

3. Criminal y contexto: estrategias para su figuración

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ ~ XIMENA TOBI

A Oscar Traversa

Palabras clave: retórica, figuración, prensa policial, operaciones figurales

o. Presentación

41

De pronto, la *inseguridad urbana* se convierte en un gran tema de actualidad que se instala en el centro de la escena discursiva con tal fuerza que dificulta, tanto la consideración de otros temas que podrían ser al menos equivalentes, como la posibilidad de reflexionar acerca de él con matices, con diferentes encuadres, relacionándolo frente (o junto a) otros fenómenos. Casi sin transición deberíamos tomar posición acerca de cuestiones nada inocentes ni sencillas como, y sólo como ejemplo, qué relación hay entre *criminalidad* y *pobreza*.

Desde ya, renunciamos a esa pretensión de generalidad mientras advertimos acerca de sus riesgos, pero veamos de qué se trata desde el punto de vista de nuestro oficio. Cuando los discursos sociales presentan al *criminal* que acosa a los *no criminales*, ¿lo hacen teniendo en cuenta el discurso penal, el sociológico o el ficcional? ¿No será el periodismo una combinación de todos ellos? No, ya estamos en un nivel de generalidad demasiado elevado; nadie podría responder a esa pregunta de un modo más provisto de interés que a través de un *Sí* y poco más.

Si, en cambio, llevamos la pregunta a un campo más estrecho del tipo *¿cómo figura la prensa a esos personajes amenazantes y al medio en que se desenvuelven?*, es posible que nuestras respuestas resulten útiles para instaurar, luego, espacios de reflexión independientes pero comprensivos de lo que construye el alocado “pulso de la información”.

Así, al analizar aspectos figurales de textos de la prensa policial nos preocuparemos, más por el lugar histórico que ocupa el crimen en nuestra sociedad, que por cuestiones vinculadas a la actual “inseguridad”; más porque los estilos periodísticos se manifiestan

1 “El “delito” es un instrumento conceptual particular; (...); no se somete a regímenes binarios; tiene historicidad, y abre a una constelación de relaciones y series. (...) El “delito” (...) como una *frontera cultural* que separa la cultura de la no cultura, que funda culturas, y que también separa líneas en el interior de una cultura. (...) El “delito”, que es una

tan más claramente en lo policial, que por su importancia ética; más porque las relaciones entre *figura* y *contexto* son siempre conflictivas en las teorías acerca de lo social que por la relevancia social de *esas figuras* y *esos contextos*. Como no nos consideramos ajenos a nuestra propia vida social, si estas proposiciones generan interés, lo harán —y bienvenido sea— porque resultan útiles para una mejor comprensión y operación sobre lo *social concreto*.

Desde el análisis de lo *figural*, cuando decimos *criminal* no nos estamos refiriendo a la biografía de un individuo sino a eso que hace que un joven de 21 años, apellidado Merlo, se convierta en el aparente y efímeramente legendario *Sopapita* y cuando decimos *contexto* no nos referimos a contextos sociales más o menos amplios como el de *la pobreza*, o la *marginalidad*, sino a los procedimientos por los que el barrio de trabajadores *Ejército de los Andes*, ubicado en Ciudadela, se convierte en *Fuerte Apache*, ya no el nombre de un *western* sino el de un ámbito aparentemente delincuencial del conurbano bonaerense en el que ese personaje, esa figura, vive.

Cierto metadiscurso muy difundido sostiene que el policial es un tipo de prensa menor, frente al periodismo político o económico, por eso, en la jerga periodística suele denominarse a la sección policial de los diarios como “sección blanda” en oposición a las tradicionales “política”, “economía” e “internacionales”, calificadas como “secciones duras”.

42

Sin embargo, aunque con antecedentes previos, el género policial ocupó un lugar central en la historia de la prensa de masas de fines del siglo XIX². Surgió en el momento de formación de las grandes ciudades, urbes cuya escala impedía al habitante saber lo que ocurría en su propia ciudad por contacto cara a cara, es decir, sin poner en juego algún tipo de comunicación mediatizada. El tema de la inseguridad urbana, por lo tanto, viene transitando un espacio que ya tiene una tradición.

En ese espacio se constituyó un nuevo público y nacieron los grandes diarios —como los de Pullitzer y Hearst en New York—, que desplazaron a la prensa doctrinaria de la época, y en los que la información sobre accidentes, reclamos, denuncias y crímenes ocuparon un lugar de privilegio. El desarrollo de la noticia sensacional que atrape y conmueva a los lectores —buscada por Bennet³— fue paralelo al del cuento policial con Edgar Allan Poe como precursor, y de los folletines en Francia. Podría decirse que el género policial se formó a caballo entre el periodismo y la literatura, vínculo que aún hoy puede observarse en el discurso periodístico policial, como en los casos que veremos más adelante.

Las líneas que siguen dan cuenta, con respeto, de la complejidad y riqueza de operacio-

frontera móvil, histórica y cambiante (los delitos cambian con el tiempo), no sólo nos puede servir para diferenciar, separar y excluir, sino también para relacionar el Estado, la política, la sociedad, los sujetos, la cultura y la literatura.”, sostiene Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual*.

- 2 Durante el siglo XVIII se desarrollaron en Europa y América los cancioneros del crimen, narraciones cantadas donde se hacía indistinguible el límite entre la ficción y la realidad. Esta manifestación oral de la cultura y la historia de una sociedad registró desde asesinatos políticos —como los de Urquiza o Quiroga en nuestro país— hasta descuartizamientos, actos de ajusticiamiento, etc. Los *complaintes* en París, los corridos mexicanos y los *broadsides* norteamericanos son expresiones este tipo de textos.
- 3 James Gordon Bennet creó el *New York Herald* en 1835, considerado uno de los primeros grandes diarios norteamericanos.

nes de producción de sentido en general, y figurales en particular, que se despliegan para la construcción de lo delictivo en el discurso de la prensa policial especializada. Hemos seleccionado textos de dos revistas policiales de estilo diverso para mostrar la variedad y el alcance de los procedimientos figurales en —al menos— este ámbito del discurso periodístico.

Este trabajo no pretende ser plenamente novedoso dado que, en parte, sólo nos proponemos exponer acerca de metodologías para contribuir a la circunscripción, el análisis y la comprensión de los efectos de sentido de las *figuras retóricas*. Si bien nuestro objetivo fue en principio docente —desde una *política docente* no volcada hacia la exclusiva *transmisión* del saber sino a la exposición de un *modo de analizar*— el desarrollo del trabajo va produciendo ciertos resultados de investigación que generan ese interés específico por un tema: el discurso periodístico policial, en nuestro caso. Por eso, no sólo expondremos tópicos de cierta generalidad y abstracción, sino que lo haremos aplicando esos mecanismos sobre un tipo de textos periodísticos, previamente estudiados desde otros puntos de vista⁴. Al rever la bibliografía que utilizamos, se comprobará que, en el mejor de los casos, nos inscribimos en una larga serie de intentos de gran prosapia intelectual que han tratado de profundizar sobre la figuración retórica, pero creemos que la complejidad del tema habilita —y exige— no sólo un esfuerzo de recopilación sino también, y estratégicamente, nuevos esfuerzos de formalización aunque, nuevamente, resulten provisorios. Para dar cuenta de esos esfuerzos previos, debemos hacer un breve repaso de la temática puesta en cuestión.

43

1. Enfoque General

Siguiendo al Racine citado por Barthes —“No hace falta más que escuchar una riña entre dos mujeres de la condición más vil: ¡qué abundancia de figuras! Abundan la metonimia, la catacrexis, la hipérbole, etcétera”⁵—, denominar a alguien como *Sopapita* o a un barrio como *Fuerte Apache* forma parte del habla cotidiana aunque nos resulten misteriosos los procedimientos que producen ese efecto. Y esto sucede todo el tiempo también en los denominados medios masivos. Citemos dos casos; uno: en la pantalla de la televisión, inscripta claramente dentro de esa parte de los textos televisivos reconocidos como “publicidad”, se muestra una reunión de ejecutivos; uno de ellos, en el que se detiene especialmente la cámara, comienza a expeler humo hasta que finalmente se retira de la reunión envuelto en llamas; el personaje no evidencia dolor, sólo cierta incomodidad equiparable a la de sus compañeros de reunión que lo observan sorprendidos; el texto verbal aclara que “cuando le pasa algo a tu casa, también te pasa a vos”, es decir, nos confirma, aunque no resulte necesario, que eso que se representó no interesa en sí, sino que remite a un cierto estado de ánimo; otro caso: en la primera plana de un diario importante bajo la volanta “El análisis de la noticia” se destaca el título de “Retorno a los setenta”; no hace falta leer el contenido del análisis para saber que no se

4 Ver Ximena Tobi *Entre la sangre y la lupa. Dos casos de periodismo policial argentino*, 2000, (inédito), una comparación de dos revistas policiales: *Pistas para saber de qué se trata y ¡Estal!*, editadas entre 1997 y 1999. Tesina de grado dirigida por el Lic. Mario Carlón.

5 Barthes, R: 1982.

trata de una hecatombe temporal ni de un relato de ciencia-ficción; seguramente, algo ocurrió en la escena pública actual que —por relación parte / todo— se vincula con algo que sucedió en los setenta; para comprender, según el autor de la nota, los riesgos de la “parte”, bien vale advertir con el posible regreso del “todo”.

Ambos casos, extraídos casi al azar de textos de amplia circulación masiva, ilustran apariciones de eso que se conoce en nuestra cultura como *figuras retóricas* y, a pesar de que se trata de casos que no exigen una interpretación muy compleja ni se hace referencia a saberes muy sofisticados, parece valer la pena diferenciarlos de otros como fenómenos particulares; hay algo allí que no es “texto simple”.

El hecho de que algún fragmento de un texto sea considerado como una metáfora, una metonimia o una ironía, etc., puede tener lugar en cualquier análisis y hasta puede tratarse de una “cultivada” costumbre de lectura. Esto es porque, en realidad, el estudio de las figuras retóricas es lo que ha quedado vivo del gran aparato de análisis y prescripción acerca de la producción discursiva que fue la retórica en la Antigüedad. Pero, como vimos en nuestros ejemplos anteriores, determinar qué es una figura retórica, y cómo analizarla, no resulta sencillo.

Según Auerbach, una de las primeras utilizaciones de la palabra figura se encuentra en Plauto y “se refiere más bien a la actividad configuradora que a su resultado” (AUERBACH, 1998: 44) y esa utilización, como expresión de “lo que se manifiesta nuevo” y de “lo que se transforma”, en ambos casos remiten más a acciones que a términos: a *operaciones* de figuración que a *figuras*⁶.

