

Marco Giovanni Panchi Jima

**La estética de la transgresión:
análisis y dinámicas del sensacionalismo
en la televisión ecuatoriana**



FLACSO
ECUADOR

© 2014 Flacso Ecuador

Cuidado de la edición: Unidad Editorial de Flacso Ecuador

Impreso en Ecuador, agosto 2014

ISBN: 978-9978-67-427-7

Tesis presentada para la obtención del título de Maestría
en Comunicación con Mención en Opinión Pública

Autor: Marco Giovanni Panchi Jima

Asesor: Mauro Cerbino Arturi

Lectores: Isabel Ramos y Wladimir Sierra

Flacso Ecuador

La Pradera E7-174 y Diego de Almagro, Quito-Ecuador

Telf.: (593-2) 294 6800 Fax: (593-2) 294 6803

www.flacso.edu.ec

Panchi Jima, Marco Giovanni

La estética de la transgresión : análisis y dinámicas del
sensacionalismo en la televisión ecuatoriana / Marco Giovanni
Panchi Jima. Quito : FLACSO, Sede Ecuador, 2014

167 p. - (Serie Tesis)

ISBN: 978-9978-67-427-7

MEDIOS DE COMUNICACIÓN DE MASAS ;
TELEVISIÓN ; PROGRAMAS DE TELEVISIÓN ;
PROGRAMA EN CARNE PROPIA ; PERIODISMO ;
ÉTICA DE LA COMUNICACIÓN ; SOCIOLOGÍA
DE LA COMUNICACIÓN ; ECUADOR.

302.23 - CDD

Para ti, que me cobijas y esperas
y para ti, que caminas conmigo

Índice

Agradecimientos	ix
Introducción	1
Conflicto y valor de las imágenes	7
Imagen pública-imagen privada	8
La imagen se vuelve transgresora	16
Imagen, mediatización y sentido	24
Ver es hacer	36
Espectacularidad y especularidad	40
La transgresión del sensacionalismo	49
Periodismo y tradición	49
Contra el sensacionalismo	61
Los temas y los sujetos en las pantallas televisivas	68
La creación de las transgresiones	77
Tras las formas de leer	79
Los códigos y las interpretaciones	82
¡Al carajo con la verdad. El estilo es más importante!	116

La realidad monstruosa y sus públicos.	121
Consumo vergonzante, drama gozoso y drama aleccionador	123
La cámara <i>ventana</i> y lo real-real monstruoso.	131
La necesidad de existir	137
El Guayaquil temible	142
Conclusiones	151
El sensacionalismo como síntoma.	151
Bibliografía	163

Agradecimientos

A todas las personas que hicieron posible este trabajo, especialmente a Mauro Cerbino, director de esta tesis y fraterno amigo; a Isabel Ramos, por la constante prestancia de amistad y conocimientos; a Vanessa Bonilla, entrañable y siempre colaboradora amiga; a Daniela, gracias por el cariño constante, el cuidado y la paciencia; a Edison, por la hermandad y las manos siempre prestas al trabajo, y, sobre todo, a la bondadosa gente guayaquileña.

Introducción

El análisis de los medios de comunicación masiva en Ecuador ha experimentado notables transformaciones en los estudios académicos a lo largo de los últimos seis años, debido a que las tensiones entre el gobierno y los medios privados han demandado la mayor cantidad de esfuerzos intelectuales e investigativos. Sin embargo, el establecimiento de una *Ley de Comunicación* (2013) –más bien concentrada en la reglamentación de medios de información masiva– y el debate sobre la regulación de contenidos presentan, nuevamente, un escenario propicio para la reflexión sobre cómo se construyen y cómo leer los contenidos de los medios de comunicación.

Al momento de abordar estos contenidos y las ofertas de programas que se publican en la televisión ecuatoriana, así como la oferta de información, resulta imprescindible recurrir a la ética y la deontología. La condición de derecho y bien social que tienen la información y la comunicación demanda el establecimiento –con respeto claro y comprometido– de la sociedad frente a los códigos que buscan garantizar un ejercicio del trabajo comunicacional mejor y alineado con la moral. Así pues, la vigilancia ética debería asegurar que los medios respondan a los intereses y valores que beneficien a la comunidad a la que pertenecen.

El sensacionalismo, por su parte –la práctica mediática que se especializa en la producción de información de impacto emocional y escándalo–, se ha posicionado como un ejercicio que provoca alto rechazo por sus características reñidas con la ética periodística. Es la antítesis de aquello que el ‘bien hacer’ periodístico considera valioso o, al menos, tolerable de ser publicado y consumido. Por ello, las prácticas del periodismo sensacionalista han sido

cuestionadas, al ser consideradas altamente distorsionadoras de la información, de las necesidades de los públicos y los conceptos de interés y valor social. El sensacionalismo es, para sus críticos, una producción reprochable que requiere de elementos muy precisos para su existencia: el clamor de las comunidades por ser atendidas en sus demandas básicas, un gusto perverso de las audiencias por lo ‘inadecuado’ –el llamado morbo–, y un mercado que ha sabido aprovechar esto para incrementar las ventas y generar dinero.

Si bien las reflexiones que ha producido la crítica al sensacionalismo son ciertas y solventes, también es seguro que evaluar el fenómeno desde una única perspectiva, que solo matice sus posturas, resulta reduccionista. Valorar el sensacionalismo apenas desde un ejercicio comparativo entre el ‘deber ser’ del periodismo y esta práctica conducirá de manera continua a los mismos resultados y conclusiones. Es más, para muchos críticos, el sensacionalismo ni siquiera puede ser considerado periodismo y, por tanto, su evaluación representaría una suerte de despropósito desde la ética periodística.

¿Qué es entonces el sensacionalismo?, ¿cómo funciona y por qué ha logrado tal nivel de difusión y posicionamiento?, ¿cómo pueden comprenderse las imágenes que muestra?, ¿son simplemente construcciones de mal gusto y sentido morboso-mercantil, o tienen otra dimensión? Estas incógnitas están contenidas en la pregunta de investigación que guía este trabajo: ¿es el sensacionalismo una práctica mediática intolerable por su naturaleza aberrante, guiada por el comercio y la anti-ética; o es, además de estas causas, un fenómeno terriblemente chocante porque transgrede otros factores que se han establecido como canónicos y deseables en la comunicación mediatizada, siendo dicha transgresión un elemento ‘normal’ o incluso atractivo para su consumo?

Al querer encontrar respuestas a estas preguntas, desde una perspectiva que no repita entradas teóricas anteriores, se plantea la tesis que guía este proyecto investigativo: el sensacionalismo, más allá de ser una práctica periodística viciosa, es la puesta en escena de una estética transgresora que configura una escena estéticamente pervertida, porque afecta los cánones morales de visualidad y narración, e incluye representaciones y sujetos que tradicionalmente han sido excluidos de las publicaciones mediáticas; es decir, expone una versión de sociedad cercana a los públicos que también

han sido marginados de la representación en los medios, razón por la cual el programa es bien recibido y consumido.

El objetivo general de esta investigación busca explorar el fenómeno, con el fin de construir un mapa conceptual de la forma cómo se monta la puesta en escena del sensacionalismo y sus acciones e interrelaciones con los públicos. Para alcanzarlo, resulta necesario: a) generar una construcción teórica que permita dar cuenta de las manifestaciones estéticas configuradas en el programa; b) identificar los elementos, características, patrones recurrentes y construcciones discursivas de la estética, en la llamada prensa televisiva sensacionalista; y, c) aproximarse a los criterios de los públicos consumidores y no consumidores del programa, con el fin de establecer una lectura sobre el uso social y las formas de relacionamiento que se producen entre los públicos y el medio.

El objeto específico de estudio se estableció por un criterio de interés inmediato. En Ecuador, hacer mención al periodismo sensacionalista remite inminentemente a dos publicaciones, una impresa y otra televisiva, que se han posicionado dentro de la oferta mediática y, de hecho, gozan de un mayor número de consumidores que cualquier otra publicación con características más ‘formales’. Estas son *Diario Extra* y el programa *En Carne Propia*.

Sin embargo, a pesar de ser ‘hitos’ del sensacionalismo en el país y de cumplir generosamente con los requisitos que los críticos del periodismo señalan como necesarios para ser así considerados –búsqueda de escándalo, información irrelevante, invención de hechos, mal uso de la imagen y el discurso–, son productos distintos. El *Diario Extra* se especializa en crónica roja, en la presentación de casos policiales y en la crudeza de las imágenes de los cadáveres y la sangre. Alrededor del *Extra* se han escrito y producido amplias reflexiones que están disponibles en la bibliografía académica nacional¹.

En Carne Propia es más ‘escurrizado’. No es tan fácil ubicarlo en un formato y no se cuenta con bibliografía o mayores investigaciones previas que aborden el programa. Es, por tanto, un producto particularísimo que beneficia el proceso investigativo aquí planteado. En primer lugar, es un programa de larga data –alrededor de diez años– cuyo fundador, director y líder, el pe-

¹ Una muestra es el libro *El Extra: las marcas de la infamia*, de Fernando Checa, publicado en Ecuador por Ediciones Abya-Yala y la Corporación Editora Nacional.

riodista José Delgado cuenta con una experiencia extensa dentro de la práctica televisiva, experiencia que supera los veinte años. Ello advierte que ni el programa ni su mentor son improvisados, ni que existen por una coyuntura; son una parte integral de la televisión abierta ecuatoriana. Por otro lado, *En Carne Propia* es un auténtico programa sensacionalista. No es una producción de crónica roja. En sus transmisiones no siempre aparecen cadáveres, imágenes de personas muertas o se tratan asuntos exclusivamente policiales. Sí se muestran muchos casos de seguridad ciudadana, así como violencia verbal y física; pero el programa se concentra en los personajes ‘chocantes’, escandalosos, en sus conflictos y los conflictos de los sectores ‘populares’, de estrato socioeconómico bajo, de la ciudad de Guayaquil. Se concentra en los desacuerdos que produce el rumor, en las fricciones de la convivencia y en los malestares sociales como la drogadicción, el desempleo o la delincuencia. Tampoco es visualmente un programa ‘clásico’. Las imágenes son caóticas, la cámara se mueve por todos lados, no plantea planos, es móvil: la cámara no convoca lo que quiere filmar, sino que lo persigue. El audio es sucio, el lenguaje está lleno de epítetos. No es una producción que podría pensarse adecuada para un espacio noticioso formal.

Esas características, ese caos que muestra el producto, le condenan inmediatamente si se busca analizarlo desde el ejercicio comparativo con el ‘deber ser’ periodístico. Es necesario, entonces, ensayar otra posibilidad de análisis que le permita al producto mostrar sus características y aquellos elementos que lo vuelven una transgresión, pero también un producto interesante e incluso ‘amigable’ con sus públicos. La posibilidad de que el programa se muestre facilitará la comprensión de qué lo conecta con sus públicos y por qué ha logrado tener permanencia y seguidores. Por ello, la metodología de aproximación ha tendido, más bien, a una suerte de ejercicio hermenéutico; una búsqueda de interpretación del programa, de ‘dejar decir’ al programa y a sus personajes lo que tienen que decir, y evaluarlo.

Por supuesto, esta investigación no trata de perder su distancia con el objeto de estudio ni sacrificar su crítica. Este documento no es –ni de lejos– una defensa del sensacionalismo. No es una justificación para las prácticas periodísticas que han violentado normas de seguridad, protección y respeto a los derechos de las fuentes y las audiencias. No se busca defender, sino comprender al objeto en sí mismo, con el fin de aportar con un mayor

‘espesor’ analítico a los estudios que se formulan sobre el sensacionalismo y la transgresión en los medios, al plantear que la producción sensacionalista no puede ser únicamente consecuencia del cinismo y la acción mercantil. No debe ser únicamente una producción provocada porque en el mundo hay sujetos ‘buenos’ y ‘malos’, éticos y anti-éticos, sino que debe haber un escenario, unas condiciones por las cuales el sensacionalismo existe, y que no pueden estar resumidas y encerradas dentro del mismo medio, sino que deben abarcar a todo el sistema de medios disponible en el país. Si el sensacionalismo existe es porque existe un sistema de medios que lo permite y que no debe estar regido solo por factores de mercado.

Cubrir todas estas entradas reflexivas demanda de numerosas perspectivas teóricas. Se seguirá una ruta que va desde Régis Debray (1994), para comprender el valor histórico, social y espiritual de las imágenes y cómo se ha construido sus usos; pasando por Román Gubern (1999; 2004; 2005) y sus definiciones de transgresión, irrespeto desde la construcción comunicativa, costumbre y realismo. Roger Silverstone (2010) permitirá comprender la relación moral-medios; Jacques Rancière (2010) ayudará a entender la acción de las imágenes intolerables y el actuar de los públicos. Para concluir, se revisarán los planteamientos de identificación que produce el sensacionalismo y el ‘deber ser’ periodístico que proponen Bettetini y Fumagalli (2001).

Todo esto será aplicado a una revisión extensa de material televisado, tanto en los medios y espacios noticiosos ‘formales’, como en el programa *En Carne Propia*, procurando que esta plataforma conceptual promueva alternativas interesantes de ‘lecturabilidad’. Finalmente, el trabajo con los mismos públicos, por medio de discusiones y grupos focales, posibilitará acercarse a los argumentos para el consumo de las transgresiones y el uso social que se les otorga, dependiendo de los sujetos que las consumen.

Respecto de la metodología utilizada, se han combinado varios procedimientos para la recolección de información. Primero, en lo que refiere a la selección de programas, tanto de *En Carne Propia* como de los noticieros de medios nacionales, el criterio del registro no ha estado intencionalmente marcado por una condicionante específica, pues se ha querido revisar la programación cotidiana, al azar, sin que sea marcada por un suceso coyuntural, de alcance nacional o local, que pueda ocupar la totalidad de los espacios televisivos. El escoger los programas sin concentrarse en una

fecha o suceso específico permite acercarse a una muestra representativa de la programación diaria que es ofertada a los públicos. La atención se concentra en los productos de *En Carne Propia*, por tanto, los noticieros de los otros medios han sido revisados con carácter meramente expositivo.

El trabajo con poblaciones consideró la necesidad de aproximarse a diversos públicos que puedan brindar criterios variados en cuanto a su lectura sobre *En Carne Propia*. Aproximarse a las opiniones de estudiantes universitarios de periodismo, en especial de una universidad privada, resultó un trabajo ineludible pues los jóvenes que se están formando en el ‘deber ser’ periodístico pudieron evaluar, de forma interesante, los productos no solo desde la formalidad conceptual sino, además, por ser públicos alejados –al menos de forma directa– de los contextos y lugares donde se produce el programa. Complementariamente, exponer el material a productores profesionales permitió cuestionarlo, desde los criterios del experto constructor y emisor de material audiovisual, abonando críticas en cuanto a forma, concepto y ética. Por último, era menester consultar a los públicos directos y consumidores cotidianos del programa. El barrio Nueva Prosperina, ubicado en la periferia de Guayaquil, se mostró propicio pues es un sector que aparece de forma recurrente en las transmisiones de *En Carne Propia*, y cuya población expresa abiertamente su gusto por el programa.

En el documento completo se aventura la construcción de una propuesta teórico-metodológica de análisis de productos mediáticos que pueden ser considerados sensacionalistas y que, si bien es una construcción que parte de un caso específico de estudio, puede eventualmente exponer categorías, en cierto nivel, generalizables. Claro está, como todo proyecto intelectual, es un conjunto de ideas siempre perfectible y abierto a correcciones y refutaciones.

Esta es la propuesta de la presente investigación para retornar a un fenómeno del cual la academia ha dejado aún muchos factores irresueltos. Se trata de enmarcarlo en un panorama más amplio, que no considera a los fenómenos comunicacionales como auto-clausurados y elaborados en aislamiento, sino como productos de grandes contextos y prácticas que muchas veces no son discutidas. Es un intento de continuar caminando, de continuar pensando, como una responsabilidad.

Conflicto y valor de las imágenes

La “verdadera vida” está en una imagen ficticia, no en el cuerpo real
Régis Debray

Quizás una forma de describir la historia de la humanidad sea como la construcción interminable de un sujeto pensante y creador que, por su misma complejidad, es el motor de un proceso inagotable que avanza y se reinventa generación tras generación, descubriendo y redescubriendo las infinitas posibilidades del ser humano y su mente. Si bien este proceso no tiene un final previsible –a menos que sea el final mismo de la especie–, puede rastrearse una suerte de inicio cuando el ser humano se convirtió en un *sapiens* y fue capaz de generar pensamiento ordenado, tener registro de memoria.

La capacidad de realizar operaciones matemáticas, organizativas, la creación de sistemas de protección, de acumulación de conocimiento por medio de la experiencia y la investigación empírica constituyen los rasgos que facilitaron a la humanidad perdurar y avanzar hacia conocimientos cada vez más complejos; además, configuraron la posibilidad de controlar y entender su entorno, de memorizarlo. Ello implica, dentro de muchas otras dinámicas, la capacidad de registrar imágenes.

Entre las facultades que caracterizan a este ser constituido como un *sapiens*, la facultad de mirar, registrar mentalmente y fijar en soportes aquello que se mira o imagina, no es ni de lejos una capacidad menor. Esta excede

el simple hecho de usar nuevas herramientas y producir conocimientos respecto del uso de materiales y el manejo del color; el poder de crear imágenes supera la estética cuando se considera que la sencilla habilidad de dibujar, de delimitar figuras con líneas, rellenarlas de color y usar trazos para darles características particulares, evidencia la capacidad de generar límites figurativos a los seres que se muestra. Es la posibilidad de ‘regenerarlos’, de entregarles a los seres reales o imaginarios la opción de fijarse en soportes duraderos, para las generaciones contemporáneas y futuras, creando una noción perdurable del mundo. La pintura rupestre es el ejemplo del nacimiento de esa humanidad con dominio sobre su entorno y capaz de crear mundos nuevos. La pintura primitiva de las cavernas es la primera constatación de un ser humano que ha trascendido la existencia inmediata para entrar en el plano de lo imperecedero, de lo perenne; el humano es capaz de dejar huellas que superen la propia condición mortal de quien las ha creado. La imagen convierte al ser humano, natural y acoplado en su entorno, en un ser trascendental.

Imagen pública-imagen privada

Si el origen conocido de la imagen sobre un soporte son esas primeras representaciones de la caza y el entorno animal, que han quedado impregnadas en las paredes de Lascaux o Altamira, no resulta demasiado difícil imaginar cierta naturaleza ‘pública’ de la imagen, cierta concepción compartida en un espacio compartido, en el que se muestran escenas de la vida comunitaria. Estas, precisamente por estar pintadas en las paredes de las cavernas, gozarían de un acceso también comunitario o, por lo menos, no privativo a una sola persona.

Pensar que una imagen, situada en el momento histórico al que se hace referencia aquí, pudiese tener un consumo de carácter privado, implicaría inevitablemente relacionarla con una suerte de ‘arte primigenio’, destinado al disfrute estético puro y con fines más hedonistas, en lugar de ser un ejercicio comunitario de apropiación del entorno. No es descabellado suponer que la pintura rupestre generó satisfacción en sus autores, pero resulta

imposible comprobar que aquel fuera su fin último. Parecería, más bien, que las primeras pinturas humanas estaban destinadas a ser apreciadas de forma amplia y compartida.

Es factible pensar que la condición de una imagen real o imaginaria, plasmada en un soporte material, conlleva una naturaleza pública, pues si las formas y los colores son fijados y expuestos en una piedra, tela, papel (y posteriormente en una cinta), está implícito su potencial de circular y ser consumida por diversos sujetos. Al fijarla, quien crea la imagen la hace perdurable y reproducible, se expone a la exterioridad de pocos o muchos, pero deja indudablemente de ser una propiedad exclusiva de su creador, para dar paso al ‘cuadro’ y a la posibilidad de que otros se apropien de ella.

Cabe señalar que hasta el momento, para hablar de aquellos trazos y expresiones de color sobre diversos materiales, no ha sido usada otra expresión sino la de ‘imagen’, pero el acto de fijación de una imagen, sobre todo de una que encuentra un referente en el mundo exterior, obliga al uso de una categoría conceptual fundamental: la de representación.

Debray, en *Vida y Muerte de las Imágenes* (1994), realiza un análisis de la genealogía de la imagen y los términos que han servido para nominalizarla y expone algunas aproximaciones valiosas acerca de qué puede comprenderse como representación: “En lengua litúrgica, ‘representación’ designa ‘un féretro vacío sobre el que se extiende un paño mortuorio para una ceremonia fúnebre’. Y Littré añade: ‘En la Edad Media, figura moldeada y pintada que, en las exequias, representaba al difunto’” (Debray, 1994: 23). Luego precisa:

Como si la piedra esculpida aspirara el aliento de los desaparecidos. Entre el representado y su representación hay una transferencia de alma [...] Así pues, durante mucho tiempo, figurar y transfigurar han sido una misma cosa. Esa reserva de poder contenido en la imagen arcaica, o ese suplemento de majestuosidad que podía aportar a un individuo, y durante mucho tiempo puesto que la imagen resiste, ha hecho de repente de la representación un privilegio social y un peligro público (1994: 24).

A partir de esta afirmación es posible describir a la representación como una naturaleza interesante de las imágenes. Así, cuando las imágenes se

comprenden como representaciones, se ven involucradas en este proceso que él llama ‘transferencia de alma’; es decir, toman el lugar del cuerpo al que representan, o se cargan de un valor social inmaterial que se hace efectivo en lo material; por medio de él, la imagen puede gozar del mismo prestigio y consideraciones que la figura a la que sustituye o acompaña. Así, estas imágenes demandan de quienes las crean o administran, un tratamiento igual al que se tendría con el cuerpo original.

El trabajo de Debray (1994) no solo reconoce el origen de la palabra, sino que involucra un elemento crucial que ayuda a extender la reflexión sobre el estudio de la imagen: el poder. La representación como “privilegio social”, como señala el autor, hace referencia al proceso en el que ciertas imágenes capaces de representar a determinados sujetos o condiciones se ‘cargan’ de un valor social tal que no pueden ser tratadas como cualquier otra: requieren formas especializadas de producción y conservación y, mucho más importante, requieren formas especializadas de consumo; no pueden ser de acceso público, pues se demandan cualidades o autorizaciones como sujeto para poder poseerlas y experimentarlas. Esta característica expone dos problemas relacionados entre ellos. Por un lado, el de la propiedad de las imágenes, es decir, qué sujetos poseen y administran a las representaciones; por otro lado, plantea la existencia de mecanismos por medio de los cuales las imágenes fueron progresivamente adoptando condiciones de consumo más singulares que, incluso, las llevaron a estar relacionadas con espacios y rituales específicos.

El primer punto puede responderse a partir de la resolución del segundo. En su obra, Debray (1994) muestra cómo, cuando la representación toma el lugar de algo socialmente valioso, se somete a un tratamiento que puede considerarse moral; en otras palabras, compromete los principios de quienes se relacionan con dicha representación. La imagen demanda entrega, respeto y, además, construye alrededor de sí una forma adecuada de ser expuesta. Para el autor, la religión, al ser uno de los espacios de poder simbólico y material más representativos en las sociedades, ha sido uno de los actores fundamentales en el establecimiento de numerosas normalizaciones para variados espacios de la vida y sus representaciones.

Por ejemplo, en Occidente el cristianismo, más que cualquier otra religión, juega un papel primordial en la noción moral y reglamentada

con la que se ha abordado hasta la actualidad al tema de la muerte, pues ha instaurado su sacralización y cierto temor a las imágenes de los despojos humanos. El autor señala que “la cultura cristiana fue la primera en hacer entrar los despojos físicos en el espacio sagrado” (Debray, 1994: 25). Para él, el cristianismo impulsó una visión recelosa y esquiva de la imagen de la muerte, a pesar de ser uno de los fenómenos de mayor interés y exploración en diferentes culturas.

Quizá la condición más notable de este nuevo tratamiento moral de la muerte está en la no exposición pública de los cuerpos humanos en descomposición. Con una iglesia guiada por la idea de la muerte como el paso trascendente de la condena mundanal a la liberación espiritual y, además, por la concepción de una naturaleza divina de un cuerpo hecho a imagen y semejanza de su creador, el tratamiento de los cuerpos muertos resultó una de las materias de injerencia más importantes para las agendas religiosas de corte cristiano, que puso de manifiesto el alto valor simbólico que lleva consigo la muerte dentro de la sociedad, a tal punto que el respeto y hasta el temor a la imagen mortuoria es aquello que separa al ser humano de los animales. Debray expone un párrafo útil para comprender este tema:

Un primate femenino, una madre chimpancé, continúa jugando con su cría, que se acaba de morir, como si estuviera viva o adormecida. Cuando se da cuenta de que ya no se mueve, la deja a un lado como una cosa más. Parece olvidarla al momento. Entre nosotros, a un cadáver no se le trata así. Ya no es un ser vivo, pero tampoco una cosa, es una presencia ausencia, yo mismo como cosa, todavía mi ser pero en estado de objeto. <<Oh muerte, déforme y horrorosa a la vista...>> Es lícito pensar que la primera experiencia metafísica del animal humano, indisolublemente estética y religiosa, fue este desconcertante enigma: el espectáculo de un individuo que pasaba al estado de anónima gelatina (1994:27).

En esta no exposición de la muerte se encuentra quizás la génesis de algo que dentro de esta investigación se denominará la *privatización de las representaciones*: el proceso por el cual las imágenes abandonan esa suerte de naturaleza pública de sus expresiones más primigenias, para vivir un

proceso paralelo de perfeccionamiento estético y exclusión del consumo generalizado.

Debray identifica en los espacios funerarios los primeros lugares de depósito exclusivista de imágenes, en lo que a la historia Occidental respecta. Es ahí donde se hace presente la prohibición para el consumo público, desde una concepción litúrgica y mítica, pues las imágenes mortuorias son realizaciones de los vivos, pero no para sus propios ojos, sino para acompañamiento de los muertos:

Los honores de la tumba relanzan de un sitio a otro la imaginación plástica, las sepulturas de los grandes fueron nuestros primeros museos, y los difuntos nuestros primeros coleccionistas, pues esos tesoros de armas y vajilla, vasos, diademas, cofrecillos de oro, bustos de mármol, muebles de maderas preciosas, no se ofrecían a la mirada de los vivos (Debray, 1994:20).

El acto de ‘encerrar’ las imágenes en espacios que les sean de difícil acceso al común de la población plantea, de forma intrínseca, la existencia de condiciones y reglamentos para que un sujeto pueda aproximarse. Tratar con ciertas representaciones se estableció, entonces, como una habilidad para los ‘iniciados’, para aquellas personas que han acumulado un aprendizaje y una destreza adecuada para cumplir con el trato moral, solemne e intelectualmente correcto, que demandan ciertas representaciones, y por tanto, son estos sujetos iniciados los que pueden ‘gerenciarlas’¹.

La necesidad de contar con herramientas intelectuales y espirituales para abordar a las imágenes plantea aquí un factor que no ha sido demasiado visible en ciertas investigaciones, sobre todo aquellas de corte más estructuralista que se han concentrado en el texto ‘puro y duro’ de las formas. Este factor determinante es la mirada. Cabe recordar la frase con la que Debray (1994) exponía el temor a los despojos humanos, la muerte “horrorosa a la vista”, que hace notable el hecho de que el tratamiento moral de las representaciones sobre cuerpos muertos no se origina únicamente

1 Si se quiere extender esta reflexión, habría que pensar por ejemplo, cómo se necesita conocimiento especializado para estar próximo a ciertas imágenes y saber valorarlas en su ‘justa dimensión’, como un forense frente a la muerte, un médico frente al dolor, o un curador frente al arte.

en su forma de ser expuesta y su naturaleza espeluznante, sino en el mismo hecho de ser vistas.

Bajo esta lógica, la muerte no puede eludirse y las imágenes de los cuerpos muertos están presentes de forma ineludible. Ningún poder puede evitar que esto se produzca, pero sí es factible que no todos las vean. Así, es la mirada la que puede ser controlada y discriminada por parte de los ‘iniciados’, al discernir qué imágenes son adecuadas para la admiración pública y cuáles son, más bien, de consumo exclusivo. Entonces, las representaciones no serían tan temibles como el hecho de que lleguen a ser vistas. Las que se prohíben no son en sí mismas las imágenes, sino las miradas.

A propósito, cabe realizar una distinción entre los verbos *ver* y *mirar*. En la obra de Debray (1994), el *ver* no excede la práctica biológica de usar los ojos para registrar la luz y encontrar formas en el espacio; *mirar*, en cambio, es aquel fenómeno que permitió a los hombres y mujeres primitivos producir las imágenes fijas en las cavernas, y es la manifestación de un pensamiento complejo. Aunque el autor francés no define en términos claros a la mirada, puede comprenderse como el acto de ‘apropiarse’, ‘consumir’, ‘usar’ imágenes. Cualquiera sea el término que quiera asignarse, es un acto fundamental de comprender, no solo porque precede a la creación de las primeras imágenes de las que la humanidad tiene registro, sino porque este acto que le entrega una dimensión de valor a lo que se ve, pues la mirada es social, cultural e histórica.

Este salto epistemológico para entender el consumo de imágenes no es para nada simple. La hipótesis generada por Debray (1994) muestra que la producción de imágenes es un fenómeno altamente contingente, sin jurisdicción alguna y sin posibilidad de control; sin embargo, al contrario de la producción, la circulación sí puede estar limitada, pueden ocultarse las representaciones de la mirada de la gente, porque la mirada es el lugar del sentido. Es más poderosa que la imagen misma porque, en términos del autor, la mirada produce la *magia* de la imagen.

La *magia* de Debray, al contrario de lo que se podría pensar —que es un argumento folclórico que sirve para ensalzar la argumentación—, es más bien una cualidad de las representaciones. Precisamente, la condición imprescindible de la representación, esa condición de valer lo mismo que

aquello que representa, de no ser sustitución sino vivificación auténtica, esa ‘transferencia de alma’, se hace por medio del acto que efectiviza la magia que en sí misma no tiene la imagen y que solo puede ser entregada por la mirada.

Una frase del autor de *Vida y muerte de la imagen* es bastante esclarecedora al respecto, y en ella cuestiona al mismísimo padre del surrealismo:

André Breton parece tratar la imagen como una cualidad, y no como una relación social de contenido más o menos indiferente. Como si la virtud mágica estuviera en la imagen, y no en aquel que la contempla. El escudo de Aquiles aterrorizaba a los mirmidones, pero ¿tendría los mismos poderes sobre nosotros? El velo de la Verónica, con la imagen verdadera de Jesucristo, ¿podría curarnos todavía? No depende de una imagen <<re- engendrar de alguna manera la magia que la ha engendrado>>, pues lo mágico es una propiedad de la mirada, no de la imagen. Es una categoría mental, no estética (Debray, 1994: 31).

Esta magia tiene un sentido doble: uno estrictamente simbólico que señala una potencia creadora de la imagen, para provocar sentidos y valorizaciones que se escapan al tiempo y al espacio; otro, su condición de generadora auténtica de materialidad, de formas de relacionamiento por medio de las imágenes que están reglamentadas; pues si se desea acceder a algunas de ellas, la mirada debe estar preparada, debe ser cercana a cierta lectura preferencial que los que tienen injerencia sobre éstas desean que se considere. No todos los ojos pueden ver todas las cosas, así como no todos los pobladores podían ver las tumbas de los faraones o, como se usó de ejemplo introductorio, no todos pueden presenciar a los cuerpos muertos porque resultaría una acción altamente inmoral.

Sería sencillo pensar que históricamente numerosos actores, con capacidad de decisión, han buscado prohibir y de hecho eliminar determinadas imágenes, con procesos de censura más o menos violentos y reducción de accesos más o menos generalizados. Pero el argumento de la ‘mirada mágica’ permite comprender que lo que históricamente se ha temido no es tanto a la imagen misma, sino a las miradas que puede generar.

Este argumento se relaciona inclusive con lo ya expuesto en la estética hegeliana, las teorías semióticas más modernas, o las teorías alrededor de la interpretación y la reflexión hermenéutica; es que, en sí misma, la imagen no crea el sentido, no provoca nada más que el permitir explorar aquello que su intérprete –el dueño de la mirada– ha construido para sí mismo y que relaciona con la imagen a la que se expone. Eso se debe a que la mirada está situada, está construida social y culturalmente.

Como lo expone Gubern (1999), los factores que determinan la percepción visual –aquello que Debray (1994) llama *mirada*– son tres condicionantes que le otorgan a esta facultad su calidad de situada:

Las claves determinantes de la percepción visual humana, tanto como la de sus sistemas de representación figurativa, derivan de tres factores. Del factor fisiológico, programado por el capital genético, el equipamiento sensorial y determinismo biológico y de cuya universalidad para cada especie solo cabe excluir sus desviaciones patológicas (como sujetos afectados de daltonismo). El factor cultural o sociocultural, determinado por las tradiciones, convenciones y hábitos compartidos y que remiten a la historia del grupo social al que pertenece el sujeto perceptor (tal es el caso del lenguaje como modelizador de la percepción, en las tesis de Sapir, Whorf y Luria). Y, por último, el factor individual, determinado por los condicionamientos personales y subjetivos, por las singularidades derivadas de la historia personal del sujeto [...]. Estos tres niveles podrían designarse como *fisioperceptual* (caracterizado por su determinismo biológico y su automatismo), *etnoperceptual* (propio de cada cultura) e *idioperceptual* (propio de cada sujeto singular) (Gubern, 1999:18).

Lo expuesto por Gubern permite alimentar el concepto de *mirada mágica*, pues adentra a la ‘magia’ en una construcción compleja, que se forja por tres elementos interrelacionados que moldean aquello que se experimenta como representación.

Con este último aporte se ha podido realizar un breve recorrido reflexivo que contribuye a dimensionar cómo la imagen, al ser entendida como representación, se ve condicionada, en determinadas circunstancias, a no ser pública y estar sometida a un tratamiento moral que la obligue a per-

manecer restringida a ciertas miradas que eventualmente no han cumplido a cabalidad con los cánones de una *mirada autorizada*.

Ahora es momento, más bien, de explorar el terreno de la moralidad de la imagen que, como se señaló anteriormente, es el condicionante que permite ciertas miradas y veta otras. Además, hablar de las cargas morales de la representación implica pensar las formas en las que esa moral es desestabilizada por aquello que se considera transgresor.

La imagen se vuelve transgresora

La obra de Debray (1994) permite una entrada conceptual novedosa: la posibilidad de que la religión y el tratamiento moral de ciertas imágenes hayan establecido, a través del tiempo, los parámetros de juzgamiento de aquello que es correcto o no, respecto del uso y consumo de imágenes.

Si la primera normalización real que se registra del uso de representaciones fue la de los cuerpos muertos, es posible pensar que ahí está también el primer riesgo de transgresión de las normas adecuadas sobre la producción y consumo de las imágenes. La normatividad aparece, sin duda, en el terreno donde existe el potencial de desacato y de manifestaciones no permitidas.

El proceso por el cual las imágenes mortuorias fueron 'reguladas' y 'privatizadas' muestra una efectiva acción de censura hacia determinadas representaciones y, en consecuencia, la comprensión de la existencia de imágenes que resultarían abiertamente ofensivas a la mirada pública y de las que las personas deben ser protegidas. Este fenómeno no es algo nuevo ni antojadizo, como señala Gubern (2004). La existencia de imágenes alarmantes ha sido una preocupación que ha acompañado el desarrollo histórico de los pueblos:

Existen, por lo tanto, imágenes que son juzgadas conflictivas, ofensivas o heterodoxas, unas representaciones incómodas que pueden molestar, irritar o escandalizar a algunas personas, que a veces poseen poder para prohibirlas o confiscarlas. Como ha explicado brillantemente David Freedberg, la censura icónica ha sido consecuencia de la eficacia emocional de

las imágenes, de su capacidad turbadora, ya observada por Horacio en su *Ars poética* al escribir <<aquello que la mente percibe a través de los oídos le resulta menos estimulante que lo que le viene presentando a través de los ojos y de aquello que el espectador puede creer y ver por sí mismo>> (Gubern, 2004:11).

Es innegable la existencia de determinadas imágenes que pueden ser consideradas ofensivas sin mayor complicación, pero hay que preguntarse por qué y bajo qué circunstancias una representación se considera ofensiva o, para fines de esta investigación, cómo determinadas imágenes se convierten en transgresiones a la norma moral de uso de las representaciones que Debray ayudó a comprender.

Gubern (2004) plantea dos concepciones interesantes para comprender aquello que puede entenderse como transgresor y que abonan la idea de origen de la transgresión construida a partir de la exposición de Debray. Para Gubern, debe prestarse especial cuidado a la idea de tradición, como una construcción sociocultural que se ha llenado de sentido en forma acumulativa y ha construido costumbres, prescripciones y reglamentos, con tal fortaleza, que se constituyen en lo que él llama *auctoritas* de la imagen; pero asimismo, Gubern muestra cómo se desautoriza a esta *auctoritas*, para él, al menos de dos formas:

Señalada tal fundamentación sociocultural, las transgresiones pueden ser semánticas o formales. La transgresión semántica puede ofender la imaginación (y las convicciones) de su observador, mientras que la transgresión formal agrede más bien a sus hábitos perceptivos. Pero muchas veces aparecen ambas combinadas, pues las opciones formales desviantes del artista repercuten también en el campo semántico de la representación (Gubern, 2004:12).

Y añade otras formas de comprender a la transgresión:

Anthony Julius, hilando fino en su condición de jurista, distingue cuatro categorías de trasgresiones, a saber: la negación de las verdades doctrinales; la infracción de reglas, entre las que se incluyen las violaciones de princi-

pios, convenciones, creencias o tabúes; la comisión de una ofensa seria; y el traspaso, la eliminación o el desorden de límites conceptuales o físicos (Gubern, 2004:12).

Sea cual fuese la concepción y clasificación que se pretenda aceptar de transgresión, ambas coinciden en la importancia fundamental de relacionar la transgresión con el irrespeto a los límites que las tradiciones –visuales en este caso– han establecido para la producción y el consumo. Límites que determinan verdades, reglas y tabúes sobre aquello que se mira.

Al hablar de tradición y relacionarla con los conceptos hasta ahora expuestos, se puede plantear dos formas o líneas de tradición. Por un lado, cabe analizar cuál es la tradición occidental, en sentido estético, que determina qué puede ser considerado como válido –o no–, en cuanto a la experiencia de las imágenes figurativas. Por otro lado, cuál es la tradición alrededor de la forma de comprender determinadas imágenes, la tradición que está relacionada con la mirada. La combinación de ambas tradiciones generaría la *auctoritas* que Gubern señalaba como medida de aquello que es permitido o transgresor.

Para leer las cualidades semánticas de una representación, es importante relacionar dichas cualidades con lo que Gubern (2004) llama una imagen figurativa. Si bien en su obra no queda explícito lo que podría entenderse como una imagen figurativa, la relación es próxima a la de representación desarrollada en Debray (1994); aquella imagen que ha tomado el lugar de otro cuerpo, apoderada en cierta forma del ‘alma’ del objeto original. Gubern señala que una imagen figurativa es siempre una representación situada en una sociedad: la representación figurativa es un producto de la construcción social y, por tanto, está marcada por los condicionamientos de esa sociedad:

Las imágenes figurativas se originan como producto social de una negociación entre lo perceptivo y lo cultural, lo óptico y lo convencional, lo biológico y lo simbólico. Y, por ello, sus estridencias sociales pueden derivar de ambos polos: o bien por representar aberraciones perceptivas inusuales, o bien por constituir transgresiones culturales que vulneran los códigos figurativos consolidados por la tradición (Gubern, 2004:12).

Los argumentos de Gubern (2004) abonan la noción de *mirada* expuesta por Debray (1994). Aquello que Gubern llama *aberraciones perceptivas* no pueden corresponder a otro terreno que el de la mirada, su uso y su construcción y cómo una representación figurativa puede mostrarse transgresora a partir de la mirada, una pregunta que puede ser respondida desde una entrada semiótica y otra hermenéutica.

A partir de la semiótica, Gubern plantea comprender a las imágenes desde su ubicación en convenciones estructurales. Aquí, el autor hace una relación interesante que vale la pena leerla textualmente:

Y puesto que los significados son universales pero no las convenciones, como recordó Gombrich, son los significados los que motivan las convenciones y no al revés, por lo que tales convenciones pueden ser calificadas, propiamente, como *convenciones motivadas* (o convenciones no enteramente arbitrarias)...

...Lévi-Strauss ha advertido cautamente que <<solo las formas pueden ser comunes, pero no los contenidos. Si existen contenidos comunes, la razón debe buscarse, ya sea del lado de las propiedades objetivas de algunos seres naturales o artificiales, ya sea del lado de la difusión y de la recepción>> (Gubern, 2004:27).

Con esta perspectiva semiótico-moderna, sería riesgoso no otorgarle un rango considerable de apertura a la forma cómo se ven las imágenes. No existe, desde esta postura, una forma unívoca de comprender una imagen ni darle un sentido fijo. Eventualmente, aquello que puede lograrse, por estar insertos en una convención, es otorgarle ciertos sentidos preferenciales.

