



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

Título del documento: El peligro de las pasiones : los viernes de placer y venganza en Investigation Discovery

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Marisela Lucía Vinci

Damián Fraticelli, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

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





Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Ciencias de la Comunicación

Tesina de Grado

***El peligro de las pasiones: Los Viernes de
Placer y Venganza en Investigation Discovery***

Tesista: Marisela Lucía Vinci

DNI: 30.931.972

e-mail: luciavinci@gmail.com

Febrero 2021

Tutor: Dr. Damián Fraticelli

Índice

Resumen	03
Introducción	07
Síntesis de los capítulos	20
Capítulo 01: Algunas definiciones conceptuales y metodológicas	
1. El sentido, la circulación, la retoma, la red	23
2. El dispositivo mediático	24
2.1. Del fotográfico al televisivo, el recorrido de Mario Carlón	25
3. Circulación, géneros e hibridación	30
3.1. Definiciones de género y las dimensiones retórica, temática y enunciativa	32
3.2. El lector modelo	33
Capítulo 02: Características discursivas de nuestro objeto de estudio	
1. El género de la telenovela	34
2. Las dimensiones temática, retórica y enunciativa en nuestro objeto de estudio	39
3. El verosímil de género en los ciclos analizados	46
4. <i>Pasiones Peligrosas</i> , presentado por Itatí Cantoral	57
4.1. En el inicio, hay una villana con experiencia	57
4.2 - 1 - La dimensión retórica	59
4.2 - 2 - La dimensión temática	66
4.2 - 3- La dimensión enunciativa	66
4.2 - 3.1. ¿Quién es la presentadora?	67
4.2 - 3.2. <i>Pecados Mortales</i> , un enunciador diferente	70
4.2 - 3.3. Análisis de los casos del corpus que no tienen presentador	74
4.3. La hibridación genérica	77
Capítulo 03: Conclusiones	80
Bibliografía	88

Resumen

Esta Tesina se propone analizar las operaciones productoras de sentido de un género televisivo que resulta de la hibridación entre la telenovela, el policial canónico y el documental ficcionalizado.

Se trata de un género que no podría ser comprendido como telenovela policial. En principio, porque el verosímil del documental rompe la ficción plena. Luego porque está ausente otra característica fundamental de la telenovela: la narración seriada.

A lo largo de nuestro recorrido vamos a ver que en las emisiones que forman parte del corpus es posible detectar similitudes genéricas tanto con la telenovela como con el policial canónico y el documental ficcionalizado, no atreviéndonos a determinar que uno de ellos tres logra abarcar conceptualmente, en todas sus dimensiones, a los ciclos con los que trabajamos.

Para llevar adelante el objetivo, vamos a **investigar algunos de los ciclos que forman parte de la programación de la señal *INVESTIGATION DISCOVERY (ID)* y analizar los procedimientos discursivos que los caracterizan.**

En referencia a los ciclos que investigamos, cada uno de estos programas describen un hecho criminal, generalmente un homicidio, con la particularidad de que desde la instancia de producción se propone una adscripción a lo que podríamos denominar como un régimen no ficcional. En otras palabras, a través de operaciones autenticantes que juegan desde la dimensión discursiva, el suceso relatado es presentado como verídico. Es así que, a partir de lo que se sabe, de lo que se desprende de la investigación policial, del relato de los protagonistas y de los testigos, un grupo de actores dramatiza los acontecimientos que rodean al crimen, así como también el crimen propiamente dicho. Los ciclos comprenden las acciones previas al hecho delictual, el durante y el después, incluyendo así la investigación policial, en ocasiones también el juicio, y la condena a los responsables. Según el ciclo del que se trate, se hace énfasis en las causas que llevaron al homicidio o en la investigación. De manera que, por medio de dramatizaciones y testimonios, los programas presentan a los diferentes protagonistas del caso y cuentan cómo fue el homicidio.

De este modo, en cada ciclo los segmentos actuados se entremezclan con otros en los que los protagonistas *verdaderos* -ya sean los detectives, los policías, las víctimas o los testigos- cuentan cómo se fue desarrollando el caso, desde los motivos que llevaron al homicidio, las instancias previas, hasta la aprehensión y el castigo de los asesinos.

Por otro lado, los segmentos dramatizados están acompañados por una voz en off que anticipa, relata y guía al espectador. Algunos de los ciclos tienen, además, sus propios presentadores.

En principio, nuestra propuesta de investigación consiste en: **identificar las semejanzas genéricas que pueden presentar nuestros ciclos con el policial canónico, a partir de que ambos relatan un suceso criminal. En lo que refiere a la telenovela, en tanto, buscamos posibles coincidencias no sólo en la puesta en práctica en producción de determinadas operaciones ficcionalizantes, sino en las características particulares de tales operaciones.**

Con respecto al documental ficcionalizado, nos interesa analizar la puesta en práctica en producción de aquellas operaciones discursivas autenticantes, como por ejemplo el rol del testimonio de los protagonistas.

Huelga aclarar que esta es una propuesta inicial que hacemos de este modo y en esta instancia a fin de organizar el recorrido, aunque entendemos que el desarrollo mismo de la investigación propone muchas otras conexiones que esperamos transitar.

Tal es así que, para que nuestro aporte investigativo sea fructífero, trabajamos tanto las categorías de Ficción/no Ficción y el modo en el que se relacionan entre ellas, como la dimensión del (los) verosímil(es) de género(s). Entendemos que estos conceptos son algunos de los que nos permiten recorridos de lectura que exceden una mirada taxativa sobre lo particular de cada género, y que en cambio habilitan puentes conceptuales entre ellos.

A partir de las características que hemos enumerado, por medio del análisis de estos programas nos interesa **describir el modo en el que se conjugan características propias de la telenovela, del policial canónico y del documental ficcionalizado para relatar diversos sucesos criminales reales**. A tal fin, será necesario recurrir a las investigaciones que se han realizado sobre estos tres géneros.

Al considerar las particularidades de cada uno, esperamos poder realizar un aporte al conocimiento de géneros híbridos como el que vamos a investigar.

Las emisiones que vamos a analizar son algunas de las que comprende el bloque de *Investigation Discovery (ID)* llamado "Viernes de placer y venganza".

El grupo de ciclos a analizar está compuesto por: *Pasiones peligrosas, presentado por Itatí Cantoral* (2013), *Mi secreto oscuro*, *Amor asesino*, *Pecados Mortales*, *Vecino asesino*, *Conocido Desconocido*. Vale aclarar que, después de un determinado tiempo, las emisiones

que comprenden el bloque de los viernes van variando, y pueden no ser las mismas de un mes al otro.

En la actualidad, *Pasiones peligrosas*, *Amor asesino*, *Pecados mortales* y *Vecino asesino* son los únicos elementos del corpus que la señal aún mantiene dentro de su grilla de programación. Es así que *Mi secreto oscuro* y *Conocido desconocido* ya no se pueden ver al aire.

La versión de Pasiones Peligrosas que se hizo para América Latina, en tanto, será el caso testigo. Este ciclo en particular ya no tiene episodios estreno. De hecho, **estuvo al aire únicamente durante el año 2013.**

Actualmente, la señal emite tanto repeticiones de los capítulos del programa a cargo de Cantoral, como episodios –que también son repeticiones, no estrenos- del mismo ciclo, pero que se hicieron con una conductora diferente¹. Esta versión a cargo de otra conductora no formará parte de nuestro corpus². **La única que vamos a tomar es la que fue orientada al público latinoamericano y cuya presentadora fue la actriz mexicana Itatí Cantoral.**

La elección de la señal *Investigation Discovery (ID)* en particular se debió a que es una de las primeras de su tipo en emitirse en Latinoamérica. Antes del año 2012, no había un canal de cable cuya temática estuviera tan claramente direccionada hacia la dramatización de sucesos criminales³. Además de esto, la señal pertenece a *Discovery Communications*⁴, la compañía global de medios más grande del mundo, cuya oferta de programación paga alcanza una audiencia estimada en tres billones de suscriptores en más de 220 países.

Desde su marca *Discovery Networks*, la firma posee un grupo de señales temáticas (*Discovery Science*, *Discovery Home & Health*, *Animal Planet* o *Discovery Kids*, entre otras) que se caracterizan por llevar a la práctica la misión de la compañía: **satisfacer la curiosidad de los televidentes y entretenerlos con productos de alta calidad,**

¹ La versión original de *Pasiones Peligrosas* fue dirigida al público estadounidense bajo el nombre *Deadly affairs*. La emisión, que estrenó en septiembre de 2012, tuvo tres temporadas y la conducción estuvo a cargo de Susan Lucci, una conocida actriz norteamericana. Entre otros papeles importantes tanto en cine como en televisión, Lucci alcanzó la popularidad por su rol en la telenovela *All my children*, que lleva más de treinta temporadas al aire. Su participación en este ciclo, además, le valió numerosas nominaciones a diversos premios como *People's Choice Awards*, que ganó en 1992 en la terna *Favorite Female Performer in a Daytime Serial* y *Daytime Emmy Awards*, que ganó en 1999 en la terna *Outstanding Lead Actress in a Drama Series*. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Deadly_Affairs; https://www.imdb.com/name/nm0005166/?ref_=nmawd_awd_nm.

² No obstante, a fin de proveer un mayor espectro de análisis, hemos incluido un episodio de *Pasiones Peligrosas* a cargo de la nueva presentadora en nuestro corpus en la misma carpeta de *Pasiones Peligrosas*.

³ A partir de 2012 existe la versión de *ID* para Latinoamérica. Originalmente, la señal ya existía desde el año 2008.

⁴ Disponible en: <http://corporate.discovery.com/>

además de ser líder en la provisión de productos educativos y servicios a escuelas⁵.

Junto con sus señales hermanas, *Investigation Discovery (ID)* se caracteriza por su fuerte impronta didáctica y de divulgación científica, que funciona como horizonte tanto de su programación como de su imagen de marca en general.

Siguiendo esta línea, el canal tiene una importante presencia en Redes Sociales. A través de ellas se relaciona con los espectadores, a quienes interpela con el hashtag *#adictosID* y *#adictasID*.

⁵ Disponible en: <http://corporate.discovery.com/our-company/overview/>

Introducción

Hace apenas unos años, un nuevo formato televisivo ganaba un espacio en los canales de cable. Principalmente, en aquellos con los que podía tener algún tipo de asociación temática, por ejemplo los que emitían series policiales o detectivescas, o reality shows. Así, entre episodios de la legendaria *La Ley & el Orden*, se podía ver una entrega de *Detectives médicos*. O, temprano por la mañana, una de *Cold Case Files*, presentada por Bill Kurtis⁶.

Poco a poco, una tradición largamente extendida en la televisión norteamericana fue ganando el visto bueno de la audiencia latina. Si bien en aquel país del norte los ciclos más emblemáticos -como podría ser *Dateline NBC*⁷ o el hoy extinto *America's most wanted*⁸- tienen un formato un tanto diferente, más cercano al documental informativo, a la entrevista y, en ocasiones, al *call to action*⁹, la fórmula de dar publicidad a hechos criminales reales en la televisión parece haber ido ganando espacio entre las preferencias de los consumidores.

Tal es así que desde el año 2012, *Discovery Networks* decidió desembarcar su canal *Investigation Discovery (ID)* para Latinoamérica. La señal había recibido su nombre en Estados Unidos en el 2008, el mismo año en el que otro Grupo de Medios, *Turner Broadcasting System (TBS)*, iniciaba las transmisiones de *TruTV*, un canal actualmente enfocado a Reality Shows pero que inicialmente emitía una significativa cantidad de ciclos dedicados a relatar casos criminales.

Dentro de las señales temáticas que tiene el Grupo Discovery, *Investigation Discovery (ID)* se dedica enteramente a dramatizar casos criminales y su programación está orientada a

⁶ Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Bill_Kurtis

⁷ Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Dateline_NBC

⁸ *America's most wanted*, cuya traducción al castellano podría ser *Los más buscados de Estados Unidos*, fue un ciclo que se emitió entre los años 1988 y 2012. Su objetivo era informar a la audiencia sobre diversos prófugos de la ley para que los televidentes pudieran aportar datos relevantes y, eventualmente, dar con el paradero del criminal. El presentador del programa fue John Walsh. Unos años antes de que estrenara el ciclo, John adquirió notoriedad por un hecho trágico: su hijo Adam, de apenas seis años, fue secuestrado en un centro comercial y posteriormente asesinado. El caso tuvo fuerte impacto en la comunidad estadounidense por los detalles del homicidio y la edad de la víctima. Este suceso traumático impulsó a John Walsh a dedicarse a ayudar a otras víctimas de casos similares, y eventualmente a colaborar en la creación de *America's most Wanted*. Actualmente, John conduce un ciclo de investigaciones criminales en el canal *Investigation Discovery*. Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/America%27s_Most_Wanted

⁹ Disponible en: [https://en.wikipedia.org/wiki/Call_to_action_\(marketing\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Call_to_action_(marketing))

explorar diversos delitos. La temática de la emisora no se circunscribe al contenido, sino que además delinea su identidad de marca y su estilo en general, tanto en los separadores, como en los institucionales y en su presencia en Redes Sociales. Tal es así que por un tiempo, en el fondo de la página web del canal, un lado estaba decorado con la típica cinta amarilla y negra con la que la policía norteamericana preserva una escena del crimen. Del otro lado, se observaban lo que parecían ser manchas hemáticas al ser afectadas por el luminol¹⁰. Lo mismo aconteció en su cuenta de Twitter¹¹ o en la portada de su página de Facebook¹², con la que el canal decidió homenajear a sus seguidores cuando el colectivo alcanzó el millón quinientos mil "adictos"¹³ a *ID*, mote con el que la señal los define. La tipografía elegida en esa ocasión, además, compuesta por letras individuales y diferentes entre sí, reorganizadas para componer una nueva palabra, se asemejaban a lo que podría ser una nota anónima. Por ejemplo, un pedido de rescate en un secuestro extorsivo. Entendemos que la elección de esta tipografía podría tener la intención, además, de señalar la diversidad y unicidad de los integrantes del colectivo.



Imagen de portada del perfil de Facebook de la señal *Investigation Discovery Latinoamérica*. Fuente: Facebook.

Por medio de los ciclos que emite, *Investigation Discovery (ID)* no sólo da a conocer diversos sucesos criminales sino que también instruye y educa sobre comportamiento homicida, formas de evitar ser víctimas de un delito, modos de reconocer a un sujeto

¹⁰ Disponible en: <http://id.tudiscovery.com/>

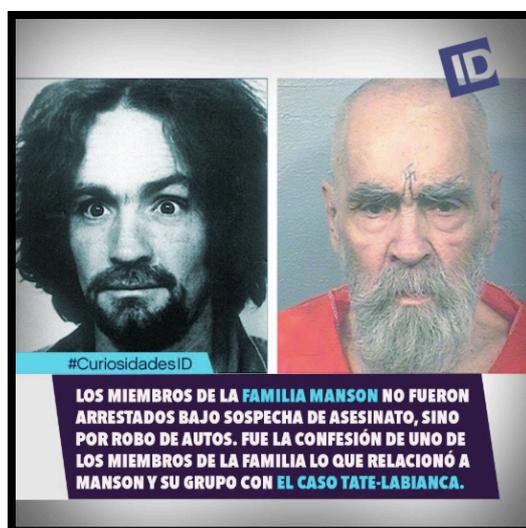
¹¹ Disponible en: <https://twitter.com/invdiscovey>

¹² Disponible en: <https://www.facebook.com/investigaciondiscovery>

¹³ La elección del mote nos resulta interesante por varios motivos. Si bien etimológicamente la definición de "adicción" no comprende necesariamente una connotación negativa, sí la tiene en cambio en la dimensión legal, pues si en ella está codificada, probablemente se deba a que es una conducta penalizada. En la dimensión social, en tanto, inclusive si se trata de una adicción no legalmente penalizada, como ser la adicción al tabaco, igualmente reviste una connotación negativa. Una persona de quien se sabe que es adicta suele ser tomada como alguien que no está en control de sus acciones. Es decir que la elección -en la instancia de producción- de este concepto para interpelar a los televidentes, por sobre otros que no revisten la misma carga peyorativa, como por ejemplo el de aficionado, no nos parece azarosa. En composición con la imagen, la construcción en producción del "adicto ID" tiene una significativa variedad étnica, genérica y anímica. Todos posan para su foto de prontuario con un cartel en las manos. Desde la mujer blanca occidental integrada y sonriente hasta el prototipo del sospechoso que se cubre el rostro, sin dejar de pasar por un personaje culturalmente complejo como el payaso. Una figura asociada al contacto con los niños -que representan la inocencia y la indefensión-, al miedo irracional -la coulrofobia es la fobia a los payasos-, al ocultamiento -el payaso se pinta la cara- y a la simulación de las emociones. Al mismo tiempo, desde la literatura y la cinematografía moderna, el payaso emblemático es *Pennywise*, el villano creado por Stephen King en *It*, y desde la historia criminal moderna, el payaso podría representar a John Wayne Gacy, el asesino serial estadounidense que entre 1972 y 1978 asesinó a más de 30 personas, enmascarando su accionar con su trabajo como animador de fiestas infantiles, en las que se vestía de payaso.

peligroso, y demás especies preventivas del crimen. Además de esto, y en concordancia con lo que caracteriza a *Discovery Networks*, la divulgación científica tiene un lugar importante en *Investigation Discovery (ID)*, siempre en relación con el delito y la mente criminal. Así, en una suerte de punto medio entre la función pedagógica y el

entretenimiento, es posible encontrar posts que van desde **las fases de la asfixia** hasta una "curiosidad" sobre Charles Manson, las "frases más psicópatas", o la "trivia": "¿qué famoso asesino expresó en la carta de su última cena "justicia, igualdad y paz mundial?". Lo mismo acontece en Twitter. Allí los tweets invitan a completar la frase que emitió un asesino en su juicio final, curiosidades sobre leyendas urbanas, crímenes insólitos, datos sobre homicidas despiadados e información sobre la programación del canal¹⁴.



Ejemplos de posts hechos por la señal en su perfil de Facebook para Latinoamérica. Fuente: Facebook.

Así, en una tónica de entretenimiento, pero con un importante sesgo pedagógico, el canal no sólo propone emisiones que relatan un hecho criminal desde su acontecimiento hasta la condena de los culpables, sino que además complementa la propuesta con datos *científicos* y citas históricas.

En este marco, nos interesa **investigar un grupo de aquellos ciclos que completan la programación de la señal y analizar los procedimientos discursivos que los caracterizan.**

A partir de estos ciclos, esperamos poder **dar cuenta de aquel género televisivo que resulta de la hibridación entre la telenovela y el policial canónico, y cuya forma es similar a la del documental ficcionalizado.**

¹⁴ Al respecto, hemos incluido algunos otros ejemplos en el material que acompaña este trabajo.

Los ciclos presentan ciertas características propias del documental, como ser el testimonio de los protagonistas, como así también instancias de dramatización de lo sucedido. De este modo, tanto desde la ficción -con momentos en los que actores encarnan a los protagonistas del suceso criminal y dramatizan sus acciones- como desde la no ficción -con momentos en los que un presentador, las fuerzas policiales, los *científicos*, los periodistas y los testigos del hecho relatan lo acontecido-, se cuenta un determinado crimen.

En ocasiones, inclusive, los protagonistas reales pueden *actuar* sus acciones "reales" para explicar cierta parte de la historia. Por ejemplo, si un punto fuerte en el caso es la llamada telefónica que un testigo realiza subrepticamente a la estación de Policía, el investigador *real*, desde lo que podría ser el ambiente *real* de su oficina, atiende el teléfono y simula tomar una llamada¹⁵

Así mismo, en ocasiones se incluyen tomas del detective actuando sus hábitos de trabajo: escribiendo en la computadora, manejando su auto, tomando notas o revisando un expediente¹⁶, o a los testigos del caso caminando por algún lugar significativo para el caso o tomando café en sus casas, tal como lo estaban haciendo en el momento del homicidio del ser querido¹⁷.

También hemos observado ocasiones en las que los actores dramatizan aquel registro que entraría dentro de lo documental¹⁸. Por ejemplo: dos actrices representan una instancia de interrogatorio y sobre la pantalla puede observarse la fecha y la hora típica de una filmadora, a pesar de que se trata de una simulación y no de la situación real. Además, la calidad de la imagen se modifica para emular la típica de una cámara de seguridad o de una cámara oculta¹⁹. En otra oportunidad, los actores simulan el interrogatorio pero la escena se acompaña con la grabación del audio real del interrogatorio que están representando. En un tercer episodio, los actores dramatizan el velorio, pero la elegía que

¹⁵ A modo de ejemplo, ofrecemos la escena de *Pasiones Peligrosas* David y Catherine Parsons catalogada en el corpus como Pasiones Peligrosas B) 2 Historias (David y Catherine Parsons – Randy y Theresa Stone) Episodio: Al lado del peligro. Minuto 16'09''.

¹⁶ A modo de ejemplo, ofrecemos la escena del episodio de *Vecino Asesino* catalogado en el corpus como Vecino Asesino A) Episodio El arte de asesinar. Minuto 07'45''.

¹⁷ *Op. Cit.*, minuto 24'30''.

¹⁸ A modo de ejemplo, ofrecemos la escena de *Pasiones Peligrosas* Michael y Jan Roseboro catalogada en el corpus como Pasiones Peligrosas F) 2 Historias (Michael y Jan Roseboro – David y Melinda Harmon) Episodio: Demasiado Lejos. Minuto 09'52''.

¹⁹ A modo de ejemplo, ofrecemos la escena del episodio de *Pecados Mortales* catalogado en el corpus como Pecados Mortales B) Pecados Mortales. Episodio: Ira. Minuto 22'47''.

se escucha es la verdadera. En estas dos últimas oportunidades, en las imágenes se aclara que se trata del "audio real" del acontecimiento²⁰.

En ocasiones se incluye, además, la grabación real de la llamada que los protagonistas hacen al 911 en el momento del homicidio o la filmación real del interrogatorio o las fotos de la escena del crimen. En otras, la filmación y el audio real del momento²¹.

Entendemos que la inclusión en el relato de estos documentos oficiales, grabados por las autoridades, funcionarían argumentativamente como una evidencia, como un testimonio no verbalizado de los hechos que se cuentan. En otras palabras, como operaciones discursivas autenticantes.

Con los ejemplos expuestos más arriba, nos atrevemos a postular que el ida y vuelta entre lo ficcional y lo documental dista de ser lineal o esquemático. Por el contrario, es por demás complejo. Sus tramas se entrelazan de manera variada y original, creando numerosas combinaciones.

Por otro lado, los ciclos también se valen de imágenes y filmaciones hechas por los medios de comunicación que retratan la detención de los sospechosos o el traslado de los detenidos.

Estas cintas suelen ser tomadas de los noticieros, por lo que se trata de la típica toma que podemos ver en los ciclos informativos, en la que el *cameraman* registra el movimiento a una distancia prudencial. Dado que se trata de una imagen que, entendemos, está construida de modo tal que pretenden ser un registro fiel, no intencionado y sin enunciador aparente, de los acontecimientos, consideramos que su inclusión en el relato busca dar cuenta tanto de la veracidad del caso como de la repercusión que el mismo puede haber tenido en los medios de comunicación, funcionando esta última como significante de la trascendencia del caso. Durante los ciclos, estos documentos se intercalan con la dramatización del momento o con imágenes fijas de la escena del crimen.

Así, en formatos de media o una hora, se da cuenta de un acontecimiento a partir de los documentos reales del caso, el relato de los involucrados y la dramatización de los actores o de los protagonistas reales.

²⁰ A modo de ejemplo, ofrecemos la escena de *Pasiones Peligrosas* David y Catherine Parsons catalogada en el corpus como Pasiones Peligrosas B) 2 Historias (David y Catherine Parsons – Randy y Theresa Stone) Episodio: Al lado del peligro. Minuto 17'44".

²¹ A modo de ejemplo, ofrecemos la escena de *Pasiones Peligrosas* Michael y Jan Roseboro catalogada en el corpus como Pasiones Peligrosas F) 2 Historias (Michael y Jan Roseboro – David y Melinda Harmon) Episodio: Demasiado Lejos. Minuto 15'32".

Invariablemente, el "caso" se cierra con el episodio. No hay continuidad de las historias en forma de narración seriada: se trata de una historia principal, sin tramas entrelazadas, que comienza y termina en esa emisión.

Algunos ciclos tienen un presentador, otros no, pero lo que nunca falta es la voz en off. Junto con los títulos de los programas, esta cumple funciones tanto anafóricas como catafóricas, al resumir o anticipar lo que acontece. Por otro lado, si se atiende al nombre del ciclo, es difícil no prever quién será el asesino de la historia. En otras palabras, el título del programa no sólo cumple la primera gran función anafórica al adelantar la identidad del homicida, sino que también marca una cierta unidad entre las emisiones. A pesar de que la historia, el "caso", se cierra en una entrega, todas tienen un hilo conductor que el título prelude. En *Vecino Asesino*, por caso, el asesino siempre es el vecino, aunque en cada episodio se trate de un vecino diferente. La vecindad, de hecho, estaría funcionando como sinónimo de cercanía, de proximidad con la víctima.

En cuanto a la resolución del caso, lo fundamental para atrapar a los responsables suele residir en dos grandes soportes: el trabajo denodado e incansable de los investigadores y policías, la vocación, por un lado, y en las técnicas de identificación y comparación de ADN, entre otros avances científicos, por otro. El telón de fondo que motoriza esta dupla suele ser el anhelo de la comunidad en la que se cometió el crimen por que se haga justicia.

A partir de estas observaciones, nos interesa ahondar en el modo en el que ciertos procedimientos discursivos entrecruzan aspectos de la telenovela con otros propios del discurso científico, que vendrían a estar representados por las instituciones del Estado.

Si bien la necesidad de divulgar la información referente a los casos criminales puede tener el objetivo de instruir al ciudadano para advertirlo y prevenirlo ante la posibilidad de ser víctima del delito, la manera de presentar lo que se busca informar tiende a ser entretenida, animada y atractiva. Sobre este punto trabajaremos más adelante, al desarrollar las figuras de enunciador y enunciatario.

En cuanto a los ciclos, puesto que como se mencionaba previamente los mismos comportan rasgos propios de la telenovela, del policial canónico y del documental ficcionalizado, será necesario recurrir a las investigaciones que se han realizado sobre estos géneros. A partir de sus particularidades, esperamos poder realizar un aporte al conocimiento de géneros híbridos como el que vamos a investigar. Nuestro foco estará puesto exclusivamente en la instancia de producción.

Las investigaciones sobre estos géneros con las que vamos a trabajar son: los ensayos de Aprea, Chernitsky, Gomez, Kirchheimer, Martínez Mendoza, Monfazani, Petris y Soto

(1996) para abordar la telenovela; el aporte de De Rosso (2012) para el policial canónico; Aprea (2015) para el documental ficcionalizado. También nos acercaremos al binomio ficción/no ficción de la mano de Del Coto y Varela (2012), al concepto de dispositivo mediático con Carlón (2004;2006) y a la relación entre lo ideológico y la cientificidad con Verón (1998).

