

Arzeno, Federico

Contursi, María Eugenia

[eugecontursi@yahoo.com.ar](mailto:eugecontursi@yahoo.com.ar); [muelleoeste@yahoo.com](mailto:muelleoeste@yahoo.com)

Carrera de Ciencias de la Comunicación, Fac. Cs. Soc.- UBA

Área: Comunicación e identidades

Palabras clave: discurso, representación, ficcionalización

POLICÍAS EN ACCIÓN: FICCIONALIZACIÓN, REPRESENTACIÓN DE LA  
POLICÍA BONAERENSE Y CAOS DE LAS CLASES SUBALTERNAS

Aires"

"Pa' que vean todos los gatos de Buenos

(Policías en acción, 9-6-06).

En este trabajo nos proponemos realizar un análisis comunicacional del programa televisivo *Policías en Acción*, que se emitía -durante los meses de junio y julio que tomamos para conformar nuestro corpus de análisis- los viernes alrededor de las 24 horas<sup>[1]</sup> por Canal 13. Producido por Endemol, este programa lleva tres temporadas de creciente rating en su franja horaria<sup>[2]</sup>. El corpus que analizamos está conformado por nueve programas transmitidos durante los meses de junio y julio de 2006.

Nuestro interés parte de un estudio más abarcativo que se realiza en el marco del proyecto UBACyT S109 desde el que se investiga la comunicación del delito y la violencia en la vida cotidiana tomando en consideración tanto las prácticas como los discursos de instituciones gubernamentales, sociedad civil y medios masivos.

El supuesto de partida fue que el programa trataba del delito y la acción violenta de la represión del delito en un contexto propiciado por el aumento notable de las noticias sobre inseguridad en las agendas de los medios masivos. Para nuestra sorpresa, el programa tiene más que ver con una representación de la existencia de las clases subalternas y de su interacción con las fuerzas policiales en el Conurbano bonaerense. Lo cierto es que nunca un programa "institucional" tendría un título con tan claras remisiones a programa ficcional: *Policías en acción* se incluye fácilmente en una serie compuesta por programas de ficción cuyos protagonistas son policías, programas sobre policía científica y forense,

etc., tanto de producción nacional como estadounidense (es decir, productos globales). Esta primera evidencia, sin embargo, no nos apartó de nuestro objetivo: analizar la representación del delito, la violencia y la policía en un programa que, aun indirectamente, los tiene como tópicos principales. Por otro lado, hemos considerado que la imagen pública de la policía en nuestro país no solo tiene que ver con los productos televisivos que se consumen sino con la historia particular en la que se fueron gestando imaginarios sociales condensados por los medios masivos de comunicación, a fines de la década del 90, en el sintagma “maldita policía”[3]. De hecho, para verificar la actualidad de esa representación negativa compuesta de procedimientos ilegales, corrupción y violencia desenfrenada contra el ciudadano (el gatillo fácil, por ejemplo) de las fuerzas policiales en general, y de la policía bonaerense en particular, el día que comenzamos a escribir esta ponencia era condenada a cadena perpetua una mujer policía por torturas seguidas de muerte, culminación de la serie de noticias referida por los medios como “caso Viera” (*Clarín* 9-7-06). Otro dato interesante para contextualizar este programa es que surgió junto con otro programa sobre servicios públicos, *E24*, de la productora Cuatro cabezas, que actualmente se transmite por Canal 11, TELEFE. Programas sobre médicos y policías no son nuevos en las grillas de los canales de aire, lo novedoso es su localismo: transcurren en la Provincia de Buenos Aires y en los hospitales de la Ciudad de Buenos Aires donde policías y médicos comunes -no actores profesionales- son los protagonistas, junto con los “pobres desdichados” que llegan a interactuar con ellos. Pero si hay algo que distingue estos dos programas sobre servicios públicos de otros producidos en Estados Unidos para su venta global es que los protagonistas no son los “héroes” que salvan al ciudadano, sino el ciudadano empobrecido hasta la miseria que más que paciente o beneficiario parece víctima del propio servicio que la comunidad le “brinda”. No obstante, esta mirada sobre la miseria de las clases subalternas más empobrecidas surte el efecto esperado: los médicos y, sobre todo, los policías terminan siendo héroes por inconveniencia.