La hermenéutica resulta mucho más frontal en esta apreciación de la imposibilidad de miradas únicas. Para la tradición hermenéutica, todo consumo de imágenes es ante todo una experiencia que, a pesar de estar situada y condicionada histórica y socialmente, no escapa de ser una producción también personal, que provoca un profundo encuentro con las propias pasiones, las que condicionan un entendimiento de aquello que se experimenta; de tal manera que nadie ‘entiende’ de forma definitiva el cuadro que está experimentando, sino que interpreta y disloca el probable sentido original del cuadro que, a la larga, resulta inaccesible.

Gadamer, hermenauta idealista, plantea una serie de reflexiones útiles para comprender la postura de la hermenéutica respecto de la experiencia de aquel que mira:

La comprensión del discurso no es la comprensión literal de lo dicho, consumando paso a paso los significados de las palabras, sino que realiza el sentido unitario de lo dicho, y éste se halla siempre por encima, más allá de lo que lo dicho declara [...] No se puede entender si no se quiere entender, es decir, si uno no quiere dejarse decir algo. Sería una abstracción ilícita creer que se tiene que haber producido primero la simultaneidad con el autor, o bien con el lector, reconstruyendo todo su horizonte histórico, y que solo después se empieza a percibir el sentido de lo dicho. Antes bien, una especie de expectativa de sentido regula desde el principio el esfuerzo de comprensión (Gadamer, 2006: 60).

A pesar de la fuerte convicción idealista de Gadamer, su exposición es altamente útil para comprender un acto fáctico como el de mirar. Así, mirar no es la lectura estricta de aquello que se dice en las imágenes, sino la confrontación de aquello que se dice con la interioridad de quien experimenta la imagen. De hecho, la postura hermenéutica añade un nuevo elemento para tomar en cuenta: la necesidad de querer *dejarse decir algo*.

Para esta postura, la mirada interpretativa no se construye únicamente por el ejercicio de mirar; es requisito tener la voluntad de ver y de permitir que ese ver produzca una experiencia. Si no hay voluntad de *dejarse decir*, cualquier experiencia de la mirada está condenada a reducir su lectura a las manifestaciones inmediatas de aquello que se muestra en la imagen. Entonces no se ha interpretado; se ha visto apenas y de forma prejuiciosa, bloqueando la experiencia interpretativa.

Respecto de la tradición de la imagen, para Gubern (2004), aquello que ha definido la historia occidental y que ha sido uno de los elementos de mayor choque contra el desarrollo de las artes, es el ‘realismo’. Esta capacidad de construir imágenes que logren preferentemente remitirse a aquello que se experimenta de forma directa por medio de los sentidos –y, de alguna manera, ‘copiar sus formas’ en niveles convincentes–, viene heredado desde las prácticas griegas clásicas y fortalecidas en la estética renacentista:

Grecia creó un paradigma fundacional de figuratividad que se convertiría en canónico en la preceptiva realista y que resurgiría durante el Renacimiento. Pero es urgente añadir que el concepto de realismo es variable para cada cultura (y existen culturas pictóricas en las que este concepto carece por completo de sentido), si bien puede afirmarse genéricamente que el realismo aparece cuando las convenciones de la representación no son percibidas como tales (Gubern, 2004:38).

Por supuesto que el arte, posteriormente, escaparía al realismo estricto –de hecho, para muchas escuelas su objetivo sería precisamente eso–; sin embargo, para objetivos de esta investigación, conviene continuar con la reflexión sobre el realismo que, posterior al arte plástico, se fortaleció en la fotografía.

La fotografía, entendida como el formato más fiel de registro de imágenes tomadas de la realidad, presentó un reto novedoso para la construcción de la imagen pues, al servirse del mundo exterior y material para construir sus creaciones, debió plantearse nuevas formas de introducir expresión y posibilidades artísticas que fueran visibles en los soportes. No obstante, a pesar de cualquier tratamiento estético y del uso de la luz y los planos, la fotografía originaria gozó de esa –hasta misteriosa– capacidad de ser tan fiel a lo que se miraba, que incluso ‘robaba’ un poco de la realidad, lo que provocó numerosas alegorías e historias fantásticas sobre espíritus atrapados por medio de las cámaras. Esto llevó a convertirlas en parte de las herramientas claves del trabajo de registro antropológico, precisamente por esa condición de objetividad irrefutable de la que una fotografía podía hacer gala y que la validó no solo como expresión artística, sino como documento.

Aunque la tecnología ha permitido introducir gradualmente nuevos artificios a la imagen fotográfica, su razón de existencia está en la ‘captura’ de imágenes reales, en partir de cuerpos materiales externos al fotógrafo para plasmarlos en el soporte de papel (y posteriormente de los bits). Este carácter de la fotografía, entendida más como documento objetivo que como arte subjetivo, se puede percibir como la marca indeleble de la fotografía periodística que se desarrollaría en la modernidad y que ha sentenciado, de alguna forma, la naturaleza de este tipo de imágenes, la búsqueda de ser el registro fiel de aquello que podría considerarse un hecho real.

Si bien el realismo resulta ser la base sobre la que Occidente levantó su tradición de construcción de imagen, Gubern (2004) es cuidadoso al exponer que cualquier tradición que instaura convenciones y que es producto, a la vez, de convenciones, está envuelta en un círculo continuo donde las convenciones definen las tradiciones y viceversa. Advierte Gubern: “Es imperioso añadir que también el canon clásico, que percibimos como realista, está basado en la convención y el artificio” (Gubern, 2004:42).

Las argumentaciones desarrolladas hasta ahora permiten dilucidar a las tradiciones como auténticas construcciones más o menos arbitrarias, pero marcadas por un notable ejercicio de poder. Sea la tradición de privatizar la imagen, excluir la mirada o valorar el realismo de la imagen, lo cierto es que la construcción del *auctoritas* demanda la exclusión de numerosos actores, cuya acción de ‘penetrar’ en el espacio excluyente de la tradición los ubica como los transgresores.

Desde esta perspectiva, la transgresión, que se había definido anteriormente como la violación de las normas de la tradición, viene a constituir más que un sencillo acto de irresponsabilidad e incapacidad de representar lo adecuado, sino una acción de reivindicación propia y rebeldía frente a prácticas de poder y moral, dentro de la instauración y uso político de la imagen.

Esta afirmación debe ser comprendida en su justa medida y sin prejuicios, pues que una transgresión tenga una naturaleza política no implica que esté orientada a fines elevados o éticos. Sería reduccionista e irresponsable establecer una imagen romántica de la transgresión, pensada como una acción revolucionaria de renovación y destrucción del *statu quo*, cuyo horizonte es la constante transformación y cuestionamiento a un poder malintencionado y violento que deja por fuera todo aquello que no le es útil. Esta no puede ser una postura adecuada para un análisis teórico respecto de la constitución de la imagen como espacio de poder; pero desde la perspectiva conceptual que se ha venido recorriendo, una transgresión es indiscutiblemente un acto político, una acción de contrapoder para desautorizar una normativa moral y tradicional que define aquello que está permitido mostrar y mirar.

Gubern (2004) describe con un ejemplo esta acción de poder en la transgresión desde la práctica pictórica, dentro de la misma escuela realista,

cuando Gustave Courbet, para impulsar el realismo dentro de la pintura, transgrede la estética de la representación de la realidad vigente hasta el momento, al pintar cuerpos y formas que se habían considerado ‘poco adecuados’ para el arte y los grandes formatos, como la cotidianidad de los campesinos, de los mineros, los cuerpos eróticos y el desnudo en planos nunca antes presentados:

Pero el <<realismo>>, aunque ya cultivado intencionalmente en las escenas de vida cotidiana de la pintura flamenca y por la escuela española, nace, como consigna estética y con ese nombre, muy tarde en la historia del arte. Nace cuando Gustave Courbet abre en 1855, junto a la espectacular Exposición Universal de París, un moderno barracón rotulado *Realismo*, que introduce ese vocablo para designar una escuela o actitud estética beligerante [...] <<El realismo>> fundacional de Courbet, que nació de una doble motivación –moral y técnica–, propuso que la técnica de la representación era más importante que la jerarquía o nobleza académica del tema, pues las cosas más vulgares merecían ser representadas. Esta opción suponía también una actitud moral en contra de los temas antes considerados nobles o privilegiados (Gubern, 2004:42).

Este pasaje ilustra de forma clara la postura transgresora de Courbet y su desautorización a la tradición que, en el caso del pintor francés, era una auténtica acción ‘beligerante’, con el objetivo de escandalizar al academicismo artístico para reclamar para sí el derecho a mostrar cualquier cosa que podría resultar interesante, cualquier sujeto que podría implicar un sentido o una emoción. No existen objetos ni sujetos que no puedan ser mostrados.

La referencia que hace Gubern a la obra y actitud política de Courbet introduce otro tema que deberá ser desarrollado posteriormente, pues si bien el pintor enfrentó en su época numerosas críticas debido a los temas ‘vulgares’ expuestos en sus cuadros, también fue muy elogiado por su técnica y el trabajo depurado, digno de un auténtico artista. Bien podría afirmarse que Courbet fue un transgresor de la tradición de la mirada y la imagen, pero que conservó el ‘bien hacer’ en la técnica. Cabe preguntarse si Courbet hubiese logrado tal nivel de respeto pese a la polémica, si técnicamente sus cuadros también hubiesen sido reprobables.

Más allá de esto, el caso de Gustave Courbet sirve para reflexionar sobre aquello que se puede considerar real y que, como lo señaló Gubern (2004), no es otra cosa que una construcción enmarcada en convenciones. Aquello sobre lo que Courbet pintaba también era real; tan real como los demás temas que el arte generalizado pintaba y exigía; sin embargo, no era lo 'real convencional'. Quizás, para utilizar un juego de palabras, era una 'realidad demasiado real'.

Ahora que ha pasado más de un siglo y medio desde que Courbet presentó estas 'realidades demasiado reales', que la fotografía evolucionó desde el daguerrotipo hasta la alta definición, es importante interrogarse cuál es el soporte donde se ubica la fuente de imágenes en la contemporaneidad, y cómo se manifiestan las tradiciones y exclusiones que han sido señaladas y desarrolladas en los dos primeros subtítulos.

Imagen, mediatización y sentido

Un fenómeno provocó una enorme preocupación entre los intelectuales de la primera mitad del siglo XX porque amenazaba con 'robar' la capacidad de producir imágenes y planteamientos estéticos a las artes tradicionales y elevadas, como la pintura o, en menor grado, la fotografía. Era un proceso capaz de generar numerosas cantidades de imágenes y proyectarlas de forma acelerada, además de contar con la peculiar capacidad de que cada captura podía tener copias exactas en cantidades infinitas. Este fenómeno, que la Escuela de Frankfurt llamó reproductibilidad, se 'encarnó' en un objeto que ha provocado 'ríos de tinta' en los estudios de comunicación. Inclusive hoy constituye para algunos un objeto temible: la televisión.

Sobre esta tecnología se han generado numerosos debates, que han pasado desde verla como un leviatán peligroso capaz de casi esclavizar la mente y voluntad de las personas, hasta posturas más 'celebratorias' que han hallado en la televisión la posibilidad de generar espacios enriquecedores para el conocimiento y el encuentro. Obviamente, entre ambas posturas se encuentran lecturas más críticas o negociadas que pretenden leer al fenómeno de forma más compleja. Lo que, de todas formas, nadie duda es la importancia social

que las transmisiones radioeléctricas y el aparato perfeccionado por John Logie han cobrado en muy corto tiempo. La televisión es, sin mayor margen de error, el principal espacio de publicación de imágenes del mundo moderno.

Ficciones, testimonios, situaciones cotidianas, hechos extraordinarios, todo aquello que podría verse, e incluso lo que se pensó imposible de ver, ha entrado a los hogares por medio de la televisión. A diferencia del cine, no demanda un interés particular de las poblaciones para consumirla ni tampoco una inversión económica para disfrutarla. La televisión ingresa las imágenes en los hogares sin consultar. Deposita una colección de cuerpos y formas que siempre están listos para ser consumidos sin ninguna inversión extra ni un esfuerzo superlativo: más que ser buscadas, las imágenes televisivas salen al encuentro. A esto se debe gran parte de su éxito.

Al ser los medios televisivos depósitos y expositores de imágenes por excelencia —a partir de la segunda mitad del siglo XX— y si se consideran los argumentos señalados hasta el momento, que advierten que toda imagen se desarrolla en entornos marcadamente morales y tradicionales, no existe razón para pensar que los medios de comunicación masiva no se constituyen también en espacios atravesados por estas categorías.

La moral en los medios y la moral de los medios no son reflexiones nuevas en los estudios de la comunicación. Autores como Silverstone (2010) han desarrollado una considerable obra alrededor de la manera en que la moral y los medios dialogan y se relacionan. Para Silverstone, la moral, en términos generales, es la forma cómo se relacionan los sujetos, el establecimiento de horizontalidades y jerarquías, la alteridad, las consideraciones de equidad. La ética es, más bien, la traducción de esos principios morales en prácticas. Así lo expone dicho autor:

Consideraré que lo moral se aplica a los primeros principios; a juzgar y dilucidar el pensamiento y la acción que están orientados hacia el otro y que determinan nuestra relación con ese otro en la mismidad o alteridad, y a través de los cuales se define también nuestra pretensión de ser seres morales y humanos [...] Para mí, la ética es la aplicación de esos principios a determinados contextos sociales o históricos, personales o profesionales (Silverstone, 2010:21).

Al introducir las posibilidades de reconocimiento desde la alteridad en la lógica de la representación mediática, el autor logra articular su definición de moral y ética en los medios de comunicación:

Quando hablo de la moral de los medios me refiero a la orientación y los procedimientos de que se valen aquellos para construir el mundo y dentro de los cuales aparece el otro. O bien, para decirlo a la inversa, precisamente porque los medios proporcionan con mayor o menor grado de coherencia los marcos de referencia (o los mundos de referencia) para la aparición del otro, definen de *facto* el espacio moral en el cual el otro se nos aparece y, al mismo tiempo, provocan (reclaman, delimitan) una respuesta moral equivalente en nosotros, la audiencia, en calidad de ciudadanos reales o potenciales. La ética de los medios, en cambio, se relaciona con la práctica y los procedimientos, con el modo en que los periodistas encaran su quehacer, el modo en el que no lo hacen o en que deberían hacerlo; tiene que ver con la manera en que se construyen o se dan por supuestas las relaciones de los periodistas, los cineastas, los narradores y los productores de imágenes con los temas y con los espectadores o los radioyentes (Silverstone, 2010:22).

Resulta interesante la terminología que Silverstone (2010) aplica para definir a la moral de los medios. Él habla de configuración de ‘mundos’, lo cual plantea una nueva categoría y complejidad a las representaciones. Para este autor inglés, el hecho de que los medios –en especial la televisión– excedan el espacio meramente visual, e introduzcan otras posibilidades de lenguaje que los transforman en maquinarias de dimensiones *lectovisuales* o *audiovisuales*, tiene un peso importante. La conjunción de diferentes claves de lenguaje, el visual y el oral-lingüístico, dislocan el plano figurativo clásico y llevan las representaciones a un nuevo nivel, donde alcanzan una complejidad distinta de ‘transferencia de alma’. Para Silverstone (2010), estas nuevas características de los medios convierten a las representaciones mediáticas en auténticos ‘mundos’ enteros.

Más allá de la retórica, Silverstone (2010) establece esta categoría porque comprende la publicación mediática como un enmarcamiento que reúne numerosos rasgos perceptivos que, en conjunto, establecen una suerte de materialización de la realidad del mundo. Imagen, color, sonido,

lenguajes, acentos, rostros, paisajes, conforman para él todo un sistema de lectura de la realidad y de posicionamiento en ella, tanto de los sujetos que aparecen en las pantallas como de aquellos que las miran.

En su explicación, Silverstone (2010) divide a la moral de los medios como la noción o los fundamentos de comprensión de uno mismo y del otro, que son producciones sociales, históricas y culturales. La ética, en cambio, es entendida más bien como una posibilidad de acción individualizada consecuente con los principios morales y encarnada en las prácticas de los sujetos. Estas no son categorías sencillas y deben entenderse en su justa medida de complejidad y valor, pues no refieren a la relación armónica –o no– entre individuos, sino a las tensiones, validaciones y anulaciones que se establecen entre auténticos ‘mundos’; entre cosmovisiones y configuraciones distintas de las sociedades, de cómo se las vive, se las entiende, se aprende, se comunica, etc.

La propuesta de Silverstone (2010) permite comprender cómo la postura y tradición moral inscrita en los medios es la que posibilita o prohíbe la presentación pública de diversos ‘mundos’, pues son las condiciones morales del medio las que marcan la posición y valor que se otorga a lo propio y a lo ajeno, al discriminar qué ‘mundos’ pueden ser representables y cuáles no. Una de las características notables de las publicaciones mediáticas es la existencia de un reducido número de posibilidades de representación, es decir, una limitada capacidad de construir lo que el autor llama *mundanidad*.

Hablar sobre la imposibilidad de los medios de abarcar a todos los sujetos sociales en sus espacios, sería involucrarse en un tema que ya ha sido dilucidado en numerosas ocasiones y por diversos autores, y correr el riesgo de no aportar mayores detalles o conclusiones. Para fines de esta investigación probablemente baste con aclarar que la capacidad omnipresente y completamente abarcativa de la multiplicidad de voces, por parte de los medios, es una imposibilidad a la cual quizás ningún teórico de la comunicación, en la actualidad, pueda defender o encontrar sentido. En los mismos medios apenas es una versión defendida, excepto en la retórica publicitaria que trata de posicionar a cada medio como un espacio de profesionalismo pluralista.

Entonces, la discusión a la que guía Silverstone sobre la moral en los medios no se trata de si muestran –o no– a todas las mundanidades po-

sibles, correspondientes a la multiplicidad de actores en la sociedad. Para él, hay que concentrarse más bien –recordando la situación de Gustave Courbet– en cuáles mundanidades han gozado de predilección y cuáles otras han sido anuladas.

Siguiendo las propuestas de Debray (1994) y Gubern (2004), estas exclusiones no podrían ser otra cosa que prácticas guiadas por tradiciones morales que no permiten la producción de determinadas imágenes y censuran a la mirada que goza de ellas. De esta forma, se pone de manifiesto una visión particularizada de los sujetos sociales y los temas de interés; se fortalecen unas limitadas representaciones del mundo y, a la vez, se constituye el ‘mundo’ único de representaciones.

Según Silverstone (2010), lo que los medios han logrado no es tanto aislar a la gente del mundo –como lo han señalado muchos críticos de la televisión, por ejemplo–. Al contrario, siguen siendo una herramienta de conexión con otras realidades y otros actores. Pero el conflicto se presenta porque han posicionado determinadas articulaciones del mundo, determinadas representaciones que terminan generando, al mismo tiempo, la ilusión de que solo existen o deben existir ciertos mundos, ciertas sociedades y sujetos. Se ha generado la ficción de que las pantallas son el terreno de validación de la existencia.

Así, el poder de la mediática, actualmente, no radica en haber clausurado la posibilidad de percepción sino, más bien, en haber regulado esa percepción; en haber establecido formas de comprensión excluyentes que se traducen en transmisiones mediáticas, un auténtico terreno de tensión entre mundos que buscan ser visibles.

Este espacio de fricción entre sujetos colectivos que buscan un espacio de representación le resulta a Silverstone (2010) bastante similar a lo que Hanna Arendt (2005a) trató de explorar bajo la figura de espacio público y polis clásica; aquella polis griega, pero que ha sido reconfigurada en las publicaciones mediáticas, sobre todo en las pantallas televisivas. A este espacio Silverstone (2010) propone llamar *polis de los medios*.

Para comprender esta categoría, resulta importante revisar, de forma detallada, lo que el autor propone:

Los medios contemporáneos, al permitir un contacto cara a cara que, tanto en la modalidad de emisión como en la interactiva (cuyas diferencias no son despreciables), implica la confluencia de la palabra y la acción, reproducen en una forma fuertemente mediada por la tecnología, desde luego, el espacio de discurso y de juicio de la polis, aunque lo hacen en el ámbito simbólico de la representación mediatizada. Como la polis, ese espacio es a menudo –de hecho, en la mayoría de los casos– elitista y excluyente. Como la polis, depende de la visibilidad y de la aparición, de la actuación y la retórica. El mundo y sus protagonistas aparecen en los medios, y para la mayoría de nosotros ese es el único lugar en el que aparecen. La aparición misma, en los dos sentidos de la palabra, se convierten en el mundo...

Llamaré la <<polis de los medios>>, el espacio público mediatizado en que se desenvuelven cada vez más la vida política contemporánea a escala nacional y global, y donde se construye la materialidad del mundo a través del discurso público y la acción pública transmitidos (en su mayor parte) por medios electrónicos...

Así, en mi opinión, la polis de los medios es el espacio de aparición mediatizado en el cual el mundo aparece y se constituye a la vez en su mundanidad, un espacio a través del cual tenemos noticias de quienes se parecen a nosotros y quiénes no (Silverstone, 2010:54-56).

Esta polis de los medios se plantea como una posibilidad y una limitante en el proceso de hacer visibles los mundos. Es una posibilidad porque se muestra como un terreno donde se juega la oportunidad de hacer manifiesta la existencia. Para Silverstone (2010), la presencia de una polis de los medios da cuenta del hecho de que aparecer en una publicación no es simplemente dar muestras de que existe algo diferente en el mundo: es constituirse como un ‘mundo’. Aparecer no es parecer. Aparecer en un medio es existir. Consigna que recuerda la sentencia con la que Debray expresó el valor enorme de las imágenes: “la verdadera vida está en una imagen ficticia, no en el cuerpo real” (1994: 24).

Hay que comprender que Silverstone no está siendo, con esta propuesta, un creyente y defensor de la omnipotencia de los medios; más bien, destaca que, inevitablemente, las publicaciones mediáticas son los espacios preferenciales desde el consumo, que permiten conocer y reconocer a otros

sujetos, frente a la imposibilidad de acceder de forma individual a diversos espacios vivenciales.

Entonces, la polis de los medios es potencia pero, como se señaló anteriormente, también es limitación. Siendo un concepto inspirado en las reflexiones de Hanna Arendt (2005a), esta nueva polis no ignora el papel que juega el poder dentro de su configuración. Esta polis es una construcción que se forma a partir de las posibilidades de participación y visibilización de los ciudadanos y, por tanto, no elude la constitución de poderosos mecanismos de exclusión de amplios sectores que, incluso, muchas veces son explotados por aquellos actores que tienen la capacidad y el capital para ser visibles. Tal como se presentó en la polis griega, la exclusión también existe en la polis de las pantallas. Así lo expone Silverstone:

Tal vez la cuestión no radique tanto en el grado de abstracción del mundo y de la realidad mundanal que implican los medios contemporáneos, sino en el grado en que aportan distintas versiones de la mundanalidad y rechazan o dejan de lado otras. Y radica también en el grado en que esas manifestaciones de lo público puedan amoldarse a los cambios, a la luz de las críticas y de las intervenciones políticas derivadas de estas (2010: 73).

Es importante notar que, para Silverstone (2010), los medios no tienen ni la misma naturaleza ni la misma función que los espacios deliberativos de antaño, cuando constituyeron lugares para discutir temas de interés público. Sí son espacios donde se dilucida, expone y se muestra el debate sobre temas públicos. Las pantallas de televisión, en especial, son los lugares donde actualmente se hace pública la interacción entre sujetos que no están relacionados de forma inmediata, donde se muestra lo cercano y lo lejano, de tal forma que las pantallas ofrecen a sus consumidores una realidad construida, una versión del mundo exterior al hogar.

La posibilidad de que la noción de realidad externa que el consumidor posee sea configurada en buena medida por los medios, resulta importante porque permite introducir en el debate el tema de la otredad. Una polis altamente plural se generaría por la posibilidad de ver y comprender aquello que no es propio, aquello que se aleja de la cotidianidad

inmediata y que permite comprender la amplitud del mundo, más allá de los límites familiares. Una mundanalidad amplia solo puede constituirse por la consciencia de que el mundo es compartido, de que nadie se encuentra solo o vive exclusivamente con sujetos que le son próximos de modo directo. Sin embargo, la actual polis de los medios es altamente asimétrica. Existe la imposibilidad de incluir a todos los actores en las pantallas y, por ello, se establece la importancia de la aparición de los sujetos en los medios. Como se señaló antes, la aparición en los medios determina la presencia de la mundanalidad propia y eso se ha constituido en un bien escaso y exclusivo.

No obstante, romper con la polis de los medios excluyentes no solo depende del acto de aparecer, sino también de cómo se aparece, de la frecuencia y las condiciones en las que el mundo propio deviene representación mediática. Estas condiciones son las que le dan valor político a los sujetos. Por ello es tan importante mostrarse en los medios y mostrarse de forma adecuada, no porque se cumpla un acto casi metafísico de que aquello que no aparece en las pantallas no existe, sino porque aquello que no aparece, o aparece deformado, ve mermado su poder político.

Esa presencia, ese aparecer es una medida del estatus político o de otra índole: el estatus político se mide según este patrón. El estatus implica influencia, y la influencia, poder (lo inverso también es cierto). Tanto la política tradicional (nacional y global) como la de quienes procuran adquirir influencia –la política de los desposeídos, los marginados, las minorías– dependen de esa visibilidad (Silverstone, 2010:55).

Silverstone (2010) argumenta que las tensiones por aparecer en los medios ponen en juego no solo la existencia de los sujetos sino su constitución como actores con poder; entonces, lo que está en juego es el poder. Para Arendt (2005a), este poder es una constitución colectiva; se instituye cuando los sujetos actúan de forma conjunta y, por tanto, ganan un espacio y una posibilidad de alzar la voz. Aquellas manifestaciones de acción a escala individual, que terminan afectando a los demás, no son poder sino mera fuerza. Por tanto, si la polis de los medios no es capaz de generar condi-

ciones donde diversos actores colectivos puedan hacerse manifiestos y, en cambio, afecta a estas posibilidades de expresión beneficiando a determinados sectores en detrimento de otros, ha instituido un ejercicio de fuerza y tiranía excluyente.

Las ideas de polis de los medios y las condiciones de exclusión son conceptos altamente útiles para entender las tradiciones establecidas dentro de los medios de comunicación, en particular, en la televisión. Estos instituyen la imposibilidad abarcativa y el acto de exclusión como una anulación política, pues no permiten la comprensión de la diversidad debido al ‘borramiento’ de los otros. Ello no se produce únicamente por quitar del panorama visual a ciertos actores; el ‘borramiento’ sucede también cuando aquello que se ve resulta ajeno, digno de desconfianza, extraño de tal forma que no se sabe cómo mirarlo e interpretarlo. Así pues, la polis de los medios, como potencial democrático y reestructurador de la moral, no será posible si no se desarrollan las formas de cómo mirar a lo distinto: “debemos saber cómo mirar” (Silverstone, 2010: 63).

Respecto de este último punto, el autor añade un factor importante. Para él, la introducción de los sujetos en los medios no es espontánea: debe fabricarse el apareamiento. Se necesita una gestión de varios actores, que incluye la producción, los sujetos que aparecen y las audiencias, y los tres actores deben ser sujetos ‘vivos’; sujetos que puedan pensar, hablar, escuchar y actuar. Quienes reúnen estas cuatro cualidades pueden construir y hacer uso de lo que Arendt (en Silverstone, 2010) define como *pensamiento*, que es crítico y complejo. El *pensamiento* contempla, en su misma naturaleza, la imposibilidad de reduccionismos.

El espacio de aparición es un espacio para la palabra y la acción, pero su precondition es el pensamiento, pues sin él, sin la duda sistemática y el cuestionamiento de lo que se da por sentado –las creencias populares–, nuestra capacidad de hablar y de actuar no sirve de mucho (Silverstone, 2010: 67).

El pensamiento es fundamental porque evita que aquello que se experimenta se vuelva banal y eso conserva, para Arendt (2005b), la condición humana en las personas. Resulta difícil no relacionar el concepto de *pen-*

samiento con el de *mirada* que expresó Debray (1994). Ambos, de alguna manera, cargan de sentido a los sujetos y objetos y les asignan un valor en la relación que se establece con ellos.

Lo anterior implica un factor adicional: el pensamiento –o la mirada– requiere tomar una postura frente a aquello que se experimenta y comprenderlo en su justa dimensión, sin esconder los defectos de las ‘mundanidades’ que salen al encuentro. Hacer uso del pensamiento es utilizar la comunicación, el intercambio. Advierte Silverstone: “El pensamiento sin comunicación, es decir, sin el otro, se autoanula y es solipsista” (2010:72).

Las posibilidades de establecer pensamiento y comunicación en la polis de los medios dependen, en la reflexión de Silverstone, de tres condicionantes. El primero se refiere a cómo se construye el juicio con el que los medios abordan las mundanidades. El juicio es una construcción compleja que aborda las formas de conocimiento y perspectivas que se tienen de los sujetos, y está marcado por factores altamente estéticos y morales. Para Silverstone, como para Arendt (2005b), el juicio es la formación de una opinión como actor colectivo frente a otros actores colectivos. De manera complementaria, la constitución del juicio es profundamente participativa debido a la interacción en el mundo. “El juicio, entonces, constituye de diversas maneras una responsabilidad formidable que en última instancia depende del individuo, pero del individuo en el mundo, en público” (Silverstone, 2010:75).

El segundo elemento a considerar se refiere a un término que puede parecer meramente retórico, pero al cual Silverstone le otorga un papel fundamental: la imaginación.

En este contexto, la imaginación es la facultad humana que franquea el paso a la comprensión y, a la vez, a la capacidad de formular juicios en el mundo público. La imaginación, esa mentalidad ampliada más allá del yo individual y solitario, según Kant, exige que nos pongamos en el lugar del otro, que tomemos la distancia adecuada para una comunicación eficaz, que nos formemos una opinión y que materialicemos la vida política (Silverstone, 2010: 78).

Sobre la base de este comentario y la relación que establece con Kant, se advierte que la imaginación no resulta poca cosa en la construcción de mundanidades a través de los medios. La imaginación, para Silverstone (2010), supone que la mediatización de los mundos debería gozar de una distancia adecuada; que los productores de las imágenes y discursos, así como los consumidores, tomen un lugar que les evite ser ‘absorbidos’ por la mundanidad que están presenciando; y, además, que les permita tener un juicio más o menos crítico de lo que se muestra.

Esto no tiene que ver con el problema de la objetividad que los estudios de la comunicación han venido combatiendo hace décadas, y que todavía sigue siendo una bandera de lucha dentro de numerosos espacios del periodismo más clásico. La distancia adecuada no es objetividad, porque está mediada por la imaginación y, por tanto, es altamente subjetiva. La distancia adecuada permite que productor y consumidor gocen de un espacio donde puedan aplicar su imaginación, en el que puedan *completar el cuadro, terminar el cuento* que el medio les presenta por su propia condición de sujetos construidos histórica y socialmente.

Este concepto llama la atención porque se muestra emparentado con valiosas corrientes elaboradas alrededor de la interpretación y la experiencia de los fenómenos, y cuyas propuestas teóricas están precisamente orientadas a argumentar que los seres sociales no entienden de forma puntual y unívoca aquello que experimentan, sino que interpretan y comprenden. Esta ha sido la base argumentativa de la hermenéutica y la fenomenología, de las que Ricoeur es un notable representante:

La interpretación parte de la determinación múltiple de los símbolos, de su sobredeterminación, como se dice en psicoanálisis; pero cada interpretación, por definición, reduce esta riqueza, esta multivocidad, y “traduce” el símbolo de acuerdo con una grilla de lectura que le es propia (Ricoeur, 2003: 18).

La imaginación, núcleo de la distancia adecuada, permite una relación valiosa en las experiencias mediatizadas pues solo cuando se es capaz de conservar la distancia, se es capaz de mantener la otredad (Silverstone, 2010):

el otro sigue existiendo y es respetado en su diferencia, porque no ha sido consumido ni reducido en su totalidad.

Sobre este punto es interesante notar que en la exposición de Silverstone (2010), los problemas que promueven las constantes críticas a los medios, como la espectacularización de la violencia –la cual será tratada más adelante–, la intromisión en la vida privada y la pérdida de valores informativos en función de la exotización y la folclorización, no son producidos por un alejamiento o desconocimiento del medio hacia aquello que muestra en sus publicaciones. Muchos problemas se gestan por un exceso de cercanía, que borra la capacidad de reconocer la diferencia de los otros sujetos. El exceso de cercanía impide al medio entregar elementos de contextualización, de análisis y comprensión, porque introduce a la pluralidad en los cánones de la tradición, vuelve a lo diferente más bien distinto, es decir, una versión extraña y chocante de lo que se está acostumbrado a mirar.

El tercer punto que Silverstone (2010) pone a consideración es, como se señaló anteriormente, que tanto la constitución de un juicio responsable con la comprensión de la pluralidad, como la distancia adecuada, son responsabilidades no solo de quienes producen la información dentro de los medios, sino de los consumidores.

De nuevo, es menester señalar que con ello no se exige necesariamente una capacidad ‘intelectual racional’ de discernimiento sobre las posturas de los medios. Silverstone no demanda una alfabetización en medios, con el fin de que el grado de criticidad de las poblaciones sea altísimo; pero sí reconoce una capacidad de emitir juicios y constituir distancias y filiaciones que no se hacen, de manera obligatoria, desde el criterio formal, sino desde las formas de consumir e interpretar las representaciones que se plasman en los medios.

La propuesta de Silverstone (2010) conecta bien con el planteamiento de Jacques Rancière (2010) sobre la equivalencia de inteligencias y la permanente actividad del espectador; un espectador que requiere ser y estar pensado como un actor emancipado. Eso es lo que corresponde revisar en este momento.

Ver es hacer

Quizás una de las mayores preocupaciones de la crítica a los medios, sobre todo los televisivos, es la evaluación de la calidad de sus contenidos. Faltan argumentos, sobran criterios, sobran prejuicios también, y resulta esquivo llegar a acuerdos sin polémica. Los medios se muestran a los ojos de sus críticos como un cúmulo de producciones poco pensadas, inmediatistas y de poco peso para fortalecer los valores democráticos de la comunidad a la que pertenecen. A esta pobre producción, la complementa un público ‘adormitado’ que consume gustosamente esa carencia de contenidos y, por si fuera poco, busca satisfacerse de las publicaciones más retorcidas y distorsionadas. Es un público ‘morboso’.

Pero complejizar la reflexión, abandonar las posturas más funcionalistas o desconfiadas de la criticidad de los públicos, permite comprender que existen otras posibilidades analíticas que, para Rancière (2010), resultan absolutamente necesarias. Para este autor no es productiva la discusión que se enmarca en la distancia entre el espectador ignorante y el productor de contenidos que debe educarlo. La propuesta de ‘volcamiento’ de contenidos –de una mente a otra– es una discusión descartable, pues refuerza las distancias insalvables entre sectores que poseen o no conocimientos (Rancière, 2010).

A pesar de que el autor desarrolla sus reflexiones en torno a la relación del teatro y sus públicos, él mismo enlaza estos postulados con otras formas de consumo expectante, como la televisión. Rancière (2010) afirma que los públicos han sufrido una suerte de estigmatización profunda, por parte de los críticos del arte y la imagen, procurada precisamente por su condición de espectadores. Se considera que el acto de mirar es completamente opuesto a la acción. Mirar simplemente es inaceptable porque demuestra la ignorancia y poco interés de las audiencias en ‘utilizar’ aquello que ven para provocar cambios propios o en su entorno. Críticas en las que las escuelas marxistas más ortodoxas han insistido. Así lo señala el autor:

Por lo demás, dicen los acusadores, ser espectador es un mal y ello por dos razones. En primer lugar, mirar es lo contrario de conocer. El espectador

permanece ante una apariencia, ignorando el proceso de producción de esa apariencia o la realidad que ella recubre. En segundo lugar, es lo contrario de actuar, la espectadora permanece inmóvil en su sitio, pasiva. Ser espectador es estar separado al mismo tiempo de la capacidad de conocer y del poder de actuar (Rancière, 2010:10).

Entonces, resulta que frente a la inmovilidad –casi irresponsabilidad– de las audiencias, la producción de información debería actuar para provocar reacciones que permitan empoderarse de los temas, los análisis y las posturas, y por medio del conocimiento provocar reacción y acción. En esta dinámica, los medios asumen esa responsabilidad de protección de los altos intereses sociales y de motores de la acción, por medio del conocimiento. Sin embargo, esta postura no puede ser más que frontalmente violenta (Rancière, 2010).

La perspectiva de que los públicos son estáticos e ignorantes es el reflejo, según Rancière (2010), de la lógica educativa que sostiene que es necesario librar al estudiante de su condición de ignorancia, la cual se traduce, de forma clara, en la carencia de conocimientos y protocolos de manejo de dichos conocimientos, que sí posee el maestro. Pero la acción de educar, en sentido tradicional, es violenta porque, para poder comenzar con su empresa, se debe reconocer que el alumno, de partida, es ignorante e imposibilitado, lo cual, curiosamente, el alumno no sabe. Entonces, el proceso educativo no arranca con la satisfacción de la ignorancia, sino con ‘hacer caer en cuenta’ que la gente es ignorante aunque no lo haya notado. La educación, en este sentido tradicional, conlleva un ejercicio de autorreconocimiento de los estudiantes como seres limitados, frente a un educador que se ha librado de esa condición. El autor francés señala:

Es la lógica misma de la relación pedagógica: el papel atribuido allí al maestro es el de suprimir la distancia entre su saber y la ignorancia del ignorante. Sus lecciones y los ejercicios que él da tienen la finalidad de reducir progresivamente el abismo que los separa. Por desgracia, no puede reducir la brecha excepto a condición de recrearla incesantemente. Para reemplazar la ignorancia por el saber, debe caminar siempre un paso adelante, poner entre el alumno y él una nueva ignorancia. La razón de ello

es simple. En la lógica pedagógica, el ignorante no es solamente aquel que aún ignora lo que el maestro sabe. Es aquel que no sabe lo que ignora ni cómo saberlo (Rancière, 2010:16).

Sostener esta perspectiva solo beneficia a los discursos de superioridad e inferioridad, que los actores ilustrados y los medios de difusión de dicha ilustración han fortalecido y posicionado históricamente. Defender este método educativo es, para el autor, un mecanismo que muchas veces –sin percibirlo– profundiza la ignorancia, pues parte del presupuesto de la desigualdad de inteligencias y, en lugar de superarlo, lo remarca con frecuencia (Rancière, 2010). No comparte conocimientos. Al contrario, afianza la consciencia de ignorancia e inferioridad de la supuesta población que necesita dejar de serlo. Para denominar a este proceso, Rancière (2010) expone en su libro *El espectador emancipado* un término que confiesa heredado de Joseph Jacotot: *embrutecimiento*.

Ahora, es difícil no notar que estas mismas críticas son aplicables a las perspectivas más tradicionalistas de comprender la relación entre un medio de comunicación y sus públicos. Las lecturas más tradicionales que ven en los medios los espacios guiados por la ética para fortalecer la consciencia de los sujetos y su educación, que ven en los medios inmorales a los provocadores de un oscurantismo, eventualmente, antes que combatir aquellas situaciones preocupantes, han profundizado la separación entre medios y espectadores.

Para Rancière (2010), la opción frente a esta relación embrutecedora consiste en transformar las relaciones entre ‘ignorante’ y ‘conocedor’, en las de un ‘maestro ignorante’ y un ‘espectador emancipado’. Esto significa que el actor que procura la salida de la ignorancia de sus públicos reconozca, en primera instancia, que no va a enseñarles para convertirlos en doctos, en copias propias empoderadas del conocimiento nuevo y ajeno, pues el maestro también es ignorante. El educador pondrá en interacción los mutuos desconocimientos y ofrecerá a sus espectadores insumos que no deben decantar en la reproducción del conocimiento, sino en posibilidades de traducir aquello que ya se vive; oportunidades de interpretar lo propio a partir de esos insumos. Ahí radica la naturaleza de un ‘espectador emancipado’. Señala Rancière:

[L]a emancipación intelectual es la verificación de la igualdad en sí de la inteligencia en todas sus manifestaciones. No hay dos tipos de inteligencia separadas por un abismo...

La distancia no es un mal a abolir, es la condición normal de toda comunicación. Los animales humanos son animales distantes que se comunican a través de la selva de signos. La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar la posición del docto sino para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, de traducir sus aventuras intelectuales a la manera de los otros y de contra-traducir las traducciones que ellos le presentan de sus propias aventuras (Rancière, 2010:17).

Desde esta perspectiva se puede comprender la no-pasividad de los espectadores. El espectador es definitivamente activo, pues entra en la dinámica constante de la traducción de aquello que se le comparte. Los espectadores no estarían, por tanto, guiados por una mera acción de reflejo, contemplando de forma alarmanamente ‘celebratoria’ aquello que las pantallas ofrecen; pues cuando se ve, se hace, se involucra un proceso de acción que de forma constante transmuta lo que recibe, en otro tipo de conocimiento. Así, una inteligencia se mueve hacia otra; las inteligencias interactúan sin que una sea más válida que la otra.

Para Rancière, esto es un ejercicio de poder. La no comprensión lineal es la posibilidad de acción válida y deseable de todo público:

En ese poder de asociar y de disociar reside la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que precisaríamos cambiar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento aquello que ven con aquello que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, así como no hay punto de partida privilegiado (Rancière, 2010:23).

