



**Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación**

**Título del documento: Neoperiodismo audiovisual : una construcción de la realidad desde los dispositivos de la ficción**

**Autores (en el caso de tesis y directores):**

**María Sol Nussbaum**

**Carlos Campolongo, tutor**

**Datos de edición (fecha, editorial, lugar,**

**fecha de defensa para el caso de tesis): 2010**

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.  
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.  
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: [https://creativecommons.org/choose/?lang=es\\_AR](https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR)





***UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES***

***FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES***

***Carrera de Ciencias de la Comunicación Social***

## **TESINA**

**Neoperiodismo audiovisual: una construcción de la realidad**

**desde los dispositivos de la ficción.**

**Autora: María Sol Nussbaum.**

**Tutor: Carlos Campolongo.**

## INDICE

---

### *Capítulo 1. Introducción.*

1	Introducción	6
1.1	Delimitación del objeto de estudio	11
1.2	Objetivo general	11
1.2.1	Objetivos particulares	14
1.3	Hipótesis	15
1.4	Metodología	16
1.5	Marco teórico	17

### *Capítulo 2. Contextualización.*

2.1	Breve reseña del neoliberalismo en el mundo	33
2.1.2	El neoliberalismo en Argentina y su impacto en los medios de comunicación	37
2.2	La televisión intimista	40
2.3	Posmodernidad	43
2.3.1	Más consideraciones sobre la televisión como negocio	47
2.4	Lo público y lo privado	50
2.5	Derribando fronteras: antecedentes del género de hibridación	55
2.5.1	Formatos audiovisuales de hibridación	59

## *Capítulo 3. Análisis del corpus.*

3.1 Primera aproximación al objeto de estudio-----	64
3.1.1 Discurso autorreferencial: cómo se presentan los programas-----	64
3.1.2 Observaciones preliminares-----	70
3.2 La vida cotidiana en escena. Protagonismo del “hombre común”-----	72
3.3 La oralidad intimista, retórica de la autenticidad-----	76
3.3.1 Voz en off-----	81
3.4 Otros elementos ficcionalizantes-----	85
3.4.1 La ausencia de miradas a cámara-----	85
3.4.2 Musicalización-----	87
3.4.3 El espacio de la escena: supresión del estudio-----	88
3.5 Formatos posmodernos, la estética de la repetición-----	92
3.6 El ritmo como principio organizativo-----	96
3.7 Conflicto: los testimonios son luchas-----	102
3.8 Dimensión expresiva de la técnica-----	105
3.8.1 Tamaño de los planos, una aproximación afectiva-----	105
3.8.2 Movimiento de cámara-----	106
3.8.3 Cámara en mano-----	107
3.9 Temporalidad-----	108
3.10 La figura del conductor-----	110
3.11 Exhibicionismo-Voyeurismo-----	113
3.12 El sujeto espectador-----	117
3.12.1 Inmersión narrativa-----	117

3.12.2 Identificaciones-----	119
3.13 Lo popular no politizado. Representación del “otro”-----	122

## *Capítulo 4. Conclusiones.*

Conclusiones-----	133
Anexo-----	140
Bibliografía-----	177

# CAPÍTULO 1

## *Introducción*

## ***1) Introducción.***

**Neoperiodismo audiovisual: una construcción de la realidad desde los dispositivos de la ficción.** La idea del presente trabajo, surge luego de observar la gran proliferación de productos periodísticos audiovisuales, que ha tenido lugar durante los últimos años en la televisión argentina, cuya principal característica en el tratamiento de la información, es, la hibridación de géneros de realidad y ficción.

“*Ser urbano*” y “*Humanos en el camino*” son así, los programas elegidos para trabajar; sus particularidades, el contexto de surgimiento, las temáticas seleccionadas, la propuesta que ofrecen al espectador y los recursos que utilizan para construir los acontecimientos, por tanto, serán algunos de los puntos de vista que intentaré abordar en el desarrollo de la tesis. Resulta necesario, establecer ya en esta instancia, una primera observación: los tipos discursivos analizados no serán clasificados como “nuevos”. Esto responde a varios motivos, que serán ampliados de modo pertinente más adelante, pero por mencionar algunos:

- La utilización de elementos provenientes del género de la ficción en el tratamiento informativo, es un fenómeno que encuentra antecedentes dentro del periodismo gráfico de los años 60 (ver página 50). Básicamente, tenía que ver con la posibilidad de hacer periodismo de un modo literario o hacer literatura de un modo periodístico, combinando elementos de uno y otro género. En el plano de lo audiovisual, se suma la posibilidad de, a través de diferentes técnicas y recursos, explotar el potencial del medio (ejemplo: dramatismo derivado de la utilización de primeros planos, musicalización, etcétera).

- En cuanto a formatos audiovisuales de hibridación, podemos dar cuenta más allá de los seleccionados, de otros productos de similares características, cuya emisión les antecede. Tal es el caso de *“Edición Plus”*, *“Del otro lado”* o *“Kaos en la ciudad”*, por mencionar algunos. Esto hace que la estructura de los formatos analizados y ciertos recursos empleados en ellos, resulten familiares y no se trate de algo totalmente novedoso para el espectador.

De lo dicho se desprende que, los tipos discursivos elegidos no se basan en nuevas propuestas (aún teniendo características particulares y originales que los diferencian de sus competidores). Sí, en cambio, la expansión de estos formatos y la repetición de la fórmula que subyace en la mayoría de los mismos, permite problematizar acerca de la consolidación de las bases del género de hibridación. *Ser urbano* y *Humanos en el camino* entonces, serán analizados como representantes de estos tipos discursivos, para desde lo particular, acceder a una aproximación general.

Con posterioridad a la crisis del 2001 en nuestro país, surgió un modo particular de contar en televisión: las historias de vida de “gente común”, narradas por sus protagonistas (personajes anónimos), y con una estética construida mayoritariamente a partir de recursos de la edición, pasaron a ser centrales en los informes periodísticos. Estos relatos se caracterizan por una amplia exposición de la privacidad, siendo el ritmo y el cuidado estético, recursos fundamentales dentro de lo mismos.

A medida que me fui adentrando en la indagación del objeto propuesto, se fueron sumando a las observaciones anteriores, nuevas inquietudes. La abundancia de este tipo de narrativas en la televisión argentina, no podía abordarse como fenómeno aislado, por el contrario, los

programas en cuestión debían ser enmarcados dentro de una serie de relaciones, como ser: neotelevisión, televerdad o televisión de la intimidad<sup>1</sup>, por un lado, y el contexto posmoderno en el cual emergen, por otro. La complejidad del objeto de estudio y sus particularidades, exigió también, revisar la clasificación tradicional de los géneros en ficción/no ficción.

Otras preguntas relevantes que surgieron, fueron en torno al sujeto espectador: ¿Cuál es la propuesta que estos tipos discursivos hacen llegar al público? ¿Cuáles son las reacciones y emociones que se generan en el televidente durante el visionado de dichos programas? ¿Cómo estas nuevas narrativas audiovisuales interpelan al público?

En una primera aproximación, podemos sostener que el espectador accede a través de estos productos, a lugares, sectores y sucesos, que los noticieros tradicionales parecieran dejar de lado. Nos preguntaremos entonces, si el abordaje a partir de casos particulares de fenómenos sociales como la desocupación, la pobreza, la prostitución, las drogas, abren en la sociedad un debate, una discusión o, por el contrario, los informes presentados se detienen en la búsqueda del impacto, la provocación o la descarga de emociones por parte del espectador.

No hay que perder de vista que estos productos audiovisuales no funcionan al margen de la “sociedad del espectáculo”<sup>2</sup>. La misma impone las reglas del juego: al objetivo de informar se suma la necesidad de entretener al espectador, captar y mantener su atención. Uno de los riesgos asumidos entonces frente al infoentretenimiento, es la pérdida de profundidad en el

---

<sup>1</sup> Mehl, Dominique, La televisión de l'intimité, Paris. Seuil.

<sup>2</sup> Guy Debard, fue el primer autor en analizar críticamente la emergencia de la sociedad espectacular, afirmando que en la sociedad moderna, todo lo que una vez fue vivido directamente, se ha convertido en una mera representación.

planteamiento de las diferentes temáticas, en pos de volver los contenidos más dinámicos y accesibles.

Ahora bien, los tipos discursivos que propongo analizar, se presentan a sí mismos como los encargados de acercar y mostrar al espectador, “la realidad”, dentro de la cual “otras voces” (la de los marginados y excluidos en su mayoría), tienen espacio. Por ello, intentaré también, examinar cómo se representa a quienes aparecen en pantalla, en tanto protagonistas de las historias narradas, es decir, cómo se construye a ese “otro cultural”; cómo se desarrollan las relaciones entre periodistas, narradores y espectadores, y cuáles son también, las identificaciones y emociones susceptibles de producirse.

Resulta interesante observar como cada programa se presenta, a partir de las sinopsis ofrecidas en las respectivas páginas *webs* de las productoras. A continuación expongo las fichas técnicas de los programas que conformarán el corpus:

**Ser Urbano:**

*“Es un programa documental periodístico que descubre historias de vida y universos que, a pesar de estar tan cerca de nosotros, no siempre se conocen. Ser urbano es un programa con las historias que la ciudad tenía ganas de contar. Historias emotivas, tiernas, dolorosas, sorprendentes, de superación personal y, también, injustas. Ser Urbano tiene una mirada comprometida con lo social, no juzga, simplemente es testigo de lo que ocurre y reflexiona sobre ello”.*

Conducción: Gastón Pauls

Género: Periodístico documental

Duración: 60´

Franja horaria: *Prime time*

Target: jóvenes y adultos

Periodicidad: Semanal

Emisión: Grabado, por Telefé. 2003-2004

Capítulos: 22 episodios en 2003. 29 episodios en 2004

*Tag-line*<sup>3</sup>: **“Nosotros no te mostramos la realidad, la vivimos”**

*Link*: [www.ideasdelsur.com.ar/v2007/](http://www.ideasdelsur.com.ar/v2007/)

### **Humanos en el camino:**

*“Gastón (Pauls) sintió la necesidad de ahondar y profundizar en temáticas de índole social...Entonces, se decidió salir a recorrer el país, en busca de quienes, en el peor de los escenarios, son capaces de generar una luz de esperanza que nos permita creer en un mundo mejor para vivir. Así surgió Humanos en el camino”.*

Conducción: Gastón Pauls

Duración: 60´

Franja horaria: Martes 23hs.

Periodicidad: Semanal

Emisión: Grabado, por Telefé. 2005-2006

Capítulos: 13 capítulos en 2005. 13 capítulos y dos especiales en 2006.

*Link*: [/www.rosstoc.com/flash/index.html](http://www.rosstoc.com/flash/index.html)

---

<sup>3</sup> Tag-line: frase descriptiva que subtitula al nombre de un producto, empresa o película.

Estos formatos audiovisuales, evidencian una tendencia ya estudiada por diversos ensayos dentro del género periodístico: **el tratamiento narrativo de la noticia**. De ello deriva el hecho de que los acontecimientos estén estructurados de modo dramático (en el sentido aristotélico – poético del término). El ordenamiento de los sucesos narrados -en principio, nudo y desenlace-, el trabajo permanente de anticipación con el fin de generar intriga en el espectador, el uso de primeros planos, el recurso de la voz en off, el intento de simular el acto de mediación del dispositivo con el fin de fomentar en el espectador la sensación de ser testigo directo de la realidad, son algunos de los múltiples elementos que se utilizan en los productos audiovisuales en cuestión, para llegar al sujeto espectador a través de modalidades melodramáticas, que no sólo remiten a una estructuración narrativa, sino también, a la combinación de elementos provenientes tanto de la ficción, como de la no ficción.

En dichos tipos discursivos, hay montaje, cortes, comentarios, es decir, que se establece una narración bajo los códigos de la ficción. Y son todas estas observaciones, las que tornan dificultosa la tarea de clasificarlos dentro de alguno de los géneros tradicionales.

### ***1.1) Delimitación del objeto de estudio.***

Cabría preguntarse ¿en qué argumentos basamos el recorte establecido? , ¿Por qué elegí concretamente, analizar *Ser urbano* y *Humanos en el camino* como representantes de los tipos discursivos de hibridación y no otros programas, como por ejemplo, “*Kaos en la ciudad*”, “*Código penal*”, “*Cámara testigo*”, “*Punto Doc*”, “*La liga*”, “*Argentinos por su nombre*”, “*E-24*”, “*¿Por qué?*”, “*Policías en acción*” o “*Un tiempo después*”?

La delimitación del corpus la he efectuado principalmente, en base a los siguientes argumentos:

-*Ser urbano* es de los primeros programas que presenta las características citadas, y cuya emisión es posterior a la crisis argentina del 2001. Esta demarcación temporal excluye al programa “*El otro lado*”, del periodista Fabián Polosecki<sup>4</sup>, programa que bien podría ser considerado como pionero de dichos formatos. La fecha mencionada responde al hecho ya indicado, de que nos interesa trabajar con la repetición y proliferación del género de hibridación, situación que ocurre con posterioridad a la crisis económica, política y social que atravesó nuestro país en el 2001. Es a partir de este momento, que los sectores marginados comienzan a ocupar un espacio mayor en los medios de comunicación y a cobrar más visibilidad.

-También elegí trabajar con *Humanos en el camino*, ya que dicho producto se presenta como una segunda parte, o continuación, de *Ser urbano*. En cuanto a las diferencias entre un ciclo y otro podemos mencionar por un lado que, en *Humanos en el camino*, Gastón Pauls participó no sólo de la conducción, sino también de la producción. Por otra parte, las temáticas planteadas presentan ciertas diferencias. Mientras que en *Ser urbano* se abordaron problemáticas más bien marginales, y con ello queremos decir temas no habituales en la agenda mediática dominante; *Humanos en el camino*, amplía el espectro más allá de la marginación. Así, el programa ofrece por ejemplo, informes sobre nietos restituidos, derechos humanos o la tragedia de Cromañón.

---

<sup>4</sup> Ciclo periodístico emitido por ATC a partir de abril de 1993, con la conducción de Fabián Polosecki.

-“Cámara testigo”, “E-24” y “Policías en acción”, se acercan más por sus características, al género del *reality show*. Son programas que transmiten hechos o acontecimientos en “directo”, de corte espectacular, o que retransmiten en diferido o grabado. Se caracterizan por sus temáticas violentas (muerte, sexo, el mundo policial o de espectáculos, etc.), su naturaleza polémica, escandalosa o íntima, según define Gustavo Orza<sup>5</sup>. Un dato importante de este género es que hace coincidir la producción real del acontecimiento, con su producción para televisión. De este modo, se establece un juego entre los parámetros reales y televisivos que se sostiene en la transmisión directa o en la ilusión de la misma.

-Por otra parte, la multiplicidad de los programas periodísticos audiovisuales, hace que sea difícil trabajar exhaustivamente con todos ellos. La decisión de recortar el objeto de estudio, responde a la necesidad de definir empíricamente el corpus.

Antes de continuar, nos interesa efectuar una aclaración. La mayoría de los formatos de hibridación –tanto aquellos que habrán de ser analizados, como aquellos que no serán parte del corpus estudiado-, trabajan con el concepto de “realidad”: “*te acercamos...te mostramos...vivimos...la realidad*”. Este término presenta una densidad teórica compleja, y si bien no es nuestra intención ingresar en dicho terreno, si nos interesa dejar sentado que, siempre que hablemos de la realidad abordada por los formatos audiovisuales en cuestión, estaremos refiriendo, ni más ni menos, a una realidad producida, es decir, construida.

Como sostiene Barroso García<sup>6</sup>: “*La imagen captada o registrada electrónicamente en el proceso televisivo...es una representación mediatizada, en primer lugar por el soporte*

---

<sup>5</sup> Orza, Gustavo. Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental. Ediciones La cruzja, Buenos Aires, 2002. Cap. V: Tipologías discursivas.

<sup>6</sup> Barroso García, J., Tratamiento de la información en TV. Ente público RTVE, página 27.

*técnico y después por la yuxtaposición serial y la intencionalidad voluntaria del autor de la imagen (el emisor)”. Vilches<sup>7</sup>, por su parte afirma que: “La actualidad representada viene desgajada de su conexión legal con la realidad y se la revaloriza en un plano de existencia diferente, esto es, dándole un significado, una intencionalidad más o menos explicitada. El espacio real del acontecimiento mostrado y el espacio imaginario logrado a través del montaje...son utilizados por el enunciador para crear una secuencia verosímil...”.*

Es precisamente en torno a esta ilusión, y esto lo iremos viendo a medida que avancemos en la investigación, que se centra la promesa de dichas tipologías, en acercar o mostrar al espectador la realidad de forma aparentemente inmediata, pretendiendo disimular las marcas de la enunciación, las huellas de la mediatización.

Insistimos en no perder de vista que estas narrativas audiovisuales construyen un tiempo y un espacio.

## ***1.2) Objetivo general***

- Echar luz sobre las formas dominantes que presenta el discurso periodístico audiovisual actual en la televisión argentina.

---

<sup>7</sup> Vilches, L., Manipulación de la información televisiva. Ediciones Paidós, Barcelona, 1989, página 82.

### ***1.2.1) Objetivos particulares.***

- Comprender el surgimiento de dichos formatos en un contexto posmoderno y en la existencia de una moda de época. Qué características posee el escenario que permitió la aparición de los tipos discursivos analizados, como ser: ¿cuáles son las transformaciones que han tenido lugar en las esferas de lo público y lo privado y de qué modo se traducen en los productos televisivos? ¿Acaso lo privado pasó a convertirse en objeto de las comunicaciones televisivas?
- Dar cuenta de las características (estéticas, técnicas, temáticas) de estas narrativas audiovisuales.
- Evidenciar el borramiento de los límites entre ficción y no ficción: de qué manera se combinan elementos pertenecientes a un discurso y a otro en el tratamiento de la imagen y los contenidos. ¿Es el docudrama, resultado de esta hibridación?
- Establecer la estructura del relato audiovisual propuesta y su progresión narrativa.
- Analizar particularmente las potencialidades que presenta el medio audiovisual: la técnica entendida en su dimensión expresiva, como un gramática del decir o mostrar.
- Observar la representación los protagonistas de las historias, cómo se construye a ese “otro cultural”. ¿Qué sucede cuando al menos dos culturas diferentes entran en contacto?
- Indagar cómo se interpela al espectador y cuáles son los procesos que en él se generan frente a este tipo discursivo, la propuesta del sujeto enunciador: ¿apunta a producir empatía o más bien distanciamiento, para que quien consume el programa pueda reflexionar sobre la problemática que esta viendo?

### **1.3) Hipótesis.**

*Ser Urbano* y *Humanos en el camino*, pueden entenderse como representantes, dentro del periodismo actual, de los formatos audiovisuales cuya principal característica es la hibridación de géneros (realidad y ficción).

### **1.4) Metodología.**

El desarrollo de la tesina la dividí en cuatro partes:

1º- En la introducción presento un primer acercamiento a la problemática, los objetivos, la hipótesis rectora de la investigación y los argumentos que justifican la delimitación del corpus, entre otros. Esta primera parte del trabajo tiene por finalidad ofrecer un censo del tema elegido, abrir interrogantes que guíen el análisis y que, al concluir el estudio, puedan o no ser confirmados.

2º- En el segundo capítulo, propongo ahondar en la contextualización del fenómeno analizado para su mejor comprensión. Con ello, intentaré dar cuenta del momento particular, desde el punto de vista social, económico y político, en el que se enmarcan los tipos discursivos y de los rasgos generales que caracterizan al periodismo televisivo actual.

3º- Ya en la tercera parte de la exposición, realizaré el análisis del corpus, articulando los diferentes conocimientos, teorías y marcos teóricos. El corpus está conformado por un mix de copias de los diferentes programas: episodios pertenecientes a diferentes temporadas. Esta sección de la investigación resulta crucial para dar cuenta de las modalidades

específicas a través de las cuales, cada programa construye la realidad, su modo específico de hacer periodismo. En cada programa, informe o entrevista se observarán tanto aspectos técnicos (entendiéndolos como una decisión tomada desde la realización que acarrea una significación expresiva), como temáticos, estilísticos y enunciativos.

4º- A modo de comentarios finales, expondré en la cuarta y última parte de la tesina, las observaciones y conclusiones que se hayan desprendido del análisis del corpus y de la pertinente articulación con los marcos teóricos.

A la división expuesta, sumaré la realización de entrevistas en profundidad a diferentes personas que intervinieron, en la realización de programas periodísticos audiovisuales. Las mismas aportarán una mirada puntual sobre el neoperiodismo televisivo, permitiéndonos fundamentalmente, indagar sobre las condiciones específicas de producción de los formatos y los objetivos perseguidos por los mismos.

### ***1.5) Marco teórico***

Para abordar el tema propuesto no utilizaré un solo marco teórico, articularé por el contrario, contribuciones y componentes heterogéneos de diferentes disciplinas y autores. A continuación propongo una aproximación operativa a conceptos que se constituyen como centrales en el análisis de los formatos audiovisuales propuestos. Cabe aclarar que dichos conceptos, no se postulan a priori, sino que son significaciones pertinentes que derivan del análisis realizado y se que se intentan vincular en una explicación coherente:

**Espectacularización de la información.** En la lógica presente de los massmedias, cualquier producto audiovisual debe inscribirse, para ser ofrecido a los televidentes, en una dinámica determinada: la televisión actual utiliza diferentes mecanismos, propios de la ficcionalización, para construir programas más atractivos. El contexto espectacular tiende a superponerse así, de manera cada vez más intensificada, apropiándose de los fenómenos exteriores y sometiéndolos a su propia lógica.

Ahora bien, ¿qué implica la nombrada espectacularización de los acontecimientos? Una de las fórmulas más usuales de espectacularización de la realidad consiste, como ya hemos mencionado, en la narrativización de las noticias, en su dramatización, en presentar los acontecimientos como historias más o menos conflictivas. Pero la incorporación de música y efectos especiales, así como también, la selección de noticias en base al criterio de impacto, son parte del mismo fenómeno. En claro, la televisión como medio, no permanece al margen de la lógica comercial. Esta última, exige competitividad a todos los productos emitidos y obliga a los diferentes programas, a atraer y mantener la atención del público. Así, información y entretenimiento

-infoentretenimiento- parece ser la fórmula necesaria para abordar la realidad a través de los medios de comunicación. El asunto es que dicha receta, no permite profundizar en las temáticas seleccionadas: bajo las leyes del espectáculo los discursos son condenados a la obviedad, a la banalidad y a la redundancia ya que, la función espectacular en los medios de masas, radica básicamente, en codificar la realidad, dentro de su lógica espectacular, en mayor o menor medida, en un gran show.

En este sentido hay condiciones “objetivas” de presentación y “efectos buscados” para el mayor impacto visual y emotivo.

Resulta útil para ampliar este concepto, acercarnos a la teoría del espectáculo, de Jesús González Requena. El autor explica en su libro: “*El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*”<sup>8</sup>; que para que una relación espectacular tenga lugar, deben existir tres elementos fundamentales: una determinada actividad que se ofrece, un determinado sujeto que la contempla y una cierta distancia entre las partes anteriores. La relación espectacular nace entonces, como la interacción entre estos factores, siendo una relación que excluye la intimidad y se construye en la distancia infranqueable, para que pueda haber una economía del deseo. Este será un punto clave en nuestro análisis, ya que más adelante, trabajaremos sobre la forma en que los distintos programas sobre significan esta carencia de intimidad (inherente al espectáculo televisivo).

Prosiguiendo con la teoría del autor, la mirada del sujeto que contempla tiene por objeto un cuerpo plenamente afirmado, que busca seducir, mientras que el suyo, es un cuerpo negado. Si la exclusión del cuerpo que contempla no fuera tal, se aboliría de inmediato la relación espectacular. Cabe aclarar que el autor caracteriza un “cuerpo” que no se ciñe a la noción anatómica, es un cuerpo exhibido que provoca la seducción, un cuerpo que hace algo, no es por lo tanto, un cuerpo inerte o muerto.

Pero ¿qué sucede en el caso de la televisión, considerando que los cuerpos ofrecidos no están presentes físicamente, sino que aparecen como manchas de luz sobre la pantalla chica? ¿Es de todas maneras, una relación espectacular la que se establece entre el espectador y la imagen televisiva, siendo esta última una reproducción mediatizada de la realidad? González Requena, sostiene que la descorporeización, si bien es una de las características principales del medio en cuestión, no afecta la potencia espectacular de la

---

<sup>8</sup> González Requena, Jesús. *El discurso televisivo: Espectáculo de la posmodernidad*. Ediciones Cátedra. Barcelona, 1999.

televisión, en la medida en que el televidente acepte los cuerpos como reales o como verosímiles.

Dijimos que el cuerpo que se exhibe busca seducir, atraer la mirada, la atención del otro. Esta experiencia espectacular remite para el psicoanalista francés Jaques Lacan –en quien González Requena se basa-, a la Teoría del espejo en la constitución del sujeto.

A partir de esta idea, González Requena explica la dimensión económica que adquiere el espectáculo. Existe por un lado, una pulsión escópica, un cierto deseo de ver por parte del sujeto espectador, y por otro, un cuerpo instituido en mercancía. El espectáculo se establece entonces, como la realización de la operación de seducción.

El mismo autor, nos conduce hacia otro concepto clave con el cual trabajaremos: “...*donde la dinámica de espectacularización del universo referencial se manifiesta de manera más nítida es en el género en alza en el campo de los programas informativos: el **docudrama***”<sup>9</sup>.

**Docudrama.** Este formato audiovisual, tiene como rasgo característico la reconstrucción - en tanto representación artificiosa- y dramatización de los acontecimientos reales interpretados por sus protagonistas. De esta forma, el docudrama se sitúa dentro del referente real, aunque la puesta en escena puede en ocasiones, acercarse más al discurso de ficción. En este modelo narrativo, se busca que el gesto de interpretación del drama por parte de los personajes, cuya destinación es el sujeto espectador, sea evidente. El docudrama se presenta como el formato dentro del cual las fronteras entre los géneros de ficción y los informativos, se desdibujan: los verdaderos protagonistas relatan los hechos y en dicha representación, se combinan recursos propios tanto del arte narrativo como también, del arte dramático.

---

<sup>9</sup> *Ibíd.*, página 95.

Inmaculado Gordillo sostiene que el docudrama es, antes que nada, una elección discursiva basada en la progresión dramática y la disposición escénica, que subraya la posición del espectador como un “mirón” y lo introduce ante un espectáculo privado que acrecienta las sensaciones de curiosidad y morbosidad por lo íntimo, por lo que no es público habitualmente<sup>10</sup>.

Quien también desde su mirada nos ofrece un interesante aporte, es Soledad Puente en su texto: “*La noticia como drama*”<sup>11</sup>. Haciendo un breve repaso de su teoría (corriendo el riesgo de ser reduccionistas), la autora hace referencia al punto de unión entre el drama y el periodismo: tanto los realizadores de ficción como los de no ficción, cuentan historias que tienen como base las acciones de los hombres. La acción, es entonces, el punto de confluencia entre realidad y dramatización, el núcleo de la relación entre imitación y representación.

Aquí podemos encontrar la respuesta a porqué, en el docudrama, las fronteras entre los géneros tradicionales ya no permanecen tan claras: su objetivo, como mezcla de documental y formato periodístico, es evidenciar el acto interpretativo de los protagonistas frente a los espectadores, característica, como vimos, más ligada a la composición dramática que al periodismo (analizado dentro de cánones más tradicionales).

El relato tiene su origen en sucesos reales, pero no se trata de una mera descripción de los hechos, sino de una construcción o representación indicial por parte de los personajes (quienes, sin embargo, no son actores), con toda la carga emotiva que un testimonio de primera mano nos puede ofrecer.

---

<sup>10</sup> Gordillo, Inmaculado. *Narrativa y televisión*, Colección Universitaria Ciencias de la Información, Editorial MAD, Sevilla, 1999.

<sup>11</sup> Puente, Soledad: *La noticia como drama* Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1997.

**Drama.** Del mismo modo que la autora Soledad Puente, postulamos en este trabajo, la existencia de una estructura dramática de las noticias y los acontecimientos, en el sentido Aristotélico - poético del término.

Esto implica echar por tierra las ideas erróneas asociadas a este antiguo concepto:

-Por drama no queremos significar un género filmico (“¿De qué trata la película?, -Es un drama”-).

-Tampoco pretendemos utilizar este término para adjetivar noticias, refiriendo con ello, a su carga sensacionalista.

Cada vez que hagamos referencia a la utilización de parámetros dramáticos en la estructuración de las historias presentadas a través de los formatos audiovisuales, estaremos refiriendo sin más, al *drama como una cualidad presente en toda construcción narrativa*.

Es decir, que una comedia también contiene elementos dramáticos, no siendo privativa de la ficción la estructuración narrativa y la intención profesa de conmover, entretener y captar el interés del espectador.

De este modo, damos cuenta que el material informativo, también es trabajado a través de la dramaturgia, siendo alguno de los conceptos derivados de este proceso, el ordenamiento de las informaciones y cómo se cuenta lo que se cuenta. Por ello, se verá en el análisis del corpus, en qué medida los contenidos ofrecidos al espectador, se ajustan a un que-hacer dramático: ¿cuál es la estructuración narrativa presentada?, ¿cómo se trabaja con la anticipación?, ¿Cuáles son las luchas presentadas?, entre otros. Soledad Puente afirma que: *“las noticias son historias que dan cuenta de las alteraciones y disturbios que se producen en o entre los hombres y la sociedad. Se inician cuando se rompe el equilibrio...y terminan cuando éste se ha restablecido...Si bien los quiebres y los clímax se convierten en los momentos más importantes dentro de los informativos, al hablar de la organización de*

*cada noticia, cobra fuerza la palabra acción. En ese momento podemos hablar de estructuración dramática”<sup>12</sup>.*

Resulta pertinente aclarar que los contenidos ofrecidos al sujeto espectador, en los programas seleccionados, no son noticias en el sentido estricto del término, en tanto no se caracterizan por su estricta actualidad, pero sí por su interés periodístico al aportar al abordaje del acontecimiento, el testimonio de sus protagonistas.

Resumiendo, el género periodístico no escapa a la finalidad del género ficcional: contar historias bien estructuradas y ordenadas, cuyo efecto es la captación de la atención y el incremento de la intriga en el espectador.

**Eficacia audiovisual.** Hemos planteado con anterioridad, que el uso de la técnica en la realización audiovisual, funciona como una gramática del decir, dentro de la cual, cada elección responde no solamente a un porqué mecánico sino también, a un porqué expresivo, a una motivación. Como expresa Viches<sup>13</sup>, el tratamiento audiovisual de la información en televisión responde en gran parte, a procesos técnicos, pero no hay que perder de vista el hecho de que son estos mismos procesos, los que terminan por tener efectos ideológicos-semánticos sobre el discurso de la información. Desde los recursos técnicos se busca captar y mantener la atención el espectador y generar cierta predisposición de ánimo en el mismo. Para aproximarnos teóricamente a estos conceptos, nos será de gran ayuda el aporte de Gerald Millerson. Como señala dicho autor, la cámara es un elemento de gran poder de persuasión: “...no resulta sorprendente descubrir que ciertos movimientos que efectúa la cámara pueden provocar respuestas asociadas en nuestros espectadores, y pueden dar

---

<sup>12</sup> Ibid., página 109.

<sup>13</sup> Vilches, L.: Manipulación de la información televisiva, Paidós, Barcelona, 1987.

*lugar a que sientan ciertas impresiones hacia lo que ven en la pantalla. Estos efectos son pues, el motivo fundamental del impacto que pueden producir las técnicas que hacen que la cámara sea persuasiva”<sup>14</sup>.*

Jaime Barroso García, por su parte, expresa en su texto *“Tratamiento de la información en TV”*, que la capacidad reproductiva de la cámara no es neutral ni inocente, siendo inoperante sin la voluntad y determinación del individuo: *“...las características formales o estructurales del plano...se convierten automáticamente en valoraciones estéticas en tanto pueden constituir procedimientos de connotación o retorización estilística del discurso”<sup>15</sup>.*

Cuando arribemos al análisis del corpus, trataré de dar cuenta exactamente cuales son las connotaciones vehiculizadas.

Por otro lado, los planos -entendidos como la unidad mínima de sentido dentro de la secuencia audiovisual- se clasifican según su efecto, con independencia de cómo se obtienen. Mientras con los primeros planos se busca poner énfasis, mostrar detalles y dramatizar; los planos largos o generales sirven para mostrar acciones, escenarios y posibles relaciones. La primacía de unos sobre otros, dará cuenta de las intenciones del realizador sobre el espectador, es decir, qué efectos se quiere generar en el televidente con el visionado del producto audiovisual.

Podemos sostener que, en gran medida, la tensión dramática y el dinamismo visual de los tipos discursivos analizados, está reforzada por los movimientos de la cámara sobre su eje o el desplazamiento físico de ésta, así como también es enriquecida con el uso de primeros planos. De esta forma, la simple variación del punto de vista sobre una misma escena

---

<sup>14</sup> Millerson, Gerald, *Técnicas de realización y producción en TV*, Instituto Oficial de Radio y Televisión España, Madrid, 1990, página 76.

<sup>15</sup> García Barroso, Jaime: *Tratamiento de la información en TV*, Madrid, Ente Público RTVE, 1989, página 27.

provoca un interés adicional que ayuda a mantener la atención del espectador. La espectacularización de la imagen televisiva, se basa en la carga de emoción, excitación, acción e impacto que la misma contiene.

En síntesis, el principio rector en televisión es la inclinación hacia aquellas imágenes con mayor poder de impacto, imágenes altamente condensadoras de sentido.

Es nuestra intención pensar a la técnica como un conjunto de herramientas que no sólo permiten construir una secuencia audiovisual espacio temporal, sino también, hacerlo de un modo poético para conmover al espectador.

**Modelo de comunicación.** Los programas a analizar funcionan como textos complejos en los cuales se propone al receptor un modo de interacción particular y una determinada manera de efectuar su consumo. Al interior de dichas textualidades encontramos diferentes funciones, como ser: enunciador, enunciatario, etcétera, y para dar cuenta de dichas categorías, citamos brevemente la teoría semiopragmática desarrollada por Bettetini<sup>16</sup> en su libro, *“La comunicación audiovisual”*.

No es nuestra intención reproducir aquí el debate existente entre diferentes autores, en torno a los distintos modelos comunicacionales propuestos, sino acercarnos a aquel que mejor se ajuste al presente estudio y que nos permita pensar en el emisor y el receptor bajo la forma de sujetos textuales -y no empíricos-, para ganar así, precisión teórica.

Aunque resulte paradójico, Bettetini explica que la comunicación audiovisual, en rigor, no existe. Para entenderlo, hay que tomar como referencia otra situación comunicacional, como es el caso de la conversación cara a cara. Mientras que en ella se da la posibilidad de

---

<sup>16</sup> Bettetini, G., *La conversación audiovisual. Problemas en la enunciación filmica y televisiva*, Cátedra, Madrid, 1986.

*feed back* o retroalimentación, en la conversación mediada, por el contrario -dentro de la cual ubicamos a la “comunicación audiovisual”-, el receptor se encuentra con un texto que ya está plenamente construido (en lo que a producción y realización se refiere). Esto no equivale a decir que hablamos de un espectador pasivo, que no trabaja en las interpretaciones o sentidos propuestos o que no atribuye un significado a aquello que visualiza (por el contrario, como veremos en el próximo punto, partiremos de la base de un receptor que formula hipótesis, establece anticipaciones, y es co-constructor del sentido). El asunto es que, al hablar de textos audiovisuales, aludimos a un modelo de comunicación uni o monodireccional. A raíz de ello, el autor plantea que sólo puede hablarse de “conversación textual” y presenta un esquema compuesto por figuras o instancias. No es nuestra intención desarrollar todas ellas, sólo las mencionaremos:

-*Sujetos dotados de un cuerpo literal* (alude a personas concretas de carne y hueso):

\*Emisor: Entendido como aparato emisor o conjunto de todas aquellas personas que participan en la construcción de un film o programa.