Además, vamos a tomar el aporte de Steimberg (1993) para trabajar con el concepto de género, y el de Eco (1983 citado en Tous Rovirosa, 2009) para ahondar en el fenómeno de la hibridación. Por medio de estos autores, podremos ahondar en la relación que une al formato investigado con un momento histórico del modo de hacer televisión.

Las emisiones que vamos a analizar son algunas de las que comprende el ciclo "Viernes de placer y venganza", que tal como su nombre lo indica se emite los viernes, y que apunta a reunir programas cuyas temáticas se refieran al goce -concepto que siempre implica lo sexual, lo lascivo, pero también el hecho de que es viernes y se termina la semana laboral- y a la revancha -la venganza, la vendetta desatada por una traición, una infidelidad o por un impulso desenfrenado- Cualquiera sea el caso, siempre estará implicado el componente sexual.

El grupo está compuesto por: *Pasiones Peligrosas*, *Mi secreto oscuro*, *Amor asesino*, *Pecados Mortales*, *Vecino asesino*, *Conocido Desconocido*, aunque los ciclos que comprenden el grupo suelen variar según los meses.

Siguiendo criterios netamente analíticos, y en base al material que hemos podido recabar, hemos compilado un corpus que se compone de la siguiente manera:

Seis entregas de *Pasiones Peligrosas*, presentado por Itatí Cantoral. Cada una consta de dos casos, y los hemos clasificado de la siguiente manera:

- A) Episodio: Depredador o presa. (Kari y Robin Heidt - Shane y Jessica Hill)**
- B) Episodio: Al lado del peligro. ((David y Catherine Parsons - Randy y Theresa Stone)**
- C) Episodio: Adquisición letal. (Michael y Barbara George - Roger y Penny Scaggs)**
- D) Episodio: Negocios y placer. (Bill y Melanie McGuire - Robert y Rosemary Temple)**
- E) Episodio: Final fatal. (Greg y Kristin DeVillers - Charles y Nelda Chumbler)**
- F) Episodio: Demasiado lejos. (Michael y Jan Roseboro - David y Melinda Harmon)**

En relación a este ciclo en particular, a modo informativo hemos incluido en el corpus, además, una emisión a cargo de la presentadora estadounidense.

Cinco episodios de *Vecino Asesino*, que hemos diferenciado según nombre del episodio. Entre paréntesis, hemos señalado el nombre de la víctima:

- A) Episodio: El arte de asesinar (Kristin Huggins)
- B) Episodio: Muerte en Woonsocket (Tammy Petrin)
- C) Episodio: Misterio en Texas (Dennis y Norma Woodruff)
- D) Episodio: Asesinato Cruzado (Verónica Bozza)
- E) Episodio: Crímenes en Boonville (Janice y Alyssa Owen)

Siete episodios de *Pecados Mortales*, que hemos diferenciado según el nombre de la entrega:

- A) Episodio: Pereza
- B) Episodio: Ira
- C) Episodio: Lujuria
- D) Episodio: Adicto a la oscuridad
- E) Episodio: Beso y muerte
- F) Episodio: Crimen en las Rocosas
- G) Episodio: Codicia

Un episodio de *Conocido desconocido (Devil you know)*, según el nombre de la protagonista:

- A) y B) Partes 01 y 02 del episodio: Lori Frazier

Dos episodios de *Mi secreto oscuro*, según el nombre de la o los protagonistas:

- A) Episodio: Brent y Renee Poole
- B) y C) Episodio: Rick y Patty Jo Pulley (Partes 01 y 02)

Dos episodios de *Amor Asesino*:

- A) Episodio: Alto, moreno y peligroso
- B) Episodio: A sangre fría

Los criterios de selección se deben a que entendemos que cada uno de estos ciclos cristalizan las características que nos interesa analizar. A saber: similitudes con la telenovela, en el caso de *Pasiones Peligrosas*, similitudes con el policial canónico, en el caso de *Vecino Asesino*, principalmente, o más sutilmente en *Mi Secreto Oscuro*, componentes místicos en *Pecados Mortales*, o el relato desde el punto de vista de la víctima, en *Conocido*

Desconocido, que además podría retratar la exploración de certezas en cuanto a la construcción de "lo peligroso" versus la construcción de "lo seguro".

Entendemos que si bien las características enumeradas atraviesan los ciclos, la selección hecha busca ponerlas de manifiesto por tratarse de puntos neurálgicos de las diferentes entregas.

Pasiones peligrosas, presentado por Itatí Cantoral:

El caso de Pasiones Peligrosas que tomaremos nos interesa particularmente porque tiene la singularidad de haber sido una propuesta que se adaptó para Latinoamérica y para la que se convocó a la actriz mexicana **Itatí Cantoral** para que oficiara de presentadora. Itatí supo encarnar a la emblemática villana **Soraya Montenegro**, la acérrima y malvada archienemiga de María, la heroína de *María la del barrio* (1995), una de las telenovelas que, junto a *María Mercedes* (1992) y *Marimar* (1994), catapultaron a Thalía a la fama.

*María la del Barrio*²² fue una telenovela mexicana producida por Televisa Internacional²³, una de las empresas de producción y distribución de contenidos de habla hispana más importantes del mercado, generalmente reconocida por la cantidad de novelas para televisión que produce.

María la del barrio se emitió por primera vez en 1995, y actualmente se sigue emitiendo. Tal es la trascendencia que tuvo la telenovela, y particularmente el personaje de Itatí²⁴, que no sólo fue elegido como una de las mejores villanas de telenovela²⁵, sino que además ha sido la inspiración de una innumerable cantidad de *memes*²⁶, su propia botonera y,

²² La historia de *María la del barrio* está basada en la emblemática *Los ricos también lloran* (1979), una telenovela protagonizada por Verónica Castro, una estrella del género, y Rogelio Guerra, el galán de la época. Allí, el marido de Mariana, el personaje de Verónica, desconfía de que el hijo de ambos sea suyo, por lo que ella se ve obligada a regalarlo para luego pasarse años de su vida –básicamente, casi todos los 248 capítulos que tuvo la tira- buscándolo. María, el personaje de Thalía, en *María la del barrio* deberá afrontar el mismo derrotero que el de Castro en la versión original. A pesar de haber sido un éxito de audiencia en México, de haber sido exportada a más de 150 países y doblada en 25 idiomas, la verdadera curiosidad de *Los ricos también lloran* es que tuvo la particularidad de ser la primera telenovela mexicana en emitirse en Rusia en el año 1991, luego de la caída de la U.R.S.S. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_la_del_barrio_\(telenovela\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADa_la_del_barrio_(telenovela)).

²³ Disponible en: <https://es.wikipedia.org/wiki/Televisa>

²⁴ En la carpeta Material Extra del corpus hemos incluido el compilado ¡Top 10 momentos icónicos de Soraya Montenegro!

²⁵ Radio Metro (2014). *Soraya Montenegro es la mejor villana y te lo demostramos*. Disponible en: <http://www.metro951.com/2015/01/soraya-montenegro-es-la-mejor-villana-y-te-lo-demostramos/>; Lima, J. (2015). *22 Razones por las que Soraya Montenegro es la mejor villana de telenovela que haya existido*. Disponible en: <http://www.buzzfeed.com/jessicalima/soraya-ftw#.jq82BnJ0d>; <http://circoviral.com/20-razones-por-las-que-soraya-montenegro-es-la-mejor-villana-de-telenovela/>

²⁶ La definición de *meme* es: Idea, concepto, situación, expresión y/o pensamiento manifestado en cualquier tipo de medio virtual, cómic, vídeo, textos, imágenes y todo tipo de construcción multimedia que se replica mediante internet de persona a persona hasta alcanzar una amplia difusión. Disponible en: https://es.wikipedia.org/wiki/Meme_de_Internet. Algunos ejemplos de memes de Soraya Montenegro son: <http://www.telemundo.com/entretenimiento/2015/02/09/los-mejores-memes-de-soraya-montenegro-itati-cantoral-fotos?image=6161536> ; Lago, M. (2014). *Los 16 mejores memes de Soraya Montenegro*. Disponible en: <http://www.buzzfeed.com/marianolake/memes-de-soraya-montenegro-ona8#.gaA0wgYbP>

desde luego, su entrada en Wikipedia²⁷. En la actualidad, Itatí Cantoral sigue siendo convocada por diversos programas de entretenimiento para recrear, generalmente desde el humor, a su personaje más recordado²⁸.

Tal como mencionábamos anteriormente, *Pasiones Peligrosas*, presentado por Itatí Cantoral ha sido la versión del ciclo que la señal hizo para Latinoamérica. En 2016, un acontecimiento en la vida profesional de la actriz revistió un cariz similar: fue convocada para protagonizar el spot promocional de la nueva temporada de *Orange Is The New Black*²⁹, el drama original de *Netflix*. Del mismo modo que en *Pasiones Peligrosas*, el spot apela a cierta comicidad que remite tanto al paso de la actriz por la industria de la telenovela latina, como a su emblemático personaje, la villana Soraya Montenegro³⁰.

Es así que, al principio del segmento se anuncia en español: “Previamente, en Naranja es el Nuevo Negro”, una traducción literal del recurrente “Previously...” con el que las series norteamericanas suelen iniciar las nuevas temporadas contando lo acontecido en las anteriores.



Imágenes de Itatí Cantoral en la promoción de la nueva temporada de *Orange Is The New Black* (*Netflix*). Fuente: Internet.

Otro guiño a la audiencia latina es el momento en el que el personaje de Itatí en el spot, una malvada genérica que bien podría ser Soraya en la cárcel –si no fuera porque hacia el final de *María la del barrio*, y como no podía ser de otra manera, la mala mujer muere consumida viva por las siempre purificadoras llamas del fuego- es aquél en el que el

²⁷ Disponible en: https://en.wikipedia.org/wiki/Soraya_Montenegro

²⁸ Hemos incluido algunos de estos ejemplos en la carpeta Material Extra del corpus. Destacamos El reencuentro de Soraya con la maldita lisiada y Guía para ser una villana perfecta.

²⁹ Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=jMMTN0DqRJ8>. En la carpeta Material Extra del corpus hemos incluido este video como Promoción Itatí Cantoral para *Orange is the new black*. En la misma carpeta se encuentra también el Detrás de cámaras con Itatí Cantoral en *Orange is the new black*.

³⁰ Apenas en 2018, Verónica Castro fue convocada por *Netflix* para protagonizar *La casa de las flores*. En esta comedia negra, una familia acomodada de México, como podría ser la de cualquiera de las telenovelas de Televisa -de hecho el exterior de la mansión familiar es el mismo que se utilizó en *Marimar*- lucha por mantener las apariencias y ocultar las miserias humanas de sus integrantes. El personaje de Castro es la matriarca del clan. La serie, que ya tiene en producción una segunda temporada de la que Verónica finalmente no formará parte, podría ser leída en la misma tónica que Itatí Cantoral promocionando *Orange is the new black*: una estrella de telenovelas producidas por Televisa parodiando, tal vez hasta desafiando, los propios preceptos de la telenovela mexicana: mientras que Cantoral se descarga en groserías, el personaje de Verónica en *La casa de las flores*, es adicta a la marihuana. Una práctica que bajo ningún concepto tendría lugar en la hipotética versión de Televisa de *La casa de las flores*.

personaje se da cuenta de que no tiene que atenerse a los condicionantes retóricos de la telenovela: “Ay, aquí se pueden decir groserías. Pendeja, pendeja, pendeja”, se descarga.

En el spot tampoco faltan las referencias a las recordadas expresiones de Soraya, como “marginales”, “escuincla babosa”, “maldita lisiada”. Hasta se atreve a amenazar a una mujer parálitica con un temerario “¡te aviento de esa silla!”, tal como lo hizo Soraya con su hijastra Alicia en *María la del barrio*, durante aquella emblemática secuencia que comienza con el también emblemático grito de “¡¿Qué haces besando a la lisiada?!”

Entendemos que la elección de Cantoral para esta promoción da cuenta tanto de la vigencia como de la trascendencia que tiene su personaje de Soraya Montenegro. También funcionaría como una especie de actualización de esa vigencia. Por otro lado, no nos parece menor señalar que esta convocatoria de *Netflix* es cronológicamente posterior a su paso por *Pasiones Peligrosas*. Con coincidencia y diferencias, en ambas propuestas Itatí parece volver a su *métier*, pero sería imposible separar este retorno de la trascendencia de Soraya Montenegro.

Con respecto a los otros ciclos que comprenden el corpus, más allá de estas particularidades de *Pasiones Peligrosas*, ciertas propiedades están presentes en todos los que hemos enumerado. A saber: **el relato de un suceso criminal, características de la telenovela que hacen a los niveles retórico, temático y enunciativo del género, características del Policial Canónico propios de la historia de un crimen, y características del documental ficcionalizado, que funciona como una especie de ordenador del relato.**

En cuanto a la telenovela, es menester mencionar que trabajos recientes han logrado sacudirle el mote de “género menor” y han abordado, asimismo, sus particularidades plásticas, su capacidad de actualizarse y adaptarse al momento, sin renunciar a sus rasgos identitarios. Estas posibilidades son las que le permiten gozar de amplia aceptación en el público, pues a pesar de sus fórmulas manidas tiene la capacidad de presentarse como una propuesta fresca. Por otro lado, la capacidad de penetración que tiene este formato en el público latinoamericano es difícil de negar.

La decisión de investigar *Investigation Discovery (ID)* y sus emisiones reside en la consideración de que tanto la elección del formato híbrido como la de ofrecer una señal enteramente dedicada a la temática de los sucesos criminales, traduce una estrategia más profunda, **proponer una nueva visibilidad de los castigos.**

Al analizar la función jurídico-política del suplicio, Foucault (2008) entiende que en la pena existe una “afirmación enfática del poder y de su superioridad intrínseca”(p. 59).

Asimismo, el autor sostiene que la Reforma que se entabló frente al sobrepoder soberano reorganizó la economía del poder de castigar, proponiendo una severidad atenuada que lograra que este poder fluyera en el cuerpo social.

Desde el lugar que el Estado Moderno tiene en el policial canónico, esta Tesina buscará analizar si los ciclos estudiados y el formato en el que se los presenta se relacionan con un modo de dar publicidad a los sucesos criminales, enmarcado en esta nueva discursividad del poder de castigar, en la que Foucault (2008) sostiene que "la publicidad del castigo no debe difundir un efecto físico de terror; debe abrir un libro de lectura" (p. 129). En otras palabras, que la visibilidad del castigo sea una "instrucción útil" para el cuerpo social, que la pena hable.³¹

A tal fin, podríamos entender que tanto en la telenovela, como en el policial canónico, el discurso científico y el rol del Estado buscarían traducir posturas fuertemente reaccionarias en cuanto al cuestionamiento del status quo, el Estado vigilante, las causas del delito, los "buenos" frente a los "malos"³², entre otros puntos.

Al tiempo, compartimos con Metz (1968) que en los géneros hay, ante todo, una fuerte relación entre *el decir y lo dicho*, que el peso de los discursos anteriores funciona como un efecto de corpus que reduce los posibles y plantea a lo verosímil como una entre pocas alternativas. Tanto el policial canónico como la telenovela y el documental ficcionalizado, en su condición de géneros, no escaparían a esta lógica: lo verosímil, en definitiva, modaliza la forma en la que un texto determinado habla de lo que habla.

De esta misma condición de géneros se desprende, así mismo, que el sentido y, podríamos puntualizar, la construcción de un verosímil *posible*, surge de la circulación. Tal es así que el hecho de que en el acto creador se decide el contenido de las obras "siempre sobre todo en relación a las obras anteriores del mismo arte" (Metz, 1968, p. 25), no obtura la existencia de las *cosas no dichas*, que a pesar de su ausencia tanto de lo dicho como de los otros decires, puede volverse *el decir* a partir de –o a pesar de– lo dicho.

Según Metz, "Cada vez que lo verosímil fílmico cede en un punto, sobre ese punto y ese momento se produce una suerte de acrecentamiento absoluto, irreversible, de la suma de

³¹ Foucault (2008) sostiene que el sentido del castigo público "debe ser claro para todos; cada elemento de su ritual debe hablar, decir el crimen, recordar la ley, demostrar la necesidad del castigo, justificar su medida. Anuncios, carteles, signos, símbolos deben multiplicarse, para que cada uno pueda aprender los significados. La publicidad del castigo no debe difundir un efecto físico de terror; debe abrir un libro de lectura" (p. 129).

³² Al respecto de la *inseguridad*, nos interesa basarnos en el aporte de Stella Martini y Marcelo Pereyra, quienes elaboran las relaciones entre Sociedad, Estado y medios frente a la disyunción de la criminalidad en el libro que ambos autores editaron en el año 2009, *La irrupción del delito en la vida cotidiana. Relatos de la comunicación política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.

los contenidos filmables y porque es en gran medida así, **de verdad verosimilizada en verdad verosimilizada, que el cine (...) poco a poco, en el curso de su historia, se ha lanzado a decir más cosas y cada día más finamente**" (Metz, 1968, p. 27).

En esta línea, es válido plantearse si el rol que el Estado Moderno y el discurso científico tiene en los ciclos cumplen, efectivamente, una función normalizadora. Es por esto que, como veremos más adelante, la instancia de recepción reviste la importancia que reviste.

De momento, nos interesa plantear que **la hipótesis de trabajo se presenta como una tensión**: por un lado, toma el aporte de Foucault (2008) para poner en consideración que **el género televisivo analizado combina aspectos de la telenovela, del policial y del documental ficcionalizado para aunar la función normalizadora de aceptación del orden establecido que todos comparten en sus formas canónicas**. Por otro, trabaja con Metz (1968) para entender que, discursivamente, **es posible escapar al verosímil, inclusive si es asumiéndolo libremente como código**.

Para dilucidarlo, los interrogantes que organizan la investigación son:

¿Qué características de los diferentes géneros (telenovela, policial canónico, documental ficcionalizado) prevalecen en los ciclos analizados y cuáles no?

¿Cuáles son las constantes que se pueden establecer entre los diferentes ciclos analizados?

¿Qué diferencia a uno de otro?

¿Cómo se caracteriza el verosímil de género de los ciclos reunidos en el corpus?

¿Qué concepto de Estado subyace?

¿Cómo opera la figura del castigo en los ciclos?

¿Cómo opera la figura del placer y lo placentero en los ciclos?

Para abordar la dimensión sociosemiótica, trabajamos con los aportes de Steimberg (Steimberg; 1993; 2013) Verón (Verón; 1987; 2013;) y Eco (1983 citado en Tous Rovirosa, 2009).

Para abordar los diversos géneros, tomamos los artículos compilados por Soto (1996), para la telenovela; el libro de De Rosso (2012), para el policial canónico, y Aprea (2015), para el documental ficcionalizado.

Trabajamos también con el concepto desarrollado por Carlón (2004; 2006) de dispositivo mediático y con el aporte de Del Coto y Varela (2012) para analizar la dicotomía ficción/no ficción.

El corpus está compuesto por los ciclos que emite la señal, posts de la señal en Twitter y Facebook, institucionales de *ID*, además de material extra referente a la promoción del caso testigo y de diversos acontecimientos que contextualizan a la presentadora del caso testigo.

A continuación, un resumen de los capítulos.

El **primer capítulo** reúne y desarrolla aquellos conceptos que nos son de apoyo para elaborar nuestro marco teórico. El recorrido de este análisis en producción comienza por la dimensión discursiva, a partir de la cual buscamos poner en contexto al objeto de estudio que estamos construyendo. Allí, de la mano de Del Coto y Varela (2012) nos adentramos en la comprensión del binomio ficción-no ficción en el marco de la semiosis social y la producción social de sentido, conceptos que Del Coto y Varela retoman de Verón (1987), para encarar el análisis como un discurso dentro de una serie discursiva.

Este enfoque nos permite incorporar el concepto de dispositivo mediático (Carlón, 2004) y comprender que las diferencias que lo separan tanto del de *medio* como del de *técnica*, nos aportan un grosor conceptual que enriquece y complejiza nuestro análisis.

En otras palabras, la noción de dispositivo mediático de Carlón nos permite tener en cuenta diversas dimensiones del fenómeno como la temporal, la espacial, los cuerpos y las problemáticas sociales, entre otras, y problematizar la construcción de la realidad social pensando a los textos no ficcionales, y más en profundidad a la relación entre ficción y no ficción, de modo relacional.

A partir de allí abordamos el concepto de verosímil de género (Metz, 1968) y desarrollamos su postulación como un efecto del corpus. Esto se complementa con la propuesta de que hay tantos verosímiles como géneros, pues los discursos están regidos por sus propias leyes y reglas, y de allí se desprende su verosimilitud (Todorov, 1968)

En este punto del recorrido conceptual, nos adentramos en la problemática de los géneros y la circulación social para observar tanto las regularidades como las variaciones por las que transitan los textos. Postulamos para ello al género como una entrada válida para analizar tanto la particularidad como el recorrido de un determinado texto, además de un concepto útil para hacer una lectura política de un determinado fenómeno. En esta línea entendemos que este objeto cultural siempre cambiante al que llamamos género tiene

límites, que esos límites se fijan en el nivel enunciativo, en el retórico y en el temático, (Steimberg, 1993) y detallamos qué caracteriza a cada dimensión.

Allí desarrollamos el concepto de lector modelo y el contrato de lectura, a partir de cómo lo retoma Steimberg de Eco (1981 citadas en Steimberg, 1993), para observar qué rol juegan los mecanismos metadiscursivos en la constitución del género como tal.

En el **segundo capítulo** nos adentramos en las características discursivas de nuestro objeto de estudio. Allí buscamos desarrollar aquellas que lo identifican a nivel genérico para comenzar a caracterizar el fenómeno de la hibridación que nos ocupa. Para ello trabajamos el género de la telenovela en sus dimensiones retórica, temática y enunciativa (Aprea, Martínez Mendoza, 1996).

A partir de la caracterización minuciosa que hacen los autores de cada una de las dimensiones, procedemos a describir los rasgos identitarios de cada una de las tres en nuestro objeto de estudio, al tiempo que observamos coincidencias y diferencias entre las del género telenovela y el que analizamos en este trabajo.

En esta línea, abordamos el verosímil de género de los ciclos analizados. Para ello retomamos a De Rosso (2012) en su análisis de la estructura de la novela policial y proponemos semejanzas y diferencias en cuanto a la caracterización del Estado y la figura del investigador, para argumentar así por qué consideramos que nuestros ciclos presentan ciertas características que no coinciden completamente con las propuestas por el autor para el relato policial.

Para seguir avanzando en la descripción de nuestro verosímil de género trabajamos con el género documental ficcionalizado (Aprea, 2015), a partir del cual abordamos el lugar del testimonio como “dispositivo oral de reconstitución de instancias pasadas”, así como su carácter político, cuando se trata del testimonio histórico. En otras palabras, cuando la experiencia de vida es el lugar de la validación de la verdad de lo dicho, y cómo esto se relaciona con el efecto documentalizante que describe el autor cuando caracteriza al documental ficcionalizado.

Luego incorporamos la noción de *cientificidad* desarrollada por Verón (1998), y vemos de qué manera nuestros ciclos trabajan con este efecto de sentido del discurso de la ciencia, tal como el autor lo describe.

Es a partir de estos aportes que podemos caracterizar nuestro verosímil de género, para luego proceder a describir la dimensión enunciativa de nuestro corpus y el modo en el que se construye un determinado enunciador y un determinado enunciatario.

A partir de este desarrollo conceptual, avanzamos en el análisis de nuestro caso testigo, para lo cual describimos similitudes en su dimensión retórica con la de la telenovela –allí ofrecemos dos ejemplos: la utilización del color rojo y los planos detalle de la alianza de matrimonio-, y particularidades en su dimensión enunciativa, que detallamos al caracterizar cómo se construyen el enunciador y el enunciatario.

Para completar nuestro análisis, hacemos luego un contrapunto con otros ciclos del corpus, tanto los que tienen presentador –como el caso de *Pecados Mortales*-, como los que no.

Hacia el final del capítulo, abordamos nuestro corpus a partir de las similitudes que presenta con las características de cada una de las instancias planteadas por Eco (1983) en cuanto a la paleotelevisión y la neotelevisión, según se retoman en un ensayo que trabaja con estas instancias aplicadas a un ciclo ficcional de casos policiales (Tous Rovirosa, 2009).

En el tercer capítulo puntualizamos los aspectos de nuestra conclusión a partir de lo que hemos observado en el corpus.

Capítulo 01: Algunas definiciones conceptuales y metodológicas:

En este primer capítulo nos proponemos recorrer aquellas nociones con las que vamos a extender y delimitar nuestro campo de trabajo. Al considerar las múltiples aristas del objeto de estudio que estamos construyendo, entendemos que un recorrido viable es comenzar por la dimensión discursiva, para luego ir detallando aquellas definiciones que hacen a las particularidades del fenómeno que nos interesa.

1- El sentido, la circulación, la retoma, la red:

En principio nos interesa poner a nuestro objeto de estudio en contexto. Nuestro enfoque es de tipo sociosemiótico, por lo que un punto central es, desde luego, la semiosis social y la envergadura de la circulación discursiva en la producción de sentido. Sin desatender la instancia de producción, **debemos así mismo dimensionar el peso que tiene la recepción en la asignación de sentido. Sin adentrarnos en este campo y manteniéndonos en la instancia de producción, en nuestro análisis podremos igualmente otorgar a la recepción el peso que necesariamente tiene.**

En la introducción de *Ficción y no Ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*, Del Coto y Varela retoman una cita de Voloshinov (1976 citado en Del Coto y Varela, 2012) que dice que todo enunciado, por importante y completo que pueda ser, es sólo un momento continuo de la comunicación verbal. Pero esa comunicación verbal continua, a su vez, no es más que un momento en el proceso generativo continuo y totalmente inclusivo de un agregado social (p. 14).

En otras palabras, **“el sentido social surge del entrecruzamiento y la retoma”** (Del Coto, Varela, 2012, p. 14). De modo que la necesaria condición de *social* del sentido nos da la pauta de que la circulación interdiscursiva es la única que puede darle vida, pues la semiosis es, indiscutiblemente, social. En efecto, no estamos hablando de otra cosa que del concepto desarrollado por Verón: **la semiosis social**.³³

Es en esta suerte de red que la circulación discursiva debe ser observada como un todo complejo. Así, al considerar la dimensión significativa de los fenómenos sociales, **es fundamental atender la(s) instancia(s) de recepción, pues por la propia naturaleza de las categorías y procedimientos con los que trabajamos, no es posible definir a**

³³ Citado por Del Coto y Varela (2012, p. 14), el concepto de *semiosis social* desarrollado por Eliseo Verón (1987, p. 127) es: “Una infinita red de relaciones ternarias entre tres posiciones funcionales: operaciones, discursos y representaciones, con lo cual el sentido no puede postularse como “interno” al discurso o como reflejo de determinaciones externas, sino que deviene intediscursivo. En este marco, se propende a un análisis de las relaciones de los discursos con sus condiciones en producción y sus condiciones en reconocimiento.”

priori “la regla interpretativa que obra en recepción” (Del Coto, Varela, 2012, p. 13). Es así que, insistimos, en ningún momento del análisis debemos desatender el peso de esa instancia, si pretendemos que nuestro recorrido tenga cierto espesor argumentativo.

