

## Resumen

A través de diversas estrategias de narración y ficcionalización *Policías en acción* (re) produce el sentido común instituyendo una nueva forma de discurso dominante mediatizado en el que los excluidos del sistema capitalista son caóticos, amenazantes y peligrosos. En contraste, la acción policial se vuelve imprescindible en la vida cotidiana. 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 como el único actor social capaz de enfrentarse a ellos para ordenar su caos. De este modo, la imagen de la policía deviene positiva. El análisis está organizado a partir de dos ejes: género y estrategias narrativas y de ficcionalización

Palabras clave: policía, representación, ficcionalización

“No puede decirse, entonces que esa libertad natural de los individuos sea la libertad de un ciudadano o de uno que vive bajo la protección de alguna comunidad; es más bien la libertad de un salvaje; por consiguiente, el que se aproveche de ella, no merece la protección que el poder de la Sociedad proporciona”  
Panfleto anónimo de 1768

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 de 2006– los viernes alrededor de las 24 horas (1), por Canal 13. Producido por Endemol, este programa lleva tres temporadas de creciente *rating* en su franja horaria (2). El corpus que analizamos está conformado por nueve programas transmitidos durante los meses de junio y julio de 2006.

Nuestro supuesto de partida fue que el programa trata el delito y la represión violenta del delito, en un contexto propiciado por el aumento notable de la presencia de la inseguridad en las agendas pública, mediática y gubernamental. Para nuestra sorpresa, el programa tiene más que ver con la existencia de las clases subalternas y 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 (3): *Policías en acción* se asocia fácilmente a las series 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, materializados a fines de la década del 90 en el sintagma “maldita policía” por los mismos medios masivos. Este imaginario se anclaba en la visibilidad de procedimientos ilegales, corrupción y violencia desenfrenada contra el ciudadano (el gatillo fácil, por ejemplo) por parte de las fuerzas policiales en general, y de la policía bonaerense en particular. Un caso sirve para verificar la actualidad de esa representación negativa: cuando recolectábamos el corpus de análisis una mujer policía era condenada a cadena perpetua 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 *E24*, de la productora Cuatro cabezas, que se transmitía 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 en especial 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 necesidad 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 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.

Es necesario presentar 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

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, 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” (2001: 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 tópicica y de los protagonistas del programa, saberes o creencias a los que hemos aludido en la introducción a través del concepto de imaginario. 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, incluyendo la publicidad tradicional y la propaganda de instituciones estatales inserta a modo de separador antes de los cortes. 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. 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 en el nivel del enunciado, 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 (*op. cit.*), 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*”. Este autor distingue tres escenas diferentes: la *escena englobante*; la *escena genérica* y la *escenografía*. Las dos primeras constituyen el *marco escénico* dentro del cual el texto se manifiesta como pragmáticamente adecuado.

La escena englobante remite al tipo de discurso y a la dimensión pragmática que ubica al receptor y le da las instrucciones de

interpretación. *Policías en acción* es, ante todo, un programa televisivo que juega, a partir de su escena genérica, con un estatuto doble: por un lado se propone como documental, es decir, como registro de la realidad; pero, por otro, aparecen la dramatización y las estrategias de ficcionalización que trabajaremos más adelante. Sin embargo, no es el marco escénico lo que se relaciona directamente con el destinatario sino la escenografía que el propio texto construye y que lo interpela: en este programa nos vemos envueltos en escenas de violencia y persecución, en las que –junto con la cámara– somos recurrentemente copilotos de una patrulla policial. Nuestra mirada coincide con la de los agentes policiales que persiguen –en auto o a pie– a los supuestos delincuentes. El discurso, en su mismo desarrollo, busca convencer instituyendo la escena de enunciación que lo legitima.