\*Receptor.

-*Sujetos dotados de cuerpo simbólico*, (nosotros preferiríamos en cambio, hablar de un cuerpo erógeno o fenomenológico, opuesto a un mero cuerpo anatómico):

\*Sujetos intertextuales:

Sujeto enunciador: Simulacro del emisor que construye el texto. Bettetini entiende esta figura como aparato conceptual ausente, que deja huellas de su paso en la superficie del texto, huellas destinadas a una instancia en construcción: el enunciatario. Además de cumplir funciones de narrador y relator, cumple funciones de comentarista.

Sujeto enunciatario: instancia de recepción interna al texto, imagen del receptor que el texto construye internamente.

Sujeto del enunciado: Imagen de cualquier objeto o persona que aparezca en pantalla, aquello de lo que se habla.

\*Sujeto extra textual: Sujeto autor modelo.

Bettetini utiliza la palabra “*simulacro*” para evidenciar el hecho de que el receptor, se enfrenta a imágenes de cuerpos –y no a cuerpos de carne y hueso-, dentro del orden de lo imaginario.

Sintetizando, cuando hablemos de enunciador, estaremos refiriendo al conjunto de personas que interviene en la realización y/o producción de *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, y que se configuran a partir de elementos presentes en el texto. Este sujeto será para nosotros, resultado de las marcas de la enunciación (entre ellas: los movimientos de cámara, los distintos tipos de encuadre, la construcción del espacio).

Por otro lado, teniendo en cuenta que en la presente investigación no se hará un trabajo en recepción, es decir, no analizaremos las lecturas particulares que efectivamente los destinatarios hacen de los textos audiovisuales estudiados, cuando hablemos de sujeto enunciatario, nos estaremos refiriendo a la imagen del receptor que el mismo texto construye, pero lo abordaremos desde una perspectiva psicoanalítica que nos permitirá comprender y analizar el trabajo psíquico que en él se produce, entendiéndolo por ello, como una figura activa.

**Contrato de lectura.** Necesariamente entre un soporte y sus lectores se establece un nexo. Este vínculo ha sido denominado por Eliseo Verón<sup>17</sup> como contrato de lectura y en las sociedades de masas, es el medio el que propone el contrato. Las dos partes o “*lugares*”,

---

<sup>17</sup> Verón, E, El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los medios, en *Les medias: experiences, recherches actuelles, applications*, IREP, Paris, 1985.

que conforman la relación serían entonces, el soporte (sonoro, escrito, audiovisual) y sus destinatarios.

¿Para qué nos sirve este concepto? Esta categoría teórica es, sobre todo, una herramienta para abordar la relación comunicacional que tiene lugar entre la instancia de producción y la de reconocimiento: cómo se construyen los sujetos, objetos y situaciones discursivas.

El autor citado recurre a la *Teoría de la enunciación* para dar cuenta de los mecanismos a través de los cuales, un soporte construye su contrato. Lo que se plantea es lo siguiente:

En un discurso se diferencian dos niveles: el del enunciado (lo que se dice, o a grandes rasgos, el contenido) y el de la enunciación (relacionado con las modalidades del decir). A partir de este último es que un discurso construye, como desarrollamos en el punto anterior, una determinada imagen de aquél que habla, una de a quién se le habla y el nexo entre ambos lugares, un pacto comunicativo. ¿Por qué? Porque un mismo contenido puede ser abordado desde estructuras enunciativas diferentes, y en las diferentes maneras de decir radica, precisamente, la especificidad de cada medio. Por eso, cuando un lector compra un soporte determinado, espera que este satisfaga sus expectativas e intereses.

Si bien el análisis propuesto por Verón remite a la prensa gráfica y sus lectores, los mismos conceptos pueden ser utilizados o trasladados al plano audiovisual, para observar la relación existente entre la televisión y los teleespectadores.

**Espectador.** En la presente investigación, como adelantamos, no trabajaremos con el televidente empírico, es decir, tendremos en cuenta la lectura que el texto le propone al receptor, pero no la lectura que efectivamente éste realiza.

Existen una multiplicidad de teorías o disciplinas que intentan abordar este complejo concepto. Por lo general, el término espectador está condenado a ubicarse dentro de la siguiente dicotomía: pasividad-actividad. Desde los viejos paradigmas de la comunicación,

el espectador es entendido como un ente pasivo que absorbe aquello que ve, sin que se realice en él, movilización alguna. Contrariamente, dentro de las teorías que lo definen como activo, el espectador tiene un poder real y efectivo sobre aquello que ve, por el sólo hecho de hacer uso del control remoto.

La intención precisamente, es superar esta dualidad que se establece para referirse al público televisivo, sabiendo que el sujeto espectador no puede definirse de modo sencillo. Por otro lado, sabemos que para analizar con exhaustividad los movimientos que en él ocurren, correspondería realizar un análisis en recepción. Y si bien, tal objetivo no será abordado en la tesina, reconocemos que tienen lugar en el televidente una serie de movilizaciones. Para dar cuenta de ellas, nos valdremos del aporte teórico realizado por las teorías psicoanalíticas. Las mismas nos permitirán una mejor comprensión de las emociones del espectador frente a un espectáculo.

Para comenzar a introducirnos en el tema, Freud y Lacan nos ofrecen una contribución interesante:

Sigmund Freud, en sus primeros tratamientos clínicos, llamó abreacción a la descarga emocional que se producía en los pacientes cuando hablaban sobre aquello que les generaba angustia. El alivio experimentado en este proceso, puede ser entendido como equivalente de lo que Aristóteles, en su obra “poética”, denominó “*catarsis*”, en su definición sobre la finalidad que tenía la tragedia. Entendemos por este término, la recuperación por parte del espectador de un estado de pureza. Se da una purgación afectiva, una descarga emocional masiva a partir de la identificación del mismo con los protagonistas de la obra. En la teoría aristotélica la *catarsis* aparece como la finalidad de la tragedia y se llega a ella por medio de dos emociones: la compasión (el espectador siente cercanía con el protagonista) y el temor (por el contrario, el espectador experimenta una distancia con el protagonista de la obra).

Al ver una película se da, expresado muy genéricamente, una identificación entre lo que sucede en la pantalla y lo que le ocurre psíquicamente al espectador. Las identificaciones que tienen lugar, operan tanto a nivel consciente como inconsciente y a través de ellas, el espectador elabora la catarsis. Los diferentes tipos de identificación los veremos en el análisis del corpus, pero adelantamos que tienen que ver con una participación del espectador en la obra. De ahí que el mismo, sea entendido como co constructor de la imagen y del sentido, y no meramente un modelo pasivo.

Lacan, por su parte, contribuye con su teoría, a entender la atracción que el espectador experimenta hacia las imágenes. Mediante la construcción teórica del estadio del espejo el autor sostiene que el sujeto atraviesa una experiencia pre verbal, que consiste en el intercambio de imágenes. Entre los seis y los dieciocho meses, se da una instancia constituyente del sujeto que opera sobre el registro de lo imaginario –uno de los registros que postula el autor (también están lo real y lo simbólico), gobernado por procesos visuales-. Claramente, el estadio del espejo funciona como una metáfora, el espejo bien puede ser sustituido por el cuerpo del otro, ya que el sujeto para su formación, necesita de un otro.

El proceso de reconocimiento atraviesa entonces, tres situaciones:

-El bebé pasa frente al espejo y nada le llama la atención. En esta situación no hay ningún proceso de identificación.

-Pasa frente al espejo y va detrás de él, porque no puede representarse la ausencia

-Pasa frente al espejo y sonríe. Hay una suerte de goce en la imagen espectacular de su propio cuerpo.

De este modo, observamos como lo visual es anterior a la adquisición del lenguaje.

Pero, ¿qué relación guardan estas premisas con lo analizado? Cuando vemos una película o un programa, remitimos a estas operaciones primarias que tienen que ver con las imágenes, con la identificación. Hablamos de identificación primaria ya que el reconocimiento que se da en el estadio del espejo funciona como fuente de todas las identificaciones futuras del sujeto. En términos psicoanalíticos, podríamos decir que se da una retroacción: desde el presente se actualiza el pasado.

Con lo expuesto, queremos reafirmar la importancia de las emociones que se producen en el espectador a partir del visionado de películas o programas televisivos. Partimos de la afirmación de Gombrich<sup>18</sup>: no hay mirada inocente, ya que el espectador formula hipótesis (que serán luego verificadas o invalidadas), establece anticipaciones y añade ideas estereotipadas a su percepción. Así, dejamos atrás la concepción del mismo como un mero ente pasivo.

Abordaremos entonces al televidente, como un sujeto productivo, esto es: co-constructor de la imagen y del significado.

Como sostiene Jacques Aumont<sup>19</sup>, este enfoque del sujeto espectador consiste en tratarlo como un participante emocional y cognitivamente activo de la imagen.

---

<sup>18</sup> Gombrich, Ernest *L'Art et l'illusion*, Gallimard, 1971.

<sup>19</sup> Aumont, Jacques; *La imagen*, Ediciones Paidós, Barcelona, 1992

# CAPÍTULO 2

## *Contextualización*

No podemos dejar de preguntarnos ¿Qué relación guardan estos tipos de discursividad emergente, con el contexto social, cultural y político?

Inmaculada Gordillo planteó: “*Si la televisión es fruto de la modernidad, el discurso televisivo de principios del siglo XXI es un producto totalmente posmoderno*”<sup>20</sup>. Explorar entonces, la relación que existe entre el fenómeno analizado y el contexto posmoderno, resulta de suma importancia, llevándonos a profundizar sobre conceptos tales como: neoliberalismo, neotelevisión, posmodernidad, público y privado.

El objetivo de este capítulo es, básicamente, comprender la problemática planteada desde una perspectiva global. Los interrogantes que surgen son varios: ¿Se establece entre las categorías mencionadas una relación de causalidad? ¿Es la neotelevisión, consecuencia de la implementación de políticas neoliberales?, ¿Hay efectivamente, una reformulación de las categorías de lo público y lo privado en la sociedad argentina? , y en el caso de ser afirmativa la respuesta ¿cómo incide esta reformulación en los discursos televisivos? Estas y otras preguntas que podrían formularse inciden en las características de los formatos sobre los cuales basamos la investigación.

## ***2.1) Breve reseña del neoliberalismo en el mundo.***

Perry Anderson<sup>21</sup>, refiere al neoliberalismo como una reacción teórica y política contra el Estado de bienestar y sus limitaciones mediante la desregulación y el pleno juego

---

<sup>20</sup> Gordillo, I., Reciclaje e hibridación en los nuevos formatos televisivos. Universidad de Sevilla.

<sup>21</sup> Anderson, P., Neoliberalismo: un balance provisorio, en La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social. 1ª Edición, Eudeba, Buenos Aires, 2001.

de los mecanismos de mercado. Se trata de un modelo a favor del libre mercado, cuyo objetivo declarado, es garantizar el crecimiento económico de un país, y junto con él, su equilibrio institucional. Esta corriente surge después de la Segunda Guerra Mundial en una región de Europa y América del norte: fueron los gobiernos de Margaret Thatcher, en Gran Bretaña y de Ronald Reagan, en Estados Unidos, los primeros en aplicar con éxito dichas políticas. Luego, las medidas neoliberales fueron adoptadas por la mayoría de los países de Europa Occidental.

El texto que da origen a esas posiciones “liberales” -autotituladas como “Revolución conservadora”-, es “*Camino de la servidumbre*” (1944), del filósofo y economista nacido en Viena, Friedrich Von Hayek. Dicho autor perteneció a la escuela monetaria austríaca, fue uno de los más fervientes críticos de la economía planificada y socialista, y recibió en 1974, el premio Nobel en reconocimiento a su teoría de los ciclos económicos. Una de sus ideas principales era que, el liberalismo, sin Estado interventor, es un sistema que puede conducir las economías capitalistas a un equilibrio económico dinámico óptimo. Entendía contrariamente, que si la planificación de la economía de un país, recaía sobre un grupo reducido de personas, éstas serían incapaces de procesar toda la información necesaria y de realizar de forma eficiente dicha tarea.

Pero no fue hasta principios de los '70, que estas ideas comenzaron a ganar terreno: “*Con la llegada de la gran crisis del modelo económico de posguerra, en 1973, cuando todo el mundo capitalista avanzado cayó en una larga y profunda recesión, combinando, por primera vez, bajas tasas de crecimiento con altas tasas de inflación, todo cambió*”<sup>22</sup>, explica Anderson. Este fenómeno se denominó “stagflation” (suma de recesión más inflación). Las causas del colapso internacional se debían, según la corriente neoliberal,

---

<sup>22</sup> Ibid..

entre otras, a que los sindicatos y movimientos obreros, intervenían en la vida de los “mercados” poniendo en riesgo las bases de la acumulación privada y demandaron al Estado, un gasto social excesivo. Su propuesta para afrontar la crisis, en cambio, se centraba en un modelo opuesto: un Estado con capacidad de quiebre ante dichos sectores y la reducción del gasto social.

Como ya adelantamos, el primer gobierno que efectivamente llevó a la práctica las recetas neoliberales, presentado bajo la paradójica nominación de “*Revolución conservadora*”, fue el gobierno de Margaret Thatcher, en Inglaterra en 1979. Estados Unidos, Alemania y Dinamarca fueron algunos de los países que siguieron sus pasos.

La contracción de la emisión monetaria, la elevación de las tasas de interés, la baja en los impuestos sobre los ingresos altos, el recorte de los gastos sociales, la implementación de una legislación anti sindical y un amplio programa de privatizaciones, fueron algunas de las medidas del ideario neoliberal, que los diferentes gobiernos llevaron a cabo (cada uno con sus matices), para reducir el déficit presupuestario y obtener la estabilidad monetaria, entre otros objetivos. Pero los escenarios en los cuales se implementaron dichas políticas, no se limitaron a Europa Occidental y América del Norte. La ortodoxia económica pasó a denominarse “neoliberal”, ganando terreno también en Europa del este, mientras que, América Latina fue llamada el tercer gran escenario de experimentación neoliberal: el régimen dictatorial de Augusto Pinochet en Chile, fue el pionero en la región y poco después, comenzó el ensayo en nuestro país. Pero el giro decisivo hacia el neoliberalismo, se dio a partir de la presidencia de Carlos Salinas de Gortari en México en 1988, la llegada de Carlos Saúl Menem al gobierno argentino en 1989, que profundizó al máximo este tipo de políticas, la reelección de Carlos Andrés Pérez en el mismo año en Venezuela y la

elección de Fujimori en Perú en 1990. En todos estos casos, hubo una formulación conocida como Consenso de Washington que hizo suyas las proposiciones del neoliberalismo económico y presionó por la desregulación de mercados y la privatización de los servicios públicos.

Siguiendo a Perry Anderson, el autor realiza en su libro un balance provisorio del neoliberalismo. En el área económica, sostiene que la incursión de los programas ortodoxos fue un fracaso, ya que, según él, no consiguieron ninguna revitalización básica del capitalismo avanzado. Por el contrario, profundizaron las desigualdades sociales, en las que se ahondó notoriamente la polaridad entre los que más y los que menos tienen, y permitió una tasa de desempleo elevada. Sus logros, en todo caso, se sitúan en el plano político e ideológico, al haber consolidado la idea de que no hay otra alternativa viable frente al neoliberalismo.

De lo expuesto, nos interesa recalcar cómo las políticas neoliberales han propiciado a nivel mundial, un contexto de marginalidad social, cuya consecuencia es, entre otras, la exclusión de gran cantidad de ciudadanos del sistema sin el amparo ya de un estado benefactor. Esta observación es de nuestro interés en tanto los tipos discursivos que analizamos buscan mostrar este panorama a través de testimonios de gente común. Hace falta ahondar aún, en cómo la implementación de dichas políticas en nuestro país, durante la década del 90, contribuyeron a la elaboración de un nuevo escenario mediático, lo que a su vez incidió, en la aparición de géneros televisivos con determinadas particularidades.

### ***2.1.2) El neoliberalismo en Argentina y su impacto en los medios de comunicación.***

El ciclo neoliberal en la Argentina comienza con la última dictadura militar (1973 – 1982). Sin embargo, esta ideología encontró en el gobierno democrático de Carlos Saúl Menem, las bases para su consolidación. El gran incremento que experimentó la deuda externa a partir del gobierno de facto, derivó en la aceptación y en la adecuación a las condiciones impuestas por el Banco Mundial y el Fondo Monetario Internacional, con el fin de combatir el déficit fiscal y garantizar el equilibrio económico y social de nuestro país. Estas recetas económicas incluían la privatización de las empresas públicas, entre ellas, los medios de comunicación.

Fue así que a principios de los 90, en sintonía con las políticas neoliberales internacionales y a partir de las atribuciones concedidas por las leyes de Reforma del Estado (23.696) y de Emergencia Pública (25.561), se llevó a cabo un acelerado plan de privatizaciones. Mientras que la primera de estas leyes, autorizó la privatización de la mayoría de las empresas productoras de bienes o servicios de propiedad estatal, la segunda, otorgó al gobierno poderes extraordinarios para legislar prescindiendo del Congreso Nacional. Esto permitió que las privatizaciones, como es el caso de canal 11 y canal 13, fueran realizadas mediante decretos. No fue azaroso que las primeras privatizaciones fueran, entonces, los canales de televisión, estas legislaciones fueron ni más ni menos, los pilares jurídicos en los que se basó la nueva organización económica. Entre otras cosas, se proponía originalmente modificar el régimen legal de radiodifusión: se eliminaba la prohibición a la participación de capitales extranjeros en la explotación de las licencias y se suprimía la obligatoriedad de la sociedad licenciataria de prestar exclusivamente servicios de radiodifusión y la prohibición de acceder a licencias para empresas propietarias de medios gráficos.

El costo de estas modificaciones fue la conformación de conglomerados multimediáticos y la pérdida del control público sobre la producción cultural y simbólica. No hay que perder de vista algunos aspectos:

-No todos los nuevos propietarios que comenzaron a invertir en los medios de comunicación, pertenecían con anterioridad a actividades vinculadas al área de comunicación. Por el contrario, muchos de ellos provinieron de otras ramas u actividades comerciales y con su aporte de capitales, hicieron posible un importante salto en el desarrollo y en la actualización tecnológica de la televisión, así como su inserción en un sistema global comercial. Éste último puede ser dividido en: grandes compañías y grupos transnacionales; compañías y grupos dominantes de mercados regionales, compañías y grupos dominantes de mercados domésticos regionales y subregionales.

-La mencionada concentración de medios en manos de grupos privados, situación inherente al funcionamiento del mercado libre, puede ser tipificada, como expresan Guillermo Mastrini y Martín Becerra<sup>23</sup>, como integración vertical (implica el control, total o parcial, de los canales de producción y comercialización de un determinado mercado por parte de un actor o grupo de actores) y concentración horizontal (supone que un actor o grupo de actores lleva a cabo una diversificación de sus actividades en diferentes mercados). Claro que también, estas estrategias de concentración pueden combinarse, dándose ambas al mismo tiempo.

---

<sup>23</sup> Mastrini, G. y Becerra M. (2001), 50 años de concentración de medios en América Latina: del patriarcado artesanal a la valorización en escala, en Quirós Fernández, Fernando y Francisco Sierra Caballero (eds) *Globalización, comunicación y democracia. Crítica de la economía política de la comunicación y la cultura*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla, España.

En referencia al plan de reajuste ortodoxo que tuvo lugar, Juan Pablo Ringelheim sostiene en su trabajo *“La privatización del sentido común. Estado y medios de comunicación en el primer gobierno de Menem”*, que *“la nueva organización del sistema de medios, no convocó a los ciudadanos a participar de su estructuración, sino que redujo a este actor a simple elector (consumidor) de la oferta mediática, sin ningún tipo de participación en la decisión de sus contenidos, organización y definición de sistema”*. Para el autor, el proceso de privatización de los medios masivos contribuyó a destruir la dimensión comunicante de la sociedad política, ya que la crisis política se caracteriza por el desinterés de la ciudadanía en los asuntos comunes. *“Los efectos culturales se vieron al poco tiempo: el reclamo ciudadano de transparencia en las acciones políticas de los gobernantes fue cambiado por una curiosidad voraz en la vida privada de los políticos. El reclamo ciudadano pasó a ser un reclamo de visibilidad total de las alcobas de los políticos. En otras palabras: sostenemos que es posible que la privatización de los medios de comunicación haya derivado culturalmente en un interés creciente por la publicación de lo privado. Privatizada la matriz pública de percepción de la realidad, se exigió publicidad de lo privado. Aunque hoy podamos concluir que los espectáculos de lo privado tienen además muchas otras raíces y un alcance global, es sintomático que en Argentina se hayan desarrollado notablemente en los ‘90. La escritura de la historia y el periodismo de alcoba de los ‘90 fue el prototipo de los reality shows que multiplicaron la facturación de los medios privados. La pizza y el champagne más que un signo del carácter político de Menem fue el objeto de una mirada periodística que sintomáticamente confundió qué es lo público y lo privado al mismo tiempo que el gobierno privatizaba los medios de comunicación”*, afirma Ringelheim.

## ***2.2) La televisión intimista.***

Las estéticas y subjetividades audiovisuales actuales, guardan una estrecha relación con el contexto posmoderno en el cual tienen lugar. La apertura de los medios de comunicación a nuevos capitales incentivó la competencia televisiva, la reinención de formatos con el fin de captar a la audiencia y convirtió a la información en una mercancía más. Podemos sostener que existe una correspondencia entre la política del neoliberalismo y el surgimiento y desarrollo de la neotelevisión, ya que, con dicho término referimos a la producción cultural televisiva surgida durante el neoliberalismo y condicionada por dicho contexto económico y político. La oposición de los gobiernos neoliberales a la intervención estatal, derivó entre otras cosas, en la privatización de los canales, producto de la cual, la neotelevisión es hija.

Quien introdujo el concepto fue Umberto Eco y lo hizo en oposición a otro: el de paleotelevisión. Dicho autor observó determinados indicios en la televisión que con el tiempo, se fueron exacerbando, y a los cuales se fueron sumando otras características. Para una mejor comprensión de éste fenómeno, damos cuenta a continuación, de características que definen a la tan renombrada neotelevisión, –aclaremos que no todas son trabajadas por Eco, la referencia al mismo sólo tiene por finalidad explicitar el origen el término con el cual trabajamos-, y que marcan una ruptura con tipos discursivos anteriores. Las mismas nos servirán a su vez, como disparadores para profundizar sobre otras temáticas pertinentes:

1./ Su surgimiento está relacionado con la multiplicación de los medios, su privatización y el advenimiento de nuevos recursos electrónicos.

**2.✓** Dentro de los confines de la neotelevisión, las tradicionales fronteras entre los géneros, se desdibujan. Ya no es tarea sencilla, clasificar los distintos formatos, siendo que los mismos utilizan características pertenecientes tanto al género ficcional, como al género de *non fiction*. Esta combinación de elementos se conoce como **hibridación discursiva**. Haciendo alusión a este fenómeno, Eco caracterizó a la televisión como “devoradora” de géneros: los acontecimientos son ofrecidos dentro de códigos propios de la televisión.

**3.✓** Plantea una referencia, cada vez menor, al mundo exterior. La neotelevisión habla más de sí misma (auto - referencialidad) y del contacto que establece con el público (función fáctica).

**4.✓** Se trata de una televisión intimista, que busca borrar las distancias con el espectador, recreando para él una esfera doméstica, con códigos, lenguajes y sentimientos cotidianos y comunes.

**5.✓** La particularidad fundamental del discurso narrativo televisivo, es la fragmentación. Una *melange* (otros autores prefieren hablar de kitsch como derivado descalificador de una formulación estética, como lo veremos más abajo) de estilos y productos recrean un *collage* cultural.

6./ Guillermo Kaufman<sup>24</sup>, afirma que la neotelevisión instituyó un género propio: los programas de investigación. Los mismos se basan en la presentación de dos o tres informes articulados por uno o más conductores. Las temáticas abordan de manera individual, hechos de alcance social.

7./ Se produce la “vedetización” del sujeto. El qué de la comunicación (hechos y procesos) ha sido sustituido por el quién. Se busca más un protagonista y captar un rostro, que describir los acontecimientos.

8./ Siguiendo la teoría de Kaufman, el autor señala también, la concepción del medio como productor del negocio del espectáculo. De este modo, nos alejamos ya, de la concepción clásica de la televisión como servicio público, para meternos de lleno en la concepción del medio como espectáculo.

9./ Un nuevo contrato de lectura tiene lugar. El mismo ya no se basa en el creer o entender los contenidos ofrecidos sino, en el ver mismo. **La neotelevisión instauro un régimen de hipervisibilidad** en el cual, como explica Imbert<sup>25</sup>, hasta los aspectos más íntimos son exhibidos. En este exceso de visibilidad, todo puede ser objeto de información, todo es digno de ser mostrado.

---

<sup>24</sup> Kaufman, G.: Neoliberalismo, peronismo y televisión: formas de narrar al poder. Análisis y seguimiento de un caso: los programas periodísticos de investigación.

<sup>25</sup> Imbert, Gerard, Textos de las I Jornadas sobre Televisión (diciembre, 1999), Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid

### 2.3) Posmodernidad.

En el punto 5, expresamos que el principal rasgo del discurso narrativo televisivo actual es la **fragmentación**, producida por la coexistencia de una multiplicidad de estilos. Estamos hablando de la fragmentación en:

- Las estructuras narrativas
- Los géneros (Ficción/no ficción)
- Las categorías (Simulación/verdad)
- La continuidad temporal. (La programación televisiva aparece como un estímulo continuo conformado a su vez, por una cadena de instantes discontinuos agrupados en una duración cerrada).
- El sentido (La coherencia narrativa deja de ser fundamental, perdiendo el sentido su centralidad).
- La imagen y el sonido. (Se utilizan en la instancia de pos producción, mecanismos que permiten manipular el audio y las imágenes y construyen un mundo verosímil, con una estética y un ritmo que se asemejan a los empleados en los videoclips).

Pero esta característica tiene un alcance global ya que la fragmentación, tal como postula Omar Calabrese<sup>26</sup> en su texto “*La era neobarroca*”, es un rasgo fuertemente ligado a la posmodernidad.

---

<sup>26</sup> Calabrese, Omar, *La era Neobarroca*, Madrid, Cátedra, 1989.

Sin intenciones de arribar a una definición precisa o de abrir un debate filosófico, debiéramos mínimamente aquí, delinear qué entendemos -o que entiende el autor citado mejor dicho- por el término “*posmodernidad*”. Tal como sostiene Calabrese, este concepto de tan utilizado que ha sido, se ha vuelto equívoco. El prefijo “pos” nos estaría indicando a primera vista, una superación u oposición del modernismo, pero ¿se trata acaso de un proceso, de un movimiento o de un período histórico? Calabrese hace referencia a ciertas formas culturales profundas que se abren paso, frente a otras, que van perdiendo fuerza. Las mismas nos permitirían hablar de un gusto de época.

Desde la perspectiva del autor, podemos entender entonces a la posmodernidad, como un “dominante cultural” en el que convergen distintos aspectos -culturales, sociales, estéticos y políticos-, que más allá de la divergencias, presentan una coherencia subyacente. Se trata de un “clima de época” determinado por la existencia de formas culturales profundas con características específicas, entre ellas, la falta de profundidad derivada de la primacía de la forma sobre el contenido.

Calabrese indaga en su investigación con el fin de identificar una estética social. “*Neobarroco*” es entonces, el término que dicho autor utiliza para referir al horizonte común de gusto de nuestro tiempo, que invade las obras culturales, cualesquiera que éstas sean:

*“Consiste en la búsqueda de formas –y su valorización- en la que asistimos a la pérdida de la integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad” (1989:12).*

Para Calabrese, el principio de la estética neobarroca consiste en la fuga total de una centralidad organizadora, para dirigirse hacia la gran combinación policéntrica y hacia el

sistema de sus mutaciones. Esta inestabilidad se traduce en la televisión actual, por ejemplo, en la imposibilidad de distinguir entre información y espectáculo: el discurso televisivo se presenta como un flujo de comunicaciones en el que todo cabe, sin jerarquías, ni tematizaciones. La coexistencia de estilos resulta de la yuxtaposición de contenidos, y convierte al discurso televisivo en una suerte de collage.

Abraham Moles, por su parte, para referirse a este fenómeno contemporáneo acuñó el término de “*cultura mosaico*”. El discurso televisivo se presenta para dicho autor como:

*“conjunto de fragmentos yuxtapuestos, sin construcción, sin señales de referencia, en los que ninguna idea es necesariamente importante, pero donde muchas tienen interés. Esta información permanente, desordenada, pletórica, aleatoria, es propia de la cultura mosaico”*<sup>27</sup>.

De similar manera, González Requena<sup>28</sup>, caracteriza a los intertextos que componen el (macro) discurso televisivo como fragmentos a su vez fragmentados. Esta falta de integridad está dada por:

- La introducción en su interior de spots publicitarios, informaciones de última hora y avances sobre futuros programas.
- La existencia de subunidades internas (segmentos, capítulos, entrevistas, etc.).
- Un factor potencial de fragmentación derivado de la forma dominante del consumo de medios: el zapping, que permite al espectador desplazarse a través de la oferta programática televisiva.

---

<sup>27</sup> Moles, A. y Zeltmann, C. (1985): «Conserva de la comunicación. Imágenes y sonidos en cajas: cristalizar el instante», en *La comunicación y los mass-media*. Bilbao, Mensajero.

<sup>28</sup> González Requena, J., “El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad”, página 32, Cátedra, Barcelona, 1999.

Así, el resultado final es un efecto polifónico de la enunciación televisiva, generado por múltiples y muy diversificadas estrategias enunciativas de los diferentes programas.

Como vimos hasta acá, los términos “moda”, “gusto”, “estética”, y sobre todo vinculados al concepto de “posmodernidad”, abren un amplio debate. Por ello, no podemos dejar de mencionar otra noción importante, “kitsch”, considerada hija de la modernidad. Originalmente, esta palabra comenzó a utilizarse entre 1860 y 1870 entre pintores y comerciantes de Munich, para designar al material artístico barato. Con el correr del tiempo, el término se asoció al desarrollo del mercado de consumo masivo y pasó a denotar inadecuación estética. Una de sus características estaría dada por la toma de procedimientos de la vanguardia artística (aquellas que se han difundido lo suficiente), y su adaptación a niveles accesibles para las grandes masas. La estética kitsch persigue así, el efecto inmediato apelando a lugares comunes.

La televisión se descubre para González Requena como el universo de la pseudoexperiencia kitsch: “...*al kitsch es a donde necesariamente se llega cuando se sobresignifica una intimidad incompatible con el dispositivo espectacular que pretende representarla*”<sup>29</sup>.

Pero más allá del debate, podemos arribar a un punto de acuerdo. Los teóricos citados coinciden a la hora de referirse a la falta de unidad de las prácticas comunicativas audiovisuales. Para Imbert, la espectacularización mediática se caracteriza también, por una tendencia al exceso, traducida en el barroquismo de las formas o, como sostendría Calabrese, neobarroquismo de las formas. El desorden reinante tanto en las estructuras

---

<sup>29</sup> González Requena, J., “Televisión: un espectáculo desimbolizado”, en *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*. Cátedra, Barcelona, 1999, página 103.

narrativas, en la continuidad temporal, en las categorías de verdad/simulación, en la multiplicación de imágenes y la velocidad en la que son ofrecidas, como en la fragmentación visual de la pantalla misma, funcionan como huellas que la posmodernidad imprime en los diferentes productos culturales. La acumulación de formas y el exceso en la superposición de elementos, son rasgos característicos de la estética actual, que marcan un cambio en el campo cultural y social e inciden en el discurso televisivo, volviéndolo heterogéneo y discontinuo.

Basta recordar que un género no es solamente una cierta disposición discursiva de algo, sino que esa disposición discursiva es producto de una etapa histórica. Nosotros trabajamos con los géneros híbridos cuya característica es la yuxtaposición de elementos. Pero ¿qué son estos formatos, sino productos de un cierto gusto de época que invade todas las áreas y se orienta hacia la inestabilidad y lo cambiante? ¿No son acaso resultados de la fragmentación posmoderna? Y la necesidad de reinventar tipologías discursivas – a partir de géneros ya conocidos- ¿responde a la competencia televisiva fomentada por el contexto económico y político?

Sin ir más lejos, damos cuenta que, inestabilidad, fragmentación, yuxtaposición, exceso, desorden y polidimensionalidad, son palabras claves que nos permitirán una comprensión más acabada de los formatos analizados.

### ***2.3.1) Más consideraciones sobre la televisión como negocio.***

No es casual que una y otra vez volvamos sobre los mismos conceptos en la presente investigación. Por un lado, esta repetición da cuenta de la interconexión de las temáticas planteadas; por otro, sucede como expresó Heidegger: *“Las repeticiones quisieran brindar la oportunidad de que continuamente vuelvan a pensarse una y otra vez, sin temor a repetirse, unos pocos pensamientos determinantes de la totalidad”*<sup>30</sup>.

En el punto 8, hemos hecho referencia a la concepción del medio como espectáculo. Y para desarrollar este ítem necesitamos volver sobre un tema fundamental: el traspaso de la televisión y de los medios de comunicación en general, a capitales privados. Aquí es donde podemos observar que tan estrechos son los lazos que vinculan a la neotelevisión con el neoliberalismo.

Nora Mazziotti<sup>31</sup> sostiene que en nuestro país, a partir de la privatización de los canales de televisión, se produjo un fuerte movimiento de adquisiciones y alianzas entre grupos y se afianzaron las productoras independientes. También se dio la terciarización de servicios, característica de la nueva economía. Este nuevo panorama implicó un importante cambio en la lógica mediática, ya que los medios de comunicación responden prioritariamente a partir de entonces, a la lógica de la rentabilidad. Su función pasó a ser, casi con exclusividad, entretener al público y competir frente a una variedad aparente de productos y formatos. De ahí la tendencia a presentar la información como espectáculo, proliferando también bajo este nuevo contexto, la oferta de programas que no exigen demasiada

---

<sup>30</sup> Martin Heidegger, Nietzsche, Destino, Barcelona, 2000, Tomo I, página 15.

<sup>31</sup> Mazziotti, Nora: La televisión en Argentina; en Historias de la televisión en America Latina. Editorial Gedisa Barcelona, 2002. Página 54.

inversión y que pueden ser englobados bajo la denominación de televerdad: *talk shows*, *reality shows*, *docudrama*, etc...

De este modo, la televisión pasó a ser definitivamente un negocio y la información, dentro de los confines de la pantalla chica, ni más ni menos que una mercancía. Como explica Giovanni Satori, “*con la televisión cambia radicalmente el criterio de selección de las informaciones. La información que cuenta, es la que se puede filmar mejor; y si no hay filmación no hay ni siquiera noticia, y, así pues, la noticia no se ofrece pues no es “video-digna”*”<sup>32</sup>.