44

Por otra parte, en la descripción de los mecanismos de producción de sentido puestos en juego en ambos textos mediáticos se descubre la complejidad de los procedimientos utilizados. En un caso, se pone en juego la imagen, en el otro la letra; en uno, se trata de un relativamente extenso desarrollo en el tiempo de la mostración de la ignición de un cuerpo, en el otro poco más que de unas pocas palabras escritas; en uno el cuerpo se *compara* con una casa, en el otro se ponen en *contigüidad*, polémicamente, momentos de épocas diferentes con concepciones globales acerca de esas épocas; en uno se *intertextualiza* con fenómenos como los de la publicidad y el humor y se exhibe el juego de lo ficcional, en el otro se *intertextualiza* con la seriedad de la historia y de las opiniones políticas. Más allá de que —y aquí se nota cierta intencionalidad en la elección de los ejemplos— en un caso estamos frente a algo de la dimensión comparativa de la *metáfora* y en el otro frente a la sugerente contigüidad de la *sinécdoque* y la *metonimia*, no es la simple reconstrucción de la nomenclatura figural, al modo de los inevitables diccionarios de figuras, lo que guiará nuestro trabajo aquí, sino el intento de reconstrucción, tal vez inagotable, de las *operaciones* de construcción de esas figuras y los *caminos* por los que ellas se insertan en los textos. El objetivo es poner en evidencia algunos de los procedimientos mediante los cuales un texto —en realidad, sus mecanismos de producción de sentido— genera, permite y sostiene la presencia de figuras. Se trata, en definitiva, de operaciones de asignación de sentido *figurado* que encontramos “detrás” de la emergencia de figuras, siendo éstas el resultado de aquellas; pero esas operaciones

6 No tiene sentido abundar pero es sabido que incluso en el ámbito eclesiástico el concepto de figura presenta también una larga tradición, sobre todo a través de la interpretación figural de las Escrituras, que “establece entre dos hechos o dos personas una conexión en la que uno de ellos no se reduce a ser él mismo, sino que además equivale al otro, mientras que el otro incluye al uno y lo consume.” (Auerbach, 1998: 99).

no consisten solamente en la construcción de la expresión y/o el contenido de un texto sino, también, de los diferentes caminos (maneras, procedimientos, etc.) en que esas operaciones interactúan con el texto analizado o, con más extensión muchas veces, con el tipo discursivo o género del que ese texto forma parte. Valga como ejemplo el caso de la *inserción* en el informe periodístico de la revista *Pistas*⁷ de un diccionario que “traduce” —define— los nombres de las bandas que operan en el *Fuerte Apache*

Se sabe que durante siglos, la retórica fue en Occidente uno de los núcleos centrales de cualquier aprendizaje, incluido el universitario y, dentro de ella, el ejercicio en el manejo de figuras era un capítulo insoslayable. Numerosos autores han reconstruido ese período de la historia en busca del origen de la expresión *figura* coincidiendo en la mayoría de los casos en que se trataba de “artilugios del discurso utilizados con el fin de conseguir un efecto particular”. A ese respecto Auerbach —según quien el concepto de figura retórica se formó en el siglo I y su primera expresión se encuentra en el Libro IX de Quintiliano— sostiene “...el recurso expresivo (...) verdadero acreedor del nombre de *figura*: nos referimos a la reticencia, a la alusión encubierta en sus formas más variadas (...) Quintiliano describe la gran importancia que había adquirido en las escuelas de retórica el ejercitarse en esta técnica, y cómo se ideaban casos *ex profeso*, las llamadas *controversiae figuratae*, a fin de perfeccionarse y destacarse con ello.” (AUERBACH, 1968: 65)⁸.

Según Genette (1970; 203), la retórica es una “disciplina que no ha cesado en el curso de los siglos de ver reducirse como piel de zapa el campo de su competencia o al menos de su acción. La retórica de Aristóteles no pretendía ser “general” (todavía menos “generalizada”): lo era, y lo era hasta tal punto, dentro de la amplitud de su visión, que una teoría de las figuras no merecía en ella ninguna mención particular; solamente algunas páginas sobre la comparación y la metáfora en un Libro (sobre tres) consagrado al estilo y a la composición, territorio exiguo, rincón apartado, perdido en la inmensidad de un imperio”. El complejo movimiento por el que fue restringiendo su campo hasta ser prácticamente expulsada de la preocupación por el lenguaje se acentúa en dos momentos.

El primer gran golpe lo produjo el Romanticismo a fines del siglo XVII y principios del XVIII, gran movimiento de vanguardia que puso en cuestión gran parte de las normas discursivas aceptadas hasta ese momento. A pesar de lo que afirma cierta vulgata reduccionista, no fue el Romanticismo un movimiento que en su conjunto atacara el funcionamiento de la retórica; los románticos se preocupaban por el funcionamiento de los lenguajes y el aparato de la retórica les servía para describir y comprender fenómenos de lenguaje (STEIMBERG 1993: 60). Lo que sí repudió este movimiento, fue el rasgo

7 “El diccionario del barrio”, p. 38, *Pistas, para saber de qué se trata* N° 29, marzo 1999.

8 El estudio de las figuras retóricas, como ornamentos del discurso, se ubicaba dentro de la *elocutio*: el decir o “la formulación verbal de los argumentos”, qué palabras utilizar para decir lo que se quiere decir (Barthes (a), 1982: 118). Dependiendo del tema y la organización de un discurso, convendría o no el uso de metáforas, metonimias, ironías, etc. San Agustín se refiere largamente en *De doctrina* a cierto tipo de *elocuencia* de los hombres de la Iglesia, por un lado legado del Imperio Romano —ya en decadencia en el siglo V—, pero básicamente inspirada por Dios y al servicio de la divulgación de su palabra (Murphy, 1986). La *elocutio* se ocupaba incluso de los tonos. Había tonos elevados y tonos sencillos, enfáticos y discretos, etc. que podían componer discursos hiperbólicos, barrocos, llanos, densos, provocativos, etc.

prescriptivo generalizador del conjunto de la retórica pues revalorizaban, tanto el lugar del individuo, como de las particularidades de las artes nacionales y regionales⁹.

El otro gran golpe que sufrió la retórica como aparato dedicado al estudio de los lenguajes se dio a través del impulso racionalista del positivismo. A partir de la extensión de la aplicación de los modelos metodológicos que expandían las ciencias naturales hacia las ciencias sociales, se privilegió la construcción de objetos de ciencia estables y diferenciados de las clasificaciones del sentido común. Esto generó que la preocupación por el lenguaje pasara desde el mundo de la retórica —que al fin y al cabo era un mundo del sentido común— a la construcción de objetos científicos —más abstractos— que dieran cuenta de ese mundo de los lenguajes. Saussure, en tanto que post-romántico, entendía que lo propio del *habla* es la variación, lo individual, lo imprevisible, lo que dificulta el establecimiento de fenómenos repetibles y previsible, requisitos necesarios de todo objeto para ser considerado por la ciencia; por ello, no eligió el camino del estudio del *habla* (*parole*), sino que construyó la noción de *lengua* (*langue*) como objeto de ciencia; al decir del autor “... *hay que colocarse desde el primer momento en el terreno de la lengua y tomarla por norma de todas las demás manifestaciones del lenguaje*. En efecto, entre tantas dualidades, la lengua parece ser lo único susceptible de definición autónoma (...) es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias, adoptadas por el cuerpo social para permitir el ejercicio de dicha facultad en los individuos” (SAUSSURE, 1980: 37). Desde ese punto de vista, la figuración era uno de los núcleos centrales de la variación generada por el *habla*.

46

Ahora bien ¿por qué esos ataques poderosísimos que hicieron retroceder al conjunto de la retórica al desván de la tradición no impidieron que las figuras retóricas (o poéticas, o como se las denomine) continuaran generando interés teórico? Con respecto al ataque romántico, la resistencia puede explicarse seguramente porque la presencia de figuras no habituales (a diferencia de las “gastadas” de los ejemplos de los manuales) muestra un modo de aparición de la creatividad individual; con respecto al ataque positivista, por su parte —y más allá de que, rápidamente, discípulos de Saussure como Bally defendieron la necesidad de estudiar el habla— las figuras (y, en este caso, especialmente las “gastadas”) son casos típicos de conflicto entre estructura y superficie: para que una figura se comprenda tiene que tener, por decirlo así, una “pata” en el habla y una “pata” en la lengua.

2. La discusión de lo figural

Dijimos que el mero hecho de circunscribir una figura —en cuanto salimos de los casos típicos, de manual— resulta problemático. En efecto, más allá de qué nombre de figura atribuirle al caso ¿qué figura, es decir, qué imagen/es o qué sentido/s genera el *término Sopapita*¹⁰: ¿el parecido entre algún rasgo físico del cuerpo o el rostro y la herramienta

9 Como es sabido, es la fuerza romántica en el estudio de las literaturas populares una de las fuentes para la determinación de las fronteras de los actuales países europeos (Francia, Alemania, España, Dinamarca, etc.).

10 Utilizamos el nombre —aséptico por técnico— de término para evitar todas las connotaciones (también, en definitiva, figuraciones) que se producen porque en el castellano rioplatense no es lo mismo decir que *Sopapita* es un familiar *sobrenombre*, o un más callejero *apodo*, un literario *seudónimo* o ya, sin retorno desde lo criminal, un *alias* del discurso policial.

utilizada para destapar cañerías?¹¹ ¿la marca de una actitud absorbente en el amor? ¿o con respecto a los bienes ajenos? ¿un recuerdo dejado por el modo de abordar el seno materno o el primer beso público? Aquí se ve cómo para entender si “Sopapita” es una metáfora o una metonimia es necesario comprender el proceso de producción de sentido que lleva a la propuesta y aceptación del uso de “Sopapita”. Mientras que comprender la denominación “Sopapita” por la capacidad de absorción fundada en un rasgo físico externo (los labios) —semejante a la del artículo de “destapación”— no requiere ningún saber demasiado específico, es mucho más difícil la comprensión si “Sopapita” opera por contigüidad; en ese caso, debemos conocer el oficio “real” del individuo o de su familia (más adelante describiremos con más detenimiento esta figura). O, en otro de los casos sobre el que volveremos, esa marca indudablemente negativa que figura hoy *Fuerte Apache* hacia el barrio que denomina ¿no puede ser entendida internamente, como señal de orgullo local?, o, en un futuro más venturoso, ¿como homenaje a una tradición que tenderá a convertirse en legendaria?

47

Traversa advertiría, siguiendo la tradición que destaca Auerbach, que, cuando se dice *figura*, la referencia suele ser hoy hacia *lo figurado* (acentuar la importancia de la aparición del *Fuerte Apache*) y que no debe confundirse ese *resultado* (la *figura*, en este caso vinculada a la metáfora) con el *proceso de figuración*, en este caso, de *comparación* entre la violencia presente en un fuerte y en el barrio pero que, en tanto proceso que no se detiene en la denominación, también puede *comparar* la *contigüidad* entre las locaciones respectivas en el *oeste norteamericano* y el *oeste del conurbano bonaerense*. Por esa riqueza que suele quedar oculta al observar el producto por sobre la producción, cuando describimos una figura debería interesarnos menos el resultado, lo figurado, que el proceso de su figuración.

Vemos que rápidamente nos instalamos en un campo resbaladizo y complejo que nos solicita atención. Recojamos algunos de los aspectos en que la circunscripción de esos campos ha generado discusión. Se suele denominar, como vimos, figura a la aparición de un rasgo desviado —algo que no está cómo o dónde debería estar— dentro del texto. Desde la Antigüedad se ha definido a toda figura en relación con otra expresión que podría estar en lugar de ella; se trataría entonces de la equivalencia entre esas dos expresiones: una propia y otra figurada, desviada. Esto plantea la pregunta sobre cuál es el *grado cero*, pues todo *desvío* debería registrarse en relación con un grado cero, una *norma*. “El sueño de los retóricos modernos fue identificar esta norma con el código de la lengua. Y es verdad que un cierto número de figuras representan infracciones a la lengua (...). Pero este número sólo corresponde a una parte de las figuras; para las otras, hay que buscar la norma, no en la lengua, sino en el tipo de discurso” (TODOROV, 1970: 46). La discusión se afronta desde el ejemplo de la *catacresis*, en la que decir *pata* (de una mesa) es claramente una figura retórica apoyada en la operación de comparación entre el mueble y los cuadrúpedos (una metáfora) aunque no haya otro modo —*propio*— de denominar a la pata de la mesa. Todorov tiene razón: no siempre lo figural constituye desvío de la norma y esto hace caer la dicotomía grado 0 / desvío como condición general de la figuración; afirmar lo contrario “equivaldría a considerar las sillas como mesas desviadas” (TODOROV, 1970: 46).

11 “Sopapa: ventosa de goma con un palo largo por donde se la puede asir, que sirve para desatascar cañerías”, definición del Diccionario del español de Argentina. Por otra parte, en varios diccionarios de lunfardo, Sopapa significa pene.