En la escenografía típica que construye el programa hay tres actores: los policías, la cámara y el protagonista del caso (delincuente/víctima, implicados). Los casos se presentan al principio confusamente, incluso no se sabe quién es víctima y quién victimario, hasta puede no haberlos: lo que se ve es una situación fuera de control. El espectador acompaña al policía en su tarea de “selección” y esclarecimiento, casi de intervención. En esta lógica, la cámara es el espectador que viaja en el patrullero, persigue e interroga. Esto construye un fuerte verosímil: la cámara está metida entre los tiros, al audio es el audio ambiente y los diálogos deben ser subtítulos para ser comprendidos. La cámara se construye como enunciador legítimo a partir del “haber estado allí”. Los acontecimientos no terminan de aclararse hasta que se parte la pantalla y un policía explica (enunciador pedagógico) lo que sucedió justo antes de la resolución del caso. Los policías interrogan y también lo hace la cámara (la policía se retira). Sus preguntas son típicas del *reality show*: se interpela los sentimientos de los protagonistas, buscando penetrar la intimidad de sus vidas “exóticas”. Se intercalan carteles con estadísticas y al final aparece uno con la resolución narrativa (no necesariamente del caso) que generalmente brinda datos estadísticos.

En este aspecto queremos detenernos: la narración pretende garantizar la verdad de lo mostrado mediante el hecho de que el programa trabaja con materiales de la vida real. No obstante, parafraseando a Jean Luc Godard, sabemos que en el discurso audiovisual la “elección de un plano es una elección ideológica” y dejamos sentada nuestra posición: todo discurso es construido, mediado culturalmente. Todo lo que conocemos ya nos llega como signo preñado de sus condiciones de producción. La diferencia entre la ficción y el documental se basa en la construcción de dos narratividades distintas pero que no difieren en su carácter de ser *fictio*, es decir, de haber sido construidas. No es en términos de estatuto de verdad en lo que se diferencia este género particular de los demás, sino en su particular construcción de verosimilitud, recurso que sigue erigiéndose en su carácter de *simulación de la realidad*.

Representaciones. La libertad de los salvajes y el lenguaje de la violencia

Habiendo ubicado el programa en términos de su situación de comunicación y de su escena de enunciación, estamos en condiciones de enfocar, en el nivel de lo enunciado, las representaciones de las clases subalternas y de los policías. Pero todavía es necesario dar otro rodeo teórico puesto que dichas representaciones “están en lugar de” ese elusivo objeto denominado cultura popular. Jesús Martín Barbero, para citar uno de los más importantes estudiosos del tema en América Latina, puntualiza respecto de las investigaciones sobre el tema que siempre nos encontramos en 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*” (Martín-Barbero, en Altamirano: 2002: 49”).

Lo popular, construido desde esta última mirada miserabilista, es definido desde la carencia, por todo aquello que *le falta*, en oposición a lo 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.

Si la cultura es una especie de “campo de batalla constante” (4); en *Policías en acción* lo popular es asociado a lo bélico pero sin ningún valor de resistencia, como los seguidores de Gramsci intentan rescatar. Las clases subalternas son el caos (5), 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 arrasada, junto a la compasión del espectador, por fuerzas incomprensibles que llevan a esos “pobres” a robarse y matarse entre ellos desde tiempos inmemoriales. Se va formando la idea de que ese caos reina sobre todo el conurbano ya que todos los escenarios son iguales, siempre es de noche y los rostros se confunden.

Este caos representado no implica necesariamente violencia directa, pero indefectiblemente se rompen los principios del orden social. Es ahí donde se pone en escena la idea de que los pobres del conurbano gozan 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 la estigmatización que la mirada del programa porta desde un principio. Se reactiva una frase del sentido común demasiado frecuente: “y qué querés, si son negros” (6). Esta frase, aplicada a nuestro caso, naturaliza la relación entre pobres y delito como absolutamente previsible “viniendo de quien viene”.

El programa va construyendo el tópico de los *pobres descontrolados* en oposición al de la *policía deseable*, instaurando una isotopía constitutiva que atraviesa todo el texto. Esta oposición se materializa a través de las formas de la narratividad o ficcionalización.