Como sostienen Casetti y Odin<sup>33</sup>, la neo-televisión se diferencia de la paleo-televisión (producción cultural televisiva surgida en Europa bajo el modelo público que contrastaba con el *show Business*). En esta última no existía o en su defecto, no estaba tan desarrollada, la lógica empresarial. Era más que nada una televisión pedagógica, un modelo que se asentaba sobre la consideración de un espectador pasivo, frente a medios de comunicación que se presentan como “maestros” e imparten saberes a la gran audiencia. Desde su origen, la televisión en Europa estuvo ligada a la noción de servicio público. Esto puede explicarse en parte, por la tradición de empresa pública radiofónica dominante entonces en la región, y por la escasez de capitales privados, en una época de crisis y reconstrucción (Segunda Guerra Mundial).

Conviene recordar también que, desde el inicio, el modelo europeo de servicio público encontró su contracara en el modelo privatista de los Estados Unidos de América ligado a

---

<sup>32</sup> Giovanni, Satori; *Homo videns: la sociedad teledirigida*; Madrid, Taurus, 1998, página 81.

<sup>33</sup> Francesco Casetti, Roger Odin, *De la paleo- a la neo-televisión*, Communication 51, Paris, 1990.

los negocios de la industria electrónica. Sin ir más lejos, y como se encarga de explicar Román Gubern en su texto *“La mirada opulenta”*, la televisión se desarrolló en una sociedad capitalista, la norteamericana, en forma de actividad privada y comercial, financiada por agencias de publicidad que aspiraban a obtener amplias audiencias para sus mensajes. Esto condujo a un modelo basado en el triunfo del sensacionalismo espectacular<sup>34</sup>.

El modelo neotelevisivo, está condicionado por la necesidad de mantener e incrementar su rentabilidad. Por ello, interpela e incita al espectador a participar a través de diferentes vías: llamados telefónicos, encuestas, concursos, etc.

Marcela Farre<sup>35</sup> afirma en su texto *“El noticiero como mundos posibles”*: *“Por lo general, la relación jerárquica de antes (en referencia a la paleotelevisión) se sustituye por una relación de proximidad, y esto en distintos niveles: I) la proximidad espacial: se encamina a los lugares cotidianos, la calle, el ciudadano común, la voz del pueblo, la casa del barrio; II) la proximidad en los temas, cada vez más cercanos a las preocupaciones privadas; III) proximidad, en fin, en el discurso: por disolución o entre las fronteras de los géneros, los formatos y los temas. Es decir una convivencia de lo diferente”*.

No hay que perder de vista sin embargo, el hecho de que en la televisión actual coexisten rasgos pertenecientes a uno y otro modelo (paleo-neotelevisión). La clasificación no debe ser entendida como algo rígido ya que es factible que nos encontremos en el discurso televisivo, tanto con elementos arcaicos, como posmodernos.

---

<sup>34</sup> Gubern, R., *La mirada opulenta*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

<sup>35</sup> Marcela Farré, *El noticiero como mundos posibles*, Ediciones La Crujía, Buenos Aires 2004, página 52.

## **2.4) Lo público y lo privado.**

Para terminar de comprender las profundas transformaciones que sufrió el discurso televisivo, resulta útil delimitar qué entendemos por público y qué entendemos por privado, y cuáles fueron las mutaciones que sufrieron dichos conceptos, o más precisamente, cómo se modificó la interacción entre los mismos.

Siguiendo a Richard Sennett<sup>36</sup>, los primeros usos registrados de la palabra “*público*” en inglés, identifican este término con el bien común en sociedad. Años más tarde, se agregó un sentido de público, a aquello que es manifiesto y abierto a la observación general. El concepto de “*privado*”, en cambio, estuvo asociado en sus orígenes, a la vida amparada y definida por la familia y los amigos. Sennett sostiene que los traumas derivados del capitalismo del siglo XIX, llevaron a los ciudadanos a protegerse del sistema, abandonando la voluntad de controlar y dar forma al orden público. De esta forma, la familia pasó a ser un refugio idealizado, un mundo en sí mismo, con un valor moral más alto que el dominio público.

Pero el objeto de la presente contextualización es, sin embargo, examinar las transformaciones de lo público y lo privado en un contexto específico: la televisión.

En su trabajo sobre crisis de lo público y medios de comunicación, el autor Jorge Bonilla Vélez<sup>37</sup> analiza el papel desempeñado por la oferta informativa, a partir del estallido y fragmentación de lo público en sus múltiples espacios, y plantea que paradójicamente, los

---

<sup>36</sup> Sennett, R., *El declive del hombre público*, Ediciones Península, Barcelona, 1978.

<sup>37</sup> Bonilla Vélez, Jorge I.: *Crisis de lo público y de los medios de comunicación: información paz y democracia en Colombia*, en Entel, Alicia. *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*. Buenos Aires. Paidós. 1997.

medios de comunicación masiva se caracterizan por el empobrecimiento de espacios públicos.

El discurso informativo vehiculiza una visión restringida de lo público que se manifiesta para el autor en los siguientes ámbitos de atención:

*Lo público como orden público.* Se instalan en la agenda mediática temas como la violencia e inseguridad, traducidas como noticias de orden público (sucesos de delincuencia que desafían la autoridad del Estado). De esta forma, los medios llevan a la asimilación de lo público con lo judicial – policial.

*Lo público como escándalo.* Rige una la lógica informativa según la cual, la importancia de un acontecimiento se mide por su capacidad de escandalizar. Este tratamiento opera en detrimento o debilitamiento de la función contextual de todo mensaje y los efectos específicos de cada noticia.

*Lo público como drama individual.* Creciente transformación de los valores públicos de la información hacia los linderos de la intimidad y de la personalización noticiosa. El drama humano se ha convertido así en la principal materia prima para legitimar la información.

Como ya hemos dicho, la neotelevisión hace visibles nuestros problemas más íntimos, condenando a los problemas sociales a permanecer fuera de la pantalla chica o en el caso que los aborde, lo hace acorde a las reglas impuestas por el infoentretenimiento: mediante su dramatización o trivialización.

Gérard Imbert<sup>38</sup> afirma respecto a la producción **televisiva actual**: “*se caracteriza por una deriva hacia temas del ámbito de lo íntimo, lo secreto, lo tabú, reflejando un*

---

<sup>38</sup> Gérard Imbert, Telebasura: de la telerealidad a la teleficción, Revista de occidente, número 201, febrero de 1998.

*desplazamiento y una dilución de las fronteras entre lo público y lo privado: una tendencia a publicitar lo privado (los entretijos de la vida privada), hasta convertir la intimidad en exhibicionismo. Pero también tendencia a privatizar lo público (la utilización del medio como confesionario público)”.*

Se experimenta entonces, una espectacularización de lo cotidiano: se exhiben los sentimientos, las emociones, las pasiones de los protagonistas de los sucesos y el espectador se convierte en consumidor de la intimidad ajena. En la pantalla se muestra el universo íntimo y cotidiano de un grupo de personas comunes y corrientes. Lo íntimo se constituye como objeto de información, siempre y cuando, la intimidad sea exteriorizada voluntariamente por el sujeto y tenga una relevancia comunitaria. Pero en el acto mismo en el cual la intimidad es comunicada, se destruye, en tanto es conocida por otros, deja de pertenecer ya al ámbito privado.

Ahora bien, no debe malinterpretarse lo dicho: muchas de las historias relatadas en los docudramas, más allá de ser representaciones subjetivas de los hechos (perteneciente a un decir íntimo), se ofrecen como casos individuales de temáticas de alcance social, sucede que el tratamiento intimista y novelado que reciben estos testimonios, dificulta el dar cuenta de la situación de modo estructural: no se informa exhaustivamente sobre la coyuntura de factores que intervienen en cada caso particular ni sobre sus causas.

La presentación espectacular de lo privado convertido en público, funciona como un síntoma de época en el contexto televisivo mundial; la argentina por su parte, no se encuentra excluida de dicho diagnóstico. Y la presencia de formatos televisivos de hibridación, como es el caso de *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, alude precisamente, a

este resurgimiento de lo privado, luego del auge de las cuestiones públicas. La agenda mediática redujo el espacio y tiempo dedicado a preocupaciones tales como la justicia social, las políticas distributivas, los planes de salud y educación, en beneficio de cuestiones pertenecientes al ámbito de lo privado<sup>39</sup>. Esto no debiera extrañarnos si tenemos en cuenta el pasaje de una televisión cuya principal función era la referencial, a una televisión claramente autorreferencial, que construye y produce su propia realidad desarrollando al máximo su función fáctica.

Al principio de este capítulo nos hemos preguntado por la relación que guardan los tipos discursivos analizados con el contexto posmoderno, ya que, sería un error querer explorar cualquier producto cultural separado del contexto general en el cual emerge. Por ello, se intentó hacer una breve reseña del neoliberalismo, con el fin de evidenciar cómo los cambios económicos, trajeron aparejados profundas transformaciones culturales. Este modelo político-económico que habilitó la concentración de medios, permitió un modelo específico de televisión y variedades televisivas particulares, como es el caso del género de hibridación. Como consecuencia de la aplicación de las políticas neoliberales, los canales de televisión pasaron a manos de grupos privados y sus funciones se vieron modificadas, sobre todo -como señala Guillermo Kaufman-, aquellas relacionadas con la construcción de modelos de realidad. El collage, el pastiche, la heterogeneidad, el ritmo vertiginoso, el estilo desestructurado de periodistas y conductores, la proximidad con los protagonistas, la recreación de una esfera de intimidad y domesticidad para el espectador, y el lenguaje del

---

<sup>39</sup> Arizaga, María Cecilia. La neo televisión en la argentina de fin de siglo: una aproximación al discurso televisivo actual como síntoma de época, en Wortman, Ana (comp). Políticas y espacios culturales en la sociedad argentina. Continuidades y rupturas en una década de democracia. Buenos Aires, Oficina de Publicaciones del CBC- Carrera de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, 1997.

video clip, son algunas de las formas profundas que refieren al gusto de época posmoderno y al mismo tiempo, herramientas que los medios, en este caso la televisión, utilizan para construir un determinado modelo de realidad.

¿Cuál sería la realidad elaborada y presentada entonces por estos tipos discursivos?

Una realidad a la que el espectador pareciera acceder sin aparentes mediaciones, cruda, hipervisible, en la que se exhiben hasta los aspectos más íntimos, impactante, relatada por sus protagonistas y fragmentada, entre otras características.

La articulación establecida tiene por objeto derribar las relaciones azarosas entre los fenómenos políticos, económicos, sociales y mediáticos presentados. Recapitulando, la neotelevisión es la ilustración perfecta de la transformación de la realidad representada: la televisión de la proximidad se limita a un ámbito cercano al espectador y tiende a reproducir las formas de comunicación de su entorno cotidiano. El mundo queda reducido en sus dimensiones reales a un espacio comprensible para el televidente.

Mientras que lo privado ocupa un lugar hasta hace tan sólo unos años inusitado en la televisión, las cuestiones públicas, deben someterse a la lógica del espectáculo para ser objeto de comunicaciones. La privacidad de los ciudadanos era una esfera que se mantenía resguardada dentro de los límites del hogar o reservada para un círculo íntimo, al margen del discurso público. Actualmente, todo lo referente a lo privado ocupa un lugar primordial en el discurso público, cuya finalidad es entretener al espectador y satisfacer su deseo escópico. Y esta es una de las principales rupturas que presenta el discurso televisivo posmoderno: **lo privado se ha convertido claramente, en objeto de información.**

## ***2.5) Derribando fronteras: antecedentes del género de hibridación.***

Al trabajar con formatos audiovisuales de hibridación que se basan en la combinación de elementos, nos vemos en la obligación de precisar el origen de la disolución de la frontera entre los géneros clásicos. Así, damos cuenta que este fenómeno comenzó en primer lugar, en las artes gráficas: en el periodismo y la literatura.

Charles Dickens por ejemplo, es considerado el máximo representante del realismo. En sus novelas, es decir, en las novelas realistas, todos los elementos componen un mundo verosímil:

- La reproducción de los conflictos de la época.
- Los personajes extraídos de la realidad cotidiana.
- El diálogo cobra gran importancia dentro de estas tipologías permitiendo a los personajes presentarse a sí mismos, sin intermediarios.
- Los espacios se corresponden a menudo con lugares verdaderos y concretos.
- El lenguaje tiende a la sencillez para dar verosimilitud a los personajes (reproducción casi magnetofónica del habla popular).

Como resultado, se construye un discurso ficcional a partir de elementos realistas (lugares, personajes, conflictos) con el fin de que la reproducción sea, precisamente, lo más fiel posible.

Pero si queremos establecer un antecedente más cercano, podemos referir al renacimiento del realismo dentro del periodismo ya en los años 60. Tom Wolfe fue uno de los primeros exponentes del periodismo de “*non fiction*”. Citaremos su exposición para dar cuenta de la técnica que posibilitó en un primer momento, que el periodismo se leyera igual que una

novela. Así, en referencia a los procedimientos que confieren a la novela realista su fuerza única, Tom Wolfe afirmaba:

*“Esta fuerza extraordinaria se derivaba principalmente de sólo cuatro procedimientos. El fundamental era la escena-por-escena, contando la historia, saltando de una escena a otra y recurriendo lo menos posible a la mera narración histórica...Los escritores de revista, descubrieron que: el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual. Al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia que cualquier otro procedimiento individual....El tercer procedimiento era por llamarlo así «punto de vista en tercera persona», la técnica de presentar al lector a través de los ojos de un personaje particular, para dar al lector la sensación de estar metido en la piel del personaje y de experimentar la realidad emotiva de la escena tal como él la está experimentando....¿cómo puede un periodista, que escribe no-ficción, penetrar con exactitud en los pensamientos de otra persona? La respuesta es maravillosamente simple: entrevistarle sobre sus pensamientos y emociones junto con todo lo demás...El cuarto procedimiento consiste en la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliarios, de vestir, de decoración...además de las diversas apariencias, miradas, estilos de andar y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de una escena”<sup>40</sup>.*

La idea de este periodismo incipiente, consistía en ofrecer una descripción objetiva de los hechos, lo más completa posible, empleando a su vez, técnicas utilizadas en la literatura. La captación del diálogo, los gestos, las expresiones faciales, los detalles del ambiente, fueron así, procedimientos que comenzaron a invadir el mundo del periodismo gráfico, no sólo dificultando la tarea de identificación de los géneros clásicos, sino también, permitiendo al

---

<sup>40</sup> Wolfe, T., El nuevo periodismo, Editorial Anagrama, 1977, páginas 50 y 51.

lector obtener algo que habitualmente tenía que buscar en las novelas o en los relatos breves: la vida subjetiva o emocional de los personajes.

A modo de resumen, y para establecer teóricamente los parámetros dentro de los cuales nos manejaremos, presentamos la clasificación práctica de los tipos discursivos, ofrecida por Gustavo Orza<sup>41</sup>, con los que el espectador puede encontrarse, dentro de una televisión generalista:

• **El discurso referencial.**

En este grupo se encuentran los géneros de corte informativo - periodísticos cuyos contenidos presentan un alto grado de concordancia con el campo de referencia externo. Tradicionalmente, estos géneros han sido catalogados como periodísticos, documentales o informativos. Su objeto principal, su función textual primordial, es informar, así como también, referir o señalar. El contrato comunicativo propuesto desde la realización - producción, está sustentado en relaciones de verdad/credibilidad.

Tipos de programas referenciales: noticiero, documental, debate, magazine, resúmenes semanales de noticias, transmisiones en directo de acontecimientos.

• **El discurso ficcional.**

Contrariamente a lo que sucede con el tipo discursivo anterior, este grupo se define por la distancia o alejamiento en la relación que sus contenidos mantienen con referentes

---

<sup>41</sup> Orza, G., Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental. Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2002. Capítulo V: Tipologías televisivas.

extradiscursivos. Se crea un campo de referencia interno (posible o fantástico), que presentará un mayor o menor grado de ajuste con la realidad (puede representarla, referirla o parodiarla), sólo a fines del disfrute del televidente.

El contrato comunicativo se sustenta en una relación de sustitución o simulación.

Tipos de programas ficcionales: telenovela, serie, telefilme, sitcom, series de animación.

#### • **El discurso de hibridación.**

Aquí se encuadran todos aquellos géneros que operan sobre los límites que permiten diferenciar entre las dos primeras tipologías discursivas: *talk show*, magazine, concursos, reality shows, docudramas. Se caracterizan por combinar formas de aproximación a la realidad externa y al mismo tiempo, formas que crean un universo de ficción. Se trata de nuevos formatos televisivos cuya presencia en la pantalla chica aumentó considerablemente en el transcurso de los últimos años.

El resultado es la referencia a contenidos reales a través de parámetros propios de los discursos de ficción. Esta “hibridación” efecto de la mezcla, hace que se torne dificultoso catalogar ciertos programas dentro de los géneros televisivos ya conocidos. La innovación y la búsqueda de la originalidad juegan un papel fundamental en la realización / producción de este tipo de programas y tienen por fin, entretener al espectador.

Tipos de programas de hibridación: concurso, programas infantiles, magazine de corazón y sucesos, reality show, talk show, periodístico humorístico, documental de ficción.

Es dentro de este tipo discursivo, que ubicamos a los programas seleccionados.

### **2.5.1) Formatos audiovisuales de hibridación: ni del todo realistas ni del todo ficticios.**

Con el tiempo, la tendencia que tuvo origen en los medios gráficos -hibridación de contenidos típicamente informativos y de contenidos del entretenimiento-, se impuso también en los medios audiovisuales y se profundizó con el desarrollo de la neotelevisión. Actualmente, muchos de los géneros televisivos se sitúan en la frontera de la información, el entretenimiento y el espectáculo. Como señala Javier Maqua, en televisión, “*la realidad cotidiana se ficcionaliza constantemente en docudramas y realitys show. O, al contrario, la ficción se convierte en una aprensión inmediata de la realidad, se documentaliza*”<sup>42</sup>.

Por todo ello es que no sería correcto clasificar como “novedosos” a los programas seleccionados en función de su pertenencia al género de hibridación. Por el contrario, el programa “*Edición plus*” puede ser mencionado como el primer programa periodístico de investigación que introdujo la utilización de la cámara oculta en la televisión argentina (hasta entonces se había utilizado para registrar situaciones cómicas o poner en ridículo a personas frente a una situación armada adrede).

En él, se observan ya, varias características presentes en los formatos actuales, entre ellas: la combinación de elementos pertenecientes a uno y otro género (realidad/ficción), una cobertura intimista de las temáticas, así como también, la búsqueda de historias de vida (personalización de la información).

---

<sup>42</sup>Maqua, J., “*El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?*”, en VV AA, *Historia general del cine*, Vol. XII, Madrid, Cátedra.

Para ser más específicos, citamos un ejemplo. En el programa de *Edición Plus* dedicado a la prostitución masculina (1994), Franco Salomone y Lana Montalbán, sus conductores, presentaban el informe del siguiente modo:

F.S.: -...por intermedio de nuestras cámaras ustedes van a conocer esta noche la intimidad de un ambiente donde se canjea dinero por sexo, y donde las drogas y la violencia, son hechos habituales.

L.M.: -¿Quiénes son los taxi boys?... Ahora van a escuchar historias sexuales increíbles contadas por los mismos taxi boys. Queremos aclararles que el lenguaje que utilizan es crudo y directo, pero esa es la jerga que se maneja en el ambiente. Así comienza nuestra historia.

En el informe abundan los primeros planos, se utiliza la voz en off de la conductora para hilar la secuencia (tanto discursiva como visual) y se muestran dinámicas imágenes de la noche porteña.

Habiendo trabajado ya con las características de los formatos de hibridación, no resulta complejo establecer puntos de conexión:

- Se recurre al testimonio de los protagonistas para narrar los temas presentados.
- Los protagonistas son excluidos del sistema laboral tradicional (particularidad que revela su condición de marginalidad).
- El contrato se basa en el ver: *“por medio de nuestras cámaras ustedes van a poder ver la intimidad...”*. Aparece la idea de ser testigos, de ver de cerca, de captar la nuda realitas, “realidad en estado puro”.

- El lenguaje de los informes es coloquial y vulgar.
- Los primeros planos, la voz en off, la musicalización, la fragmentación de la pantalla, son recursos implementados en los informes que apuntan tanto a captar el interés del espectador como a conmoverlo.

“*El visitante*” y “*El otro lado*”, ciclos conducidos por Fabián Polosecki, son también anteriores a los programas analizados, y presentan características comunes (quizás demasiadas, si tenemos en cuenta que tras las primeras emisiones del programa *Ser urbano* sus realizadores hacían referencia al ciclo como un “homenaje” a “El otro lado”). Otra vez observamos la utilización de voz en off, primeros planos, el relato de protagonistas anónimos, ambientes cotidianos, cámara en vertiginosos movimientos.

La alusión a estos programas tiene por finalidad, dar cuenta el hecho de que los tipos discursivos analizados no son nuevos.

Varias de las características que nos permiten definir al género de hibridación ya se manifestaban en *Edición plus*, *El otro lado* y *El visitante*, todos ellos anteriores al 2001. Lo que ocurre a partir de esta fecha, sin embargo, es la proliferación y repetición de este tipo de formatos, impulsados en gran parte, por la crisis que atravesó nuestro país en ese momento. La profundización de las brechas sociales ya existentes, permitió hacer de los sujetos marginales y excluidos, el eje de dichos formatos.

# CAPÍTULO 3

## *Análisis del corpus*

### ***3.1) Primera aproximación al objeto de estudio.***

#### ***3.1.1) Discurso autorreferencial: cómo se presentan los programas.***

En la introducción hemos expuesto las fichas técnicas de cada programa. Tomaremos de ellas las partes sustanciales como factores para la interpretación del corpus, analizando como construyen una imagen de si mismos y como se presentan ante el público.

\*Ser urbano se define como:

*“...un programa documental periodístico que descubre historias de vida y universos que, a pesar de estar tan cerca de nosotros, no siempre se conocen. Ser urbano es un programa con las historias que la ciudad tenía ganas de contar. Historias emotivas, tiernas, dolorosas, sorprendentes, de superación personal y, también, injustas. Ser Urbano tiene una mirada comprometida con lo social, no juzga, simplemente es testigo de lo que ocurre y reflexiona sobre ello”.*

Vayamos por partes:

-Este ciclo se clasifica a sí mismo como **documental periodístico**. Sin embargo, cuando hablamos con Pablo Cabello, productor del ciclo (ver anexo), éste dejó en claro que “periodístico” no debe entenderse en el sentido tradicional del término: *“yo creo que no estamos hablando de programas periodísticos en el sentido tradicional, hay una reformulación del género. Nosotros no estamos atrás de la verdad, no es una investigación*

*en el sentido más clásico...*”. De lo dicho, podríamos deducir que la objetividad y la búsqueda de la verdad no aparecen como metas perseguidas dentro de este tipo de formatos, al menos en Ser urbano.

-La presentación continúa haciendo referencia a las historias narradas: “...*historias que, a pesar de estar tan cerca de nosotros, no siempre se conocen*”. En esta frase tiene lugar una operación de identidad que, como sabemos, es un proceso vincular: la identidad sólo se establece frente a una alteridad. Se marcan posiciones diferentes, un “ellos” y un “nosotros”. Pero ¿A quién se refiere la ficha técnica cuando dice “*tan cerca de nosotros*”? El programa, -en tanto figura colectiva que incluye al conductor y a la producción- y el espectador, se reconocen aquí en una misma posición. Se interpela al público de la siguiente manera: hay historias pertenecientes a “otros culturales”, que aunque estén cerca nuestro (tuyo y mío, conductor, audiencia), no las conocemos. Conductor y espectador están en igualdad de condiciones: no conocen los relatos que habrán de escuchar, ambos se introducen en un mundo ajeno.

-¿Cómo son las historias? “...*emotivas, dolorosas, tiernas, sorprendentes, de superación personal y, también, injustas*”. Nos interesa este último término: “*injustas*”, porque el mismo connota el carácter de denuncia a los relatos de los protagonistas. Sin embargo, la frase que continúa refuerza el concepto: “Ser Urbano *tiene una mirada comprometida con lo social...*” ¿A qué se refiere con ello? Al gesto supuestamente democrático de dar lugar a una pluralidad de voces marginales, voces, muchas veces, excluidas de la agenda mediática dominante. El compromiso pasa por la apertura hacia ciertos sectores de la sociedad argentina y la visibilidad que se les confiere mediante el programa citado.

-“...no juzga, simplemente es testigo de lo que ocurre y reflexiona sobre ello”, es la frase final. No hay en apariencia, una intención deliberada de juicio moral, es decir, de dictar que es lo correcto y lo incorrecto, lo que está bien o mal, simplemente se muestran las historias para que el televidente pueda reflexionar o no, a partir de lo que ve y escucha. Sin embargo, en el punto anterior vimos como se adjetiva a las historias de “injustas”. Esta es, ni más ni menos, una valoración que nos permite dar cuenta de la existencia de juicios morales latentes.

Esta frase reafirma que el contrato propuesto se basa en el ver, en el estar ahí, en ser testigos de la realidad. La intención es ponerse en la piel de los protagonistas y experimentar sus emociones. El espectador capta una realidad inmediata -sin mediación aparente-, cruda, porque las cámaras del programa son testigo de lo que ocurre.

-Lo dicho anteriormente se condensa, precisamente, en el *tag line*: “No te mostramos la realidad, la vivimos”. El conductor se moviliza hasta los espacios cotidianos de los entrevistados, los recorre en busca de historias, comparte sus costumbres, se emociona con los relatos que escucha, usa el mismo lenguaje que los narradores, vive la realidad de los protagonistas e invita al espectador a compartir su aventura.

De este modo, Gastón Pauls aparece como turista que visita un mundo ajeno al suyo, y durante el tiempo que dura el informe, se mimetiza adentro de la realidad construida. Gran parte del espectáculo se ofrece así a partir de las peripecias del conductor, no basta con mostrar o contar determinado acontecimiento, hay que “vivirlo”. Estas características permiten que dicho formato se presente como “la otra cara de las noticias”: se ofrece un abordaje de los sucesos en el cual, la subjetividad (tanto de los enunciadores como de la

enunciación), ocupa un primer plano. Un abordaje que intenta naturalizar al máximo la “realidad” que construye.

\*En cuanto a cómo se presenta *Humanos en el camino*:

-“Como aliviar el dolor de este jardín de gentes”, *tal como canta Luis Alberto Spineta en la apertura del programa, pasó a ser un objetivo del programa. Esto implicaba involucrarse aún más y decidió* (en referencia a Gastón Pauls) *asumir un rol de productor... Entonces, se decidió salir a recorrer el país, en busca de quienes, en el peor de los escenarios, son capaces de generar una luz de esperanza que nos permita creer en un mundo mejor para vivir”.*

¿Cuál es el modo de aliviar el dolor de los que sufren? Escuchándolos, dándoles un espacio en el cual puedan hablar. Esto nos lleva a preguntarnos si la catarsis se produce sólo en el espectador. Acá vemos como al contar sus historias, los protagonistas liberan de igual modo sus pasiones, hacen una descarga emocional, y comparten su relato con miles de televidentes. De ahí su alivio.

*Kaos en la ciudad* y *La Liga* son programas que también pertenecen al género de hibridación. Más allá de que no sean objeto de análisis en la presente tesina, propongo observar cómo se construyen en sus promociones, a fin de establecer similitudes subyacentes en el modo de presentarse:

*“Los periodistas más creíbles reunidos en un programa periodístico de actualidad que busca contar historias, mostrar personajes y situaciones urbanas con recursos*

*provenientes del periodismo, el documental, la narración y el humor. Kaos en la Ciudad combina la información, el humor, un toque cool y fashion y el compromiso con la realidad, en la que los protagonistas de las notas son los excluidos y discriminados por nuestra sociedad”.*

-Vemos en primera instancia, como las historias funcionan, al igual que en *Ser Urbano*, como ejes del programa. Al mencionar la combinación de recursos provenientes tanto del periodismo, el documental, la narración, como del humor; se está reforzando el concepto de hibridación de géneros. Esta mezcla, es propia de la reformulación del género mencionada anteriormente por el productor de *Ser urbano*.

-Al hacer referencia la ficha técnica, a los protagonistas de los informes, encontramos nuevamente un punto de contacto, el compromiso con la realidad basado en la apertura hacia “*los excluidos y discriminados por nuestra sociedad*”. Como ya hemos visto en el marco teórico, la implementación de políticas neoliberales en nuestro país, favoreció la profundización de las desigualdades sociales, desigualdades que a las que se aproximan los programas en cuestión. La neotelevisión maneja entonces, como temática privilegiada, la exclusión social: *Kaos...*, *Ser urbano*, *La Liga* y muchos otros, son formatos audiovisuales que no se están desconectados del contexto social en el que emergen, sino que trabajan con una representación peculiar del mismo.

-¿Cómo es el tag line de *Kaos*...? “*Un programa donde cada persona significa historia y donde cada historia... significa Kaos*”. *Caos*, como hemos visto, es una de las

características de la posmodernidad mencionada por Omar Calabrese y refiere a la falta de centralidad.

\*El caso de La Liga:

*“La realidad puede ser mostrada de muchas maneras posibles. En la liga, un equipo de cronistas muy heterogéneo se sumerge en diferentes submundos para conocer las variadas y a veces contradictorias aristas de un mismo tema. De esta manera, cada miembro del equipo brindará un enfoque diferente de un mismo tema, apelando a recursos como el humor, la ironía, la acidez, lo testimonial, y lo dramático, metiéndose en la piel de los verdaderos protagonistas... En pantalla, diferentes ventanas muestran varias cámaras trabajando en paralelo y en tiempo real generando un collage de imágenes del que surgen contrastes y contrapuntos”.*

-Queda en claro que este programa trabaja con un equipo de periodistas, es decir, no depende de una figura central y definida, sino que a través de varias miradas ofrece una pluralidad de enfoques diferentes. Sin ir más lejos, su *tag line* es “*cuantos más ojos miran, más ojos ven*”. Esta idea de polifonía se ve plasmada en la fragmentación de la pantalla: se exhiben al mismo tiempo, diferentes aristas de una misma problemática.

-“...apelando a recursos como el humor, la ironía, la acidez, lo testimonial, y lo dramático...”. Al igual que los otros programas hace también referencia a la utilización de recursos provenientes, tanto de géneros ficcionales como no ficcionales.

-“...metiéndose en la piel de los verdaderos protagonistas”. Nuevamente aparece la propuesta lúdica de meterse en la piel del otro, experimentar sus sufrimientos, ponerse en su lugar, mimetizarse e identificarse con él. Aunque esta vez con una salvedad, la aclaración de “los verdaderos protagonistas”, permite leer entre líneas que hay falsos protagonistas ¿será en referencia a los periodistas o a los espectadores?

-“...diferentes ventanas muestran varias cámaras trabajando en paralelo y en tiempo real generando un collage de imágenes del que surgen contrastes y contrapuntos”. La palabra collage refuerza el surgimiento de una nueva estética en este tipo discursivo, como ya hemos dicho es una estética posmoderna que yuxtapone elementos y se caracteriza fundamentalmente por la fragmentación.

### **3.1.2) Observaciones preliminares.**

Todas las fichas técnicas expuestas hacen alusión a ciertas características comunes, que permiten hablar de una reformulación del género periodístico, las mismas son:

√ Las **historias de vida de gente común** son el eje central de estos tipos discursivos. Se trasluce la necesidad y la intención desde la producción, de abordar las diferentes problemáticas a través de los relatos de los protagonistas. Las historias no sólo deben ser representativas, sino también interesantes (lo que se mide por su nivel de impacto).

√ En su mayoría, los relatos pertenecen a personas marginadas y excluidas socialmente. De la visibilidad que se le otorga a estos sectores, deriva un supuesto compromiso social de los programas.

√ Para tratar y abordar los diferentes temas, se combinan recursos ficcionales y no ficcionales. La música en tanto recurso ficcional por ejemplo, no sólo se emplea para dar ritmo a los programas, sino también, para hablar de lo que está pasando en escena (hace jugar sobre el espectador distintas tensiones emocionales, mediante una organización que traza las curvas emocionales y, sobretodo, cuál deberían ser los momentos propiciadores de las emociones fuertes o blandas). Por otro lado, la ausencia de miradas a cámara o la producción de introducciones así como también de finales para los informes (estructuración narrativa), son otros de los elementos ficcionales empleados, a mencionar.

√ Los programas mencionados ofrecen una máxima representación de otras realidades, “metiéndose en la piel de los protagonistas”. Ésta es quizás la mayor apuesta de la ficcionalización: crear una puesta en escena para que el espectador, a través de las cámaras y la guía del conductor, juegue a introducirse en el mundo de los protagonistas de los hechos. Esta propuesta lúdica, pero no real (en tanto se basa en un simulacro) permite al consumidor de dichos formatos, identificarse o bien con el conductor del ciclo, o bien con quienes enuncian sus relatos.

√ Todo gira en torno a una estética posmoderna: collage de imágenes, caos, fragmentación de la pantalla, ritmo vertiginoso, cámara en mano, escenarios reales, etc, son los elementos que confieren un nuevo ritmo y estética a los productos discursivos analizados.

### **3.2) La vida cotidiana en escena. Protagonismo del “hombre común”.**

Tanto *Ser urbano* como *Humanos en el camino*, se caracterizan por la introducción y el abordaje de temas, que hasta entonces, no ocupaban un lugar privilegiado en la agenda mediática dominante. Es decir, muchas temáticas fueron ya presentadas en programas anteriores (como el mencionado *Edición Plus*), pero a través de informes más breves, y no mediante la modalidad del reportaje.

Entre los contenidos ofrecidos a los televidentes en los diferentes capítulos de los programas, encontramos:

- Drogas
- Villas miseria
- Vendedores ambulantes
- Sistema penitenciario
- Escuelas rurales
- El riachuelo y sus vecinos
- Chicos de la calle
- Prostitución
- Travestis
- Comedores comunitarios
- Comunidades indígenas
- Tren blanco
- Anorexia

- Minas de Río Turbio
- Conventillos
- Gitanos
- Evacuados
- Nietos restituidos
- Hospitales de Salud Mental
- Cementerio

En todos los casos, el peso de las historias recae sobre el/los protagonista/s de los hechos, aún, si la temática abordada gira en torno a un lugar o zona geográfica en particular. Si el informe trata por ejemplo, sobre el riachuelo, la localidad de Tigre o sobre el puerto de la ciudad de Mar del Plata, lo que cobra relevancia en verdad, son los testimonios de sus habitantes, sus historias de vida condicionadas y marcadas por dicho espacio. Estas temáticas son denominadas por la producción como “territoriales”: se busca un territorio, y los personajes que lo habitan relatan sobre ese territorio.

Podemos hablar así, de la predominancia del “quien” en este tipo de productos, son protagonistas principales del docudrama: travestis, vendedores ambulantes, chicos de la calle, víctimas de algún tipo de violencia, quienes adquieren una notoriedad inusitada. Y esta es una característica de los tipos discursivos analizados: las personas se convierten en personajes que comparten con el conductor y espectador, sus cuestiones más íntimas. Ofrecen su acto interpretativo de los sucesos, sabiendo que serán objeto de la mirada de la audiencia.

*Ser urbano y Humanos en el camino* van detrás del decir íntimo, de la subjetividad de los protagonistas de las historias para ofrecer otra mirada de los hechos. Se centran en la

experiencia individual para movilizar emotivamente al espectador. En su defecto, no se privilegia una descripción casuística de los acontecimientos. No hay un abordaje de los orígenes que provocan la problemática en cuestión, es decir, no se construye una estructura relacional para los hechos, tampoco se recurre a la opinión de expertos, especialistas o profesionales, ni se suelen ofrecer estadísticas que permitan establecer un mapa de la situación o refuercen una línea argumental.