Lo que intentaremos demostrar a partir del análisis es que el programa *Policías en acción* reproduce el sentido común instituyendo una nueva forma de discurso dominante mediatizado en el que se produce una representación de las clases subalternas como caóticas y amenazantes, peligrosas por su barbarie inclusive para ellas mismas, y de allí se

deriva la absoluta imprescindibilidad de la acción policial en la vida cotidiana, aun de la “maldita policía”. La violencia y el delito, entonces, aparecen como intrínsecos a los sectores más pobres de la sociedad, a los que se construye como otros exóticos y lejanos y a la policía bonaerense como el único actor social capaz de enfrentarse a ellos para ordenar su caos. En esta función, la imagen de la policía consigue librarse de sus cargas negativas.

El análisis que realizamos responde a una concepción de los medios masivos de comunicación que coincide con la de Stuart Hall (1981), quien señala sus tres funciones ideológicas: “el suministro y construcción selectiva del *conocimiento social*, de la imaginaria social por cuyo medio percibimos los «mundos», las «realidades vividas» de los otros y reconstruimos imaginariamente sus vidas y las nuestras (...)”; en segundo lugar, se encargan de reflejar la pluralidad social y se reflejan en ella, es decir, producen un inventario constante de los léxicos, estilos de vida e ideologías que son objetivados por ellos mismos (cfr. 1981:385) ofreciendo mapas y códigos que marcan los territorios y brindan contextos explicativos para los acontecimientos y relaciones problemáticos, sobrepasando la mera función informativa al producir sentido activamente y, por último, “organiz[an], orquest[an] y un[en] lo que se ha representado y clasificado selectivamente”, produciendo consenso y construyendo la legitimidad de la visión del mundo que promueven, no tanto en el producto acabado, puntualiza Hall, sino a través de “todo el proceso de argumentación, intercambio, debate, consulta y especulación mediante el cual emerge [dicho producto]” (op. cit.: 386). La mediación de los medios masivos opera codificando, produciendo inteligibilidad e inscribiendo los acontecimientos y las relaciones sociales dentro de los discursos dominantes.

Es necesario realizar el análisis en distintos niveles para ordenar la exposición e intentar abarcar someramente los aspectos principales del trabajo que estamos realizando: la situación de comunicación, la escena de enunciación y el nivel de lo enunciado.

Situación de comunicación

Todo discurso emerge en la situación discursiva que le da lugar. Esa situación de discurso se compone de dos aspectos para el analista: la situación de comunicación y la escena de enunciación. Partiendo de las distinciones teóricas propuestas por Maingueneau

(2003), abordamos nuestro objeto de estudio “desde el exterior” cuando nos referimos a su situación de comunicación. En este nivel de análisis se impone una perspectiva más sociológica que discursiva, sin la cual los efectos de sentido serían irrecuperables: sus condiciones de producción y circulación. En primer lugar, la finalidad. *Policías en acción* es un producto televisivo destinado a entretener a la audiencia, pero en nuestra sociedad industrial mediática, como dice Verón (2001), provee un principio de inteligibilidad que permite dar sentido al mundo. “Una sociedad mediática -dice Verón- es una sociedad donde los medios se instalan: se considera que estos representan sus mil facetas, constituyen así una clase de espejo (más o menos deformante, poco importa) donde la sociedad industrial se refleja y por el cual ella se comunica.” (2003:14). Podemos decir, entonces, que la finalidad de este producto mediático es re-presentar, re-producir ficcionalmente ese fragmento de la vida social en el que se enfrentan los delincuentes y las fuerzas de seguridad y lo hace, por supuesto, entreteniendo. Es algo parecido a lo que Aníbal Ford (1999) llamó *infoentretenimiento*, pero aquí información debería ser sustituida por recreación o representación. El tema de la finalidad es importante porque es constitutiva del género discursivo, problemática a la que nos referiremos más adelante en la escena de enunciación. En segundo lugar, el estatus de los participantes de la comunicación. Baste lo que se ha dicho ya sobre la asimetría de poder que existe entre los medios masivos y sus públicos. Pero además, un programa televisivo debe ser producido por gente idónea y se dirige, generalmente, a una categoría un tanto difusa de “público en general” o “gran público”, como lo llama Verón (op.cit.). Sin embargo, al estatus de “televidente” (igual que al de productor de televisión) se le atribuyen derechos, deberes y un conjunto de saberes particulares (cfr. Maingueneau, 2003). Resulta lógico suponer que la audiencia de *Policías en acción* posee un saber respecto de la tónica y de los protagonistas del programa, saberes o creencias a los que hemos aludido en la introducción a través del concepto de imaginario, compuesto de representaciones. En tercer lugar, las circunstancias apropiadas para que el programa logre su finalidad en términos de espacio y tiempo. El lugar es el living de los hogares, o donde sea que se encuentre el televisor. Supimos de grupos de taxistas que se reúnen a ver el programa durante el horario de trabajo en el bar donde siempre hacen sus paradas. Esta dimensión espacio temporal del consumo es constitutiva del programa