Sin embargo, cuando leemos la inclusión de palabras de la jerga delictiva en textos de la prensa policial —el titular “Matar un rati”¹² de una nota sobre delincuentes que mataron policías— no podemos evitar el efecto figural pues la palabra *rati* es propia del mundo del crimen y no del discurso periodístico, por lo que esa misma frase, pronunciada por un delincuente en la cárcel no constituiría desvío alguno, sería parte de su jerga cotidiana. Por lo tanto, deberíamos considerar la existencia de normas de menor alcance que hacen que algo que resulta muy novedoso en un texto periodístico no lo sea en otro tipo de texto, pues mientras “...las reglas de la lengua se aplican a todos los discursos: las reglas de un discurso sólo se aplican a él; decir que están ausentes en otro discurso es una tautología” (Todorov, 1970: 46). Esto implica reconocer, por un lado, que cada tipo de discurso posee su propia organización, que no necesariamente es aplicable a otro tipo de discurso y, por el otro, que para hacer un análisis figural se requiere, no sólo conocimiento sobre las figuras retóricas, sino también sobre cuestiones de la vida específica de los discursos en los que las operaciones figurales tienen lugar.

En los textos de prensa policial estudiados, el análisis avanzó tomando como punto de referencia dos conjuntos de normas o regularidades: las del tipo de discurso periodístico y las de distintos modos de procesarlo: los estilos serio y amarillo y el nuevo periodismo —volveremos sobre esto.

Otra discusión tiene que ver con la *extensión* con la que circunscribimos una figura; se las suele considerar como “protuberancias” o “cápsulas” que se pueden aislar fácilmente —como *Sopapita* o *Fuerte Apache*— dentro de un texto, pero esto no siempre es así y ese efecto de circunscripción, aislamiento y reemplazo puntual es sólo uno de los posibles¹³. Una figura de larga tradición como la *ironía*, presupone una larga serie de palabras y sobreentendidos y, además, una escena enunciativa en que el *yo*, el *tú* o el *él* construidos queden en mala posición y la *parábola*, un relato ejemplar con doble sentido a interpretar, cuya figuración alcanza la extensión del conjunto de la narración.

48

Otro plano conflictivo es el que podemos denominar como de la materialidad discursiva. El Grupo *Mu*, que ha desarrollado largamente el nivel de las operaciones de figuración —y a quien seguiremos privilegiadamente cuando propongamos varios tipos de esas operaciones— decide denominar *metábolos* a las figuras retóricas pero establece su alcance considerando también el *nivel* del lenguaje que afectan. Define las *metábolos* como “toda clase de cambio de cualquier aspecto del lenguaje” (Grupo Mu, 1987: 62) y reconoce cuatro tipos de *metábolos*: *metaplasmos* —operan sobre el nivel morfológico—, *metataxis* —sobre el nivel sintáctico—, *metasememas* —sobre el nivel semántico— y *metalogismos* —sobre el nivel lógico-referencial.

Esta categorización está basada en desarrollos provenientes de la lingüística y parte de presupuestos como los de la *doble articulación de la lengua*¹⁴ y la dicotomía expresión /

12 Revista *Pistas para saber de qué se trata*, Año II, N° 23, agosto 1998.

13 Ver Metz, Christian: “Figural y substitutivo”, capítulo 6 de “Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976)”, en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*.

14 André Martinet considera que lengua es un sistema de doble articulación. Las unidades de la primera articulación son los monemas, pequeñas unidades con significado en que puede dividirse un signo; éstas, a su vez, pueden clasificarse en lexemas (“niñ-”) —que aportan significado conceptual— o morfemas (“-o”) —que aportan significado gramatical. Por su parte, las unidades de la segunda articulación son los fonemas (“n/i/ñ/o”), aquellas pequeñas unidades sin significado en que puede dividirse el signo. Ver Martinet, A. (1965)

contenido. Desde este punto de vista, los metaplasmos operan en el nivel de la palabra o de unidades inferiores. Mientras que las metataxis y metalogismos lo hacen en el nivel de la frase. Por su parte, tanto estos últimos como los metasesemas afectan el plano del contenido, mientras que los otros dos tipos de metáforas lo hacen sobre el plano de la expresión. Pero *expresión* y *contenido* varían si tenemos en cuenta figuras tan habituales como las de los ejemplos extraídos de textos de los medios, dado que éstos pertenecen a lenguajes constituidos tanto por texto verbal, como por imagen fija y / o en movimiento. Si bien aprovecharemos el camino operacional de *Grupo Mu* y muchos de sus resultados, deben evitarse ciertas confusiones conceptuales como la que señala Traversa al respecto de la diferencia y complementación entre figuras verbales y figuras visuales cuando aborda una metáfora tan usada en diversos filmes como aquella en la que se reemplaza la visión de una escena pasional entre una pareja de enamorados por el fuego de leños ardiendo en un hogar (el “fuego” visual de los leños reemplazando al “fuego” verbal de la pasión) (METZ, 1979: 162).

Vemos, por último, que una figura puede tener un carácter distintivo desde el punto de vista de su tiempo de vida. Cuando se trata de una figura gastada, como el recién citado caso del reemplazo de la escena de pasión por los leños ardientes en un film de romance sometido a una censura promedio, se elimina cualquier efecto de sorpresa o inquietud mientras que, algo tan simple pero novedoso como la denominación de *Sopapita* nos convoca al misterio y a la interpretación insegura. Por ello, el saber *sin-crónico* sobre los tipos discursivos que nos permite situar y entender figuras, debe ser acompañado por el saber *diacrónico* que nos permita discriminar novedad o repetición. Metz sostiene que este juego entre figuras gastadas y nacientes, así como el hecho de que —como en el caso de la catacrexis— se encuentre sentido figurado en el *corazón* del sentido propio, son principios motores que van modelando el lenguaje (METZ, 1979: 138). Por su parte, Todorov al describir la teoría romántica de las figuras, que sostiene que todo lenguaje es figurado, indica que en tal caso lo es diacrónicamente, pues a nivel sincrónico puede distinguirse entre la costumbre y la novedad, entre las expresiones frecuentes y las raras (TODOROV, 1970:49). En una línea de pensamiento semejante puede leerse la teoría de los *topoi*, trabajada por Ducrot en el campo de la lingüística, y apoyada según este autor en la naturaleza graduable y dinámica de la lengua. Desde una posición no referencialista, Ducrot afirma que “bajo las palabras se encuentran, no objetos, sino guiones, o más bien esquemas de guiones (...) Existen secuencias discursivas cuya articulación es independiente (y a veces incluso inversa) de los contenidos informativos en presencia” (DUCROT, 1994: 236). Desde este punto de vista que pone el acento en la dinámica léxica más allá de la referencia al fuera del texto, sería posible ubicar a las operaciones figurales como parte integrante de tal dinámica.

3. Puesta a punto de un aparato metodológico: tipos de operaciones

Hasta aquí un sucinto desarrollo de las problemáticas relacionadas con los procesos de figuración y su circunscripción. En el largo derrotero que nuestra cultura ha recorrido para determinar los límites de la figuración retórica se han seguido según Metz, dos grandes estrategias: la de la *lista* y la del *estatuto*. La *lista* genera “una labor en extensión, la de aspirar a la enumeración definitiva” (Metz, 1979:147). Cada nueva figura que no puede ubicarse en el listado previo, es descripta, se le asigna un nombre y se la incor-

pora a la lista de figuras. Con este mecanismo es sencillo identificar figuras conocidas y figuras nuevas en los textos, pero cuando aparecen figuras construidas a partir de procedimientos combinados se problematiza la capacidad descriptiva¹⁵.

El mecanismo del *estatuto*, en cambio, atiende a los *procesos de producción de sentido* que subyacen a las expresiones que son consideradas figurales. Dentro de la tradición retórica, la proposición de la existencia de *familias de figuras* (las más habituales, las familias de la *metáfora* y la de la *metonimia*, menos frecuentemente las de la *sinécdoque* y la *ironía*), estaría del lado del estatuto. Es trabajando desde el punto de vista del estatuto que Metz describe, por ejemplo, las operaciones de comparación y contigüidad, cruzadas con los ejes sintagmático y paradigmático, en la figuración filmica; no importa allí las denominaciones resultantes sino describir las *operaciones* de figuración que tienen lugar en la trama íntima de sus condiciones de producción de sentido.

En realidad, la noción de *operación* es analítica; esto quiere decir que el receptor no encuentra operaciones en la superficie de su proceso de recepción y comprensión; las figuras son paquetes perceptuales-interpretativos (notamos su presencia y le atribuimos razones y/o sentidos) y para posibilitar su análisis, se ha utilizado la noción de *operaciones* como mecanismo de desmonte y análisis de ese paquete perceptual-interpretativo. Tomamos la noción en el sentido que le da Eliseo Verón al término cuando habla de “operaciones discursivas subyacentes que remiten a las condiciones de producción del discurso (...) no son visibles en la superficie textual: deben reconstruirse (o postularse) partiendo de las marcas de la superficie.”(VERÓN: 2004, 51). En el diccionario de la lengua de la Real Academia Española, la cuarta acepción —proveniente de las matemáticas— del término *operación* dice: “conjunto de reglas que permiten, partiendo de ...datos, obtener otras ... expresiones llamadas resultados”. Por otra parte *detrás* es un modo de figurar el lugar de aquello que vamos a describir; podría decirse también *debajo*, *después*, etc. pero nunca sería exactamente lo mismo; en esa sola cuestión debería justificarse la existencia de este trabajo. Es desde esa perspectiva que, en su libro *Cuerpos de papel*, Traversa define el concepto de figuración como los modos de semiotización de una entidad identificable (el cuerpo), según un régimen discursivo (el publicitario); como una construcción y por tanto efecto de la inintersección de cadenas de operaciones que se sitúan en distintos niveles de organización de los textos: imágenes, textos escritos, composición gráfica, etc. (TRAVERSA, 1997: 17 Y 251).

50

Las operaciones de las que se va hablar son de tres tipos¹⁶:

> De construcción: representan aquellos fenómenos de alteración material que sufren los textos “en la superficie”, con respecto a cómo “deberían estar conformados” en sus apariciones “más habituales”, como “faltas”, “agregados”, “transformaciones”, etc.

15 Aquí está el origen de los listados infinitos de términos que denunciaba Barthes como furor clasificador de “los diccionarios de retórica que, en efecto, nos permiten fácilmente saber qué es un *cleuasma*, una *epanalepsis*, una *paralipsis*, pasar de la designación, frecuentemente muy hermética, al ejemplo; pero ningún libro nos permite hacer el trayecto inverso, ir de la oración (encontrada en un texto) al nombre de la figura; si leo “tanto mármol temblando sobre tanta sombra”, ¿qué libro me dirá que es una *hipálage*, si no lo sé de antemano?” (Barthes (a), 1982: 154).

16 Reproducimos aquí lo dicho en las clases que damos sobre el tema en nuestros cursos.

> De referenciación: son aquellos procedimientos por los que una figura dice algo acerca de su *afuera*, su referente, que puede ser considerado real o ficcional y que puede ser fuera de la figura pero dentro del texto; es un aspecto clave del modo en que los procesos de figuración contribuyen a la construcción de “imágenes de mundos”.

> De inserción: las diferentes maneras en que la figura se relaciona con el resto del texto, tanto por lo que *muestra* como por lo que presupone, y también con distintos tipos de conjuntos de los que forma parte (un género, una campaña comunicacional, un estilo, etc.).

Como se ve, cada tipo de operaciones se propone para describir los modos de producción y aparición de las figuras y, al mismo tiempo, son útiles para establecer relaciones de lo figurado con lo que, en principio, puede considerarse como no figurado tanto en el plano *intratextual* como en el *intertextual*. Por otra parte, varias de estas operaciones pueden estar funcionando simultáneamente en un texto, es decir que estos tres niveles no son excluyentes.

Veamos ahora cómo pueden tipificarse las operaciones a través de las cuales esos procesos de figuración se ponen en juego, y los modos en que éstos se insertan en los textos. Nada hace pensar que aquellas a las que nos vamos a referir sean las únicas o el total de operaciones existentes o posibles. Se presentarán aquellas de amplia generalidad y que ya han sido tratadas por autores importantes.