Para fortalecer la idea de que los protagonistas exhiben su intimidad ante los espectadores, recordamos que una de las finalidades de la corporalidad exhibida, ofrecida a la mirada dentro del marco de una relación espectacular, es seducir. Actualmente, una de las formas de seducción de la televisión es la identificación inconsciente, desde la perspectiva psicoanalítica. Como sostiene González Requena<sup>43</sup>, “*el consumo televisivo no es comunicativo, sino escópico, gira todo él en torno a un determinado deseo visual*”. Quienes se imponen en la pantalla son personajes cotidianos que dejan momentáneamente su anonimato, para cobrar visibilidad. Se le presenta al público un espejo en el que contemplarse, en una relación que para Imbert oscila entre el narcisismo y el voyeurismo. Hay desde los programas mencionados, una apelación a la intimidad, al “contacto”, refuerzo imaginario de la función fáctica (utilizando la categorías comunicativas del esquema del teórico Roman Jakobson), con el televidente. Desde la relectura propuesta por el psicoanalista francés Jaques Lacan, se puede afirmar que las narrativas articuladas con el *moi*<sup>44</sup> juegan un papel determinante para lograr un efecto de realidad. Y el gesto de dar

---

<sup>43</sup> González Requena, J., *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra, Barcelona, 1999, página 52

<sup>44</sup> Lacan refiere a una doble acepción de la primera persona en francés: *je* y *moi*. El primer pronombre es propio de una operación de enunciación (se ha alcanzado ya el registro de lo simbólico), mientras que el segundo, es pre verbal. Es entonces, entre el *moi* y el otro que se da la relación imaginaria con características

predominancia al quién, puede interpretarse como un intento democrático de incluir una pluralidad de voces.

La realidad presentada, parece conformarse, entonces, a través del relato de personas pobres y marginadas, diferentes del ciudadano de clase media a quien están dirigidos los programas. Sin embargo, es posible que el espectador se identifique con aquel que aparece en pantalla (considerando que no hace falta ya, ser una estrella de televisión para aparecer en ella, se intenta suplantar así la lógica del star system<sup>45</sup>), con las historias de “gente común”: estos relatos vehiculizan sentimientos universales que el televidente puede reconocer con facilidad (amor, soledad, impotencia, dolor). Por otro lado, el espectador también puede identificarse con el conductor/periodista ingresando en un mundo ajeno: es a través de él que accede a un mundo marginal, desconocido y ajeno. Periodista y espectador se funden en un “nosotros” que se opone al “ellos”.

Furio Colombo<sup>46</sup> sostiene que esta particularidad de la televisión informativa fomenta la “participación por delegación”, el telespectador delega sobre la figura del periodista o conductor, la participación directa en los acontecimientos mientras él se presta, a vivenciarlas a través de la pantalla. Este punto lo desarrollaremos más adelante.

Tal como sostiene Gordillo *“el protagonismo de la acción recae sobre los personajes afectados por ésta, que reconstruyen artificiosamente los hechos, dando lugar a una*

---

alienantes (yo soy el otro, el otro soy yo), en el estadio del espejo. De ello se desprende que cuando el sujeto ve una película, se produce una “confusión” entre ese *moi* y la película.

<sup>45</sup> Como sostiene Gubern, R., en su texto “La mirada opulenta”, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987, página 371, la televisión demostró su capacidad para cimentar la celebridad de alguno de los profesionales que aparecían en su pantalla, originando un nuevo star system audiovisual. Jean Cazeneuve, por su parte, distingue tres tipos de élites en el star system comunicacional: la élite de nacimiento (aristocracia), la élite del mérito (meritocracia) y la élite del espectáculo (entertainers).

<sup>46</sup> Colombo, Furio, *Televisión: la realidad como espectáculo*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1976, página 22.

*especie de ficcionalización de un suceso real o de una situación cotidiana que deja de serlo por la presencia de los reporteros y el efecto cámara”<sup>47</sup>.*

La interpretación de los hechos por sus protagonistas se convierte en la esencia de *Ser urbano* y *Humanos en el camino*. Si pensamos en los espacios informativos tradicionales (netamente referenciales), como es el caso del noticiero, vemos más claramente las diferencias: en ellos, el desarrollo de un estricto sentido de actualidad, objetividad y cobertura de los acontecimientos -que naturalmente implican una estrategia ideológica-, marca una distancia con el formato del docudrama.

### ***3.3) La oralidad intimista, retórica de la autenticidad.***

En cada informe de *Ser urbano* y *Humanos en el camino* los entrevistados brindan un relato de primera mano cargado de emotividad en lenguaje coloquial. Por ejemplo:

-José, Rosario y Sara son algunos de los personajes que cuentan sobre el derrumbe ocurrido en la mina de Río Turbio el 14 de julio de 2004 y cómo es la vida bajo tierra. (*Humanos en el camino, año 2005, programa 4*).

-Emanuel, 17 años y su papá; Carla y los hermanos Florencia, Federico, Juan Pablo y Lucía, reconstruyen la noche de la tragedia de Cromañón y hablan de cómo viven con éste recuerdo y la pérdida de sus seres queridos.

---

<sup>47</sup> Gordillo, Inmaculada: Narrativa y televisión. Colección universitaria Ciencias de la información, Editorial MAD, Sevilla, 1999.

*(Humanos en el camino, año 2005, programa 10).*

-Armando, inhumador; Ernesto, director del cementerio de la chacarita; Osvaldo, capataz del sector cremación y el sereno del lugar, hablan sobre las vicisitudes de un trabajo poco usual.

*(Ser urbano, año 2004, programa 27).*

La oralidad es distendida, Dominique Melh<sup>48</sup> la calificó como “habla profana”, un habla ordinaria, del hombre de la calle, mediante la cual se abre paso a un discurso plural y sensible, en el que las voces que usualmente no tienen lugar en la agenda mediática dominante, las voces de “otros culturales”, ganan espacio. Pero esta oralidad coloquial e intimista mantenida por los protagonistas de las historias, es adoptada y compartida también, por la figura del conductor/periodista.

Al visualizar y analizar el corpus, damos cuenta de una situación recurrente: durante las entrevistas, se genera un ambiente de gran intimidad entre el/los narrador/es de los hechos y el conductor de los programas, Gastón Pauls, cuyo efecto resultante, termina siendo la aparente anulación de las asimetrías -inherentes a las posiciones de entrevistado/entrevistador-. El conductor termina por compartir los códigos de los protagonistas, generando una conversación por demás informal en la cual parecieran borrarse las distancias. Los informes capturan la oralidad popular, dentro de un marco de flexibilización del lenguaje, donde están permitidas las expresiones domésticas. Se produce una plebeyización del lenguaje: no hay distinción entre la enunciación de quien da testimonio y la enunciación del periodista: frases, tonos, vocabulario, todo es compartido de

---

<sup>48</sup> Dominique Melh, La parole profane in *Penser la télévision*. Jerome Bourdon, Francois Jost (dir.). Nathan-INA. Paris, 1998.

manera cómplice. Estas características la podemos observar en la mayoría de los informes presentados. Y para ejemplificar, transcribo a continuación un fragmento del informe emitido en *Ser urbano* el 23 de junio de 2003, sobre cumbia villera. En el mismo, Gastón Pauls entrevista a Pablo Lezcano, líder del grupo musical “Damas Gratis”:

**G.P: -¿Y cuándo empezaste a hacer música?**

P.L: -A los doce años ya empecé a tocar el teclado, y más o menos a los quince ya empecé a tocar en las banditas ¿entendés? Y bueno, ya a los 18 años armaba grupitos.

Voz e off: **Hoy tiene 25 años y 6 discos grabados. La popularidad no le impide seguir trabajando como en sus comienzos, pero cuando le llegó la fama lo agarró un poco desprevenido.**

P.L: -Porque yo que sé, yo hacía música primero para divertirme, pum pam y después vino el billete y... macana, ¿entendés? Te nubla, lo que es la noche.

**G.P: -Obvio. ¿Tu hijo cuanto tiene?**

P.L: -Seis meses. Tengo una nena de dos años y medio.

**G.P: -¿Tenés una hija de dos años y medio?**

P.L: -Sí, que bueno, me hice un ADN y salió re positivo.

**G.P: Ah ¿o sea que no era muy buscado?**

P.L: -Y bueno si, fue cuando era guacho, cuando era guacho y andaba descontrolado, perdido en el alcohol.

**G.P: Y ahora estás recuperado, ¿no?, te rescataste un poquito**

P.L: -(canta) Borracho no soy más, porque me recaté, decile a tu mamá, la droga la dejé. Y buen, con eso zafamos con la suegra.

**G.P: -¿Cuál sentís que es la diferencia entre cumbia y cumbia villera?**

P.L: -Y bueno, que eso lo puso.

G.P: **-¿Es simplemente una cuestión de marketing?**

P.L: ...más vale. Acá la música es música, ¿Me entendés? ¿Quién encasilla acá? ¿Quién se encarga de decir qué género es género? Por ahí, si son letras tumberas, referidas al barrio, a esas le llaman cumbia villera.

MUSICA

P.L: *-(Canta)* Todos se pregunta que blanco que soy, yo vivo de noche y no me gusta el sol. Blanca es mi heladera, blanco el calefón, blanca es mi vida y blanco es mi bolso. Lo tenía guardado no lo puedo encontrar, me siento re zarpado, mi bolso ya no está más.

G.P: **-¿Por qué te gusta estar con tu hijo?**

P.L: -Y yo que sé boludo... es mi hijo.

G.P: **¿Y cómo te gustaría que crezca, qué te gustaría que hiciera?**

P.L: -Y bueno, pasa eso. ¿Qué mierda va a hacer este? Yo salí músico ¡que loco!

G.P: **-¿Y si te dice que quiere ser cana?**

P.L: -Le rompo la cabeza. Así mirá, le doy con la silla le doy. ¿Cómo va a ser policía?

En este fragmento vemos como dos voces, pertenecientes a dos culturas diferentes (una letrada y otra popular), entran en contacto. Gastón Pauls asume una enunciación ficcionalmente popular al utilizar expresiones como: “¿Te rescataste?”, “cana”. ¿Por qué sostenemos que es ficcionalmente popular? Porque como ya mencionamos, coexisten en estos formatos dos lógicas diferenciadas: una, formada por el conductor y el espectador ideal construido, y otra, que incluye a los sujetos entrevistados. Cada uno de estos mundos maneja sus propios códigos. Gastón Pauls no pertenece al mundo de los entrevistados, simplemente lo comparte durante el tiempo que dura el reportaje. Su oralidad habitual difiere de la utilizada en el informe, pero su hablar distendido persigue como objetivo una

mayor aproximación e intimidad con los personajes. Compartir el lenguaje termina siendo un elemento que le permite al conductor mimetizarse con los entrevistados, “vivir” esa otra realidad (tal como expresa el tag line), como si fuera propia, meterse en su piel. Los entrevistados no se sienten intimidados con la presencia del conductor, por el contrario, lo tratan como a “uno más”, comparten chistes, abrazos. La proximidad generada mediante el lenguaje, permite a quienes narran abrirse con mayor sinceridad, exponiendo hasta sus emociones más íntimas.

En *Humanos en el camino* ocurre lo mismo: en el informe sobre vendedores ambulantes (*programa N°7, 2005*), vemos a Gastón Pauls en un negocio mayorista de productos importados, conversando de la siguiente manera con los clientes que compran allí su mercadería:

**G.P.: -Vos te subís al tren, ¿Siempre tren?**

Vendedor ambulante: -Si, siempre tren

**G.P.: -¿Nunca colectivo...?**

V.A: -No, muy poco laburé en colectivo. Yo desde los nueve años que trabajo.

**G.P.: -¿Y tenés cuánto?**

V.A.: -39.

**G.P.: -O sea que hace 30 años que laburás y siempre en trenes.**

V.A.: -Si, es que esto me gusta...

**G.P.: -¿Te gusta el laburo?**

Raquel (dueña del negocio): -Además no sabés que excelente vendedor que es, lo que lleva lo vende. Yo a veces tengo cosas que digo: “esto no se lo podemos vender a nadie”, y lo agarra alguien que tiene parla y los convence.

*(Entra en escena Mercedes, una vendedora ambulante)*

Mercedes: -¿Qué tal chicas?, ¿Cómo estás papá?

R.: -Nosotros nos hablamos así, “papá”.

Observamos que en la superficie de los textos tiene lugar una operación de homogeneización del lenguaje. Esta uniformidad busca borrar el conflicto inherente al encuentro de dos voces diferentes, en tanto no puede no haber una relación conflictiva, cuando una voz hegemónica y una voz subalterna entran en contacto. Para la figura del conductor (con la que el espectador puede identificarse), el narrador se presenta como otro cultural, un otro en la mayoría de los casos, marginal o excluido. Y si bien esta idea la desarrollaremos más adelante, podemos sostener que, al expresarse el conductor de un modo informal, distendido y coloquial, se borran las diferencias que se desprenden de dos culturas distintas, se disimula el conflicto y se representa una conversación de igual a igual que no es tal.

El efecto de realidad se ve reforzado por este elemento ficcionalizante: Gastón Pauls no sólo se desplaza hasta el ámbito de los personajes anónimos en busca de sus testimonios, sino que también comparte su lenguaje coloquial, llevando la intimidad del encuentro a su máxima expresión. Observamos, al igual que Francesco Casetti<sup>49</sup>, que **uno de los rasgos de**

---

<sup>49</sup> Casetti, F., “*El pacto comunicativo en la neotelevisión*”, Valencia, Documentos de Trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo N° 5, 1988.

**la neotelevisión es que la misma se presenta como la prolongación de las charlas de la vida cotidiana.** El lenguaje no imprime una distancia en las figuras que intervienen en la conversación, sino que por el contrario, confiere proximidad e intimidad al vínculo.

### ***3.3.1) Voz en off***

La oralidad mediatizada no se agota en la charla íntima y coloquial entre entrevistado-entrevistador. La utilización de la voz en off como recurso, tanto en *Ser urbano* como en *Humanos en el camino*, merece nuestra atención.

Como expresa Viches<sup>50</sup>, la voz en off es la voz fuera del cuerpo, es decir, que el espectador la percibe como sonido lateral a la imagen, pero no visualiza el cuerpo del cual la voz procede, o lo visualiza pero no hay sincronización entre ese cuerpo que aparece en pantalla, y la voz que ocupa un lugar.

Su función principal es convertirse en una valoración de la noticia, comentarla. Es la voz colectiva del programa, la voz del sujeto de la enunciación, del dispositivo técnico y retomando al autor, es la metáfora del poder de la información, ya que, puede disponer de la imagen original y presentarla bajo un nuevo lenguaje. Mediante su utilización, se suprime la voz del otro para fijar la voz del propio saber.

En el punto 3.1 del presente capítulo mencionamos que, conductor y espectador se encuentran en igualdad de condiciones al no conocer con anterioridad los relatos que habrán de escuchar y que ambos se introducen en simultáneo, en un mundo ajeno.

---

<sup>50</sup> Viches, L. "Manipulación de la información televisiva", Ediciones Paidós, Barcelona, 1989.

Podríamos suponer entonces, que esta particularidad (un cierto desconocimiento de Gastón Pauls), es contradictoria con la voz omnisciente especificada por Viches<sup>51</sup>, aquella voz que está en todas partes, lo ve todo y sabe todo. Por ello, es necesario establecer una diferencia: por un lado, el espectador recibe la voz del conductor, como voz que se produce en simultáneo con el relato de los entrevistados, y por otro, la voz narradora. Esta última es incorporada a los informes, en una etapa de pos producción, cuando se deduce, la totalidad del material audiovisual ya fue filmado. Es en este momento, en la construcción de la secuencia espacio – temporal como totalidad (edición), que la voz narradora se presenta como una voz omnisciente.

Pero en *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, la voz en off también funciona como un elemento ficcionalizante, como un hilo conductor de las historias narradas: maneja el suspenso, agrega dramatismo e introduce al espectador en la atmósfera del cuento. Adquiere suma importancia si damos cuenta de que la voz en off es, dentro estos programas, prácticamente el único elemento a través del cual se apela explícitamente al espectador (teniendo en cuenta que no hay miradas a cámara, o un espacio escenográfico desde el cual se realiza la presentación de los informes -estudio-).

Así, cada capítulo de *Ser urbano* comienza con la voz en off del conductor, Gastón Pauls, presentando y adelantando la historia, personajes, lugares y situaciones que habrán de desarrollarse a lo largo del programa. Este es el caso del informe “Cementerio: vivir entre los muertos” que comienza de la siguiente manera:

---

<sup>51</sup> Viches, L. Ibidem.

*“Chacarita es una zona con mucha vida: terminales de colectivos, trenes, subtes y en el medio, un muro que separa a los vivos de los muertos. ¿Qué pasa de los muros para adentro? ¿Cómo es la gente que trabaja en el cementerio todos los días? ¿Qué piensan de su trabajo? Entendí que sólo había una manea de contestar tantas preguntas y era entrando al cementerio”.*

La voz en off continúa a lo largo de todo el informe, operando como hilo conductor en la trama argumentativa del relato: nos introduce en la historia, contextualiza, nos adelanta qué va a suceder, se esfuerza por capturar la atención del espectador, amplía el testimonio de los protagonistas, expone las inquietudes y dudas del conductor, nos convierte en testigo de sus más íntimas reflexiones, nos da su parecer, hace de nexo entre un entrevistado y otro. Al revelar las emociones del conductor, la voz en off permite que el espectador se identifique con él, ambos se hacen las mismas preguntas, comparten sus apreciaciones.

A continuación transcribo algunos ejemplos más de voz en off utilizados dentro del mismo programa:

*-“Ahora me gustaría encontrar alguien que me guíe, que me explique más cosas sobre el cementerio”*

*-“Dejé al director y me fui rumbo al crematorio, mientras camino trato de imaginar lo que me voy a encontrar, no estoy tranquilo, la idea de estar en un lugar donde se queman cuerpos me impresiona”*

*-“A medida que nos vamos acercando a la puerta del crematorio el olor el es más intenso, ácido, repugnante. Por momentos siento náuseas, tengo que hacer esfuerzo por seguir”.*

*-“Después de estar un rato en el crematorio empiezo a entender al capataz, lo que al principio me parecía rarísimo ya no lo es tanto. El olor ya no resulta tan espantoso, lo único que sigue siendo insoportable es el calor”.*

*-“Héctor me dice que tengo que conocer a Marcos que está en el panteón San Ignacio, vamos hacia ahí”.*

Con *Humanos en el camino* sucede lo mismo. En el capítulo sobre la tragedia de Cromañón, el primer acercamiento a los hechos lo obtenemos mediante la voz en off del conductor:

*“Emanuel tiene 17 años y va como puede. Lleva en el alma un dolor que apenas alcanza a disimular. En Cromañón dejó a David, su mejor amigo, el amigo de siempre. Y a pesar de que el estudio y el trabajo han conseguido distraer a Emanuel, ni él ni su familia le encuentran sentido a ese designio del cielo que no pudo esperar”.*

En referencia a este aspecto, Pablo Cabello -productor del ciclo-, nos dijo: *“la voz en off es una de las marcas del programa, nosotros hacemos Humanos en Chile y el conductor siempre quiso imitar el estilo de Gastón, pero no funcionaba, porque Gastón tiene mucha cadencia, mucha fuerza”.* La entonación, la cadencia, la música, otorgan un mayor efecto dramático a los informes. Además, estos textos son pronunciados con una fuerte carga emotiva (sin ir más lejos, observamos en el párrafo transcrito múltiples adjetivaciones), y son recitados como si se tratara de una poesía.

La decisión de utilizar la voz en off del conductor pasa, como expresa Vilches, por la intención de construir una secuencia verosímil. La voz colectiva del programa no solo

permite que el espectador se identifique más fácilmente con el conductor, con sus dudas, parecer y reflexiones, sino que también, aporta dramatismo y suspenso a los relatos, elemento fundamental para captar, mantener e incrementar, el interés del público.

La voz en off es un claro recurso ficcional que guía al espectador en el visionado de los formatos analizados. Es una huella del sujeto enunciador un elemento editorializante.

### ***3.4) Otros elementos ficcionalizantes.***

#### ***3.4.1) La ausencia de miradas a cámara.***

En los informes presentados, los protagonistas de los hechos no dirigen su mirada a la/s cámara/s, sino al conductor que los entrevista (cabe aclarar que si el espectador logra identificarse con dicha figura, la del conductor, sentirá que las miradas de quienes relatan están dirigidas hacia su persona). ¿Qué implicancias acarrea entonces, la ausencia de miradas hacia el dispositivo técnico?

Umberto Eco establece en el texto “*La estrategia de la ilusión*”<sup>52</sup> la siguiente diferencia: quien habla mirando a cámara, se representa a sí mismo, como es el caso de los conductores de noticieros; mientras que quien habla sin mirar al dispositivo, representa a otro, como sucede en películas donde los actores interpretan a personajes ficticios.

Los protagonistas de los docudramas no son actores, sin embargo, interpretan los hechos para el espectador y para evidenciar esta recreación, prescinden de mirar a cámara.

---

<sup>52</sup> Eco, U., *La estrategia de la ilusión*, Editorial Lumen, Barcelona, 1992.

La mirada a cámara tiene un fuerte efecto desficcionalizador y confirma a su vez, la mediación de la televisión: quien habla lo hace porque la televisión está allí. Esta es a su vez, una de las maneras más explícitas de interpelar a la audiencia, mantener contacto a través del eje ojo en ojo. La ausencia de la mirada a cámara por el contrario, genera en el espectador la sensación de que está viendo la realidad misma (y no su representación), sin mediaciones. Se trata de una operación autenticante que tiene un fuerte efecto de realidad. Esta peculiar mezcla de elementos de ficción y no ficción, hacen que el televidente consuma los programas como si se tratara de telenovelas.

La fantasía alimentada es la del acceso sin intermediarios a la intimidad ajena. Y esto es posible gracias a que la televisión, en tanto dispositivo mediador, se borra como sujeto del acto de la enunciación. La ausencia de miradas a cámaras es una de las formas de hacerlo.

### ***3.4.2) Musicalización.***

La música actúa directamente sobre los sentimientos del espectador: puede producir gratificación sensorial, enganchar al público, hasta encauzar y dirigir sus emociones.

En un texto audiovisual, la música puede ser diegética (aquella que procede de la escena: una radio en funcionamiento, una orquesta musicalizando en vivo) o extradiegética (externa a la escena, incorporada en la instancia de pos producción). En este último caso, siempre funciona enunciativamente, es decir, como comentario del sujeto enunciador.

En *Ser Urbano* y *Humanos en el camino*, la música es empleada generalmente durante las presentaciones, transiciones y el final de los informes. La misma es mayormente instrumental, no tiene letra, acompañando así a las imágenes que aparecen en pantalla. Por

ejemplo: la transición entre un segmento y otro de un informe, se realiza a través de una suerte de videoclip con imágenes referidas al universo representado. Pero el corte o la duración de cada una, está marcada por el ritmo de la música. El resultado es una secuencia dinámica y hasta frenética de imágenes acordes a la percusión que suena de fondo. En el momento en que los entrevistados brindan su testimonio en cambio, el sonido que se escucha, es sonido ambiente, otorgando con ello un efecto de naturalidad o un efecto de realidad a la escena. Sí sucede, que en los momentos emotivos dentro de cada entrevista - silencios o quiebres de los protagonistas-, se refuerza el clima del ambiente con música instrumental, como induciendo al espectador que ese es el momento exacto, en el cual debe emocionarse.

### ***3.4.3) El espacio de la escena: supresión del estudio.***

Según Vilches, *“el espacio de la escena representa lo estrictamente visible y se refiere tanto a la imagen construida (en forma analógica o digital) como a las relaciones que se materializan en el interior del marco encuadrado”*<sup>53</sup>.

En lo que ha escenografía se refiere, damos cuenta rápidamente de que en los programas analizados se prescinde del piso, es decir, los informes no son presentados desde el estudio de un canal de televisión, por el contrario, cada programa comienza con Gastón Pauls o

---

<sup>53</sup> Vilches, L.: Manipulación de la información televisiva, Capítulo 3.El espacio de la información, Editorial Paidós, Barcelona, 1989, página 85.

bien yendo hacia el lugar de los hechos, o bien ya presente en el lugar de los acontecimientos.

Cabe entonces retomar lo expuesto en el marco teórico, cuando mencionamos que estos formatos son una construcción espacio - temporal verosímil, dentro de la cual, cada elección hecha desde la realización responde a un porqué, no solo racional, sino también expresivo. ¿Por qué entonces se suprime el piso? La escenografía del estudio representa el espacio desde el cual el conductor/periodista habla directamente a los televidentes, esta interpelación es un gesto “desficcionalizante” que se basa en la mirada a cámara. A su vez, el estudio ha sido denominado por varios autores (como es el caso de Roger Gicquel) como espacio nodal, en tanto conecta los acontecimientos externos con el piso y éste, a su vez, con los televidentes. Es, en los informativos tradicionales, como *Telenoche*, la parte visible de una estructura de tratamiento y de producción de la información televisiva.

Pero precisamente, en *Ser urbano y Humanos en el camino*, es esta mediación la que se pretende borrar. Prescindir del espacio desde el cual los distintos temas son presentados, “vendidos” a los espectadores, es, otra de las tantas estrategias utilizadas desde la producción para reforzar la ilusión de transparencia o un supuesto grado cero de comunicación. Además, con ello se privilegia a los protagonistas de los hechos por sobre los propios actores del programa, se apuesta a una reproducción fiel, de la realidad cotidiana de quienes dan su testimonio.

Al suprimir el piso, el espectador capta la realidad de inmediato, es testigo directo de lo que ocurre (sin escenografías que medien entre la realidad y él), al igual que el conductor del programa, cuya figura no se construye en un estudio televisivo, sino en el lugar de los hechos junto a los protagonistas de las historias.

Para continuar con el análisis de los espacios exhibidos recurriremos al concepto de composición. Esta se asocia al empleo de ciertas leyes que permiten recrear en el espectador, una sensación de volumen (ya que la imagen televisiva, es una imagen bidimensional de una imagen tridimensional). Lo que se busca es producir una imagen lo más realista posible y con tal fin se organizan y ordenan los elementos constitutivos de la escena para obtener una disposición equilibrada de la imagen, frente a la cual, el espectador responda favorablemente.

La libertad para componer la imagen varía en cada secuencia audiovisual. Pero en programas como *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, la elección es clara: mostrar los ambientes cotidianos de los protagonistas alejándose de la estética habitual de los espacios informativos. No hay una creación escenográfica diseñada especialmente para los programas sino hiperrealismo: los espacios son naturales, lugares verdaderos (esto es, lugares que existen independientemente de la presencia de las cámaras de televisión).

Las cámaras muestran en detalle cada sitio: en el informe de *Ser urbano* sobre el penal de San Juan, se ofrecen reiterados planos de las pavas calentándose sobre garrafas, ropa tendida sobre sogas de alambre, los tatuajes “tumberos” de los internos, la diversidad de póster pegados en las paredes. Se exhibe todo aquello que confiere identidad al espacio real mostrado.

Estas decisiones, en gran parte estéticas, nos permiten establecer un paralelismo con el movimiento Dogma 95. El origen de dicha consigna, fue un documento firmado por un grupo de directores de cine -herederos de la *Nouvelle Vague* y del Neorrealismo italiano, de Cassavettes-, entre ellos, el danés Lars von Trier. En él se establece, para todos aquellos que adhieran al movimiento y que desean que su película lleve una influencia relativa del

Dogma, un estricto compendio de normas a seguir. La implementación de las mismas, tiene por objetivo la búsqueda e indagación sobre la esencia del cine. Alejar al espectador de estilos, manierismos y efectos audiovisuales, constituye una manera de conectarlo con la naturaleza misma de la película.

Por todo ello, es que el Dogma 95, se presentó como una forma diferente de llevar a cabo un relato cinematográfico y como alternativa, tanto frente al “cine de autor”, como también frente al “cine comercial”. Las reglas redactadas por los creadores cinematográficos, se dieron a conocer con el nombre de “votos de castidad”. Algunas de ellas son:

*1. Los rodajes tienen que llevarse a cabo en locación. No se puede decorar ni crear un "set". Si un artículo u objeto es necesario para el desarrollo de la historia, se debe buscar una locación donde estén los objetos necesarios.*

De este punto se desprende que los escenarios deben ser naturales, verdaderos, no pudiendo la escenografía ser intervenida ni modificada de modo alguno.

*2. El sonido no puede ser mezclado separadamente de las imágenes o viceversa (la música no debe ser usada, a menos que esta sea grabada en el mismo lugar donde la escena está siendo rodada).*

No se acepta la inclusión de audio en pos producción. Esta medida implica que el sonido de la película sea siempre, sonido ambiente. Incluso, en el caso de la música: la misma debe proceder de la escena (diegética) y no ser agregada en la edición.

*3. Se rodará cámara en mano. Cualquier movimiento o inmovilidad debido a la mano está permitido. (La película no debe tener lugar donde esté la cámara, el rodaje debe tener lugar donde la película tiene lugar).*

El dispositivo técnico no debe aparecer como elemento determinante de la escena, sino que debe adaptarse a otros elementos más importantes dentro del film: la historia, los personajes, las locaciones.

*4. La película tiene que ser en colores. Luz especial o artificial no está permitida (sí la luz no alcanza para rodar una determinada escena, esta debe ser eliminada o, en rigor, se le puede enchufar un foco simple a la cámara).*

Aquí se presenta una diferencia con la realización de los programas analizados. En la mayoría de los informes se evidencia el empleo de luz artificial para filmar en interiores. En *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, sí se contribuye a la composición desde la iluminación, los encuadres y la altura de la cámara. Estos elementos se manipulan para producir una cierta predisposición en el ánimo del espectador.

*5. Se prohíben los efectos ópticos y los filtros.*

*7. Se prohíbe la alineación temporal o espacial. (Esto es para corroborar que la película tiene lugar aquí y ahora).*

Como vemos, el paralelismo establecido entre el Dogma 95 y los formatos seleccionados, da cuenta de ciertos objetivos comunes: ofrecer al telespectador una reproducción lo más fiel y exacta posible de los acontecimientos y sus protagonistas. Quienes establecieron las

normas del Dogma, lo hicieron para recuperar la pureza de este arte audiovisual y despojarlo de recursos que atentan, según su parecer, contra los elementos verdaderamente importantes de un film, la historia y los personajes.

En *Ser urbano* y *Humanos en el camino* también se trabaja desde los distintos espacios para construir discursos realistas. La propuesta pasa por mostrar a los espectadores los espacios habituales de los entrevistados: comedores, habitaciones, jardines. Con ello se recrea una esfera doméstica y familiar para el público que observa.

Los espacios exhibidos son espacios extratelevisivos y por ello, los programas se presentan como *testimonio de lo que pasa en el mundo*<sup>54</sup>.

### **3.5) Formatos posmodernos, la estética de la repetición.**

Hemos elegido como objeto de análisis de la presente tesina, los programas *Ser urbano* y *Humanos en el camino*. Sin embargo, y como ya hemos mencionado, existen otros tantos productos audiovisuales con características similares: *Kaos en la ciudad*, *La liga*, *Código*, *Punto Doc*, *Cámara testigo*, *Policías en acción*, *Argentinos por su nombre*, *Un tiempo después*, entre otros. Todos ellos, podrían ser englobados bajo el rótulo de neoperiodismo audiovisual ya que, más allá de las diferencias y peculiaridades que cada uno presenta, encontramos en ellos una estructura común que subyace: son formatos híbridos que combinan en su abordaje de la realidad, elementos pertenecientes tanto al género de ficción, como al de la no ficción; el periodista se inmiscuye en mundos

---

<sup>54</sup>Ibid., página 132.

marginales, en el mundo de “los otros” y presenta al espectador, historias de vida de gente común.

La gran oferta existente de este tipo de programas en la televisión argentina actual, nos permite realizar a simple vista, una observación: las temáticas marginales (prostitución, pobreza, desocupación, drogas) se han convertido en un tema recurrente; y nos lleva a preguntarnos: ¿hay un abuso del formato, contenidos y estéticas? ¿Podemos sostener que cada programa es más de lo mismo?, ¿Que no se producen rupturas, si no más bien, cambios superficiales en las formas entre un ciclo y otro?

Para comprender este fenómeno, resulta oportuno desarrollar la teoría expuesta por el autor Omar Calabrese en su libro “*La era neobarroca*”<sup>55</sup>. El mismo, menciona el nacimiento de una nueva estética en los medios de comunicación: **la estética de la repetición**. Y con el término “replicantes”, refiere a aquellos productos que surgen como consecuencia de la aplicación de la mecánica de repetición y optimización del trabajo. Calabrese advierte, no obstante, la necesidad de establecer ciertos parámetros respecto a la noción de repetición, ya que la misma puede hacer mención a:

- 1) La repetición como modo de producción de una serie de matriz única (lo que en procesos industriales se conoce bajo el nombre de “estandarización”).
- 2) La repetición como mecanismo estructural de generación de textos.
- 3) La repetición como condición de consumo por parte del público de los productos comunicativos.

---

<sup>55</sup> Calabrese, Omar, *La era neobarroca*. Madrid, Cátedra, 1987, 2ª ed., 1994.

En nuestro análisis, nos acercaremos a la segunda acepción del término. Ahora bien, lo correcto sería articular el concepto repetición, según los parámetros en juego. Siguiendo a Calabrese, el primero de estos parámetros es la relación que se establece entre un texto y otros textos, entre lo que se puede percibir como idéntico y aquello que puede percibirse como diferente. Hay entonces, dos fórmulas repetitivas opuestas (y es esto lo que nos interesa): la variación de un idéntico y la identidad de varios diversos. La primera fórmula incluye a aquellas obras cuyo punto de partida es un prototipo que se multiplica en situaciones diversas. La segunda, hace mención a productos que nacen como diferentes de un original pero que, por el contrario, resultan idénticos.

Si aplicamos estos conceptos a la temática que nos atañe, podemos decir que *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, pueden ser entendidos como replicantes y como productos que encuadran dentro de la fórmula repetitiva de la identidad de varios diversos, es decir, se presentan como diferentes (en apariencia) de un original, pero resultan muy similares (en su estructura). Son tipos discursivos periodísticos audiovisuales, que apuestan al documental híbrido con las estrategias propias de la ficción o docudrama, sin establecer rupturas estilísticas o estéticas profundas respecto a los programas competidores.

Guillermo Kaufman sintetiza en su texto "*Neoliberalismo, peronismo y televisión: formas de narrar al poder. Análisis y seguimiento de un caso: Los programas periodísticos de investigación*", la mecánica de la repetición a través de las siguientes características: son programas que articulan dos o tres informes por emisión semanal, presentados por uno o varios conductores "*estrella*". A través de diferentes testimonios, los informes exponen una verdad, y espectacularizan la información a través de la modalidad del *infoshow*. Esta particularidad implica la puesta en escena de la vida privada y la configuración narrativa de

los casos a través de los géneros de masas como el melodrama y el policial. Claro que también se pueden precisar las diferencias: *Kaos en la ciudad* (formato que ya hemos establecido como similar a los analizados) presenta los informes desde el piso, y cuenta a su vez, con varios periodistas en su panel, situación que en los programas analizados no ocurre. Pero más allá de estas variantes, lo que nos interesa, es la forma que subyace bajo estos formatos.