Al retomar las palabras de Del Coto y Varela (2012, p. 12), vemos que el análisis “requiere siempre **la inclusión del discurso dentro de una serie discursiva**; serie que regula los procesos de recepción. La existencia de metadisursos acompañantes, o las vinculaciones entre el texto y los enunciados factuales, o la dimensión perlocucionaria de los discursos (sus efectos, desde una perspectiva pragmática) **definen su régimen y sus reglas de lectura e interpretación”**

Es decir que los discursos sociales atienden, ante todo, tanto a sus condiciones de producción **como a sus condiciones de reconocimiento**. En producción, podemos delinear ciertos puntos de partida conceptuales que dan forma a esos discursos, aunque no por ello podemos anticipar sus efectos, pues la naturaleza de nuestro objeto de estudio nos lleva a trabajar con el binomio ficción/no ficción, de modo que debemos partir de la premisa que dice que “Las operaciones de puesta en discurso ficcionalizantes y autenticantes devienen de macrorreglas configuracionales que operando en recepción, permiten asociar los discursos –en términos de mayor/menor grado de adscripción- a los regímenes de lo ficcional y lo no ficcional” (Del Coto, Varela, 2012, p. 13).

2-El dispositivo mediático:

Dado que en este trabajo nos proponemos analizar ciclos televisivos, la entrada por el análisis mediático se hace necesaria. Entendemos que la dimensión mediática no se supedita a la tecnología, sino que comporta también a las diversas prácticas sociales que con ella se habilitan. Por ello, retomamos el concepto de *Dispositivo* tal como Carlón (2004) lo comprende en *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*, al retomar los aportes de Traversa (2001) y Fernández (1994, citado en Carlón, 2004):

La noción de **dispositivo** (...) se constituye básicamente en oposición a otras dos nociones: la de medio y la de técnica. Si la noción de técnica abarca más bien la base tecnológica y la de medio incluye la práctica social de carácter público que se articula con un dispositivo (un medio es un dispositivo más una práctica social específica), **la noción de dispositivo, entre ambas, incluye los distintos modos de funcionamiento que se abren como diferentes modalidades de producción**

de sentido de la técnica en cuestión³⁴ (...) El lugar de todo dispositivo técnico mediático en el universo de lo discursivo, puede definirse como el campo de variaciones que posibilita en todas las dimensiones de la interacción comunicacional (variaciones de tiempo, de espacio, de presencia del cuerpo, de prácticas sociales conexas con emisión y recepción, etc) que modalizan el intercambio discursivo cuando este no se realiza cara a cara. (p. 105).

Con esta teoría, el autor logra establecer una necesaria diferencia conceptual: los soportes tecnológicos son diferentes a “los medios que la sociedad construye a partir de ellos, y de los dispositivos propiamente dichos, que sólo se pueden definir por su modo de inserción **en la semiosis social generada por el medio**” Aquí Carlón retoma la noción de Semiosis social de Verón con la que nosotros también trabajamos. (1987, citado en Carlón, 2004).

Es así que, a partir de este concepto, que nos resulta por demás explicativo, podemos **encarar la problemática de la producción y circulación social de sentido que se da con base en la tecnología, su dimensión discursiva y enunciativa**. Así mismo, la noción de dispositivo nos permitiría abrirnos camino hacia otros puntos de análisis que hacen al fenómeno.

2.1-Del fotográfico al televisivo, el recorrido de Mario Carlón:

El trabajo de Carlón (2004) busca conceptualizar el lugar del dispositivo televisivo en los estudios sobre TV y sus productos. A partir de la investigación de otros dispositivos, en particular el fotográfico, desarrollado por Jean-Marie Schaeffer, el autor busca según él mismo declara, abrirse a la problemática de su objeto de estudio estableciendo puentes que permiten pensar la relación entre producción y reconocimiento, asignando al dispositivo un lugar insoslayable en la reflexión sobre sus efectos.

A tal fin, Carlón retoma las nociones de Schaeffer sobre “saber del arché” y “saber del mundo”. El primero refiere al conocimiento que se tiene con respecto al funcionamiento del dispositivo –en este caso el fotográfico desarrollado por Schaeffer- “que nos dice que en su base es un dispositivo automático que registra una impresión” (Carlón, 2004, p. 87). Al llevarlo al caso de la televisión, el autor determina que el saber del arché se pone en

³⁴ Hasta aquí, Carlón (2004) toma una definición de Traversa en “Aproximaciones a la noción de dispositivo”. Buenos Aires: ficha, Cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos. (Así aparece citado en la bibliografía del capítulo. A partir de allí hasta el final de la cita, Carlón retoma las palabras de Fernández en Fernández, José Luis (1994). *Los lenguajes de la radio*. Buenos Aires: Atuel.

juego “porque una imagen sólo puede leerse como televisiva en el marco de un cierto saber sobre el dispositivo” (Carlón, 2004, p. 90), mientras que el saber sobre el mundo “permite realizar operaciones de lectura como el reconocimiento referencial de formas visuales intramundanas (por ejemplo, si estoy viendo una carrera de autos “es un corredor”) u operaciones identificatorias (“es Juan María Traverso”) (Carlón, 2004, p. 90).

El recorrido que une ambas instancias de “saber” habilita una línea de análisis entre producción y reconocimiento.

En un principio, Carlón marca las similitudes que asemejan el dispositivo fotográfico al televisivo, particularmente en lo que hace a las dimensiones indicial e icónica, aunque luego establece dos pares de conceptos para trabajar lo que los diferencia. Estos pares son *grabado/directo* y *ficción/no ficción*. A partir de ellos, el autor establece también diversos regímenes espectatoriales para el dispositivo televisivo.

Si bien el primer par de conceptos no aplicaría al objeto de estudio que estamos construyendo –los ciclos que comprenden el corpus no tiene tomas directas³⁵, el segundo nos abre una puerta investigativa. En principio, sentaría las bases y nos brindaría herramientas para un futuro desarrollo conceptual del (o los) regímenes espectatoriales de los ciclos que estudiamos.

En esta línea, consideramos válida la definición que Carlón retoma de Metz (1979 [1974] citado en Carlón, 2004): los discursos no ficcionales se definen como aquellos en los que “una instancia real (nivel de construcción) se encuentra articulada con otra real (nivel de lo construido); es decir que la segunda no se considera imaginaria (caso de los textos ficcionales)” (p. 61).

Por otro lado, el poder de captura de los discursos “no-ficcionales es quizás mayor (que los ficcionales): **tal vez no haya momento en el que olvidemos que lo que estamos viendo es también una construcción como en el caso de los textos no-ficcionales, y la razón es evidente: lo que se ve no es imaginario sino real**” (Carlón, 2004, p. 63). **En otras palabras, olvidamos el artificio.**

³⁵ No obstante, como veremos más adelante, al trabajar sobre el Documental Audiovisual y el lugar del testimonio como dispositivo, Gustavo Aprea (2015) hace una salvedad al respecto: “En el caso particular de la televisión, observamos dos tipos de cuestiones que la diferencian de los registros cinematográficos: la presentación de los testimonios en directo y su inclusión en programas que trabajan con la actualidad, como los noticieros. En el caso de la utilización de recursos del dispositivo del directo televisivo, el acto de evocación no aparece como una co-presencia sino como un presente compartido por los entrevistadores, los testigos y la audiencia (Carlón, 2004). **Esta condición se mantiene aunque no se trate de una transmisión en directo, por el régimen de mirada a cámara de los programas televisivos no ficcionales: los que hablan frente a la cámara miran directamente al espectador.** Esta mirada construye un puente con el público que prueba el anclaje del discurso televisivo en la realidad y establece un contacto directo con los espectadores” (pp. 110,-111)..

Poco a poco, estas definiciones van estableciéndonos un primer panorama de lo que serán las particularidades del dispositivo televisivo en nuestro trabajo. En él, dos conceptos asumen un papel preponderante: el dúo ficción/no ficción, por un lado, y el verosímil de género, por otro. Sobre este último volveremos más adelante.

Poco a poco, también, la conceptualización del dispositivo televisivo y los regímenes espectatoriales van introduciéndonos en la dimensión enunciativa.

Con respecto a este último punto, huelga traer la cita que, en este orden, Carlón hace de Steimberg y Traversa (1985, citado en Carlón, 2004), presente en el ensayo en el que los autores analizan las primeras páginas de los diarios locales.

En el artículo, Steimberg y Traversa postulan que en las portadas los periódicos definen en gran medida su modo original de vincularse con los lectores. Carlón (2004, p. 48) la retoma de la siguiente manera: “más allá de que estos fragmentos televisivos (los que el autor analiza) no tengan exactamente la misma *vida social* que las llamativas portadas que nos convocan desde los kioscos, no puede dejar de advertirse que **cumplen similar función: establecer un primer contacto en el que adelantan gran parte de sus elecciones temáticas, retóricas y enunciativas**”.

En este punto, buscamos que se evidencie **el grosor conceptual que alberga la noción de dispositivo**. Como un conjunto de engranajes, trabajan en él la sintonía estilística, la dimensión temporal, la dimensión espacial, los cuerpos, las prácticas sociales, la elección temática, el contrato de lectura, el lector (espectador) modelo.

Es una noción que funciona como un gran tronco del que se desprenden muchas ramas, que debemos trabajar individualmente, en conjunto y en profundidad. No obstante, insistimos en este punto, **todos esos engranajes sólo son productores de sentido en tanto entre en juego la instancia de la recepción**.

Repasemos rápidamente: en el comienzo de nuestro recorrido, establecimos la dimensión discursiva, allí la circulación social en la noción de **la semiosis social**, en ésta la producción necesariamente social del sentido, luego el rol fundamental que en ella tiene el dispositivo mediático. Desde luego esta segmentación tan esquemática se debe a los requerimientos del análisis, pues las relaciones entre estos fenómenos son, en efecto, mucho más complejas.

Es aquí, entre la semiosis social y la dimensión mediática, que nos interesa retomar dos citas de las que buscamos apropiarnos para dar cuenta de nuestra postura científica ante el objeto de estudio que estamos construyendo. La primera retoma un concepto que

mencionábamos previamente y que hace a nuestro objeto de estudio: el dúo ficción/no ficción. Con la segunda nos interesa observar una noción que desarrollaremos a lo largo de nuestra propuesta, y que de hecho hemos estado rondando sin mencionarla. Se trata de la construcción mediática de la realidad social. Aquí las citas:

La primera es de Gérard Genette:

Los discursos presentan más bien procedimientos comunes que un estricto haz de rasgos exclusivos: “Esos mecanismos nos mueven, pues, a atenuar en gran medida la hipótesis de una diferencia *a priori* de régimen narrativo entre ficción y no ficción (...). **Si examinamos las prácticas reales, debemos admitir que no existe ni ficción pura ni historia tan rigurosa, que se abstenga de toda “creación de intriga” y de todo procedimiento novelesco**” (Genette, 1993, citado en Del Coto, Varela, 2012, p. 11).

La segunda cita es de Verón :

La actualidad como realidad social en el devenir existe *en y por* los medios informativos. Esto quiere decir que los hechos que componen esta realidad social no existen en tanto tales (en tanto hechos *sociales*) *antes* de que los medios lo construyan. *Después* que los medios lo han producido, en cambio, estos hechos tienen todo tipo de efectos (...). *Después* que los medios los han producido, los acontecimientos sociales empiezan a tener múltiples existencias, fuera de los medios: se los retoma al infinito en la palabra de los actores sociales, palabra que no es “mediática”. Es por eso que dicha realidad es *nuestra* realidad, vale decir, inter-subjetiva (Verón, 1987, citado en Carlón, 2004, p. 81).

Entendemos que estas citas establecen una arista en el objeto de estudio que estamos construyendo, a saber, aquellos ciclos que toman características del policial canónico, de la telenovela y del documental ficcionalizado para relatar un suceso criminal que está basado en el testimonio de sujetos *reales*. En otras palabras, estas emisiones sostienen que aquello que se relata es la recreación de un hecho histórico.

Para abordar la naturaleza de nuestro objeto de estudio, tenemos en cuenta que “Es preciso pensar lo ficcional y lo no ficcional de modo relacional, considerar como claves interpretativas puestas en juego en cada caso la especificidad semiótica de los textos y, de modo particular, la especificidad de su circulación discursiva” (Varela, 2012, p. 34).

De modo que “los conceptos que ordenan nuestra argumentación (ficción/no ficción, operaciones ficcionalizantes, operaciones autenticantes) carecen del atributo de esencialidad, ya que no se trata de categorías *a priori* que puedan aplicarse de modo fijo y distintivo. En efecto, la hibridación describe el corriente funcionamiento de las variadas semiosis (no mediática, mediática y artística) que transitan los sujetos en una sociedad” (Del Coto, Varela, 2012, p. 27).

Podemos distinguir sin mayores dificultades que en los ciclos que estudiamos hay variaciones, hay personajes y hay testigos, pero no podemos presuponer las operaciones de puesta en discurso sin atender, cómo mencionábamos anteriormente, a las macroreglas configuracionales que operan en recepción, tal como las circunscriben Del Coto y Varela.

En esta línea, otro aspecto del fenómeno que analizamos tiene que ver con el verosímil de género, un concepto que mencionábamos más arriba y que, entendemos, complementa el razonamiento sobre el dúo ficción/no ficción. Puesto que los ciclos del corpus proponen que lo relatado tiene un sustento histórico y que en este trabajo intentamos delinear su identidad genérica a partir de las propiedades que puedan compartir tanto con el policial canónico como con la telenovela y el documental ficcionalizado, nos interesa ir introduciendo al ruedo esta noción de verosímil, ampliamente desarrollada por Metz, quien lo define sucinta pero acertadamente: “**Es verosímil lo que es conforme a las leyes de un género establecido (...). Es en relación con discursos y con discursos ya pronunciados que se define lo Verosímil, que aparece así como un efecto de corpus**” (Metz, 1968, p. 20).

En otras palabras, decimos con Todorov que “Hay tantos verosímiles como géneros” (Todorov, 1968, p. 13). En esta línea, abordaremos la problemática del verosímil desde la postura de este autor, que propone que “los discursos no están regidos por una correspondencia con su referente, sino por sus propias leyes” y busca así “denunciar la fraseología que, dentro de esos discursos, quiere hacernos creer lo contrario”. Es decir que Todorov sostiene que **lo verosímil se define en referencia al género y las reglas que lo rigen**, pues “**se hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes; dicho de otro modo, lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad**”

A medida que avance nuestra investigación, intentaremos dilucidar cuál es el verosímil de género propio de los ciclos que analizamos. Esta cita nos es útil, además, para avanzar en nuestra delimitación conceptual, pues toda indagación semiótica de la producción social

de sentido necesita trabajar con aquello que en cierto modo regula la circulación social: los géneros.

3-Circulación, géneros e hibridación:

Es imposible pensar que hay sólo una forma válida de abordar un objeto de estudio. Muy por el contrario, hay varias. No obstante, al considerar la dimensión discursiva en la producción social de sentido, decidimos comenzar a delimitar el objeto desde la problemática de género, pues en él conviven la norma con la circulación social.

En el proceso de construir y recortar, la noción de género nos resultó atractiva por varias razones, que enumeraremos brevemente:

En principio, es un concepto que se aleja de una pretendida naturalidad y que, por el contrario, se presenta como abiertamente arbitrario. En otras palabras, lejos de pretender *nombrar* las cosas del mundo, hablar de género implica admitir que se está comenzando - si la palabra cabe en este contexto- por un punto deliberadamente escogido. Como sostiene Traversa en el prólogo de *Semiótica de los medios masivos* de Steimberg (1993), el género es "algo que sorprendemos siempre a mitad de camino" (p. 5).

Consideramos que al momento de iniciar una tesina, al momento de intentar *hacer ciencia*, lo más acertado es comenzar con un concepto que admite su naturaleza caprichosa

No obstante, a pesar de ser un corte arbitrario, el género permite reconstruir, observar las regularidades por las que transitan los textos. Es un concepto que permite establecer ciertos esquemas de funcionamiento.

En este trabajo nos interesa retomar ese binomio "cambio y permanencia" que describe Traversa³⁶, pues al momento de trabajar con el formato televisivo que pretendemos analizar, la linealidad del modelo de verdad que propone la ciencia resulta estéril.

La noción de género es útil, además, porque habilita el análisis tanto de la particularidad de un texto como de su recorrido. Los géneros son clasificaciones vivas que mutan a medida que circulan, pero que al mismo tiempo remiten, a través de su uso, a una suerte de mapa previo, socialmente elaborado, comprendido, aprendido y aprehendido por el grupo. El género funciona como un contrato. Está presente desde el comienzo, desde la

³⁶ Recogemos esta cita del prólogo de Traversa al libro Steimberg, O. (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares* (3ª Ed.). Buenos Aires: Atuel.

palabra, desde el saludo. El género ordena, acomoda, habilita. El género tiene una existencia a la vez necesaria y conflictiva y está llamado a resolver algo.

Así, abordar el objeto desde el género es "entrar" desde el conflicto, desde la relación, desde la vida -el texto y la circulación- de esa construcción social, desde la norma y el desvío, desde la *cárcel*, desde la eficacia. Es entrar desde la posibilidad infinita y desde el límite al mismo tiempo, desde lo sintagmático y lo paradigmático. Es la vastedad y la frontera en un solo ojo.

Los géneros posibilitan el intercambio pero restringen la circulación de sentido. Son un termómetro del momento cultural. Su vigencia es siempre parcial. Sólo a través del estilo es posible recuperar cierta identidad

Construir el objeto desde estas *celdas culturales* es válido porque, en definitiva, es una **lectura política** del fenómeno, **una lectura parcial e intencionada**. Tal como sostiene Steimberg en *Semiótica de los medios masivos*, "vivimos en una cultura de transposiciones (...). Toda práctica, cuando influye en los textos, pasa por otros textos; nunca llega a ella en estado de pureza extrasemiótica" (Steimberg, 1993, p. 17). Pensar estas intervenciones por fuera de su necesaria carga política sería una pérdida de tiempo y el análisis resultante, vacuo e insuficiente.

En lo que a los grupos textuales escogidos para analizar respecta, esperamos que esta aproximación política nos prevenga de caer en la simple taxonomía de rasgos. En principio porque intentamos trabajar con el género telenovela, tradicionalmente considerado como *menor* o *popular* en el sentido peyorativo del término. Nuestra intención se asemeja a la de estudiar al género desde la telenovela y a la telenovela desde el género. Nunca desde géneros estéticamente "superiores", pues entendemos que esa clasificación ha quedado acertadamente perimida. Queremos recorrer: estudiar al género para volver a nuestro objeto de estudio y de ahí, vuelta al género. Entendemos a los géneros como reguladores de circulación de los textos, pero también que la evolución de un género es constante, porque las posibilidades de la actividad humana son inagotables y porque en cada esfera de la praxis existe todo un repertorio de géneros que se diferencian y crece a medida que se desarrolla y complica la misma esfera (Bajtín, 1999 citado en Idogaya, Jiménez, 2011)

En función de todas aquellas invaluable horas de entretenimiento, placer y falsa intriga que nos brindó, sí nos sentimos en la obligación de salir en su defensa. No obstante, sin necesidad de estos adalides, la telenovela ha probado ser una celda cultural válida y, en su condición de tal, menester de ser estudiada como cualquier otra.

La telenovela no sólo carga con la cruz de sus supuestos valores alienantes, de sus visiones distorsionadas o distorsionadoras. La telenovela también carga con el yugo de una jerarquía que sostiene que el soporte per sé empobrece al género. Que la transposición a veces degrada. Entendemos que en el caso de un género originalmente considerado como *menor*, una segunda supuesta pérdida puede viciar seriamente su análisis.

Por eso, al respecto vale aclarar que no se entiende aquí a la telenovela como una simple heredera del folletín y la radionovela. Creemos que ella comparte aspectos, pero no es su consecuencia. Los comprende y los supera. En todo caso los complejiza.

A fin de elaborar un análisis que aporte algo al campo de investigación, nos interesa seguir la línea de Steimberg en cuanto a la necesidad de recorrer en forma paralela y articulada las formaciones metadiscursivas, tanto de las clasificaciones empíricas y operativas como la de la teoría (Steimberg, 1993, p. 39).

En nuestro trabajo vamos a referirnos a un grupo de obras que tienen lugar en un determinado momento histórico, cuyas particularidades están lejos de establecer parámetros universales. No obstante, buscamos clasificar tanto los rasgos que las acercan a ciertos géneros, como aquellos que las diferencian.

3.1-Definiciones de género y las dimensiones retórica, temática y enunciativa:

Compartimos, junto con Steimberg, que los géneros son "objetos culturales con límites fijados con especial nitidez tanto en su nivel enunciativo como en el retórico y el temático, el género no se define sino a través de la focalización de discursos sobre discursos y de cambios de soporte, que certifican la insistencia de una expectativa social siempre en conflicto con las modificaciones materiales y técnicas de la circulación discursiva, y con las sorpresas de su procesamiento estilístico" (Steimberg, 1993, p. 08).

En otras palabras, la noción de género es un concepto sumamente complejo, para cuyo análisis se debe atender a las **dimensiones retórica, temática, y enunciativa**. A partir de su comprensión en tanto sistema, es posible establecer una primera clasificación.

La dimensión retórica se define como "una dimensión esencial a todo acto de significación (...) abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la "combinatoria" de rasgos que permiten diferenciarlo de otros"

La temática "hace referencia a acciones y situaciones según esquemas de representabilidad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto"

Finalmente, **la enunciativa**, que tiene que ver con la enunciación, o sea "el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico" (Steimberg, 1993, p. 44).

Trabajar con el género demanda, así mismo, analizar los elementos metadiscursivos, como ser el título de una obra, además de otras acotaciones intra y extramediales.

3.2 -El lector modelo:

En lo que respecta a las definiciones metadiscursivas intratextuales, vale considerar con las nociones desarrolladas por Eco en "Lector in fábula" (1981 citadas en Steimberg, 1993) que sostienen que el texto acota un cierto tipo de lector modelo, a través de artificios semánticos y pragmáticos. En otras palabras, el texto conlleva en sí mismo un lector implícito, un recorrido propuesto que Eliseo Verón define como "contrato de lectura" (Steimberg, 1993, p. 65).

Vale destacar que los mecanismos metadiscursivos del género son además importantes porque funcionan tanto en las instancias de producción como en las de reconocimiento. Entre ellos hay puntos de contacto, que habilitan **el horizonte de expectativas** que propone un género. **Los mecanismos, sin embargo, no son idénticos, pero sí tienen el componente de redundancia necesario para que el género se construya como tal.**

Hay otro punto a tener en cuenta a la hora de construir nuestro objeto de estudio. Lo hemos dejado para el final pero no es por eso menos importante: **los géneros, tal como afirma Steimberg (1993), se redefinen a partir de su relación con otros géneros. Trabajan en sincronía.**

Capítulo 02: Características discursivas de nuestro objeto de estudio

Hasta aquí hemos establecido junto con Steimberg (1993) una primera definición de género como objetos culturales cuyos límites se proyectan a través de tres dimensiones: la retórica, la temática y la enunciativa. Dijimos también que la definición de género permite describir la insistencia de una determinada expectativa social.

En este segundo apartado, vamos a concentrarnos en las características discursivas que a nivel genérico tiene nuestro objeto de estudio para intentar, a partir de allí, dar cuenta del fenómeno de la hibridación que presenta el género.

1-El género de la telenovela:

El género es un concepto que permite reunir una variada cantidad de textos a partir de la constancia observable de “una serie (...) de características textuales” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 17) que se repiten. En el caso de la telenovela, estas serían: “Narración tipo seriada, retórica ligada a la exageración, centralidad de los temas amorosos” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 17).

Por medio de la noción de género, es posible comprender el modo en el que coexisten estas permanencias con la gran cantidad de variaciones intertextuales que se dan al mismo tiempo. Ante todo, debemos delimitar las dimensiones retórica, temática y enunciativa.

Para ver el modo en el que se comportan en el género de la telenovela, tomamos el aporte de Aprea y Martínez Mendoza (1996). Los autores advierten que los rasgos que describen no son propios del género, pero que la particular articulación de los mismos es la que les permite dar cuenta de la construcción de sentido en los textos que conforman un género determinado. Así mismo, la ausencia de algunos de los rasgos fundamentales se considera un desvío respecto a las expectativas (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 18).

Según los autores, la **dimensión retórica** es, tal como la define Steimberg (1993, citado en Aprea, Martínez Mendoza, 1996), la que abarca “todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen de una combinatoria de sus rasgos” En este ámbito, los autores destacan dos mecanismos configuracionales: el que hace al relato, y a la telenovela como género narrativo, y el que se refiere a la operatoria que se da al nivel de las figuras retóricas. Dentro de estas últimas distinguen dos operatorias principales: las que hacen al orden de lo metafórico y las que hacen al de lo metonímico. En el primero distinguen las figuras del exceso, a las que definen como características del melodrama. Ellas son:

hipérbole, antítesis, oxímoron. Este orden convive con el de lo metonímico, que se caracteriza por la existencia de “una tendencia a definir los personajes como arquetipos contruidos a través de sus rasgos físicos (vestuarios, gestos, miradas, muy codificados) y en relación con una tipología social estereotipada” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 21). Esta estereotipación se extiende además a la convecionalización de ambientes en los que se sucede la historia³⁷.

En lo que respecta al relato, los autores distinguen que la telenovela es “una forma narrativa serializada, que se prolonga a través de múltiples episodios con continuidad y que se fragmenta en múltiples situaciones de suspenso. Diversas historias conforman la totalidad del texto y se agrupan alrededor de una que aparece como la principal. Se trata, pues, de relatos complejos que engloban una multiplicidad de relatos secundarios en su interior” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 22).

En esta línea, los autores observan que la telenovela cumple con los cinco momentos que define Todorov (1978 citado en Aprea, Martínez Mendoza, 1996) “para el desarrollo del principio de sucesión presente en todos los relatos”, por lo que en la telenovela, sostienen, se sabe desde el comienzo que lo contado debe acabar con el restablecimiento del equilibrio inicial, que es el *final feliz*. En esta lógica, afirman, en el plano de las unidades narrativas productoras de sentido definidas por Barthes (1982 citado en Aprea, Martínez Mendoza, 1996), la telenovela tiene tanto funciones nucleares, a los que los autores definen como “momentos culminantes”, como funciones catalíticas, o sea las historias secundarias que motorizan el desarrollo. Dado que esta es una característica propia del género que estudian, y que el género, hemos dicho, es un horizonte de expectativas, “las grandes “bisagras” del relato se repiten en todos los textos dentro de un repertorio limitado”, o sea que las funciones nucleares del relato principal tienen un alto grado de predecibilidad, en tanto que “sólo a través de las funciones catalíticas se incorporan las novedades que generan el efecto de impredecibilidad que las caracteriza” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 23).