mismo, no es “exterior” a él y daría lugar a un trabajo de corte etnográfico. En quinto lugar, su modo de inscripción en la dimensión temporal. El programa se emite periódicamente, una vez por semana, aunque el día puede variar, así como el horario. Su duración es de una hora reloj televisiva, lo que incluye un tiempo no menor destinado a la publicidad y a la propaganda de instituciones estatales incluida en el mismo programa. Otro aspecto interesante es el de la continuidad. Un programa televisivo que no se propone como serie o miniserie se supone una unidad de sentido en cada emisión particular. Por último, para completar la dimensión temporal en la que se inscribe *Policías*, consideramos su caducidad a partir de una pregunta ¿es eternamente mirable *Policías en acción* o su validez caduca de una semana para la otra como la de las revistas o los periódicos? Evidentemente, la temática de la interacción entre sociedad civil y fuerzas de represión constituye uno de esos tópicos nunca agotados, en Latinoamérica especialmente, pero este aspecto parece depender más de una cuestión de agenda de los medios que de interés del público. De hecho, en las emisiones que se realizaron durante el Mundial de Fútbol, en el programa se incluyó un bloque dedicado a cómo tanto policías como presos están unidos por la pasión deportiva y el sentimiento nacionalista. En sexto lugar, el medio. Lo que denominamos soporte material, en tanto “medio de traspaso y de acumulación y por ende de memorización (...)”, según Maingueneau (op. cit.:4), modifica radicalmente al género discursivo en cuestión. Como veremos eventualmente, el soporte televisivo brinda posibilidades expresivas y significativas propias, aunque no exclusivas ya que las comparte con otras formas de comunicación audiovisual.

La escena de enunciación

Para considerar la situación de discurso desde el “interior”, como dice Maingueneau, debemos enfrentarnos a la situación que la palabra pretende definir: “(...) un texto es en efecto la huella de un discurso en el que la palabra es *puesta en escena*.” (op.cit:8). La escena de enunciación de todo texto se compone de tres escenas que son complementarias: la escena englobante, la escena genérica y la escenografía. La primera se corresponde con el tipo de discurso, que interpela al enunciatario de una determinada manera, es decir, define el estatus de los participantes. Es por esto que está estrechamente

ligada a la segunda, la escena genérica que se deriva del género discursivo al que pertenece el programa, y conforma junto a ella un marco escénico (cfr. op. cit.:9) dentro del cual el texto se manifiesta como adecuado a la situación de comunicación. En nuestro caso, definir el marco escénico de *Policías* conforma un problema teórico: ¿a qué tipo de discurso pertenece y cuál es su género?

*Policías en acción* es catalogado por los mismos medios como *docudrama* o *docurreality*, un género híbrido que trabaja ficcionalizando materiales reales. Es decir que no se trata de una mera dramatización sino que se toman imágenes documentales de la tarea policial en el conurbano bonaerense y luego, en un proceso muy complejo de postproducción, se utilizan múltiples estrategias para construir un relato más cercano a la lógica cinematográfica (intriga, suspenso, montaje narrativo, bandas de sonido, etc.) que a la del documental. En realidad, lo que distingue a *Policías* de los demás realities es que tiene la pretensión de transmitir los acontecimientos que narra como si los estuviera mostrando en vivo y en directo. En este sentido, el programa desborda todas las categorías genéricas conocidas hasta ahora.

Mijaíl Bajtín (1952-1953) define los géneros discursivos como tipos de enunciados relativamente estables ligados a la esfera de la praxis en la que surgen por el tema, el estilo verbal y la composición o estructura. En el caso de este programa, podemos decir que el tema no es tanto la representación del accionar policial (aunque obviamente está presente) como el exótico espectáculo de la violencia de las clases pobres y su caótica existencia. De esta manera, *Policías* se inscribe en la lógica del infoentretenimiento (cfr. Ford 1999).