Sencillamente, el analizar las repeticiones dentro de un determinado tipo discursivo podemos descubrir las figuras dominantes. Dichas figuras están investidas, según Calabrese, de un valor estético, de una mentalidad neobarroca. ¿A qué nos referimos con ello? A la emergencia de tres elementos fundamentales de la estética de la repetición, parte a su vez, de la estética neobarroca:

- La variación organizada
- El policentrismo
- La irregularidad regulada, el ritmo frenético.

Retomando el “paradigma” que están en juego cuando hablamos de repetición, podemos mencionar un segundo, que refiere al nivel en el que se instituyen las repeticiones y diferenciaciones. Toda historia se estructura en diferentes niveles: el de la discursividad, el de la narratividad y un nivel más abstracto que Calabrese denomina “fundamental”. El que es funcional a nuestro análisis, es el primero de ellos. Y es dentro de este estadio, que encontramos diferentes modos de repetición: un modo icónico estricto (el héroe tiene los ojos azules), un modo temático (los buenos y los malos que se enfrentan) y un modo

narrativo de naturaleza dinámica (motivos narrativos recurrentes como la persecución). Y así, como las repeticiones nos permiten dar cuenta de las figuras dominantes, el modo en que están fragmentados y codificados los componentes de un texto, nos revela la dinámica del sistema, que pasa de un estado a otro, reformulando las relaciones entre sus invariantes e invariantes. Por ende, dar cuenta de **la relación que se establece entre variantes e invariantes, es fundamental para comprender el funcionamiento de cualquier sistema.** Y en la dinámica del sistema encontramos una herramienta clave para ahondar en la constitución de las nuevas estéticas y estilos.

### ***3.6) El ritmo como principio organizativo.***

Prosiguiendo con el concepto de repetición, el orden de la misma es tan importante como aquello que se repite. Como señala Calabrese, desde la lírica griega, la repetición es el principio organizativo de una poética, pero a condición de que se sepa reconocer cual es su orden. En aquel entonces si el orden de una obra era estático, se denominaba esquema, y si por el contrario, era dinámico, se denominaba ritmo.

Contar una historia implica siempre, la idea de ritmo y progresión narrativa, para dar con el objetivo principal que es generar intriga y un efecto emotivo en el espectador. Cómo se cuenta una historia -la modalidad enunciativa en la que se basa el contrato establecido entre sujeto enunciadador y espectador-, es un factor central. La acción, los personajes, el conflicto, son algunos de los elementos que intervienen a favor de la progresión en el relato y

construyen un tiempo y espacio. Pero este cómo, es, ni más ni menos, un método artístico, una *poiesis*.

Soledad Puente trabaja con el concepto de ritmo y explica la raíz griega del término: *rheo*, que significa fluir. El ritmo-repetición es parte de la unidad de la obra y al ritmo, el espectador responde emocionalmente. Tiene que ver con la sensación de movimiento que se produce en el sujeto. Mediante las anticipaciones, el telespectador comienza a intrigarse y a esperar para ver la resolución del conflicto. Si la historia está bien contada, si tiene ritmo, el resultado es el aumento de la intriga en el espectador.

Hemos mencionado ya, en el marco teórico, que la estructuración narrativa no es una cualidad privativa de la ficción. Como señala Doc comparato<sup>56</sup>, la estructura es una construcción dramática que tiene por función presentar el drama, mantener la historia y aumentar el interés del espectador. Al igual que ocurre con una película o telenovela, las noticias (generalmente tipificadas como un género de non-fiction) mostradas por el periodismo, también presentan un orden. Éste puede coincidir con la estructura universal de todo relato: principio (aquello que necesariamente no adviene después de algo más escénico o escritural), medio (aquello que adviene luego de otra cosa, y de la cual, otra cosa puede seguirle a ésta) y fin (aquello que en sí mismo viene a ser el resultado de otra cosa y que clausura el texto) o inicio, progresión, clímax y desenlace, aunque hay infinitas formas de contar una historia. Lo cierto es que para que un relato sea completo (según las reglas aristotélicas) debe poseer efectivamente un comienzo, un medio y un final.

---

<sup>56</sup> Doc comparato, Taller de escritura para tv: serie dramática”, página 33, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.

Pero si hablamos de estructura narrativa, no podemos dejar de lado “*La poética*” de Aristóteles. La misma puede ser entendida como la primera contribución sistemática a la teoría de la creación artística, sobre todo escénica. Es un antecedente de lo que hoy llamaríamos un manual para que el guión genere efectos emocionales en los espectadores. En esta obra, su autor especifica:

*“Debemos decir, además, que el elemento más poderoso capaz de provocar el interés emocional característico de la tragedia reside en las partes o secciones del argumento; es decir, en las peripecias y en el reconocimiento de las escenas<sup>57</sup>... Por los mismo, podemos afirmar que el argumento constituye el principio fundamental y el alma misma de la tragedia; mientras que el relato de los caracteres morales, en cambio, aparece en un segundo término”<sup>58</sup>.*

De esta manera, la eficacia de la historia depende mayoritariamente del modo en el que estén ordenados los acontecimientos. Pablo Cabello, productor de *Ser Urbano y Humanos en el camino*, expresó en referencia a esta temática: *“Nosotros sí tratamos desde el guión, de buscar un balance, o sea: tratamos de ubicar las notas más fuertes promediando el programa, de arrancar fuerte, que tenga un pico y después algo un poco más reflexivo... el orden de los testimonios... lo manejamos en función de la tensión, lo que nosotros en un lenguaje más rústico decimos: “lo que garpa cada nota”... tratamos de no quemar todos los cartuchos y que la atención vaya in crescendo, porque el objetivo siempre es que la gente vea toda la nota, y no contarle todo a los 15 minutos y que lo demás sea relleno”.*

---

<sup>57</sup> Por peripecias el autor refiere a uno de los cambios posibles dentro de una estructura narrativa, aquel que se da en el sentido contrario al esperado (también hace mención al cambio de fortuna y agnición). El reconocimiento, en tanto, alude al trabajo de comparación constante, mediante el cual, el espectador identifica algo del relato con algo que podría suceder en la realidad.

<sup>58</sup> Aristóteles, “*Poética*”, Grafico, Buenos Aires 2007.

Visualizando el corpus, observamos como en algunos de los programas analizados el comienzo de las notas es ficcional, una puesta en escena desde la cual se justifica el devenir de la temática abordada. Por ejemplo: en el informe de *Ser Urbano* sobre Gilda, vemos a Gastón Pauls caminar por Once y escuchamos a la voz en off: “*La noche está llena de sonidos, me pareció reconocer un tema de Gilda saliendo de una disquería, me dejé guiar hacia ella*”. Una vez en el local, el conductor pregunta al vendedor si la música de la cantante se vende. Tras oír la respuesta afirmativa, la voz en off de Gastón Pauls comenta que el empleado del comercio, le sugiere hablar con “*Toti Gimenez*”, una de las personas que más conoció a Gilda y que probablemente se halle en un bar cercano. Todo lo que antecede a ese encuentro, aparece entonces como excusa para llegar al momento en que, conductor y representante, se juntan en un bar a charlar. Al visualizar este comienzo, el espectador sabe que Toti Gimenez no se encontraba en dicho lugar de casualidad, sino que, la entrevista ya había sido pactada de antemano. Sin embargo, esta puesta en escena tiene que ver con el fluir del informe y representa una de las tantas maneras posibles de resolver la introducción a la nota.

Esta situación, tal como lo describe Pablo Cabello -productor del ciclo-, tiene que ver con construir una historia, y toda historia necesita efectivamente, de un comienzo. Aquí vemos la reformulación del género periodístico a la que el entrevistado hizo referencia, ya que contar historias era más bien, propio de la ficción.

Continuando con la indagación de la estructura narrativa de los tipos discursivos analizados, sostenemos que una obra puede también empezar con avances de lo que será su final, y mediante el recurso del *flashbacks* indagar en hechos anteriores. Algo así ocurre en el informe sobre la vida de Anabella, boxeadora, en *Ser urbano*. Las primeras imágenes

remiten a la noche de la pelea y funcionan como adelanto de lo que vendrá, captando la atención del espectador. La voz en off cuenta: “*La pelea estelar de la noche está por comenzar. Arriba del ring está ella, Anabella, la chica sensible que ayer me hacía confesiones de mujer*”. Luego, esa escena se suspende (el espectador sabe que es cuestión de tiempo para que el momento prometido de mayor acción, sea exhibido en pantalla) y se prosigue con lo que sería el principio: el encuentro entre la boxeadora y el conductor en el barrio donde ella vive. Este recurso de anticipación, es una operación propia de la intriga en donde las imágenes de lo que sería el final de la nota, funcionan como “gancho”. Lo importante aquí es comprender que, si el *clímax* está colocado al principio de la obra, entonces es su inicio, en tanto no adviene de nada anterior a él.

Pero ¿qué más podemos agregar sobre el orden en los programas seleccionados, sobre su estructura?

Para responder a ciertos interrogantes hemos realizado el análisis de un bloque de uno de los capítulos de *Humanos en el camino*. La estructura es siempre análoga: cada programa se divide en dos bloques, cada uno de ellos destinado a tratar una temática diferente.

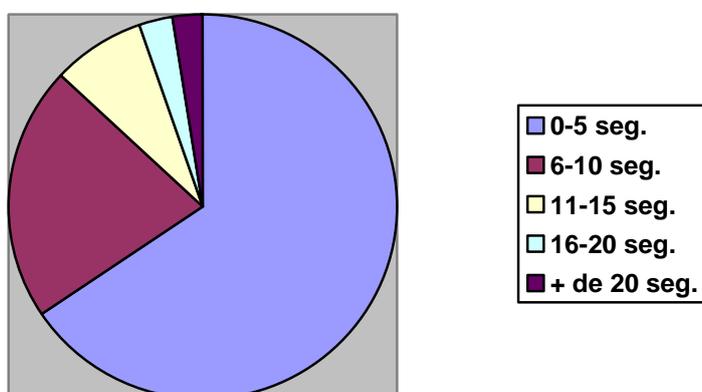
En el análisis específico del programa seleccionado, podemos ver como el primer bloque se extiende temporalmente desde el minuto 0:00 hasta los 28:20. Este fragmento incluye: clip de presentación, desarrollo del primer informe y avances del próximo bloque (en el que se abordará un segundo informe). Luego de la tanda publicitaria, tiene comienzo el segundo bloque cuya duración es de 22:40 minutos. Por ende, hay un total de 51 minutos de material artístico. El tiempo restante para completar la emisión de una hora (casi diez minutos), queda a cargo del canal (TELEFÉ), quien lo cubre con comerciales y avances de próximos programas (tanda comercial).

El análisis realizado nos permitió obtener los siguientes datos:

-En el informe observamos una cantidad considerable de encuadres cerrados. Sobre un total de 232 planos, el 32% (75) corresponde a primeros planos.

-En cuanto a su duración, los planos exhibidos se dividen así:

**Duración de planos**



-Del total, casi el 65% dura menos de 5 segundos y sólo el 5% de ellos se mantiene en pantalla por más de 15 segundos. Este panorama nos permiten dar cuenta del gran estímulo visual que reciben los espectadores, en menos de 30 minutos alcanzan a ver más de 230 planos diferentes.

Como expresa Vilches, “*al componerse o montarse los instantes de una secuencia, forman ritmos que se superponen y sugieren líneas de desarrollo, velocidades crecientes y decrecientes... la secuencia es un concierto ritmo información*”<sup>59</sup>.

---

<sup>59</sup> Ibid., página 141.

-La importancia que adquiere el conductor dentro de los formatos, se corresponde con la cantidad de planos en los que se lo muestra. Del total, el 18,80% pertenecen a Gastón Pauls, en su mayoría son planos medios o primeros planos (no se contabilizan dentro de este grupo, encuadres en los que el conductor aparece junto a otras personas). Al ser el esquema de las entrevistas, pregunta - respuesta, son usuales los contraplanos de Gastón Pauls escuchando a los protagonistas, haciendo preguntas o reaccionando frente a lo que oye. El desglose nos permite afirmar que, lejos de funcionar el plano como signo icónico estático, dentro de los programas analizados se manifiesta con un gran dinamismo visual. Son frecuentes los desplazamientos físicos de la cámara, movimientos más bien asociados a producciones de ficción ya que en el caso de la televisión informativa tradicional, se busca limitar los mismos a rectificaciones de encuadre. Es más común en este caso, la inclinación de largos planos con escasas variaciones en el punto de vista. Situación opuesta a lo observado en el análisis realizado: el informe sobre la mina de Río Turbio tiene un carácter fragmentario impuesto por la multiplicidad de puntos de vista y el fluir de los planos.

### ***3.7) Conflicto: los testimonios son luchas.***

Recapitemos: los informes de *Ser Urbano* y *Humanos en el camino* -como representantes de formatos audiovisuales de hibridación de géneros- están, al igual que sucede en una tragedia, estructurados narrativamente.

Como hemos visto, para que una noticia sea tal, tiene que haber una ruptura o alteración que modifique la situación de equilibrio inicial. Como afirma Soledad Puente, la noticia en términos dramáticos es acción y se inicia cuando el equilibrio se quiebra<sup>60</sup>. Luego, tiene lugar la lucha por restablecer el equilibrio perdido: las personas desean modificar aquello que las perturba, alcanzar una meta u objetivo, y en esa lucha se enfrentan a diferentes obstáculos, que también son elementos que contribuyen al movimiento progresivo de la obra. Hay un deseo y una finalidad en la lucha, cada protagonista lucha por un motivo.

Una buena narración sería entonces, aquella que muestra a las personas en algún tipo de lucha y presenta un cambio y un desarrollo. Por lucha debe entenderse conflicto y por conflicto, un choque entre fuerzas antagónicas.

Doc comparato<sup>61</sup> clasifica tres tipos de conflicto:

1. Fuerza humana contra otro u otros hombres.
2. Hombre frente a las fuerzas de la naturaleza, no humanas.
3. Hombre frente a sí mismo, contra una fuerza interna.

Retomemos el concepto de noticia como acción, ya que nos lleva a reflexionar sobre los programas elegidos, ¿por qué? Porque si limitamos el concepto acción a aquello que pasa en escena, a algo estrictamente visible, damos cuenta que el neoperiodismo ofrece testimonios de los protagonistas de los hechos, pero no los hechos en sí (puede afirmarse que se trata de modalizaciones de la acción, que obviamente están atravesadas por operaciones de mediación). El especial de *Humanos en el camino* sobre Cromañón por ejemplo, se basa en la reconstrucción de aquella noche, a través del testimonio de diferentes

---

<sup>60</sup> Puente, Soledad, La noticia como drama, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1997, página 63.

<sup>61</sup> Doc comparato, Taller de escritura para tv: serie dramática, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999, página 29.

adolescentes que concurrieron al lugar. La lucha de los protagonistas comienza en ese preciso momento: la tragedia del incendio rompe el equilibrio y se inicia la pelea por recuperar una vida normal, sobreponiéndose a los obstáculos: los recuerdos que los atormentan, la pérdida de sus seres queridos. Las imágenes exhibidas al espectador pertenecen mayoritariamente a los testigos de los hechos que narrando su historia, construida como acontecimiento a partir de los hechos que vivieron, y no al acontecimiento en sí mismo. Sus temores, recuerdos, angustia, indignación ocupan un lugar primordial. Son pocas las imágenes que aparecen como inserts o plano recurso de la noche de los hechos. Esta observación nos lleva a considerar que no hay una sola acepción del término acción, ya que con el mismo, también podemos hacer referencia a aquello que pasa dentro del personaje durante su relato, a los movimientos emocionales que se generan en él al dar testimonio.

De este modo, encontramos la acción en el movimiento progresivo de los relatos. Las emociones de los narradores son exhibidas en primer plano y convierten al espectador en un mirón de la intimidad ajena. Las narraciones constituyen la lucha de los protagonistas, ya que en ellas se da cuenta de la voluntad de superar los diferentes conflictos que han producido una alteración en sus vidas.

En el informe de *Ser urbano* sobre el penal de San Juan, la voz en off del conductor expresa claramente: “*Quería hablar con los internos para saber cómo se vive en el penal de San Juan, cuál es su lucha diaria, sus sueños y sus expectativas*”. Así, los entrevistados aparecen como sujetos que enfrentan algún tipo de adversidad. Visitar a los habitantes del Delta, en el Tigre, ver que trabajos realizan para sobrevivir, también es una manera de retratar su lucha cotidiana.

De lo dicho se desprende que, más allá de la acción como movimiento visible en escena, acción también puede funcionar como sinónimo de drama, es decir, entendida como dramaturgia, como acción dramática. *Ser Urbano* y *Humanos en el camino* trabajan por lo tanto, con la acción, no en el sentido corriente del término, sino como característica resultante de la estructuración narrativa de dichos productos audiovisuales.

### ***3.8) Dimensión expresiva de la técnica.***

#### ***3.8.1) Tamaño de los planos, una aproximación afectiva.***

El tamaño de los planos tiene un efecto poético, persuasivo. Mientras los planos largos, generales, permiten al espectador realizar un relevamiento del lugar y observar posibles relaciones (entre otras cosas), los planos cortos dramatizan y muestran los detalles. La combinación de los distintos tipos de planos y su duración, a su vez, contribuyen al ritmo de la secuencia audiovisual.

Como hemos podido comprobar, en *Ser Urbano* y *Humanos en el camino* predomina la utilización de los planos medios y primeros planos, que aíslan a los sujetos de su entorno. Con ello se centra el interés en los entrevistados, sus reacciones y emociones y se intensifican las expresiones dramáticas. Esta intencionalidad resulta más clara aún, si pensamos al plano como una delimitación de la imagen: hay un adentro y un afuera (aquello que no se visualiza) del plano. Quienes aparecen mayoritariamente en pantalla son personas anónimas que dan su testimonio sobre los hechos, privilegiando de esta manera, la personalización de la información. Esto nos permite sostener que, los protagonistas de las

historias y su acto interpretativo, adquieren una mayor relevancia que el contexto en *Ser urbano* y *Humanos en el camino*. Claramente lo que se excluye son los sucesos mismos, privilegiando un tipo de construcción narrativa.

La dinámica de los informes se basa en la combinación de plano-contraplano: el espectador ve al protagonista en pantalla dando testimonio, pero también observa las reacciones del conductor frente a la expresión de los entrevistados. Así, observamos como los sentimientos y emociones de Gastón Pauls, son también un elemento importante dentro de las entrevistas. Curiosamente, en algunas ocasiones, visualizamos saltos de eje. Este no es un movimiento aceptado dentro de los cánones clásicos de la edición, pero dentro de estos formatos aporta un efecto de “impacto” a los informes. Lo fundamental es el movimiento y generar con él, un efecto participativo en la audiencia.

El empleo de planos medios se utiliza para exhibir los ambientes cotidianos de los entrevistados y las relaciones que se materializan en escena (ejemplo: siempre vemos el momento de la presentación entre conductor - entrevistado, así como también la despedida a través de planos medios).

Los planos generales en cambio, son utilizados habitualmente, durante los primeros minutos del programa, cuando es necesario presentar lugares y personajes. Mientras Gastón Pauls camina por la localidad de Río Turbio por ejemplo, se recurre a planos generales. De este modo, el espectador puede apreciar los paisajes, las viviendas, los vecinos y enmarcar las entrevistas en un contexto más amplio.

### **3.8.2) Movimientos de cámara.**

Luego de visualizar el corpus, damos cuenta de que ciertos movimientos de cámara son empleados con frecuencia en la realización de ambos programas. Muchas veces, estos recursos se presentan como sustitutos del corte, por ejemplo: la cámara muestra un plano pecho de Gastón Pauls conversando con un entrevistado (fuera de plano). Luego, el conductor hace una pregunta al protagonista de los hechos y sin producirse un corte, el dispositivo técnico realiza un **paneo** hasta el entrevistado, quien contesta la pregunta que le han hecho. Millerson<sup>62</sup> afirma que la panorámica horizontal nos muestra la relación espacial entre dos sujetos o áreas, facilitando la orientación en el espectador y permitiendo desarrollar una noción de espacio.

En el ejemplo mencionado, el uso de esta técnica proporcionó continuidad a la escena y evitó una interrupción. En lugar de apagar la cámara y desplazar el dispositivo técnico en el espacio para cambiar el encuadre, el movimiento que se efectuó fue óptico.

Otro recurso también empleado es el **zoom**, con él se dirige la atención del espectador, se aumenta la tensión o bien se restringe la cobertura<sup>63</sup>. Es común ver en los informes, como la cámara se acerca, mediante esta técnica a los entrevistados, ofreciendo de ellos y sus reacciones, primeros o primerísimos primeros planos. Si pensamos que el empleo del zoom para ciertas normas de estilo, no debe usarse de manera abusiva, en tanto se percibe como un efecto desprolijo, podemos entenderlo como marca enunciativa, ya que confiere la sensación al espectador de estar frente a un formato casero u hogareño.

---

<sup>62</sup> Millerson, G., Técnicas de realización y producción en televisión, Instituto Oical de Radio y Televisión España, Madrid, 1990, página 76.

<sup>63</sup> *Ibid.*, página 91.

### 3.8.3) *Cámara en mano.*

No hay registro de la utilización de trípode en los distintos informes visualizados. Al ser consultada la producción de los ciclos, tanto Pablo Cabello como Ernesto “Cune” Molinero, contestaron que el empleo de cámara en mano, está relacionada con la idea de movimiento. No sólo se trata de dar un mayor dinamismo a estos formatos sino que, mientras en algunas ocasiones se busca reforzar la sensación de seguimiento del conductor/periodista por distintos escenarios, en otras, este recurso funciona como cámara subjetiva. Tal como ocurre en las “*road movies*” -películas de carretera, género cinematográfico cuyo argumento se desarrolla a lo largo de un viaje-, los dispositivos técnicos acompañan a Gastón Pauls en su recorrido.

Por otra parte, el movimiento subjetivo de la cámara crea en el público una ilusión de participación, el espectador se identifica en primera instancia con el dispositivo, por ende, la cámara simula el movimiento que produciría el espectador si efectivamente estuviera en el lugar de los hechos junto al conductor del ciclo. El registro casero y hasta desprolijo de los contenidos del programa alude a una captación en “crudo”, naturalizando la producción de la realidad.

El uso de la cámara en mano es en definitiva, una operación “autenticante” que refuerza el efecto de realidad.

### **3.9) Temporalidad.**

Cuando hablamos de tiempo en los docudramas estudiados, no referimos a la concepción vulgar del tiempo. Hemos dicho ya, que las secuencias audiovisuales analizadas son construcciones espacio - temporales, lo que implica que, el tiempo en ellas, es una categoría manipulada y construida en función del relato.

Para clarificar el tema, podemos hablar de un **tiempo cronológico**, es decir, del tiempo objetivo, físico, aquel que marca el reloj y que por ende, es susceptible de ser medido; pero también podemos referirnos a un **tiempo psicológico**, el tiempo de la vivencia humana, cómo experimenta cada persona una determinada vivencia de un período. Observamos así, la necesidad de dar cuenta dentro de los programas analizados, de las diferentes temporalidades que se ponen en juego en la secuencia: el tiempo del acontecimiento, el tiempo de la narración y el tiempo del espectador.

La temporalidad en *Ser Urbano* y *Humanos en el camino*, no es concreta sino que se trata de un tiempo formal y abstracto compuesto por una cadena de instantes discontinuos agrupados en una duración cerrada. El tiempo es metahistórico, ningún episodio recuerda a los demás, aunque el tiempo narrado es variable: una historia puede articularse en horas, días o meses. Algunas observaciones:

- No hay una coincidencia entre el tiempo de los hechos y el momento en que esos hechos se presentan. En la mayoría de los informes entonces, se construye una secuencia diacrónica: lo presentado actúa como metáforas de hechos anteriores, reconstruidos mediante narradores.

-Al momento de su emisión los programas ya están producidos. No hay simultaneidad entre el tiempo de la narración y el visionado por parte del espectador. Tampoco hay, al no haber una presentación en directo de los informes desde un estudio, simultaneidad entre el conductor y el espectador.

¿Cuál es la relación temporal que entonces se establece?

En ambos programas, el conductor se encuentra siempre en diferido con el espectador pero en simultáneo con el tiempo del texto (no así con el tiempo de las cronologías vehiculizadas por el texto). Vilches explica que dentro de esta relación, el espectador ve y escucha la narración como relatada en tiempo pasado pero sabe, sin embargo, que hay simultaneidad entre el conductor y los protagonistas de las historias, por lo cual el tiempo de la historia está relatado en un ahora.

Umberto Eco por su parte, afirma que las narrativas del yo juegan un papel determinante para lograr un efecto de realidad. El testimonio, y las historias de vida tienen como rasgo característico el tiempo biográfico, tiempo a su vez, totalmente realista. Estos relatos tienen como argumentos centrales momentos típicos de lo cotidiano: nacimientos, matrimonios formas y estilos de vida, logros, fracasos.

### ***3.10) La figura del conductor.***

La figura de Gastón Pauls es de suma importancia dentro de los formatos audiovisuales analizados.

Su pertenencia a otra área del mundo televisivo (Gastón es reconocido primordialmente por el público como actor), confiere menos rigidez o más flexibilidad a los programas y al producto periodístico resultante. El conductor aparece como alguien que está más ligado a la esfera artística -pertenencia que le otorga una sensibilidad particular-, y no alguien ligado a la antigua norma periodística de objetividad, frialdad o distanciamiento de los acontecimientos relatados, cuyo objetivo imaginario es la búsqueda de la “verdad”.

En muchas de las notas se deja entrever esta situación, los entrevistados le cuentan que lo vieron en el programa “*Montaña rusa*”, o le confiesan tener alguna hija o vecina que lo admira. Esto lo pudimos observar en el programa sobre la cárcel en San Juan, cuando uno de los internos le dice: “*sabés que me olvidé de preguntarte por la Nancy* (en referencia a Nancy Duplá, ex pareja del conductor)”, a lo que Gastón Pauls responde: “*ya fue, pasó. ¿Le digo que venga decís?, hay que hablar con Echarri*”. También en el informe sobre el cementerio de la Chacarita cuando Gastón Pauls es recibido por el capataz del área de cremación, quien le dice: “*te conozco de Montaña rusa*”, o en el programa sobre el Hospital Estévez de Temperley, una de las internas se dirige al conductor y le pregunta: “*¿Usted es el actor? El Dr. Agustín dice que usted es un artista macanudo*”.

Tampoco resulta inusual ver a Gastón Pauls firmando autógrafos en medio de un amontonamiento de personas, en alguna de las locaciones visitadas.

Su nivel de popularidad parece entonces abrirle más de una puerta. Así lo reveló el productor ejecutivo del programa, al asegurarnos que los entrevistados terminaban por confesar a Gastón, sucesos que no habían sacado a la luz, en ninguna de las reuniones anteriores que habían mantenido con el equipo de producción.

Podemos apreciar como, por momentos, Gastón Pauls pasa a ser la noticia o el protagonista de los hechos y no la razón que lo movilizó hasta la locación en particular. González

Requena<sup>64</sup> refiere precisamente a esta tendencia: “*Incluso allí donde la emergencia del contexto referencial es la condición definitoria del género, es decir, en el ámbito de los programas informativos, el contexto espectacular tiende a superponerse de manera cada vez más sistemática e intensificada*”.

¿Cómo se plasma empíricamente esta particularidad? El autor menciona la propensión de los reportajes a conceder mayor protagonismo al acto informativo (en alusión a las peripecias y aventuras del conductor en la búsqueda y obtención de la información), que al acto previo que lo motiva.

La figura de Gastón Pauls como conductor de ambos ciclos, funciona entonces como un elemento más desde el cual se trabaja y refuerza el atractivo espectacular de los ciclos.

Más allá de colaborar con la consolidación del *star system* televisivo, por decirlo de alguna manera, Gastón Pauls se presenta como figura involucrada dentro de los programas. Ya hemos mencionado que no se construye desde un estudio como mero presentador de la información, sino que se involucra: en un formato en donde lo que cuenta es “estar ahí”, el conductor está en el lugar de los hechos, recorriendo las locaciones, hablando con los protagonistas, viendo con sus propios ojos, implicado en las operaciones del ver y mostrar. Pero su involucramiento no es sólo físico, sino también emocional. Frente a los relatos escuchados Gastón Pauls responde: llora, se conmueve, ríe. Al igual que en el espectador, sus pasiones se movilizan, se exhiben y realiza una descarga emotiva (o al menos eso finge, no hay posibilidad visualizando el corpus de determinar cuán verdaderos son sus sentimientos).

Vemos como la figura del conductor se elabora en *Ser urbano y Humanos en el camino*, dentro de una cierta ambigüedad: por un lado, Gastón Pauls, no puede ser definido dentro

---

<sup>64</sup> González Requena, J., “El discurso televisivo”, Ediciones Cátedra, Madrid, 1988, página 93.

de las normas periodísticas tradicionales de objetividad o frialdad. Por el contrario, en cada informe se genera un clima informal y distendido que borra las distancias con los entrevistados, conductor y protagonistas se fusionan hasta el punto de tornar dificultosa su diferenciación: sentimientos, reacciones, modos de expresarse, son compartidos por ambos.

¿Qué lugar ocupa la figura del conductor en las relaciones con los protagonistas de las historia y con los espectadores?

Gastón Pauls interpela al espectador invitándolo a que lo acompañe en su aventura y le propone ponerse en el lugar de quienes aparecen en pantalla. La relación se sustenta así, en una función fática. Esta función, tal como sostiene González Requena<sup>65</sup>, siguiendo a Jakobson, constituye una característica relevante de todo dispositivo espectacular, y más especialmente, de todo juego de seducción. Dicho autor afirma que a través de la predominancia de esta característica, el discurso televisivo ofrece *“al destinatario potencial un vínculo comunicativo constante con un enunciador que pretende actuar como mediador permanente entre el enunciatario y el mundo”* (1999:87). Si bien el discurso en cuestión está definido también por la función expresiva (aquella centrada en el destinatario y que apunta a una expresión directa de la actitud del hablante ante aquello de lo que se está hablando) y por la conativa (aquella orientada hacia el destinatario, siempre imperativa), el predominio de la función fática simplifica los códigos del acto comunicativo, al ser ésta la de contenido informativo más pobre. González Requena expresa que, como consecuencia de esta dominancia en el discurso televisivo, el contexto espectacular pasa a un primer plano, menguando el contexto referencial.

---

<sup>65</sup> Ibid., página 86.

### ***3.11) Exhibicionismo-Voyeurismo.***

Como ya hemos analizado, dentro de la televisión intimista los formatos de hibridación tienen un modo propio de autolegitimación: el ver, es decir, la propuesta que hacen llegar a los espectadores no se funda en el creer o en el entender, sino en el ver. “Somos testigos de lo que ocurre...”, “no te mostramos la realidad, la vivimos”, “cuanto más ojos miran, más ojos ven...”, “por medio de nuestras cámaras ustedes van a poder ver...”, no hace falta mucho para dar cuenta de la centralidad que adquiere el sentido de la vista en estas discursividades.

Los recursos empleados le dan la posibilidad al espectador, de consumir la realidad construida, de modo “naturalizado” y aparentemente inmediato (aunque si bien el acto de mediación intenta ser disimulado, la sola presencia del dispositivo, funciona como marca de la enunciación).

La cámara, en tanto componente material del dispositivo kinemático, desempeña un papel fundamental. Y esto lo expresa Christian Metz<sup>66</sup>, al explicar que los espectadores ocupan imaginariamente el lugar de la cámara, se identifican con su posición. Esta funciona por ende, como una cámara subjetiva que representa la mirada del televidente. Al introducirse el dispositivo técnico en la intimidad de los entrevistados, es como si el espectador lo estuviera ahí. Se apuesta a la transparencia, a un grado cero comunicativo y todo se muestra, hasta los espacios y emociones más íntimas: hay un querer-ver y un querer-mostrar sin límites.

---

<sup>66</sup> Metz, C.; El cine ¿Lengua o lenguaje?, en La semiología. Buenos Aires, Tiempo contemporáneo, 1974.

Esta es la primera identificación que tiene lugar en el visionado de un formato audiovisual, y que permite a su vez, una segunda identificación, aquella que el espectador establece con los actores o protagonistas.

El autor Gerard Imbert<sup>67</sup> postula la primacía del ver sobre el saber. En los formatos en cuestión, pareciera que ya no alcanza con mostrar una problemática, hay que vivirla, estar en sus ambientes cotidianos, hablar con sus protagonistas, hay que ir más allá y mostrar lo que antes era invisible, acercar esta otra realidad al televidente. ¿Cómo? El vínculo se da a través de la mirada. Se convoca del sujeto espectador la mirada, la pulsión escópica<sup>68</sup>.

El espectador de *Ser urbano* y *Humanos en el camino* es invitado a ver, a compartir, la intimidad de los protagonistas. Éstos últimos interpretan los hechos exclusivamente para los televidentes, saben que son o habrán de ser vistos y escuchados, no pudiendo ellos, por el contrario, ver. Podríamos hasta establecer una analogía con la teoría del panóptico de Foucault: quienes están dentro de las habitaciones de la prisión, saben que son vistos (o presumen que lo son) pero no pueden ver a quien los mira. Se trata de una relación asimétrica con el vigilador que, desde un punto clave observa el penitenciario.

Quienes dan su testimonio cuentan sus historias y al hacerlo se colocan en el centro de las miradas, se exhiben frente a miles de desconocidos. En tanto el placer que experimenta el espectador se desprende del acto mismo de espiar la intimidad ajena. El goce producido está en relación con lo exhibido, lo que se muestra tiene que ser lo suficientemente interesante como para atraer la mirada del Voyeur, es decir, del espectador.

---

<sup>67</sup> Imbert, G., La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios/nuevos rituales comunicativos. Textos de las I Jornadas sobre Televisión (diciembre, 1999). Université de Paris-Sorbonne.

<sup>68</sup> Pulsión para Freud es: “el representante psíquico de las excitaciones, que tienen su fuente somática y llegan al psiquismo en tanto representaciones”. En la teoría lacaniana la pulsión escópica, más precisamente, plantea la necesidad de ver. Esta pulsión se divide en un fin (ver), una fuente (el sistema visual) y un objeto (la mirada).

La relación entonces puede sintetizarse de la siguiente manera:

El exhibicionista sabe que es objeto de mirada del Voyeur.

El voyeur sabe que el exhibicionista sabe que es objeto de su mirada.

La condición de existencia de estas dos posiciones (exhibicionista/voyeur) es la presencia misma de la televisión, de modo contrario, la interpretación de los hechos no tendría lugar.

Esta se produce expresamente para ser registrada frente a las cámaras y así, ser exhibida al espectador.

Pero para comprender mejor la relación que se genera, habría que citar otro vínculo diferente, denominado “ojo de cerradura”. En él, el voyeurista observa la intimidad ajena y quien es objeto de su mirada, desconoce lo que está ocurriendo. Esta sería una relación unilateral en oposición a la primera, “exhibicionista-voyeurista”, que es bilateral.

Debemos mencionar otra característica dentro de los formatos analizados: la relación entre los sujetos se da en presencia-ausencia, es decir, cuando los protagonistas de las historias dan su testimonio, lo hacen en ausencia del espectador empírico y frente a las cámaras (pero conocen de la existencia de un espectador ideal al cual va dirigido su relato). Se funda así, una relación espectacular triangular entre los protagonistas, los espectadores, y el programa como mediador, dentro de la cual, lo cotidiano y lo íntimo se transforman en espectáculo.