Por otro lado, aunque siguiendo las definiciones de Todorov, los autores observan que en la telenovela es necesaria la presencia de una transformación de tipo mitológico, “por la cual la lógica que organiza la coherencia del relato se articula a partir de la persecución de un objeto deseado que se ha perdido o pretende conseguir”, a la que se suman diversas

³⁷ Tal es así que en el episodio de *Pasiones Peligrosas* que cuenta la historia de Roger y Penny Scaggs resulta llamativo que el living de la casa familiar esté pintado de rojo, aunque luego comprobamos que en realidad se trata de la pared sobre la que se apoya el piano en el que la víctima va a ser asesinada. Este episodio está catalogado en el corpus como *Pasiones Peligrosas* C) 2 Historias (Michael y Barbara George – Roger y Penny Scaggs) Episodio: adquisición letal. Minuto 26’10”.

transformaciones de tipo gnoseológico, que definen como el pasaje de ignorar algo a saberlo (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 23).

En lo que hace al relato, además, la telenovela cuenta con un narrador omnisciente que provee cierta linealidad a la trama, cuya complejidad “se atempera mediante remisiones anafóricas (actualización de historias, explicación de hechos ya sucedidos, etc) o catafóricas (presentaciones, temas musicales que anticipan y focalizan la historia de amor)” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, pp. 23-24).

Para ahondar en la **dimensión temática**, los autores retoman definiciones de Césaire Segre.

En *Principios de análisis del texto literario*,³⁸ Segre (1985) observa que:

La literatura (...) trabaja sobre esquemas de realidad que preceden a la realidad misma observada por el escritor; ciertamente, confronta después estos esquemas con las propias observaciones sobre la realidad; y como los esquemas conservan siempre, en diversa medida, vibraciones de la experiencia inaugural, así las nuevas experiencias transmiten fácilmente las propias vibraciones a los esquemas utilizados para describirlas (...). Motivos y temas son, en definitiva, el lenguaje (casi palabras, casi frases, esquemas sintácticos) de nuestro contacto cognoscitivo con el mundo del hombre. (pp. 365-366).

En esta línea argumentativa, Segre sostiene que “en los temas (y en los motivos) la conexión de situaciones y acciones está determinada histórica y culturalmente *antes* de que el texto haya sido compuesto” (Segre, 1985, p. 364), y así lo retoman Aprea y Martínez Mendoza. (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 24).

Siguiendo a los autores, los temas son previos al texto –lo que hace posible conectar a los textos entre sí- “y sólo pueden ser definidos a partir del conocimiento de la totalidad textual”. En el caso de la telenovela, sostienen, el tema por excelencia es **la felicidad de una pareja** necesariamente monogámica y heterosexual que construirá una familia por medio de la institución del matrimonio. Los autores afirman que “este no es el único tema posible, pero **sin su presencia no hay telenovela** (pues) la felicidad de una pareja es central pues cierra la historia y construye uno de los rasgos fundamentales del género: el final feliz”

³⁸ Segre, C., (1985). Tema / Motivo. En Segre, C., *Principios de análisis del texto literario* (pp 339-366). Barcelona: Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.

En lo que respecta a los motivos, que tal como decía Segre en la cita que traíamos más arriba son igualmente previos al texto, pero que a diferencia de los temas, “resultan localizables en la superficie textual” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 24), dado que la felicidad de una pareja es el tema excluyente, los autores enumeran los motivos que hacen al desarrollo de esa historia. Estos son: el amor no correspondido, el desencuentro amoroso, el amor no permitido, que a su vez se articulan con otros recurrentes que sostienen la historia: los encuentros y desencuentros amorosos “que se prolongan hasta culminar en el motivo final: la boda”

Si bien el repertorio tanto de temas como de motivos es muy acotado, los autores destacan que “la ampliación o diversificación de los contenidos se producen a través de la conexión del género telenovela y ese texto construido por el discurso periodístico que conocemos como “actualidad”. Estos motivos de actualidad ingresan a los textos del género como citas retóricas, y se articulan en ese nivel con los índices del relato, apareciendo como informantes (facilitan la ubicación espacio temporal de la historia) o como indicios (a manera de “guiños” que exigen una cierta competencia para ser interpretados como actualidad)” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 25).³⁹

Otra distinción que hacen los autores en lo que respecta a la dimensión temática es la que refiere a la tensión entre los verosímiles social y de género: personajes, situaciones y ambientes que se asemejen a los de la “vida real”, que sean creíbles, contra los motivos “germinales o recurrentes (del género) que quedan muy alejados del verosímil social, por lo que pueden ser reconocidos y aceptados como parte de las reglas de juego propias de los géneros fuertes, altamente convencionalizados” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 26). Un ejemplo claro es el casamiento entre ricos y pobres.

En cuanto a la **dimensión enunciativa**, los autores la definen a partir de la cita de Steimberg (1993 citado en Aprea, Martínez Mendoza, 1996): “efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico”. Desde la idea de enunciación fílmica desarrollada por Christian Metz (1991 citado en Aprea, Martínez Mendoza, 1996), que citado por los autores se caracteriza por ser “impersonal, textual, metadiscursiva, y comenta o refleja, según los casos, su propio enunciado”, Aprea y Martínez Mendoza sostienen la propuesta de Steimberg (1993) de

³⁹ Este punto que señalan los autores nos retrotrae al aporte de Metz que traíamos a luz en la introducción: “Cada vez que lo verosímil fílmico cede un punto, sobre ese punto y ese momento se produce una suerte de acercamiento absoluto, irreversible, de la suma de los contenidos filmables y porque es en gran medida así, de verdad verosimilizada en verdad verosimilizada, que el cine (...) poco a poco, en el curso de su historia, se ha lanzado a decir más cosas y cada día más finalmente” (Metz, 1968, p. 27).

que “la enunciación se puede definir como el producto de la articulación de algunos rasgos de tipo temático y otros de tipo retórico” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 27).

La particular articulación de estos rasgos, que no son propios de un género en específico, es la que los hará identificables con cierto grupo textual. En el caso de la telenovela, sostienen, esta articulación “genera un juego de tensiones entre series complementarias de rasgos que se pueden observar en los distintos niveles de análisis” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 28).

Entre estas tensiones, los autores distinguen un grupo que comprende a las tres dimensiones. En la retórica, se da al nivel de lo figural entre la operatoria metonímica, que intenta emular “la vida real” a través del afán naturalista de sus personajes arquetípicos, y la exageración propia de ciertas figuras que se encuadran en el orden de lo metafórico. En otras palabras, se trata de cuán posible es hacer coincidir la realidad de aquellos personajes propios de la telenovela con una intención de presentarlos como posibles.

Otra tensión que distinguen los autores en esta dimensión es la que se da a nivel temático entre “la expansión aparentemente infinita de las catálisis y los límites que la predecibilidad de los núcleos le imponen.

En lo que hace a la dimensión temática, los autores sostienen que el verosímil de género amplía *lo decible* por el verosímil social, al tiempo que el verosímil social acota estas expansiones del verosímil de género. Se trata de una tensión entre una tendencia expansiva ligada al género y una que tiende a limitar lo que se puede decir en una telenovela.

Luego de esta clasificación, los autores (1996) concluyen que:

El juego de tensiones que fue descrito en los distintos niveles de análisis recorre todo el texto, lo organiza y lo articula como una telenovela (...) (y) dibuja dos fuerzas que expresan dos lógicas tensionadas entre sí: la del mundo del deseo y la del mundo de las convenciones sociales (...). Con el final feliz, cristalizado a través del casamiento y la formación de una familia, se produce ese pacto entre la lógica de las convenciones (formalización de la pareja, ceremonia bajo la institución religiosa, etc.) y la lógica del deseo. (p. 29).

Para completar su análisis del nivel enunciativo, los autores coinciden en que el pacto entre esas dos fuerzas construye un enunciador intratextual, producto de un narrador omnisciente y ausente que se permite desplegar un texto que, por un lado, aparece como

un juego expansivo (...) pero que, por otro lado, tiene ciertas reglas tácitas que deben ser respetadas para que cada texto se integre dentro del género, considerado como un “horizonte de expectativas” entre las instancias de producción y reconocimiento. Así el dispositivo de enunciación de la telenovela se presenta como “transparente” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 30).

Con respecto al enunciatario, los autores lo definen como intratextual, “con cierta competencia para abordar el texto en distintos momentos, y para entrar y salir de él sin confundirlo con “la realidad”. Un enunciatario que se conecta con esa aparente expansión infinita siempre y cuando se enmarque dentro de una direccionalidad y un límite: el final feliz” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 30).

2- Las dimensiones temática, retórica y enunciativa en nuestro objeto de estudio:

Luego de recorrer las definiciones de Aprea y Martínez Mendoza del género de la telenovela, nos interesa establecer un contrapunto con nuestro objeto de estudio. Como sosteníamos al principio, entendemos que hay ciertos rasgos de la telenovela que son observables en nuestros ciclos, pero al mismo tiempo comprendemos que, tal como afirmaban los autores, las articulaciones son definitorias para la clasificación de un determinado texto como perteneciente a un grupo textual, y hasta el momento apenas nos estamos abriendo a explorar la identidad genérica de nuestro objeto de estudio.

En lo que respecta a la dimensión retórica, diremos que nuestros ciclos se inscriben en el género narrativo que cumple con los cinco momentos de narración clásica desarrollados por Todorov (1978 citado en Aprea, Martínez Mendoza, 1996), y que hacen a la necesaria sucesión y transformación del relato. Estos son: 1) Situación de equilibrio; 2) Degradación del equilibrio; 3) Estado de desequilibrio comprobado; 4) Intento del restablecimiento del equilibrio; 5) Restablecimiento del equilibrio (p. 22).

Cualquiera de los ciclos que analizamos presenta un **equilibrio inicial** que se desarma a partir de un homicidio, para luego ser restablecido a partir de la impartición de justicia. Es posible encontrar algunos casos en los que el relato se inicie con el desequilibrio, que una persona aparezca muerta y se produzca la laguna en la asignación de sentido descrita por De Rosso como propia del género policial canónico⁴⁰. Sin embargo, ese relato va a tener necesariamente una descripción de lo que era el equilibrio inicial y, de la mano de la ley, va

⁴⁰ Dice De Rosso (2012) “En el inicio, pues, hay un misterio. Alguien ha muerto, alguien ha realizado un chantaje, joyas han desaparecido (...) Es necesario llamar a alguien que pueda develar el misterio que esconde el mundo material: dar un sentido otro a los hechos” (p. 23).

a tener un final feliz: ante la irreversibilidad de la muerte, el castigo vendrá a traer cierto sosiego a los corazones de los deudos. La justicia funcionará como el bálsamo para la pérdida siempre irreparable, gratuita, azarosa, injustificada.⁴¹

A diferencia de la telenovela, los ciclos carecen de narración seriada. Es un crimen que sucede, se resuelve y se cierra en cada episodio. Hemos notado cierta serialidad en cuanto a la estructura del relato, pero se trata precisamente de una determinada estructura que se repite de entrega a entrega. Si el vecino es el asesino, en todos los casos el vecino va a ser el homicida, pero nunca el mismo vecino⁴² y, desde luego, nunca la misma víctima. Por consiguiente, no hay un desarrollo de los personajes que se vaya recorriendo de capítulo a capítulo, tal como sucede en la telenovela.

En los ciclos sí tenemos una historia principal pero rara vez historias secundarias. Dentro de la historia principal, observamos la presencia tanto de funciones nucleares como catalíticas. Entre las primeras podemos ubicar a aquellas que podríamos clasificar como propias de la investigación policial: los momentos de inflexión de la investigación que hacen avanzar el relato. Puede ser una pieza clave de evidencia, un testigo que decide dar un paso al frente y contar lo que sabe, o un investigador dedicado que reúne las piezas del rompecabezas y descubre una pista.

Del mismo modo, entre las funciones nucleares podríamos ubicar aquellas acciones más cercanas a la telenovela por la centralidad de los temas amorosos, y que también hacen al desarrollo del relato de algunos de los ciclos. Por ejemplo, uno de los personajes se debate entre el tedio de su matrimonio de años y los placeres carnales que le brinda su amante y decide accionar en consecuencia.

Tanto en un caso como en otro, las funciones nucleares que hemos enumerado cumplen con el requisito de ser predecibles: podemos inferir que una pieza de evidencia que se revela como clave para la investigación suele ser, dentro del policial canónico, una de las “bisagras” del relato, como parte de un repertorio limitado de posibilidades.

Entendemos que se recurre a ella con frecuencia porque, en efecto, es una pista y se puede predecir que, como tal, sobreviene dentro de la laguna de sentido que describe De Rosso (2012) en el género policial canónico. De la misma forma, un triángulo amoroso que en

⁴¹ El ciclo *Vecino asesino*, que conforma nuestro corpus, podría ser un caso paradigmático de los cinco momentos de narración clásica de Todorov: un pueblo de Estados Unidos con fuertes lazos comunitarios y una cotidianeidad apacible/el homicidio de un residente/desconcierto y temor de los vecinos/investigación criminal y resolución del caso/separación del agente externo y peligroso del resto de la comunidad, que vuelve a su cotidianeidad apacible, aunque nunca volverá a ser la misma del comienzo, pues uno de sus integrantes perdió la vida.

⁴² En el caso del ciclo *Vecino asesino*, si bien en algunos episodios se trata, en efecto, de un residente que vivía en la misma cuadra que la víctima o de un pariente cercano, la figura del vecino funciona, de manera más amplia, como el significante de la idea de cercanía, y por consiguiente de la proximidad del peligro.

una telenovela permanece oculto y no es descubierto, no cumple con la función de generar el conflicto entre los personajes. El triángulo amoroso funciona si lleva a alguno de los involucrados a accionar.

En cuanto a las funciones catalíticas, notamos que en los ciclos éstas cumplen con la tarea de complementar a las nucleares al mantener el contacto con el espectador por medio de una serie de recursos anafóricos y catafóricos que aceleran, retardan, anticipan y resumen el relato.

Entre ellas contamos tanto los propios resúmenes que hacen los presentadores, como la construcción de ciertos planos que llevan a inferir la identidad del asesino.

Por otro lado, en los ciclos del corpus observamos la presencia de los tipos de transformaciones que describen Aprea y Martínez Mendoza (1996): una de orden mitológico, relacionada con la persecución de un objeto deseado –por ejemplo, la aplicación de justicia y las acciones que llevan a que esta se haga presente- y otras de tipo gnoseológico, que los autores describen como “pasaje de ignora algo a saberlo (que) impulsan las acciones en diversos fragmentos de este relato que es regido por la lógica de la transformación mitológica” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 23). Por ejemplo, cuando los investigadores del caso descubren que el esposo había sacado un millonario seguro de vida a nombre de la esposa antes de que ésta fuera asesinada.

Dado que los relatos se sostienen sobre la base de los testimonios de los involucrados, los ciclos se diferencian de la telenovela en lo que respecta a la presencia de un narrador omnisciente. En cambio, algunos se apoyan en un presentador que ordena, resume y hasta editorializa los acontecimientos. Sí hemos observado que recurren tanto a las remisiones anafóricas –cuando el presentador o la voz resumen lo que ha pasado- como a las catafóricas, entre las que señalamos la presentación de los ciclos y, dentro de ella, el título del envío.

En lo que respecta a las figuras retóricas, algunos de los ciclos –como ser *Pasiones Peligrosas* o *Pecados Mortales*- se asemejan a las telenovelas en cuanto al recurso a las figuras del exceso que describen los autores dentro del orden de la operatoria metafórica. Entre ellas:

La hipérbole, que se hace presente en los ciclos, por ejemplo, en la gestualidad de los actores, es decir, en las miradas sugerentes y lascivas que intercambian los amantes, en los ademanes violentos del futuro asesino.

La antítesis, observable por ejemplo dentro de un mismo matrimonio entre la bondad de la víctima y la maldad del asesino: ella le prepara una fiesta sorpresa para él por su cumpleaños al tiempo que él aprovecha ese momento de soledad de ella para asesinarla⁴³.

El oxímoron, entre lo que podemos contar la esposa y madre asesina, el pastor que mata a uno de sus fieles, el vecino asesino o el conocido desconocido.

El orden de lo metonímico también está presente en los ciclos. En el caso de *Pasiones Peligrosas*, pronto podemos advertir quién será la (o el) amante en la historia y quién la o el esposa/o -futura/o engañada/asesinada o engañado/asesinado- sólo con observar la vestimenta de cada personaje, y en un sentido más amplio, la caracterización en general: maquillaje (para las protagonistas mujeres de la historia en cuestión), expresión corporal, vestimenta, peinado. Por ejemplo, la amante se pintará los labios de rojo, usará escotes sugerentes y ropa de colores intensos en tonos saturados, -púrpura, raso verde esmeralda-, la amante hará ademanes para dirigir la vista hacia su boca; la esposa, en tanto, lucirá poco maquillaje, un collar de perlas, un crucifijo o algún colgante discreto, un peinado corto y recatado o el pelo recogido, y ropa que no desvíe la atención hacia sus senos. El pastor irá por la vida cargando una biblia, inclusive cuando vaya al encuentro con su amante.

La tipología social estereotipada se hace presente también en la convencionalización de los ambientes: los tonos pastel para la casa de familia, la oscuridad para los espacios peligrosos, la música de saxofones para ciertas situaciones y ciertos personajes.⁴⁴

También notamos el recurso a la metonimia en la presentación de los ciclos, al tiempo que entendemos que éstos funcionan como una anticipación de lo que va a suceder, tal como pasaba cuando Andrea Del Boca cantaba los temas de las aperturas de sus novelas.

En lo que hace a la **dimensión temática**, consideramos que **la felicidad de la pareja**, puede aún mantenerse como tema en algunos de los ciclos del corpus e inclusive conservar su centralidad, aunque con notables diferencias con respecto a la telenovela.

⁴³ Esto sucede en el episodio de *Pasiones Peligrosas* Michael y Barbara George catalogado en el corpus como Pasiones Peligrosas C) 2 Historias (Michael y Barbara George - Roger y Penny Scaggs) Episodio: Adquisición letal.

⁴⁴ Al trabajar el binomio Ficción/No Ficción y los órdenes peirceanos, Del Coto y Varela (2012) sostienen que: "El orden indicial toma en cuenta los procedimientos que establecen una relación de contigüidad con el objeto (...) Formarían parte de esta categoría, el cuerpo en la interacción, la interpretación a través de la mirada a cámara, la mostración de detalles singulares o la emergencia de una música o sonido con funciones comentativas que guían recorridos de lectura, ciertas dimensiones de lo visual (colores llamativos, tipografía o formas contrastantes) que llevan por compulsión ciega a los objetos representados, angulaciones, tomas subjetivas y voz over trabajadas a partir de un cuerpo pático testimoniante (...) Es decir, una representación que opera en el umbral pre-simbólico de las sensaciones y los afectos.

Si bien el orden simbólico comporta de modo privilegiado las operaciones de referenciación lingüística, también se incluyen aquellas que conciernen a las imágenes o al dominio de lo indicial y que responden a topoi y reglas convencionales. Así, pues, suministra productivas claves interpretativas adicionales al considerar la impronta indicial de ciertas narraciones ficcionales del cine y la televisión, derivada de las cualidades de sus dispositivos técnicos (...) O también el carácter convencional (simbólico) de las intrigas, los tipos de personajes, los estilos rítmicos narrativos, que pueden verificarse en algunos documentales" (p. 15).

Para esta última, la unión de la pareja protagónica es el fin supremo de la historia y el espectador entra al género a sabiendas de que esa unión se va a producir eventualmente. Si no, no sería telenovela, pues como dicen los autores, este tema es su condición sine qua non. Es previo al texto, es exterior y no se lo puede ubicar sino en la totalidad del texto.

Ahora bien, si tomamos en cuenta el caso de *Pasiones Peligrosas*, notamos que un tema recurrente es la felicidad de la pareja protagónica –de hecho, sin pareja no hay traición y sin traición no hay historia- aunque entramos al ciclo a sabiendas de que el fin último no es la unión, sino todo lo contrario. El tema recurrente sería, así, la felicidad de la pareja protagónica que se malogra, o sea algo así como la *in-felicidad* de la pareja. Como si se tratara de una telenovela pero con una vuelta de cinismo, en el principio ellos están unidos, están casados, tienen hijos, tienen *todo para ser felices*, pero la infidelidad de uno hace que uno de ellos mate o conspire para matar al otro. En otras palabras, el relato deriva hacia una situación de desequilibrio. Durante el desarrollo del episodio, el engañado seguirá con su rutina normal de pareja, tratará de reconquistar al otro, a quien percibirá distante y frío, se suscitarán adversidades, vueltas de la historia que en vez de llevar a la unión final de la pareja protagónica, llevarán a su ruptura, al final *in-feliz*. Infeliz, claro, si se lo toma desde el horizonte de expectativas que propone la telenovela, aunque *feliz* si se considera que el caso policial se cierra con la condena de los acusados.

Desde el punto de vista del género policial, el tema que recorre los ciclos es la aplicación de justicia en la figura del viejo y manido “el crimen nunca paga”. Como mencionábamos más arriba, ésta llega para funcionar como una especie de bálsamo ante esa pérdida irreparable, injusta, de una madre, de un padre, un hijo, un amigo, una amiga o un hermano. No diremos que llega para restablecer el orden, porque ese orden precisaba de esa persona que ya no está, pero sí para establecer una nueva y tranquilizante sensación de equilibrio.

En cuanto a los motivos, si buscamos aquellos “de tipo germinal que posibilitan el despliegue de la historia” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 25) , observamos que tal como en la telenovela podemos encontrar el amor no correspondido –uno de la pareja está enamorado y el otro evidentemente no-, aunque sumamos a éste la traición y el eventual homicidio. Estos, a su vez, se articulan con motivos recurrentes como “los encuentros y desencuentros amorosos” (Aprea, Martínez Mendoza, 1996, p. 25), que en un ciclo de media o una hora de duración podríamos leer como aquellos intentos que hace uno de los protagonistas por reconquistar al otro, o planes compartidos en los que parece que la pareja va a salir a flote. A Estos podríamos agregarle otros motivos como: el tedio del

matrimonio, algún problema financiero, la aparición de un o una amante, la idea de un plan alternativo de vida, que se prolongan hasta culminar en el motivo final: el homicidio.

Al considerar **el tipo de verosímil**, se nos presenta una dificultad: el verosímil social no ofrece mayores resistencias porque la infidelidad y el crimen estarían aceptados como posibilidades dentro de la vida real actual. Así también lo estarían asesinar por codicia, por bronca, por interés, entre otros motivos aceptados como plausibles, además de la figura de la víctima inocente o la del asesino despiadado. En otras palabras, tanto los personajes como las situaciones y los ambientes que construyen los ciclos pueden ser entendidos como parte de la realidad social.

A un nivel más amplio, podemos agregar que estaría funcionando también un verosímil social, que operaría por medio de un mecanismo de contraposiciones, y que hace a la construcción conceptual del sistema de justicia estadounidense. En él, el funcionamiento del sistema judicial en Estados Unidos estaría ligado a conceptos como la imparcialidad, la incorruptibilidad, la eficiencia, la perseverancia, la genuina búsqueda de justicia, frente a otro sistema judicial, no norteamericano, que se rige por valores como la corrupción, el *amiguismo*, la lentitud, el desinterés y la inoperancia. De aquí se desprendería una cierta confianza en la aprehensión de los responsables, que permitiría considerar como posible que en cada episodio se logre condenar a los asesinos.⁴⁵

Con estas aseveraciones, podemos delinear un posible verosímil social. No obstante, al pensar en el verosímil de género, y teniendo en cuenta que, como afirmábamos en la introducción hay tantos verosímiles como géneros, nos preguntamos: ¿al verosímil de qué género debemos atenernos nosotros? Por lo que hemos recorrido hasta el momento, entendemos que el de la telenovela no ofrecería demasiadas respuestas. En cuanto al horizonte de expectativas, en los ciclos no hay casamientos entre ricos y pobres, no hay una preeminencia del amor puro, no hay final feliz de la mano de la unión religiosa de la pareja protagónica. Lo que sí está presente es algo que, tal como en la telenovela, sabemos desde el comienzo que va a llegar: el castigo a *los malos*.

⁴⁵ De manera más extendida, consideramos que esta construcción conceptual del sistema judicial estadounidense que hemos caracterizado, se sostiene sobre la de Estados Unidos como veedor tácito del funcionamiento de los sistemas democráticos alrededor del mundo. Este rol es el que, en última instancia, *habilita* social y políticamente a la nación del norte a accionar militarmente contra otros estados soberanos. Muchas de sus intervenciones militares en países del medio oriente y de América Latina tienen como motivo declarado *llevar la democracia*. Disponible en: <https://radio.uchile.cl/2019/01/27/las-veces-que-eeuu-invadio-paises-petroleros-en-nombre-de-la-democracia-en-el-siglo-xxi>

Desde el comienzo del ciclo, uno puede identificar quién es la víctima y quién es el victimario. Quién va a ser secuestrada o secuestrado y quién va a terminar pagando con la cárcel. De todos modos, esta capacidad no es propia de la telenovela sino que se da en cualquier género, así que tampoco es útil para identificar al nuestro, pues además en muchos de los ciclos se nos adelanta quién es quién desde el comienzo, sin dejar lugar al misterio.

Curiosamente, al desarrollar la idea de Traversa (1984 citado en Chernitsky, 1996) de que el consumidor de género “desde antes lo sabe casi todo. Organiza los registros, saberes e informaciones dentro de su memoria, lo cual le permite establecer una doble *competencia*: actualizar el goce y protegerse del dolor”, Chernitsky⁴⁶ destaca que el placer de los consumidores de telenovelas es un “placer especial”, que al saber desde el comienzo que llegará el final feliz, “la incógnita remite a las vicisitudes –siempre complejas y múltiples– que conducirán al desenlace. El “placer del género” está en los intersticios: en las catálisis, en los núcleos secundarios”⁴⁷

La autora concluye que el placer de los consumidores de telenovelas es intersticial, que es un placer de matices, en los modos de tensión.

Por su parte, la hipótesis de trabajo con la que De Rosso (2012) se acerca al género policial es que las estructuras del género están sometidas a una serie de transformaciones cuyo resultado sería la emergencia de novelas construidas sobre el secreto antes que sobre el enigma, **sobre las formas de verdad antes que sobre su revelación** (p. 23).

Consideramos, en la línea de estos autores, que los ciclos que analizamos no trabajan sobre identidad del criminal, sino sobre el desarrollo de la historia.

En este sentido, nos gustaría traer a colación una reflexión sobre el ciclo *Pasiones Peligrosas* que hace Itatí Cantoral en su rol de presentadora. Ella dice “Una nueva serie en la que las traiciones son de novela y los crímenes son reales”⁴⁸, estableciendo tal vez una suerte de descripción de cuál es el carácter de la tensión entre el verosímil de género – según aclara ella, el de la telenovela- y el social que recorre el ciclo. Es importante destacar que este es un parangón que Itatí vuelve recurrente a lo largo del ciclo y que, ciertamente, esta es la tensión que está propuesta desde la producción, lo que no quiere decir que en la recepción se dé necesariamente de esa manera.