Tampoco hay un único estilo verbal presente ya que se incluye el lenguaje y los procedimientos cinematográficos en conjunto con la retórica típicamente televisiva en la que diferentes estilos aparecen en diálogo. Volveremos sobre este punto cuando analicemos las estrategias retóricas del programa, ya que el estilo forma parte de ambos niveles. Por último, la estructura también es compleja: se compone de diversas secciones en las que se puede ver desde informes especiales -que ocupan más de un bloque- referidos a cuestiones tales como “sexo en la cárcel”, “violencia en las canchas de fútbol”, “el rito umbanda”, “secuestros”, etc. hasta pequeños relatos de diversas intervenciones policiales que incluyen, a veces, persecuciones, tiroteos, agresiones verbales, etc. La estructura del programa es

cambiante de emisión a emisión. Aparecen también testimonios de especialistas, de víctimas y de victimarios, de testigos casuales e incluso la visión de la propia institución policial. Sin embargo, hay una constante que es la interrupción de la creciente tensión dramática que se viene construyendo a través de los bloques mediante la inclusión de “notas de color”: pequeños relatos de situaciones presentadas como humorísticas de la vida cotidiana de los pobres, por ejemplo, una vecina que arroja su propia materia fecal a través de la medianera a otra vecina o un borracho que dice estar cuidando al perro de Menem. Podemos decir que la estructuración del programa, entonces, tiene tres partes variables en duración y ubicación: los informes, los relatos propiamente policiales y las notas de color. A esto hay que agregar los separadores muy elaborados en los que los propios policías actúan de sí mismos y las gráficas con estética de cómic, además de las publicidades que forman parte del comienzo y del final de cada bloque, algunas de organismos oficiales relacionados con los temas que se tratarán o trataron.

En cuanto a la escenografía que el programa construye, que es la escena dentro de la cual el televidente se ve ubicado, es variable tanto como la estructura del programa: en un bloque estamos en la cárcel, en otro, en la comisaría charlando apaciblemente con los oficiales o recibiendo de ellos una “clase” sobre el delito en cuestión, en el otro estamos en la cancha dentro de la piel de un barrabrava, en otro viajamos dentro del patrullero persiguiendo a un delincuente. Estas escenografías tienen en común el ubicar al televidente directamente en relación con lo que se muestra, ya que no hay un enunciador visible que sea intermediario: solo se escucha una voz o se lee un cartel con gráfica de cómic. Los enunciadores principales encarnan tipos de discurso ya legitimados: el discurso jurídico-legal y el científico. Los enunciadores secundarios no encarnan un discurso con estatuto propio, se trata del discurso de la vida cotidiana de las clases subalternas. Lo interesante es que la cámara de televisión los reúne a todos y los hace interactuar de manera que el resultado es el entretenimiento garantizado de los televidentes. No obstante, es a través de la escenografía que el programa va construyendo su dispositivo enunciativo, va legitimando su voz, que es una voz colectiva que incluye a los policías (los que hablan son los oficiales, salvo en el caso en el que los agentes son “entrevistados” por la cámara), a diversos especialistas y a la cámara, que no tiene cuerpo pero tiene voz. Los detenidos, los presos,

las víctimas de los “delitos”, los participantes de las situaciones violentas o graciosas, las mujeres de los presos que van a visitarlos a las cárceles, etc., tienen un estatus enunciativo diferente: es la cámara la que les da existencia, no tienen un discurso propio sino “problemas” que son mostrados obscenamente con un cambio dramático de puesta en escena. Cuando estos enunciadores secundarios hablan, todo lo que los rodea es caótico y oscuro, casi ininteligible si no fuera por la intervención policial. Los televidentes son enfrentados a la “cruda realidad” y es aquí donde el documental se cruza con el reality en un género que supera las fronteras de ambas variedades.

Esbozamos, en este apartado, el problema que el tipo de discurso y el género presentan para el análisis de este programa y hemos puesto en evidencia su novedad constitutiva y cómo las escenografías que recrea son fundamentales para su funcionamiento enunciativo. No dedicaremos en el último apartado de este análisis a las estrategias retóricas y tropológicas que analizamos en el nivel del programa en tanto enunciado.