3.1. Operaciones de construcción

Siguiendo parcialmente al Grupo *Mu*, existen diferentes tipos de operaciones de construcción. Al describir y ejemplificar, acentuaremos el componente de construcción aunque rápidamente se verá que, aun en el ejemplo más sencillo, no hay sólo “construcción”.

> Operaciones de sustracción: Algo desaparece del texto: una toma de un film, una palabra de una frase, una sílaba de una palabra, etc. Desde la sencillez del apócope (“ma” por mamá) a la fuerza expresiva de la elipsis (“te voy a romper...” o la eliminación terrible del golpe final de un cuerpo al caer desde la altura contra el suelo).

> Operaciones de adjunción: Inversa a la anterior, hay algo en el texto que está “de más”. Por ejemplo, en vez de “mamá”, se dice “mamacita”, o se utilizan descripciones extensas más allá de cualquier costumbre habitual o se muestran detalles muy precisos que, sin embargo, no hacen al desarrollo de, por ejemplo, un relato lineal.

> Operaciones de conmutación (supresión más adjunción): Son operaciones mediante las cuales se reemplaza algún elemento del texto por otro, que es el que produce el efecto de *figuración*. Es el procedimiento básico, como vimos, que suele atribuirse, limitando el fenómeno, a la presencia de una figura: en lugar de lla-

mar a una persona por su nombre, se le dice “Mono”, las llamas que reemplazan a la visión directa de la escena erótica; los casos más conocidos y paradigmáticos, muy diferentes entre sí en otro nivel, son la metáfora y la metonimia.

> Operaciones de permutación: Son operaciones de cambio de orden. Ejemplos de permutación pueden ser tanto la modalidad de hablar al revés (toga en vez de gato) como la de narrar comenzando por el final del relato y terminando por el principio.

> Operaciones de transmutación: Es la posibilidad, abierta por la digitalización de la imagen y del sonido, de pasar, sin solución de continuidad, del rostro de un humano al de un animal, del timbre de un instrumento a otro, o de una voz a otra en una misma frase. Este tipo de operaciones no fue tenida en cuenta por el Grupo Mu porque no son de origen verbal ni fueron reconocidas por la retórica pre-digital.

3.2. Operaciones de referenciación

Todo fenómeno figural implica una relación con su *afuera* sea éste dentro del propio texto o género (un texto o un género donde puedan, por ejemplo, existir *figuras no figurales* como la del unicornio o sólo se construyan objetos o seres que, supuestamente existan en *la realidad*). Esos distintos tipos de operaciones de referenciación las presentaremos —según se verá, basadas en muy distintas pero importantes tradiciones— como pares de opuestos aunque esas oposiciones no sean casi nunca, en sentido estricto, oposiciones lógicas sino semánticas. Este enfoque tiene tanta tradición que muchas clasificaciones diferencian dos grandes familias de figuras retóricas: las de origen metafórico que operan por *comparación*, como la *metáfora* o la *parábola* y las de origen metonímico que trabajan por *contigüidad*, como la *sinécdoque* o el *doble sentido*.

52

> **Comparación / contigüidad:** Esta oposición es clásica y funda la diferencia principal que se atribuye entre la metáfora, que funciona por comparación, y la metonimia, que lo hace por contigüidad. Si se le dice a alguien *Sopapita* porque tiene labios muy grandes que generan al besar una fuerza de absorción equivalente a una sopapa, se está comparando y, por lo tanto, nos encontramos frente a una metáfora; pero si se le dice así porque se dedica a la *destapación* de cañerías, y por lo tanto se supone que se lo ve frecuentemente portando o utilizando la herramienta, estamos frente a un procedimiento metonímico, que opera por contigüidad (en este caso por cercanía o contacto existencial, otras veces puede ser por relaciones lógicas, o de continente / contenido).

> **Condensación / Desplazamiento:** Se trata de las dos operaciones que se producen en la vida onírica según Sigmund Freud (FREUD, 1948). La condensación tiene que ver con la concentración de diversos sentidos en una sola expresión; es lo que permite que cuando se dice *Sopapita*, puedan convivir la figura todavía difusa del delincuente, con la más conocida de la herramienta. El desplazamiento, en cambio, es “la aptitud de *transitar* (...), de pasar de una a otra idea, de una a otra imagen, de uno a otro acto” (METZ, 1979:226), como cuando ya pocos recuerdan el nombre

original del barrio al que basta mencionar como *Fuerte Apache*. Metz destaca la generalidad de esta última operación en tanto tránsito de un sentido a otro. Desde ese punto de vista toda figura implicaría en su base un desplazamiento.

> **Anclaje / relevo:** Se trata, por supuesto, de las ya conocidas operaciones descritas por Barthes (BARTHES, 1982) al analizar las relaciones entre letra e imagen en la publicidad de las pastas Panzani. Hay *anclaje* cuando una figura *fija* el sentido de lo figurado, por ejemplo, el apodo *ganzúa* , metonimia *gastada* ; aunque es más frecuente esta operación cuando se usan metáforas que obligan solamente a un conocimiento general de la cultura (el apodo *mono*), que en la metonimia no muy usada. En cambio, en *Sopapita*, la presencia del apodo actúa como relevo: *abre* los sentidos por su novedad, tal vez hacia afuera de la vida delictual, incluyendo como vimos, posibles aspectos de la vida amorosa o laboral.

> **Ampliación / atenuación:** Titulares como “Destrozado en el pavimento” o “Asaltó una fábrica y lo llenaron de plomo”¹⁷ constituyen expresiones hiperbólicas (otra figuración clásica), donde entra en juego la *exageración* ; lo contrario es la *atenuación* que opera, por ejemplo, en el habitual eufemismo *detención* frente a la más directa y realista *captura* (pero la *captura* implica aparentemente culpabilidad, condición criminal, por eso se atenúa).

> **Concreción / abstracción:** Esta oposición es la que tiene menor tradición de especificidad pero, sólo por expresarla, en su generalidad, se presupone su presencia habitual. Si *Fuerte Apache* remite a la supuesta brutalidad de la vida del *salvaje* , *Villa Tranquila* —el nombre que se le da a otro asentamiento marginal pero no construido institucionalmente como *Fuerte Apache*, un *barrio* de departamentos diseñados y construidos por especialistas y no una *villa* como la *Tranquila* , de casas supuestamente provisorias contruidas por sus habitantes—, aunque se utilice irónicamente, trae a escena la relativa abstracción de la idea de *clima social* . Por otra parte, representa la típica oposición entre, por ejemplo, los *concretos* goces de la carne frente a los *abstractos* placeres del espíritu.

3.3. Caminos: operaciones de inserción

Este tipo de operaciones atiende al modo en que la expresión figurada se inserta en la totalidad del texto o en los conjuntos de textos que estén bajo análisis, si estos aparecen claramente relacionados entre sí, como en una campaña publicitaria compuesta de varias piezas en las que se repiten figuras, o en series de textos de ficción de cualquier medio donde, por ejemplo, *impermeable* figure por convención, por ejemplo, a *investigador privado* . Estas operaciones tienen que ver con la interacción de los procesos de figuración y el texto en donde se encuentran operando. Como veremos, no siempre una inserción puede fijarse claramente en lo espacial y/o en lo temporal¹⁸.

> **Expresión / contenido:** El Grupo *Mu* utiliza esta distinción para diferenciar dos instancias sobre las que se depositan las figuras en general y la que, como se

17 Ambos son titulares de la revista *¡Esto!* N° 445, 16 de octubre de 1997 y 431, 9 de julio de 1997, respectivamente.

18 Desde ya, la guía para esta discusión es Metz, Christian: “Metáfora/Metonimia, o el referente imaginario (1975-1976)”, en *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*.

sabe, tiene una larga tradición en nuestra cultura. Si bien, como se habrá notado a lo largo de nuestra exposición, no adherimos a ella para diferenciar *capas* textuales, la mantenemos para discriminar aquellas figuras que en una *primera aproximación* se apoyan privilegiadamente en la expresión o el contenido. Como ejemplos, el *vesre* o la elipsis, se insertan por la expresión mientras la ironía o el eufemismo por el contenido. Es más difícil establecer el plano sobre el que pesan primordialmente nada menos que la metáfora o la metonimia (los distintos usos de *Sopapita* implican figuraciones en ambos planos).

> **Encapsulamiento / secuenciación:** Como ya dijimos antes, a veces las figuras son fácilmente aislables sobre la superficie del texto en el sentido de que, en general, *una* metáfora o *una* metonimia consisten en el reemplazo o la aparición de *una* palabra o *una* imagen; otras veces, en cambio, la figuración se extiende a través de todo el texto, sea en el plano de la expresión como en la reversión de *dábale arroz a la zorra el abad*, sea en el plano del contenido como en la doble lectura a la que obliga la parábola.

> **Sintagmática / paradigmática:** En el camino de precisar lo que denomina el “gesto jakobsoniano”, Christian Metz describe dos modos por los que las figuras (el se refiere a la metáfora y a la metonimia) se insertan en un texto (METZ, 1979)¹⁹: en *sintagma* o en *paradigma*.

54

> Una inserción es paradigmática cuando algo que aparece en un texto requiere para su comprensión, realizar una operación externa a él; su sentido no depende únicamente del conjunto del texto, como en el caso de “El corazón de las tinieblas” —título del informe sobre *Fuerte Apache*— que remite al paradigma literario-cinematográfico a través de la mención de la novela de Conrad en la que se basó el film *Apocalipsis Now*. La crudeza y el horror de la historia de Conrad se comparan aquí con la vida en *Fuerte Apache*; y pero esta relación se devela solamente si se conoce al menos el argumento de “El corazón de las tinieblas”.

> En las inserciones sintagmáticas, en cambio, los procesos figurales tienen que ver con el modo de estructurar el texto y cierran el sentido de su inserción en el interior mismo del texto, ejemplo de ello puede ser la alternancia entre registros literario y periodístico en el mencionado informe. Allí una distante mirada sociologista describe arquitectónica y demográficamente el Fuerte, y se complementa con la inserción de la historia individual de un fugitivo contada por un narrador omnisciente que describe los detalles del festejo por la fuga de la cárcel. Si bien se trata de fragmentos ficcionales, éstos cobran sentido en tanto son verosímiles en el contexto sociológico descrito en la nota.²⁰

19 Metz discute la homología que Jakobson plantea entre metáfora/metonimia y paradigma/sintagma y describe cuatro modos de presencia de figuras en el discurso fílmico: metáfora puesta en sintagma, metáfora puesta en paradigma, metonimia puesta en sintagma y metonimia puesta en paradigma. Ver capítulos “Retórica y lingüística: El gesto jakobsoniano” y “Referencial, discursivo” de *Psicoanálisis y Cine*.

20 Veamos ejemplos publicitarios de estos tipos de inserciones. Inserción paradigmática: una vieja publicidad televisiva de la marca Peugeot ponía en escena a un auto que perseguía a una mujer por las calles de un pequeño pueblo francés. En paralelo con esa secuencia, pero

4. La figuración de lo criminal: operaciones y caminos en la prensa policial

4.1 Niveles de intertextualidad

Reiteradamente, durante nuestra exposición, intentamos poner en relación las figuras detectadas en los textos con el *afuera* de los textos, tanto por tratarse de las maneras en que mediante figuras se construyen *mundos*, como por la presencia de costumbres discursivas que atraviesan los textos analizados; así, cuando hablábamos de la aparición del término *rati* para referirse al individuo perteneciente a la fuerza policial, decíamos que no se trataba de una *creación* del texto analizado —sea el que fuere— sino de una cita al *lunfardo delictual*, es decir que se trata en ese caso de la emergencia del pasaje de un estilo conversacional a un texto periodístico.

Antes de introducirnos definitivamente en el análisis de nuestros casos conviene presentar un esquema muy simplificado de dominios con respecto a los cuales un fragmento de un texto debe ser considerado figural.

Sobre el corpus de textos que analizaremos actúan los siguientes niveles de producción de sentido (VERÓN, 1974: 57).