⁴⁶ Chernitsky, L., (1996). Telenovela: El placer del género. En M. Soto (Comp), *Telenovela/Telenovelas Los relatos de una historia de amor* (pp. 31-35). Buenos Aires: Atuel.

⁴⁷ *Op. Cit.* 43

⁴⁸ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=x_r67CE_VfY&list=PLb99mavoMRiosH05RHAmOcEMkBdwfU15v . También incluidas en el corpus en la carpeta: Material Extra como Pasiones Peligrosas en ID – crímenes de novela – crímenes reales y como Promo Pasiones Peligrosas con Itatí Cantoral.

3-El verosímil de género en los ciclos analizados:

Este punto se nos presenta por demás complejo. A nuestro entender, los textos que forman parte del corpus no tienen una afinidad genérica clara, por lo que intentaremos desarrollar una caracterización aproximada del verosímil de género que los identifica.

Un punto de coincidencia que tienen todos los ciclos del corpus es que relatan un crimen. En ocasiones se trata de un homicidio, en otras de un secuestro. En todas se presenta como un *caso real*, un elemento reforzado por los testimonios de los involucrados, las imágenes de archivo, ya sean personales de la víctima, policiales o de noticiero, las fotos de la evidencia⁴⁹, que entendemos que desde la producción pretenden funcionar dentro del marco de operaciones verosimilzantes y autenticantes.

En este *caso real*, policial, hay una víctima, que como tal no merecía lo que le ha pasado; un criminal, cuya identidad suele ser revelada desde el comienzo, y un investigador o detective, que aquí entenderemos como sinónimos. Se trata de un investigador (o investigadores) de las fuerzas policiales, que despojados de toda pasión y guiados por la búsqueda de la verdad, se atienen a los datos, los leen como evidencias y aplicando el método científico dan con el responsable. Es un trabajo a conciencia, casi quirúrgico, para asegurar la aprehensión de los responsables.

En esta línea, De Rosso (2012) explica que:

“la ideología del relato policial es la de la transparencia de la palabra basada en la correspondencia entre el enunciado y los hechos, y la coherencia entre los diversos enunciados” por lo que “las formas canónicas del género policial son un relato utópico. Un relato sostenido en la premisa de que la palabra puede ordenar la realidad, de que todas las violencias (...) convergen en la palabra del detective, que ordena y, en cierta medida, cura las heridas infligidas al tejido social” En este modelo ideológico de comprender las relaciones entre Estado, razón y verdad, “la verdad del género, por ejemplo, aparece ligada a este segundo relato [el primero sería el del crimen, el segundo el de la investigación] que hace inteligible (y, por tanto reparable) el tejido de lo social. (p. 43-45)

Este es el investigador que conocemos en los ciclos, y que dentro del verosímil de género que estamos trabajando suena como posible. Es un personaje atravesado por su vocación,

⁴⁹ Sostiene Del Coto y Varela (2012): “Las fotografías y los videos de archivo y de carácter no institucional (álbumes familiares, videos caseros, etc.) funcionan habitualmente en los documentales según una impronta icónica e indicial, que se articula a la construcción explicativa y demostrativa, revistiendo de ese modo carga simbólica” (p. 16).

que en ocasiones expresa sus sentimientos de frustración o alegría, pero que no deja que *sus pasiones* se interpongan en el camino de la pesquisa. Sospecha, pero no prejuzga.

Desde el aporte de De Rosso (2012), que investiga la estructura de la novela policial, sabemos que el policial canónico se inicia con un enigma. Un enigma es un “falso misterio”, una sutura entre el misterio (un juego racional) y la razón, pues “sabemos que existe una solución cuya evidencia ha sido “desfigurada” para producir un misterio. Esa “desfiguración” es una de las garantías de la novela policial: el enigma tiene una solución que está contenida en los términos de su formulación” (p. 25). El autor agrega además que la forma más común del enigma es la pregunta y que su resolución es siempre un reconocimiento tranquilizador.

El autor sostiene que con la aparición de los primeros relatos policiales se dan dos desplazamientos: el crimen se convierte en enigma, al tiempo que surge la figura del investigador.

La aparición del enigma rearticula los motivos para el crimen, que dejan de ser “individuos clínica o socialmente perturbados” para pasar a ser “personas “sanas” que pueden, en un ataque de celos o de codicia, robar o matar”

Es así que el enigma “gana fuerza como articulador de la trama”, pues “cuanto más gratuito parezca el crimen, más sospechosos son posibles” (De Rosso, 2012, p. 28).

En los formatos más tradicionales de la novela policial, su formulación reviste tres características que el autor enumera como: “1) El asesino nunca es quien parece que es (...) 2) la cadena causal es sólo una (...) 3) el detective da una sola respuesta (...) el investigador siempre acierta” (De Rosso, 2012, p. 27).

Despegándose de los formatos más clásicos, en algunos ciclos de los que analizamos, particularmente en *Pasiones Peligrosas*, el asesino *siempre* es aquél de quien sospechan los detectives⁵⁰. El espectador lo sabe, la presentadora lo sabe, por lo que entendemos que estos ciclos se rigen por una concepción de enigma que no siempre se ajusta a la de la novela policial. En otros ciclos, como en *Pecados Mortales*, el enigma se plantea para los investigadores, pero no para el espectador. Tampoco para el presentador.

Otra de las características del policial, según el autor, es que en él se abre la “doble historia”: una es la de la investigación, mientras que la otra es la del crimen, que se revela al final. También se abre una tríada, que el autor describe como: el Estado, el criminal y el

⁵⁰ A diferencia de otros ciclos del corpus, en *Vecino Asesino* el enigma del homicidio tiene más peso en el desarrollo de la trama. No obstante, en algún momento al comienzo del relato, suele haber una escena que anticipa algún dato con respecto a la identidad del asesino. Entendemos esto como un ejemplo de recurso catafórico.

investigador, que es ese alguien “que pueda leer lo que nadie puede leer en el cuerpo social” (De Rosso, 2012, p. 30).

El autor (2012) describe al crimen como algo que:

No es un pecado o una falta a la moral, es una infracción a la ley: desde que comienza el relato, el género policial convoca al Estado. Así es que un crimen (en la medida en que desafía al Estado) pone en marcha una investigación policial. En este sentido, la policía aparece siempre en competencia con el investigador, que desafía sus normas y sus métodos (hasta, inclusive, burlarse de ellos). La torpeza o la corrupción (...) caracterizan a los agentes del Estado. Así, el investigador, siempre está casi por fuera de lo social y, justamente por ello (inclusive cuando se trata de un policía) puede ver lo que nadie ve” (p. 33).

Por este motivo el autor sostiene luego que el género policial habla siempre (pero no solamente) de una crisis del Estado, entendiendo al Estado como Max Weber, esto es, como aquel que detenta el monopolio del uso legítimo de la fuerza.

No obstante, lo que observamos en los ciclos es que hay un investigador/detective –que anteriormente y no por accidente habíamos planteado como sinónimos- que representa al Estado, que es parte de las fuerzas de la ley, y que sale en búsqueda de un criminal que no delinque como consecuencia de las falencias del Estado, sino que lo hace por motivos personales: por celos, por codicia, por ser adicto a las drogas, o por simple maldad.

En nuestros ciclos, la tríada sería: El Estado, representado por el investigador, el criminal, y la víctima. Y el verosímil de género funcionaría a partir de esa maldad homicida que se entiende como una decisión de quien la acciona. La corrupción policial no está en el plano⁵¹. Se desvanece junto con la división entre la policía (Estado) y el investigador. Por consiguiente, podemos decir que en los ciclos, ese tercero para el crimen que pueda “dar un sentido otro a los hechos” es, ni más ni menos, que el propio Estado. A partir de esta tríada se puede inferir, así mismo, por qué las *Pasiones* son *peligrosas*. Las pasiones, propias del homicida, desafectadas de toda relación de causa/consecuencia con las instituciones, serían la contracara de la razón y de la experiencia. La pasión es peligrosa porque lleva a la persona a ir en contra de *lo que está bien*. La razón y la ciencia nombran al mundo y le dan un orden. Para ello se valen de la transparencia de la palabra que caracteriza a la

⁵¹ Al respecto, sólo hemos encontrado una crítica a la inacción policial en el episodio de *Conocido desconocido* que incluimos en el corpus. Allí se describe que, antes del crimen, había habido denuncias sobre la desaparición de mujeres jóvenes, pero que la policía no les había dado importancia.

ideología del relato policial, en el que el enunciado y los hechos se corresponden. La pasión es todo lo contrario, y como tal acciona en contra del bien común.

Así, cuando el autor sostiene que “la aparición del enigma policial configura este tercer actor (el investigador) cuyos intereses están diferenciados tanto con respecto a los criminales como al Estado (y que) esta terceridad es característica del caso policial” (De Rosso, 2012, p. 29) planteamos que **en los ciclos del corpus esta tríada funciona de manera diferente.**

En otras palabras, la afirmación de De Rosso (2012) de que el criminal instaura una violencia fuera del monopolio estatal se podría aplicar a los textos del corpus, pero la que sostiene que el detective instaura un relato fuera de la legitimidad del Estado, no. El detective reinstaura la legitimidad del Estado como el que detenta el monopolio legítimo, valga la redundancia, de la fuerza.

En algunos ciclos, de hecho, dentro de la segunda historia de la investigación hay una historia del detective. Allí se propone conocerlo en su tiempo libre, se cuenta qué hace cuando no está investigando, cómo se distiende del estrés de su trabajo⁵². Se lo muestra como una *persona* con intereses varios, que a pesar de su condición de humano, al momento de investigar se atiene a la rigurosidad que se requiere.

Otro punto que destaca el autor con respecto al policial canónico es que, en principio, la razón del género es la razón cartesiana, pues estos relatos se imaginan como “una transposición del racionalismo propio de las ciencias naturales” aunque en realidad destaca que la racionalidad del policial es de carácter “inestable” y que la razón del investigador no es una razón cartesiana, sino indicial, abductiva, y que ésta se distingue de la cartesiana “porque en la abducción se reencuentra el espesor de la experiencia” (De Rosso, 2012, pp. 35-37). Puesto que los textos “instituyen mecanismos que hacen imposible el “estar ahí” (la memoria, la experiencia, el orden de la mirada” necesario para la razón indicial), resulta imposible “adelantarse” a las conclusiones del detective” (De Rosso, 2012, p. 40).

Por este motivo, el autor sostiene que el género combina dos *lógicas* modernas en un mismo artefacto textual: el enigma es racional (deductivo, universalmente legible, vaciado

⁵² Así, en algunos episodios podemos ver cómo se distiende el detective o qué hace en su tiempo libre. Por ejemplo, el Sheriff que juega al golf en *Vecino Asesino* (Nos referimos a la escena del episodio catalogado en el corpus como Vecino Asesino E) Episodio Crímenes en Boonville (Janice y Alyssa Owen). Minuto 04'35'') o al investigador que juega al billar (Nos referimos a la escena del episodio catalogado en el corpus como Vecino Asesino B) Episodio Muerte en Wooksocket (Tammy Petrin). Minuto 22'10'').

de contenidos), su resolución sólo puede ser “razonable” (abductivo, de rango local, sólo comprensible en el espesor de la experiencia).

Gran parte de esta dicotomía se desprende de la diferencia que marca el autor entre el Estado y el investigador, por lo que en nuestro caso no aplicaría del todo. En otras palabras, no podemos dejar afuera de nuestros ciclos al espesor de la experiencia del detective. Gracias a su dedicación y empeño, a su deseo de cumplir con su trabajo, con su deber para con la sociedad, y proteger a *los buenos* de *los malos*, gracias a la experiencia que tiene como investigador, sumado a otros factores, el caso se resuelve favorablemente.

Teniendo en cuenta el aporte de De Rosso (2012), nosotros proponemos un verosímil de género que se basa en la tríada “Estado, criminal, víctima”, que reposa fuertemente en la figura del Estado, que representa la razón cartesiana y en ese marco la transparencia de la palabra, pero que a su vez, por estar *humanizado* en la figura del investigador puede aportar su experiencia que no se relaciona de manera inestable con la razón cartesiana sino que la complementa; de un criminal que delinque por decisión propia, y de una víctima ideal que nos devuelve un poco a las figuras del exceso de la telenovela, con una antítesis entre *los buenos* y *los malos*.

En este marco, en consonancia con la razón cartesiana y la transparencia de la palabra, otra pata fuerte del verosímil de género es el rol de la ciencia y el método científico. Indefectiblemente, los casos se resuelven *gracias* a la aplicación de técnicas forenses que van desde la identificación del ADN hasta el rastreo de llamadas telefónicas. Este conjunto de prácticas, junto con el trabajo dedicado de los investigadores, son la clave para resolver *el caso*.

Postulamos, así, que dentro del género que caracterizaría a los ciclos, se propone un Estado/investigador infalible, que por medio de *la ciencia*, como la garante última de la justicia imparcial, nombradora del mundo a través de la transparencia de la palabra, castiga la maldad criminal, indefectiblemente una consecuencia exclusiva de una decisión personal.

Este verosímil de género se enmarca en la figura del documental ficcionalizado, en la que el lugar del testimonio resulta decisivo. Aprea (2015), un autor que ha trabajado extensa y prolíficamente con este género, sostiene que, por encima del gran número de variantes que existen, es posible elaborar una definición que los engloba: Los documentales, dice, “son obras audiovisuales que transmiten un conocimiento presentado a través de una mirada que, de alguna manera, interpreta un universo que existe más allá de la voluntad de sus realizadores” (p. 86).

Y, en ese marco, “La relevancia de los lenguajes audiovisuales en la reconstrucción del pasado no se sostiene únicamente en su masividad, también se relaciona con una modificación en la percepción del mundo” (Aprea, 2015, p. 18). Un documental es, ante todo, un punto de vista.

Un segundo concepto del autor con el que nos interesa trabajar es el de efecto documentalizante. Para desarrollarlo, Aprea retoma una definición de Roger Odin (2000), quien “define al conjunto documental como un agrupamiento textual construido alrededor de un tipo de efecto de significación específico: el documentalizante” (Aprea, 2015, p. 85). Este concepto permite tanto leer en clave de documental (lecturas documentalizantes) textos que originalmente no estaban dentro del género, como también posibilita “que en el marco de un documental se utilicen dramatizaciones, fragmentos de filmes ficcionales o de noticieros que son resignificados en función de la perspectiva que caracteriza al género documental” (Aprea, 2015, p. 86).

En otras palabras, el efecto documentalizante es el mecanismo que *habilita* la utilización tanto de recursos ficcionales como así también otro tipo de materiales y que el resultado final pueda, no obstante, ser comprendido dentro de la definición de documental que compartimos más arriba.

Nos interesa hacer hincapié en el modo en el que el autor da importancia al lugar de la lectura, pues como sosteníamos al principio, la instancia de recepción es fundamental.

Así mismo, Aprea destaca que dentro de la organización de los documentales, “los testimonios terminan de adquirir sentido a través de su relación con otros materiales que conforman el texto fílmico” Si los testimonios “refuerzan una lectura sobre el mundo y aportan pruebas para hacer verosímil su interpretación de los acontecimientos referidos” (Aprea, 2015, p. 116), cumplen con los requisitos del **efecto documentalizante**. Para lograrlo, “se combinan con imágenes y objetos recibidos como material de archivo, que se presentan como huellas físicas del pasado evocado. Pero también se articulan con elementos que realizan la evocación de manera indirecta, como distintos tipos de dramatizaciones, secuencias que se ubican en un presente en el que se realiza la evocación, animaciones y gráficos. Mediante estos procedimientos, los testimonios aparecen inscriptos en una perspectiva general que se identifica con el punto de vista del realizador, que es quien finalmente produce la lectura sobre los acontecimientos evocados” (Aprea, 2015, p. 117).

Con esta cita, plena de definiciones útiles, queremos proponer que un tercer, pero no menos importante, concepto con el que nos interesa trabajar es el de **testimonio**. Más

específicamente, el de testimonio como **“dispositivo oral de reconstitución de circunstancias pasadas”** (Aprea, 2015, p. 98). Aquí se comprende la función del rol de *testigo*, un lugar discursivo que se puede aplicar tanto a quien lo ha vivido como a quien lo ha presenciado de alguna manera. Una segunda figura textual del dispositivo es la del solicitante, fundamental al momento de definir las condiciones de producción del testimonio, y una tercera figura es la de la audiencia, el destinatario, o sea a quién se dirige lo dicho.

Al entenderlo como un dispositivo, para analizar el funcionamiento del testimonio es fundamental atender a “dos tipos de condicionamientos que se relacionan con su producción y circulación: la clase de práctica social en el marco en que son recogidos y la materialidad en la que se conservan y circulan” (Aprea, 2015, p. 102). En nuestro caso, estamos trabajando con testimonios generados para los medios de comunicación cuyo *solicitante* suele aparecer desdibujado.

Aprea destaca también que en un marco histórico determinado, y a diferencia del testimonio jurídico, el testimonio histórico adquiere un carácter político en el que la biografía del testigo, su experiencia de vida, aparece como el lugar de la validación de **la verdad** de lo dicho. Así, la verosimilitud de los testimonios, dice, se sostiene sobre los principios que organizan el mundo común de la vida cotidiana. En nuestro caso, la validación de la verdad de lo dicho se enmarcaría tanto en la figura del investigador testimoniante, que podríamos extender a la figura del *funcionario* testimoniante y que, como sosteníamos anteriormente, sería la voz institucional del Estado, como a la de los involucrados afectivamente con la víctima.

Por otro lado, sigue el autor, la subjetividad adquiere un poder de validación que reviste un cariz particular, a su vez, según las posibilidades que habilite el tipo de dispositivo tecnológico que se utilice. De este modo, la relación entre lo testimoniado y el espectador puede establecerse de una manera particular que inciden en la construcción de **la verosimilitud** de lo narrado. El autor sostiene que, en cuanto al concepto del dispositivo *Directo Televisivo* propuesto por Carlón, al que define como un presente compartido por los entrevistadores, los testigos y la audiencia, la condición se mantiene aún si no se trata de una transmisión en directo, pues los que hablan frente a cámara miran directamente al espectador, y esta mirada “construye un puente con el público que prueba el anclaje del discurso televisivo en la realidad y establece un contacto directo con los espectadores” (Aprea, 2015, p. 111). Tal como podría aportar Eliseo Verón, los ojos se vuelven un vínculo de confianza y se construye, así, “un acontecimiento televisivo de gran incidencia en la construcción de la memoria social” (Aprea, 2015, p. 111).

Una diferencia que debemos marcar con el trabajo de Aprea es cuando sostiene que “la explicitación del carácter subjetivo de la mirada construida actúa como forma de legitimación de la lectura de los fenómenos presentados” (Aprea, 2015, p. 96).

Si bien esta definición puede funcionar como clave de lectura en el análisis de, por ejemplo, *Conocido Desconocido*, en el que la propia víctima es testimoniante, en el caso de *Pasiones Peligrosas*, debemos decir que si el que testimonia es el detective del caso y, como postulamos anteriormente, el detective es el Estado, el lugar del carácter subjetivo de su testimonio es un punto que debemos desarrollar. Entendemos que, en ese caso, la subjetividad recae en la figura de la presentadora.

En esta línea, queremos trabajar con el lugar que el autor le da a la subjetividad en el testimonio, para analizar de qué modo se presenta esta dimensión dentro de los testimonios en los ciclos. En otras palabras, qué validez tienen en ellos aspectos netamente subjetivos como la mirada personal sobre los acontecimientos evocados, la transmisión de una experiencia y las valoraciones que sobre ellas haga el testigo, antes que la exposición de informaciones, y cómo incide este punto en la construcción de nuestro verosímil de género.

Para elaborar esta propuesta, el autor trabaja con una distinción: aquellos testigos cuyo saber está socialmente reconocido contra los testimonios que, como tales, se valoran por su carácter de personales e intransferibles. Allí nos interesa trabajar con el rol del detective/humanización del Estado que hemos venido desarrollando.

Otra postura con la que nos interesa analizar nuestro corpus es la caracterización que Aprea (2015) hace de los documentales contemporáneos y cuáles requisitos se observan en nuestros ciclos. Entre ellos, el lugar de la subjetividad de las miradas, la puesta en evidencia de la producción de las imágenes, la estética del *work in progress*, la utilización de imágenes como comentarios, la mirada del realizador, el lugar de la cámara, la lógica del montaje en relación con la argumentación, la banda de sonido, la verosimilitud que puede aportar la vivencia de los realizadores del documental y la relación que se establece con el universo representado en cuanto al valor de verdad, o sea, *la neutralidad* de lo que se cuenta versus el valor de la subjetividad como legitimadora, y la tensión que hay entre ambas.

Nuestra postura es que, en el caso de nuestro corpus, el verosímil de género se ajusta mucho mejor a lo que el autor define como “cierto sentido común –difundido especialmente entre quienes no son público asiduo del documental- plantea la objetividad

como una de las condiciones que hace verosímil este tipo de discurso” (Aprea, 2015, p. 122).

En esta línea que venimos desarrollando entendemos, por otra parte, que como verosímil de género, nuestra conceptualización debe trabajar con las nociones de operaciones **ficcionalizantes, verosimilizantes y autenticantes** desarrolladas por Del Coto y Varela (2012). Esto es, mecanismos que desde la instancia de recepción ubican a un texto como más cercano o más lejano con respecto a los regímenes de lo ficcional o lo no ficcional. Como explicábamos anteriormente, estos efectos no deben buscarse intra sino intertextualmente, en la circulación. No obstante, proponemos que desde la producción, el recurso al documental ficcionalizado, y a los mecanismos que lo caracterizan, funcionaría dentro de la lógica autenticante.

Además de la tríada Estado/investigador, el criminal y la víctima y el lugar del testimonio, **una tercera pata que sostendría nuestro verosímil de género es el discurso científico**, vulgarmente mencionado por los testigos como *la ciencia*, un concepto que comenzábamos a desarrollar a partir de la caracterización de De Rosso (2012) del Policial Canónico.

Para trabajar con el lugar del discurso científico en los ciclos que comprenden el corpus, particularmente de qué manera trabaja con el verosímil de género, partimos del aporte de Verón (1998), pues entendemos con él que el término “ciencia” designa el conjunto productivo cuyo producto es el conocimiento científico. Al caracterizarlo de esta manera, el autor comprende que el concepto “ciencia” implicaría tener en cuenta que la producción de conocimiento conlleva una práctica: un conjunto de instituciones, relaciones sociales, normas. Una práctica que produce discursos que “pueden ser el lugar de manifestación de un efecto de sentido particular que se llama “el conocimiento científico” (p. 22). A ese efecto de sentido, Verón le da el nombre de *cientificidad*.⁵³

Desde un enfoque histórico, el autor propone describir las propiedades discursivas que, en el nivel de los efectos de sentido, construyen lo que se llama “conocimiento científico”. Es así que Verón postula que, tanto la *cientificidad*, para la que propone el nombre alternativo de “efecto de conocimiento”, como lo ideológico son, en un cierto nivel de análisis, dos **fenómenos de orden discursivo**.⁵⁴

⁵³ El término aparece en cursiva para respetar la forma en la que la presenta el autor en el texto original.

⁵⁴ Verón, E. (1998). Lo ideológico y la científicidad. En E. Verón, *La semiosis social, fragmentos de una teoría de la discursividad* (pp. 27-35). Barcelona: Gedisa. También disponible en: http://fba.unlp.edu.ar/lenguajemm/?wpfb_dl=6

De manera que la cientificidad no es más que un efecto de sentido por el cual se instaura el conocimiento científico, y que por lo tanto:

“Lo que hace que un discurso que se supone describe lo real sea un discurso científico no es una pretendida ausencia de ideología. Lo ideológico está siempre necesariamente presente en el discurso de la ciencia. *La distinción entre la cientificidad y el efecto ideológico es un asunto de reconocimiento y no de producción.*⁵⁵ **Lo que hace de un discurso un discurso científico es la neutralización del efecto ideológico como resultado de la relación que el discurso establece con sus relaciones con lo real**, desdoblamiento que define el efecto de cientificidad (...) Este desdoblamiento no es otra cosa que la puesta en evidencia, por el discurso, de su sujeción a determinadas condiciones de producción. *En otras palabras: en un discurso, es la exhibición de su ideológico lo que produce la cientificidad*”⁵⁶ (Verón: 1998, p. 25).

La contracara de esta propuesta es el efecto de sentido que se puede llamar ideológico, que según Verón

“es precisamente la anulación de toda posibilidad de desdoblamiento: bajo el efecto ideológico, el discurso aparece como teniendo una relación directa, simple y lineal, con lo real (...) aparece como siendo el único discurso posible sobre su objeto, como si fuera absoluto” (Verón: 1998, p. 23).

Es decir que lo ideológico está siempre presente en el discurso de la ciencia, pero el efecto de sentido de este discurso es el de presentarse como nombrando *lo real* por medio de la cientificidad, como un discurso, en definitiva, *des-ideologizado*.⁵⁷

En esta línea entendemos, junto a Todorov (1968), que “las palabras no son, pues, simplemente, los nombres transparentes de las cosas, sino que constituyen una entidad autónoma, regida por sus propias reglas y que se puede juzgar por sí misma. Su importancia supera la de las cosas que se suponía que reflejaban”(p. 11).

Para pasar en limpio tendríamos, de esta manera, un verosímil de género que se apoyaría en:

Una tríada compuesta por El Estado/Investigador, el criminal y la víctima, según los hemos caracterizado.

⁵⁵ La cursiva es del autor.

⁵⁶ *Op. cit.* 52

⁵⁷ Una nota que nos parece interesante es la afirmación de Verón respecto de que el efecto de “cientificidad” ha sido producido históricamente y pensado bajo formas idealistas, y que el núcleo esencial de estas formas se reparte entre algo que pertenece al orden de la Verdad (la ciencia) y algo que pertenece al orden del Error (la ideología).

El lugar del testimonio, a partir de la figura del documental ficcionalizado y el efecto documentalizante.

El discurso científico y la cientificidad como su efecto de sentido, con la consecuente neutralización del efecto ideológico. Un punto que funcionaría a tono con la transparencia de la palabra de la que habla De Rosso (2012).

En lo que respecta a la **dimensión enunciativa**, entendemos que esta particular combinación de rasgos temáticos y retóricos que proponemos construyen una situación comunicacional que se caracteriza por un enunciador que es didáctico y pedagógico, al plantear una relación similar a la de educador-educando en la hay una relación de disimetría a partir de quién es el poseedor del conocimiento y de la experiencia, pero que también se presenta como cómplice del enunciatario por medio de una serie de guiños que llevan a pensar en un placer compartido. En este último hemos detectado elementos cercanos al placer intersticial que retomamos anteriormente del aporte de Chernitsky⁵⁸ sobre el género telenovela, con ciertos aditamentos de placer por el detalle truculento.