Llegada esta instancia habría que reflexionar sobre el siguiente planteo: ¿no son contradictorias las categorías de “distancia” –elemento necesario según mencionamos en el marco teórico, de la relación espectacular- y la “proximidad” propuesta por los formatos híbridos? Como respuesta, podemos sostener que, precisamente, para compensar la lejanía inherente al vínculo espectacular, **los tipos discursivos analizados sobresignifican la proximidad**. La apuesta máxima apunta a lograr un efecto de realidad. No hay que perder

de vista que la dialéctica de proximidad/lejanía, desde el punto de vista psicoanalítico, es un elemento fundamental para la “economía del deseo”. En caso contrario, estaríamos en presencia de una relación íntima pero no espectacular.

Sintetizando, *Ser urbano* y *Humanos en el camino* no mantienen con su público un contrato basado en la realidad objetiva de los hechos (lo que caracteriza a los programas periodísticos tradicionales), sino en un simulacro de **hipervisibilidad** como efecto dominante. La vista se erige como sentido privilegiado: lo importante es ver, estar ahí y ser testigos de lo que sucede. La promesa hecha desde la realización al espectador es que éste podrá ver lo que ocurre con sus propios ojos, introducirse junto con las cámaras del programa en la intimidad ajena. No hay una distancia intelectual con el objeto representado (más adelante veremos las consecuencias derivadas de este punto), la “realidad” se aprehende de modo aparentemente inmediato. Y valiéndonos de las herramientas teóricas que nos proporciona el psicoanálisis, podemos decir que hay una dominancia del registro imaginario –gobernado por procesos visuales- articulado con el registro de lo simbólico.

La relación imaginaria entre el *moi* y las imágenes, es una relación confusión entre la mirada y las imágenes, de características alienantes por la necesidad de la mirada de otro en el estadio del espejo cuando se va constituyendo el yo (*moi*) del sujeto, y es la genealogía para indagar sobre las emociones del sujeto espectador.

La promesa elaborada desde la realización, aplicando la noción de “contrato de lectura” puede ser entendido como lúdico: el espectador juega, junto con el conductor, Gastón Pauls, a meterse en la piel de los protagonistas, y la puesta en escena necesaria para que este juego resulte verosímil es posible gracias a la existencia de un dispositivo de relaciones

materiales e inmateriales puestas al servicio de “naturalizar” al extremo la relación entre la mirada y la imágenes exhibidas.

### **3.12) *El sujeto espectador.***

#### **3.12.1) *Inmersión narrativa.***

Paul Ricoeur sostiene que el relato, es imitación o representación de acciones y que, a raíz de ello, la relación entre las acciones imitadas o representadas y la vida, es mimética. Los universos narrados estarían así inspirados, basados y/o extraídos de la realidad. Hay un punto de conexión: por más imposibles que parezcan los argumentos y las tramas representadas, siempre tienen como referencia el mundo real.

El autor J. M Schaeffer<sup>69</sup> expresa de igual modo, que un modelo ficcional es siempre una modelización de un universo real y que el espectador por su parte, accede a los modelos ficcionales con las mismas competencias mentales y representacionales que le sirven para representarse la realidad.

Pero ¿qué competencias necesita el espectador para acceder a un modelo híbrido que combina elementos ficcionales y no ficcionales?

*Ser Urbano y Humanos en el camino* no son programas ficcionales, los contenidos son verdaderos: quienes dan su testimonio son los protagonistas de los hechos (no se trata de actores interpretando un papel), pero aún así, el espectador consume dichos formatos, como hemos explicado con anterioridad, como si se tratara de novelas (estrategias narrativas

---

<sup>69</sup> Schaeffer, J. M., “Porquoi la fiction?”, Paris, Sevil.

como la ausencia de miradas a cámara, refuerza este tipo de consumo). Sin embargo, podemos entender que su construcción de la realidad es en parte ficticia, en tanto se trata de una realidad mediatizada. ¿Cómo consume el espectador un formato híbrido entonces? Cuando el televidente visualiza los programas, sabe que no son novelas literalmente, pero también sabe, que accede a la realidad que está viendo, gracias a la mediación televisiva (aunque la intención enunciadora sea disimular el acto de enunciación). Sabe, en definitiva, que se trata de una realidad representada, virtual.

No basta con observar que el telespectador accede a los modelos híbridos a partir de las mismas leyes que aplica para la comprensión del mundo real, hay que tener en cuenta otro punto que se desprende de las características de la narrativa: **el espectador es envuelto, tiene una función dentro de la realidad representada**, “entra” en ella, y experimenta la sensación de estar en un lugar ficticio elaborado.

En el último párrafo del punto anterior (3.11) aludimos, precisamente, a la propuesta elaborada por dichos programas: realizan una puesta en escena que le permite al sujeto espectador, sentirse en la piel de los verdaderos protagonistas de las historias. Y para que ello suceda, es fundamental que tenga lugar, lo que ciertos autores denominan “inmersión narrativa”, esto implica que quien mira estos programas se encuentre involucrado afectivamente y ocupe un lugar. Otras teorías refieren a la supresión de la incredulidad (Esslin, M.; 1982), en referencia al esfuerzo que hace el espectador por olvidar que aquello que ve en pantalla no es real. Esta supresión es la que le permite emocionarse frente a aquello que ve, “entrar” en la pantalla, reír o llorar.

### 3.12.2) *Identificaciones.*

Hemos establecido en el marco teórico, que en el espectador tienen lugar ciertas movilizaciones psíquicas: el sujeto se reconoce con diferentes elementos de la historia (protagonistas/conflictos planteados) y pone en juego su emocionalidad.

A grandes rasgos, la primera identificación del telespectador es con la cámara. El espectador ve a través del objetivo de la cámara; al mirar los programas ocupa el mismo lugar que ocupó el artefacto al momento de la producción. Recordemos que la relación exhibicionista-voyeurista que se da en este tipo de formatos, se establece en ausencia-presencia. El relato del protagonista no ocurre en simultáneo con el visionado del espectador. Cuando está presente quien relata, está ausente uno de los destinatarios de dicha narración (en referencia al espectador, ya que el conductor del programa sí se haya en simultáneo con el protagonista). Sin embargo, quienes dan su testimonio saben que su interpretación tiene un consumidor, un destinatario para quien recrean su historia. La cámara aparece entonces, como indicio de que del otro lado, hay un público ansioso por ver y escuchar su relato. Incluso, podríamos pensar al artefacto como una metonimia: es la parte, el elemento que revela lo que vendrá, una secuencia audiovisual ofrecida a miles de espectadores. Una construcción para ser consumida. Es un indicio que evidencia la existencia de un público consumidor.

Claramente, en *Ser urbano* y *Humanos en el camino* la cámara funciona como una cámara subjetiva que representa la mirada del espectador. El prescindir del uso del trípode por otro lado, es una decisión que apunta a reforzar la sensación de movimiento: el espectador está ahí, junto a los protagonistas y al conductor, y se desplaza con ellos, es testigo de las acciones y emociones que acontecen.

Pero más allá de esta primera correspondencia entre el espectador y el dispositivo (a la cual ya habíamos hecho referencia), tiene lugar otro proceso de identificación, aquel que se establece con los personajes y situaciones que se narran. Sin embargo, esta segunda instancia requiere de especificaciones.

Umberto Eco, reinterpretando “La poética” aristotélica por ejemplo, habla de dos tipos de catarsis, que serían una forma –con larga tradición- de nombrar las emociones que se ponen en juego frente al visionado de imágenes: homeopática y alopatía. Mientras la primera está asociada a la liberación de las emociones del espectador, por la participación inconciente de éste, en las pasiones de los personajes; la segunda se relaciona con la purificación de las emociones del espectador reconociendo este, sin embargo, que se trata de las pasiones de los otros. González Requena amplía el panorama: para él, el espectador es alguien a quien lo narrado le toca de alguna manera, lo afecta, le pertenece. Pero si esto sucede, es porque su inconciente lo reconoce como propio. La trama inscribe entonces al sujeto, tiene lugar una identificación narrativa, y a través de ella, el espectador puede elaborar sus propios conflictos. El autor establece una diferencia entre la identificación narrativa y la identificación del espectador con los personajes: esta última se relaciona con la empatía y no sería más que un efecto secundario por el cual el televidente se reconoce emotivamente solidario con un determinado personaje. La empatía aparece como la parte de la identificación narrativa, que el espectador sí asume como propia, son los fragmentos de la trama que acceden a la conciencia del televidente. Aquellos que se someten a mecanismos de represión, en cambio, sólo pueden tener lugar en la conciencia mediante la proyección (identificación narrativa).

A través de la empatía el espectador se introduce en el universo narrativo de manera inconsciente/conciente y se presta al juego de ser el protagonista (yo soy él), reconociendo como propios los sentimientos y deseos que los personajes encarnan.

En el informe de *Ser Urbano* sobre el penal de San Juan, Gastón Pauls dialoga con empleados penitenciarios pero mayoritariamente, con los internos. Podríamos realizar el siguiente ejercicio: preguntarnos cuál es el porcentaje de televidentes que efectivamente puede identificarse con una situación como ésta, ya sea por haber cometido un delito o por haber estado detenido. Seguramente, es ínfimo. ¿Por dónde pasa en este caso entonces la identificación del sujeto espectador al ver el informe ofrecido? El juego, es el que describimos con anterioridad: ponerse en la piel de los protagonistas, y la voz en off va guiando este proceso, interpelando al público:

*“¿Qué pasa por la cabeza de un hombre antes de quedar preso?”*

*“Mientras le tomaban los datos, no podía dejar de pensar qué sentiría Ignacio en ese momento, resignado a la pérdida de la libertad”*

*“Yo a penas estuve un día pero pude entender su miedo”*

Se promueve así lo que González Requena denomina empatía: una solidaridad emotiva con los sujetos que dan su testimonio. Se establece una cercanía, una proximidad entre el espectador y los sujetos que aparecen en pantalla, producto de la compasión. Por otra parte, se busca que el proceso experimentado por el público sea análogo y simultáneo al experimentado por el conductor: el televidente se va haciendo las mismas preguntas que el conductor. Pero también, el espectador en el juego de “meterse en la piel de...”, trata de sentir las emociones de los protagonistas: dolor, temor, impotencia, admiración, esperanza,

resignación, soledad, entre otros. Estos son sentimientos, emociones universales que todos conocemos o podemos re-conocer con facilidad.

El espectador vive las historias que le cuentan y deposita sus propias pasiones en la trama ¿El efecto producido? Una identificación emotiva, sea por introyección o por proyección. De manera predominante inconsciente, pero con sus formaciones conscientes.

Ya sea en los términos de Eco (catarsis homeopática/alopática) o de González Requena (empatía/proyección), lo importante es recalcar la diferencia, planteada por el psicoanálisis, entre identificaciones conscientes e inconscientes, susceptibles de producirse en el espectador, no sólo al ver películas o novelas (productos ficcionales) sino también, al consumir formatos de hibridación.

### ***3.13) Lo popular no politizado. Representación del “otro”.***

Si los programas de hibridación de géneros, o más exactamente, *Ser urbano* y *Humanos en el camino*, ponen en pantalla la subjetividad de lo que podríamos denominar “gente común”, no podemos dejar de pensar esta decisión, en relación con la categoría de lo popular y el concepto de conflicto. ¿Por qué? Porque hablamos de textos audiovisuales en los que se materializan determinadas relaciones, como fruto de la interacción de distintas voces. Preguntarnos por lo popular es preguntarnos por los otros, es decir por lo alterno, aquello que se presenta como diferente.

Hay en cada informe, dos mundos distintos en juego: aquel al que pertenecen conductor y espectador ideal construido, y el de los sujetos entrevistados. Se trata entonces, de dar cuenta cómo se representa a este otro cultural en dichos tipos discursivos, cómo se narra su mundo.

Si volvemos sobre la ficha técnica presentada al principio del presente trabajo, recordamos que *Ser urbano* se autodefinía como: “*un programa documental periodístico que descubre historias de vida y universos que, a pesar de estar tan cerca de nosotros, no siempre se conocen*”.

Como sostiene Denys Cuche<sup>70</sup>, la identidad es un proceso de construcción de alteridad, que se basa en oponer un “nosotros” a otros grupos con los cuales se interacciona. La identidad permite que el individuo se ubique en el sistema social, y que él mismo sea ubicado socialmente. Toda identificación es así, de carácter relacional. Ya hemos analizado que cuando se postula: “*tan cerca de nosotros*”, el pronombre engloba tanto, a quienes realizan el programa -productores, periodistas (sujeto enunciador)-, como a quienes lo consumen -espectadores (sujeto enunciatario)-. De este modo, se identifica el lugar del periodista con el del público: ambos son ajenos a los mundos que serán representados en pantalla, sectores de clase media -con su ideología, creencias y valores dominantes-, deseosos de espiar la intimidad ajena, que se diferencian de los protagonistas de las historias: gente anónima y, muchas veces, marginada. La figura del conductor funciona como puente entre estas dos lógicas diferentes, pero lo importante es destacar que de ese encuentro, surge una tensión inherente a posiciones, como comentamos, asimétricas.

---

<sup>70</sup> Cuche, Denys: Cultura e identidad, en La noción de cultura en las ciencias sociales, Buenos Aires: Nueva Visión, 1999.

¿Por qué decimos tensión inherente? Pablo Alabarces<sup>71</sup> sostiene que cuando dos culturas entran en contacto, no puede no haber conflicto, por tanto no puede no haber política. No obstante, el conflicto bien puede no aparecer en la superficie de los textos audiovisuales. Una de las razones de este ocultamiento, la encontramos en la despolitización del mapa cultural, efecto producido por la consolidación de políticas neoliberales y explosión de los massmedias. La banalización y estandarización del discurso, más precisamente, son algunas de sus causas. Así, el conflicto desaparece, es borrado de la superficie de los textos, y con su eliminación, se suprime también la dimensión política de los discursos. En su lugar, se ofrece al espectador una escena pretendidamente unificada y homogénea, en donde actores de poder material y simbólico diferente, parecen confundirse.

Es dentro de este marco conceptual, que entendemos a lo popular como una voz subalterna, que entra en conflicto con lo dominante, con otra cultura diferente, en tanto lo popular, al igual que la identidad, se define de manera relacional.

Parafraseando a Stuart Hall<sup>72</sup>, lo esencial en la definición de la cultura popular, son las relaciones que la colocan en tensión continua con la cultura dominante.

Como mencionamos, hay distintas maneras de constituir las voces que hablan en un texto, diferentes modos de presentarlas en pantalla. En referencia a esta cuestión, Adriana Imperatore<sup>73</sup> expresa que el acto de designación de lo popular, puede llevarse a cabo dentro de un amplio arco de posiciones estéticas y políticas. No es lo mismo hacer referencia a la

---

<sup>71</sup> Alabarces, P., Cultura(s) popular(es), una vez más: La leyenda continua. Nueve proposiciones en torno a lo popular, VI Jornadas Nacionales de Investigadores en comunicación, Octubre de 2002, Córdoba.

<sup>72</sup> Hall, S., Notas sobre la deconstrucción de lo popular, en Samuels, R. (ed): Historia popular y teoría socialista, Barcelona, Crítica, página 103.

<sup>73</sup> Imperatore, A.; Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción e Walsh, en Zubieta, Ana M. (comp.): Letrados iletrados. Apropiaciones de lo popular en la literatura, Buenos Aires, Eudeba, 1999, página 170.

negatividad de lo popular, que reconocer y glorificar la voz de los excluidos. Mientras del primer gesto se desprende una caracterización de lo popular como inferior (y al mismo tiempo se nombra a la cultura letrada como legítima), del segundo se deriva una lectura positiva, tanto de la cultura popular, como de sus atributos. Estos son, claramente, diferentes modos de representar a los sectores populares, diferentes formas de hacerlos funcionar en un texto y de capturar su oralidad.

¿Qué representaciones ofrecen *Ser urbano* y *Humanos en el camino* de los sectores populares?

La forma de acercarse a los protagonistas es mediante la entrevista, los sujetos del enunciado exponen su testimonio y exhiben sentimientos frente a las cámaras. Las conversaciones que tienen lugar entre conductor – entrevistados, se dan en un clima de suma distensión y se desarrollan en un léxico coloquial, los sujetos que interactúan en la charla, comparten códigos, expresiones, palabras. No es nuestra intención repetir lo ya dicho en otra instancia, sino remarcar que, el resultado de estos encuentros intimistas -en los que permanentemente se trabaja para reforzar la sensación de proximidad-, es la aparente desaparición de las asimetrías. Gastón Pauls se mimetiza, se confunde, se homogeniza en su oralidad con los entrevistados, en pos de una ilusión de simetría que no es tal. Mediante este mecanismo, se produce la despolitización de los textos al borrarse en ellos, el conflicto inherente a posiciones diferentes.

Sin embargo, podemos dar cuenta de una marca enunciativa que deja al descubierto las diferencias. En más de una oportunidad podemos observar el uso de subtítulos en los informes. En ciertas ocasiones, este recurso se utiliza para compensar un sonido ambiente defectuoso, el cual no permite entender con nitidez lo que se está diciendo en la escena.

Pero en muchas otras, se recurre a ellos para hacer legible el discurso de los entrevistados. Esta decisión permite leer entre líneas que mientras hay una lengua legible, hay otra diferente, que funciona como desvío y que necesita de su traducción para ser comprendida por los espectadores. Hay un modo “correcto” de hablar y expresarse, y un modo incorrecto, el modo de los otros. Cito a continuación algunos ejemplos:

-Petronila, interna del hospital neuropsiquiátrico Estévez: *“Me gustaría un compañero. Porque ya chicos no puedo tener más porque ya se me quitó la menopausia. Tenía un concubino que era feliz... al lado de él, pero me corrió de la casa con un cuchillo, dijo que me iba a matar”*.

(Ser urbano, programa 16, informe “externadas”, 2004).

-Sánchez, detenido en el penal de San Juan: *“Tuvimos problema yo y ella un día porque me dice, “vos me tenés” dice, “a huevo frito y a salchicha”, me dice, “ya me he cansado de estar así”, que esto, que aquello”*.

(Ser urbano, programa 12 informe “Penal de San Juan”, 2004).

Por momentos, el criterio para subtítular se vuelve confuso. Frente a un sonido ambiente defectuosos se subtítulan sólo las voces de los entrevistados, pero no así la del conductor del ciclo. Incluso, en escenas en las que no se presentan problemas de sonido, se subtítula, pero sólo algunas partes de los relatos.

Barroso García<sup>74</sup>, sostiene que los subtítulos en tanto expresión gráfica de la palabra hablada, corresponden generalmente a la traducción de un sistema verbal no compartido con el destinatario del mensaje.

Para profundizar respecto a la representación ofrecida de los sectores populares, podemos preguntarnos ¿cómo son los sujetos que cuentan sus historias, qué características los definen?

Si existen características comunes a la mayoría, podríamos afirmar que se trata de personas anónimas (no públicas), que presentan una condición social baja, en los términos tradicionales que toman en cuenta el nivel socio – económico: son personas pobres o bien marginales, que se caracterizan por algún tipo de padecimiento.

Así, la voz en off del programa número cuatro (2005) de *Humanos en el camino*, nos introduce de la siguiente manera en el informe sobre la localidad de tigre: “*Lejos parecen haber quedado aquellos años dorados que presagiaban a sus habitantes un futuro apacible... hoy quedan menos de diez mil librados a la suerte. Esas historias de exilio y desamparo son las que me hacen llegar hasta el puerto fluvial para vivir un día en el delta*”.

En una entrevista publicada en la sección espectáculos del diario Clarín, el 11 de mayo de 2004, Gastón Pauls expresó: “*El desafío de la segunda temporada (en referencia a Ser urbano) es ampliar la oferta temática, encontrar `lo diferente` no sólo en los márgenes, sino también en lo cotidiano*”. Quienes dan su testimonio entonces, son personas diferentes, ubicadas en los márgenes de lo social. Muchos de ellos aparecen en televisión

---

<sup>74</sup> Barroso García, J., Tratamiento de la información en TV; Ente público RTVE, página 39.

como resultado de una operación de estigmatización, es decir, seleccionados por algún rasgo o atributo desacreditador.

En la página <http://telefeinternacional.com.ar/areaclientes/index>, podía leerse la siguiente información:

*“Ser urbano, de la mano de Gastón Pauls va a detenerse en cada uno de ellos para descubrir esas realidades. No como observadores externos sino como testigos compartiendo cada una de las experiencias de cada una de las personas que la vivencian, transformándolos en “personajes”: la prostituta, el travesti, el taxi boy, el cartonero, el stripper y muchos más”.*

Como vemos, el atributo desacreditador puede estar basado en la orientación sexual, en un trabajo particular o en la falta del mismo. A su vez, la expresión “transformándolos en personajes” hace alusión a la hibridación de géneros, ya que la palabra “personajes” remite claramente a una película o melodrama. Damos cuenta que los sujetos pasan, al adquirir visibilidad mediática, se transfiguran de personas en personajes.

La apuesta máxima de ambos programas, al poner en primer plano la subjetividad de los protagonistas de los hechos, es colocar la narración oral en la superficie de los textos, disimulando el acto de mediación que le da origen.

El escuchar otras voces, darles espacio dentro de los diferentes programas, convirtiéndolas incluso en protagonistas de los informes, aparece como un gesto democrático de apertura social, que celebra y reivindica lo popular, como lo hemos dicho. Pero podríamos preguntarnos si esta operación es una farsa, si la oralidad popular es una oralidad fingida. Lo cierto es que no. Como espectadores, vemos efectivamente en pantalla a los

protagonistas de la “realidad” dando su testimonio, lo que se muestra es pura oralidad popular.

Pero más allá de aquello que aparece en la superficie, debemos dar cuenta de las huellas que implica su mediatización. Los sujetos que brindan su interpretación de los hechos, no manejan el enunciado. Quien sí lo hace, al manejar el texto tiene la posibilidad de resignificar los discursos, presentarlos de un modo particular, imprimir sobre ellos su comentario y hacer un cierre ideológico.

Pero, ¿cuál es el cierre que se le da a los informes en los programas?

Todos ellos están a cargo de la voz en off. Algunos ejemplos:

*-“No quise hablar con Luis de los errores que cometió, eran errores de un pasado que tenía que superar... enseguida desfilaron por mi mente imágenes que había vivido durante el día: el viaje en celular con Ignacio, el ingreso al penal, su resignación, Sánchez, claudia y su hijo, viviendo y sufriendo su historia de amor entre rejas, y los primeros pasos de Luis fuera de la cárcel, su salida con las manos vacías pero con el corazón lleno de esperanza por un futuro en libertad”.*

(Ser urbano, programa N°12, 2004)

*-“Me voy con esas últimas imágenes...el silencio parece ser también un símbolo penoso del delta, un escondite, un lugar al que a nadie le es fácil llegar, un rincón de excluidos y olvidados, una contratara oculta a la orilla del río”.*

(Humanos en el camino, programa N°4, 2005).

*-“El orgullo de César es un sentido homenaje hacia ese padre que descansa en la salina y es también la dignidad compartida de los salineros al haber roto las cadenas que los*

*ataban al explotador de turno y es el legado de esos antepasados Coyas que poblaron libremente ese rincón del mundo tan cerca de la tierra como del cielo". (Humanos en el camino, programa N°11, 2005).*

*-“Me fui pensando que siempre parece más fácil denunciar lo que está mal porque esa parece ser la norma general. Sin embargo, hoy conocí una honrosa excepción en la forma de trabajar del Hospital Estévez, ellos hacen todo para que las internas puedan reinsertarse en la sociedad, por sobre todo les devuelve la dignidad humana y los derechos perdidos, la mejor forma de ayudarlas a soñar con nuevos proyectos y a construir un futuro mejor”.*

(Ser urbano, programa N°16, 2004).

Como vemos, las reflexiones finales presentan las sensaciones del conductor y hacen alusión a los sectores olvidados y marginados por la agenda mediática dominante. No se juzga a los personajes ni situaciones presentadas, sino que por el contrario, se asume una postura de comprensión hacia ellos. Los informes finalizan con un mensaje entre positivo y esperanzador y con la idea de que, al otorgarles visibilidad a los narradores, se los dignifica. La dignidad de ciertos sectores sociales entonces aparece ligada a su mediatización.

En conclusión, las posiciones existentes se disuelven en un poliglotismo: frente a la ilusión de una multiplicidad de voces, se esconde una sola: la del sujeto enunciador, y por ello, la enunciación es monológica.

En su texto “La mirada opulenta”<sup>75</sup>, Román Gubern explica que “*el telespectador frente a su aparato se siente como un sujeto en apariencia omnividente, aunque en realidad todo lo que ve ha sido seleccionado y manufacturado por expertos que le hacen ver aquello que ellos quieren que vea y de la forma en que ellos quieren que lo vea*”. Es decir, se puede apostar desde la realización a un supuesto grado cero de comunicación o a una representación fiel de diferentes problemáticas, lo que no se puede hacer con éxito es borrar las huellas mismas de la enunciación. Cada recurso empleado, cada detalle responde a un porqué. Y quien tiene el poder de decisión no es otro que el autor del texto, aunque lo que predomine en pantalla, sean las voces populares.

---

<sup>75</sup> Gubern, Roman, La mirada opulenta, Editorial Gustavi Gili, Barcelona, 1987, página 367.

# CAPÍTULO 4

## *Conclusiones*

Esta cuarta y última parte del presente trabajo, tiene por objeto, sencillamente, exponer las diversas observaciones y conclusiones parciales a las que fuimos arribando a medida que avanzamos con la investigación realizada.

Los cambios económicos traen aparejados siempre, transformaciones culturales.

La propagación e implementación a nivel mundial, de **políticas neoliberales** (sobre todo a partir de la década del 70) implicó, entre otro centenar de efectos, la desregulación de los mercados y la privatización de empresas públicas, entre las que se encontraron numerosos medios de comunicación.

El traspaso de estos últimos a manos privadas, implicó su ajuste a la lógica de la competencia, dentro de la cual, la información pasó a ser considerada una mercancía más. La diversificación de la oferta de programación, la reformulación de los géneros televisivos tradicionales, la selección de contenidos según su nivel de impacto, su posterior sujeción a la fórmula del entretenimiento (como función primordial), y su presentación espectacular, fueron algunos de los procesos que comenzaron a tener lugar a partir de entonces; todo ello, con el fin de captar la atención del público consumidor.

De este modo, los productos culturales no surgen desgajados de la realidad en la que se originan. Hablar de posmodernidad supone hablar de dominantes culturales presentes en cualquier producto cultural de nuestro tiempo, que aparecen como resultantes de una multiplicidad de aspectos (económicos, políticos, sociales) y que expresan precisamente, una moda, o gusto de época, una estética diferencial.

Actualmente, y en sintonía con el panorama mundial, la televisión argentina se caracteriza por su carácter fragmentario. Hay una convivencia de estilos y una yuxtaposición de

contenidos, que convierten al discurso televisivo en una suerte de collage. Y donde esta dinámica se manifiesta de manera más nítida es, ni más ni menos, en los docudramas (género híbrido).

*Ser urbano* y *Humanos en el camino* encuadran dentro de este género en alza en el campo de los programas informativos. Recapitulando, hemos podido observar los siguientes aspectos referidos a las tipologías analizadas:

***✓El pacto comunicacional propuesto se basa en la ilusión de proximidad.***

El vínculo espectacular conlleva como parte constitutiva, una cierta distancia entre las partes implicadas (cuerpo que se exhibe/ cuerpo negado). Para compensar entonces la lejanía inherente al dispositivo espectacular, es que *Ser urbano* y *Humanos en el camino* **sobresignifican** aquello que no pueden ofrecer al espectador: auténtica proximidad.

El espectador consume un producto que, además de ser ya un producto acabado, sabe, no puede ofrecerle una experiencia de participación directa. No obstante, desde la realización de los programas se le plantea una relación de cercanía basada, como vimos, en distinto niveles:

-proximidad espacial (las locaciones exhibidas son espacios cotidianos, naturales y verdaderos –es decir, no se trata de decorados- cuya existencia es independiente de las cámaras de televisión, ejemplo: la casa de barrio).

-proximidad temática (los contenidos son cercanos a las preocupaciones privadas).

-proximidad en el habla (conductor / entrevistados mantienen una conversación distendida, coloquial, informal, sus códigos de lenguaje se homogenizan).

-proximidad de los protagonistas (personas comunes y corrientes y no celebridades o actores pertenecientes al star system).

El resultado de dicha sobresignificación termina siendo la recreación de un ambiente íntimo, una esfera doméstica fácilmente reconocible por el destinatario sociológico, en la cual éste puede sentirse a gusto.

Los espacios, lenguajes, códigos, gestos y sentimientos que aparecen en pantalla son así, próximos a la realidad cotidiana del espectador.

Pero la relación de proximidad generada afecta la capacidad reflexiva del espectador. Para que éste genere una visión crítica de las problemáticas exhibidas es necesario que medie una distancia con el objeto. Esto no ocurre en los programas mencionados ya que fomentan la cercanía hacia los personajes y las preocupaciones. El televidente se emociona, descarga sus pasiones, se manifiesta solidario con quienes aparecen en pantalla, es estimulado en lo inmediato pero no mantiene una distancia crítica respecto a los contenidos.

√ *Se instauro un régimen de hipervisibilidad.*

Las temáticas abordadas en los informes se presentan como la contracara de la agenda mediática dominante. Se trata de mostrar sectores sociales, lugares, conflictos, “diferentes”, que habitualmente no tienen una gran visibilidad en el discurso televisivo hegemónico. Las cámaras acuden al lugar de los hechos, a las viviendas de los protagonistas, exhiben sus emociones, sus luchas, casi sin discriminación: todo se vuelve mediatizable, susceptible de ser mostrado.

Esto implica que lo íntimo se convierte en objeto de comunicaciones públicas, y al hacerlo, paradójicamente, deja de pertenecer a la esfera privada.

Es dentro de este régimen, que **la vista se erige como sentido rector**. El espectador se convierte en voyeur, los narradores en exhibicionistas, y los realizadores en un sujeto de la enunciación cuyo objeto es satisfacer el deseo escópico del telespectador.

La puesta en escena llevada a cabo permite al público convertirse en testigo de la privacidad de los protagonistas. Gracias a la mediación del dispositivo regulador y a la intención del sujeto enunciador, el espectador puede ver, espiar realidades ajenas.

√ *El simulacro como palabra clave.*

Los formatos estudiados hacen llegar al espectador una promesa lúdica: meterse en la piel de los protagonistas.

El empleo de cámaras subjetivas, refuerza esta idea, fomentando la sensación de participación en la audiencia. Al identificarse el espectador con el lente del dispositivo, siente como si estuviera presente en la escena; mientras que la ausencia de miradas por parte de los personajes, así como también del conductor, a cámara, le permite “entrar” en pantalla (inmersión narrativa) perdiendo de vista el espectador la mediación que posibilita dicho suceso.

El simulacro entonces tiene que ver con que *Ser urbano* y *Humanos en el camino* trabajan para que esta aprensión in-mediata de la realidad resulte verosímil.

El sujeto de la enunciación se construye como testigo de los testimonios e invita al público a mirar. Se tiende a construir un eficaz efecto de verosimilitud cuando en verdad, el espectador sabe que dichos programas no pueden ofrecerle una experiencia perceptiva directa. Este efecto se apoya en un supuesto grado cero de mediación comunicacional. La elección de espacios verdaderos, la aparición de gente común en pantalla y la colocación en la superficie textual, de un habla popular caracterizada por su sencillez, entre otros, tiene por objeto mostrar una reproducción lo más fiel y exacta posible de la realidad.

### **√ Efecto realidad**

De puntos anteriores se desprende que, como expresa Vilches<sup>76</sup>, “*el énfasis sobre la reproducción de la realidad se ha trasladado al «efecto realidad», es decir, a trabajar sobre el lenguaje del directo más que sobre la realidad que le da origen*”. Aquí por directo no debe entenderse una transmisión en simultáneo, sino más bien, un efecto del lenguaje, no importa efectivamente que lo sea, como sostiene el autor, sino que lo parezca.

Los formatos *Ser urbano* y *Humanos en el camino* se presentan como una irrupción del real en la pantalla del televidente, que para incentivar la impresión de naturalidad y un supuesto grado cero en la comunicación, adoptan estructuras narrativas de verosimilitud autenticantes.

### **√ Las huellas de la enunciación**

El acto de mediación llevado a cabo por el sujeto de la enunciación no puede ser borrado por completo del texto audiovisual. No sólo por la presencia de las cámaras al momento de dar los protagonistas su testimonio (presencia que posibilita la mirada del espectador), sino también, por el hecho de que los formatos resultantes son, gracias a la edición (etapa en la que se manipulan las categorías espacio - temporales), la construcción de un espacio que trabaja como imaginario. La etapa de post producción resulta fundamental para crear una secuencia verosímil.

Sin embargo, podemos entender a ciertos elementos (sobre todo técnicos) que aparecen en la superficie del texto audiovisual, como “comentarios” del sujeto de la enunciación, entre ellos: primeros planos, voz en off, musicalización, subtítulos. Los mismos funcionan

---

<sup>76</sup> -Vilches, L., “*Teoría de la imagen periodística*”, Paidós, Barcelona, 1987, página 193.

como huellas de la enunciación, son, ni más ni menos, elementos editorializantes, comentarios del enunciador, a través de los cuáles se comunica al espectador hacia dónde dirigir su mirada, cuando emocionarse, se le da un parecer y se le muestra que la voz del otro es una voz incorrecta.

### **✓ La identificación y el predominio de la función fática como armas de seducción.**

Seducir a la audiencia es una meta de todo discurso televisivo, los recursos puestos en juego para lograrlo, pueden ser varios.

*Ser urbano* y *Humanos en el camino*, ofrecen al espectador sentimientos, situaciones y personajes a través de los cuales reconocerse. A través de la empatía, por ejemplo, el espectador se introduce en el universo narrativo de manera conciente y se presta al juego de ser el protagonista (yo soy él), reconociendo como propios los sentimientos y deseos que los personajes encarnan. Mujeres, hombres, trabajadores, aparecen en pantalla como arquetipos que producen un efecto representativo.

Pero el sujeto enunciatario, también puede fundirse en una identificación imaginaria con Gastón Pauls, el conductor de los ciclos. Ambos son ajenos a las realidades presentadas, testigos de los testimonios de los protagonistas.

Otra herramienta de seducción de estos tipos discursivos, es la función fática. A través de ella se trabaja el contacto con el espectador, se lo interpela directamente. La forma más habitual dentro del discurso informativo de demandar la atención del contracampo heterogéneo, es la mirada a cámara por arte de los actores de la información, no obstante, vimos que esto no sucede en los programas analizados.

¿De qué otra manera entonces se interpela al espectador? La respuesta más obvia y contundente es: a través de la voz en off, que guía al telespectador en su lectura de los contenidos. La voz en off es la voz del sujeto enunciador, tiene status de mandato y funciona como comentario sobre las imágenes presentadas y las voces que aparecen en pantalla. Su utilización ofrece también, que el espectador se identifique durante los informes con las emociones y pensamientos de Gastón Pauls. La cámara subjetiva es otra manera de interpelar al público.

### **¿Cuál sería la realidad elaborada y presentada entonces por estos tipos discursivos?**

Una realidad a la que el espectador pareciera acceder sin aparentes mediaciones, cruda, hipervisible, en la que se exhiben hasta los aspectos más íntimos, impactante, relatada por sus protagonistas y fragmentada, entre otras características.

Realidad virtual, como simulacro, en tanto no hablamos de una realidad objetiva ni de una ficción pura, es más bien una mezcla de realidad y artificio fundada en la percepción subjetiva de los hechos, en la que el espectador es un actante más (echando por tierra la idea de espectador como ente pasivo).