Ya hemos dicho que entendemos la narratividad como un acto de configuración de sentido en el cual la forma configura al contenido (cfr. Fabbri, 2001). Una forma narrativa es siempre una pura organización de significaciones, trabaje con los materiales que trabaje.

*Policías* es un texto televisivo, es decir que funciona como mercancía (debe funcionar) y como síntoma de lo que Ford llama *infotretentimiento*. La construcción de esos pobres a partir de su asociación con la idea de caos garantiza un entretenimiento plétórico de remisiones al cine de acción y a la violencia cinematográfica, y restituye la promesa al espectador de que no se irá sin lo que vino a buscar: la posibilidad de asomarse a lo prohibido y a lo siniestro sin sufrir ni un rasguño.

Retomando el planteo de De Certeau, para quien el estudio de “*la cultura popular* supone una operación que no se confiesa (porque) ha sido necesario censurarla para poder estudiarla”, es evidente que en *Policías en acción* también hay una mirada censuradora que se dedica a rescatar la *geografía de lo eliminado* en la televisión de aire. Y uno de los principales silencios responde a todo lo que tiene que ver con las “clases peligrosas y sus reivindicaciones amenazantes”, justo lo que aparece en nuestro programa. Si en el siglo XIX la idea era mostrar una cultura popular como poseedora de la “belleza de un muerto” y que podía ser convertida en objeto de estudio sin mayores complicaciones, porque había perdido toda peligrosidad, ahora la operación política que subyace al programa es exactamente la inversa: cristalizar la idea de que esos pobres son la violencia en su estado natural, y que a los que la observamos convertida en espectáculo no nos queda otra que mirar, junto a los policías que se atreven a intervenir, tratando de comprender qué es lo que está sucediendo.

Lo que se muestra, en toda representación, en 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. Como pide De Certeau: “una obra se juzga por lo que calla”. En este sentido, no es una obviedad recuperar los dos grandes ausentes del texto que analizamos:

- 1) las causas estructurales que llevaron a los pobres a estar “como están” y
- 2) las violaciones al código de conducta y los abusos de poder en los que la Policía se halla constantemente implicada en los discursos de la Argentina contemporánea (como el caso que mencionamos al comienzo de este trabajo).

Lo efectivamente representado se vale de dos tropos omnipresentes en el programa: el *exotismo*, en tanto fascinación por lo otro, lo desconocido, lo extraño (la cámara se mete en lugares que a los que cuales el enunciatario construido jamás se atrevería), y la *animalización* de los pobres (se muestra el territorio y sus habitantes como caóticos, salvajes que no saben ni hablar, promiscuos que se encuentran en estado de anomia, sin propiedad privada, sus residencias parecen madrigueras vulnerables, no hay límites entre vecinos, la gente aparece apabullada o alcoholizada o drogada o eufórica, no hay rastros de racionalidad). Se construye un enunciatario racional de clase media a quien se dedica el mensaje de que las clases subalternas en su caos representan una amenaza, incluso para ellas mismas. De allí se deriva la absoluta imprescindibilidad de la acción policial cotidiana.

La policía interviene como un ente divino, un *deus ex machina* que viene a resolver lo que los hombres no pueden. Por su parte, la cámara 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 las entrevistas a los protagonistas (policías incluidos) en las que se distancia del enunciadador periodístico-policial para construir otro enunciadador más poderoso que tiene la capacidad de “ficcionalizar” (pedir ciertas poses, la repetición de acciones, etc.). Ante ese otro enunciadador, el verdadero, los agentes policiales cambian de registro: vuelven a sus funciones “oficiales” al mismo tiempo que a la jerga policial, mientras que les hablan a los pobres en su mismo “idioma”, el de la violencia.