Al retomar lo que afirmábamos al principio, vamos perfilando un enunciador que se caracteriza por una suerte de doble cara de una misma moneda: de un lado, un enunciador que busca instruir al ciudadano en tanto tal. Esta figura apelaría a la función social, a la responsabilidad que tiene como voz en un medio masivo de comunicación. Al girar la moneda, vemos la otra función: un enunciador que se propondría entretener. Este enunciador se apoyaría, así mismo, en la estructura que le brinda el documental ficcionalizado: allí trabajaría el efecto documentalizante, aportando valores de verosimilitud a lo que es una visión del mundo, un punto de vista.

Ambas caras componen una propuesta que construye su contrapunto. La imagen que el reflejo le devuelve es la de un doble enunciatario.

En la tríada que propusimos, identificábamos al investigador/detective con el Estado. Así, una de las “caras” de la moneda-enunciatario sería la ciudadano y los valores y las responsabilidades que como miembro de una sociedad tiene. Principalmente, la de colaborar con el mantenimiento del orden institucional y cívico, diferenciándose de quienes no lo hacen.

La otra cara es más vergonzante, si se quiere, pues tiene que ver con el disfrute morboso, con el interés por el detalle truculento. Se trataría de un enunciatario que comprendería y compartiría el dolor por el destino trágico de la víctima, que no hubiera querido nunca

⁵⁸ Chernitsky, L., (1996). Telenovela: El placer del género. En M. Soto (Comp), *Telenovela/Telenovelas Los relatos de una historia de amor* (pp. 31-35). Buenos Aires: Atuel.

haber estado en su lugar, pero que al tiempo necesitaría que esa víctima haya existido para saber cuánto sufrió, cuánto tardó en morir, cuán doloroso fue. Si la víctima no tuviera una identidad particular asignada, el disfrute encontraría sosiego en saber que alguien estaba dispuesto a hacerle eso a otra persona, y que quizás hasta lo hizo. Se trataría de un enunciatario que no necesitaría asociar el lugar de víctima con un nombre. Tal vez porque al ser enunciatario-ciudadano, víctima puede ser cualquiera. Con esto entiéndase *cualquier ciudadano*, pues el no-ciudadano mal podría ser pasible de una injusticia. Decimos que, para este enunciatario, no cualquiera es víctima. Quiere saber el detalle, asegurarse de que era una *persona de bien*, pero que al mismo tiempo puede conformarse con saber cuál es el mecanismo para privar a un ser humano de la vida, pues también se conforma con identificar a aquellas *personas de mal*, pensar que puede diferenciarlas de los ciudadanos y disfrutar de su existencia enterándose de los pormenores de su perversidad.

4-Pasiones Peligrosas, presentado por Itatí Cantoral:

Si bien hasta aquí hemos ido adentrándonos en el análisis de los ciclos que comprenden el corpus, nuestro caso testigo plantea ciertas particularidades que ameritan una mirada más detallada de sus características.

Por un lado, las propiedades que hemos identificado, como por ejemplo el verosímil de género, se corresponden con el ciclo de Itatí, al tiempo que otras necesitan mayor desarrollo.

Precisamos ahondar, por caso, en la hibridación genérica según el modo en el que se manifiesta en *Pasiones Peligrosas*, presentado por Itatí Cantoral.

4.1- En el inicio, hay una villana con experiencia:

Todo arranca con una advertencia. La primera imagen es una placa. En lúgubres tonos rojizos y negruzcos que dejan ver a unas parejas besándose, un enunciador recomienda discreción. Luego sigue, en letras más pequeñas: *“Este programa contiene **material real**, así como dramatizaciones de ciertos eventos. Algunos diálogos han sido recreados para propósitos dramáticos. Algunos nombres han sido cambiados”*⁵⁹ No hace falta leer, una voz los lee para el espectador. A continuación comienza la música de saxofones que deriva en sonidos más alarmantes a medida que avanza la sinopsis del caso. La voz de Itatí va

⁵⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=8u6s3XyWHfY>. En el corpus este segmento está incluido en todos los episodios que hemos compilado de *Pasiones Peligrosas*, presentado por Itatí Cantoral.

anticipando que alguien va a perder la vida. Las imágenes acompañan: besos, dinero, proyectos compartidos, un arma, un acta de divorcio. En el medio, testimonios de allegados a los protagonistas. En apenas unos segundos, el espectador estaría en condiciones de comprender que debería ser discreto, que el ciclo está compuesto tanto por material *real* como por dramatizaciones, que habrá testimonios, que alguien va a morir, y que el clima irá de idílico a trágico.

Luego de este breve introito, la presentación del programa: en los mismos tonos lúgubres, el espectador entra al ciclo desde la cerradura de una puerta, como un anticipo de que aquello que se va a develar es algo que ocurre a puertas cerradas, una intimidad que se revela espionando, colocando al tiempo al espectador en el lugar de *voyeur*. De allí se observa a una pareja heterosexual en una situación íntima, un anillo de matrimonio en la mano del hombre a medida que desviste a la mujer, luego otra mujer con un arma en las manos e inmediatamente después, esa misma mujer levantando el arma humeante.

Pasiones Peligrosas se inscribe sobre la pantalla roja, en imprenta mayúscula. Las letras “o” componen un par de esposas. Y allí está Itatí, en su rol de presentadora, haciendo una pequeña editorial. Cómplice, sensual, pícara, divertida, seductora, cínica.



Itatí Cantoral en su rol de presentadora y el nombre del ciclo. Fuente: Internet.

4.2 – Las dimensiones retórica, temática y enunciativa en *Pasiones Peligrosas*:

En este apartado, nos interesa puntualizar dos de las características que hacen que nuestro caso testigo pueda ser definido como tal. Estas son: las similitudes que tiene el ciclo analizado con la telenovela en la dimensión retórica de ese género y la particularidad que presenta el ciclo en su dimensión enunciativa.

Según Aperia y Martínez Mendoza (1996), la dimensión enunciativa comprende una articulación de rasgos que se dan al nivel de las otras dos dimensiones: esta articulación conforma un grupo textual con tensiones particulares, y estas tensiones caracterizan una determinada dimensión enunciativa. De modo que las particularidades de la dimensión enunciativa que buscamos señalar en nuestro caso testigo se desprendería de las tensiones que se dan en las otras dos dimensiones.

Para poder dar cuenta de estas tensiones, es fundamental analizar el caso sin perder de vista la tensión ficción-no ficción que lo atraviesa completamente.

4.2.1 – La dimensión retórica:

En principio, las características que hemos definido para nuestro corpus se ajustan al caso testigo. No obstante, este tiene una particularidad: de todos los ciclos del corpus, es el que más decidida y acabadamente adopta una estética similar –construcción de los personajes, escenografía- a la de la telenovela.

Ante todo debemos afirmar que el ciclo analizado pertenece al género narrativo. Se compone de una historia principal que sigue el desarrollo estipulado por Todorov (1978 citado en Aperia, Martínez Mendoza, 1996) . No tiene historias secundarias.

La temporalidad, no obstante, es diferente a la de la telenovela, pues no hay desarrollo que siga de episodio en episodio. El ciclo sigue, en cambio, la temporalidad del policial canónico, que se caracteriza por desarrollar dos historias de manera simultánea: una es la del crimen, otra es la de la investigación.

En cuanto a las transformaciones de tipo mitológico y gnoseológico, observamos que la primera se rige por el deseo de lograr justicia para las víctimas, o sea de condenar a los culpables. En cuanto a la segunda, el pasaje de ignorar algo a saberlo, podemos marcar una diferencia respecto a que los protagonistas de la transformación parecen ser los investigadores del caso, pero no la presentadora, que parece deslizar quién es el responsable desde el momento en el que describe a los protagonistas.

A diferencia de las telenovelas, en este ciclo no hay un narrador omnisciente. El narrador está presente desde el comienzo e inclusive inicia su relato con una síntesis de lo que va a acontecer. El narrador, en otras palabras, no descubre los hechos al tiempo de los espectadores, tampoco de los investigadores. El narrador ya sabe lo que va a pasar –pues de hecho, al presentarse como un caso verídico, se supone que todo lo que se narra ya ha pasado- y lo resume al principio. En este sentido, podría funcionar de la misma manera que las canciones de apertura de las telenovelas. La canción, sumada al horizonte de expectativas del género, nos permite anticipar cómo finalizará la historia sin siquiera haber mirado un capítulo. El reto en ese caso sería adivinar las funciones catalíticas, pero no es lo que sucede en *Pasiones Peligrosas*.

En *Pasiones Peligrosas*, como sosteníamos más arriba, basta con asistir a los primeros 35 segundos y el espectador ya está en condiciones de saberlo prácticamente todo. Lo que resta averiguar es el detalle de cómo se conocen los amantes y cómo planean la muerte de la víctima. Inclusive si se tratara de un espectador completamente lego en la materia, la construcción arquetípica de los personajes, que en general se cuentan entre tres y cinco, más el aporte del narrador, más el desarrollo sin *distracciones* de la única historia del episodio, lo llevarían a anticipar quién va a morir con altísimas chances de acertar el pronóstico.

En un episodio tipo de *Pasiones Peligrosas*, la amante es la que lleva el color rojo y la esposa es la del collar de perlas y el maquillaje recatado⁶⁰. El esposo es el hombre del triángulo amoroso. En la otra opción posible, es el amante el que lleva el color rojo, el esposo el que se viste de chomba y tiene un peinado y una barba prolija, si la tiene, y luego está la esposa infiel⁶¹, que sería la otra mujer del triángulo, y que muy probablemente esté vestida de forma sugerente. En cualquiera de las dos posibilidades, la laguna de sentido que se produce ante el homicidio descrita por De Rosso (2012) para el policial canónico no sería tanto quién es el asesino sino por qué alguien querría acabar con la vida de la víctima, una ciudadana respetada y querida.

⁶⁰ Con respecto al color rojo, encontramos una excepción en un episodio de *Pasiones Peligrosas*, en el que la esposa está vestida de rojo al momento de morir asesinada a manos de su esposo. No obstante, se compensa con el hecho de que se trata de una camisa y no de una prenda sugestiva. Se trata del episodio Roger y Penny Scaggs, que aparece en el corpus como Pasiones Peligrosas C) 2 Historias (Michael y Barbara George – Roger y Penny Scaggs) Episodio: Adquisición letal.

⁶¹ Resulta notable el caso de una protagonista del episodio *Pasiones Peligrosas* Jimmy y Shelly Michael, pues cuando se conocen, ambos están en sendos matrimonios con otras personas. De manera que en un comienzo, tanto él como ella están engañando a sus parejas, por lo que en esa secuencia ella tiene las uñas pintadas de rojo. Luego ambos se divorcian de sus respectivas parejas y se casan entre ellos. Al ser la esposa, ella ya no tiene las uñas pintadas de rojo. Sin embargo, al continuar la historia ella comienza a engañar a su marido con un amigo de la pareja, por lo que nuevamente aparece con las uñas pintadas de rojo, además de estar rodeada de otros elementos del mismo color. Este es el episodio del corpus catalogado como Pasiones Peligrosas 2 Historias (Jimmy y Shelly Michael – Scott y Lisa Pattinson (Presentadora Brasil c/relato de Itatí) ID – Ep: Muerte súbita. Minutos 05'02"; 05'33"; 06'57"; 07'10"; 10'.

En esta instancia, la recurrencia del ciclo a las figuras retóricas de la telenovela -lo metafórico y las figuras del exceso, y lo metonímico- estaría en consonancia con el placer intersticial del género desarrollado por Chernitsky (1996).

En cuanto a lo metafórico, podemos detectar la presencia de las figuras del exceso: la hipérbole, la antítesis y el oxímoron. Este aspecto se complementa con lo metonímico y la construcción de personajes arquetípicos.

Para desarrollar este punto, hemos escogido dos situaciones a modo de ejemplo que son propias de *Pasiones Peligrosas*: **la utilización del color rojo y los planos detalle de la alianza de matrimonio.**

A fin de analizarlos, tomamos el aporte de Barthes (1963;1964;1982), con el que nos interesa complementar el enfoque que hacemos de las figuras retóricas de la telenovela.

Como decíamos al principio de nuestro trabajo, actualmente se puede reconocer las capacidades plásticas del género telenovela⁶², dejando atrás el mote de “género menor” con el que se lo tildaba.

Para seguir en esa línea, y hacer nuestra pequeña colaboración al destierro de esa caracterización, al menos desde este análisis de la instancia de producción, nos interesa proponer una lectura diferente de aquellas particularidades que eran objeto de crítica, como la simpleza de su trama o sus valores alienantes o la construcción de personajes unidimensionales. Decimos, con Barthes (1963), que **no se trata de simpleza, sino de eficacia del mensaje.**

Con obvias reservas respecto de la existencia de un lenguaje que puede *nombrar* al mundo, y las diferencias que encontramos entre nuestra propuesta y el mensaje publicitario, compartimos que:

“El “buen” mensaje publicitario es el que condensa en sí mismo la retórica más rica y alcanza con precisión (a veces con una sola palabra) los grandes temas oníricos de la humanidad, operando así en gran liberación de imágenes (o mediante las imágenes) que definen la poesía misma” (Barthes, 1963, p. 242).

De manera que, en estos dos puntos que analizamos -la utilización del color rojo y los planos de las alianzas- siempre desde la instancia de producción, no estamos ante indicios de una trama que podría ser leída como simplista o maniquea.

⁶² El libro *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor* (1996) con el que hemos trabajado es un ejemplo de ello.

Una lectura poco profunda de la utilización del color rojo en el ciclo, por ejemplo, podría derivar en asumir prematuramente que apenas se trata de un dato más en la construcción arquetípica de los personajes. Entendemos que esa característica de la telenovela –la construcción arquetípica- sí está presente en el ciclo y la comprendemos como un valor del género. Así mismo, proponemos que estos dos puntos que trabajamos especialmente nos orientan hacia la necesaria riqueza que este análisis amerita y nos aleja de lecturas incompletas.

De manera que, si consideramos con Barthes (1963, p. 242) que los criterios del lenguaje publicitario son los mismos que los de la poesía, y que el primero se rige por su eficacia, es posible pensar que en *Pasiones Peligrosas* se cristaliza el placer o la traición, como ejemplo de grandes temas oníricos de la humanidad, alcanzados con precisión a través de la retórica más rica. Veamos los ejemplos:

A) La utilización del color rojo:

Partimos de la base de que hay pocos elementos más profundamente codificados que la paleta de colores. Tal vez sin paradoja de por medio, el color rojo condensa dos significados: placer y peligro. En *Pasiones Peligrosas*, el rojo se hace presente incondicionalmente en cada emisión, y es de uso absolutamente exclusivo de la amante. A lo sumo del esposo infiel. En este sentido, el color funcionaría como un índice: da cuenta de cuál es la tercera en discordia y le brinda esa información al espectador de manera directa. Esta sería la lectura más llana, si se quiere. Pero sigamos avanzando.

En cada entrega, el rojo hace su aparición estelar en la forma de un objeto determinado que puede ir desde un labial hasta una prenda de ropa interior, pasando por un vestido, una remera, una corbata, un par de tacos, una bebida, una toalla, un auto, un par de pesas o hasta una puerta. Estos elementos suelen estar en escena desde el momento en el que se presenta al personaje –la amante- y rara vez faltan cuando llega el momento de la intimidad.

Desde Barthes (1964), lejos de considerar esta recurrencia como un elemento aislado, entendemos que el rojo es un componente de un escenario más complejo que busca transmitir un sentido global único (p. 252) relacionado con el placer, con la traición, con la tentación y con la peligrosidad. El rojo nunca aparece *solo*, sino en forma de un objeto –al que excede y resignifica – que a su vez se inscribe en una composición de objetos, un sintagma, en el que pueden confluír tanto las prendas de vestir como las miradas de los

personajes, su lenguaje corporal y hasta un viento que, despojado de una clara fuente de origen, aparece en escena subrepticamente para ondear el pelo de los personajes.

Hay un significado extremadamente intenso en el modo en el que el rojo está reservado para la amante y vedado para la esposa. Un significado que está condensado en nada más y nada menos que un color, y que excede por lejos la simple elección y utilización de este tono. Al tiempo que construye un sentido por su codificación en la paleta de colores, lo hace a través de su encarnación en un objeto que en todos los casos tiene una razón de ser en la historia. El rojo –¿la *rojura* debiéramos decir?- habilita una polisemia de los objetos que encarna, les da otro sentido, al tiempo que tales objetos funcionan como protagonistas de la construcción arquetípica de los personajes. Ya no son un par de zapatos de taco, sino un par de zapatos de taco *rojos*. Y además, son el par de zapatos de taco rojos que la viuda se calza para asistir al funeral de su esposo –o sea su víctima-, evento al que además se hace presente de la mano de, quien sabemos, es su amante: nada menos que el pastor de una iglesia, que además es el autor material del homicidio.

En otras palabras, el rojo resignifica un objeto determinado y lo hace entrar en un código diferente que tiene que ver con la retórica de la telenovela y su consecuente construcción de los personajes: son los *stilettos* que la viuda asesina elige ponerse para ir al funeral de su esposo/víctima. Es la puerta que la infiel le abre a un hombre que no es su esposo. Es el labial que recorre la tentadora boca de la mujer que engaña. Es la pesa con la que la amante tonifica su cuerpo. Si pudiéramos establecer un parangón, diríamos que en la lógica de la dimensión retórica, del mismo modo que las mujeres ricas de la telenovela siempre tienen peinados que sólo lograría un estilista con horas de dedicación –y que estas mujeres lucen, inexplicablemente, incluso cuando apenas se levantan de la cama-, del mismo modo que existe una predilección por los tonos pastel para la escenografía de la mansión de la familia, en *Pasiones Peligrosas* desde la instancia de producción se recurre al color rojo no sólo para construir al personaje de la amante, sino también para fijar una postura con respecto a lo que el ciclo enuncia en producción con relación a lo que es una amante. En otras palabras, se la construye de este modo por una determinada razón. Al menos desde esa instancia, consideramos que por medio de este recurso el ciclo pretende transmitir un sentido mucho más amplio, más complejo, que busca establecer un enunciado frente a lo que es la tentación y la infidelidad. Nos atrevemos a caracterizar este enunciado como una cierta intencionalidad previa, una cierta predisposición de quien es infiel, a serlo. Pues inclusive antes de que tenga lugar la eventual infidelidad, ese personaje ya está identificado por un determinado objeto rojo, presentado en concordancia con una cierta actitud corporal y, por caso, una determinada vestimenta. Un

conjunto de objetos minuciosamente compuestos para significar no sólo la infidelidad, la traición o el placer, sino una determinada lectura (propuesta en producción) de lo que es la infidelidad, de lo que es la traición o de lo que es el placer, y sus consecuencias. Un enunciado que no es verbal, pero que se complementa con las palabras.

Para avanzar un poco más en el análisis, consideramos también que esta construcción de la infidelidad, la traición y el placer como un acto que, aunque basado en una supuesta suerte de precondición latente que se vuelve acto cuando la tentación aparece, es una conceptualización que estaría en la misma línea en la que hemos señalado que nuestro género construye al acto criminal como una decisión netamente personal. En otras palabras, encontramos una cierta coincidencia –no accidental- entre la construcción de la infidelidad y la del acto criminal. Dos instancias que, justo en *Pasiones Peligrosas* en particular, se suceden, pero que en otros ciclos del corpus, donde no hay infidelidad, sí se observa la misma conceptualización de lo que es el acto criminal.

La segunda situación que hemos escogido como ejemplo es la que refiere a los planos detalle de la alianza de matrimonio

B) Los planos detalle de la alianza de matrimonio:

En *Pasiones Peligrosas* son recurrentes los planos detalle de la alianza de matrimonio. Inclusive aparecen durante la presentación del ciclo. Entendemos que, por un lado, esto se debe a que, siguiendo las figuras retóricas de la telenovela, está presente la metonimia, o sea la parte por el todo, expuesta en este caso de manera hiperbólicamente recurrente.

Pero, nuevamente, ¿es esta la consecuencia de una elección narrativa netamente basada en emular la retórica de la telenovela? Entendemos que no, que junto con el rojo los planos del anillo buscan construir un sentido que atraviesa las escenas.

Desde la instancia de producción, los planos de la alianza de matrimonio están haciendo presente la traición, pero también el placer y, nos atrevemos a agregar, la autodestrucción. Al tiempo, consideramos que estas tomas buscan introducir un componente místico, al tratarse de un símbolo profundamente ligado con el rito de la unión religiosa.

En esta línea, entendemos que la alianza de matrimonio es un significante que habilita pocas lecturas posibles, y en este sentido lo leemos como cercano al modo en el que Barthes (1964, p. 250) entiende la cruz. Si bien tal vez no esté a la altura de uno de los grandes símbolos antropológicos que enumera el autor, al igual que la cruz, un anillo como

significante del compromiso, de la fidelidad, de la unión reconocida ante Dios, también está ampliamente extendido. Sin compromiso no hay traición posible.

Lo que estamos argumentando es que, en *Pasiones Peligrosas*, la recurrencia a las figuras retóricas de la telenovela, en este caso ejemplificadas en la utilización del color rojo y los planos recurrentes de la alianza de matrimonio, desde la instancia de producción, tienen como objeto fijar una postura ideológica. Se trata de connotadores pertenecientes a una retórica en el modo en el que Barthes (1982) la define: como la cara significativa de la ideología (p. 45).

Para complementar esta exposición debemos considerar, además, que estas imágenes están narradas por el enunciador, quien con sus comentarios funcionaría como valor represor de la potencia proyectiva de las imágenes. Parafraseando a Barthes (1982), allí donde el enunciador *opina* sobre la situación que se desarrolla en la escena, la sociedad impone su moral y su ideología (p. 37). Los objetos rojos y las alianzas estarían sentando una posición frente a lo que sucede. Por ejemplo, mientras la imagen muestra primero un anillo y a continuación un sugestivo gesto que el personaje femenino hace al llevarse una paleta a la boca para lamerla, el comentario que acompaña es “¿Sabes? Para algunas personas, ese anillo dorado **tiene** un significado pero, les aseguro, no siempre es así...”⁶³

Para cerrar este punto, queremos mencionar que, así como el anillo puede introducir un componente místico que sostiene que a quien se traiciona no es al cónyuge, sino al Dios ante el que se asumió el compromiso de amar y respetar al otro hasta que la muerte los separe, también puede estar representando el lugar de lo institucional, de la institucionalidad y lo instituido. En este caso, en forma de la Iglesia y el matrimonio pero, por extensión, del resto de las instituciones que organizan la vida social.

Es decir que, por un lado, lo que el o la infiel estaría haciendo es morder la (roja) manzana prohibida⁶⁴, es sucumbir ante la tentación, es permitir que el hombre separe lo que Dios ha unido -y nadie ignora cómo se castiga la traición en el reino divino-. Por otro lado, como si fuera su sombra, inseparable, imposible de esconder, la traición trae a escena la institucionalidad. La alianza estaría en lugar del enunciado “He aquí una traición”.

⁶³ Esto sucede en el episodio de *Pasiones Peligrosas* Michael y Jan Roseboro, catalogado en el corpus como Pasiones Peligrosas, episodio F) 2 Historias (Michael y Jan Roseboro – David y Melinda Harmon) Episodio: Demasiado lejos, en el minuto 04'45”.

⁶⁴ No escapa a nuestra atención la escena de *Pasiones Peligrosas* en la que la esposa, al morir, deja caer de su mano una manzana roja apenas mordida. Esta escena también guarda alguna reminiscencia con aquella de la versión de Blancanieves (1937) de Disney, en la que la bruja convida a la princesa con una manzana envenenada, ella se desvanece y la deja caer de su mano apenas mordida. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=OXtwndBrMdQ>. El episodio al que hacemos referencia está en el corpus como Pasiones Peligrosas E) 2 Historias (Greg y Kristin DeVillers – Charles y Nelda Chumbler) Episodio Final Fatal. Minuto 01'10”.

De manera que, nuevamente, estamos ante la construcción de la(s) pasión(es) como algo peligroso, como la individualidad, como la dimensión humana que escapa al orden instituido, frente a lo colectivo, lo organizado. En cierto punto, lo seguro.

Esta reflexión nos lleva un paso más adelante en la postura que planteábamos anteriormente respecto de la coincidencia entre la construcción de la infidelidad y la del acto criminal. Decíamos que ambos se plantean como actos individuales. Es precisamente como tales que se presentan como la contracara de aquello que caracteriza a nuestro verosímil de género. Frente a la transparencia de la palabra, la razón cartesiana y el Estado, la debacle que se desencadena cuando se siguen las pasiones.

4.2.2. La dimensión temática:

En este apartado, nos interesa desarrollar puntualmente lo que hace al verosímil de género. Anteriormente traíamos a colación una declaración de la presentadora, en la que ella misma describe al ciclo como “Una nueva serie en la que las traiciones son de novela y los crímenes son reales”⁶⁵, estableciendo tal vez una suerte de descripción de cuál es el carácter de la tensión entre el verosímil de género –según aclara ella, el de la telenovela- y el social que recorre el ciclo. A partir de esta postura, debemos elaborar la dimensión enunciativa de nuestro caso testigo.

4.2.3 – La dimensión enunciativa:

Pasiones Peligrosas es el único ciclo del corpus en el que la figura del presentador condensa la tensión ficción-no ficción.

Es así que el caso testigo condensa las propiedades analizadas, al tiempo que propone una novedad que, entendemos, cristaliza las conceptualizaciones que estamos proponiendo en esta tesina.

Caractericemos, en principio, a la presentadora. Como señalamos oportunamente, se trata de una actriz de telenovelas, cuyo papel más recordado es el de una villana.

Sin confundir enunciator con emisor, en esta instancia aprovecharemos algunas entrevistas hechas a la actriz que presenta el ciclo en las que describe su postura como presentadora.

⁶⁵ Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=x_r67CE_VfY&list=PLb99mavoMRIosH05RHAm0cEMkBdwfUI5v

4.2.3.1 - ¿Quién es la presentadora?

Veamos cómo se presenta Itatí Cantoral por fuera del ciclo:

La presentadora de *Pasiones Peligrosas* es, como lo señalamos oportunamente, una actriz famosa por su rol como villana de telenovela. En una entrevista, ella misma apunta que la señal –*Investigation Discovery*– la convocó para esta versión para América Latina del ciclo precisamente en función de su trayectoria como villana –sobre todo en *María la del barrio*, apunta-, como embajadora del universo de las telenovelas latinoamericanas⁶⁶. Sostiene que la propuesta que se les ocurrió fue modificar la versión norteamericana del ciclo para “meterle las telenovelas latinoamericanas” haciendo una “villana en farsa” que “se burle de la antagonista”. Quizás, desde el plano de la intertextualidad, en esa entrevista Itatí plantea una dimensión de la tensión entre ficción y no ficción del ciclo, al afirmar que al convocarla la señal pretendía reforzar la idea de que aquello que pasa en la realidad a veces **supera** lo que pasa en las telenovelas. En esta línea, más tarde cuenta que su experiencia laboral le ha dado una suerte de *expertise* al momento de reconocer ciertas actitudes maliciosas.