*Ser urbano y Humanos en el camino* son los formatos resultantes de varias elecciones tomadas en la realización, secuencias audiovisuales construidas de modo poético, basadas en una peculiar progresión dramática y disposición escénica que intentan acercar la realidad de modo aparentemente in-mediató al espectador y procuran conmoverlo.

Por todo lo expuesto, podemos confirmar que ambos programas son representantes, dentro del periodismo actual, de los tipos discursivos audiovisuales cuya principal característica es la hibridación de géneros (realidad y ficción).

# ANEXO

Entrevista a **Pablo Cabello**, productor y productor ejecutivo respectivamente, de los ciclos *Ser Urbano* y *Humanos en el camino*

**-¿Cómo clasificarías a los programas?**

-Los programas son periodísticos testimoniales. Creo que entre sí tienen algunas diferencias en cuanto a lo temático, que tienen que ver con decisiones de producción. Con *Humanos* decidimos que había ciertas temáticas que estaban agotadas para nosotros, para lo que teníamos ganas de contar.

**-¿Como por ejemplo?**

-Como por ejemplo lo relativo al sexo o temas más sanguinarios. Temas que sentimos que ya habían cumplido su etapa, ya todo el mundo estaba hablando de eso, en *Ser Urbano* tuvo que ver con reflejar cierto momento de lo que estaba pasando en el país, de lo que había dejado la crisis del 2001, pero ya sentimos que estaba como bastardeado. *Humanos en el camino*, fue un programa más tranquilo, más pausado, más reflexivo que *Ser Urbano* que iba más rápido

**-Más ligado a la estética del videoclip quizás...**

-Claro, pero sin ser una edición tipo “Cuatro Cabezas”, era algo más comercial si se quiere. *Humanos* es un programa, a mi entender, más ligado al género documental, incluso en la musicalización en los textos

**-¿Y qué elementos pertenecientes al género ficción usaban en estos programas, como es el caso de la musicalización?**

-Y...en *Humanos* la musicalización claramente, y en *Ser Urbano*, había una idea de “partir” en la nota, que era un elemento de ficción. Yo me acuerdo de una nota que se hizo en el pozo un centro clandestino en Rosario y que la nota empezaba con Gastón (Pauls)

llegando por algún motivo, que en este momento no recuerdo cual era, a llevarle una carta a alguien y esa persona le decía: “¿por qué no vas a ver a tal?”; y eso era ficción. Obviamente que todo lo que pasaba después en la nota, no. Lo que ocurría en tanto entrevista y situación que se iba dando, era absolutamente documental.

**-¿Y qué es lo que aporta este elemento en particular al espectador?**

-A mi no me gusta, yo no soy partidario de hacerlo. Tenía que ver con construir una historia, como tener una justificación para contar algo cuando en verdad no hace falta. Si vas a hacer una nota en un centro clandestino de detención, no hace falta ninguna otra justificación que el ir ahí y estar en el lugar, la necesidad de contar esa historia. *Humanos* era más bien un programa 100% testimonial, documental, sin elementos ficcionalizantes.

**-Pero el ordenamiento narrativo de las historias por ejemplo, ¿Cómo estaban estructuradas? ¿Se planeaba un principio nudo y desenlace??**

-Dependía de la historia. Nosotros sí tratamos desde el guión, de buscar un balance, o sea: tratamos de ubicar las notas más fuertes promediando el programa, de arrancar fuerte, que tenga un pico y después algo un poco más reflexivo. Eso depende de cómo se vayan dando las cosas, hemos hecho notas más cronológicas que no se pueden contar de otra forma que no sea siguiendo el desarrollo de los hechos.

**-¿Y como manejan la tensión y el suspenso en las historias en las cuales el espectador ya sabe que es exactamente lo que sucedió?**

-La tensión se va dando en función de los testimonios y en ese caso, el orden de los testimonios es totalmente aleatorio, lo manejamos en función de la tensión, lo que nosotros en un lenguaje más rústico decimos: “lo que garpa cada nota”

**-Lo que se conoce como gancho...**

-Claro exactamente, ordenarlas en función de eso, de no quemar todos los cartuchos y que la atención vaya in crescendo porque el objetivo siempre es que la gente vea toda la nota, y no contarle todo a los 15 minutos y que lo demás sea relleno.

**-Mencionaste la palabra guión anteriormente: ¿Ustedes iban con un guión armado a las entrevistas?**

-No, nosotros armábamos un pre-guion o escaleta, que es una idea de lo que nosotros queremos obtener en la nota: vamos a tal lugar, hablamos con tal persona, de tal tal tal y tal cosa, y en algún punto se puede llegar a producir tal cosa. Por ejemplo si entrevistamos a un mecánico y en algún momento el relato refiere a lo que esa persona hace, tratamos de que en alguna parte de la nota, esa entrevista tenga lugar en su taller. Nosotros hicimos un programa sobre 30 años del golpe militar y entrevistamos a unos obreros de la fábrica Ford que fueron secuestrados en la fábrica y la nota, siendo que ellos eran mecánicos, fue efectivamente en sus talleres. Y eso lo pautamos, lo que no se pauta es lo que va a decir Gastón y su interacción con quienes dan su testimonio, que es el 95 % de la esencia del programa. Las personas solamente dicen lo que quieren decir. El productor hace un guion en función de las personas que ya visito y que Gastón va a visitar cinco o seis veces más. Uno tiene más o menos claro lo que va a decir esa persona

**-¿Y cuál es el criterio de selección de las historias que se van a contar?**

-El criterio tiene que ver con lo que queremos contar y con que las historias sean fuertes y representativas. Uno busca historias que tengan impacto, pero los criterios son varios, por ejemplo, en la nota sobre los treinta años del golpe, yo me pongo a pensar y digo: en los '70 había mucha gente que hacía trabajo solidarios en villas por ejemplo, entonces tenemos que entrevistar a alguien con ese perfil, tenemos que tener un testimonio de alguien que haya

estado secuestrado en la E.S.M.A, hicimos los bloques y elegimos los testimonios en función de eso.

**-¿Y el objetivo general de ambos programas cual era?**

-Contar historias que queríamos contar. Los sumarios salen así, vas por la calle y ves cosas que tenés ganas de contar o lees cosas que te resultan interesantes y las charlamos. Las notas salen de un montón de lugares.

**-Pero hay algunas que efectivamente llegan a concretarse y otras que no, porque también hay que contar en imágenes...**

-Absolutamente, hay historias que son de gráfica que no sirven contarlas en televisión y hay historias que son muy televisivas y que no son para la gráfica

**-¿Cómo describirías el vínculo del conductor con los entrevistados?**

-Gastón tiene un vínculo muy particular con la gente, él tiene una capacidad de comunicación muy grande, los productores podíamos tomar 20 litros de mates con los protagonistas de las historias que aparecía él y le contaban cosas que no habían contado jamás, que ni sabíamos que existían, algo mágico. Yo creo que es una amalgama entre su personaje público, el hecho de que él es actor, que la gente lo percibe como alguien sensible, que los escucha, que los contiene, pero todo eso es algo que se fue construyendo a medida que Gastón fue formando el Gastón que es hoy, nadie sabía que él era así, Gastón era el pibe de Montaña Rusa. Esta imagen de persona comprometida la fue formando a lo largo de los programas

**-En las entrevistas por ejemplo, el conductor termina compartiendo el lenguaje con los entrevistados, eso deriva en una anulación de las asimetrías**

-Absolutamente

**-Estas características son algo a lo que anteriormente no estábamos acostumbrados a ver en programas periodísticos**

-Sí, pero yo creo que no estamos hablando de programas periodísticos en el sentido tradicional, hay una reformulación del género. Nosotros no estamos atrás de la verdad, no es una investigación en el sentido más clásico, y eso nos ha traído dolores de cabeza también

**-¿Por qué?**

-Porque nosotros tenemos un acuerdo tácito con la gente, creemos en la historia que nos cuentan, yo no voy a chequear ocho fuentes para verificar que lo que cuentan es así. Yo en Cromañón no fui a buscar una foto de que las personas hubieran estado ahí. Nosotros quisimos contarlos desde otro lado, con el testimonio de la gente, de los chicos, no quisimos hablar ni de la causa, ni de Ibarra, ni de Iglesias. Quisimos darle la voz a los chicos, nada más que eso

**¿Y qué le aporta al espectador esta elección determinada?**

-Otra mirada. El resto ya había sido hartamente relatado por otros medios, por los noticieros y era un punto de vista que faltaba. Gastón no se iba a poner a hablar con un juez o a entrevistar a un perito porque no es lo de él, lo de él es hablar con la gente y escucharla y el objetivo del programa es escuchar a esa gente: *“vení y contá tu historia, lo que te pasó”*; y el aporte al público termina siendo un testimonio muy verdadero, nadie va a dudar de lo que se cuenta en el programa. Vos podés estar o no de acuerdo, pero la persona que está frente a cámaras dice lo que le pasó.

**-¿Con quién se identifica el espectador: con quien cuenta la historia, o con el conductor visitando otro mundo?**

-Yo creo que pasa las dos cosas, una mixtura. La gente se identifica con el lugar de Gastón, como no periodista: “*Gastón pregunta lo que yo preguntaría*”. Él no tiene esa cosa inquisitiva del periodista, que no está mal por supuesto, son roles distintos

**-Y los resultados son distintos**

-Claro, porque aparte buscan otra cosa. Yo soy periodista, cuando yo empecé a trabajar en este programa, yo había estado yendo y viniendo de México, me ofrecen el trabajo y yo lo acepté porque me interesó, pero imaginé algo diferente, algo mucho más vinculado a lo que yo estaba acostumbrado a hacer, que era el periodismo y me encontré con un género diferente, que tiene que ver con el periodismo, pero a la vez es diferente. Y el trabajo del productor periodístico es preparar el terreno para que Gastón se mueva en aguas seguras. Ese es el trabajo del productor periodístico: encontrar una buena historia, que sea interesante, encontrar personajes atractivos que la sepan contar bien y que te despierten algo cuando uno los vea.

**-En función del auge de las historias de vida ¿Cómo interaccionan las categorías de lo público y lo privado dentro de los programas? ¿El tratamiento de las historias privadas, sirve para repensar lo público?**

-Depende de la historia, algunas terminan en el ámbito de lo privado y otras están destinadas a trascender en el ámbito público, de hecho nosotros hicimos un programa con *Humanos* que se llamó “Esclavas” que fue la base del programa “Vidas robadas” y de leyes sobre esta temática, nosotros dimos el puntapié inicial. Ese es un buen ejemplo de cómo las cosas pueden trascender a la esfera pública y como se puede colaborar desde nuestro humilde lugar de contadores de historias

**-¿Cual es la relación del programa con el contexto social, político o cómo el contexto condiciona el programa?**

-Nosotros vivimos de eso, reflejamos lo que pasa en el contexto, no podemos contar algo que no tenga que ver con la realidad, uno va caminando y se va topando con cosas que la realidad le ofrece

**-No es casual que anteriormente te hayas referido a la crisis del 2001**

-Está claro que todo este género y todo este tipo de historias son lo que quedó después de la crisis, quedó un nivel de marginalidad impresionante que es lo que nosotros retratamos en las dos temporadas de *Ser Urbano*. Después la cosa empezó a cambiar un poco más, el humor social cambió, lo que la gente tenía ganas de ver cambió y también lo que nosotros teníamos ganas de contar. Los problemas seguían existiendo, pero me parece que nosotros hicimos un giro de lo marginal a lo social que la realidad nos marcó

**-¿Y cuál sería exactamente la diferencia entre marginal y social, lo social es más abarcativo que lo marginal?**

-Sí, no menos importante, porque a veces los bordes sirven para contar el retrato general

**-Los 30 años del golpe militar es una temática social, no marginal**

-Sí, pero de todas formas si esa fecha hubiera tenido lugar cuando hacíamos *Ser Urbano*, lo hubiéramos hecho igual, aunque no hubiera sido lo mismo hacer ese programa dos años antes, porque al momento de los 30 años la gente tomó como propias un montón de temáticas que en su momento eran consideradas como marginales.

**-¿Con cuántas cámaras filmaban generalmente?**

-Con dos

**-¿En mano?**

-Sí, trípode prohibido

**-¿Por qué?**

-Porque el registro del programa tiene que ver con la cámara que se mueve, que lo sigue a Gastón. Desde el punto de vista de la imagen, es un programa hiperrealista donde no hay una toma que esté prevista

**-¿No? ¿ni siquiera está prefijado el tamaño de los planos?**

-Si, a lo que me refiero es que cuando la cámara se prende y Gastón empieza a caminar, es lo que pasa, si Gastón entró mal por la puerta y la cámara no lo tomó, no se repite, lo que pasa pasa y la cámara lo registra y eso que registró, es lo que se muestra. No hay nada de ficción

**-¿Y respecto a los planos?**

-Lo que hay es un criterio de retratar primeros planos, porque es algo que tiene que ver con lo emocional y en *Ser Urbano* había mucho trabajo de insert de la realidad cotidiana, de la persona que estamos entrevistando para ir cortando la entrevista. En *Humanos* trabajamos una cadencia diferente, por lo cual incluimos planos más abiertos, retratos de situación

**-¿Cuántas horas de edición llevaba amar un capítulo?**

-16 horas por día, seis días por semana

**-¿Cómo se justifica la elección de la voz en off , o el prescindir del piso?**

-Son elecciones que tienen que ver con el formato, la voz en off es una de las marcas del programa, nosotros hacemos *Humanos* en Chile y el conductor siempre quiso imitar el estilo de Gastón, pero no funcionaba, porque Gastón tiene mucha cadencia, mucha fuerza

**-¿Tuvieron alguna restricción por parte del canal alguna vez?**

-No, había una instancia de diálogo en la cual alguna que otra vez han marcado cosas que no les cerraban, pero por el nivel de impacto

**-¿Cómo se mide la conformidad o aceptación del público hacia los programas, sólo con la medición del rafting?**

-Y si...Nosotros teníamos mucha aceptación en target joven. Un público que no iba a mirar ni un programa político ni el noticiero, pero si iban a enterarse de algunos sucesos a través de formatos como los nuestros. La idea del programa no era hacer llorar a la gente. El pico de rating con *Ser Urbano* fue una nota que nosotros llamamos territorial que es buscar un territorio y que los personajes te relaten ese territorio. Midió promedio 23 puntos y medio, y sin embargo para mi, fue una nota menor

Yo tengo la obsesión de no repetirme, uno arma un equipo de gente para tratar de ser original. A veces te traen propuestas y yo las rebotaba diciendo “no, esto ya lo hizo *La Liga*”.

**-Bueno, pero a veces la originalidad está en cómo se cuenta la historia**

-Sí y nosotros hemos tenido eso de nuestro lado hemos contado historias que contaron otros programas, pero desde un punto de vista que nos permite ser diferentes

**-¿Es redituable la inversión?**

-Es un programa barato, de estética despojada a lo que escenografía se refiere, y a nivel de edición también, ya que no tiene ningún tratamiento extraño, trata de ser naturalista

Entrevista a Ernesto “Cune” Molinero, productor ejecutivo de las dos primeras temporadas de Punto Doc y productor de Cuatro cabezas (productora responsable de formatos como La Liga y Caiga quien Caiga)

**¿Cómo clasificarías a programas como La liga y Punto doc??**

-Son programas un poco eclécticos, no siempre tocan los mismos temas y están cruzados por la actualidad. Eligen temas que están instalados en la sociedad, pero son programas más bien territoriales: los periodistas van al lugar, se cruzan con la gente, intervienen. Las entrevistas se hacen por lo general en el lugar, en el ambiente de los entrevistados. Hay una sensación que es la del periodista o el programa en el lugar en donde ocurren las cosas. Las promociones remiten a eso: “te mostramos por dentro...”, todo es por dentro, “nos metemos en la piel de...”. Hay un intento de que el espectador se ponga en el lugar del protagonista de la nota. Muchas veces esto se puede lograr y muchas otras, esto se banaliza, lógicamente nadie puede estar en la piel de alguien que vive en una villa de la ciudad de buenos aires y a la semana siguiente estar en la piel de un damnificado por la catástrofe.

**Pero la identificación que puede producirse en el espectador en este tipo de programas, ¿puede ser doble, es decir, que el televidente se identifique con quien da su testimonio como decís vos, y a su vez, con el periodista que visita un mundo ajeno al suyo?**

-Depende de la estrategia que utilice el programa. Hay programas que tienen un conductor único y definido, que cuenta lo que le va pasando, dice en voz alta sus reflexiones, como es el caso de Gastón Pauls. Esa me parece, es una estrategia en la que te podés sentir identificado con el narrador, ya que es una especie de cámara subjetiva que se va metiendo en distintos lugares y vos te metés a través de él. Y otras veces, desde la estrategia del

programa, de la producción o del trabajo del conductor se produce empatía con el protagonista. Creo que son programas en donde el valor más importante es la relación con el protagonista.

### **¿Qué aportan los testimonios a estos programas?**

En términos periodísticos clásicos, le aporta un relato de primera mano que refuerza la creencia de que el periodismo tiene que transmitir o acercar la realidad al espectador. Por otro lado, con esto se pierde muchas veces la posibilidad de análisis: *“buenos esto es un testimonio, pongamos otro”*. La liga lo hace, si trata el tema de los adolescentes y los excesos, la noche, aporta sus testimonios pero por otra parte, pone en pantalla a alguien que explica porqué sucede todo eso, lo que da un análisis más descriptivo de la realidad.

### **¿Con cuántas cámaras filman?**

-Por lo menos dos, a veces tres.

### **¿Y siempre sin trípode?**

-Si, es muy difícil que se utilice, a menos que haya pautada una entrevista en la casa de alguien y que la nota vaya a ser larga, sobre todo para apiadarse del camarógrafo. La idea es el movimiento.

### **¿Qué elementos ficcionalizantes utilizan?**

-No hay elementos a mi entender claramente ficcionalizantes, como por ejemplo, una recreación. Para mí sí hay una cierta ficcionalización en la propuesta de *“ponerse en el lugar de”* porque eso no deja de ser una puesta en escena.

**De todas formas cuando yo hablo de ficcionalización me refiero a contar una noticia como si se tratara de una historia, estructurarla narrativamente por ejemplo ...**

-Ah okey, pero la estructuración dramática en el periodismo no es nueva, sí se nota una necesidad de que haya una historia y un protagonista Siempre hay un sujeto en el cual el

espectador puede depositar una cantidad de emociones. Hay una necesidad o más bien, una decisión de los programas periodísticos, de contar historias con protagonistas y transmitir los sentimientos de esta gente.

### **¿Hay características comunes a los entrevistados?**

-En la sociedad hay una fractura muy fuerte entre distintos sectores y hay una necesidad de acercarse a la gente que ve tele, con gente que está excluida del sistema o que resiste culturalmente dentro de él. Sin embargo, cuando La liga se dedicó a temas diferentes. Como explotación minera a cielo abierto o cuestiones de ecología, para mí son los mejores programas de La liga y a los que les fue mejor en rating, lo que tomo como uno de los medidores posibles (en él influyen un montón de cosas). Yo creo que La liga tiene un 50% de temáticas referidas a la marginalidad, un 30% a temáticas como las que mencioné recién y un 20% a dedicadas a una actualidad rabiosa.

### **¿Y en el caso de Punto doc?**

-En Punto doc teníamos tres informes por programa: uno de estricta actualidad (una temática que fuera tapa de diarios en esa semana) y los otros dos de actualidad mediata: si podíamos descubrir algo por una investigación o una denuncia o porque veíamos una puntita, lo hacíamos. De lo que se trata es de cruzar lo más posible la actualidad con una historia interesante.

### **Cuándo van a un “territorio” ¿van con un guión armado?**

-Ya van con pre-producción, es decir, sabiendo con qué se van a encontrar. La producción ya entrevistó anteriormente y se sabe qué puntos se van a tocar, difícilmente te encuentres con algo inesperado

### **¿Cómo describirías la relación entre los periodistas y los entrevistados?**

-A nivel personal creo que, obviamente depende mucho de cada periodista, pero que en el fondo sigue habiendo una gran distancia

**¿Pero lo decís como partidario de que esa distancia sea eliminada?**

-Si, la veo como falta de compromiso. Más allá de este tipo de programas yo creo que hay una falta de compromiso del periodismo, de lo que cuenta, de cómo lo cuenta, sus objetivos, y la gente. Creo que el problema viene de los medios, del hecho de que pertenecen a empresas monopólicas en líneas generales, y las productoras más chicas dependen de las publicidades, por lo cual dentro de cada proyecto uno hace lo que quiere, dentro de lo que puede. En líneas generales yo creo que no terminas acercando a la gente a los problemas. Los medios son como una gran vidriera en donde uno va exhibiendo distintas cosas. Que la marginalidad sea sujeto de este tipo de programas, no necesariamente significa compromiso.

**¿Como trabajan la estética, en función de darle ritmo a los formatos?**

-Esto no deja de ser televisión y la búsqueda estética tanto como la narrativa, no deja de ser permanente. Se busca que se vea lindo, interesante, que ayude al clima de la narración... son muchos elementos y recursos que se van agregando cada año

**¿Cuántas horas de edición se utilizan para un capítulo?**

-Para cualquiera de los programas centrales de la productora como es el caso de La liga, 12 horas por día, seis días a la semana

**¿Estos formatos resultan costosos?**

-Si, son costos altos

**¿Qué crees que sucede con el espectador?**

-Creo que hay de todo. Por los resultados a la vista, creo que la mayoría de la gente los ve: se enoja, se emociona y queda ahí. Tiene que ver con el medio: la tele más que nada te da tema para el otro día, “*viste lo que pasó*”

**¿Cuál es el target de programas como Punto doc y La liga?**

-Cuatro cabezas tiene un target tirando a un nivel socio cultural alto, pero estando en Telefé ampliamos la base. En términos sencillos digamos que el target es clase media, clase media alta.

**¿Qué opinión te merece el auge de lo privado, lo íntimo por sobre las cuestiones públicas?**

-Yo creo que hay un tema de fisgoneo importante, y que también hay un imperativo en los medios como que si no mostrás un poco más, no sirve, si no te metés en el medio de la calle, no sirve.

**DESGLOSE**

PL.	IMAGEN		SONIDO	DURACIÓN PLANO
	TAMAÑO DE PLANO	DESCRIPCION		
		Presentación programa 0:00 – 1:10	Tema musical Spineta	
1	PG a PM	Paneo desde ruta hasta GP manejando 1:10 – 1:15	Música instrumental	00:00:05
2	PGC	Cartel "Bienvenidos a Río Turbio" 1:15 – 1:18	Voz en off de uno de los mineros: <i>Uno está debajo de la tierra...</i>	00:00:03
3	PG	Mineros de espaldas entrando a la mina 01:19 - 01:20	Voz en off de uno de los mineros: <i>...supeditado, justamente, a las condiciones...</i>	00:00:01
4	PE	Mineros trabajando 1:21 - 1:23	Voz en off de uno de los mineros: <i>...ambientales.</i>	00:00:02
5	PGC	Mineros trabajando con maquinaria 1:24 - 1:26	Voz en off de uno de los mineros: <i>Cualquier eventualidad...</i>	00:00:02
6	PGC	Mineros de espalda ingresando en túnel 1:27 - 1:30	Voz en off de uno de los mineros: <i>...cualquier cosa, puede pasar en cualquier momento.</i>	00:00:03
7	PP	Minero 1:31 - 1:33	Voz en off de uno de los mineros: <i>Felizmente a mi no me pasó nada.</i>	00:00:02
8	PP	Minero 1:33 - 1:35	Voz en off de uno de los mineros: <i>A muchos de mis compañeros no...</i>	00:00:02
9	PE	Minero prendiendo vela en santuario 1:35 - 1:36	Voz en off de uno de los mineros: <i>...otros no tuvieron la misma suerte.</i>	00:00:01
10	PG	Placa con nombres 1:36 - 1:38	Voz en off de uno de los mineros: <i>Perdí muchos amigos en la primera explosión...</i>	00:00:02
11	PP a PPP	Julio (minero), zoom 1:38 - 1:48	Julio: <i>...y en la segunda. Ahora mismo sin ir más lejos perdimos unos cuantos amigos. Y disculpemé pero no me gusta hablar mucho de esto.</i>	00:00:10

12	PP	GP 1:49 - 1:50	Voz en off G.P: <i>-El que se pone mal y se angustia por los amigos que ya no están, es Julio...</i>	00:00:01
13	PA	GP despidiéndose 1:51 - 1:56	G.P: <i>-...un minero jubilado con el que me encuentro en un barcito solitario del centro de la ciudad.</i>	00:00:05
14	PA	GP de espaldas saliendo del bar 1:56 - 2:00	Sonido ambiente	00:00:04
15	PM	GP de frente cerrando la puerta del bar 2:00 - 2:05	Voz en off G.P: <i>-Son las cinco de la tarde y acabo de llegar a Río Turbio atraído por las historias y los secretos de este...</i>	00:00:05
16	PG	GP caminando 2:06 - 2:10	Voz en off G.P: <i>-...lejano rincón del mundo. Sin embargo Julio me alerta...</i>	00:00:04
17	PG	GP caminando 2:11 - 2:16	Voz en off G.P: <i>-...la tragedia del año pasado los tiene conmocionados. Va a ser difícil que alguien, en Río Turbio...</i>	00:00:05
18	PG	GP caminando 2:17 - 2:21	Voz en off de G.P: <i>-...pueda hablarme de otra cosa.</i>	00:00:04
19	PG	GP caminando 2:22 - 2:31	Voz en off de G.P: <i>-Hablabamos entonces de ese triste 14 de julio en el que 14 mineros murieron atrapados bajo el cerro por un incendio que derrumbó una de las galerías principales de la mina.</i>	00:00:09
20	PGC	Contrapicado casa 2:32 - 2:33	Música	00:00:01
21	PGC	Casa 2:33 - 2:36	Música	00:00:03
22	PG	Una calle de Río Turbio, varios vecinos caminando. 2:37 - 2:40	Voz en off G.P: <i>Camino por el barrio de los mineros, ahí me encuentro con José...</i>	00:00:03
23	PG	GP y José caminando de frente 2:41 - 2:47	G.P: <i>-...un jujeño que como tantos otros necesitó cruzar el país de punta a punta...</i>	00:00:06

24	PG	GP y José caminando de espaldas 2:48 - 3:00	Voz en off G.P: <i>-...para tener un trabajo y un futuro. José perdió varios compañeros el 14 de julio y necesitó de ayuda psicológica para volver a entrar a la mina.</i>	00:00:02
25	PP a PP	Paneo desde GP en pensión hasta José 3:01 - 3:16	G.P: <i>-¿Todas estas puertas son de habitaciones donde vive gente? J: - Sí, esas son puertas de habitaciones donde vive gente. Actualmente este pabellón es mantenido por la empresa, o sea: luz, gas, agua caliente.</i>	00:00:15
26	PP	GP 3:17 - 3:24	G.P: <i>-¿En algún momento y después de este trauma que me decís, pensaste en irte?</i>	00:00:07
27	PPe	PPe GP y José conversando 3:25 - 3:36	J.: <i>-Sí, los primeros días volverme a Jujuy era la incógnita, pero estaba la otra. Si yo me iba allá en Jujuy tenemos pocas fuentes de trabajo.</i>	00:00:11
28	PP	GP 3:37 - 3:39	G.P: <i>-¿Vos tenés familia acá?</i>	00:00:02
29	PP	José 3:40 - 3:47	J.: <i>-Si, tengo familia. Tengo tres hijos, soy casado y ellos fueron el condimento para ayudarme a salir adelante.</i>	00:00:07
30	PM	Contrapicado de GP y José entrando a una de las habitaciones de la pensión. 3:48 - 3.51	Voz en off de GP: <i>-Carlos y su esposa Elsa me reciben.</i>	00:00:03
31	PM	GP entrando a la habitación y saludando a los entrevistados. 3:52 - 3:55	Voz en off de G.P: <i>-Una vecina del mismo pabellón se suma a la charla.</i>	00:00:03
32	PM	Elsa 3:56 - 3:58	Voz en off GP: <i>-Las mujeres sufren en silencio y escuchan con resignación.</i>	00:00:02
33	PM	GP y vecina sentados a la mesa 3:59 - 4:01	Voz en off de G.P: <i>-Por tradición y por leyenda...</i>	00:00:02

34	PP	Vecina 4:02 -4:07	Voz en off de G.P: -...sólo tienen permitido ingresar a la mina una vez al año. J: -La primera vez que yo entré...	00:00:05
35	PMC	José y Carlos. 4:08 -4:17	J: -...que era mi primer día de trabajo, yo dije, esto no es para mí, iba a largar todo, el primer día. Al segundo, fue un poquito...	00:00:09
36	PP	G.P. 4:18 - 4:22	G.P: -Cuando dijiste no era para mí ¿Por qué no era para vos?	00:00:04
37	PMC	José y Carlos. 4:23 - 4:30	J.: -No era para mí porque sentí miedo el primer día de trabajar bajo el cerro y vos sentís que el cerro se queja.	00:00:07
38	PP	G.P. 4:31 - 4:36	G.P: -¿De qué se queja?	00:00:05
39	PMC	José y Carlos. 4:37 - 4:40	J.: -En cualquier momento te dice que se viene.	00:00:03
40	PD a PP	Paneo desde las manos hasta el rostro de Carlos. 4:41 - 4:47	G.P.: -¿Tuviste accidentes en todos los años de trabajo? C.: -Sí, una vez me accidenté, me pegué con un fierro acá (señalando la sien)	00:00:06
41	PP	Carlos 4:48 - 5:00	enganché mal la cadena y justo me saltó ahí. Los compañeros me tuvieron que sacar en la camilla.	00:00:02
42	PP	Elsa. 5:01 - 5:03	E.: -Y hace poco casi pierde el dedo...	00:00:02
43	PP	Manos de Carlos, paneo hasta llegar a un PP de su rostro. 5:04 - 5:10	C.: Fue poca cosa nomás, la uña. G.P: -Vos decís poca cosa, pero ella dice que casi perdés el dedo	00:00:06
44	PP	Elsa 5:11 - 5:13	E.: -El siempre lo hace chiquito todo, pero tuvo accidentes.	00:00:02

45	PP	Mujer. 5:14 -5:18	G.P.: -¿Vos sos? Mujer: -Esposa de un minero...	00:00:04
46	PM	Mujer y GP. 5:19 - 5:26	G.P.: -¿Cuál es la relación de las mujeres con la mina? M.: -Y poca, yo entré el año pasado	00:00:07
47	PD a PP	Paneo de las manos de José sosteniendo el casco de minero hasta su rostro. 5:27 - 5:30	M.: -Primera vez que entré a mina. G.P: -Después de 19 años de estar con él	00:00:03
48	PP	Mujer. 5:31 -5:36	M.: -Si, fue el año pasado. Me asusté, me dio miedo, si me dio miedo	00:00:05
49	PP	GP 5:37 - 5:45	M.: -Un año que se encerraron en mina. G.P: -¿Cómo fue eso? M.: -Hicieron huelga	00:00:08
50	PP	Mujer 5:46 - 5:52	M.: -Un paro hicieron y se encerraron adentro en mina, once días y once noches u once días y once noche, no recuerdo	00:00:06
51	PP	GP 5:53 - 5:55	M.: -Más o menos 22 días bajo mina	00:00:02
52	PP	Mujer 5:56 - 6:19	M.: -Sin ningún contacto, con nosotros por lo menos. Él se fue a trabajar y no lo vi durante 22 días, se quedaron en mina. No permitían que hablemos con ellos, porque se podían bajonear. Un día hablé con él y lloré hasta que me cansé.	00:00:23
53	PP	GP. 6:20 - 6:23	Silencio	00:00:03
54	PP	Elsa 6:24 - 6:35	E.: -Fue durísimo, pensar que estaban ahí, sin bañarse, que dormían mal	00:00:11

55	PP	Mujer 6:36 - 6:39	M.: <i>-Y después como todo ya, pasan las cosas y te acostumbrás</i>	00:00:03
56	PP	GP 6:40 - 6:44	G.P.: <i>-¿Cómo se hace para volver a trabajar después de algo así?</i>	00:00:04
57	PP	Carlos 6:45 - 6:48	C.: <i>-A mí en particular no tanto porque viste, ya pasó</i>	00:00:03
58	PA	GP, Elsa y mujer en el comedor 6:49 - 6:56	E.: <i>-Pero estuviste un poco deprimido.</i> C.: <i>Pero ya pasó y ahora tenemos que hacer buena letra que no haya más fuego</i>	00:00:07
59	PPP	Ojos de Carlos. 6:57 - 7:01	E.: <i>-Y uno va al médico, por ejemplo después del accidente yo voy a un psicólogo para que me trate.</i>	00:00:04
60	PP	Elsa 7:02 - 7:09	E.: <i>- Él no quiere asistir, pero yo voy</i>	00:00:07
61	PP	Carlos 7:10 - 7:15	G.P.: <i>-¿Y te está haciendo bien? E.: -Sí, me está haciendo bastante bien, porque no podía dormir</i>	00:00:05
62	PP	Elsa 7:16 - 7:20	Silencio	00:00:04
63	PA	GP saliendo de la pensión 7:21 - 7:23	G.P.: <i>-Al despedirme José me habla de un sobreviviente. Rosario Gaitán escapó milagrosamente...</i>	00:00:02
64	PG	GP caminando de espaldas por calle de Río turbio 7:24 - 7:31	<i>al derrumbe del 14 de junio arrastrándose por los túneles de la mina.</i>	00:00:07

65	PM	GP y Rosario. 7:32 - 7:40	G.P.: <i>-¿De dónde son ustedes?</i> Rosario: <i>-Yo de la Rioja.</i> Sara: <i>-Yo de Jujuy.</i> G.P.: <i>-¿Se conocieron cómo?</i> R.: <i>-Nos conocimos acá en Río Turbio.</i> G.P.: <i>-¿Y cómo llegás desde La Rioja acá?</i>	00:00:08
66	PP	Rosario 7:41 - 7:45	R.: <i>-En esos tiempos cuando yo vine acá, entrás a trabajar enseguida</i>	00:00:04
67	PP	GP. 7:46 - 7:48	G.P.: <i>-¿Y cómo estamos?</i>	00:00:02
68	PP	Rosario 7:49 - 7:55	R.: <i>-Y, gracias a Dios que estoy vivo, y a Santa Bárbara</i>	00:00:06
69	PM	GP y Sara 7: 56 - 7:58	G.P.: <i>-¿Cuándo vos lo despedís todos los días...</i>	00:00:02
70	PP	GP 7:59 - 8:02	G.P.: <i>-...qué sentís?</i> S.: <i>-Y...siento un poco de miedo</i>	00:00:03
71	PP	Sara 8:03 - 8:12	S.: <i>-Porque uno nunca sabe si va a volver.</i> G.P.: <i>-¿Vos rezás?</i> S.: <i>-Si, yo siempre rezo, para que le vaya bien a todos los que están ahí. Como él dice: "somos una familia"</i>	00:00:09
72	PP	Carlos 8:13 - 8:22	G.P.: <i>-Hoy, ¿el miedo crece o es el mismo siempre?</i> M.: <i>-El miedo es siempre porque él sale y uno tiene que rezar que le vaya bien</i>	00:00:09