> **Dispositivos técnicos.** Tres modos diferenciados de construir textos: el *dispositivo de impresión* que produce la letra *impresa*, denunciando la intervención de la máquina, sin marcas de individualidad (McLUCHAN, 1985); el *dispositivo fotográfico* con todas sus posibilidades *icónico-indiciales* (SCHAEFFER, 1993) sin todavía aceptar las consecuencias de la digitalización; el ordenamiento *gráfico*, ocupando el espacio de maneras específicas, proponiendo jerarquías y recorridos de lectura²¹.

> **Medio gráfico / revista.** Medio entendido como modo de utilización sociodiscursiva diferenciada de ciertos dispositivos incluyendo, tanto formatos como modos y frecuencias de distribución. Sin ninguna explicación ontológica, en términos generales, los *diarios* son diferentes a las *revistas* a pesar de utilizar los mismos dispositivos técnicos.

> **Tipo discursivo.** El *periodismo* como conjunto muy amplio de textos que tienen ciertas características (como la tensión entre *descripción* y *opinión*, la pasión por la actualidad, por ejemplo) que lo diferencia de otros conjuntos de textos reconocidos por la sociedad como *científicos*, *artísticos*, *publicitarios*, etc.

en otro escenario se veía a un león corriendo. Para dilucidar el sentido de la inserción de ese león, era necesario contar con un saber especializado sobre marcas de autos externo a ese texto publicitario específico, que nos permitía reconocer que el isotipo de Peugeot es un león. Inserción sintagmática: una publicidad televisiva del aperitivo Gancia en la que una mujer llegaba a una reunión y cada hombre al verla se convertía en un animal: pez, águila, león. La inserción de los animales adquiría sentido en la secuencia misma: cada animal representaba una actitud de los hombres frente a las mujeres.

21 Debido a que para este trabajo analizamos un corpus gráfico, no mencionamos en este apartado la complejidad del campo de los medios electrónicos que oponen los regímenes del directo y el grabado, y sus consecuencias en relación con la construcción de coordenadas espacio-temporales.

> **Géneros.** Dentro del periodismo gráfico, clasificaciones equivalentes a los géneros operan en dos niveles. Por un lado, los denominados *medios periodísticos*, se comportan como géneros: el *diario* se parece más al *noticiero televisivo* que a la televisión y un *semanario de actualidad* se diferencia de un *semanario policial*, como un *programa periodístico radiofónico* se diferencia de un *programa radiofónico dedicado al espectáculo*. Por otro lado, en el periodismo gráfico se reconocen —dentro de esos *medios* que actúan como *géneros macro incluyentes* que Bajtín denominaría secundarios (BAJTÍN, 1985: 250)— *géneros incluidos* tales como la propia *noticia*, el *editorial*, la *cobertura*, la *columna de opinión*, la *pastilla* o *pirulo*, etc.

> **Estilos.** Por último, en el universo del discurso periodístico se acepta, desde las últimas décadas del siglo XIX, la existencia de dos grandes **estilos**, el *serio* y el *sensacionalista* o *amarillo*. Si bien uno de los autores de nuestro país que más ha contribuido al estudio de esa oposición, Oscar Steimberg (1997), ha dicho que el sensacionalismo ha triunfado, “en un momento en que la exposición del traqueteo y el jadeo del sujeto estilístico se han generalizado, los accidentes y estallidos textuales del amarillismo ya no pueden definir una manera discursiva” (STEIMBERG, 1997: 8); aún estando de acuerdo con esa proposición sugerente, la aceptación obliga a un estudio más profundo de los términos contrapuestos dado que el triunfo del sensacionalismo no ha significado disolución de lo serio²². Describimos a continuación, de modo muy resumido, los esquemas básicos caracterizadores de cada estilo.

56

> **Serio.** Enunciación contenida y búsqueda de *transparencia* para naturalizar precisamente la presencia del estilo. Énfasis, no cuantitativo sino cualitativo, sobre noticias económico-políticas. Mayor presencia de imágenes generales y de retratos tradicionales. Explicación de las noticias por el contexto (por ejemplo, la pobreza produce el crimen) y por ello privilegio de una mirada *sociologista*.

> **Sensacionalista.** Enunciación expresiva y con utilización evidente de los mecanismos gráficos (titulados evidentes, imágenes duras, denominaciones fuertes, como la *hiena* o el *chacal*). Posible presencia central de noticias policiales, extravagantes o de vida cotidiana. Mayor presencia de *instantáneas* captando el movimiento individual. Explicación de la noticia por dimensiones *antropológicas* (lo humano y lo inhumano, la pasión y la muerte, la naturaleza y la cultura (Fernández, 1999a y 1999b).

4.2. Dos textos representativos (*Pistas* y *¡Esto!*, dos estilos periodísticos construyen al delincuente y su entorno)

El conjunto de textos analizados pertenece a dos revistas policiales editadas en la segunda mitad de la década del '90²³: *Pistas* y *¡Esto!*, en las que se observan distintos mo-

22 No hace falta aclarar que serio y sensacionalista no remite para nosotros a juicios de valor sino a modos de clasificación y de nominación producidos por la sociedad. Por eso, Steimberg proponía oponer prensa *amarilla* a prensa *blanca* (Steimberg, 1987).

23 Ésta década está marcada por la dominancia del género policial, al menos en el cine. Ver al respecto Carlón Mario: “Crímenes seriales: ¿cadáveres, discursos u obras?” (inédito). En este artículo, Carlón describe cierto tipo de films sobre asesinos seriales en los que “cada crimen ha sido construido como un *acontecimiento mediático*: son mensajes dirigi-

dos de entrecruzamiento de miradas sobre lo criminal, recursos para la construcción de la figura del delincuente y la articulación con su entorno, y las consecuentes estrategias enunciativas desplegadas.



57

Sin duda, en ambas revistas es posible rastrear distintos elementos del estilo serio y del sensacionalista. Precisamente, se verá cómo en la construcción del delincuente *¡Esto!* procede con una mirada antropológica que desvele al criminal desde la línea divisoria entre naturaleza y cultura, recurriendo a su vez a un realismo estereotipado e hiperbolizado que se combina con una palabra moral. Por su parte, *Pistas* pone en juego una mirada sociológica que sugiere la relación entre el delincuente y sus vecinos y que alternada con el relato ficcional devela el placer por el género policial que está en la base del estilo particular de esa revista.

Sin embargo, en ambas publicaciones se hacen presentes ciertos rasgos del estilo del *nuevo periodismo*²⁴, como la incorporación de elementos de la literatura en textos periodísticos: citas a otros universos, centramiento en los detalles, entre otros.

Veremos entonces cómo en las notas seleccionadas para el análisis se configuran universos estilísticamente distintos de lo delictivo y la ley, así como los escenarios urbanos en los que ese enfrentamiento tiene lugar.

dos a la humanidad porque saben que son/serán cubiertos extensamente por los medios". Siguiendo este planteo, podríamos incribir la publicación de *Pistas* y *¡Esto!*, dos revistas especializadas exclusivamente en la temática policial, en línea con el resurgimiento del género ligado a los medios de comunicación.

24 El nuevo periodismo o *new journalism* nace en la década de 1960 en Estados Unidos, caracterizado por la introducción de elementos o recursos de la literatura en los textos periodísticos: cambio de punto de vista del narrador, énfasis en los climas de las situaciones, así como en las expresiones y gestos de los entrevistados. Tom Wolfe y otros periodistas de la época buscaban que fuera posible hacer un periodismo que se leyera como una novela. Trabajaron especialmente el reportaje por considerarlo "un artículo que cae fuera de la categoría de noticia propiamente dicha (y por lo tanto) proporcionaba un cierto margen para escribir." (Wolfe, 1977). Uno de los primeros y más reconocidos exponentes del *new journalism* fue *A sangre fría*, de Truman Capote.

Si retomamos la pregunta que abre el artículo acerca de los modos de presentar-construir la figura del criminal en la prensa, nos encontramos aquí con dos casos que nos muestran la variedad de intertextos que se ponen en juego en la prensa policial: desde la *seca* mirada sociológica sobre un barrio del conurbano bonaerense conocido a través de la descripción habitacional y de los *tipos* de pobladores, hasta el compromiso de la palabra moral que juzga, justifica, acepta, comprende. Y para matizar, la convocatoria al campo de la ficción a través de paradigmas cinematográficos y literarios.

En *¡Esto!*, la figura de *Sopapita* Merlo —el criminal— se construye en primer plano sobre el fondo de su barrio Villa Pinerol, donde aún acechan sus secuaces. Hay un desplazamiento: el legendario delincuente *actúa* a través de sus seguidores que han heredado su lugar. En cambio, en *Pistas*, el criminal se construye como “puerta de entrada” cua-

58

si-ficcional a la posterior descripción sociológica del barrio. Gancho de lectura por su “extrañeza”: *Fuerte Apache* o *El corazón de las tinieblas* puede ser leído como un informe periodístico o en clave literaria, como un relato policial vernáculo.

A través de un enfoque individual del delito en la revista *¡Esto!*²⁵, se construye una *pintura* de cómo vive la gente, pero siempre enfatizando lo vivido por la víctima y el victimario. En la nota titulada “Emulo de ‘Sopapita’ se cobró otra vida”, el enfoque individual se observa tanto en el plano visual como en el verbal: se incluyen dos fotografías del frente de la casa de la víctima, en una de las cuales se ve a dos hombres y una mujer.

25 De la revista *¡Esto!* N° 427, 12 de junio de 1997, seleccionamos una serie de tres notas: —“Emulo de ‘Sopapita’ se cobró otra vida”, “El retorno de los muertos vivos” y “Otro cuñado de ‘Sopapita’ herido durante un asalto”— anunciadas en la tapa de la revista bajo el titular “La banda de ‘Sopapita’ volvió a matar”, que tematizan uno de los aspectos más habituales del mundo de lo delictivo: la muerte violenta. Por un lado, la muerte de un hombre común —un abogado— asesinado durante un asalto a su casa por un secuaz del famoso delincuente recientemente muerto; por otro lado, la muerte del propio “Sopapita Merlo” asesinado por un “justiciero”; y por último, las andanzas de sus “sucesores” heridos y detenidos en posteriores intentos de robo.

El epígrafe sostiene “La casa del crimen, un hermano destrozado”. La tercera imagen es la foto del carné de abogada de la víctima. Al relatar como sucedieron los hechos se mantiene la misma línea:

“Esta dramática historia arranca cuando el reloj marca las 0.30. Ya había empezado el domingo en al casa de los Blanco, ubicada en la calle Martín Rodríguez 4189, Manzana 19 A. Casa en la que habitan desde hace quince años, que fue levantada con esfuerzo pero que todavía está a medio terminar. Prueba de ello es el revoque grueso en el frente del inmueble. Pero un detalle revela la peligrosidad de la zona: le están colocando rejillas a las ventanas... Allí, don Alberto Blanco, de 69 años y comisario inspector (R) de la provincia de Santa Cruz, esperaba con su esposa la llegada de su hijo Claudio Oscar, un abogado de 35 años.” (¡Esto! N° 427, p. 2)

Este enfoque individual del delito ha sido una característica frecuente del periodismo *sensacionalista* (FERNÁNDEZ, 1990; STEIMBERG, 1987 Y 1997). Donde ha ocurrido un crimen se privilegia la resultante individual por sobre el contexto social en el que tuvo lugar. La mirada individual se aprecia no solamente en la construcción de la figura de la víctima sino también del victimario. En la siguiente nota, titulada “El retorno de los muertos vivos”, dos recuadros operan en ese sentido. Uno de ellos titulado “Asesino de policías”, es una cronología que incluye los nombres de los agentes asesinados por el mentado delincuente *Sopapita* Merlo y las fechas del delito, según consta en “su prontuario N° 177.843”. El otro recuadro, titulado “El sino de una pobre madre” tematiza las desgraciada vida de la madre de la novia de *Sopapita* —asesinada junto con él—, cuyos dos hijos se han convertido en “sucesores” de su cuñado:

“La madre de la compañera de Merlo manifestó que “no tenemos para comer un plato de sopa, por eso me asombra que alguien me pregunte si pienso contratar a un abogado”.