Al ser el ejercicio de traducción la guía del consumo visual de los espectadores y no la pasividad ignorante e irresponsable, cabe todavía preguntarse las razones por las cuales muchas de esas traducciones se realizan a partir de imágenes transgresoras. ¿Cómo es que las publicaciones que incomodan a amplios sectores sociales terminan siendo espacios de inversión de acción de consumos y de traducción de otros sujetos? ¿Por qué amplios sectores sociales no buscan conocimiento a partir de publicaciones mucho más formales y prefieren imágenes chocantes y escandalosas para hacerlo? ¿Por qué no las evitan, como la población ilustrada y moral lo considera correcto? Este es el momento de plantear algunas entradas teóricas para ello.

Espectacularidad y especularidad

La responsabilidad compartida con los públicos que plantea la polis de los medios desarrollada por Silverstone (2010) y la propuesta de traducción activa de Rancière (2010), motivan varias preguntas no resueltas aún por el recorrido conceptual formulado hasta el momento: ¿Por qué las personas ‘consumen’ transgresiones?, ¿por qué, si una transgresión es el descrédito de una tradición, siempre tiene audiencias?, ¿por qué si la polis de los medios es notablemente excluyente de determinados actores y discursos, siempre logran infiltrarse imágenes que escapan a la tradición?

Las lecturas más conservadoras, sobre todo las que se han concentrado en la crítica a las dinámicas de producción de información de los medios masivos, han encontrado en la intromisión de la lógica de mercado en la producción informativa, el principal condicionante para que la realización discursiva progresivamente se haya orientado hacia la ‘espectacularización’ de la información. Para esta crítica, motivada por la economía política de la comunicación, el mercado demanda de forma permanente el impacto noticioso, con el fin de acarrear públicos y obtener réditos económicos.

Si lo que se considera como transgresor es equiparable a aquello que se considera espectacular, es una discusión que se establecerá posteriormente en esta investigación. Por el momento, resulta sugestivo complejizar la teoría del impacto, la teoría de la ‘espectacularización’, a través del contraste con

una teorización sustentada en un interesante trabajo empírico alrededor de la percepción de la violencia en los medios. Dicha teoría establece varias propuestas para entender cómo los públicos se relacionan con las imágenes y demás discursos transgresores, posibilitando una lectura del proceso interpretativo y representacional, por medio de la categoría de ‘especularidad’. Este planteamiento ha sido formulado por los españoles Fernández, Revilla y Domínguez (2011a).

A pesar de que estas categorías parten de un tema muy específico como la publicación de imágenes relacionadas con la violencia real o ficticia dentro de los medios, las conclusiones articuladas por los investigadores –con respecto de la relación que se establece entre los públicos y esta forma específica de transgresión– aportan nociones valiosas que pueden trascender su origen y guiar nuevas reflexiones para este proyecto.

Para los autores, se establece una suerte de filiación entre los públicos y las imágenes de violencia, debido a una implicación que puede darse en torno a valores positivos y negativos. Al contrario de lo que la concepción moral hace suponer inmediatamente –que los sujetos no podrían generar lazos de empatía con actitudes éticamente reprochables–, la implicación se muestra como una experiencia mucho más compleja que la división entre bien y mal:

Implicación incluye inversión psicológica en otra persona, es decir, efectos positivos, negativos o neutrales en un personaje. Implicación es sinónimo de interés, atracción, seguimiento y conocimiento de las acciones del personaje, no depende de que el personaje tenga cualidades positivas para el espectador y tampoco se relaciona de forma directa con la imitación de su conducta (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a: 9).

La implicación que los autores proponen, por tanto, también es transgresora porque abandona la noción moral del bien hacer. La reflexión sobre la identificación los lleva a plantear la generación de una experiencia vicaria en las audiencias, una posibilidad de generar catarsis a través de los sujetos que son vistos y ‘vivenciados’ por medio de las pantallas. Como ellos lo refieren, es una acción de ‘vivir a través del otro’, lo cual remite de forma inmediata a la denominada ‘transferencia de alma’ que sufren las representaciones y que fue argumentada por Debray (1994).

Esta ‘transferencia de alma’ que genera la experiencia vicaria de los sujetos, al relacionarse con las representaciones figurativas de la pantalla, ocasiona una posibilidad de identificación entre espectador y sujeto representado, mediada por las características compartidas antes que por el mero entretenimiento que producen las imágenes. Los estudios de Fernández, Revilla y Domínguez permiten pensar que la relación con la transgresión no se establece por *espectacularidad*, sino por *especularidad*. Así lo señalan:

El elemento central del proceso de identificación, aquello que se muestra como común en los diversos relatos y que describe en qué consiste lo más representativo de la experiencia es lo que llamaremos la identificación especular: ponerse en el lugar del otro, verse reflejado en la imagen en algún rasgo, identidad, problema, acción, pauta, sentir que lo que ocurre tiene que ver con el espectador, apela a él y le dice algo (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:15).

La *especularidad* no es un concepto sencillo. Está constituido por una importante complejización de conceptos aplicados de manera empírica, que resultan importantes de revisar. Los autores establecen una serie de condiciones que deben ser consideradas en la constitución de la experiencia especular.

Primero, están las formas de identificación a través del tipo de escenas y personajes que se presentan. Respecto al tipo de escenas, la identificación únicamente es doble cuando existe una condición de posibilidad. Las imágenes transgresoras que son capaces de generar identificación especular deben ser vistas como posibles de sucederle a aquel que las experimenta. La acción especular se produce por esta cercanía que provoca lo posible, porque les ha sucedido a otras personas con condiciones similares de ventaja o vulnerabilidad a las del espectador.

La familiaridad que se puede establecer por el tipo de personaje no se sustenta solamente en compartir contextos similares entre sujetos humanos; incluso los animales, cuando son cercanos a la cotidianidad del espectador y discursivamente han sido ‘cargados’ de ciertas similitudes comportamentales con los humanos, pueden provocar una notable identificación.

Con esta observación, se hace evidente que la familiaridad moral excede la misma condición humana, pues cualquier representación puede tener cargas morales valiosas para el espectador.

Una segunda consideración en cuanto a las escenas y personajes está en la identificación por situaciones. Aquí, la identificación se hace posible no tanto porque el sujeto o la situación se muestren como cercanas y posibles, sino porque lo que se mira constituye una suerte de escena ‘clásica’; una escena que nunca le ha ocurrido necesariamente al espectador, pero que a nivel de comunidad y de medios de comunicación, es típica:

Un desastre, un problema de vecindario, un problema de un cierto tipo de grupos, son característicos de las series o de *reallity shows* en los cuales se relata una secuencia de vida, un problema o una situación típica. Y, esencialmente, en las emisiones acerca de violencia real, sobre todo si esta es cercana (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:17).

Resulta interesante notar que en esta propuesta de identificación, sea con la escena o con el personaje, existe la posibilidad, al menos en el caso de la violencia, de motivar actitudes tan opuestas como condenar y autorizar la misma transgresión.

Esto lo demuestran cuando en sus estudios de caso, la violencia explícita a determinados sujetos no es interpretada como ofensiva, sino más bien como un acto válido, incluso respaldado moralmente. Así lo exponen con un ejemplo que se presentó en un grupo focal donde se revisaban escenas de violencia ficticias y reales: “Una mujer del grupo de 40-55 años se alegraba del castigo a un agresor que había disparado a una señora en una tienda, y otra mostraba falta de compasión y su aceptación fría de la posible muerte de un atracador en el metro” (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:18).

Esta validación de la violencia se produce por una clara distinción moral entre el tipo de transgresiones que se observan en las pantallas. El mal no es simplemente mal, a secas. El mal tiene matices y para que algo sea considerado maligno o transgresor debe ser visto desde una óptica más compleja. Para los autores, esta distinción entre los valores que son presenciados se produce por un fenómeno definido como preferencia.

La preferencia refiere a la valoración positiva que se asigna a las cualidades de los personajes, para constituirles en modelos deseables y encarnaciones de valores importantes. Ahora, el concepto no es tan sencillo como pareciera. Los tres autores hacen notar que la preferencia no se establece por consideraciones sencillas que distinguen de forma inmediata el mal del bien. La preferencia se establece con el personaje cuando es visto como depositario de valores morales mucho más amplios que los determinados por la legalidad o la convivencia. Se genera, por ejemplo, cuando un personaje se ha instaurado como defensor de la justicia y el bienestar de la gente, aunque para conseguirlo haya tenido que ejercer enorme violencia en contra de otra gente. Así refieren los autores a esta categoría:

Es la que se produce (la preferencia) hacia los héroes o heroínas que representan los valores deseables para los espectadores. Es una preferencia no independiente de la valoración moral de los actos que realizan dichos personajes. En las escenas de violencia es muy frecuente ponerse en lugar del agresor, e identificarse, cuando realiza un acto considerado justo o restablecedor de la igualdad o cuando castiga un acto ilegítimo o inmoral. La violencia ejercida por personajes simpáticos defensores del bien o defensores de sí mismos, indefensos, sobre todo si son “caras conocidas”, es un factor desencadenante de una vivencia participativa de los espectadores, que siguen sus hazañas y disfrutan de sus triunfos (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:19).

Aunque la preferencia es una categoría que se reconoce como más presente en el observador cuando se enfrenta a escenas transgresoras de carácter ficticio, esta preferencia no necesariamente deja de presentarse al observar escenas de violencia tomadas de vida real.

Las acciones de identificación provocan otro fenómeno interesante descrito por Fernández, Revilla y Domínguez (2011b), y que puede relacionarse con las definiciones de representación e imagen figurativa, que fueron explicadas en las primeras páginas de este capítulo; pues el acto de identificación genera cierto nivel de acción en quienes experimentan las imágenes, participan en la escena, se ‘transfieren’, como diría Debray (1994), y por tanto experimentan participación vicaria, la cual ya fue descrita por Gubern (2005), al señalarla como una suerte de ‘práctica de reem-

plazo y disfrute’ cuando la violencia no se puede ejercer o mirar de forma efectiva y directa.

Esto lo determinan Fernández, Revilla y Domínguez al encontrar que las personas participantes en la observación de imágenes de violencia regeneran una identificación en doble raso. Por un lado, participan del dolor que la víctima también sufre, se conmueven por el sufrimiento ajeno; pero también, aunque en menor medida, se experimenta una participación en las acciones del agresor, en la posibilidad de ejercer daño: “la participación ‘vicaria’ en el daño que se inflige implica vivir como propia la acción de dañar (convertirse en agresor, eso sí, justificado o justiciero) y cierta satisfacción (o al menos el acuerdo) en el dolor infringido a las víctimas” (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a: 20).

Una vez más, esta participación no se provoca por lo que una mirada inmediateista podría definir como ‘placer’ por la violencia, o el argumento –a ratos altamente maniqueo– de la explotación del morbo de las audiencias. Esta participación en la acción de dañar se realiza bajo una lectura de restablecimiento moral, de recuperación de la justicia, pues se hace visible cuando la violencia se ejerce hacia aquel que ha producido daño primero.

Esta interesante lectura de doble raso de la imagen transgresora ofrece un ejemplo notable de cómo la mirada planteada por Debray (1994), y el juicio del que habla Silverstone (2010), son mutables en función de juzgamientos morales que el observante considere como superiores a cualquier otra normativa. Así, lo generalmente considerado como transgresor no lo es, cuando está justificado:

La negatividad de las emociones asociadas a la visión de la violencia se reduce, en gran medida en este caso, es decir, la escena de castigo no se ve tan desagradable o inaceptable moralmente, incluso se puede considerar como positiva. Las expresiones “pues qué bien, uno menos” referidas a los delincuentes que han muerto tras haber hecho daño indican que la emotividad negativa que acompaña a otras escenas se reduce o se transforma en satisfacción. Los grados de satisfacción producida por esta identificación con la víctima, y desidentificación con el agresor, son muy variadas. Desde la simple relajación de la tensión negativa, sentir alivio, relajarse, hasta explicitar de alegría por el “castigo” (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:21).

Un señalamiento importante relacionado con la identificación especular es que resulta distinta y más compleja que la sencilla empatía, la identificación por afecto. Cuando se habla de empatía, se la suele considerar como una cualidad permanente y constante de la personalidad, que prefigura sujetos con rasgos individuales tendientes a la conciliación y a la capacidad de identificación. En cambio, la especularidad es más bien momentánea; no es constante, sino que ocurre bajo determinadas condiciones de filiación hacia las imágenes experimentadas y está condicionada, además, por la construcción subjetiva de las audiencias que se constituyen no solo por su aparataje biológico, sino por su contexto cultural y vivencial (Gubern, 1999). Señalan los autores: “Además, el concepto de identificación especular es aún más amplio que el de empatía. La identificación especular tiene un fuerte componente de interiorización del otro, de inclusión metafórica en la experiencia presenciada” (Lacan, 1983; en Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:24).

Esta inclusión metafórica, que es muy activa, evita reducir la especularidad a la mera conmoción de las audiencias que sufren por una seducción sensiblera o impulsada solo por su escasa capacidad de resistirse a discursos altamente condicionados por criterios comerciales, que buscan embelesar de forma inmediata y poco reflexiva; argumentos que, a ratos, se muestran como excesivamente frecuentes en las críticas más tradicionales sobre imágenes transgresoras. La especularidad constituye un concepto más enriquecedor porque permite comprender el reconocimiento y la emoción que se producen al mirar determinados tipos de imágenes que provocan, más que la hipersensibilidad inmediata, lo que los autores llaman una “especie de anticipación de posibles vivencias similares”. La especularidad produce reconocimiento de la situación propia, de los valores propios, a partir de la vivencia vicaria con el personaje representado en la pantalla.

Una última categoría a considerar respecto de la especularidad está relacionada con la categoría de mirada planteada por Debray (1994), y es la posibilidad de que la mirada, la acción de dar sentido a aquello que se experimenta, sufre también una suerte de movimiento, de desplazamiento entre lo que se ve en las pantallas y lo que se ha registrado como vivencia propia. Los autores señalan a esto como “transferencia de emoción”:

Las escenas de violencia vistas producen una transferencia de emoción desde esas escenas ya vividas o prototípicas, pensadas o imaginadas, lo que Tisseron (2003) llama “transferencia de la mirada”. Las imágenes vistas conducen al recuerdo de otras parecidas, que son evocadas como partes de la misma serie y frente a las que el espectador se posiciona de forma similar (Fernández, Revilla y Domínguez, 2011a:25).

La especularidad no resuelve, por supuesto, todo el fenómeno de relaciones que se establecen entre las audiencias y las imágenes transgresoras, así como tampoco puede definírsela como una categoría general para el fenómeno de la transgresión. Sin embargo, ofrece un potencial altamente enriquecedor en la discusión sobre la constitución y circulación de imágenes y discursos que pueden considerarse intolerables, pues la especularidad plantea la posibilidad de un reconocimiento que excede el simple gusto motivado por el placer narcotizante del espectáculo. La constitución de la pantalla como un ‘espejo’ de la audiencia contribuye a comprender el nivel de compromiso y criterio que las audiencias desarrollan con aquello que miran. Además, añade la condición variante y metafórica de la identificación con las representaciones mediáticas.

Lo que procede ahora es tratar de establecer conexiones entre estas exposiciones conceptuales y un objeto de estudio más específico, que posibilite la aplicación y complejización de estos criterios. Y al hablar de imágenes que pueden resultar ‘chocantes’, ‘agresivas’ o ‘intolerables’ en las pantallas, resulta casi inmediata la relación que se puede establecer con el denominado periodismo sensacionalista.

Esta generación de discursos mediáticos, con formas muy específicas y polémicas, ha sido objeto de un estudio escurridizo y problemático. De hecho, los acercamientos teóricos que se han construido alrededor del sensacionalismo no han podido escapar de un profundo condicionamiento deontológico y moral que ha utilizado a la teoría más para condenar, que para comprender.

El reto que se establece en este momento de la investigación es proponer formas de comprensión, interpretación y lectura que puedan exceder esa propuesta deontológica, en beneficio de una aproximación más compleja y novedosa. Así, el objeto a ser abordado es aquella práctica difícil de comprender, llamada periodismo sensacionalista.

La transgresión del sensacionalismo

Alemán de marranos –perdón– alemán periodístico
Friedrich Nietzsche

Periodismo y tradición

Hasta el momento, se ha pretendido desarrollar un recorrido teórico que posibilite visualizar diversas dimensiones del papel y valor de la construcción de las imágenes como representaciones de sujetos, y cómo éstas adquieren diversas valoraciones interpretativas dependiendo, sobre todo, de aquellos cánones que representan, o con los que se confrontan.

Se han revisado nociones como la privatización de la imagen, la exclusión de la mirada, el poder ‘mágico’ de la mirada, la construcción de la *auctoritas* a partir de las tradiciones, las perspectivas sobre las imágenes consideradas transgresoras y cómo se insertan en los medios masivos de comunicación estas estructuras excluyentes, para configurar un espacio de tensión por la representación llamado ‘polis de los medios’.

La reflexión que motiva estas primeras aproximaciones conceptuales gira alrededor de cómo se manifiestan las transgresiones visuales, las transgresiones discursivas y comunicativas en un espacio de mayor difusión y consumo que el arte clásico, como fue el caso significativo señalado en el primer capítulo (el ejemplo de las obras de Courbet).

A partir de las reflexiones de Silverstone (2010) sobre el valor de los medios –en especial del televisivo– para configurar formas de comprensión de la realidad, y la tradición marcada por el realismo que plantea Gubern (2004), la televisión se muestra como un terreno privilegiado para evaluar las posibilidades de construcción de transgresiones visuales ofertadas para el consumo masivo, al tener en sus espacios informativos: la principal área de producción de imágenes que pueden considerarse realistas.

Analizar las transgresiones en los espacios informativos masivos que utilizan imágenes reales, resulta altamente interesante porque plantea una distinción profunda entre aquello que podría identificarse como transgresiones válidas e inválidas. Se distingue, por un lado, al arte, que tiene licencia de constituirse en un espacio transgresor pues su función última consiste en retar al intelecto y, si se quiere, al espíritu, para explorar nuevas fronteras aun si con ello se desafía lo establecido y se choca con lo autorizado. La función estética de muchas prácticas del arte es, precisamente, cruzar fronteras imaginativas y morales y ello, aunque puede ser considerado ‘pasado de tono’ por varios sectores de los espectadores, es bien visto por miembros del mismo espacio artístico.

Difícilmente el periodismo que posee características transgresoras puede gozar de la misma valoración. El periodismo no es arte y no puede regodearse de esos privilegios, pues podría entenderse que la lectura social que se le ha dado al periodismo es la de retar al intelecto desde el ejercicio de informar y, en menor grado, complejizar la información que se otorga a las poblaciones.

¿En qué se diferencian las imágenes del arte de las mediático-periodísticas? Conviene extender esta reflexión más allá de la respuesta inmediata; esto es, que la diferencia radica sencillamente en los fines que cada una tiene. Podría pensarse, por ejemplo, atendiendo a la revisión conceptual desarrollada en el primer capítulo, que en ambos casos las imágenes más que ser usadas con fines distintos, tienen naturalezas distintas y, en apariencia, estarían sometidas también a miradas y juicios distintos.

Para argumentar esta propuesta de forma sintética, puede plantearse que el arte trabaja con imágenes ‘trucadas’ –en el mejor sentido de la palabra– y, con seguridad, resulta más adecuado usar este término que hablar de imágenes ficticias, pues el arte visual siempre puede trabajar con las

formas de los cuerpos materiales y reales que se encuentran en el mundo exterior; pero no son imágenes que se exponen de forma simple y directa: están trabajadas dentro de un proyecto discursivo y un contexto que permite a la representación cargarse de sentidos distintos al que simplemente se obtendría por su sencilla exposición.

La revisión de los discursos generalizados alrededor del periodismo permite pensar, en cambio, que éste pertenece a una tradición en la que la realidad está más bien considerada como un baluarte que debe protegerse; por tanto, tiene estrictamente prohibida la posibilidad de ‘trucar’ sus discursos e imágenes. Por supuesto, se está haciendo referencia a la lectura más idealista de periodismo; pero sirve para graficar que éste se diferencia del arte porque no puede generar una producción de imágenes libre de límites. La imagen periodística, por provenir de una tradición realista, trabaja con espacios de producción situados (Gubern, 2004).

La labor periodística, al trabajar con información producida socialmente que debe volver al consumo social, no puede ser entendida por fuera de su responsabilidad con esa sociedad. Esa información y esos compromisos no pueden ser otra cosa que establecimientos éticos y morales que actúan sobre el ejercicio periodístico. Bettetini y Fumagalli, en *Lo que queda de los medios* (2001), señalan de forma clara la responsabilidad que implica trabajar con información de producción y consumo social:

Paradójicamente, en una sociedad democrática una información correcta es aún más necesaria que en una sociedad autoritaria, dictatorial. Para la democracia, la información es como un nutriente, la linfa vital: es la premisa para que tenga sentido cualquier tipo de discusión y de decisión que resguarde el espacio público.

La información es, por lo tanto, un bien primario, pero lo es sólo si es verdadera y en algún modo *esencial*, mientras que toque temas relevantes, aquellos sobre los cuales es necesario decidir, tomar partido, tanto en el ámbito público como en el privado (Bettetini y Fumagalli, 2001:21).

Que la información es sustancia vital de una sociedad democrática, no es ni de lejos una afirmación sencilla y la protección de la información es un proyecto que se viene discutiendo desde el mismo origen del periodismo

como profesión formal. Por ejemplo, en el texto *Periodismo y sentido de la realidad* (2005), la autora española María Jesús Casals compila una serie de revisiones interesantes sobre la evolución del trabajo periodístico alrededor de la información, en forma de teoría del periodismo.

Una auténtica teoría del periodismo se vendría gestando desde mediados del siglo XX, momento en el que se reconoce un cambio cualitativo importante de la profesión, que previamente se mostraba como un ejercicio poco riguroso donde el objetivo era más bien informar sobre aspectos relacionados con la seguridad ciudadana, contados de forma casi espectacular. Para la editora de periódicos norteamericanos Oveta C. Hobby, la Segunda Guerra Mundial planteó un cambio profundo en las prácticas periodísticas, y abrió la posibilidad de un trabajo más detallado y responsable:

A partir de la Segunda Guerra Mundial los periódicos comenzaron a llevar diariamente a sus lectores por el mundo, en una exploración seria y a menudo sombría [...] Además, las crónicas actuales sobre un nuevo descubrimiento médico, una investigación en el municipio o un proceso por homicidio, se escriben con renovada claridad y vigor, con mayor perspectiva y más comprensión —el periodismo está madurando. El énfasis se ha desplazado de la primicia al gran vuelo... (Hobby, 1966; en Casals, 2005:190).

Esos hombres de mente culta no podrían ser otra cosa que hombres morales, hombres regidos por códigos profundos que aun requieren estar fijados en leyes. Hombres cultos, guiados por leyes estrictas, deberían garantizar la protección de la información, la calidad de aquello que se publica y deberían, además, combatir la distorsión de lo que se publica o considera publicable.

Para esta lógica culta-moral, la información alcanza niveles de valor tan altos, que la distorsión o la información falsa no puede considerarse únicamente como un error, cuya corrección soluciona los conflictos que pudiera haber producido. La información considerada falsa no es un desliz, no es una equivocación que los manuales deben ahuyentar. La información falsa es peligrosa, es un enemigo efectivo que pervierte a la sociedad y la democracia, que perjudica el bienestar de la sociedad en donde se difunde. Bettetini y Fumagalli califican la información falsa como una presencia temible:

La información falsa, la desinformación, es la negación misma de la información. No es como una mercadería vencida o un auto que funciona mal. Es mucho peor: es la antítesis perfecta de lo que debería ser. Si quisiéramos hacer una analogía con la comida, la información falsa no sería un alimento vencido, de mala calidad, sino un veneno (Bettetini y Fumagalli, 2001:22).

Los mismos autores establecen dos condiciones para entender cuál es la información valorable y considerable de difusión. Como lo señalaron anteriormente, la información debe ser verdadera y esencial.

A lo *verdadero* y lo *esencial* pueden sumársele otros dos criterios que configuran lo noticiable, y que son señalados por Casals (2005): los criterios de *actualidad* y *selección*. Estas cuatro premisas, en conjunto, interactuando y configurando un abanico de informaciones, han construido una suerte de noción laboral y ética del periodismo que resulta fundamental de forma generalizada en Occidente. Se han instituido como criterios auténticamente tradicionales de la profesión. De hecho, la interacción de estos cuatro elementos podría ser la que, en términos nuevamente de Bettetini y Fumagalli (2001), ‘confecciona’ la información.

La actualidad es, en sí misma, una condicionante de la selección de la información, que incide en las formas no sólo de escoger, sino de jerarquizar aquella información que se elige. Respecto de este tema, la autora española Amparo Tuñón (en Casals, 2005) expone a la actualidad como “una creación cultural propiamente periodística que se inserta en la tradición modernista de lo nuevo, lo cambiante, íntimamente relacionado con el tiempo que se reviste de corta duración, confluído en un instante o en varios instantes” (Tuñón, 1986; en Casals, 2005:191). El también español Ángel Benito, en su *Diccionario de las Ciencias y técnicas de la Comunicación*, ofrece otra definición de actualidad:

La actualidad periodística es la selección de aquellos acontecimientos que, en razón de su interés humano y actual, ganan la atención pública en un momento dado. Los acontecimientos de actualidad pueden ser de tres tipos: 1) todos los hechos acontecidos hoy y ahora; todos los hechos del presente en tanto y en cuanto inciden en la vida humana; estos hechos, las noticias de estos hechos, constituyen la actualidad cotidiana, que es la más común

y la que ocupa especialmente el trabajo de los profesionales de la información, el contenido informativo de todos los medios de comunicación social y el interés público. 2) Los hechos, lugares o personajes del pasado cercano o remoto, puestos de actualidad por los acontecimientos presentes. 3) Los acontecimientos del futuro cuando pueden ser previstos a partir del presente, de los hechos del presente cotidiano (Benito, 1991; en Casals, 2005:191).

Por su parte, la selección es una acción fundamental del trabajo periodístico, pues sustenta y ordena la información a partir de los criterios de actualidad que se acaban de señalar y, en función de ellos, el periodista extrae elementos de la realidad, los prioriza como hechos dentro de todo el espectro social que se le ofrece y prioriza, a su vez, la información interna que cada hecho individualmente puede producir.

Actualidad, selección y veracidad construyen la información. Por tanto, las noticias –esa información que se considera lo suficientemente valiosa como para ser compartida– deben ser ‘trascendentes’, en criterios de Bettetini y Fumagalli (2001). Esto puede conjugarse con otro criterio tradicional: el de interés.

En cuanto al interés, Casals (2005) insiste en la importancia de diferenciar entre interés público e interés del público; puntualización que resulta de enorme importancia al momento de reconocer las tradiciones en las que se inserta el periodismo contemporáneo y que permitirán reflexionar más adelante acerca de la condición transgresora del sensacionalismo.

Para Casals (2005), el interés público refiere al nivel de servicio que la profesión periodística y su producción pueden ofertar a la sociedad en la que se desarrollan; por tanto, cuando la información se ofrece atendiendo al interés público, puede alcanzar enorme valía porque tiene la capacidad de motivar la atención de amplios sectores sociales. McQuail, por su parte, expone en su libro *La Acción de los Medios*, tres formas de comprender el interés público:

1. La teoría de la preponderancia: casos en los que la suma de los intereses individuales se considera soberana y se define por las mayorías, la voluntad del pueblo.

2. La teoría del interés común: se refiere a casos en que los intereses en cuestión son aquellos en los que presumiblemente todos los miembros de una sociedad tienen en común, con poco margen para disputas sobre preferencias.
3. La teoría unitaria: aquella que considera el interés público como lo que mejor concuerda con un esquema único ordenado y coherente, según el cual lo que es válido para uno es válido para todos. Esta visión tiene en nuestra cultura occidental grandes influencias en Platón, Aristóteles, Santo Tomás de Aquino, Hegel y Marx porque comparten una visión del bien último al que todos deberían aspirar en su propio beneficio (McQuail, 1988; en Casals, 2005:193).

Según lo señala McQuail (1988), el ejercicio periodístico tiende a considerar a la teoría del bien común como la de mayor peso o valor al momento de seleccionar la información que se hace pública por los medios de comunicación masiva. Casals (2005) señala que cuando se habla de interés en función del bien común, deben distinguirse dos niveles dentro de aquella comprensión de interés, y que son los que marcan a la información para evaluarla como publicable o no. Así, el interés público puede ser entendido como interés general o común, cuando los hechos que se definen como noticiosos implican o pueden motivar el interés de grandes sectores dentro de las comunidades. Pero también puede ser considerado como interés público o preponderante cuando los hechos son menos abarcativos e importantes que los de interés general, pero abordan espacios y situaciones mucho más cotidianos en la vida de los ciudadanos, por lo cual levantan altos niveles de aceptación, sobre todo por ser entretenidos e interesantes.

El bien común se alcanza, además, al garantizar la verdad de aquello que se hace público. La veracidad de la información, para Bettetini y Fumagalli (2001), comprende el esfuerzo de no distorsionar ni inventar hechos. No es que el periodismo deba ser una producción limitada creativamente, pero no tiene autorizado inventar hechos ni personajes que no estén en los eventos mismos que han sido cubiertos. Para los autores, la artificialidad en la información es una presencia constante de la cual hay que estar vigilantes: “De hecho hoy, junto a los mayores detalles sobre una serie de situacio-

nes, todavía se dan muchos fenómenos de construcción de significados distorsionados, construcciones de realidades artificiales, construcciones de personajes fundamentalmente virtuales” (Bettetini y Fumagalli, 2001:22).

Por supuesto, los autores no niegan que los medios sean espacios de publicación de visiones fragmentarias de la sociedad. Inevitablemente crean versiones de los hechos. Sin embargo, la responsabilidad se concentra en respetar las condiciones, actores y declaraciones involucrados en dichos hechos, pretendiendo, en la medida de lo posible, no orientarlas a lecturas personales. Para ellos, la objetividad, al menos no desde perspectivas tradicionales, siempre es posible.

Conviene aquí leer textualmente lo que Bettetini y Fumagalli plantean:

Es evidente que el informe de un hecho complejo no podrá ser una reproducción perfecta e íntegramente fiel: tan sólo con pasar de un hecho simple a una narración (cosa que debe hacer siempre un periodista), es necesario tomar partido sobre cuáles son los elementos esenciales, los aspectos más relevantes, los significados. Una reproducción completamente fiel de un hecho no puede lograrse nunca en una narración. Por lo tanto, si entendemos el término *objetividad* según el paradigma físico-matemático de una total y perfecta adaptación y reproducción de la noticia con relación al hecho, la objetividad no es posible. Pero si por objetividad entendemos la sustancial adaptación narrativa de lo que se escribe al hecho que se quiere narrar, vemos que una objetividad racional es alcanzable, hasta favorable (2001:38).

Puede comprenderse a la producción informativa como un ejercicio de selección de hechos, tomados de la realidad con el fin de convertirlos en noticia; selección que se realiza en función de criterios de actualidad y esencialidad de dicha información, de criterios de interés común e interés público; hechos que, además, deben ser verdaderos y abordados con objetividad sustancial. Este es el mecanismo complejo y profundamente comprometido que debería producir las noticias transmitidas de forma masiva.

Casals (2005) señala que estos son criterios desarrollados por una alta influencia del periodismo norteamericano y que, de alguna forma, se han constituido en características casi generales de la acción periodística, al menos en lo que respecta al mundo occidental o los países insertos en dicha lógica.

Por esta misma herencia, la tradición de construcción de la noticia no puede escapar al concepto liberal de democracia, que actúa como ‘espíritu’ condicionante e inspirador de la postura moral de la tradición mediática. Para la autora, la noción de sociedad democrática –muy en consonancia con Bettetini y Fumagalli (2001)– es la que sustenta la práctica ética de la tradición periodística. Esto lo evidencia con una cita de Gurevitch y Blumler, y traducción de la propia autora:

En definitiva, habría que concluir afirmando que las funciones de los medios de comunicación en su actividad informativa o periodística son aquellas que el sistema democrático demanda que cumplan. Recojo las que Gurevitch y Blumler publicaron en 1990:

1. Vigilancia del entorno sociopolítico, informando de aquello que pueda afectar positiva o negativamente al bienestar de los ciudadanos.
2. Establecimiento de un orden de importancia de estos problemas o cuestiones.
3. Ofrecimiento de plataformas para que políticos y otros representantes sociales puedan abogar a favor de otras causas.
4. Servir de vehículo de diálogo entre un rico abanico de opiniones, así como entre los que ejercen el poder y el público en general.
5. Servir de mecanismo para exigir responsabilidades a los que ejercen cargos públicos según sus actuaciones.
6. Proporcionar incentivos para que los ciudadanos aprendan, elijan y se comprometan con el proceso político.
7. Resistir a las fuerzas externas que pretendan socavar la independencia, integridad y capacidad de los medios para servir a la audiencia (Gurevitch y Blumler, 1990; en Casals, 2005:199).

Esta lectura ideal del periodismo, que busca posicionarlo como un ejercicio profesional orientado de forma directa al beneficio y fortalecimiento de la democracia, la exigibilidad y la vigilancia ante los abusos de poder, otorga una responsabilidad enorme a la profesión, intimidante inclusive, que es la posibilidad de ordenar el valor de la información en temas que pueden considerarse como importantes de tratar y que se deben ofrecer públicamente; temas que en conjunto forman agendas muy similares entre

los medios de comunicación. Como lo señala Casals (2005), el trabajo de la selección de noticias se efectúa también por medio de la revisión de otros medios y es influenciado por selecciones previas.

Ese poder impresionante de permitirse transmitir y publicar versiones de aquello que puede considerarse necesario de conocer, ver y reflexionar, es lo que ha motivado la construcción de una amplia cobertura de códigos éticos profesionales, que tratan de regularizar el trabajo periodístico en busca de defender el ‘deber ser’ de la profesión y el uso racional, inteligente y moral de la capacidad de selección.

Es notable la preponderancia que el ejercicio periodístico norteamericano tiene al momento de establecer postulados y normas en el bien hacer de la profesión y el manejo de la información. Así, posterior a la Segunda Guerra Mundial, y sobre todo en los años sesenta con el establecimiento de la televisión como medio de alto impacto, la sociedad de periodistas profesionales y de editores se encontraron ante la necesidad de establecer acuerdos y compromisos respecto de la labor periodística, que sirvieron de sustento para posteriores códigos éticos.

El primer documento considerado oficialmente como un código de ética y propuesto a la comunidad internacional –quizás a manera de canon– se publica en 1983, por medio de la UNESCO. En sus diez artículos, propone:

1. El derecho del pueblo a una información verídica: El pueblo y las personas tienen el derecho a recibir una imagen objetiva de la realidad por medio de una información precisa y completa, y de expresarse libremente a través de los diversos medios de difusión de la cultura y la comunicación.
2. Adhesión del periodista a la realidad objetiva: La tarea primordial del periodista es la de servir el derecho a una información verídica y auténtica por la adhesión honesta a la realidad objetiva, situando conscientemente los hechos en su contexto adecuado.
3. La responsabilidad social del periodista: En el periodismo, la información se comprende como un bien social, y no como un simple producto. Esto significa que el periodista comparte la responsabilidad de la información transmitida. El periodista es, por tanto, responsable no sólo frente a los que dominan los medios de comunicación, sino, en

último énfasis, frente al gran público, tomando en cuenta la diversidad de los intereses sociales.

4. La integridad profesional del periodista: El papel del periodista exige el que la profesión mantenga un alto nivel de integridad. Esto incluye el derecho del periodista a abstenerse de trabajar en contra de sus convicciones o de revelar sus fuentes de información, y también el derecho de participar en la toma de decisiones en los medios de comunicación en que esté empleado.
5. Acceso y participación del público: El carácter de la profesión exige, por otra parte, que el periodista favorezca el acceso del público a la información y la participación del público en los medios, lo cual incluye la obligación de la corrección o la rectificación y el derecho de respuesta.
6. Respeto a la vida privada y de la dignidad del hombre: El respeto del derecho de las personas a la vida privada y a la dignidad humana, en conformidad con las disposiciones del derecho internacional y nacional que conciernen a la protección de los derechos y a la reputación del otro, así como las leyes sobre la difamación, la calumnia, la injuria y la insinuación maliciosa, hacen parte integrante de las normas profesionales del periodista.
7. Respeto al interés público: Por lo mismo, las normas profesionales del periodista prescriben el respeto total de la comunidad nacional, de sus instituciones democráticas y de la moral pública.
8. Respeto a los valores universales y la diversidad de las culturas: El verdadero periodista defiende los valores universales del humanismo, en particular la paz, la democracia, los derechos del hombre, el progreso social y la liberación nacional, y respetando el carácter distintivo, el valor y la dignidad de cada cultura, así como el derecho de cada pueblo a escoger libremente y desarrollar sus sistemas políticos, social, económico o cultural...
9. La eliminación de la guerra y otras grandes plagas a las que la humanidad está confrontada: El compromiso ético por los valores universales del humanismo previene al periodista contra toda forma de apología o de incitación favorable a las guerras de agresión y la carrera armamentística, especialmente con armas nucleares, y a todas las otras formas de violencia, de odio o de discriminación, especialmente el racismo.
10. Promoción de un nuevo orden mundial de la información y la comunicación. En el mundo contemporáneo, el periodista busca el establecimiento

to de nuevas relaciones internacionales en general y de un nuevo orden de la información en particular. Ese nuevo orden, concebido como parte integrante del nuevo orden económico internacional, se dirige hacia la descolonización y la democratización en el campo de la información y de la comunicación, tanto en los planos nacional como internacional, sobre la base de la coexistencia pacífica entre los pueblos, en el respeto pleno de su identidad cultural. El periodista tiene el deber particular de promover tal democratización de las relaciones internacionales en el campo de la información, notablemente salvaguardando y animando las relaciones pacíficas y amistosas entre los pueblos y los Estados (UNESCO, 1983).

Estos postulados sostienen los códigos de ética que se han multiplicado en los países de Occidente, donde la labor periodística ha podido adoptar formas asociativas y establecer colegios y uniones profesionales que, además de buscar la protección de las garantías profesionales de sus miembros, sentaron también las bases legales para una acción orientada por el 'deber'.

El código de ética periodística ecuatoriano no difiere demasiado de lo planteado en el código internacional de la UNESCO (1983). Más bien, sigue la línea de otros documentos redactados en América Latina, que contienen puntualizaciones y especificaciones, antes que alteraciones profundas de los postulados establecidos por la UNESCO en la década de 1980. Por ejemplo, se especifican factores como la responsabilidad de rectificar información comprobada como falsa, las responsabilidades frente al Estado, con las asociaciones de profesionales y en las relaciones mismas con los colegas. En el apartado vinculado con la relación entre el periodista y su comunidad, se explicita la función irrenunciable del profesional con la defensa de los valores sociales y el uso de la información como bien social libre de acciones manipulativas. Así, se incluyen artículos como:

Artículo 1.- El periodista tiene la obligación de proporcionar a la comunidad una información objetiva, veraz y oportuna.

Artículo 2.- El periodista debe lealtad a las aspiraciones y a los valores fundamentales de su comunidad.

Artículo 3.- El periodista está obligado a promover el desarrollo integral del país, la educación, la ciencia, la cultura y a luchar por la liberación del hombre y los pueblos.

Artículo 4.- La comunidad tiene derecho a ser correctamente informada y el periodista está obligado a evitar la deformación y tergiversación de las informaciones.

Artículo 5.- El periodista no debe utilizar su profesión para denigrar o humillar la dignidad humana...

...Artículo 7.- El periodista está obligado a defender el derecho y el ejercicio de la libertad de expresión de todos los sectores de la comunidad, especialmente de los marginados de la comunicación social (Federación Nacional de Periodistas, 1980).

Esta revisión de los postulados para un correcto desempeño profesional, que garantice el uso y protección de la información como un bien social en beneficio de una comunidad, plantea también numerosas inquietudes.

Si bien los códigos de ética insisten en priorizar el interés y beneficio de una comunidad, al momento de seleccionar y hacer pública la información, muchos conflictos de la profesión no han podido ser resueltos por medio de estos articulados. Las recomendaciones se establecen atendiendo a las funciones últimas de la información, aunque no se logra dimensionar con precisión qué puede considerarse como socialmente útil u oportuno en una información, a no ser cuando se está hablando de hechos políticos o sociales muy específicos. Pero cuando la información se genera a partir de las cotidianidades y debe ser evaluada como parte o no del interés público, la reflexión puede resultar más compleja. De forma problemática, la producción de información es un fenómeno en constante acción y transformación, mientras que los códigos tienen una naturaleza más estática.

Contra el sensacionalismo

Curiosamente, al examinar la historia de los medios más representativos y con mejor registro histórico, como los norteamericanos, es posible advertir que los códigos de ética y el intento de dar ordenamiento moral a los medios fue una acción hecha más para remediar que para prevenir.

Al parecer, nunca se previó que el poder de manejar la información resultaría altamente conveniente para determinados grupos que buscaron benefi-

cio propio, lo cual se traducía en dinero e influencia en muchos niveles de la comunidad. Los códigos fueron la forma en la que se trató de enmendar los excesos que directores de periódicos como Randolph Hearst o Joseph Pulitzer demostraron con el tratamiento de la guerra, la intervención de Estados Unidos en Cuba, y la sobredimensión e incluso invención de numerosas noticias, con el fin de arrebatar a sus competidores la aceptación de la audiencia.