Que los diálogos estén subtítulos también contribuye la ficcionalización del relato (incluso remarca el exotismo/alterización, ya que hay una especie de traducción intralingüística). ¿Para quién se subtítulan los diálogos perfectamente audibles? ¿Quién es el enunciatario? El que no habla esa lengua desprestigiada, el que no vive en el conurbano, el que tiene mucho que perder, en definitiva. La clase media fascinada y atemorizada por esta “exótica violencia”. El efecto ideológico erige una barrera sociocultural infranqueable y afirma la necesidad de la fuerza policial para la ciudadanía.

La función de la policía 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 ciertas películas del cine clásico, nos cuenta qué fue de la vida de esos personajes.

Veamos dos ejemplos de lo antedicho a modo de ilustración:

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 demuestra que para asistir al delito uno no tiene que hacer otra cosa que ir y pararse en el conurbano y, más temprano que tarde, podrá vivir el delito en vivo y en directo. En el mismo sentido, no aparece fecha alguna en todo el programa, lo que refuerza ese imaginario de continuidad delictiva imparables en ese territorio caótico, exótico y lejano. No importa cuándo han ocurrido los hechos, lo importante es que se da por sentado que están sucediendo ahora.

2) El otro caso es el de las 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 omnipresente 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 (una de las mujeres le pregunta al entrevistador “habiéndome 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.

El caso queda sin resolver, la cámara se aleja y mientras vemos cómo las vecinas se quedan en la puerta vigilándose mutuamente, en la banda de sonido aparece una tarantela que genera un efecto cómico. De esa forma, el caso es categorizado como “nota de color”, ya que si se hubiera insistido con la construcción retórica de la violencia, el efecto hubiera sido el 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

A partir del análisis que realizamos hemos intentado dos cosas: en primer lugar, trazar las líneas de un análisis enunciativo de un género nuevo e híbrido, que cada vez tiene más adeptos y ramificaciones. En segundo lugar, hemos analizado en el nivel del enunciado ciertas estrategias retóricas y de ficcionalización –propias de la narratividad audiovisual– para ingresar al terreno de la representación de las clases subalternas –en realidad, los pobres– y de la policía bonaerense.

En este intento hemos hecho algunas afirmaciones que aquí retomamos para su discusión. La más importante, a nuestro juicio, es que el programa oculta todos los conflictos entre policía y sociedad civil al construir una imagen edulcorada de la primera. Se oculta también el principal procedimiento policial en la calle: la operación de clasificación social que permite la identificación de los delincuentes. En su lugar la policía es representada como una fuerza controlada y necesaria, que siempre actúa de acuerdo a la ley.

En cuanto a la representación de los pobres, el problema es el tipo de mirada lanzada sobre el otro: hablar a través de un lenguaje violento, que superpone la violencia simbólica 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. Como dice Michel de Certeau respecto del lenguaje de la violencia:

“La violencia no es, desde un principio, ni una materia de reflexión, ni un objeto que se ofrece al observador. Está inscrita en el lugar desde el cual hablo. Lo define. El hecho que se impone antes de cualquier examen de los hechos es que la violencia está marcada al rojo vivo sobre este “lenguaje enfermo” (Austin) objetivamente servil, utilizado –dijere lo que dijese– por el sistema que ha recusado, y tomado, importado por las redes comerciales en las que el funcionamiento socioeconómico está más cargado de sentido que todos los contenidos ideológicos” (1996: 55).

El lenguaje de la violencia permite la fijación de un otro pobre como delincuente natural (exotismo y animalización), lo que funciona como una estrategia ideológica que justifica las políticas coyunturales de resolución rápida del crimen. De esta manera los policías evitan tener que decidir en situaciones de incertidumbre, parte crucial de la tarea policial en las calles. Al contrario, la policía aparece como mediadora y contenedora de una violencia social imparables 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 dijimos al comienzo que 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. El programa pareciera formar parte de una estrategia en tándem 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 exotización y en la pérdida de autoridad y poder de los propios agentes inmersos en el caos de las clases subalternas.