EL "CLAN SOPAPITA" CONTINUA EN ACCIÓN

El retorno de los muertos vivos

EN 21 AÑOS DE VIDA, DONÓLO LOS VERBOS ROBAR, VIOLAR Y MATAR EN TODOS LOS TIEMPOS. NESTOR DANIEL MIELLO, CONOCIDO COMO "SOPAPITA", FUE UN AUTÉNTICO PLETO MADO QUE MURIO EN SU LEY, CUANDO UN KIOSQUERO "JUSTICIERO" LO MATÓ A MAZAZOS.

Asesino de policías

Nestor Daniel Miello, conocido como "Sopapita", fue un delincuente que robó y mató a policías durante su vida. Su prontuario lo registra como un asesino de policías. Miello fue asesinado por un kiosquero llamado "Justiciero" cuando intentaba robarlo. Miello tenía 35 años cuando murió.

El sino de una pobre madre

La madre de la compañera de Merlo manifestó que "no tenemos para comer un plato de sopa, por eso me asombra que alguien me pregunte si pienso contratar a un abogado".



Marcha para exigir mayor justicia

Una multitud de personas se reunió para exigir mayor justicia por el asesinato de Miello.

Los habían detenido y liberado horas antes

Los hermanos de Miello, Claudio Oscar y Pablo, se reunieron con sus familiares para despedirse de su hermano. Miello había sido asesinado por un kiosquero llamado "Justiciero".

Marcha para exigir mayor justicia

Una multitud de personas se reunió para exigir mayor justicia por el asesinato de Miello.



Marcha para exigir mayor justicia

Una multitud de personas se reunió para exigir mayor justicia por el asesinato de Miello.

Pese al tremendo dolor, la mujer no dejó caer una sola lágrima. Se aferró a una ropita de su nieto y dijo que todo ahora va a ser mucho más difícil. “Encima, cuando estábamos haciendo lugar para armar el velatorio, se cayó y se rompió la cama del más chiquito. Un gasto más, señor, un gasto más”, terminó diciendo la señora.” (¡Esto! N° 427, p. 5)

La figura del delincuente se enfoca así como individuo-integrante de una familia, un clan que se organiza a su alrededor: la novia que lo acompaña, los cuñados que reciben su herencia, la suegra que sufre. Pero no es la única, la historia se completa con la familia de la víctima —el abogado asesinado y sus padres—, y el quiosquero-justiciero —que huye para resguardar su vida.

Paralelamente, la serie de detalles puntuales resaltados en negritas: nombre y apellido, dirección exacta y número de prontuario enfatizan ese enfoque individual a través de operaciones de concreción. Esta particular combinación de figuraciones produce un efecto de referencialidad²⁶; sin embargo, en la construcción del universo de lo delictivo, este efecto referencial entra en tensión con otras operaciones más ligadas a la función poética (JAKOBSON, 1981), como la exageración, la repetición, la comparación e incluso la inserción. Este último es el caso del título “El retorno de los muertos vivos”, nombre de una conocida película de terror, así como la utilización del refrán “Muerto el rey, viva el rey” para dar cuenta de cómo a partir de la muerte de *Sopapita* Merlo sus secuaces continuaron su herencia delictiva. Este tipo de inserción remite a universos vinculados con lo cultural como el cine y los refranes.

60

En cuanto a las operaciones de exageración y repetición, éstas configuran una retórica hiperbólica que surca las tres notas en toda su extensión y en diversos niveles de análisis. En el nivel del dispositivo técnico —la diagramación de las páginas— se hace presente el *horror vacui* u horror al vacío: entre los textos verbales de tipografías y colores variados y las múltiples imágenes no queda casi ningún espacio en blanco. También aporta a la construcción de ese efecto, la repetición —a lo largo de una de las notas— de motivos tales como la modalidad con que fue muerto el delincuente *Sopapita*:

“Tras ingresar con su novia **María Fanny Silva** a una vivienda con fines de robo, se topó con el dueño de casa, **Pedro David Ruiz**, quiosquero salteño que con una maza **terminó en cinco segundos** con la vida del peligroso maleante y su íntima amiga, una sanguinaria jovencita que no le iba en zaga a su feroz amante.” (¡Esto! N° 427, p. 4)

Dos párrafos después se citan las declaraciones del quiosquero *justiciero*: “Creo que me encegüecí y en segundos nomás tomé una maza que estaba cerca y se la partí en la cabeza, primero a ella y luego a él.” Nuevamente tan sólo dos párrafos más adelante se repite —esta vez en boca del periodista—: “...el ‘justiciero salteño’ tomó una maza y con inusitada violencia reventó la cabeza de la joven primero y de él después”. La operación

26 Nos referimos aquí a la función referencial definida por Roman Jakobson, como aquella que se hace presente cuando lo que predomina en el texto es la información sobre el referente o contexto.

de repetición genera un efecto de insistencia que en general se centra en la descripción de las circunstancias más dramáticas del acontecimiento narrado. Otro ejemplo de este tipo de repetición —en la misma nota que el ejemplo anterior— se presenta con la reiteración de la necesidad del quiosquero de huir por temor a las represalias que pudieran tomar los compañeros del delincuente:

“Las amenazas de los compinches de “**Sopapita**” lo obligaron a dejar su vivienda, la que fue desvalijada por un grupo de compinches del hampón muerto”. Enseguida se reafirma: “**Hoy es un misterio el paradero de Ruiz, quien padeció horrores simplemente por defender lo suyo.**” (*¡Esto!* N° 427, p. 5)

Unos párrafos más adelante se repite:

“Lógicamente, el hombre, que no hizo otra cosa que defender lo suyo, tuvo que desaparecer con su familia, al punto que hoy mismo se ignora su paradero.” (*¡Esto!* N° 427, p. 5)

Poco después se vuelve a insistir:

“Las voces que se alzaron augurando venganza hicieron que el “**justiciero**” y su familia —a los que tras el hecho les desvalijaron la casa—, desaparecieran sin dejar rastros.” (*¡Esto!* N° 427, p. 5)

Un componente ampliamente utilizado en las notas de *¡Esto!* es la palabra moral y el recurso del *pathos* (los sentimientos), ambos ubicados dentro de la *tekhne rethorike* de Aristóteles entre las pruebas subjetivas o morales, que en una argumentación se ponen en juego con el fin de conmover a la audiencia. El enunciador se alza con la autoridad para trazar la línea que separa el bien del mal, lo comprensible de lo irracional. En este sentido, era lógico que el quiosquero “reventara la cabeza” al delincuente *Sopapita* y a su novia, pues lo hizo para “defender lo suyo”. Y aún más: es desde ese punto de vista que el asesino de la pareja de delincuentes —comparada con **Bonnie and Clyde**²⁷— se constituye en un *justiciero*. Ante un clima de alta criminalidad, hay un desplazamiento de la identificación sociológico-laboral *quiosquero* a la moral *justiciero*, operación de la parte por el todo: una de sus acciones lo define, la de haber “hecho justicia” matando al criminal.

Esa línea divisoria entre el bien y el mal está en la base de la estructura del mundo del delito construido en las notas de *¡Esto!*, y funciona como explicación del alto nivel de criminalidad. De un lado de la línea hay “gente de trabajo” que día a día es víctima del vandalismo y la bestialidad encarnada en sujetos inadaptados que están más cerca de los animales que de los humanos. Se construye así un universo dicotómico donde se diferencia claramente el bien del mal, la legalidad de la ilegalidad, la civilización de la barbarie, a partir del cual ocupan su lugar los distintos personajes.

27 Bonnie and Clyde fueron una mítica pareja de delincuentes que vivió durante la época de la ley seca en Estados Unidos. Tanto la envergadura de los asaltos cometidos, como la fiera de su accionar los elevaron a un plano legendario. Fueron asesinados a balazos en una emboscada. La historia de Bonnie and Clyde ha sido llevada al cine.

Del otro lado de la línea, se construye la figura del delincuente, en su mayoría jóvenes que en lugar de buscar un trabajo digno eligen salir a robar drogados y alcoholizados, y llegan al extremo de matar por pequeños botines. Si ya observamos la figura de la víctima doblemente víctima: no sólo se trata de personas humildes y honestas que con el sacrificio de muchos años han conseguido tener una pequeña casa, sino que además sufren los peores males: son robados, violados o asesinados; los victimarios son también doblemente verdugos, pues sus crímenes suelen ser motivados por el instinto o las desviaciones de que son presas.

“Sopapita” recorrió sus cortos 21 años por los caminos de la marginalidad: **robar, violar, matar** fueron verbos que conjugó a la perfección y que le sirvieron para ganarse el mote de **“pesado”** en un ambiente donde méritos y laureles se logran a sangre y fuego. (...) La muerte convirtió a **“Sopapita” Merlo en una nueva leyenda del hampa**. Un peligroso sujeto que recorrió palmo a palmo los caminos de la delincuencia y **que murió tan violentamente como vivió**. Allí tuvo punto final la vida del salvaje homicida. El duro, el violador, el barra brava, murió, como otros tantos, en su ley. El cadáver del forajido fue despedido a los tiros por sus mismos compinches los que en medio de nubes de marihuana, juraron vengar el asesinato de su líder.” (*¡Esto!* N° 427, p. 4-5)

62

En este sentido, el enfoque individual del delito enseguida puede ser leído en clave antropológica poniéndose en cuestión la oposición civilización / barbarie. Desde una retórica de la indignación y ubicado siempre sobre el borde de la oposición tajante entre bien y mal, el enunciador denuncia aquellos delitos que ponen en duda el nivel más básico de la vida social: la distinción entre estado de naturaleza y estado de cultura²⁸. En esas denuncias muestra su posición moral:

“...dos de los cuñados del delincuente se encuentran baleados, internados y a disposición de la Justicia. Lo que sería deseable es que ese “estar a disposición” sea por un largo tiempo, tanto como para que los vecinos trabajadores de Villa Pinerol sientan un alivio y se animen a volver a asomarse a la calle.” (*¡Esto!* N° 427, p. 6)

Si *¡Esto!* explica los sucesos policiales desde este mapa antropológico de divisiones absolutas: civilización/barbarie, naturaleza/cultura, en la revista *Pistas*, por su parte, gana la escena la mirada sociológica que observa el proceso que ha llevado a la caracterización actual del *Fuerte Apache* como un “corazón de las tinieblas”. Opera en este sentido

28 Según Lévi-Strauss esta distinción se funda en una norma que tiene tanto de natural como de cultural: la prohibición del incesto. El antropólogo argumenta: “...todo lo que es universal en el hombre corresponde al orden de la naturaleza y se caracteriza por la espontaneidad, mientras que todo lo que está sujeto a una norma pertenece a la cultura. [...] La prohibición del incesto presenta [...] los atributos contradictorios de dos órdenes excluyentes: constituye una regla, pero es la única regla social que posee a la vez un carácter de universal”. Lévi-Strauss, Claude: “Naturaleza y cultura”.

UNA FAMILIA QUE PARECE Otro cuñado de "Sopapita"

SE TRATA DE UN ADOLESCENTE QUE RESULTA BALDAZO EN UN ATRACO A UN BANCO. DE ESTA MANERA, LOS DOS HERMANOS DE FANNY LA MUCHACHA ASESINADA JUNTO A NIÑO-C. RESULTADOR BALDAZO EN EL TRANSCURSO DE POCOS DÍAS

Cuando se habla de familia, se suele pensar en un grupo de personas que conviven y se relacionan entre sí. Pero en el mundo del crimen organizado, la familia puede ser un grupo de personas que se relacionan entre sí para cometer delitos. En este caso, se trata de un adolescente que resulta baldazo en un atraco a un banco. De esta manera, los dos hermanos de Fanny la Muchacha asesinada junto a Niño-C. resultaron baldazos en el transcurso de pocos días.