La labor periodística de estos dos personajes, además de la de sus predecesores y seguidores, devela que la riña del periodismo con la ética es aún más vieja que los mismos códigos, que posteriormente se convertirían en convencionalismos profesionales; y su historia ha sido paralela y ha estado en constante tensión con la del periodismo profesional y responsable. Es curioso que también las críticas que se realizan no han variado demasiado desde sus comienzos hasta las manifestaciones de periodismo escandaloso del nuevo milenio.

Esas críticas, orientadas sobre todo por la economía política de la comunicación, han encontrado en los medios una peligrosa tendencia a irrepentarse este canon de protección de la realidad, al manipular o descontextualizar imágenes y discursos en función de la búsqueda de atracción de audiencias, de venta, de mercado y de competencia.

Para las críticas más conservadoras –por llamarlas de alguna forma–, el trabajo de los medios, sobre todo del periodismo, se ha convertido en una industria de generación de mensajes acelerados, cuya función consiste en construir novedad e impacto. Ello produce una banalización de los sujetos y de los temas de interés, y recae en una producción irresponsable de contenidos de ‘fácil digestión’, que las audiencias consumen, en el mejor de los casos, porque no encuentran mejores ofertas.

Luego puede rastrearse otro argumento. Estas imágenes y discursos impactantes se producen en cantidades enormes y se distribuyen aceleradamente, porque atienden a un gusto de las grandes audiencias, porque explotan el ‘morbo’: una especie de desatinado gusto por el escándalo y la degradación, al cual la maquinaria mediática atiende a cambio de réditos, y al que el ‘deber ser’ de un buen ejercicio periodístico y mediático no debería contribuir.

Este periodismo que, en apariencia, atiende al morbo, se orienta por un criterio que se ha vuelto peligroso en la labor periodística, pues es el

responsable de la desviación de las directrices del ‘bien hacer’ periodístico: *lo interesante*.

Para Casals (2005), se trata de un término conflictivo, no porque las noticias éticamente tratadas no deban ser interesantes, sino porque lo interesante es la única guía de criterios para seleccionar la información. Lo interesante como argumento cerrado y tautológico. Algo es ‘interesante porque es interesante’, sin atravesar los criterios de selección, actualidad, interés común e interés público, trascendencia y veracidad: es lo que se puede entender como amarillismo y sensacionalismo.

Fue uno de los principales fundadores de la prensa de masas, William Randolph Hearst (1863-1951), quien con pocas palabras desenfocó la cuestión: “La noticia es lo interesante y no necesariamente lo que importe”. De este culto por lo “interesante” se nutrirá el espectáculo, concepto que convive estrechamente con el periodismo en todos los medios, especialmente en la televisión (Casals, 2005: 210).

De acuerdo con esta perspectiva, cuando la noticia se vuelve espectáculo, más que servicio y compromiso, se establece como sensacionalista y ello se produce, en la exposición de Bernardo Díaz-Nosty (1996), por un fenómeno que incluso expone un cambio de naturaleza en la forma cómo se construye y comprende la realidad y las noticias que se extraen de ella. Para Díaz-Nosty esta pérdida de límites entre el espectáculo y la noticia es producida por un constante acercamiento y detrimento de diferenciación de roles entre el emisor de la noticia y las fuentes que la provocan. Esto es lo que él llama la “progresiva aproximación de los entornos del emisor a la condición de fuente” (Díaz-Nosty, 1996; en Casals, 2005:210).

Si se analiza la preocupación del autor, se advierte una lectura tradicional que concibe al periodista como aquel actor que interviene extrayendo elementos de la realidad, pero sólo cuando la misma realidad provoca los hechos. La realidad sería una condición externa al periodista, con su propia dinámica y a la cual el profesional vigila desde afuera, expectante de que se produzca y de que pueda considerarse noticiable, viabilizado por otros actores. El conflicto del amarillismo y el sensacionalismo se produce porque los

profesionales intervienen en la realidad y provocan acciones y hechos, disfrazan situaciones intrascendentes como noticias, venden algo vacío como un producto lleno de contenidos. Así, el peligro es que en la actualidad ya no se produce por la misma energía y fuerza de la sociedad, sino por la intervención provocadora de los medios que no estarían generando sino un simulacro.

La personalización del ejercicio periodístico y la cada vez más fuerte introducción de temas de ‘interés humano’ han sido características que, para los críticos, siempre se mostraron como buenas formas de garantizar una expansión en ventas y de llenar páginas con temas más variados y laxos como los deportes, los chismes y los crímenes. Estos últimos, muy notables en la prensa latinoamericana y ecuatoriana, cuyo tratamiento especializado es la controverial crónica roja. Para críticos como Bettetini o Casals, estos temas son utilizados de forma absolutamente intencional. Muchas veces no se espera que ocurran, sino que se ‘hacen ocurrir’, con el fin de obtener los altos beneficios económicos que este tipo de información provoca al ser consumida por una audiencia, más o menos satisfecha al recibirla. Así lo comenta Casals:

Hearst, Pulitzer y otros editores ambiciosos se percataron rápido de que ese tipo de producto repercutía muy beneficiosamente en las ventas. Sexo, dramas pasionales, violencia, muerte, maldad, ejecución de sentencias a los condenados a muerte, etc., competían en los periódicos y poco importaba la veracidad de lo relatado (2005: 212).

Al momento de examinar las prácticas de estas formas de producir información, Casals señala la importancia de distinguir entre amarillismo y sensacionalismo.

El amarillismo, al menos para la autora, es en efecto una forma de periodismo; pero un periodismo orientado y marcado por profundas necesidades mercantiles, que lo motivan a descontextualizar, distorsionar, exagerar y usar de forma irresponsable la información que recolecta y publica, lo cual lo aleja diametralmente de cualquier postulado ético. Además, con el fin de incrementar el interés comercial de los medios, se concentra en temas de escaso valor social como los chismes, el sexo, la violencia gratuita, promocionándolos como pseudo acontecimientos (Casals, 2005).

La diferencia que establece la autora radica en que el sensacionalismo, por su parte, no puede considerarse ni siquiera una forma periodística:

El sensacionalismo sigue las mismas técnicas manipuladoras y desintegradoras aunque el matiz que lo distingue es que se disfraza de lo que no es: periodismo de referencia, periodismo de investigación, periodismo independiente. La técnica es desenfocar y manipular ideológicamente lo importante y lo interesante (también lo hizo Hearst) y si no basta, inventar acontecimientos [...] o falsearlos. El sensacionalismo busca objetivos políticos que cumplir. Esta distorsión de la realidad crea graves problemas sociales y tiene un factor de desintegración absoluto. Apela a la sensación del escándalo, de la denuncia, dando la razón a un aserto de McLuhan que se verifica: “La indignación es la dignidad del necio” (Casals, 2005: 218).

En términos conceptuales, el sensacionalismo resulta altamente distorsionador porque rompe el equilibrio de la selección noticiosa, que debía buscar formas de armonizar la información de interés general con aquella de interés público, para construir en los medios los espacios donde los hechos que afectan e importan a grandes sectores sociales convivan con hechos de importancia para la cotidianidad de poblaciones muchos más puntuales. La ‘misión’ del sensacionalismo sería la de empujar los esfuerzos informativos a atender preferencialmente al interés público, bajo una lectura distorsionada que se promociona como ‘el interés del público’.

La justificación que expone el sensacionalismo para existir en los medios sería la siguiente: el periodismo sensacionalista satisface una necesidad y deseo del público; cubre una demanda de cierto tipo de información, por lo cual está realizando un servicio social. Sin embargo, lo que este argumento no explica es que la demanda de dicha información no se ha gestado por fuera de la misma oferta mediática.

Esta lógica resulta altamente destructora según sus críticos, pues provoca un desvío de atención en los temas de la sociedad, oculta las cosas importantes y las cubre con experiencias banales que son desintegradoras, porque no permiten la comprensión de una sociedad que se desarrolla de forma amplia y en convivencia. La realidad se descompone y particulariza en los discursos que las noticias plantean y en la labor personalizada de los periodistas.

Las críticas al sensacionalismo y la exigencia del cumplimiento de un periodismo éticamente solvente resultan pertinentes para aproximarse a las preocupaciones que este fenómeno despierta, entre aquellos que buscan la afirmación o recuperación de un periodismo social y moralmente comprometido. Sin embargo, al mismo tiempo, provocan varias incógnitas que pueden y deben afrontarse de manera más profunda.

Llama la atención que el periodismo, considerado profesional y socialmente comprometido, defendido desde los códigos de ética, plantee el uso y extracción de un tipo de información que sería, en cierto modo, fácilmente generalizable. El problema que conlleva este criterio es la imposibilidad de definir qué puede comprenderse como información de interés común, que lleva consigo la tendencia a generalizar temas que, desde los criterios de las salas de redacción, se suponen importantes sin considerar las particularidades de las poblaciones y las especificaciones de cómo se asume y se conecta el tema, según los sujetos que reciben la noticia. Con el fin de limitar este inconveniente, otra tendencia es plantear como noticias de interés común aquellas relacionadas con el aparato estatal, la economía, los conflictos gubernamentales, lo que reduce la información política al funcionamiento de las estructuras del Estado. De esta manera, la información rara vez se vuelve cercana, a no ser en los espacios de los llamados noticieros de la comunidad donde las marcas comunes son la cobertura de situaciones alegóricas de los sectores de las ciudades, o una fuerte tendencia de denuncia, que por momentos no parecería muy diferente a la crítica que realiza Casals (2005), cuando acusa al sensacionalismo de apelar al escándalo.

Por otro lado, es importante complejizar el argumento de la existencia de poblaciones sedientas de morbo, que en el sentido estricto de la palabra refiere a una especie de gusto o búsqueda de placer ‘enfermizo’. Este argumento tan difundido, que es fácil encontrar en las críticas más cotidianas a los medios masivos e, incluso, en algunas más rigurosas teóricamente, plantea dos complicaciones fundamentales, que servirán como insumos para el análisis posterior en este trabajo.

Primero, muestra a la sociedad consumidora de los medios de comunicación masiva –que indudablemente es toda– como una potencial cuna de

‘desviaciones’ y comportamientos peligrosos e indeseables para el bienestar general. Hablar del morbo de la gente es referirse a una generalizada cualidad negativa; una suerte de fijación enfermiza por lo desagradable, que resulta intrínseca en las personas; una característica primitiva propia de seres que naturalmente se orientan –o desorientan– hacia lo indebido. Lo cual plantea la posibilidad de entender a la sociedad como un conglomerado de sujetos perversos de naturaleza.

Segundo, ubica a la función mediática en un curioso papel de ‘conjuradores’ de esas fijaciones perversas. Si es una actitud censurable que los medios exploten el morbo de la gente, esto no implica que deberían entonces ser indiferentes ante estas actitudes. Al contrario, por su condición de ejercicio intelectual orientado al progreso y mejoramiento del bienestar de una sociedad, el periodismo debería confrontar ese morbo, debería, desde su ejercicio, presentar constantemente argumentos que impidan que ese placer desviado proliferara, y guiar a la sociedad hacia un estado de raciocinio, reflexión y convivencia pacífica. Los medios serían, entonces, motores de la racionalidad ilustrada en contra del primitivismo.

No obstante, es necesario pensar si estos argumentos son suficientes para comprender un fenómeno de tan vieja data como el sensacionalismo, sobre todo con las características que se presenta en Ecuador. Es necesario discutir si la deontología y la ética son, en verdad, los únicos elementos posibles para aproximarse a esta práctica, considerando que lo que han permitido es atacarla más que posibilitar el entendimiento de su existencia, más allá de la lógica mercantil y las salas de redacción.

Por supuesto, no se pretende liberar al sensacionalismo de su responsabilidad en el tratamiento antiético y dudosamente profesional de la información que oferta a la ciudadanía; pero tampoco se busca reducir las argumentaciones a las revisiones tradicionales que han encontrado en el mercado y la perversidad las únicas razones de existencia de una práctica como ésta.

Cabe preguntarse si el sensacionalismo, en Ecuador, es una práctica orientada únicamente a producir impacto por medio de temas vacíos, como sus críticos lo plantean. ¿Cuáles son los temas moral y éticamente adecuados que deben abordarse en los medios? ¿Qué pasa con los sujetos que no están relacionados de forma directa con esos temas o que los vi-

vencian de formas distintas a las convencionales? ¿Acaso todos los temas se ajustan a todos los actores sociales? ¿No se está desnaturalizando a un sujeto social, cuando se lo fuerza a presentarse y apropiarse de temas que no forman parte de su vivencia inmediata? ¿Qué pasa si esos sujetos, no familiares en las pantallas, quieren plantear algo que no se ajusta a los criterios de interés común? Todas estas son interrogantes que, muchas veces, quedan irresueltas en la crítica al sensacionalismo, cuando se limita a la argumentación deontológica.

Quizás conviene retomar las reflexiones de Silverstone (2010). Cuando los medios aplican sus criterios de selección, también eligen los mundos que serán visibles; en consecuencia, al establecer la existencia de temas adecuados, plantean la existencia de sujetos adecuados, pues ningún discurso se construye solo y alejado del ejercicio de poder de diversos actores, como a ratos las lecturas más liberales y reduccionistas del periodismo asumen, al parecer sin darse cuenta de que los discursos construyen sus propios sujetos; una de las propuestas más interesantes de Michel Foucault (1992).

En ese sentido emergen más preguntas. ¿El sensacionalismo molesta por su tratamiento inadecuado de la información y la realidad, al destruir la comprensión de los sujetos? ¿O resulta molesto por mostrar aquello que la tradición moral ha establecido como prohibido, feo y poco útil para el beneficio de una sociedad? ¿Será que el sensacionalismo, más allá de su siempre cuestionable profesionalismo e irrespeto por la información y los sujetos con que trabaja, se ha constituido en una ventana para que la sociedad –que construye muchas de sus comprensiones morales a través de los medios– pueda ver y horrorizarse de aquello que moralmente se construyó como abyecto e indeseable?

Los temas y los sujetos en las pantallas televisivas

En este momento resulta ineludible preguntarse ¿cuáles son las imágenes y los sujetos presentados en el contexto de los noticieros más convencionales, aquellos medios guiados –al menos así podría considerárselos– por los manuales del ‘bien hacer’ periodístico?

Cabe aquí un señalamiento importante. A pesar de las controversias que, en los últimos años de proceso político, han debido enfrentar los medios de comunicación privados en Ecuador, las principales observaciones y críticas gubernamentales no se han orientado, en su mayoría, al tipo de información o los temas abordados, sino al cómo son abordados y en qué medida la información resulta auténtica. La crítica oficial que se expresa hacia los medios privados ecuatorianos no se refiere a los temas, sino las formas, los recursos y las omisiones. Otra inquietud consiste en saber en qué medida los medios públicos han logrado contrarrestar esas formas maniqueas denunciadas al interior de la mediática privada.

Una sencilla revisión al azar permitirá identificar qué temas, imágenes y fuentes se posicionan en los noticieros nacionales y si cumplen o, al menos, buscan responder a las nociones del ‘deber ser’ periodístico. Para esto, se ha escogido las versiones de mediodía y estelares de la noche de los noticieros de tres espacios televisivos con alcance nacional.

Primero está Ecuavisa: un medio de larga tradición dentro del país, que cuenta entre sus filas con algunos de los comunicadores más conocidos y permanentes en las pantallas, y que, además, ha trabajado en numerosas campañas con organismos internacionales relacionados con los derechos humanos.

Por otro lado está Teleamazonas: medio seriamente cuestionado por el actual proceso político, debido a sus aparentes vinculaciones con poderes económicos y una línea editorial abiertamente confrontada con el gobierno. Sus espacios noticiosos están manejados por periodistas experimentados que superan la década de labor profesional.

Por último, se toma como objeto de observación a EcuadorTV: medio relativamente nuevo, creado por el gobierno de Rafael Correa, dentro de todo un sistema de medios públicos. A diferencia de los anteriores, los espacios noticiosos de este canal televisivo carecen de publicidad y no dependen de recursos privados para su gestión. Este medio fue constituido dentro de un proyecto general orientado a impulsar una forma de producción informativa libre de condicionamientos mercantiles y con una alta inclinación de servicio ciudadano. Varias veces ha sido señalado por el presidente del Ecuador como uno de los pocos –sino el único– medios televisivos confiables.

En Ecuavisa, los noticieros en el sentido estricto de lo noticioso (sin contar los segmentos de variedades y los deportes) promedian las 13 notas. Para tomar un ejemplo muy específico, el martes 15 de mayo de 2013, el noticiero del mediodía de este canal transmitió 14 notas; 6 de ellas abordan temas relacionados directamente con el ámbito político estatal y el gobierno, en cuanto a seguridad en la posesión de la nueva Asamblea Nacional; la elección de sus autoridades; cuestionamientos de Cancillería a la CIDH; el juicio a Pedro Delgado, ex director de la Corporación Financiera Nacional o la redistribución de bienes del Estado. Las fuentes con las que se construyeron estas notas eran tomadores de decisiones a nivel político; nombres para nada desconocidos en los bancos de fuentes mediáticos como Ricardo Patiño, Augusto Barrera, Rossana Alvarado, Galo Chiriboga; políticos y actores sociales cuyo espacio a nivel mediático es notable.

Las demás noticias de este espacio se distribuyeron entre temas como economía; el conflicto entre la Superintendencia de Comunicaciones y los medios vinculados con capitales financieros; y otros de carácter internacional, también alusivos a la política, violencia y ciencia, donde nuevamente las fuentes eran líderes políticos o científicos.

Cabe señalar que las noticias cuyos actores protagónicos fueron distintos tienen que ver con temas de servicios comunitarios, como el transporte masivo. En ese caso, los beneficiarios expresaban en espacios cortos sus impresiones sobre la ruta de transporte. En el tema de violencia a nivel internacional, el protagonista era acusado de generar un tiroteo en Estados Unidos, un joven afroamericano.

En el espacio noticioso del horario estelar de las 20:00 horas del mismo medio, al día siguiente, la selección de temas y fuentes no fue cualitativamente distinta, aunque los porcentajes de temas estuvieron distribuidos de forma más equilibrada. Se presentaron temas políticos relacionados con la *Ley de Comunicación* o juicios políticos. El tema de seguridad y policial cobró mayor protagonismo con 3 notas de las 12 presentadas, aparte de los temas de economía y vivienda. En este espacio, las fuentes ofrecieron representaciones interesantes. Aunque la mayoría de notas mantuvo el patrón de recurrir a fuentes oficiales reconocidas, en dos de ellas aparecieron ciudadanos pertenecientes a estratos populares: un mesero convertido en

‘héroe popular’ al rescatar a parte de una familia de un incendio; y numerosas personas cubiertas el rostro incendiando y destruyendo propiedad pública, producto de los desalojos en barrios populares de Guayaquil.

En esta revisión rápida, Teleamazonas no construye un espacio noticioso muy distinto al de Ecuavisa. El noticiero del mediodía del miércoles 16 de mayo de 2013 transmitió 9 notas, sin contar los espacios de farándula y deportes. De éstas, 3 se orientaron al tema de seguridad: un incendio en Guayaquil, acusaciones de violación en contra de un sacerdote y actividades de combate al narcotráfico. Otras 3 notas se refirieron a lo político, como la Asamblea o el conflicto de invasión de tierras en Guayaquil. Igual a lo descrito en el caso de Ecuavisa, las fuentes recurrentes fueron voceros ya instaurados en las agendas mediáticas: Jaime Nebot, Rossana Alvarado, Viviana Bonilla y algunos voceros de la fuerza policial. La única nota donde se incluyeron voces y rostros ‘no frecuentes’ trataba de un incendio en Guayaquil. La nota incluyó testigos del flagelo, pero ninguno de los consultados excedió los cuatro segundos de declaraciones.

El mismo medio al siguiente día transmitió en su noticiero de la noche 22 notas, excluyendo los deportes y la farándula. El tema de seguridad ciudadana y violencia incrementó en esta emisión: 5 notas refieren a estos temas, siendo una de ellas internacional. 3 notas están relacionadas con temas políticos; 2 con asuntos judiciales de carácter público; 2 con salud pública; 2 con economía. El resto se distribuye en temas como ciencia y tecnología, cultura, movilidad humana o desastres. Rafael Correa, Gabriela Rivadeneira, Galo Chiriboga, Jaime Nebot, empresarios, directores provinciales de salud, fueron las fuentes. Existió, en esta emisión, un pequeño espacio para otras fuentes, pero en contextos más dramáticos como el de una mujer joven en estado vegetativo cuya madre denunciaba negligencia médica.

Aunque los medios públicos fueron desarrollados con la perspectiva de ser mucho más incluyentes y democráticos en las formas de producir y ofrecer información, esta corta revisión permite sospechar, al menos de forma inmediata, que la diversificación de temas se ha hecho efectiva en las transmisiones de los informativos públicos; sin embargo, la barrera más importante sigue sin ser flanqueada. Aparentemente, las fuentes no logran ser diferentes, mientras que los ciudadanos comunes y corrientes,

aquellos que en el discurso oficial son los mandantes y en el discurso mediático público son los beneficiarios directos de estos medios, no son aún actores ni protagonistas trascendentes de aquello que se considera actual y noticioso.

Los informativos de Ecuador TV se presentan en tres emisiones: a las 12:30 horas, a las 14:30 y uno final, a las 20:00. El viernes 18 de mayo de 2013, la emisión del mediodía transmitió 7 notas, fuera de lo deportivo. De ellas, 4 fueron de corte cultural y abordaron temas referentes a teatros, museos, agendas culturales y gastronomía; una nota estuvo vinculada con lo político y abordaba la validación de tesis de Jorge Glass; mientras que las otras 2 trataron los temas de las jornadas de la comunicación y el ejercicio político. A pesar de que no se presentan las mismas informaciones o los mismos temas limitados, como en los noticieros expuestos en los medios privados, las fuentes de los medios públicos no alcanzan a incluir a los ciudadanos comunes. Las voces en esta emisión pertenecían a Francisco Velasco, Jorge Glass, gobernadoras, catedráticas, artistas y tomadores de decisiones políticas.

La siguiente emisión, de las 14:30, transmitió 8 notas; una de ellas repetía la noticia presentada en el anterior informativo, relacionada con la validez de la tesis de pregrado de Jorge Glass. En esta emisión, la tendencia de temas se volvió más política con 3 notas: una de orden económico, una de justicia, una de salud y otra final referida a hechos políticos en el exterior. Las fuentes fueron asambleístas, fiscales, abogados y militares.

El espacio de la noche no presenta mayores variaciones. De hecho, buena parte de las notas son repeticiones de las emisiones anteriores. De 13 notas publicadas, 7 son repeticiones. Entre las notas nuevas, una corresponde a salud pública, otra a economía, una a seguridad y una última relacionada con hechos culturales. Esta última nota es el único producto donde se da voz a ciudadanas de la tercera edad que visitan el Palacio de Carondelet; no obstante, no se identifican sus nombres, edad, y las entrevistas se reducen a manifestar el aprecio que sienten por el actual presidente, o lo placentero del recorrido.

Las imágenes no representan valor agregado en ninguno de los noticieros explorados, sean públicos o privados. Planos referenciales, tomas para contextualizar, encuadres sencillos, tomas de archivo, fachadas. La imagen

no es una propuesta que se construye con un valor estético en ninguno de los noticieros. Su función es puramente referencial, acompaña al texto oral y apenas juega un papel de respaldo a los datos que se comparten. Las tomas en los noticieros observados, al menos las que no tienen que ver directamente con actos extraordinarios como el incendio en el domicilio de Guayaquil, no tienen mayor valor testimonial; pueden ser perfectamente sustituidas por otras, sin alterar el contenido del producto presentado. Son imágenes accesorias, no 'imágenes que cuentan'.

Con este panorama, de alguna forma, se perfilan los tópicos de interés general que se transmiten en medios públicos o privados a nivel nacional. La política, la economía, la seguridad, la violencia, la salud pública y los actos culturales, narrados por sus voceros oficiales, son los temas y fuentes que se muestran como favoritos en los noticieros ecuatorianos más allá de su naturaleza financiera y constitutiva.

¿Ocurre algo más allá de estos temas? ¿Existen voces más allá de estos actores? ¿Hay estéticas mediáticas que excedan estos planos escuetos y accesorios? Los grandes temas de interés nacional son, desde esta revisión, un abanico cortísimo de escasas opciones y ofertas, donde los cambios son más notables en las posturas que se busca defender, antes que en revertir los protagonismos para llevarlos a otros sujetos.

Si bien la teoría del periodismo descrita en este capítulo habla del valor constitutivo de los criterios de actualidad y selección en esta actividad, es necesario insistir en que todo acto de selección lleva implícita forzosamente la decisión de desechar otros elementos. En el mismo acto de producción de una propuesta de realidad e información, está el acto de eliminación de otros elementos; por tanto, el ejercicio de seleccionar es también el ejercicio de producir un 'resto'. Aquello que la teoría periodística y el 'bien hacer' del ejercicio comunicacional no explican es qué hacer con ese 'resto', pues si en la presencia en los medios (Silverstone, 2010) se juega la existencia pública de las 'mundanidades', la producción del 'resto' hace notable una existencia en ciernes, una marginalidad que no está incluida en los procesos de producción televisivos.

Si las prácticas tradicionales, públicas o privadas, no promueven el involucramiento de actores diferentes, a no ser como beneficiarios o vo-

ces de apoyo o condena, la invisibilización se convierte en un proceso de anulación de existencia. Mientras que los sectores ‘no dominantes’ sean expuestos únicamente en los espacios que refieren a desmanes, violencia o inseguridad, o fuerza de apoyo, beneficiarios y aclamación, desde los mismos espacios que se han autodefinido como un ‘bien hacer’ periodístico, entonces no es posible la existencia auténtica de los sujetos a partir de los medios, ni siquiera en los medios públicos –promocionados oficialmente como medios que atienden a las necesidades de las poblaciones.

Pero, si el sujeto común, perteneciente a ese ‘resto’, sobra en los temas y sujetos de interés, ¿cuál es su espacio?, o mejor dicho, ¿cuál es el espacio que han construido para él los medios? Ciertamente, los postulados que exigen el respeto de la dignidad de los sujetos presentados en los medios, así como la defensa del derecho de las poblaciones a mantenerse informadas, no plantean mecanismos por medio de los cuales se garantice el acceso de diversos sujetos no a la recepción de la información, sino a la producción de la información. El debate sobre el periodismo no se ha extendido lo suficiente. No logra dar el salto para considerar que la función democrática de los medios no solo está en ofertar información ‘pura’ a múltiples sectores, sin discriminación, sino en producir esa información de forma diversa, desde múltiples sectores, dejando el concepto tácito de la población como receptora –o en el mejor de los casos como perceptora– y empezando a entenderla como productora de temas nuevos.

Los temas nuevos son una producción interesante si se considera que el periodismo tradicional, realizado con capitales públicos o privados, ha construido una discursividad de los temas como fenómenos separados unos de otros. Para esta lectura, la política es una cosa, la economía es otra, el ecologismo es otro, la salud es otra, los aspectos ideológicos son otros. No existen interrelaciones; de ahí que, sin importar la naturaleza del medio, se solicite no convertir, por ejemplo, el debate de un asunto económico en un debate ideológico, o el debate ambiental en un debate político. Para los medios en general, no existen interdependencias en los temas que abordan y, por tanto, quienes están autorizados a hablar son los actores que están directamente relacionados con las especificidades de dichos tópicos. Todos los demás deben limitarse a escuchar.

Quizás aquí se configura la oportunidad del sensacionalismo para existir, porque se muestra y oferta como una especie de apertura al *resto social*. El sensacionalismo es capaz de desestructurar las nociones generalizadas de lo adecuado, lo correcto, lo común, al concentrarse en ‘el resto’ y hacerlo público de la forma más frontal.

La creación de las transgresiones

Al carajo con la verdad. El estilo es más importante
Charles Bukowski

El recorrido teórico realizado hasta ahora ha permitido vislumbrar las lógicas por medio de las cuales se construye la perspectiva y las formas de comprensión de las imágenes, la constitución de la transgresión y cuál es la tradición discursiva y estética que el periodismo ha construido para sí, desde los enfoques más clásicos.

La manifestación ‘material’ de esas transgresiones puede encontrarse en las pantallas televisivas ecuatorianas en producciones de consumo diario y masivo, las cuales han levantado numerosas críticas, por decir lo menos; pero, al mismo tiempo, amplias audiencias son fieles a esa oferta televisiva que, para sus detractores, constituye una forma dudosamente ética y estética del ejercicio mediático. Así pues, no son extrañas para los espacios investigativos las críticas constantes que numerosos autores han realizado a la crónica roja y al sensacionalismo en los medios.

Recordando la definición que plantea Casals sobre el sensacionalismo, presente en el capítulo segundo de esta investigación:

... se disfraza de lo que no es: periodismo de referencia, periodismo de investigación, periodismo independiente [...] la técnica es desenfocar y manipular ideológicamente lo importante y lo interesante [...] inventar acontecimientos o falsearlos [...] esta distorsión de la realidad crea graves problemas sociales y tiene un factor de desintegración absoluto (2005: 218).

Puede pensarse en un programa televisivo que cumple –al menos desde la primera impresión y considerando las críticas que se le realiza– los requisitos que exige la formación periodística clásica para definir a un producto como sensacionalista. Es un espacio que alcanza la década de existencia, producido en Guayaquil, bajo el nombre de *En Carne Propia*.

¿Cuáles son las características de este programa? De alguna forma, *En Carne Propia*, junto con medios impresos como *Diario Extra*, representa la imagen misma de aquello que las defensoras y los defensores del ‘deber ser’ periodístico y la ética liberal de los medios consideran como inadecuado, antiético, violento y destructor de los criterios valiosos para la convivencia y la función social de los medios de comunicación. Estos espacios son la oposición frontal, desfachatada y hasta maliciosa de todo lo patriótico, sensible y benefactor de la cultura y los altos intereses sociales que deben guiar al periodismo.

Este programa, liderado por José Delgado, periodista que casi alcanza los veinte años de experiencia, es transmitido de forma diaria en horario *prime time* (20:30 a 22:30) por Canal Uno, medio de alcance nacional con sede de transmisión y producción en la ciudad de Guayaquil. En él, se proyectan numerosas notas que abordan los aspectos conflictivos de la convivencia y la seguridad dentro de la ciudad, así como notas curiosas y de carácter más anecdótico. Quizás uno de los aspectos más llamativos es el difícilmente clasificable formato en el que está construido y la posibilidad de identificar los objetivos y discursos que el programa plantea. Por un lado, el formato no responde a un noticiero, al menos no formal; está más próximo a una suerte de programa de investigación o de crónicas, aunque nuevamente no encaja dentro de las fórmulas tradicionales de estos.

Por otro lado, las notas presentadas resultan en extremo extensas para la dinámica inmediateista que los medios televisivos exigen. Piezas de hasta treinta minutos se muestran sin la menor dificultad, confrontando una especie de normativa generalizada en los espacios mediáticos que exige un tratamiento sucinto, exacto y rápido de la información. Por último, los sujetos que son presentados en estos espacios muy raramente pertenecen a círculos de poder o decisión, o son rostros frecuentes en los espacios noticiosos. *En Carne Propia* se ha especializado en exponer sujetos salidos completamente de las tradiciones mediáticas, padres y madres de familia,

vecinos de barrios populares, peluqueros, taxistas, consumidores de drogas, delincuentes comunes, vendedores ambulantes, vigilantes de seguridad, enfermos mentales y un largo etc. de personas que en otras publicaciones y otros contextos apenas son presentados.

Este es, en muy breves rasgos, un panorama del contenido del programa. Resulta difícil no pensar en esta producción como un auténtico ‘anti-canon’, como una construcción que indudablemente intenta escapar de cualquier forma conservadora de producción audiovisual y discursiva mediática, razones por las cuales ha sido blanco de miradas que, a veces, no han podido evadir reduccionismos y volverse más condenatorias que analíticas. El propósito ahora está en expandir esas revisiones y proponer una forma de abordar la producción sensacionalista, una forma de leer complementaria y que ayude a difundir un debate que corre el riesgo de limitarse únicamente a los códigos y la moral perdiendo la perspectiva de posibilidades de configuración de realidad.

Tras las formas de leer

Casetti y di Chio (1999) ofrecen una propuesta metodológica que resulta altamente útil para abordar un producto tan poco convencional como éste, la denominan: *análisis textual de la televisión*. Este enfoque permite cubrir tanto estructura como contenido de los productos que son evaluados, apelando a una noción bastante más rica de las publicaciones televisivas. El análisis textual permite comprender a los programas de televisión no como conjuntos de imágenes únicamente, sino como construcciones mucho más complejas. Como lo señalan los mismos autores:

Los análisis textuales, al igual que los análisis de contenido, se aplican a los programas televisivos y al conjunto de la programación. Lo que cambia es el modo de considerarlos. Ya no son un instrumento para transmitir representaciones o informaciones, sino *realizaciones lingüísticas y comunicativas*, es decir, construcciones propiamente dichas, que trabajan a partir de material simbólico (signos, figuras y símbolos presentes en el léxico de

una comunidad), obedecen a reglas de composición específicas (la compaginación de un telediario, el hilo argumentativo de una investigación, la sucesión de secuencias de una serie, etc.) y producen determinados efectos de sentido (conviven con la “realidad” o la “irrealidad” de cuanto dicen, etc.) (Casetti y di Chio, 1999: 249).

El ejercicio aproximativo a la programación televisiva sensacionalista demanda un reto metodológico ya propuesto por Paul Ricoeur (1997): la ‘invasión’ de la hermenéutica en la semiótica; en otras palabras, aprovechar la estructura de la lectura semiótica, mucho más estricta y ordenada, con el fin de plantear una suerte de matriz de lectura que aborde diversos elementos del texto televisivo, pero atravesada por la propuesta mucho más flexible y enriquecedora de las posibilidades de interpretación que propone el ejercicio hermenéutico. Por tanto, siguiendo la misma recomendación de Ricoeur (1997): “Sí a la semiótica como método y técnica de análisis que exige una abstracción del texto [...] No a la semiótica cuando se convierte en la ideología del texto en sí”. Las posibilidades del texto, una vez abstraído y ordenado, le corresponden a la experiencia interpretativa.

Por tanto, para el trabajo analítico de este capítulo, el ordenamiento del texto procede de la propuesta semiótica expuesta por Casetti y di Chio (1999), que consideran la exploración del texto televisivo desde: a) *análisis de la significación*: 1) nivel denotativo; 2) nivel connotativo; 3) nivel ideológico. Y, b) *análisis de los códigos*: 1) códigos de la realidad: verbales y no verbales; 2) códigos discursivos: visuales, gráficos, sonoros, sintácticos, temporales; 3) códigos ideológicos: de coherencia y aceptabilidad social, de representación convencional. La interpretación, por su parte, proviene de categorías planteadas en el recorrido teórico del primer capítulo: ‘imágenes privatizadas’, ‘mirada mágica’, *auctoritas*, representaciones transgresoras, imagen figurativa, realismo, moral y exclusión, constitución de ‘mundanidades’, distancia, igualdad de inteligencias, ‘especularidad’.

Es importante señalar que esta investigación no pretende establecer una versión definitiva de las formas en las que puede leerse un programa de televisión considerado sensacionalista. *En Carne Propia* resulta, por momen-

tos, incluso excesivamente situado para el análisis. Sin embargo, es posible que las reflexiones construidas no sean válidas de forma exclusiva para esta producción, sino que puedan establecer ciertos criterios que alcancen a ser revisados en otros espacios. El programa siempre es un pretexto y esta es una posibilidad de acercamiento a quizás una de las más vistosas expresiones de aquello que puede considerarse como transgresivo en los medios de comunicación masiva ecuatorianos.

Efectivamente, en el muestreo no hay un criterio estrictamente selectivo, más bien se ha buscado una colección aleatoria de diez de programas sin ningún criterio en particular sobre su publicación. Las únicas consideraciones que se han tenido son: primero, diferenciar los productos que se presentan dentro del programa y escoger unos en lugar de otros, pues el espacio se compone de dos formas bien definidas de producciones. Por un lado, está el material más corto, entre tres y cuatro minutos, que refiere a temas mucho más coyunturales, eventos relacionados con sucesos policiales o comunitarios, pero muy específicos e incluso de mayor difusión porque se han presentado en noticieros de otros medios. Por otro lado, están los productos más extensos, que promedian los veinte minutos sin corte alguno y muestran situaciones que solo pueden ser vistas en este espacio; ya no son eventos de amplio dominio a los que el medio acude, sino historias donde el medio se ha involucrado y entra en los barrios y los hogares para encontrar historias específicas; ya no es tanto el medio que cubre la información, como el medio que la produce, y son estos los productos que interesan a este análisis. Segundo, no se han incluido las intervenciones de José Delgado por considerarlas mínimas, de unos pocos segundos y que se limitan a introducir el tema de las notas o dar observaciones finales.

Con estos criterios, aquello que se presenta ahora es la posibilidad interpretativa que surge después de revisar diez días continuos de programación de *En Carne Propia*, desde el 23 de mayo, hasta el 6 de junio de 2013. Veinte horas de transmisión y 49 productos audiovisuales.

Los códigos y las interpretaciones

Códigos de la realidad

Códigos verbales: Exceder con las palabras

Los llamados códigos de la realidad refieren a los discursos generales que se plantean oralmente en los productos del programa (Casetti y di Chio, 1999), aquellas nociones usuales que se construyen a partir de las expresiones verbales que los personajes de las historias presentan, y que permiten comprender ciertas condiciones incluso de la misma producción y la transgresión.

Pueden identificarse, con el fin de plantear una lectura sistemática, tres formas de transgresión en los discursos verbales:

Transgresión de la narrativa informativa mediática: Dentro de esta concepción, debe señalarse que las características específicas de los productos presentados por *En Carne Propia* no se ajustan a una estructura tradicional de construcción audiovisual, la articulación de sonido e imagen resulta ‘violentada’ en este programa. A diferencia del formato noticiero, o el investigativo tradicional que le dan una altísima importancia a la imagen –una imagen vale más que mil palabras– así fuese únicamente referencial, *En Carne Propia* es una producción principalmente oral.

La narrativa de *En Carne Propia* no puede entenderse como estrictamente audiovisual, es más bien altamente audible, se soporta en el relato verbal, en la narración oral que se plantea a partir de los personajes. Aquí las imágenes cumplen una función muy accesorio y desempeñan la muy limitada acción de reforzar lo que las palabras exponen. Si bien el producto indudablemente está mediado por un proceso de selección y montaje, la lógica que se atiende es completamente contraria al criterio de selección de información esencial y precisa, que referían Bettetini y Fumagalli (2001) en el segundo capítulo. Por el contrario, se permite al relato oral fluir, a los sujetos involucrados hablar –o ventilar– sus asuntos individuales.

Respecto a este último punto, algo fundamental de la construcción discursiva en cuanto a las formas narrativas es que estos productos extensos y sin pausas permiten *escandalizar*, subir la voz, gritar, saturar, enredar las

declaraciones, hasta el punto de ser apenas distinguibles por momentos y ahí está una de las principales fuentes de transgresión de *En Carne Propia*. La posibilidad de *escandalizar* es, a la vez, la posibilidad de exceder la concepción de información útil, el relato escapa a la información, es narración más que datos y, por tanto, permite explorar espacios más viscerales. Los gritos, los insultos, los acentos a veces inaudibles, se hacen manifiestos en una dislocación que no responde a la construcción de un espacio informativo. *Escandalizar* permite transformar la pantalla en plaza, el medio en mercado.

Sin embargo, a pesar del escándalo, generalmente las narraciones orales de este espacio televisivo cumplen con cierta estructura básica del modelo actancial propuesto por Algirdas J. Greimas (en Román, 2007). Hay la presentación de un personaje central que busca la consecución de un objetivo; hay, al apoyarse en la estructura *greimasiana*, un sujeto motivado por un objeto. En los programas revisados durante el registro, es común identificar ciudadanos que buscan encontrar a un pariente o que esperan la satisfacción de sus demandas y vulneraciones, así como adictos al alcohol o a las drogas que buscan rehabilitación o que, incluso, son literalmente ‘intervenidos’ por el programa, lo cual es una imagen recurrente de la programación. Aquí el medio se convierte, nuevamente desde la estructura *greimasiana*, en destinador del sujeto llamado *adicto*, el medio asigna la misión, asigna el objeto al sujeto.

Generalmente, la narración no es ordenada. Al irrespetar la narrativa tradicional de un producto audiovisual (presentación del caso, desarrollo y conclusiones), estas publicaciones no pueden definirse sencillamente como crónicas periodísticas, de ahí el conflicto para clasificar al programa pues las notas no son crónicas, porque no establecen una historia específica con un punto central de interés sobre el cual se construye y desarrolla un personaje o personajes. Al escuchar un producto de *En Carne Propia*, se puede advertir que se asemeja mucho más a escuchar una discusión libre y pública, antes que a un producto periodístico formal. Se inicia hablando de un tópico, inmediatamente se puede pasar a otro, luego volver al inicial, después hablar de un tercero, sin siquiera concluir con ninguna de las historias tocadas.