Tropos y retórica: estrategias de ficcionalización y operaciones ideológicas

Al comienzo de este trabajo dijimos que *Policías* representa la vida de las clases subalternas, su cultura. Esta representación, tanto como el estudio mismo de lo popular, nos enfrenta, según Barbero (2002) a una “(...) tensión continua entre la noción ilustrada de *el pueblo* como sujeto generador de la nueva soberanía política y la de lo *popular* en la cultura, que significa para los ilustrados todo lo que *la razón* viene a barrer: superstición, ignorancia y turbulencia. La invocación al pueblo legitima el poder de la burguesía en la exacta medida en que esa invocación articula su exclusión de la cultura, esto es la identificación de lo popular como *lo inculto*.” (2002: 49). Lo popular, construido desde esta última mirada miserabilista, es definido desde la carencia de todo aquello que *le falta*, por todo aquello que define en términos esencialistas la identidad de las clases dominantes: la racionalidad y la *ubicación* en un orden social que consensúa y que es funcional a sus intereses. Siguiendo por este camino, encontramos, en nuestra primera aproximación a la forma en que lo popular es representado en el programa, una irrisoria y paradójica reformulación de la famosa cita de Stuart Hall: si para él la cultura es una especie de “campo de batalla constante”<sup>[4]</sup>, en *Policías en acción* lo popular es ese campo de batalla

pero desprovisto de los sentidos gramscianos de resistencia que Hall intenta rescatar. Lo dominante, por su parte, está ausente de la representación, se va construyendo en el recorrido de la mirada de la cámara.

Las clases subalternas son el caos<sup>[5]</sup>, el caldo de cultivo de una violencia natural e imparable que da como resultado una anarquía cotidiana a la que una policía comprensiva y paciente solo puede asistir impotente, junto a la compasión del espectador, por fuerzas incomprensibles que llevan a esos “pobres” a robarse y matarse entre ellos desde tiempos inmemoriales. Se trabaja la idea de que ese caos reina sobre todo en el conurbano. Este caos no implica siempre violencia, pero siempre se rompen en él los principios del orden social. Es ahí donde se pone en escena la idea de la *libertad de los salvajes* alejados de cualquier trama de socialización, libertad anárquica que debe ser ordenada. Ya no son ciudadanos, y al construirlos como *habituados* a ese estado de cosas, cada conducta de los pobres, cada desmán no hace otra cosa que reafirmar el estigma que la mirada del programa porta desde un principio. Una oposición constitutiva atraviesa todo el programa: los *pobres descontrolados* frente a una *policía deseable*, lo que se construye a través de dos estrategias básicas (absolutamente entrelazadas entre sí) que analizaremos a continuación: las formas de la narratividad y el lenguaje de la violencia.

Siguiendo a Fabbri llamaremos *narratividad* a “(...) todo lo que se presenta cada vez que estamos ante concatenaciones y transformaciones de acciones y pasiones (...) la narratividad es, radicalmente, *un acto de configuración del sentido* variable de acciones y pasiones; acciones que pueden estar organizadas desde el punto de vista de la forma de su contenido, es decir de su semántica, y pueden ser manifestadas por una forma expresiva distinta (verbal, gestual, musical, etc).” (Fabbri,2000:57,58). En este sentido, lo importante para este análisis es cómo la manipulación de ciertas materias significantes (todas aquellas ligadas al lenguaje audiovisual) configuran en un cierto rumbo los sentidos que pretenden materializar. Una forma narrativa es siempre una organización de sentido, trabaje con los materiales que trabaje. Lo que nos interesa analizar son las operaciones retóricas y topológicas que construyen el texto de *Policías en acción* desde el punto de vista de que toda organización del sentido (narratividad) supone una represión, una operación política e

ideológica que debe ser restituida por el análisis, ya que el lenguaje la implica pero no la explicita.

Hay algunos tropos omnipresentes en el programa: el exotismo, la animalización y la infantilización. El primero se manifiesta en la fascinación por lo desconocido, por lo extraño. La cámara se mete en lugares que a los que cuales el enunciatario construido jamás se atrevería. La infantilización de los pobres se despliega al mostrarse el territorio y sus habitantes como caóticos, salvajes que no saben ni hablar, que se encuentran en estado de anomia, que no tienen propiedad privada porque sus residencias parecen madrigueras vulnerables, no hay límites entre vecinos (promiscuidad), siempre es de noche y la gente aparece apabullada o alcoholizada o drogada o eufórica, no hay rastros de racionalidad. A partir del sentido vehiculado y construido por estos tropos, se construye en oposición un enunciatario racional de clase media que coincide con la figura del ciudadano, a quien se destina el mensaje de que las clases subalternas en su caos representan una amenaza, incluso para ellas mismas.