El caso de Fanny la Muchacha y Niño-C. es un ejemplo de cómo la familia puede ser un grupo de personas que se relacionan entre sí para cometer delitos. En este caso, se trata de un adolescente que resulta baldazo en un atraco a un banco. De esta manera, los dos hermanos de Fanny la Muchacha asesinada junto a Niño-C. resultaron baldazos en el transcurso de pocos días.



Médicos "especializados" en balazos

En el mundo del crimen organizado, los médicos juegan un papel importante. Son los encargados de tratar a los heridos y de proporcionar el soporte médico necesario para que los delincuentes puedan escapar de la escena del crimen. En este caso, se trata de médicos que se especializan en tratar a los heridos de balazos.

Los médicos "especializados" en balazos son aquellos que se dedican a tratar a los heridos de balazos. Son los encargados de proporcionar el soporte médico necesario para que los delincuentes puedan escapar de la escena del crimen. En este caso, se trata de médicos que se especializan en tratar a los heridos de balazos.

SOLO CONOCER LA VIOLENCIA herido durante un asalto

El caso de Fanny la Muchacha y Niño-C. es un ejemplo de cómo la familia puede ser un grupo de personas que se relacionan entre sí para cometer delitos. En este caso, se trata de un adolescente que resulta baldazo en un atraco a un banco. De esta manera, los dos hermanos de Fanny la Muchacha asesinada junto a Niño-C. resultaron baldazos en el transcurso de pocos días.



Temor de un funcionario

El temor de un funcionario es un tema que ha sido tratado en el mundo del crimen organizado. Se trata de un funcionario que tiene miedo de ser asesinado por los delincuentes. En este caso, se trata de un funcionario que tiene miedo de ser asesinado por los delincuentes.

El temor de un funcionario es un tema que ha sido tratado en el mundo del crimen organizado. Se trata de un funcionario que tiene miedo de ser asesinado por los delincuentes. En este caso, se trata de un funcionario que tiene miedo de ser asesinado por los delincuentes.

una nota²⁹ — que forma parte del informe — sobre cómo era el barrio en el pasado, en la que la descripción está legitimada porque su enunciador es alguien que ha vivido en el barrio, en un pasado más cercano a la activa vida vecinal que al territorio tomado por bandas de delincuentes. Una legitimación semejante ofrece el enunciador de las notas sobre *Sopapita* y sus secuecas cuando aporta la prueba del «haber estado allí», para a partir de sentencias y denuncias bosquejar el cuadro de las desgracias que sufre la gente. Las fotografías muestran las calles del barrio, y desde el texto verbal se insiste en el tema con todos sus detalles:

“Tratamos de ingresar en la tan inquietante y temida villa de emergencia del Mercado, para conocer un poco más el ambiente que rodea a los protagonistas de esta historia de muerte y horror. No pudimos. No bien ingresados al barrio, fuimos detenidos por unos vecinos que nos desalentaron sin más vueltas: *“Es muy peligroso que entren así al barrio, con un auto que por acá no es conocido. Aparte eso de chapear el cartel de Crónica no les va a servir para nada. Acá tienen que entrar con custodia policial o con algún amigo de la banda”*. [...] Recorriendo las calles que conforman las villas de la zona (ninguna de ellas se encuentra a más de 20 cuadras de la ¿tan segura? Capital Federal) nos damos cuenta de que nada cambia con el paso del tiempo...” (¡Esto! N° 427, p. 6-7)

Aunque este fragmento constituye una marca de la imposibilidad de acceder al lugar exacto de los hechos, su aparición — junto con otros elementos, como el uso de jergas no explicitadas — permitiría construir la figura de un enunciador que conoce el escenario, el ambiente y los personajes que forman parte del mundo de lo delictivo. ¡Esto! habla de sí misma, de lo que le sucedió allí, donde se desarrollaron los acontecimientos.

Considerando estas marcas podríamos arriesgar que nos encontramos frente a un enunciador antropólogo. Clifford Geertz ha reflexionado acerca de la problemática del antropólogo como autor. Plantea al respecto que “los etnógrafos necesitan convenernos [...] no sólo de que verdaderamente han «estado allí», sino de que [...], de haber estado nosotros allí, hubiéramos visto lo que ellos vieron, sentido lo que ellos sintieron, concluido lo que ellos concluyeron.” (GEERTZ, 1989: 26). Este enunciador antropólogo está allí donde ocurren los hechos, habla con la gente y relata lo que sucedió. Pero a diferencia del *previsible* enunciatario, que poco conoce acerca del grupo humano que estudia un etnógrafo, en *¡Esto!* se construye uno que cuenta con los saberes laterales necesarios para entender ciertas costumbres de los protagonistas del universo delictivo sin necesidad de explicarlas. En este caso la operación de inserción nos reenvía al interior del mundo del crimen a través de la aparición de su jerga —pero a diferencia del informe de la revista *Pistas*, aquí no hay mediación de diccionario³⁰ alguno; la función metalingüística (JAKOBSON: 1981) está ausente—:

“Nadie quiere arriesgarse a ser señalado como “buche”, porque eso, en esos dominios, se paga muy caro. En la Villa del Mercado el clima que se respira es de guerra. Quienes dicen conocer el ambiente aseguran que los bandoleros se van a mantener “guardados” por algún tiempo. Un lapso que seguramente no será prolongado. Quieren dejar “enfriar las cosas”, pero al mismo tiempo no desean sentar precedentes de ‘achique.’”
(*¡Esto!* N° 427, p. 7)

64

El enunciador construido en *¡Esto!* no es detective, no investiga ni analiza. Ante todo, informa centrándose en los detalles y así, se construye como un agente de información. Alterna la narración de las desventuras de *la gente común* con sus propias opiniones y consejos, que dan a las crónicas un tono de fábula³¹. La posición moral genérica está presente en la superficie del texto. El enunciador emite juicios de valor y los comparte con un enunciatario que entiende *de qué le están hablando* porque lo vive día tras día. En este sentido, *¡Esto!* sabe qué debe remarcar y en qué momento. Se trata de un enunciador que se alza con la autoridad de señalar el ejemplo a seguir y en ocasiones toma un tono pedagógico para advertir al enunciatario atento.

En el caso de la revista *Pistas*³² enunciador y enunciatario se construyen lo suficientemente alejados del lugar de los hechos como para habilitar que el registro de la narración literaria interactúe con la mirada sociológica, previsible posición del enuncidor ajeno. Ya desde el nombre del barrio y el título del informe se convocan intertextos ficcionales: *Fuerte Apache* es el nombre de un film de género western y no un nombre inventado en Ciudadela Norte³³. El título del film provenía de la historia que se narraba:

30 “El diccionario del barrio”, p. 38, *Pistas*, para saber de qué se trata N° 29, marzo 1999.

31 Forma narrativa que contiene una enseñanza moral. Definición extraída del *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1994.

32 Tomamos el caso de una investigación especial sobre *Fuerte Apache* publicada por la revista *Pistas*, como nota de tapa bajo el título “*Fuerte Apache. El corazón de las tinieblas*”, *Pistas, para saber de qué se trata* N° 29, marzo, 1999.

33 En tanto *Fuerte Apache* es el nombre con el que se conoce un sector de Ciudadela Norte —un barrio de la zona oeste del Gran Buenos Aires lindero a la Capital Federal— la operación figural de comparación con el film western excede el informe de la revista *Pistas*;

la de un fuerte de soldados norteamericanos en el sudoeste de los Estados Unidos que se llamaba así por los indios que lo rodeaban. La comparación se establece aquí entre la amenaza que constituía para los soldados la presencia de los indios y la peligrosidad de este barrio poblado de delincuentes. Por otro lado está el título del informe: *El corazón de las tinieblas*. Se evidencia en el juego entre los dos títulos una fuerte intertextualidad con la historia del cine norteamericano.



En el nivel de la imagen, ya en la primera página del informe, encontramos que la fotografía construye el efecto de mirar por catalejo. Es decir, es una foto de toda la zona que focaliza una vista aérea del *Fuerte Apache*, como si hubiera un filtro en el lente. Que sea una visión aérea no es casual. Se trata de una operación de sustracción: se elimina todo el contexto para que el barrio sobresalga. No se va a hablar de todo sino sólo de una parte que se diferencia de todo lo demás.

Luego, en el conjunto de las fotografías del interior del informe, no aparecen personas. Si bien un barrio se define porque en él vive gente, en la mayor parte de las

fotografías lo que se muestra es la ausencia de gente. Lo que se ve es sólo contexto. Apenas aparecen algunos chicos pero de espaldas o de costado. Este efecto de ausencia de gente se contraponen con el complejo cuadro de personajes que es presentado en *¡Esto!*: delincuente, víctima, familiares de ambos, secuaces, justiciero. Lo que gana la escena en *Pistas* es el resultado de las acciones de la gente: paredones con graffitis, terrenos abandonados, paredes destruidas, una cancha de fútbol sin jugadores, autos destrozados. Es decir, el efecto de abandono y destrucción del barrio se construye a través del desplazamiento de la gente por sus acciones.

Las únicas fotos en que ocupa un lugar principal una persona es el conjunto de fotos forenses, donde aparece un cadáver lleno de balas y sangre. Se trata de una condensación, en tanto esa muerte representa a todas las muertes en *Fuerte Apache*. De esas fotografías parecería deducirse que en ese lugar nadie se muere por un ataque al corazón, un tropiezo en la escalera o cáncer. Allí la muerte violenta es la única alternativa. Una muerte actúa condensando a todas las muertes del barrio. Pero además de condensar sentido, las cuatro fotografías de distintos planos del cadáver de un hombre recientemente muerto que ocupan casi toda la página, también exageran e insisten sobre el asunto. Tanto la fotografía de ese cadáver como la figura de *Lucho*—el delincuente cuya historia inicia el informe— funcionan como especímenes representativos del tipo de *los asesinados* o de *los criminales*, respectivamente. Se enfoca su similitud con otros especímenes del mismo tipo. Aquí opera el mecanismo opuesto a *¡Esto!*, en donde lo que se destacaba eran los rasgos particulares de un delincuente: *Sopapita*, no la semejanza, sino lo que lo diferencia con respecto a los demás.

proviene, en cambio, del seno de la sociedad.

Al inicio del informe encontramos una descripción que comienza con una fiesta y termina con un comentario geográfico:

“En la noche del 30 de diciembre último hubo una fiesta de las buenas en un departamento del nudo nueve de *Fuerte Apache*. Este es el nombre con que popularmente se conoce al barrio “Ejército de los Andes”, en Ciudadela Norte a pocas cuadras de la avenida General Paz”. (*Pistas* N° 29, p. 21)

Estas primeras líneas de la nota podrían pertenecer a cualquier relato policial literario. No aparece la figura del enunciador periodístico en la superficie del texto, está borrado, se pretende una enunciación transparente. En este sentido, se hace presente la operación de inserción del registro literario dentro de un texto periodístico. La descripción continúa:

“En este enorme laberinto arracimado en varias manzanas viven, con la mayor normalidad posible, unas 120 mil personas. Son *laborantes* en su enorme mayoría. Sus casas se aprietan en los llamados *nudos*, que son conjuntos de torres entrecruzadas por puentecillos que unen unas con otras.” (*Pistas* N° 29, p. 21)



En este fragmento está operando claramente la conmutación y la comparación: no es un barrio, es un laberinto, y ese laberinto está arracimado, es decir que no tiene forma de barrio sino que tiene forma de racimo de uvas. Pero ¿a qué se refiere con arracimado? ¿A apiñado? *Apiñado* quiere decir puesto junto o amontonado. Es raro pensar en edificios amontonados, un edificio arriba de otro. Se observa que de *apiñado* a *arracimado* hay un aumento de la carga poética —una inserción paradigmática del campo de la creación literaria—, pues mientras *apiñado* es una expresión figural gastada, *arracimado* es nueva, tan nueva que se presta a interrogantes sobre su sentido.