Para citar un ejemplo, el 23 de mayo de 2013, en el producto denominado “El último deseo de Monstrito”, se muestra exactamente este tipo de narración anticanónica: los personajes se multiplican, cambian, el relato habla de uno, luego de otro. Se empieza hablando de Luis Alberto, el llamado “Monstrito”, un varón adulto con problemas de alcoholismo y cáncer terminal; luego se señala a un vecino no identificado, un amigo del primer personaje que también es consumidor de alcohol; luego se pasa a la historia de uno de sus vecinos y su drama personal, provocado por un cáncer en la garganta, por el cual se le ha practicado una traqueotomía que le impide hablar con normalidad; por último, se retoma el relato inicial.

Otro ejemplo está en el programa del 3 de junio, en el producto “En la zona de Capa Lagarto”, donde originalmente la nota trata de abordar el hallazgo de un cuerpo decapitado en el río Bulubulu. No obstante, al acercarse de improviso una familia a realizar una denuncia del asesinato de otro hombre hace un mes, el producto inmediatamente se transforma en una cobertura tanto de la muerte del hombre decapitado, como de la muerte del mes anterior. Ambas historias se intercalan y, finalmente, el producto que inició hablando de un cuerpo encontrado en el río termina convertido en la persecución del alias Capa Lagarto, acusado de asesinar a un hombre hace cuatro semanas.

Narrativamente existe en *En Carne Propia* una lógica de transgresión de la continuidad del relato, lo cual remite de modo insistente a las formas cómo se desarrollan los diálogos libres entre las personas. Ese proceso ‘sinuoso’ en el cual, cuando dos personas cercanas conversan, difícilmente se terminará hablando de aquello que se inició. El diálogo cotidiano entre dos sujetos se mueve conforme temas diversos van encontrando conexiones mínimas que remitan unos a otros. De idéntica forma, la narración transgresora televisiva se construye. Lo importante no es obtener un producto ‘redondo’ discursivamente, sino la fluidez y el desorden del diálogo crudo.

Transgresión del discurso políticamente correcto: Esa constante referencia al diálogo crudo conlleva a otro tipo de transgresiones bien demarcadas, que son las violaciones de las normas de lenguaje adecuado, aséptico y no violento, pues el escándalo de *En Carne Propia* transgrede los eufemismos

idiomáticos. Estas expresiones se ubican (Gubern, 2004), sin duda, en las transgresiones formales que afectan las formas perceptivas usuales.

Por un lado, la neutralidad de los acentos no existe, no es buscada ni promocionada, el discurso es muy localizado, muy específico. En la producción de un programa como *En Carne Propia* no existe la pretensión de universalismo ni de generar un espacio mediático de gran alcance, capaz de exceder las fronteras al plantear discursos de gran envergadura, que puedan convocar a diferentes sujetos sin importar sus lugares de procedencia o la recepción de los productos.

Es un producto situado para un público situado. No hay la demanda de ser entendido por fuera de su espacio mismo de producción. Con ello, se manifiesta también una confrontación con el periodismo clásico, con la posibilidad de ‘contar’ relatos universales, nacionales. *En Carne Propia* se enfrenta al principio del periodismo que exige la búsqueda de sostener discursos valiosos para el bien de todo un país. Esto no es de su interés, pues lo que hace es exponer la localidad como un colectivo específico.

Por otro lado, el relato crudo expuesto desde la probabilidad de escandalizar, aporta, a su vez, la oportunidad de contravenir las formas aceptables del lenguaje público. Los eufemismos se desvanecen. Los términos altisonantes o peyorativos se hacen manifiestos. De hecho, el intento formal de edición, de ocultar las palabras con un pitido artificial, únicamente realza la existencia continua y expuesta de términos que, en cualquier otro espacio, estarían terminantemente prohibidos.

La puesta en público de los acentos, las jergas, los modismos y las malas palabras, son aspectos de particular interés pues confirman la penetración de la plaza pública en la plaza mediática, la polis de la ciudad en lo que Silverstone (2010) llama polis de los medios. Para Mijail Bajtín (2003), el lenguaje de la plaza, el lenguaje popular, tiene una importancia especial por ser depositario de las formas del contacto libre y familiar, como lo llama el autor, y, además, por ser el espacio para el registro de muchas de las manifestaciones lingüísticas que moralmente son consideradas como violentas:

El lenguaje familiar de la plaza pública se caracteriza por el uso frecuente de groserías, o sea de expresiones y palabras injuriosas, a veces muy

largas y complicadas. Desde el punto de vista gramatical y semántico, las groserías están normalmente aisladas en el contexto del lenguaje y consideradas como fórmulas fijas del mismo género del proverbio. Por lo tanto, puede afirmarse que las groserías son una clave verbal espacial del lenguaje familiar. Por su origen no son homogéneas y cumplieron funciones de carácter especialmente mágico y encantatorio en la comunicación primitiva (Bajtín, 2003:21).

Mal puede pensarse que esta inclusión del lenguaje de la plaza popular en el medio se hace bajo las condiciones que Bajtín (2003) identificó en la Edad Media como una manifestación de la dualidad muerte-nacimiento, por medio de la desautorización de lo sagrado y la revivificación de lo profano, como una acción fundamental, valiosa, liberadora y obligatoria en el carnaval. Para Bajtín (2003), el lenguaje violento del carnaval siempre debe colocar una nueva figura sagrada donde destruyó la primera. Sin duda, la exposición inmediata del lenguaje de la plaza pública –al menos en los términos en los que esta producción los realiza– no cumple el proceso de revivificación; es más bien una exhibición en el puro sentido de la destrucción de lo sagrado, de la convivencia, de los compromisos morales de respeto y ‘no contacto’ violento con el otro.

Para dar ejemplos de las dos semanas de transmisión revisadas, la transgresión a los eufemismos, por lo general, llegó a niveles de completa confrontación con aquello que puede considerarse como lenguaje apropiado, no solo para la televisión sino inclusive para la misma cotidianidad. El episodio del día 27 de mayo de 2013, titulado “Doña Filomena encerró a su novio”, muestra a una madre anciana (89 años) que abiertamente se refiere a sus dos hijas biológicas como “perras”, “malditas” e inclusive se ventilan amenazas de muerte. Otro caso se presentó el 3 de junio, en el producto “Las locuras de Tres Patines”, donde se muestra a un hombre adulto con una enfermedad mental, quien se refiere constantemente a su hermano biológico y su cuñada como “diablos”.

La transgresión lingüística oral de *En Carne Propia* está en la confrontación abierta desde el lenguaje con aquello que ‘no se debe decir’, incluye las groserías que el lenguaje de la plaza tradicionalmente ha expuesto, pero no cumple el ciclo propuesto por Bajtín (2003): la maldición no se restituye

con la reconstitución de una nueva propuesta, el odio manifiesto no se equilibra con afecto, sino que la violencia se queda en violencia. Este fenómeno es absolutamente notable pues no puede ser menos que la puesta en escena de una práctica social donde la violencia ya no busca restitución, donde la muerte ya no busca vida, como fue la violencia en la plaza pública tradicional. Esta vez, la violencia se justifica en sí misma y es autónoma. Son solo acciones individuales de revancha, aquello que Arendt (2005a) –señalado en el primer capítulo– llamó simple fuerza.

Transgresión del discurso moral: Lo que se ha acabado de subrayar lleva a la observación de que el lenguaje verbal de *En Carne Propia* es la entrada a la transgresión de los discursos morales y socialmente establecidos bajo la forma de valores. La transgresión del ‘deber ser’ social, constituido como *auctoritas*, es una de las cualidades más notables del discurso explícito verbal del programa. De hecho, una de las formas transgresivas más notables es la narración de cómo muchos de los discursos confrontados con los valores morales, como la violencia, el alcoholismo, la drogadicción o el robo, están normalizados. Desde los criterios de Gubern (2004), estas son transgresiones claramente semánticas.

El consumo de sustancias tóxicas legales o ilegales es un tema frecuente en los productos de *En Carne Propia*, y se lo pone en escena desde dos lecturas que son constantes en el registro realizado del programa. Primero, el consumo de sustancias se muestra como una normalidad, una situación que ‘ya está’ en la sociedad, que está implantada y que incluso es aceptada de forma abierta por parte de los sujetos que aparecen en la pantalla, lo cual se pone de manifiesto, por ejemplo, en la expresión de uno de los personajes alcoholizados que aparecen en la nota “El último deseo de Monstrito” y que dice: “ya he dejado de beber, porque no he bebido en una hora” (*En Carne Propia*, 23 de mayo de 2013), sentencia dicha en tono abiertamente celebratorio.

A pesar de la recurrencia de las situaciones de consumo de drogas o alcohol, el tema no escapa de ser censurado ni por parte del programa ni de los sujetos relacionados indirectamente con el problema, o de los mismos consumidores. Entre los sujetos señalados como consumidores de drogas, ninguno manifestó de forma oral explícita una satisfacción frente

a su situación de presunta adicción. Las declaraciones pasaron del arrepentimiento a la vergüenza y negativa de hablar del tema frente a las cámaras.

Esta particular situación, donde no existe la anulación de la vergüenza y más bien se expone el deseo de ocultamiento de la condición propia, permite comprender que el discurso de las adicciones no es *promovido* dentro de las publicaciones del programa, como advierten muchos críticos de la televisión cuando se le acusa de promocionar antivalores. Es más correcto hablar de *normalización*, es decir, el medio presenta al conflicto como parte espontánea de la ‘escena social’ que registran las cámaras y es, además, una escena real vergonzante.

Otro discurso inserto dentro de esta ‘escena social’, o de realidad propuesta en la pantalla, y que es manifiesto en el registro de la programación, es el de la inseguridad permanente. La inseguridad, como una condición ya normalizada, produce sorpresas y molestias en la ciudadanía; además, es una circunstancia de la que difícilmente puede escaparse. Muestra de ello es el producto presentado el 23 de mayo de 2013, denominado “El ingenio de los pillos”, que se construyó con imágenes de cámaras de seguridad de la policía de Quito, intercaladas con entrevistas a personas de Guayaquil, donde verbalmente se exponía el temor constante a ser atacados y asaltados dentro de la ciudad. Frases como “a todos nos han robado” o “en esa calle siempre roban”, fueron expresiones frecuentes de los sujetos entrevistados (*En Carne Propia*, 23 de mayo del 2013). A esto se añade la intervención del periodista, quien contribuye al discurso de la inseguridad constante al puntualizar la audacia de los delincuentes o la ausencia de la policía en los sectores registrados por las cámaras de seguridad.

Productos muy similares se mostraron el 31 de mayo bajo el nombre de “Ni los muros los detienen” y “Como si estuvieran en su casa”, otra vez trabajados con entrevistas cortas, fuentes no identificadas e imágenes de cámaras de seguridad.

Otro caso es el producto publicado el 27 de mayo de 2013 bajo el nombre “Por evitar a los pillos”, en el que se presentó la ciudadela Huancavilca, un barrio de Guayaquil dividido por rejas de seguridad que fragmentan las calles. Son rejas colocadas sin autorización por los mismos habitantes, quienes señalan que el levantamiento de muros y obstáculos, dentro del

barrio, resultó una condición necesaria para protegerse de la delincuencia y el consumo de drogas.

No obstante, las tensiones provocadas a nivel de ciudadanía sirven para visibilizar la reivindicación de la condición de ‘pública’ o ‘común’, que tienen la ciudad y sus calles. En la misma nota de “Por evitar a los pillos”, muchos de los moradores del barrio exigen el retiro de las rejas, bajo el argumento de que es un espacio comunitario, de uso y disfrute general y, por tanto, imposibilitado de ser privatizado o dividido.

Esta concepción de lo comunitario se muestra ambivalente en el programa. Puede hallarse una defensa de lo comunitario, como las protestas para la eliminación de las rejas en el barrio, o los comentarios mucho más lúdicos y amables sobre algún personaje muy apreciado en la comunidad como se expone en el producto del 27 de mayo de 2013, “Como un niño más”, acerca de una persona con discapacidad mental que está bien relacionada con los niños del barrio. O la nota del 31 de mayo de 2013 denominada “El encadenado del Recreo”, en la cual las vecinas del sector respaldan a un anciano que se ha encadenado en una casa para poder recibir una compensación económica; u otras donde el barrio se pronuncia para validar la rehabilitación del alcoholismo de algunos miembros de la comunidad, como se ve en la nota “El Chivo y Pelucho”, transmitida el 30 de mayo de 2013, donde los miembros de un mercado hacen fuerza por enviar a rehabilitación a dos personajes, por considerarlos muy estimados entre los trabajadores del sector. Aquí se genera una imagen de reivindicación de la comunidad, muy festiva, muy histriónica, muy espectacular por supuesto, pero que no desdice de la condición de sujetos insertos en comunidades que se conocen, reconocen e incluso protegen.

También se muestra un nivel mucho más íntimo donde lo único que se encuentra es la ruptura de las relaciones filiales. Generalmente, los conflictos sobre consumos de drogas ilegales o legales son presentados en el contexto de la ruptura familiar: padres que reniegan de sus hijos, madres que abandonan el hogar al no poder convivir con su propia familia. Expresiones como “yo soy la madre (del adicto), pero ya no lo soporto” (*En Carne Propia*, 28 de mayo de 2013) o “yo quiero que usted me ayude y se lo lleve” (*En Carne Propia*, 28 de mayo de 2013), son manifestaciones

nada extrañas en este tipo de notas. Esto se manifiesta en productos como “Eugenio y Robapato” del 28 de mayo de 2013, donde padre y cuñada solicitan al programa que se lleve a un joven drogadicto a rehabilitación. Pero quizás el caso más extremo está en la nota del 31 de mayo, llamada “Al rescate de Verónica”, de media hora de duración, donde la pelea verbal escandalosa llega a niveles tan fuertes que por momentos es imposible reconocer siquiera lo que las personas dicen. Se muestra a una familia en profundo conflicto por el consumo de drogas fuertes por parte de Verónica, una adolescente de 16 años; la lucha de su madre por recuperarla y cuidar a su nieta, y la confrontación verbal tremendamente violenta que tiene con el novio de su hija, quien llega incluso a realizar amenazas como “en su cara le digo señora, yo no soy de los que busca a la policía, yo mañana mismo actuó contra usted” (*En Carne Propia*, 31 de mayo del 2013).

El discurso verbal de los sujetos presentes en estas notas posibilita reconocer una situación de inestabilidad en la convivencia comunitaria y los lazos de protección. Se narra una comunidad que a nivel de intervención espontánea y masiva siempre está presente, pero que se encuentra altamente afectada a nivel interno, a nivel íntimo y privado. De alguna forma, el barrio conserva aún ciertos rasgos de comunidad, mientras que en las familias el asunto es más difícil de ver.

Esta situación de inestabilidad de la comunidad riñe, por supuesto, con la búsqueda que numerosas instituciones han emprendido para el fortalecimiento de las relaciones familiares y barriales, que pasan desde la popularización de discursos de fomento de la comunicación y el diálogo dentro de las familias, a la intervención de instituciones públicas que buscan la cohesión social por medio del fortalecimiento identitario de los barrios y la recuperación de las actividades gratificantes a nivel comunitario. Entre las instituciones, los municipios son los principales actores.

Estos discursos en torno a la ruptura abren espacio para otros también muy frecuentes, dentro de la programación de *En Carne Propia*, alrededor de la victimización de los sujetos y la vulnerabilidad constante. En notas como “Por un ebrio perdió la pierna” del 23 de mayo, donde se muestra a la señora Mercedes Menoscal, cuya pierna ha sido mutilada debido a un accidente de tránsito en que un vehículo conducido por un hombre ebrio

se abalanzó sobre ella, mientras esperaba el autobús en la vereda, se hace manifiesta la condición de indefensión de los sujetos y la existencia de un peligro latente que los rodea de forma constante. No es necesario inclusive propiciar o estar próximo a una situación de riesgo, éste es permanente y la afectación y la violencia llegan a los ciudadanos de forma gratuita e inesperada, con serias consecuencias y ningún responsable. Tampoco está presente el discurso institucional de la protección de las fuerzas del orden público, o las leyes que se han establecido para protección de los ciudadanos.

Declaraciones de Mercedes Menoscal como “el día que fui a poner la denuncia, el señor que me atropelló ya estaba libre” o “yo le pido que aparezca y me ayude con los gastos” (*En Carne Propia*, 23 de mayo del 2013), muestran más allá de la evidente revictimización que el programa hace de la mujer entrevistada, un discurso de desamparo que alcanza niveles dramáticos. Igual, expresiones como “la policía hizo lo que pudo, el fiscal de turno nunca apareció, hemos puesto la denuncia y ni siquiera emiten la boleta de captura”, “ya parece que vivimos en un país abandonado” (*En Carne Propia*, 3 de junio de 2013), dichas por parte del hermano de un hombre asesinado en la historia “En la zona de Capa Lagarto”.

No obstante a todos estos contenidos presentes de forma recurrente en los productos de *En Carne Propia*, la narración de aquello que socialmente se considera sexualmente inmoral o sexualmente corrupto, son de los discursos más poderosos dentro de la programación. En este aspecto, la sexualidad es remitida desde una perspectiva transgresora, chocante. Aquí se encuentran historias como la de Filomena, una mujer de 89 años, quien sostiene un noviazgo con un hombre 50 años menor y que afirma “es mi hombre y yo lo amo” (*En Carne Propia*, 27 de mayo de 2013), relación a la cual se oponen las hijas de la anciana por considerar que su pareja solo busca estafarla. También se puede ver el relato de otra mujer adulta mayor, que asevera sostener relaciones sexuales con un duende y expresa entre sonrisas que “me utiliza como marido” (*En Carne Propia*, 27 de mayo de 2013). Asimismo está la narración de un joven homosexual, quien dice seducir y robar a otros hombres; “él es puto, pero dice que solo roba a los hombres”, afirma en la nota “Marichú se llevó las cosas”, del 29 de mayo de 2013, una mujer del sector de Nueva Prosperina que ha acogido al joven en su casa.

Una vez más se manifiesta la ambivalencia discursiva tan presente en el programa. El primer caso, la historia de Filomena, hace ostensible la acción desafiante de una mujer y su propia reivindicación del erotismo que es censurado dentro del producto audiovisual de forma frontal por las propias hijas de la anciana. En cambio, los hombres que son invitados a opinar sobre el tema lo ven de forma más relajada, casi pintoresca: “el hombre sí la quiere”, afirman muchos de ellos. Sin embargo, en el mismo producto, es posible identificar un discurso machista mucho más velado, y que no se plantea exclusivamente desde los hombres sino por las mujeres entrevistadas, que reafirman ciertos roles de género notables. Así, sobre este caso específico, se escuchan opiniones de las hijas de Filomena al estilo de: “si el vago ese [el novio] la quisiera [a Filomena], la mantuviera, le compraría casa”. Mientras los hombres aseveran que la actitud sexual poco convencional del personaje central es comprensible, porque “un hombre joven siempre aguanta más” (*En Carne Propia*, 27 de mayo de 2013).

Las expresiones verbales del programa resultan de especial valor porque, en conjunto, establecen la plataforma sobre la cual se levanta cualquier otro recurso discursivo. El lenguaje oral aproxima mucho la pantalla a la calle y viceversa, porque apenas está mediado. A diferencia de la labor periodística clásica, la fuente no aporta datos que solventen el texto producido por el periodista, más bien ofrece la posibilidad de ‘escandalizar’ y ‘liberar’ el discurso crudo, trasladando la responsabilidad del periodista de ser un mediador que trabaja con la información a una suerte de espectador-provocador. La convicción del periodista de *En Carne Propia* pareciera que está en el ‘dejar hablar’ y ‘provocar que se hable’: interesan más los ‘destellos’ narrativos que la forma cómo se los cuenta.

Códigos no verbales. Códigos paralingüísticos: Aparecen los monstruos

Esta área de análisis específica es importante en el estudio de una producción televisiva, pues es el espacio de concretización de la imagen transgresiva. Si bien, hasta ahora, el lenguaje oral ha cumplido su papel al constituir un área anticanónica de alto valor –tanto así que bien puede plantearse que

los productos de *En Carne Propia* son fundamentalmente producciones narrativas orales–, la imagen es la materialización de aquello que, de forma inmediata para el consumidor televisivo, determina la naturaleza transgresiva del producto. Aunque el discurso oral es plataforma de expresión de formas irrespetuosas de la neutralidad televisiva, es únicamente cuando a eso se une la imagen que se configura algo que bien puede denominarse ‘escena monstruosa’.

La definición más sencilla de monstruo, “producción contra el orden regular de la naturaleza” (RAE, 22.^a edición), sirve para comprender por qué el término es útil para definir la imagen de los sujetos presentados en el espacio de *En Carne Propia*. Para esto, debe considerarse que la imagen que se produce en las pantallas televisivas es, como se señaló en el segundo capítulo, una construcción producto de la selección y edición de hechos que se conjugan en la transmisión, que se confeccionan (Bettetini y Fumagalli, 2001). Por esto, una producción televisiva es a todas luces una propuesta de realidad; más que la realidad en sí misma, una naturaleza fabricada.

Esta investigación ha propuesto, desde su primer capítulo, que el tipo de sujetos y las imágenes que se ponen a disposición de los consumidores no son en absoluto casuales. Son imágenes establecidas por parámetros de moralidad que definen qué es considerado ‘adecuado’ ver, no solo en cuanto a temas sino en cuanto a los cuerpos que ejecutan las acciones de esos temas. Ejemplo sencillísimo de ello fue la revisión de tópicos y actores que se muestran en los noticieros nacionales, y cuyas observaciones fueron ya presentadas.

Lo que sucede con *En Carne Propia*, y que transgrede el accionar habitual de las publicaciones televisivas, es la construcción de una ‘escena monstruosa’. Los monstruos son transgresiones que inician siendo formales, para constituirse finalmente en transgresiones semánticas, pues son alteraciones de las formas habituales de percepción del cuerpo proyectado en los medios que terminan por constituir una versión de sociedad antiestética.

Los cuerpos que se presentan en los medios más convencionales –o por decirlo en otros términos, más respetados– escapan a las definiciones de estética adecuada. Los sujetos de *En Carne Propia* son diferentes; el proceso de selección y edición construye una escena distinta donde los cuerpos po-

nen en evidencia una propuesta de realidad poco frecuente, chocante con la estética formal y, por tanto, poco deseable.

Cada noche, durante dos horas, son presentados cuerpos obesos, sudorosos, semidesnudos, antihigiénicos, opuestos a los valores publicitarios de estética, a los parámetros comunes de limpieza, de belleza, de pulcritud. Cada noche, en la pantalla, se exponen cuerpos que no se ajustan a las determinaciones estéticas que los discursos mediáticos generales han promocionado como los anhelados.

Con el fin de ser sistemáticos, en el programa pueden definirse también al menos tres tipos de transgresión: transgresiones a la estética corporal propiamente dicha, transgresión a la proxémica y constitución física del dolor.

Transgresiones a la estética corporal: que bien pueden entenderse como una dislocación de la estética de los cuerpos. Se hacen manifiestas aquellas anatomías que no se ajustan en absoluto a los parámetros popularizados de lo bello. Por supuesto que las medidas tácitas de lo que puede entenderse como un cuerpo bello han sido establecidas preferencialmente por la publicidad y la oferta de productos orientados a la intervención del cuerpo, que pasan desde promociones de cosméticos hasta intervenciones quirúrgicas. Y son imágenes que presentan modelos de belleza que tienen como una de sus principales características el ser cuerpos con valor general, apegados a una estética valorada que excede los particularismos de cada región y, más bien, se concentran en la producción de cuerpos con cierta condición ‘transnacional’, cuyo valor estético puede estar reconocido en mayor o menor medida en cualquier país y cualquier territorio, motivado fundamentalmente por las concepciones estéticas occidentales dominantes que los mismos medios han popularizado.

Sin embargo, estas imágenes no se ubican exclusivamente en los espacios publicitarios, sino que han establecido como conceptos, más o menos generalizados, la noción de cuerpos delgados, asépticos, ejercitados, bien vestidos. Son elementos nada ajenos en el manejo de imagen política, empresarial y dentro de los medios, como una norma popularizada entre las personas que se exponen en las pantallas que proyectan una imagen mediática, los llamados *anchors*.

La ‘escena monstruosa’ de *En Carne Propia* se constituye al transgredir por completo estos parámetros. La principal característica de esta transgresión es la de ofrecer cuerpos expuestos: la norma de ocultar la desnudez es la primera barrera ignorada; los cuerpos, sobre todo masculinos, se muestran semidesnudos sin inconveniente alguno, torsos, brazos, piernas, pies, nalgas; el cuerpo masculino es expuesto abiertamente en la forma cómo es apropiado y disfrutado en la cotidianidad de los personajes.

Esta muestra de desnudez se manifiesta extraña por dos particulares circunstancias. Por un lado, la imagen del hombre desnudo es un primer factor transgresivo porque no es una imagen familiar, no son cuerpos regulares en las pantallas. El *auctoritas* de la imagen mediática de desnudez (Gubern, 2004) está fijado en la mujer esbelta, en el cuerpo femenino erotizado y estetizado desde parámetros de la cultura de masas occidental. El cuerpo masculino es —a pesar de no estar oculto— mucho menos visibilizado en el consumo general mediático. La exposición diaria y constante de cuerpos semidesnudos de hombres rompe con la ‘normalidad’ de la desnudez en los medios, con los parámetros mediáticamente aceptados; pues aquí, a diferencia de la publicidad y la imagen pública que generan las pantallas, la imagen figurativa del desnudo masculino desmonta la estética tradicional de la televisión y la lleva a una proximidad del barrio popular costeño.

El segundo factor transgresivo, que incluye a hombres y mujeres, es la forma cómo se presentan los cuerpos, opuestos al artificio de la estética occidental que demandan las pantallas. Puede afirmarse que la transgresión se genera porque la imagen presentada ‘arranca’ a los cuerpos del simulacro estético al que han sido condicionados en los medios. Los cuerpos de *En Carne Propia* son transgresores porque, en última instancia y recordando a los cuerpos pintados por Courbet, son ‘demasiado reales’.

La estética televisiva es una construcción generada a partir de una demanda de tipos muy específicos de belleza, que bien puede entenderse —esa estética— como una propuesta exclusiva de los medios, una construcción altamente artificial que usa la plataforma mediática para su promoción y visibilización. De hecho, la estética de lo generalmente aceptado como bello necesita de los medios. Es producto de los medios y no existe por fuera

de ellos. La relación entre pantalla televisiva y cuerpo estereotípicamente bello es de íntima dependencia. El ingreso de lo real en la ficción de lo bello, que se construye en las transmisiones televisivas, es la sustancia misma de la ‘escena monstruosa’ y, por tanto, los ‘monstruos’ lo son únicamente porque son reales.

Mujeres pequeñas, obesas, sudorosas, vestidas con ropas sencillas; hombres obesos también, o extremadamente delgados, sin camisa, sin zapatos, chocantes, son el panorama de los cuerpos expuestos. Como muestras, el producto “El último deseo de Monstrito” presentó imágenes difíciles de encontrar en otros espacios, una serie de hombres alcoholizados, con los rostros descompuestos, despeinados, tambaleándose, ojos enrojecidos, uno de ellos con la nariz sucia; son sujetos perfectamente identificables en los barrios populares de cualquier ciudad, excepto en los simulacros de urbes que se presentan en las pantallas de los medios tradicionales.

Junto a esto, también están expuestas las deformidades patológicas. Estas imágenes –de consumo preferencial y exclusivo de las personas cercanas al conocimiento médico científico– son expuestas dentro de la dinámica normal de la ciudad. Los ‘cuerpos monstruosos’ se presentan como parte constitutiva de la comunidad. Así se muestra a Jesús en la nota “Como un niño más”, del 27 de mayo de 2013, una persona con discapacidad física y mental, de rostro poco familiar, dentadura desencajada, imagen pequeña, imposibilitado de articular correctamente palabras, bailando rodeado de un numeroso grupo de niños. Por otro lado, está Jenny Alaca del producto “Aún espera encontrar a su mamá”, del 29 de mayo de 2013, una mujer adulta que expone frente a la cámara un prominente vientre producto de una hernia, además de las grandes cicatrices de las operaciones anteriores. En el registro realizado pueden encontrarse también casos como el de Panchito de la nota “Panchito y el Comisario”, transmitida el 30 de mayo, donde se muestra a una persona adulta con discapacidad motriz, postrada en la calle, quien pide ayuda económica para sostener a su familia.

Resulta notable que en esta ruptura con la estética tradicional o lo moralmente aceptable, se transgrede incluso aquellas propuestas de imagen y cuerpo que progresivamente se han ido desmitificando. Así, la imagen del homosexual que se exhibe en “Marichú se llevó las cosas”, del 29 de

mayo, se confronta con la figura que muchos de los mismos colectivos por la defensa de la diversidad de género han combatido. La imagen del homosexual es la que los estereotipos machistas han constituido: un hombre altamente afeminado, gestos feminizados, cabello largo tinturado y recogido, un hombre de sector popular, muy delgado, de actitud displicente y que, además, confiesa abiertamente que seduce y roba a alcohólicos que conoce en forma casual. La imagen de Marichú es la mayor evidencia de la puesta en público de aquello que moralmente está censurado, un cuerpo desprolijo, el hombre transformado en mujer; pero también es al mismo tiempo una mujer deforme, la criminalidad normalizada y libre de culpa. Este es el retrato que moralmente no puede producir otra reacción que rechazo, es decir, la ‘imagen monstruosa’ que violenta los códigos figurativos considerados adecuados para la televisión.

La anciana Filomena, quien defiende a su novio de menos de treinta años, es otra demostración de ‘monstruo’. Por supuesto, no es difícil entender que un personaje transgresor de la sexualidad femenina como Filomena, que violenta el rol de mujer abnegada y madre amorosa, sea escogido y abordado, precisamente por ser llamativo y fuera de lo común, por lo monstruosa que es su actitud. El programa, de modo tácito, reconoce en ella un personaje descolocado de las formas convencionales, y por ello es ‘útil’ para la programación.

Es importante pensar en lo que señalaba Mijail Bajtín (2003) respecto a estos personajes particulares y llamativos. Para él, los personajes provocadores no son interesantes solo porque son diferentes visualmente y sus actitudes llegan a ser chocantes, sino porque expresan también una especie de ‘puesta en escena’, una forma de espectáculo. Bajtín los llama *bufones*, sujetos cuya naturaleza bufonesca les proporciona una condición dual, un estado intermedio entre la extravagancia y la renovación, entre lo feo e interesante. A decir del propio Bajtín: “Como tales, encarnaban una forma especial de la vida, a la vez real e ideal. Se situaban en la frontera entre la vida y el arte (en una esfera intermedia), ni personajes excéntricos o estúpidos, ni actores cómicos” (2003:13).

Pero, dentro del registro, las imágenes más transgresoras, más monstruosas, se muestran en dos casos específicos. Primero, el producto “Al

rescate de Verónica”, del 31 de mayo de 2013. Uno de los sujetos protagonistas, la propia Verónica, es la imagen que con mayor argumentos puede entenderse como ‘monstruosa’. Verónica es una adolescente de 16 años, adicta a las drogas químicas, con el cabello oscuro regado delante de su rostro, excesivamente delgada, vestida con ropa deportiva masculina, sin zapatos. Esta es una auténtica ruptura de la imagen convencional de adolescencia. Se transgrede el discurso de la figura saludable de la juventud: se muestra a una mujer joven masculinizada y despojada de su representación convencional de adolescente. Una vez más, la categoría de destrucción de lo sagrado a la que se hizo referencia anteriormente, sin posibilidad de restitución, se muestra en esta imagen, de hecho, de una forma potenciada.

El segundo caso es el de “Huevito está atormentado”, presentado el 4 de junio de 2013. Es una producción de 20 minutos donde un sujeto adulto, solo conocido por el apodo de “Huevito”, muestra cómo consume drogas dentro de su habitación. Esta es una escena altamente transgresora, un sujeto en extremo delgado, con la mirada nerviosa, de comportamiento errático, acelerado, violento, desesperado, que llora durante casi todos los veinte minutos de filmación porque aseguraba escuchar voces en su cabeza. Un sujeto que se movía nervioso por su habitación que, cuando caía en desesperación por no poder obtener drogas, revelaba cómo raspaba la cobertura de las paredes de su cuarto para poder inhalar ese polvo.

Estas son imágenes que transgreden porque asustan y son la demostración de la descomposición, de la violencia de la destrucción absoluta de la *auctoritas* moral, de la salud mental y física, del cuidado propio, del bienestar, del desarrollo, de la paz, de la virtud. Estas imágenes son capaces de transgredir cualquier postulado ideal del bienestar y siguen siendo ofensivas, por ser terriblemente reales y, además, asustan porque al no ser representaciones muy divulgadas en los medios, la mirada no cuenta con los recursos para asumirla. Como enseña Debray (1994), los ojos deben estar preparados para ver ciertas cosas.

Respecto de la penetración de lo real en las pantallas, esto bien puede entenderse como un argumento polémico pues los críticos del sensacionalismo y la transgresión plantean que este tipo de ejercicio comunicacional no acude a la realidad, sino que busca constantemente distorsionarla. Sin

embargo, hay que recordar una reflexión de Gubern expuesta en el primer capítulo que ayuda a complejizar esta crítica: “Es imperioso añadir que también el canon clásico, que percibimos como realista, está basado en la convención y el artificio” (2004:42). Este autor español es muy frontal al establecer que lo que llamamos real –mucho más lo real mediático– es producto de un escogimiento, de un artificio que toma elementos externos y los reordena para hacerlos públicos. Desde esta perspectiva analítica, no puede existir la realidad absoluta sino versiones de la realidad. Lo que ocurre con *En Carne Propia* es que presenta una realidad no compatible estéticamente con la realidad habitual del periodismo.

Transgresión de la proxémica: ésta es solo una forma de denominar las maneras cómo se usa el espacio y el cuerpo en las producciones de *En Carne Propia*, aunque el término resulte quizá, de alguna forma, limitado. Pensar en este tipo de transgresión permite revisar una suerte de ‘uso de los cuerpos’, del histrionismo, algo muy similar a cómo un actor se mueve y utiliza el espacio en una escena, y que puede ser identificado en cómo los sujetos se adueñan del espacio y sus propios cuerpos al momento de entrar en la escena mediática.

Al mirar las formas de uso del cuerpo y el espacio de los sujetos presentados en *En Carne Propia*, es notable observar que son opuestas a las normas tácitas de tratamiento respetuoso que demanda la producción televisiva. Si hay algo que es llamativo, cuando se analiza con detenimiento el uso del cuerpo y el espacio en las transmisiones de televisión, es la distancia entre el periodista y las fuentes: no debe haber contacto físico, mucho menos relación de cercanía; incluso, dentro de los mismos sujetos que aparecen delante de la pantalla, no suele haber demasiada interacción. Esta distancia es de alguna forma un requerimiento interno de la práctica periodística tradicional, que pretende resguardar la distancia adecuada para obtener cierto nivel de la tan buscada objetividad. Esto es lo que Hall, en sus investigaciones sobre la proxémica, llamó distancia personal:

“Distancia personal” es el término que empleó Hediger para designar la distancia que separa constantemente los miembros de las especies de no

contacto. Puede considerársela una especie de esfera o burbujita protectora que mantiene un animal entre sí y los demás.

Distancia personal - Fase cercana

(Distancia de 45 a 75 cm)

La sensación cenestésica de proximidad se deriva en parte de las posibilidades existentes en relación con lo que cada uno de los participantes puede hacer al otro con sus extremidades. A esa distancia uno puede agarrar o retener a una persona...

Distancia personal - Fase lejana

(Distancia de 75 a 120 cm)

Decir que alguien está “a la distancia del brazo” es expresar la fase lejana de la distancia personal. Va desde un punto situado inmediatamente fuera de la distancia de contacto fácil para una persona hasta un punto donde dos personas pueden tocarse los dedos si ambas extienden los brazos. Éste es el límite de la dominación física en sentido propio... (Hall, 2003:146).

Esta pretensión se disuelve en *En Carne Propia*, donde sencillamente no existe la distancia de espacios. Los sujetos presentados en el programa son profundamente histriónicos, el cuerpo se mueve, los brazos se agitan, se sube la voz, se grita, se gesticula, se toman la cabeza, el rostro, tocan al periodista, se tocan ellos mismos y entre ellos. Las dinámicas corporales de *En Carne Propia* exponen a sujetos que no sienten temor al contacto físico. La distancia adecuada que tiene tanto el periodista con respecto a las fuentes, como las fuentes entre sí, se sustituye por el contacto físico frontal con expresiones de amistad, palmadas en la espalda, abrazos, besos, bailes; hasta el contacto físico violento, tomadas por la espalda, empujones, jalones, puñetazos. La ‘prohibición’ de excesivo contacto físico que se referencia en los espacios informativos y que, incluso, es cualidad principal de la forma cómo se consume televisión, simplemente con los ojos y fuera completamente del contacto material, se transgrede en beneficio de lo que Hall llama distancia íntima:

A la distancia íntima, la presencia de otra persona es inconfundible y a veces puede ser muy molesta por la demasiado grande afluencia de datos

sensorios. La visión (a menudo deformada), el olfato, el calor del cuerpo de la otra persona, el sonido, el olor y la sensación del aliento, todo se combina para señalar la inconfundible relación con otro cuerpo.

Distancia íntima - Fase cercana

Es la distancia del acto de amor y de la lucha, de la protección y del confrontamiento. Predominan en la conciencia de ambas personas el contacto físico o la gran posibilidad de una relación física...

Distancia íntima - Fase lejana

(Distancia de 15 a 45 cm)

Cabezas, muslos y pelvis no entran fácilmente en contacto, pero las manos pueden alcanzar y asir las extremidades. La cabeza aparece de tamaño mayor, agrandada, y sus rasgos deformados...

Buena parte del malestar físico que sienten los norteamericanos cuando los extraños entran indebidamente en su esfera íntima se manifiesta en la deformación del sistema visual. Decía un sujeto: “Esas personas se acercan tanto que le hacen a uno bizquear. Verdaderamente me ponen nervioso. Acercan tanto la cara que parece como si se metieran *dentro de uno*” (Hall, 2003: 143).

Ciertamente, la distancia íntima es un determinante para la construcción de la escena monstruosa, pues con la manifestación de ella, los límites corporales se anulan. En sí misma, o por sí sola, la violencia del tacto, que se hace manifiesta en un programa como *En Carne Propia*, no produce rechazo únicamente por el golpe efectivo o violencia efectiva, sino por la carga histriónica que lleva y que es la que procura el alejamiento, es decir, la ruptura de la zona de seguridad de los sujetos a los cuales el periodismo tradicional ha acostumbrado. Al ser esta distancia violentada, no puede generar otra situación que el rechazo, pues no solo es violencia contra el cuerpo, sino contra el espacio de seguridad individual.

La constitución física del dolor: la forma cómo los cuerpos se muestran en la pantalla de este programa no está cruzada solo por las anomalías del estándar de belleza o de irrespeto a la zona de confort y seguridad de otras personas, sino que, además, es transgresiva. De ahí provienen muchas de

las críticas alrededor de la revictimización que provocan los espacios televisivos de este tipo, porque corporalmente se construye una imagen de dolor.

El dolor o el lamento no pueden entenderse solo como transgresores debido a la ruptura con la ética y las normas adecuadas del periodismo, que demandan no presentar a las personas en actitudes denigrantes para su dignidad. Más allá de esto, es importante pensar que la mediatización del dolor ajeno, de cuerpos dolientes, resulta particularmente ambigua a la reflexión y merece un análisis más enriquecedor.

Para *En Carne Propia*, la exposición del dolor humano no es un tema ajeno, sino que es recurrente y expuesto de manera abierta en cada una de sus transmisiones. Los rostros descompuestos, las lágrimas, los sollozos son elementos cotidianos en un espacio que, a su vez, y gracias a los contextos en los que se involucra la lamentación, propone que el dolor es parte constitutiva de la cotidianidad y de los cuerpos. Durante el registro de los diez días de sistematización, no hubo ni un solo programa donde la imagen de un hombre o mujer doliente no se presentara.

El 23 de mayo de 2013 se exhibieron los productos “Por un ebrio perdió la pierna”, que versó sobre accidentes de tránsito, y “El último deseo de Monstrito”, acerca del alcoholismo y la enfermedad; el 27 de mayo se publicó “El duende y la abuelita” sobre el abandono; el 28 de mayo, “Eugenio y Robapato”, en torno al consumo de drogas; el 29 de mayo, “Aún espera encontrar a su mamá”, abandono, “La vergüenza de sus padres”, consumo de drogas y delincuencia, “Marichú se llevó las cosas”, delincuencia. El 30 de mayo se publicó “El Chivo y Pelucho” sobre consumo de drogas; el 31 de mayo, “El encadenado del Recreo”, conflictos legales, y “Al rescate de Verónica”, consumo de drogas; el 3 de junio, “En la zona de Capa Lagarto”, violencia, y “A horas de un nuevo desalojo”, desalojos de invasiones asentadas en Guayaquil; el 4 de junio, “En medio de la incertidumbre”, nuevamente sobre desalojos, y “Huevito está atormentado”, consumo de drogas; el 5 de junio se publicó “Tensa calma en Monte Sinaí”, desalojos de invasiones; y el 6 de junio, “En manos de un chulquero”, conflictos económicos. Todos estos productos presentaron imágenes explícitas de personas lamentándose, llorando o sollozando por diversas circunstancias, desde la exigencia de la restitución de sus derechos, hasta la soledad y abandono por parte de fami-

liares. Unos, por supuesto, son más expresivos que otros, aunque la imagen de la mujer doliente es mucho más frecuente que la de los hombres.