## Notas

- 1) Son de público conocimiento las batallas campales por el *rating* televisivo que han producido –en 2006 y también en 2007– 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 de 2006 pasó a televisarse los días miércoles.
- 2) El pico alcanzado en el año 2006 ha sido de 23.1 puntos de *rating*, según las mediciones oficiales (*Clarín*, 11-08-06).
- 3) *Prevenir*, por ejemplo, es un programa institucional producido por la Policía Federal Argentina que era emitido los domingos a la mañana por Canal 9 en 2006. En otras oportunidades nos hemos ocupado de comparar ambos productos televisivos (cfr. Contursi *et al.*, 2006 y 2007).
- 4) Por ejemplo, para Stuart Hall: “lo esencial para la definición de la cultura popular son las relaciones que definen a la cultura popular en tensión continua (relación de influencia y antagonismo) con la cultura dominante” (1984:35).
- 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.
- 6) Esta categoría “negros”, merece un profundo trabajo en sí misma ya que pertenece al imaginario argentino y a una larga tradición de racismo de clase. La mencionamos porque silenciarla sería caer en las trampas que denuncia De Certeau. Basta con ver también el enunciado “no hagás cosas de negros” para ver lo profundamente arraigada que se encuentra en el sentido común.

## Bibliografía

- Altamirano, Carlos (Dir.): *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós, Buenos Aires, 2002.
- Contursi, María Eugenia, Gabriela Costanzo y Federico Arzeno: "Policías y ladrones: prácticas, lengua y cultura popular en programas televisivos sobre la policía", en *Actas de la VI Bienal Iberoamericana de Comunicación*, Córdoba, 2007 (en prensa).
- Contursi, María Eugenia, Gabriela Costanzo, Federico Arzeno y Andrés Farhi: “Efecto ideológico, representaciones y recursos de ficcionalización en *Prevenir* y *Policías en acción*”, en *Actas del Congreso Internacional: transformaciones culturales. Debates de la teoría, la crítica y la lingüística*, FFyL -UBA-, Buenos Aires, 2006 (en prensa).
- De Certeau, Michel: “La belleza de lo muerto”, en *La cultura en plural*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.
- Fabbri, Paolo: *El giro semiótico*, Gedisa, Buenos Aires, 2001.
- Ford, Aníbal: *La marca de la bestia*, Norma, Buenos Aires, 1999.
- Hall, Stuart: “Notas sobre la reconstrucción de lo popular”, en *Teoría y estrategia socialista*, Crítica, Madrid, 1984.
- Maingueneau, Dominique: “¿“Situación de enunciación” o “situación de comunicación”?”, en *Revista Discurso.org*, Año 2, Nº 5, 2003 (Traducción de Laura Miñones).
- Verón, Eliseo: *El cuerpo de las imágenes*, Norma, Buenos Aires, 2001.

## MARÍA EUGENIA CONTURSI

Es Licenciada en Letras de la Universidad de Buenos Aires. Actualmente está finalizando su Doctorado en Lingüística en la misma Casa de Altos Estudios. Es Profesora Adjunta de la materia Teoría y Práctica de la Comunicación II de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Ha publicado *La narración. Usos y teorías* (2000) en editorial Norma, y *Los géneros académicos* (2001) en Prociencia, ambos en colaboración, así como numerosos artículos y ponencias sobre la relación entre discurso, lenguas, cultura y sociedad.

## FEDERICO ARZENO

Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires y Licenciado en Actuación por el IUNA. Es profesor regular en la materia Teoría y Práctica de la Comunicación II y principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo de la Carrera de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). En el año 2007 codirigió el cortometraje *El Estado del Miedo* que recibió el premio *Paesaggio Umano* otorgado por la Toscana Film Comisión en la edición número 15 del

*Capalbio Cinema Short Film Festival*, y que participó en la sección Panorama de la 20° *Rencontres Cinémas d'Amérique Latine de Toulouse* (2008).