De aquí se deriva la absoluta imprescindibilidad de la acción policial cotidiana. La policía interviene como un ente divino, un demiurgo que viene a resolver lo que los hombres no pueden. La cámara-enunciador solo es “testigo”, no tiene rostro ni nombre, es como uno de los poderes de la policía. Sin embargo su presencia se advierte en el cuidadoso tratamiento de la imagen, en las escenas armadas que tienen policías “reales” como actores que hacen de sí mismos en situaciones reales o ficcionalizadas, en las entrevistas a los protagonistas (policías incluidos) en las que se distancia del enunciador periodístico-policial para construir otro enunciador más poderoso que tiene la capacidad de “ficcionalizar”: pedir ciertas poses, la repetición de acciones, etc. Ante la cámara, los policías cambian su registro (hablan a los protagonistas en su mismo registro pero usan la jerga policial para hablar con la cámara). Que los diálogos estén subtítulos también contribuye al registro ficcional, incluso remarca el exotismo/alterización, ya que hay una especie de traducción intralingüística. El efecto es la construcción de una barrera social que es material (territorial, en el sentido que al Conurbano la policía acude cuando la llaman, mientras que en la Capital siempre está presente y visible) imaginaria y simbólica. De esta representación surge la de necesidad de la fuerza policial para la ciudadanía, dado que su

función es reestablecer el orden, aunque a veces se muestra su imposibilidad de actuar sobre el ámbito privado, impotencia que siempre es transitada con mucha paciencia por los agentes. Esa impotencia está basada en que los *policías en acción* que construye el programa respetan a rajatabla el cumplimiento del código de conducta policial. Ante esa impotencia, el programa suele terminar la historia con un globo de cómic que, al igual en ciertos films del cine clásico, nos cuenta qué fue de la vida de esos personajes. Analicemos dos casos concretos:

1) Un borracho está subido a un colectivo parado, la policía lo hace descender y al no haber delito demostrable, lo deja ir. Sin solución de continuidad, aunque hay un corte entre plano y plano, en la esquina, a menos de cien metros, están cometiendo un asalto. Esto construye la idea de que para asistir al delito basta con pararse en el Conurbano. Por otro lado, nunca aparece ninguna fecha en todo el programa, lo que refuerza ese imaginario de continuidad delictiva imparables en ese territorio caótico exótico y lejano. La figura retórica presente es la de la reiteración de los delitos, que resulta en la imagen del *continuum* delictivo. No importa cuándo han ocurrido los hechos, lo importante es que se da por sentado que están sucediendo ahora.

2) El otro caso es dos vecinas que se pelean y una llama al 911 porque su vecina le ha arrojado excrementos humanos. No importa que esto casi no sea un delito, la policía acude y en el momento en que se interroga a las vecinas por separado desaparece. La enunciación es tomada a cargo por el programa que, utilizando el efecto de audio del soplete (que genera una sensación de peligro), moviendo la cámara y contraponiendo en un montaje veloz los insultos de las vecinas y las acusaciones (incluso una de las mujeres le pregunta al entrevistador “habiendo tantas cosas ¿tienen que venir a molestar a una vieja de mierda?”) construye una violencia que existe más por la retórica utilizada que por lo que está sucediendo. Vemos aquí el tropo de la ridiculización de las clases subalternas: el “caso” queda sin resolver, la cámara se aleja al tiempo que vemos cómo las vecinas se quedan en la puerta vigilándose. En la banda de sonido aparece una tarantela que genera un efecto cómico. De esa forma el caso es ubicado en la agenda del programa como “nota de color”, ya que si se hubiera insistido con la construcción retórica de la violencia, el efecto hubiera

sido de un desfase extremo entre los intentos de dramatización del programa y lo que realmente ocurre: nada, o nada que merezca una intervención policial.