En cuanto al enunciador del ciclo, y sin tener en cuenta las declaraciones de la actriz sino exclusivamente el programa en sí, se trata de un enunciador que habla desde una postura de conocimiento, de saber, cuya fuente es un tanto compleja: se trataría de una experiencia sobre las vicisitudes de la vida *real* y la maldad de las personas que se basaría, a su vez, en una trayectoria como malvada del mundo de ficción. En otras palabras, Itatí Cantoral construye un enunciador cuya autoridad para hablar sobre homicidios presentados como reales se sustenta en su experiencia (¿laboral?) como villana de telenovelas. De modo que en este enunciador, haber sido *mala* en la ficción lo ha habilitado a impartir conocimiento respecto de la maldad del mundo por fuera de las telenovelas. Así lo afirma cuando recurre a imperativos como “Sigue tu intuición” o cuando sentencia “Yo sé por qué te lo digo” o el aún más contundente “Te lo digo yo”⁶⁷. Es como si el hecho de haber sido parte del mundo de las telenovelas funcionara como una especie de palco especial en el que el enunciador ha podido conocer lo más profundo de cada uno de los dos mundos –el ficcional y el no ficcional–

En un enigmático juego de espejos, se trata de un enunciador que se presentaría como un nativo que logra extrañarse. Podríamos decir que no necesita recurrir a la interpretación porque esas estructuras de significación no le son ajenas: el mundo de ficción es su mundo.

⁶⁶ Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=6xArfR9Wy4c&list=PLb99mavoMRIosH05RHAm0cEMkBdwfUI5v&index=12> y en el corpus de la tesina en Material Extra / Corresponsal ID Colombia - Presentación *Pasiones Peligrosas* #01.

⁶⁷ Ejemplos de estas expresiones están vertidos en las promociones del programa, *Cómo descubrir una pasión peligrosa, con Itatí Cantoral*, que incluimos en el corpus en la carpeta de Material Extra.

Al tiempo, desde su lugar, esta suerte de personaje consciente de su propia realidad ficticia, hace uso de su condición para ofrecer una interpretación sobre el mundo de no-ficción del que, curiosamente, también es parte. Tal es así que tiene la capacidad de ubicarse por fuera y hacer de ese mundo de ficción un objeto externo, cuya observación es, por algún motivo, el fundamento último de su experiencia y conocimiento sobre el mundo *real*. De este modo, el enunciador funcionaría como nativo en ambos *mundos*.

Aquí nos interesa revisar el lugar del testimonio. En los ciclos notamos la presencia del efecto documentalizante, y como parte de éste los testimonios de los protagonistas –los detectives, los parientes de la víctima-. No obstante, también notamos que el enunciador testimonia, en lo que entendemos que es un refuerzo de la construcción de este lugar discursivo que se presenta como un tanto difuso entre ficción y no ficción. Al comienzo del ciclo, el enunciador da cuenta de su experiencia en la *villanía* con referencias a su tránsito por el mundo de las telenovelas, con introducciones como “como actriz de telenovelas....” a las que se sucede una anécdota⁶⁸.

El enunciador también se caracteriza por una cierta actitud irónica y cínica. Por medio de sus comentarios y del modo en el que imposta la voz, asume una postura activa que, lejos de relatar lo que acontece, se posiciona a favor de uno de los personajes y se burla de otros. En este sentido, ante una situación en la que un amorío entre vecinos termina en homicidio y uno de ellos es enviado a prisión, el comentario que acompaña es “Estoy segura de que se mueren de ganas de conocer a sus nuevos vecinos”⁶⁹ en referencia a los otros presos. En otro episodio, cuando el esposo acierta en el modo en el que su esposa fue asesinada, pues secretamente él es el responsable, la pregunta es “¿¿Será que Michael había desarrollado superpoderes telepáticos??”⁷⁰ La ironía es doble, no sólo porque el esposo adivinó las causas de la muerte, que en teoría debería haber ignorado, sino porque también era una persona fanática de los comics y las historietas de superhéroes. En este mismo episodio, al comienzo se escucha “Michael George, **al igual que yo**, tenía un deseo insaciable por tener cosas –plano del escote de una mujer- y no era un secreto lo lejos que podía llegar para conseguir lo que quería”⁷¹. La nota es que Michael George es el asesino en el caso que se relata. En consecuencia, el enunciador se está construyendo desde un

⁶⁸ Esta es la introducción al episodio *Pasiones Peligrosas* Greg y Kristin DeVillers, catalogado en el corpus como Pasiones Peligrosas E) 2 Historias (Greg y Kristin DeVillers – Charles y Nelda Chumbler) Episodio: Final fatal. Al comienzo, la introducción es “**Ser actriz de telenovela tiene sus ventajas, pero actuar como alguien que no eres es muy difícil. Pero bueno, alguien tiene que hacer el trabajo...sucio**”.

⁶⁹ Esto sucede en el episodio de *Pasiones Peligrosas* David y Catherine Parsons, listado en el corpus como Pasiones Peligrosas B) 2 Historias (David y Catherine Parsons – Randy y Theresa Stone) Episodio: Al lado del peligro. Minuto 20’30”.

⁷⁰ Esto sucede en el episodio de *Pasiones Peligrosas* Roger y Penny Scaggs, catalogado en el corpus como Pasiones Peligrosas C) 2 Historias (Michael y Barbara George – Roger y Penny Scaggs) Episodio: Adquisición letal, en el minuto 15’12”.

⁷¹ *Op. Cit.*, minuto 01’40”.

lugar de simpática empatía con el homicida, aunque más adelante lo trata como poco más que un tonto.

En otra oportunidad, cuando el esposo de un matrimonio regido por fuertes valores cristianos comienza una relación de amantes con una compañera de trabajo, se hace referencia a la situación como “su *cassto* matrimonio”⁷², y hasta simula un bostezo en medio del relato, justo cuando describe el tedio que sentía el hombre respecto de su vida marital⁷³.

Otro aspecto notable de este enunciador es que se permite manejar los sonidos de forma particular: enfatiza algunas palabras, distancia otras, deja silencios. Curiosamente, tal como lo hacía el personaje de villana de Itatí Cantoral en la telenovela de Thalía, este enunciador pone un particular acento en algunas letras “R” y “S”. **De modo que tenemos aquí dos factores: por un lado el contenido, por el otro la forma.**

A partir de estas características, podemos definir al enunciador del ciclo como uno que habla desde una posición de poder que se basa en **la experiencia y el conocimiento**, que tiene la capacidad de tratar lo que acontece con cierto tono desdeñoso, que se burla tanto del amor como de la muerte, que construye un enunciatario cómplice, a quien busca aconsejar y prevenir. Se trata de un enunciatario que está en riesgo de ser una víctima de los engaños de su pareja, pero que puede evitar caer en ese lugar a partir de los consejos de alguien que le habla porque sabe. Se trata, además, de un enunciatario que conocería el origen de ese tal conocimiento y que disfrutaría de esa suerte de desdoblamiento entre ficción y no ficción de la figura del enunciador.

La actitud cínica no se suscribe únicamente al enunciador. También está presente en las declaraciones de la conductora. Precisamente, en otra entrevista Itatí Cantoral se reconoce como “malvada y sarcástica”. Luego admite que en el ciclo ella pone “un poco de picardía” y hace “una farsa de las telenovelas”. La actriz afirma, además, que “se divierte” con los asesinatos pasionales y que estos casos reales tienen todo el misterio, la pasión y los enredos de las telenovelas⁷⁴.

En una interpretación cargada de singularidad, al describir el ciclo Itatí sostiene que tiene “un toque impresionante de misterio” y que “nunca sabes cuándo va a ocurrir el asesinato”, un punto que es difícil de compartir desde el momento en el que, en cualquier episodio, como pasaría en una telenovela y tal como lo describe el placer por lo

⁷² *Op. Cit.*, minuto 35'49''.

⁷³ Esto sucede en el episodio de *Pasiones Peligrosas* Greg y Kristin DeVillers catalogado en el corpus como Pasiones Peligrosas E) 2 Historias (Greg y Kristin DeVillers – Charles y Nelda Chumbler) Episodio: Final Fatal, en el minuto 09'48''.

⁷⁴ Las declaraciones a las que hacemos referencia están en el corpus en la carpeta Material Extra, Itatí Cantoral entrevista Pasiones Peligrosas Claro.

intersticial, es posible anticipar la trama a partir de la construcción de los personajes y el conocimiento del género.

Otra particularidad que diferencia a *Pasiones Peligrosas* del resto de los ciclos es que no está doblado al castellano. En los demás casos del corpus, el idioma original es el inglés, pero están versionados en español. Por eso, si se escoge la opción SAP (Segundo Programa de Audio, o sea, audio alternativo) en el televisor, se puede verlo en su idioma original. No es el caso de *Pasiones Peligrosas*. En línea con lo que afirma su presentadora, se trataría de un ciclo que está pensado para el público latinoamericano.

4.2.3.2 - Pecados Mortales, un enunciador diferente:

A pesar de contar con un presentador, el caso de *Pecados Mortales* es diferente al de *Pasiones Peligrosas*. Exploremos este ejemplo para puntualizar las respectivas particularidades:

Al frente de este ciclo se encuentra Darren Kavinoky, un abogado criminalista y periodista de televisión que es, además, el creador del ciclo. En detrimento de sus títulos, en el programa es anunciado simplemente como “experto en conducta delictiva”.

Aquí tenemos un punto de coincidencia con la presentadora de *Pasiones Peligrosas*: ambos están en ese lugar en función de su experiencia laboral. No obstante, dado que una proviene del mundo del espectáculo y otro del académico, sus maneras de encarar los respectivos ciclos son diferentes: ella aparece vestida según la temática de la emisión, en una escenografía que se relaciona con el caso que se va a tratar, y en ocasiones otras personas aparecen en escena. Por ejemplo, si el caso del día tiene que ver con un coleccionista, Cantoral está en una suerte de estudio con un libro de coleccionables, una lupa y un guante en la mano. El tema del día determina, también, el comentario introductorio que ella haga al respecto.

En el caso de Kavinoky, el abogado siempre se presenta vestido de traje en lo que parece ser el interior de una iglesia. Está solo, parado entre la luz y la oscuridad, como si fuera una representación del bien y del mal en el mundo.



Darren Kavinsky en una imagen de backstage de su ciclo. Fuente: Facebook.

Uno seduce; el otro dictamina. Los enunciadores que construyen, no obstante, tienen un punto de contacto. El de *Pecados Mortales* se remite a contar lo que sucede, pero tal como el de *Pasiones Peligrosas*, se permite cierta cuota de cinismo y asume, de este modo, una postura frente a la situación que presenta. Una postura nada velada, sino directa.

La postura que encarna, además, no se sustenta en lo que determina la ley frente a un delito, lo que estaría en concordancia con la experiencia como abogado, sino que apunta a construir un enunciatario con el que busca establecer cierta empatía. Podríamos decir que es un enunciatario que pretendería verbalizar lo que entiende que el enunciatario sentiría frente a esa situación y se permite expresarlo. En ninguno de los dos casos observamos un enunciatario que pretenda mantenerse neutral, sino que por el contrario intenta ser una especie de guía interpretativa.

La diferencia que los separa de manera tajante es que el enunciatario de *Pecados Mortales* no se posiciona frente al caso en el vértice entre ficción y no ficción.

En lo que respecta a la dimensión retórica, nos interesa destacar que *Pecados Mortales* es uno de los ciclos del corpus que más se acerca a *Pasiones Peligrosas* en cuanto al uso de las figuras de lo metafórico y lo metonímico de la telenovela. Esto se ve favorecido no sólo

porque en función de la temática del ciclo, las situaciones suelen estar propuestas desde un plano dicotómico que se resume como el bien contra el mal, justos contra pecadores – propiciando así la recurrencia a las figuras del exceso como la hipérbole y a la antítesis– sino también en lo que hace a la construcción arquetípica de los personajes. Por ejemplo, una futura heredera y su pareja se molestan con la madre de la primera y deciden asesinarla, en consecuencia podemos observar a una de ellas haciendo gala de su maldad, acuchillando un testamento⁷⁵.

Como un marcador recurrente del ciclo, hemos observado que las decisiones de los personajes, los momentos bisagra del relato, se acompañan con un efecto de sonido que no escapa a la estética eclesiástica: el tañido de una campana. En cuanto a los efectos visuales, el elegido es uno que parece simular las llamas del infierno.

De manera que tenemos un ciclo –*Pasiones Peligrosas, presentado por Itatí Cantoral*, nuestro caso testigo– que se ajusta a la estética de la telenovela, que se nutre de los aspectos de la dimensión retórica de este género, y que es presentado por una actriz famosa por su rol como villana. Por otro lado, tenemos un ciclo como *Pecados Mortales* que comparte ciertas características con su par, con una estética y una temática fuertemente asociadas a una institución, aunque en el primer caso se trata de un texto con propiedades similares, como podría ser un género literario, mientras que en el segundo caso se trata de un discurso originalmente ajeno a los géneros televisivos, como podría ser el eclesiástico.

Podríamos decir que ambos ciclos se sustentan en sus respectivas referencias intertextuales con cierta rigurosidad. Nos atrevemos a sostener que ningún ciclo del corpus escapa al planteo maniqueo de que el bien se enfrenta al mal. No obstante, en el caso de *Pecados Mortales*, a instancias del discurso eclesiástico, este dato adquiere otro cariz. Allí, tal como lo definimos en el verosímil de género de nuestra propuesta, la decisión criminal es netamente personal y está alejada de cualquier conexión institucional. En este caso, además, el bien y el mal se explican por los pecados. El accionar criminal se debe, por caso, a la lujuria, a la gula o a la codicia. Es decir que el pecado capital –la lujuria, la codicia, por ejemplo– funciona como clave interpretativa del accionar criminal.

Dentro del universo del discurso eclesiástico, en el caso de *Pecados Mortales* se trataría de un período cercano al gótico, pues el presentador está en una iglesia de techos altos, abovedados. También podemos observar el clásico arco apuntado y las vidrieras y rosetones en el fondo de la escena. Todo el ambiente está escasamente iluminado, ya que la poca claridad se reserva para la figura del presentador.

⁷⁵ Hacemos referencia a la escena del episodio *Pecados Mortales* Codicia, catalogado en el corpus como *Pecados Mortales G) Pecados Mortales. Episodio Codicia. Minuto 07'29"*.

En concordancia con esta estructura arquitectónica un tanto intimidante y con la figura de un Dios que está muy por encima del hombre, el ciclo se rige por un orden de poder nada ajeno tanto a la Iglesia como al discurso académico: la linealidad. Quien presenta aquí es un abogado vestido de traje que habla desde otro centro hegemónico en constante disputa por el poder. Aquí y allá el conocimiento *baja* del que sabe al que no sabe. El segundo está en desventaja frente al primero. De hecho, al comienzo de cada emisión se brinda una definición de tipo enciclopédica del pecado sobre el que va a versar la entrega.

A pesar de todo, como mencionábamos, el enunciador no habla desde una posición de aséptica sabiduría académica, sino que comparte los sentimientos con el enunciatario que construye: se indigna, se ofusca, se enoja, se alegra, se burla, insulta. Son recurrentes las menciones a “la bruja” y “el monstruo” para describir a los personajes. Tampoco se posiciona en un lugar entre la ficción y la no ficción, aunque tal como el de *Pasiones Peligrosas*, se permite un grado de cinismo. Es así que sus elecciones comprenden terminología que no escapa al mundo bíblico, como “la víbora”⁷⁶ para referirse a la novia asesina, o “la bestia” o “el monstruo”⁷⁷ o “un par de pitbulls”⁷⁸ para los *malos* de la historia. A otra asesina la define como “**bruja** fría como una piedra”⁷⁹ y a otros como “un trío de chacales codiciosos complotados”⁸⁰. A partir de estos ejemplos, hemos notado que, al menos desde lo enunciativo, el ciclo tiene una tendencia a animalizar la conducta homicida. A des-humanizarla. Por lo demás, consideramos que tildar al grupo de *chacales codiciosos complotados* es una elección que recurre a la hipérbole.

Otro punto de contacto con el enunciador de *Pasiones Peligrosas* es que los enunciados que se construyen funcionan como editoriales de lo sucedido. De los *consejos* de *Pasiones Peligrosas*, en los que un enunciador le dice a un enunciatario que si su pareja de repente pierde peso, se cuida y va al gimnasio es porque seguramente tiene una amante, a los deseos del enunciador de *Pecados Mortales* que, interpretando la indignación del enunciatario que construye, sostiene que “si existe la justicia realmente, él (el asesino) recibirá lo que se merece como cortesía de la población del correccional”⁸¹. Es decir que la justicia real no es la que lo mandó preso, sino la *tumbera*.

⁷⁶ Hacemos referencia al episodio de *Pecados Mortales* Ira, catalogado en el corpus como Pecados Mortales B) Pecados Mortales. Episodio Ira. Minuto 08’28’’; 13’15’’.

⁷⁷ *Op. Cit.*, minuto 25’30’’; 35’.

⁷⁸ Hacemos referencia al episodio de *Pecados Mortales* Codicia, catalogado en el corpus como Pecados Mortales G) Pecados Mortales. Episodio Codicia. Minuto 07’21’’.

⁷⁹ *Op. Cit.*, minuto 15’21’’.

⁸⁰ *Op. Cit.*, minuto 18’35’’.

⁸¹ Hacemos referencia al episodio de *Pecados Mortales* Ira, catalogado en el corpus como Pecados Mortales H) Pecados Mortales. Episodio Gula. Minuto 21’43’’.

4.2.3.3 - Análisis de los casos del corpus que no tienen presentador:

Hasta aquí hemos marcado un contrapunto entre nuestro caso testigo y otro ciclo que también cuenta con un presentador. Diferente es el caso de *Conocido Desconocido*. En principio porque allí no hay un presentador, sino un narrador que construye un enunciador que, frente a los de los ciclos anteriormente citados, se remite a contar los sucesos. En realidad, se trata de un enunciador que también asume una postura, pero es la de describir a la víctima como tal. El ciclo es una historia de superación personal, de alguien que ha sido arrastrado al mal pero que ha logrado volver al bien gracias al amor de su familia, a su fuerza de voluntad y sus ganas de sobreponerse.

A diferencia del resto, el punto fuerte de este ciclo es el relato de los protagonistas, cuyo testimonio organiza la trama. Podríamos afirmar, de hecho, que sin escapar al verosímil de género que hemos conceptualizado para nuestro corpus, las características de este caso lo posicionan **más cerca del género documental que de la telenovela**. En cuanto al policial, el ciclo cumple con las particularidades de casi todos los demás: el enigma no pasa por quién es el criminal, sino por el modo en el que se desarrolla el delito. En esta línea, también comparte la característica de anunciarlo casi todo desde el título.

De modo que el enunciador que se construye en este caso está fuertemente atravesado por el efecto documentalizante. El fuerte es el testimonio de la propia víctima. Es un enunciador que se vale de efectos como la mirada a cámara en silencio, que construye así un enunciatario que estaría mirando desde el otro lado y que comprendería su dolor y podría leer en su mirada la honestidad de lo que dice. Ese enunciador comparte con ese enunciatario una historia de tristeza y superación desde el plano de la sensibilidad y la franqueza.

Tanto reposa la trama en la palabra, que a diferencia de los otros ciclos, el peso de la gestualidad de los personajes arquetípicos tal como lo hemos descrito, aquí se borra por completo. En las instancias de ficción del relato, las caras de los actores no se ven. Sólo se identifican las acciones. En las de no ficción, el testimonio se acompaña con imágenes tanto de los lugares donde sucedió lo relatado como de otras genéricas que funcionan como caracterizadores del lugar de los hechos.

Este dato plantea una dimensión retórica muy diferente a la de los casos anteriores, y en consecuencia construye una dimensión enunciativa con otras características.

El oxímoron *Conocido-desconocido* podría equipararse al de *Vecino Asesino*, en el sentido de que ambos refieren a la cercanía con el peligro, a que el daño puede provenir de quien menos uno lo espera.

A pesar de que ninguno tiene presentador, las diferencias entre un ciclo y otro, no obstante, son notables. Las instancias ficcionalizadas de **Vecino Asesino** tienen actores que pretenden asemejarse físicamente a los protagonistas y podemos ver sus rostros. Hemos notado, inclusive, que en una oportunidad **el actor mira a la cámara**, rompiendo precisamente la ficción al buscar cierta complicidad con el espectador. Este recurso también se observa en **Mi Secreto Oscuro**, un ciclo en el que los personajes ficticios son presentados con paneos de la cámara, en escenarios que serían los propios de las personas que caracterizan. Por ejemplo, un pastor en el altar de la iglesia. Del mismo modo, este ciclo recurre a la cámara rápida.

En cuanto a los recursos visuales, Mi Secreto Oscuro se asemeja a Conocido Desconocido, con la diferencia de que en el primero nunca se nos revela la verdadera apariencia de los protagonistas. Además, el ciclo se diferencia por el ritmo que tiene. Durante el relato, hay una numerosa cantidad de momentos en los que la cámara se ralentiza o inclusive se detiene. En general lo hace para permitir esa instancia en la que la mirada del personaje y la del espectador se encuentran.

En Mi Secreto Oscuro observamos que el color rojo vuelve a tener cierta predominancia, sin alcanzar la constancia que tienen en Pasiones Peligrosas. Curiosamente, en este caso el rojo es utilizado por quien eventualmente será la víctima. **Otro punto de contacto con Pasiones Peligrosas es la recurrencia a la construcción arquetípica de algunos personajes: en el caso de una fiel devota, son recurrentes las tomas de la biblia; en el caso del médico y la enfermera teniendo un romance, sobre la cama hay un estetoscopio.**

No obstante, a diferencia de Pasiones Peligrosas, tanto Mi Secreto Oscuro como Vecino Asesino son ciclos que se caracterizan por ajustarse a la lógica del policial canónico: al principio se plantean varias alternativas en cuanto a la identidad del homicida. Hay un misterio inexplicable cuya resolución es alcanzada por los investigadores luego de revisar todas las hipótesis posibles. El enunciador sigue la lógica del relato, por lo que se trata de un enunciador que va develando el enigma al mismo tiempo que el enunciatario que construye.

En el caso de **Vecino Asesino**, por más que el título del programa sea dicente de lo que va a acontecer, y que tal como los otros ciclos, al principio ofrezca una sinopsis que anticipa casi todo lo que el espectador va a ver en ese episodio, **es una emisión que respeta el misterio.** No siempre se trata, en efecto y literalmente, de la persona que vive al lado de la casa de la víctima. Puede ser un vecino de la comunidad.

En cuanto a la víctima, sí se trata invariablemente de una persona con toda la vida por delante que muere a manos de un excluido del sistema, pues **una constante entre *Conocido Desconocido* y aún más en *Vecino Asesino* es el lugar de la fatalidad.** En el caso de este último, la fatalidad ataca en un escenario ideal que suele ser un pequeño pueblo, una comunidad integrada y funcional donde la maldad es prácticamente desconocida. De modo que el ciclo se mueve en una lógica que es la de un sistema de gente de bien atacado por una agente externo que trae el mal, que contamina la tranquilidad y pone en riesgo la seguridad.

A diferencia de *Conocido Desconocido*, en *Vecino Asesino* el testimonio de la víctima no tiene peso porque, de hecho, la víctima está muerta. Los que testimonian son los parientes, los amigos, los detectives y los reporteros. El peso testimoniante de la víctima está, así, en su ausencia.

Lo invariable de *Vecino Asesino* es que, ante la laguna de misterio que necesariamente sucede a la fatalidad, los investigadores siguen el método científico para encontrar al verdadero culpable y la emisión se encarga de hacerlo evidente. No prejuzgan, sospechan. Investigan. En general, se presenta un primer sospechoso, que resulta no ser el homicida, para luego dar con el responsable. El procedimiento es el de exponer la hipótesis a ensayo y error y seguir a partir de los resultados: dan con un sospechoso, le toman declaración, comparan su ADN y su coartada, y el función de los resultados lo descartan o lo detienen.

Es un programa que, además, incorpora efectos como la cámara rápida para contar la historia del homicidio.

Hemos afirmado que todos los ciclos del corpus comparten ciertos rasgos, pero cierto es que cada caso expone uno por sobre otro. **En *Vecino Asesino* no pesa tanto el testimonio del sobreviviente, tampoco el lugar del presentador, sino el del discurso científico.**

De manera que, a partir de las dimensiones retóricas y temáticas, principalmente, podemos trazar ciertas cercanías dentro del corpus. *Pasiones Peligrosas* es nuestro caso testigo pues tiene una particularidad que escapa al resto del grupo. No obstante, en sus dimensiones retórica y enunciativa se puede establecer cierta semejanza con *Pecados Mortales*. En lo que hace a los ciclos que no tienen presentador, como *Conocido Desconocido*, *Vecino Asesino* y *Mi Secreto Oscuro*, observamos que el primero se destaca por el lugar que tiene el testimonio de la víctima, aunque hay similitudes con el segundo respecto de la construcción del peligro y el lugar que ocupa la fatalidad.

Consideramos que, a pesar de los puntos de coincidencia que los unen, por ejemplo que a todos podemos aplicarle el verosímil de género que hemos propuesto para nuestro corpus, en los dos primeros –*Pasiones Peligrosas* y *Pecados Mortales*- hay una predominancia del rol de los presentadores; en *Conocido Desconocido* el acento está puesto en el testimonio de la víctima; en *Vecino Asesino* y *Mi Secreto Oscuro* se destaca la aplicación del método científico para dar con el asesino.

Al regirse por el verosímil de género que elaboramos (la tríada Estado/Investigador-criminal-víctima, el rol del testimonio, ciencia como herramienta fundamental), los ciclos no pueden obviar el papel decisivo de la medicina forense, que es la que sin excepción eventualmente señala al responsable. Con esto nos referimos a que lo que se hace presente es, invariablemente, el discurso científico y su consecuente neutralización del efecto ideológico tal como lo definimos previamente siguiendo a Verón (1998).

No obstante, entendemos que cuando la familiaridad con la retórica de la telenovela es demasiado fuerte, cuando hay una intertextualidad con otros discursos, como el eclesiástico, el discurso científico pasa a un segundo plano. En cambio, cuando la fatalidad dictamina que se puede ser víctima en cualquier momento y de manera subrepticia, este discurso asume un rol más protagónico dentro de la trama.

4.3 - La hibridación genérica:

Dadas las características de nuestro corpus, que aquí hemos expuesto, nos parece interesante problematizar el escenario desde las particularidades de la televisión en las diferentes instancias en las que las plantea Eco (1983 citado en Tous Roviroa, 2009), pensarlas desde la paleotelevisión y la neotelevisión.

Para caracterizar cada una de las instancias, la paleotelevisión se destaca por sus funciones de informar, educar y entretener, por su perspectiva jerárquica y su intencionalidad educativa, que se organiza en una intención de transmisión del conocimiento del que lo posee hacia el que lo carece. En otras palabras, lo que propone esta era es la divulgación ligada al discurso institucional, en la que la relación con el espectador no es de proximidad sino de jerarquía. Otra característica de la paleotelevisión es que los géneros están claramente diferenciados.