Mediante el uso de la propuesta teórica de Debray (1994), es posible dimensionar la imagen del dolor no solo censurable, desde la mirada ética, que se ha manifestado en otras investigaciones. Puede pensarse, a partir de la perspectiva estética, que el dolor resulta cuestionable desde dos categorías: por constituirse en una imagen figurativa, temible y no aprobada para su ‘consumo general’ y, nuevamente, porque se expone como una imagen real en exceso.

La imagen dolorosa no forma parte de aquello que puede considerarse de ‘consumo abierto’, lo cual queda manifiesto, por ejemplo, en la forma cómo los pacientes médicos son tratados dentro de las casas de salud; no es solo el argumento de facilitar la intervención médica profesional sino que la imagen del familiar doliente no está autorizada para ser consumida por las personas que guardan vínculos afectivos. Debray (1994) también se refirió a esta prohibición, al hablar de la exclusión de la imagen mortuoria de la vista común pues, según sus postulados, hay representaciones que culturalmente llevan demasiado valor social como para ser consumidas de forma pública.

La imagen de dolor que se ha generalizado como válida, en el contexto católico occidental, es aquella relacionada con elementos e interpretaciones religiosas, donde el sufrimiento está directamente conexo a la purificación y la redención. El sufrimiento gratuito, que no cuenta con un objetivo superior, no está bien visto. El dolor tiene demasiado peso cultural como para abrirse al consumo general.

El dolor gratuito es opuesto a una explicación clara de razones; es demasiado real y, por tanto, provocador de rechazo, porque es un dolor presentado sin mayores actos de mediatización. Es angustia constante y desamparo, y es –como lo señaló Debray (1994)– ‘desconcertante’, porque los despojos humanos, en este caso el sujeto convertido simbólicamente en un despojo por haber sido anulada su dignidad, han estado apartados de la visión humana. Es un código moral históricamente construido e insertado en la ética de los medios.

El llanto que se presenta en *En Carne Propia* tiene una cualidad casi generalizada, es provocado por la impotencia. En los casos donde el sufrimien-

to explícito se muestra en forma de lágrimas y lamentaciones, van acompañados de historias donde la situación a la que se enfrentan los sujetos protagonistas parece infranqueable: la salud no recuperada, la proximidad de la muerte, el abandono frente al infortunio. El dolor que se manifiesta cotidiano en *En Carne Propia* resulta profundamente transgresor, porque no señala el conflicto personal de alguien, sino la condición de desamparo de la gente, la incertidumbre, la angustia de estar solos frente a la desgracia, que es particularmente notable en las mujeres. Es la figura femenina, adulta, la de principal frecuencia de exposición que tiene el programa, en actitudes sufrientes, de llanto o lamento. El desamparo es, por tanto, una situación de mayor importancia y repetición entre las mujeres madres de familia.

Esta exposición del dolor cumple un rol inestable en la pantalla. Las críticas orientadas por el 'deber ser' periodístico han señalado de manera constante que la publicación de este tipo de imágenes provoca inevitablemente la banalización del dolor y la desensibilización de las audiencias, incapaces de reaccionar frente a ese dolor. Sin embargo, Rancière plantea una lectura diferente:

Si el horror es banalizado, no es porque veamos demasiadas imágenes de él. No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos mismos la palabra. El sistema de Información no funciona por el exceso de las imágenes; funciona seleccionando los seres hablantes y razonantes, capaces de "descifrar" el flujo de la información que concierne a las multitudes anónimas (2010:97).

En Carne Propia se ubica en ambos territorios descritos por el autor francés. Por un lado, a diferencia de los espacios televisivos más tradicionales, este espacio sensacionalista se caracteriza por permitir a la población expresar verbal y corporalmente su dolor. Por cierto, la intervención del periodista, hasta cierto punto, alienta a que ello ocurra y que la posibilidad de manifestar y explorar el dolor se dé de forma abierta. Sin embargo, no es capaz de romper el anonimato. *En Carne Propia* no ofrece nombres ni contextos de los sujetos que presenta y, por ello, vuelve el dolor personal en

dolor categorial; no es el dolor de tal o cual sujeto, es el dolor de las mujeres y los hombres de la ciudad. Por eso, la imagen 'monstruosa' y dolorosa es desconcertante, porque no es fácil apropiarse de ella, porque es, aunque parezca un juego de palabras, cercana y distante al mismo tiempo.

Códigos no verbales. Códigos espaciales: El otro Guayaquil

Para Casetti y di Chio (1999), el hablar de códigos espaciales implica pensar de forma directa sobre el tipo de ciudad que se exhibe en la transmisión televisiva y cuáles son sus características.

¿Qué Guayaquil se muestra en *En Carne Propia*? No hace falta abordar este aspecto en casos particulares de cada episodio, pues la imagen construida mantiene la misma tonalidad, la misma estética y los mismos conflictos. Para revisarlo sistemáticamente se lo ha ordenado en algo que se puede llamar: el escenario físico infraestructural y el escenario humano comunitario.

El escenario físico infraestructural es una imagen constante, barrios populares con una alta población de clase media-baja o baja, sectores muy populares donde la tónica visual es la misma siempre. En las áreas más urbanizadas se miran casas pequeñas, pocas construcciones de varios pisos de altura que, por lo general, no han sido terminadas, toda vez que los ladrillos están a la vista; los cables de la luz cuelgan por los postes y se enredan en las varillas de la construcción; las calles son planas, anchas y predominan los colores grises.

Si es posible determinar 'un ambiente' de ciudad, el área urbana que se muestra en el programa riñe con la búsqueda de la publicidad institucional que ha intentado posicionar a Guayaquil como una ciudad que vive un constante mejoramiento estético que enriquece turísticamente a la urbe, que la estetiza al nivel, incluso, de centros mucho más 'famosos' y visualmente más atractivos. La ciudad urbana de *En Carne Propia* no es atractiva en lo visual, carece de los colores, de la verticalidad de la arquitectura, de la luz y de la gracia del río Guayas o el Malecón que cualquier postal turística propone en los medios. Por el contrario, este Guayaquil es gris, de colores fríos, de casas bajas y sin ventanas.

A esto hay que añadirle el otro sector protagónico de *En Carne Propia*: el Guayaquil periférico, que es mucho menos visible a nivel de medios televisivos ‘formales’ o tradicionales. Este es el Guayaquil que se debate entre la ciudad marginal y el campo, es la urbe de las calles de arena, de las casas de caña, de las antenas de alambre, carente de agua potable y que depende su abastecimiento de los tanqueros. Es una ciudad polvorienta, de color ocre, donde la imagen de la urbanidad se ha disuelto.

El Guayaquil periférico establece una imagen de fuerte contenido en la pantalla, reconstruye un panorama que va de la mano con la condición de la gente que vive en estos espacios. La imagen de la ciudad y la imagen de las personas que se insertan en ella marchan juntas. Es el escenario adecuado para los ‘cuerpos monstruosos’. Ambas son representaciones corruptas de la estética moderna urbana y corporal. La ciudad que se muestra en el programa parece establecida en otro tiempo, en décadas previas a la actual, pues resulta una representación que contradice la idea de desarrollo material y económico que el discurso liberal fomenta dentro del país. La ciudad de polvo y casa de caña no solo es anacrónica, por su misma condición de estar desencajada del tiempo, sino que es la imagen del retraso y afrenta a la noción de desarrollo del Estado; de hecho afecta y estorba a las políticas de desarrollo y urbanización establecidas por las instituciones.

Para citar ejemplos, esta imagen de ciudad es importante en notas como “No pueden recibir clases”, del 3 de junio de 2013, desarrollada en el barrio de Nueva Prosperina, y que muestra cómo una escuela del sector está completamente inundada debido a un relleno de tierra mal realizado por contratistas que trabajaban en la zona. Esta tensión entre desarrollo planificado desde la institución y la imagen caótica de la ciudad marginal es mucho más intensa en “A horas de ser desalojados”, del 3 de junio, “En medio de la incertidumbre”, del 4 de junio, y “Tensa calma en Monte Sinaí”, del 5 de junio. Estas notas de alta carga dramática muestran la situación compleja de numerosas familias que han sido obligadas a abandonar sus casas por estar establecidas en terrenos ilegales, y son un cuadro notable de la contraposición de discursos y el establecimiento de una imagen de ciudad sencillamente indeseable para las políticas del Estado.

En lo que refiere al paisaje humano comunitario, Guayaquil luce, al

menos en las transmisiones de este programa, como una ciudad de espacios públicos tomados por la población. En cada producto, que por lo general transcurre en exteriores, un elemento característico constituye la presencia persistente de numerosos vecinos que se muestran delante de las cámaras, el ‘populacho’, como el mismo programa define a este conjunto. Es, además, una ciudad joven, pues la mayoría de la población que se presenta escasamente está formada por individuos de la tercera edad: son personas maduras o jóvenes; pero también, sobre todo, el paisaje de la comunidad está lleno de niños y niñas pequeñas.

El ‘populacho’ es parte constitutiva del Guayaquil de *En Carne propia*. La gente siempre está en las calles, camina, habla, se expone, interactúa, opina y genera escándalo; pero además provoca un fenómeno visual de alto impacto: se ríe incluso cuando de por medio hay historias de fuerte contenido dramático. En muchas de las escenas en las que se observa en primer plano el lamento de las personas protagonistas, en las de segundo plano hay un colectivo que sonríe, saluda a la cámara, salta; un colectivo que, a pesar de no tener participación directa en la narración, está siempre presente, incluso mostrándose voluntariamente delante de la cámara, particularmente los niños más pequeños.

Una lectura apresurada puede considerar que esta acción de reír, a pesar de las narraciones dolorosas que se cuentan como núcleo de los productos, es una demostración de la indolencia —o de cómo el dolor ajeno se ha vuelto apenas perceptible debido muchas veces a la acción de promoción de tal dolor— de la que se acusa generalmente a los espacios sensacionalistas. Sin embargo, cabe otra posibilidad de interpretación, guiada nuevamente por Mijail Bajtín (2003), puesto que este choque de emociones de dolor y risa puede ser leído desde la visión de la risa carnavalesca, de la acción libérrima de los sujetos que son capaces de desautorizar cualquier noción u objeto que, a partir de la religión o el Estado, haya sido planteado como sagrado o de respeto incondicional, incluso el mismo dolor.

Explicaremos previamente la naturaleza compleja del humor carnavalesco. Es, ante todo, un humor festivo. No es en consecuencia una reacción individual ante uno y otro hecho <<singular>> aislado. La risa carnavalesca

es ante todo patrimonio del *pueblo* (este carácter popular, como dijimos, es inherente a la naturaleza misma del carnaval); *todos* ríen, la risa es <<general>>; en segundo lugar, es *universal*, contiene todas las cosas y la gente (incluso las que participan en el carnaval), el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado en un aspecto jocoso, en su alegre relativismo; por último esta risa es *ambivalente*; alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resucita a la vez (Bajtín, 2003:17).

El alborozo que muestra el ‘populacho’, en circunstancias dolorosas o conflictivas, no puede ser comprendido sencillamente como morbo o cinismo frente al dolor ajeno. Es irrespeto, por supuesto, pero como una expresión de la naturaleza desautorizante que marca la plaza pública. Es burla carnalesca. ¿Qué desata el carnaval?, pues la misma cámara. La entrada de la cámara y los micrófonos en los sectores marginales libera la puesta en escena del carnaval, porque la misma condición de espectáculo que tiene el medio, su propia naturaleza de entretener, por sobre su capacidad de informar y educar, motiva la necesidad de exposición de los sujetos. La condición espectacular de la televisión y de cómo se ha establecido el programa *En Carne Propia* produce que la cámara sea una oportunidad de ser visto, de mostrarse, de ser reconocido posteriormente, de que otra gente mire al niño o al adolescente que se ríe y saluda a la cámara, mientras una de sus vecinas llora por su situación personal. Frente a las cámaras, el mismo ‘populacho’ entra en escena.

Códigos discursivos: visuales, sonoros, gráficos, sintácticos y temporales

¿Cómo se transgreden las normas de la televisión?

Por cierto, no existe algo que pueda definirse como un manual obligatorio y general de cómo producir y presentar un producto televisivo, cuál debe ser la duración, la propuesta fotográfica o la forma en que deben desarrollarse las entrevistas. Sin embargo, sí existe una suerte de canon, una forma ampliamente aceptada de cuáles deben ser las cualidades de un trabajo fílmico de carácter periodístico, sea este reportaje o crónica.

Una rápida revisión de las propuestas de reportajes dentro de los noticieros deja ver con claridad que la velocidad es un determinante en las producciones televisivas. Bajo la convicción de ofrecer la mayor cantidad de información disponible a los públicos, ninguna nota periodística televisiva en los noticieros suele exceder el minuto. Cuando más, se invierten dos o tres minutos en casos muy particulares. Los propios noticieros no suelen tener una duración que exceda los 45 minutos.

Los programas denominados investigativos, que en la televisión ecuatoriana se emiten con menos regularidad que los noticieros al estar reservados para los fines de semana, suelen tener espacios más holgados para sus publicaciones por lo que invierten muchos más minutos en la construcción de sus productos, multiplicando la información, escenarios y fuentes. Así, también existe una mayor inversión de tiempo en la realización. Generalmente, la característica de producto periodístico está en la gran inversión de tiempo, de horas, incluso de días de trabajo, para la obtención de un producto en extremo pequeño, constituido por la selección de aquello que se ha considerado más importante, prescindiendo de cualquier información que se considere superflua.

En Carne Propia presenta una dinámica distinta, a juzgar por el producto terminado que se muestra en la televisión. Existe más bien una lógica de reducción de la inversión de tiempo, en la producción, para obtener un producto final más extenso; es decir, se interviene por menos tiempo en la filmación y ese material en bruto, con muy poca edición y cortes, arroja como resultado un producto audiovisual que puede ser en extremo vasto. La labor de producción audiovisual de *En Carne Propia* es una transgresión estrictamente formal.

Códigos visuales y gráficos: En lo que refiere al ámbito visual, se reafirma la observación realizada al momento de abordar los discursos lingüísticos verbales. La participación de la imagen, al menos como construcción ordenada de diversos elementos que dan un sentido específico, no se ajusta a lo que *En Carne Propia* muestra. Así como no interesa fragmentar demasiado el discurso oral y se lo libera muchas veces por exponer datos superfluos, la imagen no se descompone en planos, como el canon básico de la producción audiovisual lo requiere. La cámara de *En Carne Propia* no genera

sentido desde la connotación de los múltiples planos sino que, más bien, es una *cámara expectante*.

La idea de *cámara expectante* ayuda a pensar cuál es el concepto narrativo de las producciones de *En Carne Propia*. No hay una intención de generar un trabajo fotográfico en el programa, porque la práctica visual se concentra en apelar a la sensación inmediata y cruda, de ahí su condición de sensacionalismo que demanda provocar para el espectador la posibilidad de ser un actor omnisciente en la realidad de los sujetos que se muestran. Una imagen apenas mediada, es decir, apenas cortada y descompuesta en planos pasa de ser una imagen mediatizada a ser una 'ventana', un espacio para espiar.

La *cámara expectante* de *En Carne Propia* funciona a partir de un único plano secuencia, que es además un plano subjetivo. La cámara casi siempre hace encuadres generales, donde todos los sujetos involucrados y el trasfondo de la ciudad pueden ser vistos, en total, como un auténtico paisaje; no hay cortes, la cámara se acerca o aleja espontáneamente y está dotada de gran movilidad si se requiere correr, trepar o girar, dependiendo de aquello que se quiere mostrar. Sin embargo, el montaje final del producto sí demuestra ciertos usos intencionalmente dramáticos o simbólicos, pues cuando alguno de los personajes revela fuerte angustia o llanto se utilizan primeros planos y planos con detalles de ojos, con el fin de fortalecer el sentido de acción que se manifiesta.

En la combinación entre elementos lingüísticos y visuales, la imagen está al servicio de la palabra; tanto es así que en los productos se utiliza frecuentemente la imagen como refuerzo literal de aquello que en el relato se dice; aquellas cosas que se narran en las entrevistas son reforzadas con imágenes que muestran literalmente lo que se está diciendo, así sea necesario incluir retratos que no pertenecen al registro propio de la historia que se está contando, sino de archivos o de otras producciones. Lo importante es apoyar el discurso verbal con el lenguaje visual. A pesar de ser una producción audiovisual, no necesariamente la imagen es lo más importante en los productos, sino que la cámara permita al espectador estar presente, como si estuviera en el mismo sitio de los hechos. En los casi 50 productos revisados, solo uno, "Tensa calma en Monte Sinaí", del 5 de junio, apuesta a planos mejor contruidos que ayuden a mostrar la cotidianidad del

barrio; además, se refuerza con un *collage* de imágenes musicalizadas, una suerte de videoclip que cuenta el drama y éxodo de las familias del sector que deben abandonar sus hogares debido a los desalojos.

Para fortalecer esta sensación de expectación auténtica, existe un uso mínimo de apoyos gráficos en los productos, donde apenas se usan generadores de caracteres para identificar a las fuentes con sus nombres, como se señaló más arriba. Complementariamente, y esto es importante anotar, el programa es respetuoso de la protección de identidad de los menores de edad. En los diez días registrados, en ninguna de las notas que involucraban a menores de edad como protagonistas centrales de la polémica, se mostró el rostro en forma directa, siempre están cubiertos por efectos de borramiento (*blur*), para ocultar la identidad física.

Pensar en estas características del trabajo visual remite a aquello que Fernández, Revilla y Domínguez (2011a) definían como experiencia vicaria, es decir, la posibilidad que tienen las imágenes transgresoras de producir una transferencia de la sensibilidad del espectador a la vivencia del sujeto que se presenta en la televisión. El uso de una cámara expectante, absorba en el relato y que apenas le interesa romper con ese simulacro de visión natural, que no 'ensucia' su panorama de visión con elementos gráficos, logra generar una posibilidad de vivenciar el conflicto que se presenta en la pantalla. La propuesta visual de *En Carne Propia* consigue proponer una experiencia estética en la cual el objetivo de la mirada no está en informarse y receptor datos, sino en vivificar, estar presente ahí mismo, introducirse en el barrio y, desde otro concepto de los autores señalados, provocar una franca acción de especularidad.

Códigos sonoros: El sonido, no entendido como la palabra oral ya revisada sino como aquellos elementos extralingüísticos que forman parte del contexto del producto y que generan sentidos por medio de recursos audibles, es un elemento bastante disminuido en *En Carne Propia*, por cuanto no hay sonidos ambientales, no hay efectos sonoros, no hay apoyos auditivos para reforzar ningún sentido.

Frente a esta nulidad de elementos sonoros, un recurso toma una enorme importancia: la música. *En Carne Propia* usa la composición musical para dotar de un fondo emocional a sus productos, pero una música pro-

fundamente tensionante, dramática, con sonidos muy graves que saltan de forma explosiva a notas agudas y ritmos repetitivos. La música es un elemento que denuncia una búsqueda intencional, por parte de la producción del programa, de dotar de una intensidad y un ‘espíritu dramático’ a las notas. Curiosamente, la misma música se usa de modo indiscriminado en otras secciones, pues en las transmisiones del programa existen notas que abordan temas mucho más anecdóticos y más orientados al entretenimiento ligero, pero que, sin embargo, cuentan con la misma música dramática de fondo. El caso es significativo, por ejemplo, en la nota “Así salieron adelante” del 29 de mayo, donde se cuenta la historia de un hombre que, frente al desempleo, desarrolló novedosas técnicas de cultivo y de cría de peces dentro de su hogar, con lo cual mantiene a su familia. O en el producto “Un peludo visitante” del 4 de junio, en el que se desarrolla una cobertura muy anecdótica en un recinto campesino donde los moradores buscar trasladar a un oso perezoso hacia un albergue natural, ya que temen que el animal pueda sufrir algún daño dentro de la comunidad. Aquí, a pesar de ser notas de contenido bastante ligero y positivo por los valores de ingenio y protección ambiental, son musicalizadas con la misma tonalidad dramática con la que se ambientaría la cobertura de un asesinato.

La conjunción del relato oral escandaloso, la nulidad de distracciones auditivas externas y el uso de música intensa denotan la búsqueda por concentrar la atención en la narración oral tensionante, y la de orientar esa atención a una sensibilidad particular, el dramatismo.

Códigos sintácticos y temporales: Los productos de *En Carne Propia*, en cuanto al montaje y la narrativa que se construye en la misma edición, son absolutamente básicos. Son una combinación sencilla de relato oral e imágenes de refuerzo, con mayor importancia del primero.

Sin embargo, hay un factor notable por cuanto los productos no están contruidos pensando en una narración fija y ordenada, sino que son muy mutables. De nuevo, aquí se percibe la transgresión de las normas generalizadas de la narrativa televisiva. Las notas de *En Carne Propia* son muy móviles, inician planteando un escenario con un protagonista y se transforman, sin previo aviso, en otro tema, con otro protagonista y otro escenario, aunque eventualmente se regrese a la historia inicial.

Adicionalmente, ninguno de los productos revisados durante el registro tiene algo que pueda definirse como conclusión, por el contrario, todas las historias contadas tienen finales abiertos, muchas incluso cierran con una auténtica situación de incertidumbre.

Esta acción puede ser entendida como un acto de ‘contar por el placer de contar’ y condiciona también la temporalidad de las producciones. Al no ser la información el objetivo último de los productos, no están presionados por la búsqueda de precisión y concreción; dislocar la narrativa permite dislocar el tiempo. Esto se demuestra al revisar que los productos más cortos de *En Carne Propia* promedian los cinco minutos, mientras que otros pueden alcanzar la media hora (treinta minutos) sin una sola pausa o corte publicitario.

Códigos ideológicos: códigos de coherencia y aceptabilidad social y códigos de representación convencional

La certidumbre puesta a prueba

Para Casetti y di Chio (1999), los códigos de coherencia refieren a las normas que establecen las formas cómo se comportan los sujetos en las pantallas. Textualmente “regulan el comportamiento de los sujetos en escena: acciones canónicas, conductas rituales, etc.” (1999:263). Por su parte, las representaciones convencionales están más próximas a la cultura: “Son los criterios culturales que presiden la puesta en escena de la realidad: reparto, escenografía, estilos de dirección, procesos narrativos, etc. (Casetti y di Chio, 1999:263).

Si se requiere hablar de acciones canónicas, existe una que puede abarcar casi la totalidad de estas acciones presentadas en el programa. *En Carne Propia* establece un nuevo canon comportamental en las transmisiones: el conflicto, o de forma más clara, *la sociedad en conflicto*.

La tensión entre actores, comunidad y familia es el motor de las relaciones que se muestran en el espacio. A nivel de comunidad, y mucho más de familia e individuo, la inestabilidad de los lazos sociales marca la pauta de acción de los sujetos. La mayoría de historias demuestran una inestabilidad compleja de los sujetos, cuyo objeto –siguiendo a Greimas (en Román,

2007)– es la búsqueda de la restitución de una calma que parece muchas veces perdida.

Al ser las relaciones comunitarias inestables –prototipo de interacción que muestran los sujetos–, ellas devienen acciones moralmente condenables. La corrupción, el consumo de drogas, la violencia o el desamparo emergen más como demostración de los antivalores de los sujetos, que como síntomas de la tragedia social en la que se desarrollan los conglomerados que se representan. Sobre este factor, pueden verse historias como “Un niño lidera banda”, del 4 de junio, donde se muestra a un padre de familia que acusa directamente a su hijo de diez años de ser un asaltante asociado con criminales mayores de edad y, para evitar que se escape de la casa y cometa fechorías en la calles, lo amarra con una cuerda en la cintura para él poder salir. También está la nota titulada “Nadie la entiende”, del 30 de mayo, en la que se narra la situación de Guadalupe Salazar, mujer adulta que constantemente tiene conflictos con sus vecinos, pues estos la acusan de esquizofrénica y de ser insoportable en la convivencia. Estos conflictos provocan incluso la violencia física entre Guadalupe y una de sus vecinas.

La *sociedad del conflicto* se muestra de forma abierta, transgresora de los altos valores nacionales de la convivencia pacífica, el no uso de la violencia y el diálogo como las formas que el discurso democrático liberal ha establecido como deseables en una sociedad regida por el respeto al derecho y la ley. Si las normas morales y las leyes existen es, precisamente, porque permiten garantizar la convivencia saludable y pacífica de las personas. La propuesta de sociedad que se difunde en el programa rompe con el código de convivencia; las constantes observaciones a la inexistencia de una ley protectora revelan una persistente potencialidad de violencia, una especie de canibalismo latente en donde la tensión determina el actuar de los sujetos. Así, una vez más aparecen los conceptos de Arendt (en Silverstone, 2010) para comprender que la ciudad que construye *En Carne Propia* desde las pantallas, no es una sociedad democrática. El sueño liberal se encuentra desterrado en esta representación, lo que rige es la sociedad de la fuerza.

La sociedad en conflicto como canon permite observar otros elementos que deben ser considerados. Por un lado, demuestra la ausencia de efectividad de las instituciones de control, no solo de la policía sino de todo el apa-

rataje construido o representado por el Estado, para garantizar la existencia y cumplimiento de normas; es decir, el poder legislativo, la normativa legal, la misma iglesia y los códigos morales cristiano-occidentales tambalean ante una desconfianza abierta que los sujetos presentados exteriorizan. Lo que existe en los barrios es sobrevivencia en el más amplio sentido de la palabra.

En esta situación de tensión, los conflictos se manifiestan muchas veces como insalvables, y resulta evidente la búsqueda de los sujetos por liberarse de los problemas y de las personas conflictivas. Existe un patrón continuo de vencimiento, una predisposición a no enfrentar ya los conflictos, sino solicitar la intervención de terceros que puedan eliminar la molestia, lo cual es particularmente visible cuando los productos refieren a personas con conflictos de consumo de drogas, delincuencia o algún tipo de deficiencia mental. La familia del enfermo mental, del drogadicto o del presunto delincuente, ya no quiere tener vínculos. El conflicto personal, sumado a la situación de marginación de las familias, suelen decantar en un discurso de agotamiento y de necesidad urgente de deshacerse de las personas conflictivas.

En este contexto sucede que el medio logra transformar su papel como mero informador. Al trastocar las normas de aproximación, al no estar interesado en la información estricta y, por tanto, traspasar también las distancias proxémicas y discursivas del periodismo tradicional e investigativo, el programa televisivo se convierte en interventor, en aparente restituidor de derechos, y el medio de escape del conflicto insostenible para los sujetos, al vivir una vida de constante tensión e inestabilidad.

Al ser *En Carne Propia* un espacio de tan particulares características, al menos desde lo que es capaz de poner en pantalla, no puede comprenderse su función como una búsqueda de material noticioso en el sentido tradicional. No hay una intención de recopilación de información, sino más bien una producción más cercana a la narrativa que al acto informativo puro. El producto tiene una condición ineludible: para *En Carne Propia*, lo importante no es la oferta de información para los públicos, es la posibilidad de narrar y, es más, no es tan importante lo que se obtenga con la narración, porque ésta no es vehículo para un objetivo final ulterior, narrar es el objetivo en sí mismo. Lo que se busca es contar algo, ese es el objetivo final, relatar algo y nada más.

¡Al carajo con la verdad. El estilo es más importante!

¿Cómo hacer una por una cada cosita? Se preguntaba sobre la anterior frase Charles Bukowski, su autor, puntal de la poesía transgresiva y el llamado realismo sucio en la literatura. Por supuesto, la frase de Bukowski sería, cuando menos, antiética al aplicarla a una comprensión tradicional de la labor periodística, donde uno de los principales ‘mandamientos’, presente tanto en manuales de ética como inserto en el mismo discurso moral rector del periodismo, exige un ejercicio comprometido con *la verdad*, el bien máspreciado y perseguido por el periodismo.

Esto es cierto, aunque definir qué debe entenderse como verdad es una discusión filosófica que no ha sido resuelta y que, por supuesto, no es el objeto de esta investigación. Sin embargo, en el plano periodístico, la verdad se refiere a la presentación al público de la información recolectada sobre hechos, situaciones comprobables de haber ocurrido, expuesta sin haber sufrido alteraciones y que tiene que ser construida con la mayor cantidad y calidad de fuentes involucradas, con el fin de contrastar la información. Esto es mucho más riguroso en el periodismo de investigación, donde los datos se multiplican precisamente por trabajar con mayor profundidad. Basta con recordar que la verdad es un requisito fundamental para Bettetini y Fumagalli (2001) y constituye la base de la objetividad sustancial.

Debido a estas particularidades, los productos que se presentan en *En Carne Propia* (los 49 revisados en esta investigación) pueden estar más cerca de la crónica que del reportaje investigativo y, aun así, resulta difícil llamarles crónicas de forma simple y cerrada, pues la narrativa, el orden, la progresión de los hechos, características importantes que constituyen el ‘encanto’ de una crónica, se diluyen en estas producciones.

Al identificar sus características a grandes rasgos, se puede decir que: a) son productos principalmente orales, en cuya realización se permite y motiva a los sujetos involucrados a provocar ‘escándalo’; b) las imágenes narrativamente son accesorias, su fin no es contar, sino impactar, porque no generan sentido desde un lenguaje, sino desde el acto de presencia y la experiencia vicaria; c) en este registro aparecen ‘monstruos’, sujetos cuya

corporalidad y uso del cuerpo se aleja de las normas regulares de lo bello, lo común o lo deseable en medios. Además, carecen de identificación, sus nombres no son realmente importantes; d) el programa intencionalmente dramatiza a partir del escogimiento no solo de las historias y la información, sino también de recursos como la música; e) la ciudad que se muestra es ajena a la presentada en los espacios usuales. Es una ciudad regida desde el desorden; f) la imagen general de la constitución de las relaciones comunitarias es de conflicto, tensión, nula presencia de las instituciones y, por tanto, de desamparo; g) no es la información y la sensibilización el objetivo, sino el acto de narrar en sí mismo.

Indudablemente no son estas las características absolutas e indiscutibles de una producción televisiva transgresora; habrá muchas más, se multiplicarán las opciones y dependerán de las perspectivas y las metodologías que se usen. No obstante, estas anotaciones permiten plantear una idea del ‘funcionamiento’ de la transgresión, del ‘funcionamiento’ del sensacionalismo, con el fin de superar las perspectivas que lo analizan y muchas veces condenan a partir de una revisión única y exclusivamente deontológica.

Si se considera que este tipo de acciones comunicacionales, de textos que se ponen a disposición de los públicos, tienen tales características, es posible pensar que el sensacionalismo –en este caso de *En Carne Propia*– no es un conflicto que se resuelve exclusivamente en el terreno del periodismo. Comprender la transgresión que provoca este programa no se limita a la revisión de sus procesos de construcción de la información y la labor periodística, pues no pretende poner de manifiesto ni información, ni elementos que permitan plantear juicios sobre temas de interés y actualidad, sino sencillamente exponer algo, provocar una visibilización; por tanto, *En Carne Propia* es una declaración estética.

Más allá de los discursos informativos, lo que se pone en juego es una puesta en escena estética, es la creación de una representación de ciudad y un imaginario de sociedad. Por ello es tan compleja la lectura de un fenómeno mediático como este. Es importante pensar al sensacionalismo lejos de las prácticas de selección y edición, o bajo juzgamientos simples de saber si lo que se muestra está manipulado en algún nivel.

Al contrario de lo que muchas críticas al sensacionalismo han afirmado –que es una acción primordialmente comercial que busca capitalizar el escándalo, en función de los réditos económicos, y que es un hecho comunicacional profundamente despolitizador de la sociedad, banalizador de los conflictos y demandas sociales, que lleva a los espectadores a terrenos de consumo donde se pierde la perspectiva de aquello que es importante (Calsals, 2005)–, puede considerarse al acto estético sensacionalista altamente político y politizante porque se confronta con aquello que se considera políticamente correcto. Enfrenta al eufemismo con insulto, a la distancia corporal con tacto y golpes, a la limpieza con la suciedad, a la virtud con el vicio; confronta a la belleza con lo feo, la rapidez con la dilatación del tiempo, el orden con el caos; desafía una historia bien contada por el puro ejercicio de narrar algo; y, opone el fortalecimiento del Estado con su imagen diluida.

Desde esta perspectiva, es posible ver las transgresiones como una acción política que reconstruye para sí y sus públicos un tipo propio de sociedad que se presenta en las pantallas. ¿Puede pensarse esta versión de la sociedad como una colección de antivalores? Por supuesto que sí. La versión de Guayaquil que se exhibe en *En Carne Propia* es un despliegue de antivalores, de antiéticas, de inmoralidad. Sin embargo, evidencia también una serie de exclusiones. No solo aprovecha la imagen de los sujetos excluidos y de los sectores deprimidos y carentes de atención pública; al volverse una declaración estética y ofrecerse en las pantallas simplemente por el acto de aparecer sino que muestra, en la práctica misma de la publicación televisiva, las exclusiones de la palabra y la imagen en las que el periodismo tradicional ha incurrido.

Atreverse a extender inclusive esta idea de la exclusión, permite pensar el ejercicio periodístico como síntoma. La exclusión de vastos sectores poblacionales de los medios y de las políticas no puede ser una sencilla coincidencia, si se considera que los sectores económica y socialmente menos favorecidos son también los que menos aparecen en los denominados ‘temas de interés’, como ya se revisó en el segundo capítulo. No puede entenderse al sensacionalismo como un acto altruista que se abre paso para incluir a aquellos sujetos borrados de las pantallas, por supuesto que no.

Pero las críticas que se hacen al sensacionalismo son las mismas que enfrentan los sujetos marginados; no se sabe cómo tratarlos, pues representan aquello que no le hace ‘bien’ a un país: la picardía, la ruptura, el libertinaje, la violencia.

Los procesos *in situ* de la producción de *En Carne Propia*, así como un análisis más orientado desde el punto de vista del mercado, y el aprovechamiento de estas historias con el fin de vender, son parte de una investigación distinta. Más allá de eso, *En Carne Propia* es un espacio para mirar desde lejos aquello que es feo, brutal y latente. De hecho, puede blandirse un nuevo argumento: En *En Carne Propia*, el sensacionalismo no solo es una ‘ventana’ para ver lo feo, y por tanto choca con un ojo moralmente construido, es además un espejo aterrador, y eso será motivo de discusión del siguiente capítulo.

La realidad monstruosa y sus públicos

Con alivio,
Con humillación,
Con terror,
Comprendió que él también era
una apariencia,
que otro estaba soñando
Jorge Luis Borges

La principal crítica que se formula a *En Carne Propia* –que es también la crítica al sensacionalismo en general– es que la acción que ejecuta es la capitalización de un gusto morboso de las audiencias por las imágenes impactantes, y la necesidad urgente de beneficios sociales de sectores desatendidos, con el fin de crear materiales que puedan venderse, producir *rating* y llamar a auspiciantes, lo cual se traduce en réditos económicos para los productores.

La crítica inmediata al sensacionalismo no entiende otra forma que no sea la espectacularización del dolor ajeno y la miseria, la cual es consumida y demandada por una sociedad de gustos enfermizos, poco interesada en temas ‘más valiosos’ o que, en el mejor de los casos, consume ese espectáculo porque no tiene una mejor oferta y ha sido criada dentro de una historia mediática incapaz de publicar buenos contenidos. Es, en resumidas cuentas, una población pasiva y expectante.

No obstante, el recorrido de esta investigación plantea la posibilidad de pensar que estos productos no se consumen necesariamente porque no exista otra alternativa, o porque de por medio se mueva ‘reptilianamente’ un placer indebido. Sobre la base de los aportes de autores españoles como Fernández, Revilla y Domínguez (2011a,b), lo que existe es una acción no espectacular sino una relación especular, establecida entre los medios y determinados usuarios. Los medios son capaces de plantear ofertas donde, de una u otra forma, los espectadores pueden generar un volcamiento de sus propias experiencias e intereses en aquello que se ve. Este es el acto de traducción al que hace referencia Rancière (2010).

Al exponer el programa *En Carne Propia* a diversas poblaciones específicas, es posible identificar interesantes lógicas de relación especular alrededor del sensacionalismo. Primero, se trabajó con un grupo de estudiantes guayaquileños de estrato medio, que cursan la carrera de periodismo en una conocida universidad privada de la ciudad, que incluso administra su propio canal de televisión y emisora de radio¹. El segundo grupo estuvo conformado por personas pertenecientes al sector de Nueva Prosperina, un conjunto de barrios marginales en los límites del norte de Guayaquil, caracterizado por una población de escasos ingresos económicos y problemas de seguridad e infraestructura (ausencia de asfalto en las calles, carencia de alcantarillado, casas construidas con caña y madera) que es mencionado de forma recurrente en las historias de *En Carne Propia*; en este grupo, la presencia fue casi en su totalidad femenina. El grupo final con el que se discutió estuvo compuesto por productores audiovisuales de la misma ciudad, profesionales con experiencia en la realización documental y la televisión formal. El diálogo con los tres grupos se manejó bajo una modalidad de grupo focal, con la presentación de extractos de los productos del programa a las y los asistentes, y conversaciones de libre intervención e interacción.

¹ Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. Administra una frecuencia de radio y televisión. Esta última se transmite en señal abierta en Guayaquil y a nivel nacional, por medio de la señal de cable privado.

Consumo vergonzante, drama gozoso y drama aleccionador

Al hablar de *En Carne Propia* con los públicos se presenta una característica constante y llamativa: todas y todos los consultados niegan ver el programa, pero todas y todos tienen un amplio registro mental del mismo.

Ninguna de las treinta personas consultadas aceptó abiertamente consumir el programa; cuando más, se afirmó que se lo sintonizaba de forma muy eventual al realizar *zapping* o debido a que algún familiar cercano lo disfruta. Esta fue una opinión que se notó inclusive dentro del mismo sector de Nueva Prosperina, donde se han filmado varias de las historias presentadas en el programa. Sin embargo, a pesar de que afirman no mirar *En Carne Propia*, los diálogos fueron absolutamente fluidos, la gente recordaba diversos productos, casos, detalles, lo cual resultó llamativo cuando fueron grupos que afirmaron no verlo.

El fenómeno denuncia el claro consumo vergonzante al que está expuesto el programa. Sobre *En Carne Propia*, o mejor dicho sobre el sensacionalismo, existe una carga moral de corte negativo, instaurada dentro de los mismos públicos. La contradicción de la gente muestra que no está bien visto mirar un programa de estas características, y se teme la censura que pueda producir reconocer el disfrute del sensacionalismo. Las críticas constantes a los productos sensacionalistas, al menos en este caso, han provocado una dinámica de consumo negado, casi subterráneo o moralmente ilegal inclusive.

Sobre esta publicación de materiales impactantes, se ha levantado aquello que desde la lectura de Debray (1994) puede llamarse *exclusión de la mirada*. La construcción moral y cultural de la sociedad guayaquileña –de la ecuatoriana de hecho– ha señalado al escándalo y al excesivo contacto físico, incluso violento, como actitudes que no deben ser compartidas ni observadas y que, por tanto, cualquier consumo que se haga de estos productos no puede ser más que individualista, irresponsable y peligroso. En las audiencias consultadas, la censura al programa está introyectada y actúa a niveles públicos por medio de la negación del consumo. La escena monstruosa, como se la llamó en el tercer capítulo, que incluye una serie de transgresiones que van desde los discursos de la moral hasta la estética de los individuos, no debe ser vista.

Para un documentalista guayaquileño, el consumo vergonzante se produce además porque la prohibición –en este caso de la imagen– incentiva a ser consumida, más que alejar la mirada: “Hay una situación, que aunque parezca trillada, la mayoría de las cosas que te ocultan o te prohíben son las que te lanzas a buscar, y esta sociedad costeña, créeme, es la sociedad del más ‘sabido’...” (Entrevista a Francisco Tigreiro, 2013).

El programa indudablemente es visto a pesar de las negativas o, al menos, goza de un posicionamiento importante en la mente tanto de defensores como de opositores; ocupa un espacio mental en los públicos y ello denuncia ya su naturaleza trascendente y de alto valor social positivo o negativo; tiene peso en las comunidades y no es ni de lejos una producción insignificante que, si se desea, puede ser eliminada; se ha establecido en la percepción general de la televisión que tienen los consumidores; y, a pesar de la solicitud de muchos de sus críticos de la urgente expulsión de este tipo de producciones de los canales de televisión, su desaparición no parece ser un asunto tan sencillo.

Al consultar sobre las motivaciones para el consumo –así fuese vergonzante– las justificaciones fueron divergentes. Los estudiantes universitarios, pertenecientes al estrato social medio-alto, con acceso a educación superior privada, manifestaron notable interés en el programa como oferta abierta de entretenimiento: se lo mira para combatir el aburrimiento, para procurarse risas. En este caso, el sensacionalismo muta su función de periodismo –al menos como se autodenomina– al terreno del disfrute específico. Las historias, los detalles, los personajes, las maneras de hablar, son elementos que ofrecen al espectador de este grupo social una fuente de esparcimiento a la producción televisiva habitual. En forma notable, los productos –incluso cuando las acciones de los personajes son denigrantes, como mostrar el procedimiento para consumir drogas, y cómo estas han degenerado la salud mental y física de un adicto– provocan risas espontáneas en este grupo específico.