## Conclusión

En el análisis realizado, que recién comienza, intentamos mostrar el tipo de mirada lanzada sobre el otro en *Policías en acción* y sus efectos ideológicos: hablar a través de un lenguaje violento sobre la supuesta violencia de los pobres, no muestra otra cosa que una sociedad que se tranquiliza y se construye a sí misma sobre el silencio y la exclusión del otro, un otro al que se le ha quitado todo lenguaje y, por lo tanto, toda posibilidad de defenderse de un racismo de clase que se apoya en la estigmatización y en la segregación espacial.

La mirada del programa produce la fijación de un otro pobre como delincuente natural a través de sus operaciones tropológicas (exotismo, ridiculización, animalización, infantilización) y retóricas (reiteración, narrativización, ficcionalización), lo que funciona como una estrategia que justifica las políticas coyunturales de resolución rápida del crimen (mano dura) y dirige la decisión en situaciones de incertidumbre (lo que constituye parte de la tarea policial en las calles), ya que el “delincuente” está identificado de antemano.

La policía aparece como mediadora y contenedora de una violencia social imparable con orígenes de clase. Pero desaparece por largos tramos del programa ya que es neutral, observa como nosotros y también a veces es impotente para resolver los conflictos.

¿Por qué el tema del programa dejó de ser la policía? Porque la policía “deseable” es un testigo neutral pero indispensable que hace lo que puede contra la violencia irracional de los pobres, que no tiene más causa que la aparente y que carece de una historia que la explique o justifique. De hecho, los dos grandes ausentes del texto (ocultamientos) son las explicaciones estructurales que llevaron a los pobres a estar como están y las violaciones al código de conducta y los abusos del poder en los que la Policía se halla constantemente implicada en la Argentina contemporánea. El programa oculta todos los conflictos entre policía y sociedad civil al construir una imagen edulcorada. Se oculta también el principal procedimiento policial en la calle: la operación de clasificación social que les permite la

identificación de los “delincuentes” e invita a los televidentes a realizarla “junto a ellos”, quizás en eso se base su fascinación.

Como cierre, una hipótesis más que una certeza: el programa pareciera formar parte de una estrategia en *tandem* de la productora y del Estado nacional para poner en escena una imagen de policía deseable y necesaria que se contradice con el imaginario dominante en la sociedad civil. Para mostrar a un policía más humano se deben pagar los costos de la ficcionalización que redundan en la ridiculización de las clases subalternas y su cultura, en su alterización y en la pérdida de autoridad y poder de los propios agentes policiales inmersos en el caos de las clases subalternas.

#### Bibliografía

Bajtín, M. (1952-53): “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1992.

Barbero, Jesús Martín (2002): “Culturas populares”, en Altamirano, Carlos (Comp.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Buenos Aires, Paidós.

Fabbri, P. (2000): *El giro semiótico*, Barcelona, Paidós.

Ford, A. (1999): *La marca de la bestia*, Buenos Aires, Norma.

Hall, S. (1984) “Notas sobre la desconstrucción de “lo popular”, en Raphael Samuel, ed., *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.

Hall, S. (1981): “La cultura, los medios de comunicación y el «efecto ideológico», en Curran , Gurevitch et alii: *Sociedad y comunicación de masas*, México, FCE.

Verón, E. (1986): “Introducción” en *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1988.

Voloshinov, V. (1929): *El marxismo y la filosofía del lenguaje*, Madrid, Alianza, 1992.

- [1] Son de amplio conocimiento las “batallas campales” por el raiting televisivo que han producido en la actualidad que los horarios y también los días de la semana en que se emiten los programas que conforman la grilla estén sujetos a permanentes cambios. Este mismo programa, durante el mes de agosto pasó a televisarse los días miércoles en el mismo horario. Durante el mes de agosto pasó a televisarse ese mismo día a las 21,30.
- [2] El pico alcanzado hasta ahora ha sido de 23.1 puntos de raiting, según las mediciones oficiales (fuente: diario *Clarín*, 11-08-06).
- [3] El programa en un principio se llamó *La bonaerense*, en directa alusión al film de Pablo Trapero, *El bonaerense*, y su estética y retórica eran mucho más “despojadas”.
- [4] De esta forma recoge la noción gramsciana de cultura según la cual “lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la cultura popular en tensión continua (relación influencia y antagonismo) con la cultura dominante.” (Hall, 1984: 101).
- [5] Caos: estado amorfo e indefinido que se supone anterior a la ordenación del cosmos. Confusión, desorden. Comportamiento aparentemente errático e impredecible de algunos sistemas dinámicos, aunque su formulación matemática sea en principio determinista.