La Neotelevisión, en cambio, se caracteriza por sustituir la jerarquía y las funciones institucionales y divulgativas por la proximidad y la interactividad. Una de sus particularidades es, de hecho, la producción de realidad. Otra es la hibridación genérica.

En esta era se hace más difícil distinguir la ficción de la no ficción, y junto con ella muta el espectador, que ahora interviene, selecciona y participa. La Neotelevisión también se caracteriza por mostrarlo todo, lo anecdótico, lo truculento y el detalle escabroso.

Lo que observamos en los ciclos del corpus es tanto una tarea divulgativa, que no se circunscribe a la aplicación de técnicas forenses para el esclarecimiento de los casos, sino también a una construcción de los lugares del bien y del mal.

En este sentido, al analizar la serie norteamericana *CSI*, Rovirosa (2009), sostiene que el ciclo

“Se adscribe a una función paleotelevisiva en su tarea divulgativa, mostrando las técnicas forenses más avanzadas, el “modus operandi” de los criminólogos, el argot científico, y el procedimiento del método científico: observación, elaboración de hipótesis, verificación y contrastación experimental. Las “armas” de los forenses son la ciencia, la lógica y la deducción, antes que las pistolas. Más trascendente que la función divulgativa es la recuperación de la función paleotelevisiva por lo que se refiere a la emisión de unos valores de manera jerárquica: la moralidad de los buenos y su función antagonista respecto a todos los males de la sociedad, encarnados en los casos que se resuelven episodio tras episodio. Como sucedía en la era paleotelevisiva, los roles están jerarquizados, el conocimiento y los valores se transmiten de manera “dirigista””. (p. 179)

A pesar de las numerosas coincidencias que encontramos entre las definiciones de la autora y nuestro corpus, debemos aclarar que ninguno de nuestros ciclos se caracterizan por tener la trama futurista de *CSI*, no hay inserts ni travellings ni fragmentos similares a un video clip que caracteriza a esa serie. Aunque no es infrecuente la visualización de las técnicas forenses, que están presentes y son decisivas, es mayor el protagonismo que tienen el procedimiento científico y el método experimental que las tomas de las técnicas forenses. Es posible encontrar tomas de un microscopio, tubos de ensayo, analizadores de ADN, robots de ese tipo, personal científico y laboratorios, pero estas imágenes suelen estar como soporte del relato. Esto es diferente a lo que ocurre en *CSI*, por ejemplo, pues en ese ciclo un clip de imágenes secuenciadas –extienden una prenda de la víctima, cortan un pedazo de tela, lo extraen con una pinza, lo observan en un microscopio, obtienen resultados- hace avanzar la trama.

Sin ir más lejos, en *Pasiones Peligrosas* no hay escenas dedicadas a la ciencia, pero la resolución de los casos se da por: la comparación balística, el registro de las antenas

telefónicas, los registros de llamadas, la evidencia manchada de sangre y la identificación de los restos humanos, entre otras posibilidades.

Por otro lado, debemos mencionar un punto que se debate entre la divulgación y el interés por el detalle truculento. Se trata de los posteos que la señal hace en Redes Sociales respecto de, por ejemplo, “las fases de la asfixia”, aunque en este punto eso excede nuestro análisis.

En lo que respecta a la Neotelevisión, hemos notado que algunas de sus características también son aplicables al corpus. En principio la hibridación genérica, aunque también debemos mencionar el interés por lo escabroso que se propone desde la instancia de producción. También observamos que desde esa instancia se busca la participación del espectador, por ejemplo a partir de las trivias con las que el segmento de *Viernes de Placer y Venganza* iba al corte comercial.

Una característica más que podemos asociar a esta era es el contrato que propone el segmento y su consecuente admisión de un tema que aún no se ha sacudido del todo su calidad de tabú. Se trata de la propuesta, desde producción, de un admitido placer por lo morboso.

3- Conclusiones

*Si alguna vez fui bello y fui bueno,
fue enredado en tu cuello y tus senos.*

Joan Manuel Serrat

(Este es un trabajo que se circunscribe a la instancia de producción)

Una púber espera sentada con los ojos cerrados ese mito iniciático de su incipiente vida sexual. El joven del que se ha enamorado perdidamente pronto le dará un inocente beso en la mejilla, con el que sin mediar palabras y en apenas un instante, le estará confesando que él también la ama. Y que es uno de esos amores que son para siempre, pues ambos son jóvenes, ricos, blancos, y ella aún es virgen, huérfana y momentáneamente paralítica. Llega el beso, pero la felicidad de ese *para siempre* dura poco. Allí irrumpe la lujuria por la puerta. “¿¿¿Qué haces besando a la lisiada??!!” vocifera con genuino estupor. Los dos amantes se quedan tiesos, inmóviles, mientras la otra hace un soliloquio que contextualiza el tamaño de su ira. Y ahí nomás vuelan los platos.

Esta debe ser, probablemente, la escena más recordada de Soraya Montenegro en *María la del barrio*.⁸²

¿Y cuál es el contexto de esa ira? En rigor podríamos decir que es que Soraya sedujo a Nandito, el joven en disputa, para vengarse de la madre de este, María la del barrio. No sólo lo sedujo, lo inició sexualmente, lo alejó de su familia, le hizo probar el alcohol y faltar a clases de la universidad. Todo por venganza. Pero le salió mal, porque terminó enamorándose perdidamente de Nandito, que a su vez se enamoró de la inocente Alicia, la hijastra temporalmente paralítica de Soraya, a quien conoció, un tanto a escondidas, en las frecuentes visitas a la mansión en la que ambas viven.

Esto es lo que nos cuenta la telenovela. Hay, sin embargo, otro contexto para esa ira. Soraya es mayor que Nandito, tanto que podría ser su madre. Alicia, en cambio, tiene la misma edad que él. Soraya es sensual y sexualmente madura y experimentada. Alicia no.

⁸² Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ctVuPSX03tc> y en el corpus en la carpeta de Material Extra como Escena “¿Qué haces besando a la lisiada”.

Soraya es mala, recontra mala. Alicia es inocente y buena. Es más rubia que Soraya, viene de una familia adinerada y se viste como si estuviera en la época victoriana. Soraya es el deseo, lo prohibido, lo lujurioso, lo corporal, lo placentero. Elegir a *la lisiada* representa, para Nandito, volver a la norma.

Nandito renuncia al placer y a la exploración de la sexualidad –ya lo probó y elige otra cosa- para volver a integrarse. No hay algo en el medio. Es: o la lujuria caminando o la pacata de Alicia. Lo que enfurece a Soraya es que Nandito tuvo su viaje por los bajos instintos, pero se decidió por lo contrario.

Desde la instancia de producción, la propuesta que observamos en nuestro corpus se asemeja a este escenario. La pasión, como ese territorio del dejarse ir, es peligrosa. Explorarla es peligroso. Nandito no se la va a llevar de arriba. Los protagonistas de los ciclos del corpus tampoco. La propuesta en producción sería abrir esa exploración al placer –y al placer de lo intersticial-, pero de una manera segura, aséptica, sublimada, para luego besar a la lisiada.

Esta exploración tampoco es sinónimo de dejarse ir, pues funciona allí una construcción del placer en la que lo placentero es el lugar de todo lo que escapa a la norma. Por fuera de la norma quedan tanto la infidelidad como el homicidio. El placer es, así, lo desviado⁸³.

En los bloques de viernes de *Placer y Venganza*, la venganza es la respuesta a la exploración de ese placer, de ese desvío. Pensemos, por caso en *Pecados Mortales*, en cómo se podría pensar en el placer de la lujuria, o en el placer de la gula, por nombrar a los más ligados a las zonas erógenas, pero también en el placer de dejarse ir en una liberación de soberbia, de pereza o de ira. En producción, el sujeto de la acción es construido como un ser carente de virtudes.⁸⁴ Esta carencia estaría apuntando a accionar un quiebre en la empatía. La falta de empatía estaría así allanando el camino para que la venganza sea la respuesta a ese placer, en vez de la acción punitiva. Esto no quiere decir que el castigo de la justicia desaparezca, eso iría en contra de nuestro verosímil de género, pero ante esta construcción del placer que estamos describiendo, la venganza se alzaría como el aditamento necesario para penar ese dejarse ir.

⁸³ En contraposición al placer como lo que escapa a la norma, podríamos citar a Barthes (1963) y pensarlo en concordancia con “los grandes temas humanos, esos mismos que en todos los tiempos han asimilado el placer a una disolución del ser” (p. 40).

⁸⁴ En el episodio *Pereza*, el presentador –el experto en conducta- afirma que “los perezosos son los maestros de la negación, y ni hablar de la manipulación”. El hecho es que el sujeto en cuestión es un estafador que tiene una doble vida. Se podría pensar que la negación y la manipulación están más en concordancia con ese dato, pero la construcción que hace el ciclo en la instancia de producción es que estas características se deben a que tiene pereza. En la afirmación, bien podríamos hacer el ejercicio de reemplazar “perezoso”, por “jugador compulsivo” o “estafador profesional” y no perdería sentido. En el episodio *Lujuria* se argumenta “Su lujuria lo obligó a salir de cacería”, para explicar que el sujeto irrumpe en la casa de dos adolescentes y abusa sexualmente de ellas. Podríamos preguntarnos: ¿es lujurioso o es violador?

La sexualidad, en tanto, es una puerta hacia la exploración, por lo que resulta tan condenable como el placer-desvío mismo. Esto queda mostrado tanto en *Pasiones Peligrosas*, presentado por Itatí Cantoral, como en *Pecados Mortales*, donde la ira, la lujuria o la gula como motores de un homicidio son reinterpretados en clave bíblica.

En la lógica del placer como desvío, **la infidelidad resulta equiparada con un acto criminal cualquiera**. Al igual que este, y en desmedro del hecho de que uno es un acto de esfera privada y otro es un quebranto al tejido social, la infidelidad se construye como un acto deliberado, egoísta y perverso. Una acción que tiene como uno de sus motivos el herir al otro. Un acto de maldad. Así como vimos que el criminal es un sujeto que acciona deliberadamente, la infidelidad es presentada como una acción hedonista y mal intencionada. En este mismo sentido funcionaría la construcción de la pereza o de la lujuria en *Pecados Mortales*, por ejemplo, cuando se propone una suerte de relación sistemática que asociaría: /perezoso/ con -(entonces)- /estafador/, /manipulador/, /negador/, /asesino/; o /lujurioso/ con -(entonces)- /exhibicionista/, /sadomasoquista/, /torturador/, /violador/.

Podríamos inferir así que en la instancia de producción se propondría una familia de conceptos que responden al mismo significante. Más específicamente, esta cadena conceptual estarían funcionando como una descripción por sinónimos, pues en un punto la construcción que se hace tanto del ser perezoso como del ser lujurioso pone a estas actitudes en el mismo plano con ser asesino o ser violador. No obstante, consideramos que se propone, a la vez, una relación de causa-consecuencia que se explicaría como “por ser perezoso se vuelve asesino”. Esta última reflexión nos devuelve a la propuesta que hemos hecho más arriba con respecto a la idea del placer y lo placentero como lo desviado⁸⁵.

Un detalle a tener en cuenta en *Pecados Mortales*, es que en el desarrollo del relato hay un momento en el que la vida del protagonista tiene una oportunidad de encaminarse, de seguir la norma -consigue un buen trabajo, se casa o hace una carrera profesional- más luego la desperdicia. Consideramos que esa instancia está en concordancia con el criminal que hemos caracterizado en nuestro verosímil de género

En las historias que se relatan en *Pasiones Peligrosas*, el placer, el dejarse ir y *sucumbir* ante la infidelidad, funcionaría así como un disparador, un camino de ida hacia la irracionalidad dentro del cual el homicidio comenzaría a jugar como un horizonte posible, nunca antes considerado. Por eso, en el inicio del relato, quienes van a ser infieles suelen

⁸⁵ Es en este contexto que observamos afirmaciones como las que cierran el episodio Lujuria de *Pecados Mortales*: “Por el asesinato cometido por **el deseo y la lujuria** lo condenaron a cadena perpetua sin la posibilidad de libertad condicional”; “No podrá volver a tocar a alguien nunca más. **Será un gran castigo para alguien tan lujurioso**”

estar indicados por el objeto rojo inclusive antes de que la acción propia de engañar se concrete. Porque así es el peligro, imprevisible. Allí está, sin que los ciudadanos lo sepan, a la vuelta de cada esquina. Puede atacar o no, pero acecha en todos lados y a todo momento. Así es el peligro, y el placer es peligroso. Por eso se ejerce a escondidas. Por eso *Pasiones Peligrosas, presentado por Itatí Cantoral*, es una invitación a asomarse por el agujero de la cerradura -que nos muestran en la apertura del ciclo-, ver qué pasa y luego volver al lado seguro de la puerta. Al lado *Alicia* de la puerta.

De ese (¿este?) lado está el Estado, listo para traer a la norma-lidad a todos estos que quiebran el tejido social tanto con sus infidelidades como con sus homicidios. Con la transparencia de la palabra como arma, el Estado/investigador es quien dará sentido al crimen. La razón cartesiana acudirá al llamado para obturar ese peligro inminente que es la pasión. Entre el Estado, la Razón y la Verdad, el relato de esa investigación policial reparará el tejido social.

Soraya/Alicia, Pasión/Razón, Vida privada/vida pública. Este trabajo está atravesado por la dicotomía. Una dicotomía que no es nuestra, sino más bien de la construcción de sentido del mundo, que encuentra sus propios ejemplos en esta propuesta. Desde los nombres de los ciclos, hasta el análisis posterior de su contenido, hay dos grandes frentes opuestos: de un lado está el CUERPO, el placer, del otro está la PALABRA y su transparencia. A partir de allí, podemos pensar en binomios como el mal/ el bien, ficción/realidad, ficción/no ficción, conocido/desconocido, subjetividad/neutralidad, entre otros.

Si algo hemos podido sacar en limpio, sin embargo, es que el sentido no circula ordenadamente por estos binomios. Tal es así que, inclusive sosteniendo la oposición CUERPO/PALABRA, en la instancia de producción no todos los placeres son necesariamente malos, ni todas las palabras necesariamente buenas. En el plano de los ciclos, hemos señalado que en Estado/investigador existe el placer de la vocación, que además es un ingrediente fundamental para la resolución del caso.

En cuanto a la señal, *Investigation Discovery (ID)*, el enunciatario que se construye hace referencia a una acción propia del dejarse ir: la adicción (AdictosID). Una adicción puede ser entendida como la incapacidad de poner una determinada situación en palabras. La resignificación de la adicción que se hace desde la señal estaría hablando, entonces, de que no todas las palabras son necesariamente buenas.

Por otro lado, en una construcción del placer como algo ascético, ciertas elecciones de contenido, como *Las Fases de la Asfixia* que compartimos, podrían estar a punto de caerse

por la borda. Su carga de morbosidad podría rebalsar el contenedor-eufemismo de *curiosidad* en el que se lo encorseta.

Cuando la puerta al placer es la sexualidad, no obstante, consideramos que la construcción binaria endurece sus límites. Dejarse ir vuelve a ser malo.

El bien versus el mal tiene su expresión máxima en *Pecados Mortales*, un ciclo cuyas semejanzas y diferencias con nuestro caso testigo hemos recorrido en nuestro análisis.

En este trabajo elegimos *Pasiones Peligrosas, presentado por Itatí Cantoral* como nuestro caso testigo porque entendimos que el ciclo tiene particularidades que lo diferencian del resto del corpus. Principalmente el hecho de que la presentadora cristaliza la tensión ficción – no ficción y que el enunciador, en tanto, es una especie de nativo de ambos mundos que lograba extrañarse.

Durante nuestro análisis planteamos, así mismo, una hipótesis respecto del verosímil de género de los ciclos que estuvimos analizando en el corpus. Dijimos que se sustenta en una tríada: Estado/investigador, criminal y víctima.

Respecto del Estado/investigador dijimos que su estructura es la de la razón cartesiana, la transparencia de la palabra y la representación de todas esas propiedades en la persona del detective, que funciona así como una extensión del Estado.

Dijimos también que a esta tríada se le suma la apoyatura del discurso científico, con su efecto de sentido: la científicidad, y la del testimonio como reforzador de una determinada lectura sobre el mundo, de lo que resulta el efecto documentalizante. Los testimonios son dispositivos que hacen verosímil una determinada interpretación de los acontecimientos.

En el caso del testimonio histórico, además, la biografía del testigo, su experiencia de vida, aparece como el lugar de la validación de la *verdad* de lo dicho. Como ejemplos señalamos a los investigadores de los casos, testigos en los ciclos, que funcionando como personificaciones del Estado, se apoyan en la transparencia de la palabra para reparar el tejido social.

Pero, ¿qué pasa en el caso de *Pasiones Peligrosas, presentado por Itatí Cantoral* cuando el enunciador es un testimonio más? Decimos *un testimonio más* no en el sentido de que puede brindar información sobre su experiencia hacia dentro del caso criminal que se describe. Sino que es un testimonio más en cuanto a comportamientos criminales varios. Una especie de experto analista cuyo sustento es el mundo de ficción, pero que aplica su conocimiento a los crímenes reales.

En este sentido, no deja de resultarnos curioso que para el enunciador, cuyo testimonio refuerza el efecto documentalizante, no sea necesario recurrir a la interpretación de las estructuras de significación tanto del mundo de no ficción como del ficcional, pues ninguna de las dos les es ajena.

¿Se trata de un testimonio histórico? Probablemente, sí. Se apoya en una experiencia de vida. No es el único caso. El enunciador que se construye en *Pecados Mortales* no escapa a esta caracterización. Sin embargo, Itatí Cantoral es el único caso en el que pudimos ver que se construye un enunciador que logra extrañarse de las estructuras de significación tanto de la ficción como de la no ficción, según la situación.

Al principio de este trabajo hacíamos referencia a la telenovela como un género que se caracteriza por tener una plasticidad notable. Según pudimos registrar, en la instancia de producción de nuestro caso testigo se sostiene que “Las traiciones son de novela pero los crímenes son reales”. En este sentido, no deja de llamarnos la atención el modo en el que en el ciclo se desenvuelve la tensión de la dimensión retórica en el nivel de lo figural, entre la operatoria metonímica y la metafórica. Es decir, si hay una parte en la que irrumpe *la realidad*, pues los crímenes son *reales*, cómo se articula en este entramado el **afán naturalista** que intenta emular la *vida real* de estos personajes que viven *traiciones de novela*, cuando hemos visto que la construcción de estos personajes arquetípicos a través de sus rasgos físicos –como el vestuario, los gestos, las miradas– además de la convencionalización de los ambientes en los que se desenvuelve la historia, hace un uso tan particular de las figuras del exceso.

En otras palabras, resulta notable que la propuesta en producción de cuenta de que en los ciclos hay un discurso que se correspondería con *la realidad*, que invita a pensar en personajes, ambientes y situaciones que resulten creíbles en la vida real, pero que a la vez estén representados de manera tan arquetípica.

Queremos remarcar que en la telenovela como género, que no necesariamente está asociado como tal a un efecto documentalizante, pero inclusive en los casos en los que una determinada telenovela pretende reflejar un momento histórico concreto, la construcción de los personajes se resuelve en una tensión entre el afán naturalista y la exageración del orden de lo metafórico más acabada, más *verosímil*, si seguimos la definición de Todorov, que en *Pasiones Peligrosas*.

Entendemos, y hemos dado cuenta de ello en nuestro trabajo, que esto se debe más a una intención en producción que podemos leer en la misma clave que la efectividad del mensaje publicitario de Barthes, que a un punto dejado al azar.

Consideramos, así mismo, que en la instancia de producción se visibiliza esta articulación entre **traiciones de novela y crímenes reales** con una función concreta, que sumada a la elección de la conductora, a la construcción de un determinado enunciador con las características que hemos enumerado, más la presentación de los casos policiales en clave de telenovela, procura **establecer una división clara entre la ficción y la no ficción**.

Es decir que desde la instancia de producción la propuesta que se expone es que algunas de las propiedades retórica, temática y enunciativas de la telenovela son una clave válida para leer el discurso de *la realidad*, por ejemplo una traición que deviene en un caso policial, aunque vemos que lo que subyace es **un esquema en el que un discurso aparece teniendo una relación más directa con lo real (la investigación policial del crimen) frente a uno que parece más cercano al género telenovela (la historia de la traición)**. De manera que el primero aparece en una situación de relación lineal con *la realidad* y el segundo aparece, en cambio, como personajes de ficción.

Si tuviéramos que interpretar esta articulación a partir del concepto de *la científicidad como efecto de sentido del discurso científico* de Verón que desarrollamos en nuestro trabajo, y retomáramos el verosímil de género que elaboramos para nuestro corpus, que tiene como una de sus patas al Estado/investigador como garantes de la transparencia de la palabra para nombrar al mundo, podríamos inferir que hay un discurso más cercano a *la realidad*. **En este aspecto, ese discurso se podría postular como semejante al científico, en cuanto al modo en el que Verón lo caracteriza**. No habría ideología en aquello que se sustenta en *la realidad*, que se remite a los hechos fácticos y que, por lo demás, está resuelto y testimoniado por quienes detentan la palabra transparente, la razón cartesiana y la ciencia.

En el binomio que planteamos, cuerpo/palabra, *la traición de telenovela* estaría más cercana al cuerpo, mientras que el *crimen real* lo estaría de la palabra.

Consideramos, así mismo, que la elección de la conductora, por las razones que hemos enumerado, va en consonancia con esta articulación.

Para que esta propuesta en producción sea viable, son necesarias las capacidades plásticas de la telenovela, que se adapta a nuevos géneros manteniendo gran parte de su esencia. No sólo de la telenovela, sino de la telenovela de Televisa. Una telenovela de la ex Rede Manchete, como *Xica da Silva*, o de RCN, como *Yo soy Betty, la fea*, ofrecerían posibilidades diferentes. El resultante sería otro.

A lo largo de este trabajo, nos hemos propuesto identificar semejanzas genéricas y describir el modo en el que se conjugan las características de los géneros. Hemos analizado sus procedimientos discursivos en pos de generar un aporte al conocimiento de los géneros híbridos.

También comprendimos que hay tantos verosímiles como géneros y que ninguna de estas categorías puede ser pensada como compartimentos estancos ni rígidos.

Así mismo, hemos elaborado una hipótesis de trabajo que presenta una tensión entre Foucault y Metz, entre entender a la publicidad del castigo como un libro de lectura, aunque sin dejar de tener en cuenta que nada obtura la existencia de las cosas *no dichas* y sus posibilidades de volverse *el decir* a partir -y a pesar de- *lo dicho*.

Al respecto, entendemos que esta tensión no se cierra en la instancia de producción a la que nos hemos circunscripto en este análisis. Tal como el sentido mismo, necesita de las macro reglas configuracionales que funcionan en la instancia de recepción, cuya importancia fundamental hemos destacado a cada paso de nuestro análisis. Sin perjuicio de ello, consideramos que hemos establecido bases conceptualmente válidas en cuanto a la instancia de producción, que pueden ser sustento de futuros análisis que investiguen cómo se desenvuelven los fenómenos que hemos caracterizado en la circulación social.

Bibliografía

- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Aprea, G., Chernitsky, L., Gómez, R., Kirchheimer, M., Martínez Mendoza, R., Monfazani, A. L., Petris, J.L. & Soto, M. (1996). *Telenovela/Telenovelas. Los relatos de una historia de amor*. Buenos Aires: Atuel.
- Arzeno, F., Baigorria, O., Claps, L., Contursi, M.E., Crivelli, N., González Ojeda, F., Luchessi, L., Manguía, S., Sanjurjo, L., Swarinsky M. & Tufró, M. (2009). En E. Martini, M. Pereyra (Eds.), *La irrupción del delito en la vida cotidiana. Relatos de la comunicación política*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Barthes, R. (1963). El mensaje publicitario. En R. Barthes. *La aventura semiológica*. Buenos Aires: Ediciones Paidós. Cuadernos de cátedra.
- Barthes, R. (1982). Retórica de la Imagen. En R. Barthes. *Lo obvio y lo obtuso, Imágenes, gestos y voces* (pp. 29-47). Buenos Aires: Ediciones Paidós. Cuadernos de cátedra.
- Bartes, R. (1964, septiembre). *Semántica del objeto*. Conferencia pronunciada en la Fundación Cini, en Venecia, dentro del marco de un coloquio acerca de "El arte y la cultura en la civilización contemporánea". Cuadernos de cátedra.
- Carlón, M. (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Carlón, M. (2006). *De lo cinematográfico a lo televisivo. Metelevisión, lenguaje y temporalidad*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- Del Coto, M.R., Varela, G. (eds) (2012). *Ficción y no ficción en los medios. Indagaciones semióticas sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos. Transformaciones del relato policial en América Latina 1990-2000*. Buenos Aires: Liber editores.
- Fernández, J.L., Tobi, X. (2009). Criminal y contexto: estrategias para su figuración. *Revista*

- LIS – Letra Imagen Sonido – Ciudad Mediatizada*, 4, 41-70.
- Foucault, M. (2008). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (2º Ed. argentina). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Idogaya, P., Jiménez, E. (2011). La hibridación entre los géneros informativos y el espectáculo en la televisión pública vasca (ETB). *Revista Quaderns del CAC* 36, volumen XIV (1), 49-57. Disponible en:
<https://www.cac.cat/es/documentacio/hibridacion-generos-la-television>
- Metz, C. (1968/1972). El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?. En R. Barthes, M.C. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, C. Metz, V. Morin & T. Todorov, *Lo Verosímil* (2º Ed., pp. 17-30). Buenos Aires: ETC – Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Panofsky, E. (1972/2002). Introducción. En E. Panofsky, *Estudios sobre iconografía* (13ª impresión, pp. 13-44). Madrid: Alianza Editorial.
- Segre, C., (1985). Tema / Motivo. En Segre, C., *Principios de análisis del texto literario* (pp 339-366). Barcelona: Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.
- Steimberg, . (1993). *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares* (3º Ed.). Buenos Aires: Atuel.
- Todorov, T. (1968/1972). Introducción. En R. Barthes, M.C. Boons, O. Burgelin, G. Genette, J. Gritti, J. Kristeva, C. Metz, V. Morin & T. Todorov, *Lo Verosímil* (2º Ed., pp. 11-15). Buenos Aires: ETC – Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Tous Rovirosa, A. (2009). Paleotelevisión, neotelevisión y metatelevisión en las series dramáticas estadounidenses. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 33, 175-183.
 (<https://www.revistacomunicar.com/index.php?contenido=detalles&numero=33&articulo=33-2009-21>)
- Traversa, O. (2001) Aproximaciones a la noción de dispositivo, *Signo y seña*, 12, 233-347
- Verón, E. (1998). Lo ideológico y la científicidad. En E. Verón, *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. (pp. 13-26). Barcelona: Gedisa.