Una de las estudiantes asistentes comenta:

Por lo general, de lo que yo he visto, es que en los programas siempre sacan personas que tienen algún tipo de trastorno, que psicológicamente no están bien, por los mismos problemas de drogas; pero siempre tienen que

sacar a alguien con esos problemas. Yo creo que eso es lo que a la gente le da risa, porque ese tipo de personas por lo general dice incoherencias, dice cosas, entonces la gente se ríe. Yo he visto que la mayoría de veces sacan a esa gente con ese tipo de problemas (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

El uso de los sujetos transgresores como fuente de entretenimiento recuerda la presencia de los bufones en el carnaval popular que describe Mijail Bajtín (2003), y que fue referido en el análisis del capítulo anterior. El programa procura a las audiencias –intencionalmente o no– bufones televisados que pueden, a partir de su ‘rareza’, divertir literalmente a los sectores ajenos a los contextos de las personas que aparecen en *En Carne Propia*.

Cabe señalar que el grupo de estudiantes universitarios de estrato medio no ignora la situación, compleja y violenta, en la que suelen mostrarse los personajes dentro del espacio. Siempre se tiene presente que son casos conflictivos y muchas veces dolorosos, sin embargo, la acción que se desarrolla en la pantalla inevitablemente es risible para ellos, es un *drama gozoso*.

La reacción espontánea que los estudiantes tienen frente al programa se contrapone al análisis reflexivo que realizan, a pesar de que al momento de evaluar las cualidades y los procesos comunicacionales que se desarrollan dentro de la emisión televisiva, se plantean posturas más críticas. Al momento de mirarlo, la experiencia compartida es de alto disfrute, los estudiantes ríen y comentan de forma muy libre. De los 16 estudiantes participantes en la discusión, solo una expresó de forma abierta que el consumir un producto de cualidades escandalosas y dramáticas le provoca episodios de estrés, aunque también vivenció la experiencia compartida de disfrutar desde la risa al programa.

Algo opuesto ocurre con los consumidores de Nueva Prosperina pues, si bien muchas de las reacciones espontáneas fueron de risas, ellos calificaron a los productos como interesantes y motivadores, ya que presentan notas que provocan continuar viéndolas y prestar atención a los elementos exhibidos, porque son capaces de enseñar cosas y permitir diversos niveles de reflexión sin dejar de ser entretenidos. De hecho, esos productos resultaban lo suficientemente llamativos como para que uno de los reclamos de

los moradores, sea que el programa deja las notas más interesantes para el final y tiene en demasiada tensión a los públicos.

Al contrario de los consumidores de clase media, los sectores populares encuentran un entretenimiento con mensaje, un *drama aleccionador*; es decir, en el acto de divertir está inserto un mensaje mucho más trascendental. “Sí, hay veces que son unos bonitos dramas”, opina una de las mujeres de Nueva Prosperina. El ‘uso’ reflexivo, por llamar a la relación medio-público de alguna manera, que se da del sensacionalismo, no se concentra únicamente en los casos donde se afrontan conflictos graves. Las acciones más cotidianas pueden ofrecer motivo para provocar una acción especular en los televidentes de Nueva Prosperina, y una posibilidad de verse reflejados o traducir su propio contexto desde los conocimientos que se logran identificar en el programa.

Por señalar un ejemplo, para una mujer de este sector, las historias mínimas le permiten plantear reflexiones rápidas para su vida familiar:

Me pareció interesante el caso de “la señora de los gatos”². A todos les tenía nombres y de toditos se acordaba esa señora. Me pareció interesante porque era una anciana y recordaba los nombres de los gatos. Yo vivo con mi mamá y le dije: ¡mira mamá todo eso!, ella se acuerda de todo ¿y usted? Ya le voy a comprar un poco [muchas] de gallinas para que les ponga nombre y se entretenga. Y ya pues, ahí nos vamos riendo ya todos (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

Otra madre de familia del sector, al reflexionar cómo el programa le ayuda a prevenir comportamientos indeseables en sus parientes, añade:

Claro, porque es de la vida real eso [los conflictos que se presentan en el programa], es lo que pasa, entonces, es lógico, hasta uno mismo dice, ¡mira cómo se ha portado esa persona!, ¡se porta de esta otra forma ese chico! Entonces voy a estar pilas [atenta] por si acaso haga eso mi hijo también. Entonces, yo ya empiezo a indagar, a poner más atención, qué se yo..., para prevenir pues (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

2 Se refiere a una de las historias presentadas por *En Carne Propia*, donde se mostraba a una mujer que vivía sola con decenas de gatos, enfrentándose a la incomodidad de sus vecinos.

Las reacciones de los profesionales de la producción audiovisual fueron divergentes a las de los anteriores grupos. Los productos no fueron recibidos de forma tan celebratoria. En realidad, se hizo manifiesta la molestia de que videos con estas características sean mostrados en las pantallas. Se cuestionó las formas cómo está propuesto audiovisualmente el programa, además de criticarlo como antiestético y manipulatorio. Para los profesionales, *En Carne Propia* no tiene una posibilidad de uso, pues no entretiene en el sentido del ‘espectáculo raro’, como lo entienden los estudiantes, ni divierte en un sentido más constructivo, ni permite tampoco ciertos niveles de reflexión como en Nueva Prosperina. En el caso de los profesionales de la televisión, el programa únicamente es chocante, antiético e incapaz de aportar algo a las poblaciones.

Para un ex-productor televisivo, el programa promueve el consumo solamente por ser un catalizador del morbo de las poblaciones:

Eso es reporterismo sensacionalista, sinceramente amarillista, lo que le gusta a la gente, porque le encanta enterarse de la vida del resto en realidad, para tener qué conversar mañana en la oficina. Porque cuando salió este video del “amor comprensión y ternura”³, fue un *boom*; en el canal que yo trabajaba en la Universidad Católica todo el mundo hablaba de eso. Todo era un morbo porque todo el mundo quería ver el video, todo se volvió así una cosa morbosa en realidad...

... No me parece que está instruyendo nada bueno, solo estás mostrando una realidad de cómo es lo más bajo del estrato social y, para colmo, le das un protagonismo donde bien quedas como el bacán o con la idea de ¡en qué sociedad de a verg... estamos viviendo! O sea es mi opinión, porque para el resto de la gente, los *manes* quedan como los bacanes, como víctimas y figuras llamativas o populares (Entrevista a Iván Cabezas, 30 de agosto de 2013).

3 Refiere a una de las historias presentadas en el programa, donde un hombre adicto a las drogas, al negarse a ser llevado a rehabilitación, expresó que lo que necesitaba para su recuperación en verdad era “amor, comprensión y ternura”. El video fue muy visto entre los consumidores del programa y entre quienes no lo habían visto antes, y llegó a ser una suerte de fenómeno de la cultura popular. La frase, inclusive, fue usada en productos comerciales y publicidad.

Algo que debe señalarse es que el término *sensacionalismo* apareció únicamente en la población adulta vinculada a la producción profesional de televisión y en algunos estudiantes de periodismo. Esto evidencia que la noción de sensacionalismo transgresor está construida desde sujetos muy específicos, en este caso, de personas cuya labor y formación se han desarrollado dentro de una concepción más formal de los medios. La clasificación de la transgresión como sensacionalismo es un discurso establecido desde la educación formal e incluso desde una concepción ilustrada que distingue formas correctas e incorrectas.

Es muy significativo también que la lógica formal del ejercicio comunicacional haya marcado en los profesionales un profundo convencimiento del medio como motor de educación y espacio de ilustración, lógica criticada por Rancière (2010), quien la considera funcional a una estructura de dominación que sostiene la diferencia de inteligencias y la presuposición de espectadores ignorantes.

Frente a los públicos, el sensacionalismo se muestra como una producción mutable, dúctil. A diferencia de un noticiero o un programa de investigación, cuya función es más sencilla de comprender —la de informar—, *En Carne Propia* es un producto escurridizo al que ni los periodistas en formación, ni aquellos que ejercen ya la labor televisiva de forma profesional, lograron darle una definición clara y certera del género en el que pueden encasillarse sus productos. Son los profesionales los que ubicaron a estos últimos en lugares más próximos a la crónica, aunque sin cumplir todos los parámetros que este género demanda, a no ser el seguimiento de una progresión cronológica de acciones. Para el resto, fue imposible nominalizar a los productos. “Yo creo que es el intento de ser algo, pero no llega a ser”, expresa una estudiante de periodismo (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

La naturaleza inclasificable le permite moverse por diversos espacios de comprensión. Sin embargo, ninguno de ellos parece ser el informativo. Si para los estudiantes de estrato medio, el producto se constituye como un espacio de entretenimiento, y para los profesionales es una producción de mala calidad y ofensiva, para los sectores marginales —al menos para los consultados en esta investigación— el programa tampoco se percibe como informativo, sino más bien como una suerte de televisión aleccionadora.

En este caso, para los pobladores de Nueva Prosperina, que son a la vez usuarios y personajes de *En Carne Propia*, el medio no transmite conocimientos útiles desde la acción de compartir datos, información novedosa o reflexiones críticas; lo que produce es la posibilidad de identificarse con sujetos y valores —no antivalores— a partir de un relato de cualidades mucho más narrativas y ficcionales, un fenómeno muy parecido a cómo los niños descifran moralejas por medio de fábulas.

Aquí caben dos puntualizaciones. Primero, las lecturas reduccionistas del fenómeno del sensacionalismo han eliminado de sus análisis las posibilidades de que este pueda compartir con sus públicos elementos moralmente provechosos, y han demonizado al sensacionalismo como un fenómeno de promoción de antivalores, de conductas que afectan una convivencia saludable. Sin embargo, al consultar con los sectores marginales sobre sus experiencias de consumo, el programa constantemente remite formas de reforzamiento de la identidad y la comunidad. Las notas sobre robos permiten pensar en la importancia de la protección entre vecinos; la compra de artículos robados por parte de una vecina apunta a cuestionarse entre pobladores sobre la importancia de no realizar esta acción. Son reflexiones que están presentes incluso en los pobladores más jóvenes del sector (13 y 16 años).

Estos análisis no garantizan que los públicos efectivamente vayan a cumplir con aquellas ‘moralejas’ que en el uso del programa se articulan. No obstante, esa es una condición que puede aplicarse a cualquier medio de comunicación pues, no porque una publicación permita cierto nivel reflexivo, necesariamente influirá en el comportamiento cotidiano de los públicos, a no ser que se crea y defienda todavía una lectura muy funcionalista de los medios.

Segundo, el sensacionalismo parece estar siempre en un punto de indecisión entre la realidad y la ficción. Existe una clara tendencia a pensar que los productos de *En Carne Propia* son una combinación de realidad y ficción, pero que no están en el mismo terreno de las notas falsas, o como las lecturas más conservadoras los ven, como un acto de manipulación de los hechos. Es más bien un *performance*, una franca puesta en escena, una complicidad para producir un show mutuo entre el medio y los personajes, que los mismos públicos reconocen.

Una de las mujeres consultadas en el sector de Nueva Prosperina definió al producto de una forma notable: “es una corto-novela”, afirma y reconoce en el funcionamiento del programa una estructura muy similar a la ficción, como la progresión de intensidad de la historia; es decir que, las narraciones presentadas sostienen e incrementan la emoción de verlas, además, por los roles que los personajes cumplen. En la generación de conflicto que se plantea en las historias del programa: vecinos confrontados, robos, peleas, griteríos y adictos a las drogas, se nota una interacción entre personajes, como si cada uno tuviera definido un lugar intencional en la reseña. Así lo cuenta una estudiante universitaria:

Incluso en una ocasión yo estaba cambiando de canal y justo estaba este programa, y de repente me quedé viendo que hay un tema en el que una vecina hablaba mal de los demás, decía que todos estaban en contra de ella, y de repente ella se pone a discutir con su vecina y se mete otra mujer, y la que armaba este problema la empuja a esta vecina y hace que se peleen. Entonces me pareció súper gracioso, como una especie de novela (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

El otro factor que le otorga una cualidad de ficcionalidad al registro que se analiza es el convertir, como ya se ha venido nombrando en esta investigación, a las personas en personajes. Quienes aparecen en el medio no tienen nombres propios, más que en situaciones muy escasas; la tendencia es de borrar los nombres de los sujetos y sustituirlos por identificativos mucho más informales, que permiten un fácil reconocimiento, recordación y posibilidades de configurarlos como figuras llamativas. Una de las estudiantes de periodismo consultadas planteó una reflexión sugerente respecto a este tema:

Yo creo que algo que hace él [José Delgado] es buscar personajes, por ejemplo el de “amor, comprensión y ternura”; digamos este “Huevito”⁴, son esos pequeños nombres, esos apodos que nos hacen decir: “ah este es Huevito”, lo que identificamos y relacionamos, porque en muchos de los casos tienen

⁴ Una de las narraciones registradas y presentadas a los públicos durante la investigación, que cuenta la historia de un hombre adicto a las drogas que pide ser apoyado para su rehabilitación.

nombres familiares [...] esas pequeñas cosas que nos hacen identificar el personaje (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

Sin esta condición intermedia entre realidad bruta y ficción articulada, el sensacionalismo sería incapaz de ser tan móvil y, por tanto, de ser consumido de formas tan diversas, lo cual le garantiza permanencia y posicionamiento entre los públicos.

La cámara *ventana* y lo real-real monstruoso

Los grupos consultados coinciden en resaltar lo llamativo de la escasa intervención del periodista dentro de los relatos. Aparentemente, se le permite hablar a la gente de forma libre, que narre sus conflictos personales sin interrupción, sin la formulación constante de preguntas. Esto, sumado al registro de una cámara muy móvil, alejada de las normas del lenguaje audiovisual (ver tercer capítulo), ejerce un efecto realmente de atracción. El producto audiovisual permite el ingreso del espectador a la escena, a la posibilidad de ‘espíar’.

El análisis de *En Carne Propia* refleja que la transgresión sensacionalista se modifica de forma progresiva, desde la primera impresión hasta la connotación que provoca, transita de la imagen simple al discurso, es decir, expone un desplazamiento de sentidos. Esta escena monstruosa –descrita en el tercer capítulo– pasa de ser una transgresión formal para constituirse en una transgresión semántica (Gubern, 2004), y es ambas cosas a la vez, y en uno y otro terreno resulta incómoda.

Por el proceso cómo se consume la televisión, la escena monstruosa resulta incómoda desde el inicio debido a cómo se la ve, por ser televisivamente antiestética y confrontarse a los parámetros formales de los productos televisivos y sus sujetos. Su cambio a transgresión semántica se produce cuando los sujetos chocantes están insertos en una temática que, en lugar de abordar temas de alcance nacional o ampliamente comunitarios, se aproxima a las vidas íntimas de los personajes, a sus conflictos internos y las tensiones privadas.

Sin embargo, las preguntas que surgen irremediamente son: por un lado, si se reconocen estructuras muy próximas a la ficción, ¿los casos presentados en el programa son auténticos o son acciones producidas artificialmente, de tal suerte que el medio es quien provoca el hecho? Por otro lado, si estos sujetos no cumplen con los cánones de valores, moral y apariencia, y sus temas no pueden considerarse a simple vista de interés general ni actualidad noticiosa, ¿merecen estar presentes en los medios? Por cierto, la pregunta no trata de cubrir los procesos de producción de un programa de estas características, y negar la carga importantísima que tiene el *rating* y la búsqueda de impacto, como motivación para que los periodistas busquen generar estos productos; tampoco busca posicionar al programa como un espacio que ‘noblemente’ se ha auto-impuesto la responsabilidad profesional y moral de hacer visibles a aquellos sujetos invisibles, como un proyecto de reivindicación social. Bajo ninguna circunstancia, el objeto de esta pregunta es crear una imagen favorable para el programa. La economía política del medio y sus formas de producción no son de interés en esta investigación. Lo que se busca es pensar en qué medida los sujetos sociales son vistos o rechazados, y cuáles son los espacios mediáticos a los que han podido acceder. Por consiguiente, la pregunta es completamente adecuada: ¿merecen los sujetos ‘monstruosos’ y sus conflictos aparecer en los medios?

La opinión de los sujetos consultados resulta coincidente: aquello que se muestra en *En Carne Propia* es real, indiscutiblemente real. Aunque los productores audiovisuales consultados puntualizaron que la producción del programa recibe constantes críticas, por motivar a los personajes a interactuar de forma escandalosa frente a las cámaras, y que el mismo periodista busca sobredimensionar los hechos, los criterios siempre recaen en lo mismo: lo que se muestra es real. Uno de los participantes lo expresó de forma tautológica: “lo que se muestra es real, real, real” (*Estudiante universitario*, 28 de agosto de 2013).

Desde luego que, para el estudiante universitario de periodismo, indudablemente es un producto que ha pasado por un proceso de selección y corte, pero que resulta notable porque el planteamiento de realidad que se muestra, a pesar de brutal, es necesario ya que el programa, al final,

cumple con un rol dentro de los medios que es despojar a las sociedades de una suerte de acción voluntaria de ‘no querer ver’, y no estar conscientes de la existencia de cierto tipo de sujetos y conflictos, porque la formación de consumo televisivo de los ciudadanos ha estado marcada por la acción voluntaria de ‘borramiento’ de los sujetos y la estilización intencional de la versión de realidad. Así lo expone uno de los estudiantes consultados: “Nos muestra el extremo de lo que es duro, porque tenemos formas ‘estilizadas’ de ver las cosas [...] entonces con esto tenemos una idea de lo que es la realidad, realidad, realidad. Ahora estamos conscientes de que existe” (*Estudiante universitario*, 28 de agosto de 2013).

Otra estudiante añade:

A pesar de que obviamente está editado y es una versión de la realidad, es bastante cercano a lo que se ve tal cual, aunque está editado por supuesto, otros programas te cortan ciertas partes; “se ve feo esto”, “tratémoslo más suave”, “no dejemos hablar esto”, “hagámoslo más suave”. En cambio esto de aquí, aunque corten, se ve que muestra cosas bastante fuertes, como la droga (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

Mientras para los espectadores externos al contexto donde se producen los relatos sensacionalistas, el consumo de *En Carne Propia* obliga a notar y tomar consciencia de aquello que socialmente se niega a ver. Para los actores mismos de los productos ni siquiera existe un conflicto con la edición, sino que la televisión muestra de forma clara y exacta cuáles son las circunstancias en las que se desarrollan sus vidas. En abierta confrontación con los críticos del programa y del sensacionalismo, para las personas consultadas en Nueva Prosperina, *En Carne Propia* es la representación honesta, quizás excesivamente honesta, de la vida de los marginales.

A pesar de la postura frontalmente contraria, este criterio fue compartido por los mismos productores audiovisuales profesionales que, si bien no defienden las formas de producción del programa, consideran que el producto final publicado es incluso más honesto que los transmitidos por medios más formales:

Todos los canales tratan de hacer este tipo de productos, pero creo que este *man* [José Delgado, director del programa] es el más descarado, en cuanto a mostrar todo. Los otros siempre buscan esa compasión, ese victimizar, ese encuentro con esa catarsis de ver esa persona y asumir que es un héroe verdadero, que es un luchador, que es un aguerrido. El otro día yo estaba viendo *En Contacto*⁵ y los *manes* van: ¿que a usted le faltan las dos piernas, los dos brazos?, ¡chévere, es una persona aguerrida! Creo que le dieron una cama y algo más, o sea cosas ínfimas al poder mediático que puede tener ese medio para poder ayudar esa vida [...] Es el coraje que produce ver cuánta plata hay en *marketing* por estas personas y en estos reportajes, y cuánta plata no es invertida en solucionar esos mismos casos.

Este tipo [José Delgado] lo que hace es coger al *man* e internarlo en un lugar, ya, no es hipócrita, los otros *manes* hacen una cobertura, le hacen reportaje, que luego es campeón, que luchador, luego lo invitan al programa, lo analizan desde su óptica de comunicadores, que para mí eso es una basura, porque están hablando de ¡ay me encanta como usted lucha!, ¡ejemplo de vida! Ese tipo de cosas es peor, para mí, todavía.

Dentro de *En Carne Propia* la cámara es más honesta, el clic del registro audiovisual es más honesto, el producto final es más honesto, los actores no sé, el producto final sí es más honesto; el de acá [*En Contacto*] es más elaborado, con un guión, con una locución del reportaje, con palabras bonitas, rimbombantes. Entonces es más fastidioso porque te das cuenta que los usan, y no solamente es Ecuavisa, son todos; pero nadie quiere topar el terreno que pisa este *man* [José Delgado] (Entrevista a Francisco Tigero, 30 de agosto de 2013).

Esto plantea un elemento de discusión que será mejor desarrollado más adelante. Al hacer un ejercicio comparativo de esa transgresión, que es el factor de ‘espanto’ del programa, desde las lecturas moralmente más conservadoras con las otras formas de abordaje de los sectores marginales, resulta que no es una característica que pudiera pensarse como única. Los

5 Programa de variedades transmitido durante varios años por el canal nacional Ecuavisa en el horario de las mañanas, donde eventualmente se presentan ‘historias de interés humano’, con personajes en situaciones conflictivas.

demás medios efectivamente producen sus versiones de realidad con los sectores marginales, sin embargo, no dejan de ser transgresoras pues el tratamiento también falla en el esfuerzo de volverlos actores más interesantes, reduciéndolos a víctimas sobrecargadas de romanticismo.

En el trabajo con los pobladores de Nueva Prosperina, se presentó a las y los asistentes del producto “Marichú se llevó las cosas”⁶, filmado exactamente en este sector. Los sujetos mostrados en el producto son vecinos y conocidos cercanos de las personas consultadas. Al preguntárseles si creen que el programa mostró al joven protagonista de la historia de una forma exagerada o manipulada, la respuesta fue negativa. Una de las mujeres asistentes señaló con firmeza: “lo mostraron tal cual es él”. No solo existe una negativa a pensar en el programa sensacionalista como una manipulación, sino que se lo percibe como una oportunidad de expresión y manifestación de la identidad. Al consultar ¿qué se siente ver el barrio propio en la televisión?, una frase se expresó de forma general: “claro que a uno le llena de motivación cuando es para decir cosas buenas” (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

En el consumo de los sectores poblacionales donde se produce el programa, el fenómeno se transforma. A diferencia de los espectadores externos, cuyo uso del programa se describe como ‘toma de consciencia del lado duro de la vida’, para los pobladores de Nueva Prosperina aquello que se pone en juego es su existencia. Los medios, de forma indiscutible, son el acceso a realidades completamente diferentes a las inmediatas de los sujetos, y la televisión el medio que con mayor inmediatez permite apropiarse de la imagen de esas otras realidades. Mostrarse en un medio progresivamente se ha constituido en una apuesta por estar, por exhibirse y hacer manifiesta a la exterioridad la vida propia. Según las personas consultadas, la acusación al sensacionalismo se plantea desde los estudiantes universitarios y los profesionales de la comunicación —de ser una producción que intencionalmente exagera la situación de los personajes que se presentan—; en los pobladores de la Nueva Prosperina esa imputación se diluye, casi no hay exageración y no hay intencionalidad de producir escándalo. Para las

6 Historia analizada en el tercer capítulo, que narra la situación de un joven homosexual acusado de robar artículos de la casa donde se hospedaba.

mujeres pobladoras del sector: “él también cuenta las cosas que pasan en los barrios”, “esa es la vida del diario, la vida de uno, esa es la realidad”, “lo que él muestra pasa a diario”, “yo me alegro porque la otra vez vino José Delgado por aquí” (*Moradores de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

Esta versión de realidad altamente mutable que oferta el sensacionalismo, divide a los públicos (Silverstone, 2010) en ‘mundanidades’, en configuraciones abarcativas de comunidades y sus contextos. De un lado, está una mundanidad externa que usa el programa como una oportunidad de ‘espiar’ a otros; y por otro, una mundanidad interna que actúa dentro de este tipo de sensacionalismo como fuente y consumidora. Debido a esta doble mundanidad, *En Carne Propia* —y el sensacionalismo en general, si se quiere— muestra también una doble función: primero, la de recordar a la mundanidad externa la existencia de otros sujetos; y, segundo, permitir existir mundanidades marginales desde el interior del programa.

El sensacionalismo, por tanto, cumple un rol de ‘ventana-fuga’: ‘ventana’ para permitir a los externos mirar la extrañeza de una sociedad subterránea a la que no están acostumbrados, y que es además llamativa y divertida; y ‘fuga’ porque es el canal y la posibilidad de mostrarse e incluso comprender la propia vida. Sin embargo, la práctica sensacionalista no llega a ser mediadora de las dos mundanidades opuestas, porque por sus características alejadas de la producción informativa y más cercana a la presentación libre de los relatos, no proporciona una forma de comprensión entre mundanidades, ya que solo se presentan los conflictos de un sector específico. Cuando se reflexiona sobre la relación que se establece entre mundanidades no se logran establecer diálogos, pues tanto las internas como externas dan usos específicos a los productos, con la diferencia de que la mundanidad interna solo tiene la posibilidad de autorreferencializarse, no de ‘mirar’ a los otros.

Uno de los riesgos de esta imposibilidad está en aumentar las brechas comprensivas entre los sectores. Para los productores profesionales consultados, aquí se desarrolla una alta eventualidad de profundizar los clasismos:

Para la mayoría de personas en la periferia de Guayaquil, esta nota [*En Carne Propia*] es lo máximo, si sales ahí ‘estás en todas’, si sales ahí al menos

has hecho algo de tu vida, ya te tomaron en cuenta; entonces es por donde yo más le veo, ¡el que nos tomen en cuenta y que nos escuchen la voz! ¿Pero por qué vas a escuchar? No escuchas nada, escuchas simplemente que el periodista muestra una circunstancia y las vecinas pelean entre ellas.

... ¡ah nos escucha!, ¿pero qué estas escuchando? No estás escuchando nada más que reclamos, clamor, qué decir: ¡mira mi familia está en la mier...!, ¡mi gente está en la mier...!, ¡yo vivo como me da la gana!, ¡yo me pego con la vecina! Entonces no están gritando nada válido para los demás, ¿entonces los demás cómo le ven?: ¡chuta la loca!, ¡el drogadicto!, ¡la vieja que peleó! O sea los identifican como personajes que viven en esa periferia. Y los que viven en el centro: Samborondón, Urdesa, Alborada, para ellos es cómo se forma el clasismo en este tipo de cosas, se forma bastante para mí el clasismo, porque supuestamente muestra que solo en la pobreza pasa eso (Entrevista a Francisco Tigreiro, 30 de agosto de 2013).

La necesidad de existir

Ya que la posibilidad mediadora del sensacionalismo está anulada, lo que queda es su naturaleza de plataforma, de exposición, que es quizá la función más significativa del programa dentro de los sectores populares marginales.

Aunque las críticas de los periodistas tradicionales acusan a *En Carne Propia* de construir una versión distorsionante y vacía de la sociedad, que es motivada y ensalzada para generar un espectáculo, la presencia de los sujetos marginales sigue siendo constante y voluntaria en él. Sin embargo, este fenómeno puede ser pensado de forma mucho más compleja, que desde la simple observación de que existe una conjunción de mercado-morbo que procura el apareamiento de este tipo de programas. Pensarlo así, resulta peligrosamente reduccionista.

Para los pobladores de Nueva Prosperina, su presencia va mucho más allá de una costumbre de utilizar el medio para mostrar las necesidades materiales que se vivencia en estos sectores; el objeto no es denunciar sino existir, porque la existencia produce una ubicación espacial y mental de los

sujetos involucrados. Así lo confirma, de forma muy interesante, uno de las personas consultadas en el sector de Nueva Prosperina:

Es necesario que salga en la televisión y todo el mundo lo vea para que tenga vida, porque si no, es algo sin importancia. Por ejemplo, en el caso de “Marichú”, decían que robó una cámara y todo eso [...] pero si va la policía, la policía se olvida y el caso está muerto (*Morador de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

Esta reflexión pone de manifiesto un factor fundamental del éxito del sensacionalismo: el hecho de ser capaz de hacer notable la limitación de oportunidades y accesos a beneficios y garantías sociales que tienen los sectores marginales. El sensacionalismo construye una lectura de medio como ‘procurador de vida’ y la institución formal como ‘anuladora’. Aquí está la acción política del sensacionalismo, mucho más amplia que la de ser un espacio que se beneficia de la necesidad denunciada de los marginados. Definitivamente, la relación de la mundanalidad interna con el programa, no se limita a las gratificaciones materiales que pueden obtener para su entorno.

Al respecto, la relación que se establece puede identificarse en un doble raso. Por un lado, por supuesto que existe el uso de *tribunal de denuncia* que ejercen las comunidades marginales hacia el medio. Lo identifican plenamente como un recurso valioso e inmediato de presentación de los problemas comunitarios. Para las mujeres pobladoras de Nueva Prosperina, el programa y específicamente su líder, José Delgado: “sí es bueno, ayuda”, “da un seguimiento también”. Es más, la emisión televisiva es muchísimo más eficiente que la institución formal. Las personas consultadas expresan: “Porque es más fácil llamar a José Delgado que venga y resuelva el problema. Imagínese usted que para ir a un psiquiátrico uno tiene que madrugar a las cuatro de la mañana, y nadie va querer hacer eso por el prójimo” (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

La efectividad con la que actúa el sensacionalismo, mucho mayor que la de las instituciones formales, transmite también este argumento para que las personas expuestas en los medios justifiquen la forma transgresora en la que trabajan. Frente a las observaciones de que indudablemente el perio-

distista que labora para el sensacionalismo, en este caso *En Carne Propia*, presiona e incita para volver al caso llamativo y conflictivo, la defensa es que el beneficio es mayor siempre. Una de las moradoras de Nueva Prosperina lo expone así: “Lo hace gratis y no cobra, hay que ver el lado bueno y el lado malo de las cosas” (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

Esta ‘urgencia’ de relacionarse con el medio, para exponer las necesidades propias y comunitarias, tiene una clara motivación directamente relacionada con la escasa intervención de las autoridades en los sectores populares. La desconfianza es absoluta y frontal contra la institucionalidad. Una moradora de Nueva Prosperina afirma: “es que nosotros en la policía no confiamos, la policía viene y uno le dice cójanlo [a un delincuente], se llevan a la persona y más allá les dan diez dólares, cinco dólares, y lo van botando [soltando]” (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013). Se hace notable que la televisión —aún la sensacionalista— es considerada mucho más moral que las instituciones, y es más confiable porque parecería menos contaminada por la corrupción. La televisión es una posibilidad de justicia mayor a la de la policía, por ejemplo.

El consumidor popular procura en el caso de *En Carne Propia* un fenómeno interesante, una identificación de clase y comunidad que las instituciones —incluyendo el periodismo— han sido incapaces de lograr. Las expresiones de defensa de clase del programa, son muy reveladoras: “él es un hombre así como que de pueblo”, “por eso mismo lo llaman *el cholito*”⁷, “por eso lo ve el pueblo, a él nunca lo ven en Samborondón, siempre anda con los humildes”. Es difícil no notar el profundo sentido cristiano que tienen estas declaraciones.

Aquí se produce un efecto especular interesante. La relación medio-fuente, dentro de la producción sensacionalista, se origina por una sorprendente relación de confianza, de cercanía, de la proximidad que provoca un reconocimiento de clase. El periodista ha roto la barrera ocasionada por la imagen del hombre aséptico e ilustrado, para convertirse en el ‘cholo del barrio’ y un miembro más del barrio, cuya labor ha logrado configurar una relación inevitablemente vinculada con la concepción cristiana de la

7 Sobrenombre con el que se conoce popularmente a José Delgado, director de *En Carne Propia*.

solidaridad y la esperanza. “El periodista siempre anda con los humildes”, no es una sencilla expresión sino una manifestación del vínculo fraterno que se teje en el momento de la recolección de historias. Desde luego que ese vínculo no puede pensarse como una acción noble, sino que el medio busca un espectáculo para ofrecer a las audiencias externas.

Podría pensarse de forma sencilla que el medio aprovecha a los sujetos para explotarlos y vender una imagen de cercanía, toda vez que los públicos y los sujetos que aparecen en los productos sensacionalistas son frontales víctimas de la manipulación. Sin embargo, las fuentes que aparecen en el medio no son tan inocentes. El sujeto que se muestra en la producción sensacionalista está de alguna forma consciente de que debe ‘pagar un precio’, que recibir el beneficio de alguna acción que el medio promete cumplir donde las instituciones han fallado, es mostrarse no necesariamente de las formas más ‘limpias’. “Al pobre qué le importa hablar de sus problemas con tal que reciba la ayuda”, afirma una mujer madre de familia del barrio Nueva Prosperina. Existe, pues, un trato tácito de utilizar y ser utilizado, con el fin de obtener beneficios mutuos. No obstante, es importante insistir en que esa ‘utilización’ de la que está consciente el sujeto marginal, no tiene que ver con permitir que el periodista sensacionalista manipule los hechos, sino más bien, con exponer los detalles privados de la vida de los sujetos. El precio no es una exposición distorsionante, sino una exposición total, donde no se permite guardar intimidad frente a los públicos.

Pero, por otra parte, el efecto especular más interesante que produce esta relación de doble raso no está en la posibilidad de denunciar sino de existir, y ello se da por medio de la experiencia vicaria que Fernández, Revilla y Domínguez (2011a) describieron, es decir, transferir la experiencia propia en aquella que un personaje televisivo puede mostrar.

La experiencia vicaria de ver el sector propio y a sujetos muy similares al espectador, aun si lo que se presencia es el lado más conflictivo, es altamente estimulante para el usuario del programa que pertenece a los estratos populares. Esta experiencia vicaria de las imágenes familiares en la pantalla, sumada a la movilidad que le da al producto una cámara subjetiva que permite desplazar al ojo dentro de la escena, generan un notable estado de satisfacción e implicación.

Así lo describe una de las personas consultadas:

Por eso, porque el pueblo siente que el que maneja el programa es el pueblo, lo hace sentir importante al pueblo. Yo me siento importante porque si yo digo algo, lo hacen valer. Por ejemplo, una vez vino acá Teleamazonas⁸ y estaban hablando de las escuelas, que había pocas escuelas, y un señor quiso decir algo de las calles: “oiga, oiga, ¿puedo decir que las calles están en mal estado?”, y le dijeron “no, no, no”, y la cámara fue a otro lado; entonces se sintió como que el periodista lo manejaba, en cambio aquí se siente como más libertad (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

La experiencia vicaria, además, se transmite de forma inmediata a las experiencias familiares:

Pero estos casos de aquí lo están viendo muchas chicas, muchos chicos, de las cosas que están pasando, y a veces los papás están viendo TV con ellos y les dicen: mira lo que están pasando, mira lo que les sucede a los hijos, él fuma droga, y eso es lo que nosotros les decimos a ustedes. También eso es para que los padres hablen con los hijos (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

Algo notable de la experiencia vicaria y la acción de existencia que permiten los medios, es que parecería que los sujetos que se muestran en el programa y que ven a sus similares en él, no están en la búsqueda de validación social; su constitución de mundanidad no pretende ser autorizada por las otras mundanidades, lo único que se busca es exponerse sin importar lo que los demás puedan hacer con esas imágenes de los sujetos marginales, a pesar de las críticas de los comunicadores profesionales, que señalan que el programa no logra producir información válida y profundiza la brecha entre sectores sociales, y que por sus características *En Carne Propia* no logra ni de lejos un reconocimiento importante o, al menos, mínimo entre actores sociales. Para los sujetos marginales eso parecería ser lo menos esencial en último caso. Lo que importa es aparecer, gritar, dejar la huella visual de que algo distinto –quizás perturbador– también se mueve en la ciudad.

8 Canal de televisión con una línea editorial de noticias ‘tradicional’ y base de producción en Quito.

Una de las mujeres del sector de Nueva Prosperina lo expuso de una forma impactante, clara y lúcida: “Pero que se hable de Guayaquil, sea bueno, sea malo, pero lo importante es que se hable. Por ejemplo, uno ve esos actores [que] cuando están ‘opacaditos’ hacen alguna pendejada para que hablen de ellos” (*Moradora de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013). Así pues, el acto de existencia de los marginales es llamar la atención, más que cualquier otra cosa, y es una acción de revanchismo.

El Guayaquil temible

Guayaquil tiene la residencia de las sedes centrales de la mayoría de los medios masivos de alcance nacional en el país: canales de televisión, periódicos, producciones de ficción, se generan desde esta ciudad. Junto a ello, las dos producciones más célebres –también las más criticadas– del sensacionalismo se producen aquí: *Diario Extra* y el programa *En Carne Propia*. Aunque ambos espacios mediáticos presentan eventualmente notas de otras ciudades, la mayor cantidad del material que publican, en especial *En Carne Propia*, se origina en Guayaquil.

Ahora, se debe recordar a Roger Silverstone (2010), los medios son las formas de conocer los mundos que no son próximos, y *En Carne Propia*, por su lógica diferenciada de consumo entre mundanidades internas y externas, es una forma de conocer a Guayaquil, no solo para quienes provienen de fuera de la ciudad sino para sus mismos habitantes.

Si se configura una imagen de Guayaquil a partir de la escena monstruosa, el discurso de ciudad y el ‘cuadro’ de ella –la imagen general, si se quiere– no pueden ser otra cosa que una noción altamente conflictiva y negativa. Una ciudad peligrosa y volátil, donde predomina la ausencia de instituciones protectoras de la ciudadanía, y donde la solidaridad y los vínculos comunitarios son cada vez más inestables.

Para los estudiantes de periodismo, miembros de un sector de clase media y con acceso a servicios y beneficios de mayor costo, esta institución de la imagen violenta de la ciudad se traduce en conflictos para sus dinámicas y comportamientos. Para un estudiante universitario, por ejemplo,

la imagen del ‘Guayaquil temible’ ha provocado profundos temores dentro de su familia:

Por ejemplo, a mi prima le gusta ver el programa, ella sí ve yo creo que todos los días y ella es de la provincia de El Oro, y yo vivo aquí en Guayaquil. Pero yo le digo que venga, por ejemplo, porque va a haber un concierto, y ella no quiere venir para acá, pero yo creo que ese programa crea imaginarios urbanos de ‘malos’ de la ciudad, ella piensa que es peligrosa, que va haber gente robándola a cada rato, gente matándole o algo así, y no se da cuenta de que eso pasa en los barrios marginales y no a toda persona cualquiera, porque eso pasa con personas de clase media baja o que tienen antecedentes malos (*Estudiante universitario*, 28 de agosto de 2013).

La reflexión realizada por el estudiante universitario pone de manifiesto un elemento ya señalado más arriba. La imagen conflictiva que el sensacionalismo produce contribuye a un distanciamiento de las mundanidades y la profundización de criterios que, para los profesionales de la comunicación, pueden considerarse como clasistas; pero que a la larga recaen en una experiencia no del todo extraña, desde la que se han instituido numerosas prácticas culturales: el temor al otro.

El otro como maldición y demonio, instituido como *Bruja* en términos de Zigmunt Bauman (2002), es decir, como el sujeto externo culpable de las maldiciones de la comunidad propia. Es una imagen continua que se construye para las mundanidades externas a partir de la escena monstruosa. Esto lo confirman varios estudiantes de periodismo consultados:

Creo que eso nos pasa a todos los que somos de provincia, yo también soy de provincia, soy de Los Ríos, incluso a mí, mi tío que ya es mayor, me dio una navajita y yo sí le acepto porque para él es seguridad que yo la tenga, e igual me dice cuídate de esos secuestros, que por aquí, que por allá (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

A mí me pasa lo mismo que a ella, porque yo no soy de aquí, soy de Pasaje, yo voy todos los fines de semana, y siempre me dicen lo mismo, que me

cuide, incluso mis padres que a veces vienen acá, ellos también tienen miedo hasta de coger un taxi (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

Para los que somos de Guayaquil es lo mismo, el tenerle miedo a ciertas zonas. Por ejemplo, que si una vez salió al Parque Victoria, entonces qué pasa, que todos los buses al pasar por el Parque Victoria cierran las puertas; o la gente dice dónde estás, o en el Parque Victoria, eso es peligroso. Tienen miedo incluso a los carameleros, yo soy así, le tengo miedo hasta al caramelero, aunque sea el más viejito de todos, yo le tengo pánico, porque yo he visto (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

Los mismos pobladores de Nueva Prosperina coinciden que la imagen que se establece de ciudad en la pantalla es profundamente negativa. La diferencia interesante a la que los estudiantes del sector económico medio hicieron referencia es que otras ciudades, como Quito por ejemplo, no se muestran tan conflictivas ni carentes de seguridad como Guayaquil. Para los moradores de Nueva Prosperina, si el programa *En Carne Propia* tomara sus historias de Quito, también revelaría una imagen chocante de la capital.

Este Guayaquil temible se ha constituido por la ingente cantidad de notas sobre temas conflictivos que el sensacionalismo ha publicado. Aunque los públicos son lo bastante perspicaces para notar que los espacios televisivos de cualidades más tradicionales también ponen su cuota para fortalecer esa imagen negativa de la ciudad, sin importar cuál sea el espacio en el que se publiquen, para las personas consultadas, los temas negativos y conflictivos aparentemente son recurrentes al hablar de la ciudad.