73	PPe	Sara y Rosario 8:23 - 8:25	G.P.: <i>-¿ Vos entraste a la mina alguna vez?</i>	00:00:02
74	PP	GP 8:26 - 8:33	S.: <i>-No, no...en los años que estoy acá no entré. Se me ocurre que me va a faltar el aire</i>	00:00:07
75	PP	Sara 8:34 - 8:41	S.: <i>-Quizás me entusiasmo para cuando llega el 4 de diciembre, pero no, no me animo</i>	00:00:07
76	PP	Rosario 8:42 - 8:52	G.P.: <i>-¿ Vos podrías haber quedado adentro?</i> R.: <i>-Sí, yo podría haber quedado adentro porque era como una cortina que te separaba, el humo de dónde vos tenías que salir</i>	00:00:10
77	PP	Sara llorando 8:53 - 9:01	R.. - <i>Yo venía caminando con un compañero que me tenía agarrado de la campera así, y yo no sabía ni quien era</i>	00:00:08
78	PP	Rosario 9:02 - 9:08	R.: <i>-Y lo único que vos escuchabas eran gritos y quejidos</i>	00:00:06
79	PP	GP y Sara 9:09 - 9:11	R.: <i>-Yo preguntaba ¿a dónde estás, a donde estás?</i>	00:00:02
80	PP	Rosario 9:12 - 9:29	R.: <i>-Yo escuchaba quejidos del compañero, que estaba cerca y después me acerco un poco más y lo único que yo escuché que me dijo el compañero fue "seguí, seguí porque vas a ser uno más que vas a quedar acá"</i>	00:00:17
81	PPP	Ojos de GP 9:30 - 9:32	Silencio	00:00:02

82	PP	Rosario 9:33 - 9:45	R.: <i>-Es una cosa que vos la escuchás y es muy triste. Pero es como si esos gritos te dieran oxígeno.</i> G.P.: <i>-Claro, te daban energía para salir</i>	00:00:12
83	PP	GP 9:46 - 9:50	G.P.: <i>-¿En algún momento pensaste que no llegabas?</i>	00:00:04
84	PPP	Ojos de Rosario 9:51 - 10:23	R.: <i>-Sí, en algún momento me quedé parado y no sabía que hacer, si quedarme ahí o volver. Lo pensé ahí cuando sentí el calor ese y dije "bueno ¿a dónde voy?, ¿voy a las brasas al fuego o a dónde estoy?" Ahí lo pensé, me quedé parado no sé si fueron segundos o cuanto fue...y seguí.</i>	00:00:32
85	PMC	GP y Rosario caminando 10:24 - 10:28	Voz en off de GP: <i>Nos vamos. Como todos los días, Sara, la esposa de Gaitán...</i>	00:00:04
86	PG	GP y Rosario llegando a la entrada de la mina. Saludos con el resto de los mineros 10:29 - 10:36	Voz en off de GP: <i>...elevatorá una plegaria a Santa Bárbara, patrona y protectora de los mineros...</i>	00:00:07
87	PMC	GP y Rosario subiendo a un colectivo 10:36 - 10:41	Voz en off de GP: <i>....en el horario en que su marido ingrese a la mina.</i>	00:00:05
88	PG	Calle tomada desde dentro del colectivo 10:41 - 10:48	Voz en off de GP: <i>Esta noche yo voy a entrar con él.</i> Música	00:00:07
89	PPe	GP sentado junto a minero 10:49 - 10:52	Música	00:00:03
90	PG	Llegada a la mina, tomado desde dentro del colectivo 10:53 - 11:03	Voz en off GP: <i>Llegamos a la mina. Desde afuera sólo se observa una boca de entrada que conduce a un aberinto subterráneo con 80 kilómetros de túneles y pasadizos</i>	00:00:10
91	PPE	GP saludando mineros 11:04 - 11:08	Voz en off de GP: <i>El trabajo de minero es el más peligroso de los trabajos que existen</i>	00:00:04

92	PG	Mineros entrando a la mina 11:08 -11:13	Voz en off de GP: <i>Dentro de la mina, se sabe que la fatalidad suele aparecer en los frentes...</i>	00:00:05
93	PD a PP	Paneo de abajo hacia arriba de GP colocándose el traje para ingresar a la mina. 11:14 -11:18	Voz en off GP: <i>...allí se extrae el carbón y se perforan las entrañas del cerro.</i>	00:00:04
94	PPe	GP colocándose un casco 11:19 - 11:21	<i>Uno de esos frentes será esta noche el final de mi camino.</i>	00:00:02
95	PD a PP	Paneo de abajo hacia arriba de GP ya listo 11:22 -11:25	Música	00:00:03
96	PMC	GP y minero ingresando a la mina 11:26 - 11:30	<i>Antes de subirme al micro que conduce a los trabajadores por los senderos de las mina...</i>	00:00:04
97	PM	Minero prendiendo una vela en el santuario 11:31 - 11:33	Voz en off de GP: <i>...descubro a un minero dentro de un santuario</i>	00:00:02
98	PP	GP 11:33 - 11:34	Voz en off de GP: <i>...dejando una vela encendida frente a la imagen de Santa Bárbara</i>	00:00:01
99	PM	Minero en santuario 11:35 - 11:43	Voz en off GP: <i>Es el hijo de una de las víctimas del 14 de junio</i>	00:00:08
100	PD	Foto dentro del santuario 11:44 - 11:51	Minero: <i>-Este es mi papá, que falleció acá.</i>	00:00:07
101	PPP	Ojos minero 11:53 - 11:56	GP.: <i>-¿Vos estabas ese día? Minero: - Si, yo estaba ese día, yo salía de trabajar</i>	00:00:03
102	PD	Foto 11:57 -12:02	G.P.: <i>-¿Se cruzaron?</i> M.: <i>-Se cruzaron acá en boletería, ese fue el último día que yo lo vi a él</i>	00:00:05
103	PM	Minero 12:03 -12:11	M.: <i>-Ese día me habló, me dijo que vaya a comer, que había quedado un poco de comer en los pabellones</i>	00:00:08

104	PPe	Contrapicado minero 12:12 - 12:19	M.: <i>Como yo vivía con él en los pabellones en una pieza que compartíamos, y ahí fue que no lo volví a ver más</i>	00:00:07
105	PP	G.P 12:20 - 12:25	Música instrumental	00:00:05
106	PG	Mineros caminando por uno de los túneles de la mina 12:26 -12:29	Música instrumental	00:00:03
107	PM	Sara rezando a Santa Bárbara 12:30 - 12:32	Música instrumental	00:00:02
108	PG	Mineros caminando por uno de los túneles de la mina 12:33 -12:34	Música instrumental	00:00:01
109	PPe	Sara 12:35 - 12:39	Música instrumental	00:00:04
110	PMC	GP y Rosario en colectivo 12:40 - 12:43	G.P.: <i>-¿Hay gente que estuvo el día del accidente...</i>	00:00:03
111	PM	Minero 12:44 - 12:57	G.P.: <i>-...que todavía no puede volver?</i> Minero: <i>-Eso es verdad. Cada vez que yo entro acá, le pido a él, que me acompañe, a él, a santa bárbara, sobre todo a él, siempre me persigno</i>	00:00:13
112	PM a PP	Paneo desde GP y Rosario, hasta minero 12:58 - 13:09	M.: <i>-Yo creo que un minero no tiene que morir así como murió él, ¿no? Tiene que morir trabajando, o si hay algo, pero así como estaban ellos, no</i>	00:00:11
113	PP	GP 13:10 - 13:12	M.: <i>-Yo ahora te digo la verdad...</i>	00:00:02
114	PM	Minero 13:13 -13:16	M.: <i>-Yo estando dentro de mina , no se por donde escapar, por donde correr</i>	00:00:03
115	PG	Túnel 13:17 - 13:22	M.: <i>-Otros viejos dicen por la siete... otros dicen por acá</i>	00:00:05

116	PM	Minero 13:23 - 13:25	M.: <i>-Otros dicen por mina tres... ¿entendéis?</i>	00:00:02
117	PP	GP 13:26 - 13:29	M.: <i>Preguntale a uno nuevo: ¿por dónde...</i>	00:00:02
118	PM	Minero 13:30 - 13:34	M.: <i>-...escapás vos? Y é te va a decir la verdad: no sabe te va a decir</i>	00:00:04
119	PG	Túnel 13:35 - 13:39	M.: <i>Y acá tenemos para varios años</i>	00:00:04
120	PP	Minero 13:40 - 13:55	M.: <i>Y ahora cumplimos un año y que Dios y la Virgen que nunca, pase otro accidente como éste. Yo tengo una bronca ahora. Yo a esta bronca la tengo adentro.</i>	00:00:15
121	PP	GP 13:56 - 13:59	G.P.: <i>-¿Y cómo la descargás esa bronca, se puede descargar de alguna manera?</i>	00:00:03
122	PP	Minero 14:00 - 14:06	M.: <i>Cuando yo vea todo tranquilo, cuando yo vea a mi viejo tranquilo, que descanse en paz, como tiene que ser. Yo a mi viejo lo quiero enterrar en tierra...</i>	00:00:06
123	PP	GP 14:07 - 14:10	M.: <i>...como a él siempre le gustó la tierra, sembrar, toda esa cosa, como mi abuelo...</i>	00:00:03
124	PP	Minero 14: 11: - 14:31	M.: <i>...gente de campo. Ahí descansan en paz los viejos. A mi viejo no lo puedo sacar de arriba, porque la ley no me lo permite, porque no saben si le van a hacer autopsia, no saben, ¿entendés? Entonces yo no lo puedo sacar del nicho a mi viejo. Mi viejo sigue ahí.</i>	00:00:20
125	PMC	Mineros en el colectivo 14:32 - 14: 34	Música instrumental	00:00:02
126	PP	Minero 2 14:35 - 14:45	M.2: <i>Y es así... (continúa musicalización) cámara lenta</i>	00:00:10

127		14:46 - 15:12	videoclip	
128	PM	GP caminando por un túnel de la mina 15:13 - 15:25	Música instrumental	00:00:12
129	PD	Camión ingresando en el túnel 15:26 - 15:28		00:00:02
130	PP	GP, apertura con zoom a PGC 15:29 - 15:36		00:00:07
131	PD	Camión ingresando en túnel 15:37 - 15:40		00:00:03
132	PM	GP y minero 15:41 - 15:44	G.P.: <i>-¿Para allá tenemos mucho ahora?</i> M.: <i>-Si, tenés como 500 mts</i>	00:00:03
133	PP	GP 15:45 - 15:48	M.: <i>-Acá entra aire limpio...</i>	00:00:03
134	PPe	GP y minero 15:49 - 15:51	M.: <i>-...para refrigerar los frenos</i>	00:00:02
135	PP	GP 15:52 - 15:54	M.: <i>...o sea, entra por un lado el aire limpio</i>	00:00:02
136	PM	GP y minero 15:55 - 15:58	M.: <i>...y va a salir por el otro lado lo que es aire a fricción.</i> GP.: <i>-Pero acá ya no tenés luz.</i> M.: <i>-No, para nada</i>	00:00:03
137	PD	Cartel 15:59 - 16:01	"La distracción es el peor enemigo de su seguridad"	00:00:02
138	PM	Mineros de espalda caminando por el túnel 16:02 - 16:04	Música instrumental	00:00:02
139	PP	GP en el túnel 16:03 - 16:08	Música instrumental	00:00:05
140	PM	Mineros de espalda caminando por el túnel, acercamiento con zoom 16:09 - 16:20	Música instrumental	00:00:11

141	PM	GP y minero 16:21 - 16:28	G.P.: <i>-Igual acá ya siento que cambió el aire...</i> M.: <i>-Si cambió el clima...</i> G.P.: <i>-Si, cambió el lima, el aire, la temperatura, cambia todo</i>	00:00:07
142	PG	Maquinarias 16:29 - 16:35	M.: <i>Esa es la que lleva el material hacia fuera, la cinta principal</i>	00:00:06
143	PMC	GP y mineros caminando por el túnel 16:36 - 16:46	Sonido ambiente	00:00:10
144	PG	Caños en el techo 16:47 -16:49	Música instrumental	00:00:02
145	PG	Mineros de frente avanzando en el túnel 16:50 - 16:52	Música instrumental	00:00:02
146	PG	Tractor trabajando 16:53 - 16:55	Música instrumental	00:00:02
147	PM	Mineros con cascos con luz avanzando hacia el tractor 16:56 - 17	Música instrumental	00:00:04
148	PG	Tractor trabajando 17 - 17:11	Música instrumental	00:00:11
149	PD	Frente camión 17:12 - 17:15	Música instrumental	00:00:03
150	PG	Camión alejándose por el túnel 17:16 - 17:18	Música instrumental	00:00:02
151	PM	GP caminando por el túnel 17:19 -17:39	G.P.: <i>-¿Acá hay carbón, no?...si</i>	00:00:20
152	PD	Cañerías 17:40 - 17:41	Sonido ambiente	00:00:01
153	PA	GP y mineros saliendo del túnel 17:42 - 17:45	Sonido ambiente	00:00:03
154	PM	GP y mineros acercándose al frente de la mina 17:46 -17:48	Voz en off: <i>-Nos acercamos al frente de la mina...</i>	00:00:02
155	PPe	Mineros parados a los costados del pasillo 17:49 - 17:55	Voz en off: <i>-...estamos a más de 500 mts de profundidad. El polvo negro...</i>	00:00:06

156	PPe	GP caminando 17:56 - 17:59	Voz en off: - <i>...el ruido ensordecedor y las caras pintadas dibujan una imagen de película de guerra</i>	00:00:03
157	PM	Minero hablando por teléfono 18 - 18:04	Sonido ambiente	00:00:04
158	PM a PP	GP conversando con mineros, zoom hasta PP del rostro de uno de ellos 18:05 - 18:22	G.P.: <i>-Buenas, ¿cómo están? ¿están parando acá?</i> M.: <i>-hora de mate</i> M2.: <i>-de refrigerio</i> G.P.: <i>¿Y no están tomando nada?</i> M.: <i>no, ya tomamos, hasta las diez y media</i> G.P.: <i>-¿cuánto queda?</i> M.: <i>-15 minutos</i> G.P.: <i>-Y vamos a ver si llegamos al fondo</i>	00:00:17
159	PPe	GP caminando de frente 18:23 - 18:27	Sonido ambiente	00:00:14
160	PG	Minero sentado en túnel 18:28 - 18:33	G.P.: <i>-¿Cómo anda?</i> M.: <i>Hola, ¿Cómo estas? ¿Y vos, qué andás haciendo acá?</i>	00:00:05
161	PG	Mineros agrupados (de espaldas) 18:34 - 18:38	G.P.: <i>¿Parando? ¿Qué le quedan 15 minutos más...</i>	00:00:04
162	PPe	GP 18:39 - 18:41	G.P.: <i>¿...de descanso? ¿Y después?</i>	00:00:02
163	PP	Minero 18: 42 - 18: 46	M.: - <i>No ya me faltan... en menos de diez minutos ya va a ser la hora</i> G.P.: <i>¿Y después hasta que hora trabajan? M.: Hasta las doce</i>	00:00:04
164	PP	G.P 18:47 - 18:50	G.P.: <i>Bueno, vamos a seguir nosotros</i>	00:00:03

165	PEC	Mineros caminando por los túneles 18:51 - 18:55	Sonido ambiente	00:00:04
166	PM a PP	GP de espaldas sentado junto a mineros zoom minero 18:56 - 19:11	G.P: <i>Ahora, yo hago una pregunta, porque a mi el gato me dijo que le decían gato por las vidas, pero ustedes después lo cargan con el miau miau, ¿es verdad qué es por las vidas?</i> M.: <i>No, no es por eso</i> G.P.: <i>-¿Y por qué es?</i> M.: <i>por las uñas (risas)</i>	00:00:15
167	PP	Minero trabajando 19:12 - 19:15	Sonido ambiente	00:00:03
168	PM	GP 19:16 - 19:20	G.P.: <i>Che, -¿y qué es lo que están haciendo acá?</i> M.: <i>Esta es la maquina operativa que trabaja el carbón</i>	00:00:04
169	PG	Maquinaria 19:21 - 19:25	M.: <i>Claro, ésta es la máquina, éstos son los brazos. Es eléctrica, mecánica hidráulica</i>	00:00:04
170	PMC	GP y minero 19:26 - 19:43	G.P.: <i>¿Cuántos años de minero tenés?</i> M.: <i>33 años tengo en el yacimiento</i> G.P.: <i>¿Te gusta el laburo?</i> M.: <i>Me encanta el laburo, me siento bien cuando estoy trabajando así</i> G.P: <i>-Aparte veo que son todos amigos acá</i> M.: <i>Somos todos compañeros.</i>	00:00:17

171	PMC	Mineros trabajando 19:44 - 19:53	G.P.: <i>-¿Tenés familia laburando acá?</i> M.: <i>-Hace poquito entró mi hijo, hace dos meses</i> G.P.: <i>-¿Te gusta que esté laburando acá?</i> M.: <i>-No hay mucha alternativa</i>	00:00:09
172	PPe	Minero 19:54 - 20:06	M.: <i>-Yo siempre dije que, para mi, el carbón ha sido el pan de la mesa, ha sido el pan de cada día</i>	00:00:12
173	PP	M (OTRO) 20:07 - 20:16	G.P.: <i>-¿Todo bien?</i> M.: <i>-Sí</i> G.P.: <i>-¿Todo en orden?</i> M.: <i>Sí, por televisión te hemos visto...</i> G.P.: <i>Puede ser</i> M.: <i>No se puede usar aro para entrar acá eh..</i> G.P.: <i>-Ya me lo saco, no, es más, me voy a poner otro (risas)</i>	00:00:09
174	PD	Maquinaria 20:17 - 20:22	G.P.: <i>-¿Por acá nos podemos quedar?</i> M.: <i>Quedate por acá, no hay problema</i>	00:00:05
175	PMC	GP y mineros alrededor de la maquinaria 20:23 - 20:28	M.: <i>Ahora ponemos todo en marcha, vos acá estás seguro. Esto aguanta, no hay problema</i> G.P.: <i>Bueno, mejor así</i>	00:00:05
176	PPe	Minero 20:29 - 20:32	Sonido ambiente	00:00:03
177	PM a PD	Minero señalando maquinaria, la cámara rota hasta dar con la misma 20:33 - 20:42	Sonido ambiente	00:00:09

178	PM	Minero con pala 20:42 - 20:52	M.: <i>Pará para que falta limpiar</i>	00:00:10
179	PP	Minero 20:53 - 20:55	sirena	00:00:02
180	PM	Maquinaria en funcionamiento (uso de zoom y paneo) 20:56 - 21:20	sirena	00:00:21
181	PP	GP con barbijo 21:20 - 21:22	Sonido ambiente	00:00:02
182	PD	Cadena de montaje 21:22 - 21:24	Sonido ambiente	00:00:02
183	PM	Minero trabajando 21:24 - 21:27	Sonido ambiente	00:00:03
184	PMC	GP y minero 21:28 - 21:32	M.: <i>Dale energía a la máquina</i>	00:00:04
185	PM	Mineros paneo hasta maquinaria 21:33 - 21:36	Sonido ambiente	00:00:03
186	PM A PP	Minero zoom hasta PP 21:37 - 21:41	Sonido ambiente	00:00:04
187	PD a PP	Maquinaria paneo hasta mineros 21:42 - 21:49	Sonido ambiente	00:00:07
188	PMC	Mineros trabajando 21:50 - 21:54	Sonido ambiente	00:00:14
189	PMC	Mineros trabajando 21:55 - 22:05	Sonido ambiente	00:00:10
190	PD	Taladro operando 22:06 - 22:12	Sonido ambiente	00:00:06
191	PPP	GP con barbijo 22:13 - 22:16	Sonido ambiente	00:00:03
192	PG	Minero trabajando con taladro 22:17 - 22:19	Sonido ambiente	00:00:02
193	PPe	Mineros trabajando 22:20 - 22:22	Sonido ambiente	00:00:02
194	PE	Picado mineros trabajando 22:22 - 22:24	Sonido ambiente	00:00:02
195	PPe	GP caminando 22:25 - 22:27	G.P: <i>-Fuerte eh?</i>	00:00:02
196	PD	Maquinaria en funcionamiento 22:28 - 22:31	Sonido ambiente	00:00:03

197	PE	Mineros en túnel 22:32 - 22:34	Sonido ambiente	00:00:02
198	PPe	GP conversando con tres mineros 22:35 - 22:41	G.P: <i>-¿Empezás a pensar qué estoy haciendo acá? si se desmorona todo esto, ¿cómo me sacan, cómo me encuentran?</i>	00:00:06
199	PE	Mineros de espalda (la cámara se acerca hacia ellos) 22:42 - 22:45	M.: <i>Yo he sido testigo de dos muertes por lo menos...</i>	00:00:03
200	PPe	GP conversando con tres mineros 22:46 - 23:15	M.: <i>Cerquita, un compañero que se le derrumbó el cerro y quedó abajo, después oro compañero que murió en la cinta. Pero claro, a uno le da mucha rabia, mucha impotencia cuando uno ve morir a un compañero. Lo que pasó acá, los 14 compañeros que fallecieron, fue una ran herida para nosotros, nos da mucha bronca y yo creo que esa herida no va a sanarse jamás.</i>	00:00:29
201	PG	Túnel, mineros con cascos y luces avanzando 23:16 - 23:20	G.P.: <i>-¿Ustedes también vieron luces? M.: -Si, luces...</i>	00:00:04
202	PPe	Minero caminando 23:21 - 23:36	M.: <i>-...luces y voces G.P: -¿Y se escucha, se entiende lo que dicen las voces?</i> M.: <i>Y, te habla, como si te estuvieran conversando...vos no lo entendés lo que dicen...</i>	00:00:14
203	PM	GP caminando junto a dos mineros 23:37 - 23:48	M.: <i>-Vos vas caminando solo por ejemplo, de acá a allá, y te pueden estar diciendo ey, ey, y vos lo sentís así nada más</i> G.P: <i>-¿Para ustedes es el cerro, quién habla?</i>	00:00:11

204	PP	Minero 23:49 - 23:52	M.: <i>Acá se comprende mucho porque hay una tradición que dicen que hay la viuda negra acá adentro</i>	00:00:03
205	PMC	GP caminando junto a dos mineros 23:53 - 23:58	G.P. : <i>-Ja, ¿y quién es la viuda negra?</i> M.: <i>-La viuda es un personaje de la mina...</i>	00:00:05
206	PP	Minero 23:59 - 24:02	M.: <i>-...que dicen es una mujer</i>	00:00:03
207	PM	GP caminando junto a dos mineros 24:03 - 24:07	G.P.: <i>-¿Y qué hace acá?</i> M.: <i>Y, siempre cuando va a haber alguna desgracia...</i>	00:00:04
208	PP	Minero 24:08 - 24:10	M.: <i>-...o accidente, ahí aparece y anuncia</i>	00:00:02
209	PPe	Minero caminando junto a GP 24:11 - 24:16	M.: <i>-Yo incluso escuché cosas acá donde no había nadie, y escuché cosas y no había nadie</i>	00:00:04
210	PP	Minero 24:17 - 24:21	M.: <i>-Cosas misteriosas que uno no sabe que es lo que es</i>	00:00:04
211	PPe	Minero caminando junto a GP 24:22 - 24:35	M.: <i>-Después murieron compañeros...</i> GP: <i>-¿O sea que para vos hay relación también? Ya me lo han dicho varios acá</i> M.: <i>-Según lo que dicen los compañeros, la viuda negra, así como Sana Bárbara nos protege</i>	00:00:13
212	PP	Minero 24:36 - 24:40	M.: <i>pero no le gusta mucho cuando entran mujeres a la mina, y se lleva un minero</i>	00:00:04
213	PG	Túnel 24:40 - 24:42	música	00:00:02
214	PPe	GP saliendo de la mina 24:43 -24:47	música	00:00:04

215	PM	GP sentado junto a dos mineros 24:48 -24:58	G.P.: -Vos tenés un hijo M.: Yo tengo un hijo si G.P.: -¿Qué edad tiene? M.: Él tiene 21 años G.P.: -¿Qué hace? M.: -Está acá, entró a trabajar hace poco en la empresa GP: -¿Y cómo lo ves eso?	00:00:10
216	PP	Minero 24:59 - 25:13	M.: <i>En principio yo no era partidario, se lo comenté a él en muchas charlas, de que él tenga este trabajo acá porque, además de ser sacrificado el trabajo hay mucho manoseo</i>	00:00:14
217	PP	Minero 2 25:14 -25:16	G.P.: <i>¿Te hubiera gustado que tu hijo haga otro laburo?</i>	00:00:02
218	PP	Minero 25:17 - 25:25	M.: <i>Me hubiera gustado que... yo siempre le aconsejé que estudie, que siga estudiando y que tenga un trabajo diferente al padre</i>	00:00:08
219	PP	Minero 2 25:26 - 25:47	M.: <i>-Ustedes mismos han visto lo que es trabajar acá, dentro de la dureza del cerro. Esas cosas menos de 50 kg no pesan, hay que levantar un fierro, hay que estar en el derrumbe, hay que ver lo que es adentro. Entonces por eso el minero es un poquito callado, un poco duro para hablar</i>	00:00:21
220	PP	GP 25:48 - 25:50	G.P.: <i>-¿Tiene que ver con eso, con el trabajo con la soledad?</i>	00:00:02
221	PP	Minero 2 25:51 - 25:55	M.: <i>-claro, con la soledad...</i>	00:00:04

222	PP a PPe	Paneo GP hasta minero 1 25:56 - 26:12	G.P.: <i>Hay que bajar... esa es una de las cosas que ví, y la otra es que me mentiste gato, e dicen gato porque arañas</i> M.: <i>No (risas)</i> G.P.: <i>Bueno nada, si arman un partido de fútbol avisenmé, vamos a jugar</i> M.: <i>bueno</i>	00:00:12
223	PPe	Minero 2 26:13 -26:15	M3.: <i>Mandale un saludo a Susana</i> G.P.: <i>-¿Gimenez?</i>	00:00:02
224	PP	Minero 3 26:16 - 26:25	M3.: <i>Si</i> G.P.: <i>-Bueno mandáselo</i> M.: <i>-(risas) Bueno Susana un saludo, ojalá que lo veas</i> G.P.: <i>Muy bueno</i>	00:00:09
225	PA	GP y mineros de espalda saliendo del túnel 26:26 - 26:49	G.P.: - <i>Es rarísimo enserio después de estar todo el día ahí, salir y ver esto... Música</i>	00:00:23
226	PMC	GP y minero subiendo escalera 26:50 - 26:53	(Cortina musical de fondo) G.P.: <i>-Me despido del gato, Sara lo espera con la impaciencia y el temor de todas las mañanas</i>	00:00:03
227	PE	GP 26: 53 - 26:55	G.P.: <i>-Antes de emprender el regreso a Buenos Aires...</i>	00:00:02
228	PE	GP de espaldas frente a monumento del minero 26:56 - 27:01	G.P.: - <i>...hago una escala en el centro de la ciudad y me detengo frente al monumento al minero</i>	00:00:05
229	PP	GP 27:02 - 27:04	G.P.: - <i>Una estatua se erige a pena luz del día</i>	00:00:02

230	PD	Referencia de GP mirando una placa 27:05 -27:07	G.P.: <i>...recuerda a los que pasaron y alienta a los que vendrán</i>	00:00:02
231	PP	Perfil GP 27:08 - 27:12	G.P.: <i>Las historias, los mitos, y las leyendas...</i>	00:00:04
232	PG	GP al pie del monumento 27:13 - 27:30	G.P.: - <i>...quedarán pendientes para un próximo viaje. Placa: "Como podríamos acceder a un paisaje que no es el que vemos, sino al contrario, aquel en el que somos vistos" Marcel Proust</i>	00:00:17

#### **Abreviación de los planos:**

PP: Primer plano.

PPP: Primerísimo primer plano.

PG: Plano general.

PM: Plano medio.

PMC: Plano medio corto.

PPe: Plano pecho.

PA: Plano americano.

PD: Plano detalle.

## BIBLIOGRAFÍA

- Anderson, Perry, “Neoliberalismo: un balance provisorio”, en *La trama del neoliberalismo. Mercado, crisis y exclusión social*. 1º ed., Eudeba, Buenos Aires, 2001.
- Aristóteles, “*Poética*”, Grafico, Buenos Aires, 2007.
- Arizaga, María Cecilia, “*La neotelevisión en la Argentina de fin de siglo: una aproximación al discurso televisivo actual*”, en Wortman, A., (comp.), *Políticas y espacios culturales en la Argentina. Continuidades y rupturas en una década de democracia* (Buenos Aires: Carrera de Sociología/Oficina de Publicaciones del CBC), 1997.
- Aumont, Jaques, “*La imagen*”, Editorial Paidós, Barcelona, 1992.
- Bettetini, Gianfranco, “*La conversación audiovisual. Problemas en la enunciación fílmica y televisiva*”, Cátedra, Madrid 1986.
- Bonilla Vélez, Jorge Iván, “*Crisis de lo público y de los medios de comunicación: información paz y democracia en Colombia*”, en Entel, Alicia, *Periodistas: entre el protagonismo y el riesgo*, Buenos Aires, Paidós, 1997.
- Calabrese, Omar, “*La era neobarroca*”, 2ª ed., Cátedra, Madrid, 1994.
- Casetti, Francesco, Odin, Roger, “*De la paleo a la neo televisión, Aproximación semiopragmática*”, en *Communications, N° 51, Télévisions mutations*, Seuil, 1990.
- Casetti, Francesco, “*El pacto comunicativo en la neotelevisión*”, Valencia, Documentos de Trabajo del Centro de Semiótica y Teoría del Espectáculo N° 5, 1988.
- Doc Comparato, “*Taller de escritura para TV: serie dramática*”, Editorial Gedisa, Barcelona, 1999.
- Eco, Umberto, “*La estrategia de la ilusión*”, Editorial Lumen, Barcelona, 1992.
- Eco, Umberto, “*Lector in fabula*”, Editorial Lumen, Barcelona, 1987.
- Farré, Marcela, “*El noticiero como mundos posibles*, Ediciones La crujía, Buenos Aires, 2004. Capítulos 1 y 5.
- Feldman, Simon, “*Guión argumental, guión documental*”, 2 ed., Gedisa, Barcelona, 1990.
- Feldman, Simon, “*La composición de la imagen en movimiento*”, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Ford, Anibal, “*Literatura, crónica y periodismo*”, en Ford, A., Rivera, J.B, Romano, E., *Medios de comunicación y cultura popular*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

- Ford, Anibal, *“Resto del mundo. Nuevas mediaciones de las agendas críticas internacionales”*, Grupo editorial Nora, Buenos Aires, 2005.
- García Avilés, José Alberto, *“Distorsiones de la realidad en la neotelevisión. El pseudoperiodismo satírico y el periodismo de entretenimiento como subgéneros del info-show”*. [http://www.campusred.net/forouniversitario/pdfs/Comunicaciones/television/Garcia\\_Aviles.pdf](http://www.campusred.net/forouniversitario/pdfs/Comunicaciones/television/Garcia_Aviles.pdf), 1999.
- García Barroso, Jaime, *“Tratamiento de la información en TV”*, Madrid, Ente Público RTVE, 1989.
- González Requena, Jesús, *“El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad”*, Cátedra, Barcelona, 1999.
- Gordillo, Inmaculado, *“Narrativa y televisión”*, Colección universitaria Ciencias de la información, Editorial MAD, Sevilla, 1999.
- Gubern, Román, *“La mirada opulenta”*, Editorial Gustavi Gili, Barcelona, 1987.
- Imbert, Gerard, *“La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios/nuevos rituales comunicativos”*. Textos de las I Jornadas sobre Televisión (diciembre, 1999). Université de Paris-Sorbonne. [inicia.es/de/cgarciam/Imbert.htm](http://www.inicia.es/de/cgarciam/Imbert.htm)
- Kaufman, Guillermo, *“Neoliberalismo, peronismo y televisión: formas de narrar al poder. Análisis y seguimiento de un caso: Los programas periodísticos de investigación”*.
- Martini, Stella, *“El sensacionalismo y las agendas sociales”*, en *Diálogos de la comunicación*, 58, junio, Lima, FELAFACS, 1999.
- Maqua, Javier, *“El estado de la ficción: ¿nuevas ficciones audiovisuales?”*, en VV AA, *Historia general del cine*, Vol. XII, Madrid, Cátedra.
- Mastrini, Guillermo y Martín Becerra (2001), *“50 años de concentración de medios en América Latina: del patriarcado artesanal a la valorización en escala”*, en Quirós Fernández, Fernando y Francisco Sierra Caballero (eds) *Globalización, comunicación y democracia. Crítica de la economía política de la comunicación y la cultura*, Comunicación Social Ediciones y Publicaciones, Sevilla, España, p. 179-208.
- Mazziotti, Nora, *“La televisión en Argentina”*, en Orozco, G., (coordinador); *Historias de la televisión en América Latina*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2002.
- Melh, Dominique, *“La parole profane”*, en *Penser la télévision*. Jerome Bourdon, Francois Jost (dir.). Nathan-INA. Paris, 1998.

- Mehl, Dominique, *La televisión de l'intimité*. Paris Seuil.
- Millerson, Gerald, "*Técnicas de realización y producción en TV*", Instituto Oficial de Radio y Televisión España, Madrid, 1990.
- Moles, Abraham y Zeltmann, Claude, "*Conserva de la comunicación. Imágenes y sonidos en cajas: cristalizar el instante*", en *La comunicación y los mass-media*. Bilbao, Mensajero, 1985.
- Orza, Gustavo, "*Programación televisiva. Un modelo de análisis instrumental*", Ediciones La Crujía, Buenos Aires, 2002. Capítulo V: Tipologías televisivas.
- Puente, Soledad, "*La noticia como drama*", Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 1997.
- Satori, Giovanni, "*Homo videns: la sociedad teledirigida*", Madrid, Taurus, 1998.
- Schaeffer, Jean Marie, "*Porquoi la fiction?*", Paris, Sevil.
- Sennett, Richard., "*El declive del hombre público*", Ediciones Península, Barcelona, 1978.
- Silverstone, Roger, "*Televisión y vida cotidiana*", Buenos Aires, Amorrortu, 1996.
- Verón, Eliseo, "*El análisis del contrato de lectura, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los medios*", en "*Les medias: experiences, recherches actuelles, applications*", IREP, Paris, 1985.
- Vilches, Lorenzo, "*Teoría de la imagen periodística*", Paidós, Barcelona, 1987.
- Wolf, Tom, "*El nuevo periodismo*", Editorial Anagrama, 1977.

### **Otras fuentes**

- Diario Clarín. "*Más testimonios marginales: Gastón Pauls repite siempre la misma fórmula*". 26/06/2003.
- Diario Clarín. "*Respeto y comprensión*". 5/11/2005. Sección Espectáculos.
- Diario La Nación. "*Ultimo grito de la moda: desgracias con glamour*". Sección Espectáculos. 16/03/2003.
- .Diario El País. "*Telebasura: de la telerrealidad a la teleficción*", Imbert Gerard. Sección Sociedad. 10/01/2005.
- El Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid. Textos de las I Jornadas sobre Televisión (diciembre, 1999):  
Introducción: modos de ver/modos de seducir, por Gérard Imbert.

La hipervisibilidad televisiva: Nuevos imaginarios / nuevos rituales comunicativos, por Gérard Imbert.

Ficción televisiva y pensamiento narrativo, por Cristina Peña-Marín.

Televisión: entre lo local y lo global, por Jesús Martín Barbero.

Rituales de seducción en la neotelevisión, por José Luis Sánchez Noriega.

-Gran Hermano: el juego de “sé tú mismo”. Fernanda Longo, Licenciada en Comunicación-UBA. Buenos Aires- Argentina, Mayo de 2004.