Con el fin de combatir esa imagen temible de la ciudad, las posturas más apegadas a la formalidad mediática, presentes entre estudiantes de periodismo y productores profesionales, han propuesto dos posibilidades. Por una parte, que los temas que abordan este tipo de programas sean definitivamente desechados o disminuidos de forma significativa, en el mejor de los casos, buscando incluir a los sujetos marginales que en ellos aparecen en temáticas de interés mucho más amplio y con tintes menos negativos. La otra propuesta se mueve más bien en la idea de conservar los temas y los sujetos que se muestran en el programa, pero abordarlos de una manera orientada a la producción de información, de tal manera que permita una

reflexión y revisión de aspectos relevantes para la comunidad, promovidos desde los sujetos y sus cotidianidades. Es decir, darles una lectura mucho más propositiva.

Sobre la primera opción, para varios estudiantes de periodismo, el ‘borramiento’ de los temas y sujetos es una posibilidad que por momentos resulta necesaria, o al menos considerable:

Yo creo que no es necesario mostrar este tipo de temas, porque acostumbramos a la audiencia a que siempre pasan cosas malas; porque en ese programa puede haber risa en los casos que muestran, pero todo suena mal, todo eso de la señora que no le quieren dejar en la casa, del señor que está abandonado, del drogadicto que no sabe cómo superarse, todos son temas negativos (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

A mí no me gusta cómo la gente habla [...] a mí no me gusta, no me llama la atención; las veces que lo tuve que ver, para mí, fue un martirio, no soportaba cómo hablaban, al menos si alguien salió de la penitenciaría, no me gustaba cómo se expresaba, no sé, cosas así. No me gusta escuchar que alguien habla mal, entonces eso choca conmigo, entonces no me parece (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

Algo que me parece interesante y que me acabo de dar cuenta, no puedo generalizar no, pero a la mayoría de gente con la que he hablado, comunicadores, sociólogos o periodistas, no les gusta este programa, eso me parece muy paradójico, llego a pensar que estas personas, que son estudiosas de la materia y como personas que saben lo que se debería exponer en la pantalla, tienen razones para saber el porqué no debería mostrarse (*Estudiante universitaria*, 28 de agosto de 2013).

Resulta difícil no notar que los criterios que solicitan la eliminación de este tipo de prensa están motivados por un sentido de gusto y de ilustración. Los argumentos fluctúan desde “no me gusta ese tipo de gente”, hasta “si los conocedores lo rechazan, deben tener razón”. No hay una apreciación que se establezca firmemente por fuera. La solicitud de ‘borramiento’ de la mundanalidad marginal, en este caso, se hace desde el desagrado ético y estético.

La segunda opción resulta, por así llamarlo, una suerte de ‘acomodación’ de los sujetos marginales, pensada desde la posibilidad de la inclusión de los actores en espacios mediáticos que permitan, por medio de ellos, abordar temas mucho más amplios e interesantes. Para uno de los productores televisivos consultados, la publicación de sujetos cuya condición resulta transgresora es válida, siempre que el contexto de publicación sea distinto: “¿Decías si este tipo de gente debe salir en televisión?, sí; en este tipo de programas, no” (Entrevista a Iván Cabezas, 30 de agosto de 2013).

Otro de los profesionales de la comunicación añade:

...claro que debe mostrarse [a los sujetos marginales], pero con un trabajo, o sea, analizándolos en su comportamiento social, desde su persona, de su psiquis, del porqué, cuáles son las cuestiones, [...] algo ya más investigativo, acorde con lo que está pasando, porque si tú haces esta nota [*En Carne Propia*], es un tiro al aire y caen en la rayada del sensacionalismo, porque solo causan esa sensación, nada más del momento inmediato. Al siguiente día te olvidas (Entrevista a Francisco Tigrero, 30 de agosto de 2013).

Ambas propuestas, el ‘borramiento’ y la ‘acomodación’ de los sujetos, resultan altamente conflictivas. Primero, ambas son propuestas construidas desde una mundanidad externa, formada en un planteamiento tradicional de la producción televisiva. Ambos son criterios que no se han construido desde la experiencia doble de usuario y fuente, que tienen las poblaciones marginales como mundanidades internas del sensacionalismo y, por tanto, desconocen la relación cómplice que se establece entre sensacionalismo y mundanidad interna –descrita anteriormente–. Además, ignoran esa plena consciencia y hasta complacencia de ser objeto de espectáculo abierto, a cambio de poder decir y existir.

El segundo conflicto es que la propuesta de ‘borramiento’ pretende una abierta eliminación de un sector de la sociedad en el panorama de existencia de la ciudad. Es un proyecto abiertamente violento, que busca limitar a los medios a espacios exclusivos para abordar temas de corte más abarcativo, donde las fuentes marginales no tienen cabida. Desde esta perspectiva, la televisión debería estar orientada hacia la educación y enriquecimiento de las comunidades, pero desde una visión ilustrada que comparta conoci-

mientos de alto valor social. ¿Los medios tradicionales, incluso los nuevos medios públicos, no han tratado ya de impulsar este proyecto? Lo lamentable es que, cualquiera que sea la respuesta, los temas de interés nacional y sus fuentes no son ni de lejos los que se construyen desde los sujetos marginales, por ello es que no han logrado ser más que ‘monstruos’.

La última propuesta –a pesar de ser una lectura mucho mejor intencionada, que considera a los sujetos marginales como actores que pueden llevar a comprender de mejor forma los amplios temas de interés nacional (¿acaso ha sido esta la propuesta de los medios públicos?), y que apuesta a la inclusión en los medios– se enfrenta también a un serio conflicto. Desconoce el vínculo ineludible que existe entre los temas y sus sujetos, pues si bien es un error considerar que los actores marginales están inevitablemente atados a la fatalidad, también es un desliz suponer que –al menos como se han planteado los temas de interés en los discursos mediáticos– se pueda incluir sin dificultad a los sujetos marginales sin desnaturalizarlos y respetando sus diferencias.

Si los mismos temas y las mismas fuentes son recurrentes en los medios, no se debe únicamente a la limitada agenda de contactos con que cuentan los periodistas, es también porque temas y fuentes están ‘atados’. Como lo señaló Michel Foucault (1992) al explicar el orden de los discursos, estos construyen sus propios sujetos, los discursos crean para sí a sus actantes. Por ello es que la discusión mediática sobre política está inevitablemente unida al sistema de partidos y la representación liberal de política que se maneja en un Estado, y, por ende, la idea de política remite inmediatamente a la representación formal y a los temas que se manejan desde la división de poderes del Estado, Ejecutivo, Legislativo y Judicial, y por supuesto las fuentes no pueden ser otras que los sujetos insertos en las dinámicas de estos espacios. No solo los ‘grandes temas de interés’ están limitados, sino que también han reducido la posibilidad de expresión de ciertos sujetos. Una madre o padre de familia, los obreros, los artesanos o los desempleados apenas tienen posibilidades de participar en los temas que el periodismo tradicional considera relevantes. Cabe pensar si esa demanda de ingresar a los sujetos marginales, a los ‘monstruos’, en otros temas, o que sus temas propios se complejicen en tópicos de alto impacto, no es forzarlos a

introducirse en una lógica de falseamiento, que los obliga a ser accesorios en asuntos de los que históricamente han estado excluidos.

Aquí puede identificarse algo que, parafraseando a Roger Silverstone, es una acción notoriamente inmoral. Un ejercicio de moral en los medios, con el fin de producir una polis dentro de estos, que permita generar una visión mucho más amplia y beneficiosa del mundo, solo puede entenderse como la inclusión respetuosa de las diferencias de los actores sociales. Desconocer a los sujetos es un acto inmoral, pues genera una visión reducida de la mundanalidad (Silverstone, 2010).

Así, vale la pena preguntarse qué tan posible es la propuesta de que un periodismo ético y de elevado espíritu debería ser capaz de incluir a los sujetos marginales en los grandes temas de interés nacional, cuando esos temas abordan elementos que les son absolutamente ajenos a las poblaciones marginales, cuando aquello construido como un discurso de interés nacional son temas que incluyen a los sectores medios y altos como únicos tomadores de decisiones, mientras que los sectores marginales no han superado la perspectiva de beneficiarios o masas aclamadoras u opositoras.

Resulta difícil pensar la propuesta de la inclusión cuando a quienes se busca atraer son ajenos a cómo se proponen los temas, y porque en este espacio 'incluyente' los sujetos marginales, por muy incluidos que sean, no dejarán su condición, ya que serán las fuentes accesorias anecdóticas, 'el rostro humano' o cualquier otra situación que los caricaturiza, antes que ver en ellos la posibilidad no de abonar a los discursos ya establecidos en los medios públicos y privados, sino de plantear otras propuestas. Nuevamente, basado en la propuesta de la polis de los medios de Silverstone (2010), no puede pensarse que inclusión es una forma de democracia. La inclusión en los medios es una forma de ajustar a los sujetos a los parámetros ya establecidos en medida de otras personas, que ni viven ni plantean las mismas situaciones que los sectores marginales.

Alrededor de este conflicto, la lucidez de la propia experiencia de la marginación se manifiesta en la expresión de un joven de Nueva Prosperina. Para él, lo que se requiere en los medios no son formas de ser incluidos en los temas y propuestas externos, lo que se necesita para existir es pensar en formas de convivir:

Sentimos que estamos conviviendo. Convivir es que los demás sepan que tú existes, vivir es simplemente que tú vives y ya, pero muchas veces nos concentramos en convivir, que se den cuenta que ¡aquí estoy!, participar y llamar la atención, decir ¡aquí estoy, mírenme! (*Morador de Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013).

Conclusiones

El sensacionalismo como síntoma

Hoy, al cabo de tantos y perplejos
años de errar bajo la varia luna,
me pregunto qué azar de la fortuna
hizo que yo temiera los espejos
Jorge Luis Borges

En su poema *Los Espejos*, Jorge Luis Borges propone una preciosa reflexión sobre el temor al que se enfrenta el autor, al descubrir el reflejo propio delante de sí, y lo desconcertante que resulta reconocer que la imagen propia no es más que un acto ilusorio.

Si se toma la reflexión de Borges de una forma no solo metafórica, sino casi expositiva de la experiencia de un sujeto cualquiera frente a un espejo atemorizante, es inevitable cuestionarse cuáles son esos espejos a los que una comunidad se enfrenta y si, en verdad, el acto de mirarse se constituye, más que en un reconocimiento, en un auténtico episodio de desconcierto.

¿De dónde provienen los espejos para una determinada sociedad? La experiencia inmediata, la familia y la comunidad son, por supuesto, los primeros espacios de identificación para cualquier individuo. Ahí está el conocimiento del mundo contiguo y los primeros reflejos de lo que cada sujeto aparenta ser. El mundo que está más allá de esos espacios se construye a partir de información que proviene de vías externas, de las cuales los medios masivos de comunicación son quizás los actores más importantes.

Dentro de esta institucionalización de los medios masivos, como los principales espacios de contacto con el mundo ajeno, el periodismo es el lugar clave para lograr dicho propósito y, por su naturaleza misma de profesión con conexión y responsabilidad frente a la sociedad, forzosamente debe estar regido por una lógica de ética profesional, por una serie de códigos que le permiten estar regulado y facilitar a sus profesionales el contar con una limitación clara de qué niveles puede alcanzar y cuáles respetar.

El debate del trabajo ético de los medios y cómo construyen sus noticias ha sido largamente desarrollado. Sin embargo, poco espacio se ha dado para discutir la valía y la forma cómo esas normativas han sido construidas, y de qué manera pueden considerarse como verdades acabadas. Poco espacio se ha concedido para poder pensar si el cumplimiento de los manuales de ética es suficiente para ejercer un trabajo socialmente responsable. La ética periodística se muestra, por momentos, como una serie de ordenamientos más orientados a la protección y producción de información, que a discutir cuáles son las condiciones en las que ingresan al discurso informativo los actores sociales. Parecería que se ha pensado más en proteger la información y la forma cómo llega a los públicos, que quiénes están dentro de la producción informativa y son los que producen la información para el resto, sea como periodistas o como fuentes.

Así, la información resulta –en ocasiones– el fin mismo de la acción periodística, antes que ser un vehículo de interrelacionamiento entre actores sociales, con lo cual pierde su sentido democrático y democratizante, pues no permite el diálogo, sino que es existencia autónoma y valiosa en sí misma. La información se vuelve objeto que debe poseerse por el hecho de poseerse, mientras la relación entre los medios y sus públicos es la de estar ‘bien informados’, antes que producir ‘algo más’ con dicha información.

La defensa de los grandes temas nacionales bien puede entenderse como la predominancia del valor de la información, por sobre quienes la producen y pueden beneficiarse de ella; es decir, los medios generan un seriado de temas con sus respectivas fuentes, motivados por el criterio de mostrar temas de ‘gran interés’, sin pensar cuáles son las necesidades informativas de los públicos, por lo que es el medio el que sabe y decide qué deben conocer los públicos. Esto conduce a la producción mediática –en el caso

de esta investigación televisiva– configurada como un abanico extremadamente reducido de temas y fuentes, que se mueven casi con generalidad por agendas demasiado idénticas entre los medios formales.

La política, comprendida como la acción del Estado y sus incidencias públicas, generación de leyes, la economía vista desde la perspectiva de la producción nacional, la inversión extranjera y la participación social limitada a su relación coyuntural con el Estado, son probablemente las formas más comunes de mostrar los ‘temas de interés nacional’. Con ellos, las fuentes oficiales y los especialistas son las voces autorizadas para construir los discursos, desde los que se puede comprender la actualidad de una sociedad. La ciudadanía, o el ciudadano común, no juega roles protagónicos en los medios a no ser preferentemente bajo la figura de beneficiaria.

Asimismo, el periodismo se ha concentrado en fortalecer un discurso de defensa de la verdad y la realidad, las cuales deberían ofertarse de manera altruista a la sociedad para cumplir el derecho ciudadano de estar informados. La observación que cabe aquí, y no puede ser considerada una minucia filosófica, es pensar a qué se hace referencia cuando los medios hablan de mostrar la realidad y verdad, si se supone que la formación periodística que se impulsa desde las aulas establece este paradigma de protección de la realidad y, por tanto, de la verdad, como fin último del ejercicio periodístico.

Dedicar tiempo a pensar en las lógicas en las que se produce la información en los medios, particularmente en los televisivos, no deja otra opción que empezar a dudar de aquello que se promociona bajo la dupla real-verdadero. Lo real-verdadero, desde la misma forma cómo los sujetos construyen su percepción del mundo, y que es un fenómeno al cual el psicoanálisis le ha dedicado décadas de reflexión, plantea la posibilidad de que ningún sujeto sea capaz de comprender algo absoluto llamado real-verdadero, a no ser desde las obvias limitaciones perceptivas, históricas, sociales, culturales e ideológicas que lo han constituido precisamente como sujeto.

Lo real-verdadero, como categoría absoluta, es una imposibilidad ineludible para cualquier comunidad y, por este mismo criterio, es un impedimento para cualquier ejercicio perceptivo y profesional que se realice dentro de una colectividad. Esto presenta una enorme dificultad para un ejercicio como el periodismo. Los conceptos de lo real y lo verdadero, que

son los pilares de la acción periodística, resultan tremendamente inestables y, por tanto, la representación de sociedad que producen también es inestable, sobre todo si se considera que la representación mediática televisiva sufre un doble proceso de limitación. La primera limitación aparece cuando el periodista selecciona hechos específicos de la exterioridad, con fuentes específicas y tópicos específicos; y, la segunda, es el proceso de seleccionar, cortar, editar y generar un producto final. Es decir, se oferta un material reducido, de una selección ya reducida de elementos.

Lo real-verdadero se ha heredado como algo dado, indiscutido, que ya está, y donde los sujetos se desarrollan con absoluta normalidad. Pero poco se ha discutido de que aquello que se vivencia como verdadero, es una versión muy específica de la realidad externa, artificios que constituyen formas de entender una sociedad, y que esas versiones pueden ser tan variadas como cambien los artificios con los que un sujeto se desarrolla.

¿Pero qué imágenes proponen esos artificios? Una imagen producida, por cierto, desde instituciones sociales dominantes e históricamente posicionadas. La imagen de sociedad que se desearía mostrar desde el artificio tradicional, el 'deber ser' de la producción noticiosa y los postulados éticos que guían al periodismo tradicional, está conducida subterráneamente por altos valores nacionales de patriotismo, virtud, compromiso, trabajo, buenas costumbres, asepsia, amor, y un largo etc. Son valores posicionados por una serie de mecanismos que van desde la Constitución política de un país y los códigos de ética, hasta los establecimientos morales religiosos. Hay que insistir en que este discurso es siempre ideal. No es que los medios muestren de forma constante una sociedad pulcra, aunque pareciera que muchas veces se insiste en mostrar lo terrible. Pero en este mismo acto se percibe que si se pone tanto interés en lo terrible, es porque resulta llamativo, ya que no puede considerársele adecuado.

¿Qué ocurre con los sujetos y sus temas cuando no ingresan, de manera alguna, en las versiones de lo real-verdadero que se oferta en los medios y la forma tradicional de producir noticias? Quienes no entran en los moldes son el 'resto', el 'sobrante'.

El sensacionalismo es el espacio del 'resto', es la intencional aproximación a aquellos que, por no ajustarse a las virtudes sociales y los discursos de inte-

rés, se consideran chocantes. Lo que hace el sensacionalismo, más allá de sus acciones mercantiles, las cuales son ciertas y no están en discusión en este trabajo, es la construcción de una versión desautorizante de lo real-verdadero.

Esa desautorización es, en primer lugar, una transgresión estética, una transgresión formal. Aquello que el sensacionalismo expone y construye es una *escena monstruosa* para las versiones de lo real-verdadero, que los medios estéticamente han propuesto; es decir, es una escena que muestra una serie de elementos que escapan a lo que se ha fortalecido como normal. Los sujetos que se exhiben son 'monstruosos' para la televisión, son feos, escandalosos, violentos, groseros, traspasan los límites del respeto y el espacio individual. La ciudad que se muestra también es 'monstruosa', primitiva, rompe con la noción liberal-capitalista de desarrollo, es una ciudad pobre, desatendida, con una población en crisis. La puesta en escena es 'monstruosa' porque es inclasificable, no parece un producto periodístico común y corriente, es caótico, sucio, el registro de imagen juega un rol altamente subjetivo, sirve más para espiar que para vivir una experiencia narrativa desde un lenguaje visual.

Después, el sensacionalismo es una transgresión semántica, porque desde la introducción de la *escena monstruosa* se violentan los discursos deseables en una sociedad. La sociedad cohesionada y orientada a la consecución de la estabilidad y la armonía es una imposibilidad, porque el conflicto es la marca característica de la versión de lo real-verdadero que produce el sensacionalismo. La sexualidad, la violencia, los lazos familiares, la desconfianza en las instituciones marcan al mundo de la *escena monstruosa*.

El interés de un programa como *En Carne Propia*, no está en poner a disposición de los públicos información que le permita acceder a los grandes temas nacionales. Es un espacio que sirve para 'espionar y exponerse', por tanto, podría no ser del todo correcto limitar las críticas que pudieran hacerse al simple hecho de si cumple o no con los manuales éticos del periodismo. *En Carne Propia* no es una producción que está en el terreno de lo periodístico formal o de la comunicación, con fines informativos, mediatizada por televisión, sino que se desenvuelve mejor en el espacio de lo teatral. A diferencia del periodismo tradicional, cuyo fin se redujo a la producción de datos en sí mismos, *En Carne Propia* es todavía un producto que pone en escena elementos que buscan provocar reacciones –buenas o

malas— en los públicos. Por ello, es un programa que puede leerse exitosamente por fuera del análisis informativo y concentrarse en la exposición de ‘mundanidades’ transgresoras y temibles.

Para sus críticos, la configuración de una ‘ciudad temible’, que produce la sobrecarga de imágenes insólitas y temas conflictivos, es un acto intencionado y perverso, guiado desde una lógica de mercado, ya que toma las demandas de los sectores marginales y las distorsiona, con el fin de generar productos llamativos y polémicos que permitan a los sujetos desatendidos hacer público su clamor y, a la vez, puedan provocar el consumo gustoso del cotilleo, del llamado morbo, que busca incesantemente ser satisfecho.

Sin embargo, es un error notable comprender al sensacionalismo únicamente como un fenómeno provocado por fines mercantiles infames. Sin duda, la producción de escándalo y violencia está motivada para beneficio propio de sus productores; pero pensarlo solo en estos parámetros, elimina la posibilidad de entenderlo de forma más amplia, lo reduce a un fenómeno intencional que se enfrenta a un ‘bien hacer’ periodístico que puede ser conjurado —con una buena aplicación de los códigos éticos— si los organismos de control están atentos a exigir esa aplicación.

Reducirlo a una lógica mercantil es imaginarlo como una manifestación simple con orígenes situados; pero el sensacionalismo no es un fenómeno aislado con una solución sencilla, sino que es un síntoma. Si un programa como *En Carne Propia* existe, si el sensacionalismo existe, no es únicamente por la intención cínica de lucrar con el dolor y la vergüenza ajena, sino porque los medios se han constituido como una serie de estructuras excluyentes que producen ‘restos’. De hecho, los medios son una manifestación de una serie de mecanismos de exclusión que producen constantemente sujetos marginales. Así como no es una coincidencia que los marginados de las políticas públicas sean los marginados de los espacios de expresión, no es una coincidencia que el sensacionalismo alcance altos niveles de popularidad donde existen sistemas excluyentes de acceso a los medios.

Esa inclusión del ‘resto’, a pesar de todas las críticas, no puede negarse como una versión válida de lo real-verdadero. Puede pensarse que la producción sensacionalista es incluso mucho ‘más real’ y mucho más verdadera que la versión de sociedad que se promociona en los medios formales.

¿Las razones? Porque el programa faculta a la gente a ‘escandalizar’, a preocuparse de la compostura y permitir a la cámara hacer una exhibición abierta de la situación de cada sujeto. Porque al contraponerse al discurso de ‘sociedad ideal’ —que es el que se ha buscado fortalecer en los ciudadanos desde su misma educación cívica en las aulas— propone mirar a algo que históricamente ha sido vetado por los discursos morales. Este sensacionalismo produce una nueva mundanidad, configura un espacio donde los actores y los temas se salen de la costumbre de la comprensión intelectual y visual, y propone una lectura complementaria de la exterioridad.

Muchos análisis apresurados se han adelantado a señalar que el sensacionalismo deviene una desviación de los sujetos sobre los temas que, en verdad, deberían interesarles, provocando una suerte de *embrutecimiento* que se impulsa voluntariamente debido al morbo de los consumidores. Ese embrutecimiento sería el que permite sostener a amplios sectores sociales sometidos e inmóviles frente a su propia situación.

Pero el acercamiento a los públicos que son, a la vez, las fuentes del programa, los moradores de los sectores marginales —a los cuales se los ha denominado como mundanidades internas en esta investigación— plantea que la relación entre fuentes y medios sensacionalistas no es ni tan simple ni tan verticalista. Esta relación parece ser una suerte de complicidad, de uso mutuo; el medio usa a los sujetos para procurar un espectáculo llamativo para los demás públicos, y los sujetos permiten una exposición descarada de ellos en televisión, como recurso de existencia. Es más, la relación que se establece con el medio sensacionalista se percibe, a pesar de la plena conciencia del escándalo, como mucho más honesta que la que se pudiera dar con las instituciones del Estado. Para las mundanidades internas, el escándalo y la transgresión de los medios son preferibles a la corrupción e hipocresía de las instituciones formales.

La violencia y el escándalo no se perciben como acciones distorsionantes que ponen en escena algo que no estaba ahí. Para las mundanidades internas la escena monstruosa es real, auténtica y cotidiana. Si bien para los comunicadores conservadores, el sensacionalismo refuerza de manera alarmante las acciones negativas de una sociedad, y por ello es nocivo que los públicos únicamente tengan estas referencias de sí mismos y de su ciu-

dad, al interior de los sectores marginales esta reflexión es inaplicable. ¿Por qué no se manifiesta el mismo desagrado en las mundanidades internas por las publicaciones sensacionalistas? No es porque satisfaga su morbo, sino porque les permite vivir una experiencia vicaria con la imagen en la pantalla –transferir el alma, en términos de Debray (1994)–, incluso si esa imagen es violenta. Si el conflicto que se muestra en el sensacionalismo no es humillante y maltratante, es porque aquello que se muestra –como ellos mismo lo dicen– es indiscutiblemente real para sus contextos. Las escenas de conflicto son canónicas para los sectores marginales.

Es necesario complejizar esto último, porque al referir al conflicto como escena canónica, no se afirma que la violencia y el desamparo son las únicas características del diario vivir de los sectores marginales. Es más bien un señalamiento de que toda la producción mediática –sea que se considere conservadora o sensacionalista, ética o antiética, tradicional, moderna, vanguardista, investigativa, privada o pública– ha sostenido o ha hecho muy poco para combatir ese discurso de peligrosidad, desamparo, miseria y precariedad de los sectores marginales.

Que el sensacionalismo insista en el caos de los sectores populares y desatendidos no es solamente una acción mercantil, sino un síntoma de que ningún otro recurso mediático se ha invertido para evitar esta imagen de dichos sectores. Y aunque los noticieros comunitarios sean en apariencia los que han impostado dicha responsabilidad, cabe preguntarse si estos también incluyen en su producción los discursos de ‘medio benefactor’ y ‘caricaturización de las personas’, y que si no son exactamente iguales al sensacionalismo es porque sus diferencias no son más que cosméticas.

El sensacionalismo es tan validado en los sectores populares no por el morbo, sino porque procura la ilusión de importancia y cercanía. Esa es una cualidad de la que el periodismo tradicional carece. El sensacionalismo ha producido la imagen de que el actor puede afectar al producto, no hay un guión, no hay un tema específico de ‘interés nacional’ sobre el que cual el programa quiere saber. Lo que existe es una disponibilidad a escuchar la rabia y mostrar la transgresión de los marginales, y esta transgresión es política.

La función política del sensacionalismo no es la desmovilización. Es la existencia de lo que se reconoce como no existente en los medios. ¿Es po-

sible entender a *En Carne Propia* como una declaración política? El análisis provee de insumos para afirmar que, efectivamente, la versión de realidad que construye un programa de estas características es, sin duda, una manifestación política, una declaración que se hace por medio de la estética. El sensacionalismo es una afirmación de que existen otras versiones de ciudad y de país, que son repudiadas por sus críticos por ser una acumulación de antivalores. Lo que las críticas no han admitido es que, al juzgar a estas producciones como expositoras de dichos antivalores, están reconociendo que la televisión ideal está constituida por una lógica valorativa, que considera la existencia dual de virtudes y defectos, y cuya función –ideal también– sería la promoción de aquello que se puede considerar virtudes sociales y desechar lo que se entiende como no virtuoso.

Lo notable es que esas virtudes sociales, que idealmente los medios deben promocionar, mal podría pensarse que han sido establecidas en función de las características y los conflictos a los que se exponen las sociedades. Basta con recordar el nacimiento del tráfico de información, para comprender que el establecimiento de los medios masivos de comunicación se hizo por parte de sujetos con accesos, guiados por un ‘norte ilustrado’ y orientado para gente que siente que la información relacionada con los ‘grandes temas nacionales’ es necesaria.

Por supuesto que los medios, sobre todo los televisivos, han concentrado sus esfuerzos en entretener y, muchas veces, han utilizado los recursos más inmediatos e incluso frívolos con el fin de sostener las audiencias. Sin embargo, los espacios informativos no pierden –por muy ‘contaminada’ que esté su situación por el ingreso de los espacios de farándula– su naturaleza orientada a la formalidad, excluyente del acceso a muchos actores sociales.

En Carne Propia procura ese acceso de los marginales. ¿A qué precio? Al del escándalo, por cierto. Pero aun así provee una posibilidad de visibilización de lo distinto, de lo horroroso de las comunidades. A pesar de este argumento, no se busca insinuar que *En Carne Propia* cumple una función ‘altruista’, donde se ha propuesto conjurar los descuidos de otros espacios televisivos que han eliminado de las pantallas a los actores ‘no influyentes’, y que por ello aporta a la democratización del acceso a los medios. Pero lo que el programa sí hace es mostrar una imagen más compleja del mundo,

donde la ley y el orden no están establecidos y los códigos son otros. Es la imagen que rehúye de lo ideal y por ello molesta, porque provoca un efecto especular indeseable y una recordación constante de la vulnerabilidad, el miedo, el caos y la fealdad.

En Carne Propia es la declaración del caos y ahí está su sentido político. Es la expresión abierta de que los discursos bajo los que se constituye la sociedad ideal son absolutamente vulnerables, ficticios inclusive, lo cual no se manifiesta únicamente en la inestabilidad de las instituciones sociales como la ley o la familia, sino en la forma de vivir y relacionarse de los seres humanos. Y eliminar esas seguridades tan buscadas, tan pretendidas desde las leyes, desde la propaganda, desde la ética, produce un espejo terrible, recuerda que la imagen aséptica de la democracia liberal, la religión, la moral o la cívica, corre el riesgo de ser un acto ilusorio y provoca el mismo temor que describe Borges al mirar su imagen en el espejo. Por eso, el sensacionalismo es temible, porque recuerda que existe una ‘sociedad monstruosa’ en estado de latencia.

Como se señaló más arriba, el sensacionalismo, al igual que cualquier otra forma de comunicación, construye una versión limitada de sociedad. Pero, al unirla y compararla con las demás versiones producidas por los espacios noticiosos e investigativos, se puede obtener un panorama más o menos general de las imágenes sociales disponibles para los públicos. Al revisar este aspecto, es inevitable preguntarse ¿por qué los sectores marginales únicamente son protagónicos en la versión sensacionalista? Las propuestas para romper con esta situación han planteado que la forma de orientar a los sujetos marginales al sentido de actores propositivos, debe hacerse usando sus temas personales, para la reflexión de otros asuntos mucho más amplios. Por ejemplo, la experiencia de una madre de familia en el mercado de abastos, que no es capaz de adquirir la canasta básica de alimentos –tema al cual *En Carne Propia* ha referido varias veces–, sería la base para poder deliberar sobre la economía y macroeconomía a nivel nacional, la producción de empleo, la inflación, etc. Otras opciones más radicales proponen la eliminación absoluta de este tipo de producciones.

El problema de la última propuesta es el ‘borramiento’ de los sujetos. Es, obviamente, un acto frontal de anulación de la existencia de las co-

munidades marginales. Mucha más compleja es la primera opción, que demanda una aplicación estricta de la ética profesional y la creatividad para involucrar a los actores marginales en la producción noticiosa. Sin embargo, queda sonando qué tan viable es la propuesta si los discursos mediáticos y las formas de estructurar los productos televisivos, no están diseñados para que las fuentes marginales puedan ser protagónicas.

Parafraseando a Pierre Bourdieu (2001), uno de los serios problemas del acceso de los actores sociales marginados al poder, al menos de forma violenta, es la incertidumbre que esto produce, porque el marginal nunca ha conocido ni tiene ingreso al poder. En palabras simples, el marginal que accede al poder no sabe qué hacer con él y, en este caso, el sujeto marginal que accede a la palabra no puede constituirse como un actor pleno en la dinámica de los medios, porque los discursos informativos no están contruidos para dar acceso a los sujetos invisibilizados.

La forma cómo se entiende a la política, la economía y la participación son discursos en los que no tienen cabida los marginales, porque son construcciones que no les pertenecen. La mujer que participa en un reportaje sobre la economía, desde su experiencia en la compra de la canasta familiar, no cumple otro rol que no sea anecdótico. El especialista siempre será necesario en tanto los discursos de los ‘grandes temas nacionales’ no sean modificados.

Mientras los medios no logren generar una ‘polis moral’ (Silverstone, 2010) de reconocimiento de múltiples actores, no desde la inclusión sino desde la diferencia, y se sustituya la lógica del medio como motor educativo del ignorante por una relación de igualdad de inteligencias, como lo propone Rancière (2010), seguirán existiendo parias y formas visualmente molestas de explotar esas existencias.

La desaparición del sensacionalismo no es un acto procurado por leyes de comunicación, ni organismos de regulación. El sensacionalismo no será eliminado únicamente con mejores códigos éticos ni con una formación estricta de los periodistas, tampoco desaparecerá solamente motivado por el temor y el asco que puede producir. El sensacionalismo es el resultado de una serie de exclusiones que la ética no resuelve, porque los códigos éticos del periodismo no permiten reflexionar sobre cómo posibilitar la creación de nuevos discursos a partir de nuevos actores, no remedian la margina-

ción moral que subterráneamente ha determinado quiénes son dignos de aparecer y hablar en los medios, porque antes que perfeccionar los códigos éticos, no se ha complejizado la naturaleza misma de los medios y los temas que son considerados de valor general.

Esta investigación no defiende —ni sugiere siquiera— que sea cierto el argumento de que los medios ‘le dan’ a la gente lo que quiere, pues los consumos de los públicos no son gratuitos ni externos a los entornos mediáticos donde los sujetos se desarrollan. No es que el sensacionalismo satisface una necesidad de los marginales de ser vistos, aunque se aprovecha de ella para lucrar e incluso humillar. Pero esa necesidad no la ha creado el sensacionalismo, sino que es producida por un sistema de medios excluyente. Por ello, el sensacionalismo solo será anulado cuando pueda establecerse una polis de los medios, cuando no se pretenda incluir a los actores marginales en la política ‘tal como está’ constituida, sino cuando se posibilite construir otros discursos de la política. Este es un ejercicio compartido, demanda un cambio drástico en la perspectiva que tienen los medios de entender qué son los temas de interés nacional o general y que, complementariamente, los sujetos sean capaces de proponer, de tomarse los espacios, de hacer visible su acción como actores sociales, sin querer adaptarse a los discursos tradicionales para poder existir.

Desde luego, esta propuesta no es fácil ni inmediata, sino que es considerablemente opuesta a lo que los medios públicos o privados han constituido. No existe certeza alguna de que este proyecto ocurra pronto. Mientras tanto, resulta que la existencia de programas como *En Carne Propia*, que la existencia del sensacionalismo en sí, es menos conflictiva que su desaparición. Naturalmente que la desaparición del sensacionalismo es un objetivo deseable, pero mientras los medios y los actores sociales, los periodistas y fuentes nuevas, el Estado y la ciudadanía no sean capaces de generar condiciones de diversificación democrática de los discursos, mientras el miedo a los espejos temibles no desaparezca, la eliminación del sensacionalismo es peor que su propia existencia.

Bibliografía

- Arendt, H. (2005a). *La condición humana*. Argentina: Paidós.
- Arendt, H. (2005b). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bauman, Z. (2002). *La cultura como praxis*. Barcelona: Paidós.
- Benito, A. (dir.) (1991). *Diccionario de Ciencias y técnicas de la Comunicación*. Madrid: Ediciones Paulinas.
- Bettetini, G. y A. Fumagalli (2001). *Lo que queda de los medios*. Buenos Aires: La Crujía Editores.
- Bourdieu, P. (2001). *El campo político*. La Paz: Plural.
- Casals, M. J. (2005). *Periodismo y sentido de la realidad*. Madrid: Editorial Fragua.
- Casetti, F. y F. di Chio (1999). *Análisis de la televisión*. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Checa, F. (2003). *El Extra: las marcas de la infamia*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Corporación Editora Nacional, Abya-Yala.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen*. España: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Díaz-Nosty, B. (1996). *El estado de la comunicación. Informe sobre los medios en España*. Informes anuales de la Fundesco.
- Federación Nacional de periodistas (1980). *Código de ética periodística del Ecuador*. Registro oficial n.º 120 de 4 de febrero de 1980.

- Cuenca. Disponible en <http://eticadelacomunicacion.wordpress.com/2008/06/18/codigo-de-etica-periodistica-en-el-ecuador/>, visitado en enero/15/2013.
- Fernández, C., J. C. Revilla y R. Domínguez. (2011a). "Identificación y especularidad en los espectadores de violencia en televisión: una reconstrucción a partir del discurso". *Comunicación y Sociedad*. Vol. XXIV, n.º 1: 7-33.
- (2011b). "Las emociones que suscita la violencia en televisión". *Comunicar* n.º 36: 95-103.
- Foucault, M. (1992). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Gubern, R. (1999). *Del bisonte a la realidad virtual*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A.
- (2004). *Patologías de la imagen*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. España: Editorial Anagrama S.A.
- Gadamer, H. G. (2006). *Estética y hermenéutica*. Madrid: Editorial Tecnos.
- Gurevitch, M. y J. Blumler (1990). "Political Communication System an Democratic Values" en *Democracy and Mass Media*, J. Lichtenberg (ed.). Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, E.T. (2003). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI Editores.
- Hobby, O. (1966). "De la primicia al gran vuelo" en *Arte y sentido del periodismo*. Coblenz, E. (comp.). Buenos Aires: Ediciones Troquel.
- Lacan, J. (1983). *El seminario II: el yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Barcelona: Paidós.
- McQuail, D. (1988). *La acción de los medios. Los medios de comunicación y el interés público*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Presidencia de la República (2013). *Ley Orgánica de Comunicación*. Decreto Ejecutivo 214 publicado en el Registro Oficial Suplemento 170. Disponible en <http://bit.ly/1lvftpF>
- Real Academia Española (2001). *Diccionario de la lengua española*. En línea. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=monstruo>, visitado en marzo/1/2013.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

- Ricoeur, P. (1997). "Hermenéutica y semiótica". *Cuaderno Gris Época*. III (2). Disponible en: https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/157/22232_Hermen%C3%A9utica%20y%20semi%C3%B3tica.pdf?sequence=1, visitado en mayo /20/2013.
- (2003). *El conflicto de las interpretaciones*. Argentina: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Román, N. (2007). *El modelo actancial y su aplicación*. México: Pax México.
- Silverstone, R. (2010). *La moral de los medios de comunicación*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Tisseron, S. (2003). *Comment Hitchcock m'a guéri*. Paris: Albin Michel.
- Tuñón, A. (1986), "Perfiles del discurso cultural periodístico. Análisis de un acontecimiento en El País" en *El País o la referencia dominante*. Imbert, G. y J. Vidal (coord.). Barcelona: Mitre.
- UNESCO (1983). *Código internacional de ética periodística*. En línea. Disponible en: http://www.editorialdigitaltecdemonterrey.com/materialadicional/p002/cap1/el_unesco.pdf, visitado en enero/15/2013.

Grupos focales

- Estudiantes Universidad Católica Santiago de Guayaquil*, 28 de agosto de 2013.
- Moradores barrio Nueva Prosperina*, 29 de agosto de 2013.

Entrevistas

- Iván Cabezas, productor de televisión, 30 agosto de 2013.
- Francisco Tigreiro, documentalista independiente, 30 de agosto de 2013.

Este libro se terminó de
imprimir en octubre de 2014
en K-Publicidad
Quito-Ecuador

Tesis de maestría
recientemente publicadas

**Gente, bosques e instituciones
en el aprovechamiento forestal
del Ecuador**

**Caso centros y asociaciones
shuar de la Cordillera del Cóndor
y la cuenca del río Santiago**

Daniel De la Fuente Sánchez de Lozada

**Procesos de formación
periodística en el interior de
los medios de comunicación:
el paso de la censura a la
autocensura**

Carolina Jaramillo Garcés

**El dragón y el oro rojo:
crecimiento sin equidad en Chile**

Carolina Merizalde

**Desafíos en la implementación
de caudales ambientales para
la gobernanza y administración
de los recursos hídricos:
un estudio de caso en la
subcuenca del río El Ángel, Carchi**

Jorge Renato Aguilar

**“Sin sanidad no hay santidad”,
las prácticas reparativas en Ecuador**

Annie Wilkinson

**En busca de un lugar
de la sociedad mundial:
la Escuela Inglesa y la Corte
Penal Internacional**

María Gabriela Egas

El sensacionalismo es descrito como una práctica reprochable a la que acuden los medios de comunicación para explotar contenidos intrascendentes, descontextualizados y obscenos. Se lo considera la máxima expresión de la antiética periodística y la exhibición del lado más oscuro de una sociedad. Los programas que presentan estos contenidos han recibido acaloradas críticas, además de que permanentemente se sugiere que sean sancionados.

Según sus detractores, el sensacionalismo en la televisión aprovecha, con mala intención, las historias que muestran el impacto de la exclusión en la vida de la gente, oponiéndose así al “deber ser” y a la ética periodística. Mientras tanto se ha dejado de lado la reflexión sobre el interés que despiertan estas historias en las audiencias y la manera en que los públicos se identifican con las historias narradas.

De este modo, las teorías y la crítica periodística sobre el sensacionalismo acusan muchos cabos sueltos. En este libro, su autor los aborda con una mirada que intenta liberarse de prejuicios y preconcepciones. Explora la relación de las imágenes sensacionalistas con los públicos televisivos. Plantea que es un síntoma de la exclusión, pero también una forma de cooperación entre dos actores. Uno es un medio de comunicación que se beneficia al mostrar con crudeza a ciertos personajes. El otro es un sector de la población que encuentra en el sensacionalismo una posibilidad de existencia mediante una performatividad transgresora y voluntaria ante las cámaras. Según el análisis de este libro, esta cuestionable alianza no se puede explicar únicamente mediante el discurso de la ética.

ISBN: 978-9978-67-427-7