Tenemos luego una descripción sociológica: las casas donde viven esos laborantes no forman parte de la estructura que se ve de los nudos, sino que se aprietan en sus intersticios. Así el conjunto de la población de *Fuerte Apache* queda despegada del conjunto del complejo. La atenuación es el recurso utilizado para distinguir las condiciones en que vive la mayor parte de la gente: vive en casitas —que se aprietan— en los resquicios, mientras que los delincuentes parece ser que viven en grandes departamentos. Muy distinta es la descripción urbanístico-arquitectónica del barrio en ¡Esto!:

“Las pequeñas y muy humildes casas (en su mayoría de una precariedad absoluta) no han avanzado en la construcción de sus sueños de las paredes de ladrillos y los techos de tejas. Las calles, a pesar de las continuas elecciones, siguen siendo de barro, porque evidentemente todavía no han sido elegidas como centro de promoción de algún político de moda, y siguen



siendo surcadas por autos desvencijados (otros no tanto), y por carros que durante todo el día recolectan lo que luego les podría llegar a facilitar el pedazo de pan que será el alimento racionado de sus múltiples hijos.”
(*¡Esto!* N° 427, p. 7)

Desde el polo moral, este fragmento descriptivo combina operaciones de concreción y de exageración. Se muestra un conjunto de elementos concretos que construye el universo de lo humilde, desgraciado y olvidado: calles de barro —peor que de tierra—, autos desvencijados, alimento racionado, múltiples hijos. La exageración se observa en esa misma enumeración en la que la desgracia va en aumento. El informe de *Pistas* continúa:

“También hay *monobloques* de tres o cuatro pisos que dejan entre sí callejones alucinantes. Y a los monobloques más largos se los llaman *tiras*, cuya virtud es que dividen al barrio en sectores separados. Por ejemplo, suele decirse “de la tira seis para allá si no te conocen no pasás.” (*Pistas* N° 29, p. 21)

Se produce un efecto de adjunción por la expansión de la clasificación de edificios. Lo que normalmente se conoce —edificios y monobloques— queda expandido con la adjunción de más categorías clasificatorias: en *Fuerte Apache* encontramos monobloques en sentido estricto y además *nudos* y *tiras*. Cuando se menciona a estos últimos cambia el punto de vista en tanto ese tipo de edificaciones se caracteriza por separar al barrio en sectores. Es decir, se está mirando el barrio desde arriba como en la fotografía de la primera página.

68

Cabe en este punto detenernos y observar que la expresión *tira* para denominar a un cierto tipo de monobloque no constituye desvío en *Fuerte Apache* o es al menos un desvío atenuado. En cambio, sí lo es en las páginas del informe de *Pistas*; es una figura nueva que opera por contigüidad. Para entender el significado de *tira* es necesario conocer *Fuerte Apache* y/o saber que se trata de edificios que separan dos espacios; si no se tiene esta información no se entiende la operación figural implicada en la denominación *tira*. En este sentido, decir *tira* está mucho más cerca del *grado 0* en *Fuerte Apache* que para nosotros.

Esto indica que debemos evaluar las figuras retóricas siempre en relación con los rasgos del intertexto en el que se encuentran emplazadas. Justamente una de las claves de este informe es que el último artículo que lo conforma es un diccionario con las definiciones de las distintas bandas que luchan por el control del barrio. El evidente dominio de la función metalingüística —presente también en otras notas del informe— nos da pistas sobre el enunciatario construido. Un sujeto alejado por definición de *Fuerte Apache*, que mira a ese barrio desde otro lugar, por el catalejo tanto como por el ojo de una cerradura. Su ajenidad está avalada también por la combinación de tipos de discurso periodístico y literario, observado no sólo en la inserción ya comentada sino también en la presencia constante de un relato que cada tanto presenta un narrador casi omnisciente —que nos revela detalles de las escenas del crimen tal como si hubiera estado presente— típico del registro ficcional.

“A las siete de la mañana, cuando todos menos *Lucho* y Baeza se habían ido, sonaron tres disparos de pistola calibre 22. Los tiros pegaron de tal manera en el cuello de *Lucho* que el hombre quedó casi degollado a balazos. Después de matarlo, Baeza se fue del lugar.” (*Pistas* N° 29, p. 24)

“Días más tarde, se vio rodeado por cuatro hombres: el marido de la merquera, dos chilenos y otro más. “¿Así que te dicen *Loco*?, lo gastaron mientras lo mataban.” (*Pistas* N° 29, p. 32)

En este informe se combinan dos tipos de mirada: la historia individual de *Lucho*, un personaje marginal del barrio, herido, detenido, liberado por sus compañeros y asesinado, que funciona como marco de entrada al otro enfoque: una descripción sociológica de un fragmento de la sociedad, un sector de la ciudad. No hay correspondencia entre lo general y lo particular, sin embargo interactúan en el mismo nivel. En este sentido, también se hacen presentes operaciones de concreción y abstracción. Hay partes del informe en las que lo que se describe puede pertenecer a ese o a otro barrio, pero cuando se habla de *Lucho*, es un individuo en particular. El texto realiza un juego constante entre una mirada macro y una mirada micro. La mirada macro —más abstracta— es accesible a cualquiera, la micro —en tanto enfoca a una persona en concreto— no lo es. La relación entre la descripción general y el relato individual es de carácter sintagmático. Para observarla debemos recorrer el conjunto del texto.

En este mismo sentido opera la inclusión de la nota biográfica de una periodista que nació en *Fuerte Apache*. Es interesante cómo en esa nota la periodista maneja los juegos de cercanía y distancia. Hay un juego oscilante entre la mirada de la periodista que vio muerto a su compañerito de juegos devenido delincuente juvenil y la mirada del teleobjetivo de la fotografía que abre el informe.

Por otro lado, todo el informe está trabajado por una especie de culturalismo literario fotográfico. Es decir, cuando hay una foto no es una foto típica, se incluyen fotos raras, sale el sujeto de la escena, son como fotos vacías, se hacen juegos equivalentes a los que se hacían en el cinematógrafo en la década del 20. E incluso está presente el nombre del fotógrafo, cuya posición se evidencia en la selección de encuadres poco comunes. En esa galería de imágenes el sujeto más presente es el enunciador en contraste con la ausencia de personas en las fotografías.

El primer efecto general del informe es un cierto trabajo de tipo etnográfico, pero en un sentido distinto al enunciador antropólogo de las notas de *¡Esto!*. Si bien el enunciador de *Pistas* no es de *Fuerte Apache*, no va al barrio para denunciar los crímenes de que son víctimas sus pobladores. Más bien va a buscar información para contar una historia: la de una guerra entre bandas. Una historia que recrea los enfrentamientos entre bandas de la mafia contadas en innumerables películas policiales. La presencia del registro literario y el intertexto del universo cinematográfico convocan la historia del género policial en su conjunto, por ser los lenguajes donde éste se inició y desarrolló. La literatura policial y el cine policial componen los corpus de mayor tradición de ese género.

También el enunciatario se diferencia de aquel que se construye en las notas de *¡Esto!*. Si bien se hace presente la jerga del otro —del mundo delictivo—, el efecto de ajenidad aparece reforzado porque tal jerga es traducida en el diccionario que cierra el informe. En este sentido, la posición del enunciador *Pistas* podría resumirse en la siguiente frase: “esa gente habla distinto al resto de la sociedad y obliga a hacer un diccionario. Yo, que investigué, pude hacerlo”. Este juego aparece como garantía de exterioridad de enunciatario y enunciatario con respecto a lo que se narra y se describe. Tan ajenos como cuando vemos una película.

La complejidad del campo de las figuras retóricas tal vez sea inabarcable, confundiendo en definitiva con al menos gran parte de los procesos de producción de sentido en su totalidad. Es posible encontrar desde figuras de nivel *macro* como la alternancia de relato individual y descripción sociológica en un informe sobre *Fuerte Apache* en las que el efecto figurado se observa en el conjunto del texto, hasta figuras de nivel tan *micro* como el apodo, que permite detectar minuciosamente en la superficie cada aparición de *Sopapita*. Pero el enfoque desde lo figural permite reconstruir con cierta precisión un espacio que, cuando se convierte en social, excediendo lo discursivo, resulta inanalizable. La perspectiva figural permite en este sentido contribuir a la reconstrucción de un espacio diagramático de la interacción y el conflicto social.

BIBLIOGRAFÍA

- AUERBACH, E. *Figura*, Editorial Trotta, Madrid, 1998.
- BALLY, CH. *El lenguaje y la vida*. Buenos Aires, Madrid
- BAJTIN, M. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*, Siglo XXI, México, 1985.
- BARTHES, R. “Ayudamemoria para la antigua retórica” Parte B, en *Investigaciones retóricas I*, Editorial Buenos Aires, Barcelona, 1982.
- “Retórica de la imagen”. En revista *Comunicaciones: La semiología*, Editorial Buenos Aires, 1982.
- CARLÓN, M. “Crímenes seriales: ¿cadáveres, discursos u obras? (inédito)
- DE SAUSSURE, F. *Curso de lingüística general*, Buenos Aires, Losada, 1980. (vigésima edición).
- DUCROT, O. *La argumentación en la lengua*, Madrid, Editorial Gredos, 1994.
- FERNÁNDEZ, J.L. “Estilo discursivo y planeamiento comunicacional”. *Oficios Terrestres N°1*. La Plata, Fac. de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 1995.
- “Crimen pasional y periodismo”. En: *Medios, Comunicación y Cultura N°21*. Bs. As., julio de 1990.
- “Lo policial, lo televisivo y el sensacionalismo”. En: *Medios, Comunicación y Cultura N°22*. Bs. As., agosto de 1990.
- FREUD, S. “La interpretación de los sueños”, en *Obras completas*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva (edición en dos volúmenes), Madrid, 1948.

- GRUPO MU *Retórica general*, Barcelona, Paidós, 1987.
- GENETTE, G. "La retórica restringida", en *Investigaciones retóricas II*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1970.
- GEERTZ, C. *El antropólogo como autor*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.
- HAENSCH, G. Y WERNER, R. *Diccionario del español de Argentina*, Gredos, Madrid, 2000.
- JAKOBSON, R. "Dos aspectos del lenguaje y dos tipos de afasia". En *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1975.
- LÉVI -STRAUSS, C. "Naturaleza y cultura". En *Las estructuras elementales de parentesco*, Planeta Agostini, Barcelona, 1985.
- LUDMER, J. *El cuerpo del delito*. Buenos Aires, Perfil, 1999.
- MARTINET, A. *Elementos de lingüística general*, Gredos, Madrid, 1965.
- MC LUHAN, M. *La galaxia Gutenberg*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1985.
- METZ, CH. *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- MURPHY, J. *La retórica en la edad media*, Fondo de Cultura Económica, México, 1986.
- REVISTA PISTAS, PARA SABER DE QUÉ SE TRATA, edición del 29 de marzo de 1999.
- REVISTA ¡ESTO!, edición del 12 de junio de 1997.
- SCHAEFFER, J-M. *La imagen precaria*, Madrid, Ediciones Cátedra, 1993.
- STEIMBERG, O. "Utopías periodísticas: el uno, el otro y el espejo". En: *Medios y comunicación N°20*. Bs. As., octubre de 1982.
- "Prensa amarilla, prensa blanca" En: **Rivera, J., Romano, E.:** *Claves del periodismo argentino actual*, Buenos Aires, Tarso, 1987.
- *Semiótica de los medios*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 1993.
- "Naturaleza y cultura en el ocaso (triumfal) del periodismo amarillo", VI Congreso Internacional de Semiótica, Guadalajara, México, 1997.
- TOBI, X. *Entre la sangre y la lupa. Dos casos de periodismo policial argentino*. Tesina de grado dirigida por el Lic. Mario Carlón, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, abril 2000.
- TODOROV, T. "Sinécdoques", en *Investigaciones retóricas II*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1970.
- TRAVERSA, O. *Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918 - 1940*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1997.
- VERÓN, E. "Para una semiología de las operaciones translingüísticas". En *Lenguajes 2*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- "De la imagen semiológica a las discursividades", en: *Espacios públicos en imágenes*". Barcelona, Gedisa, 1997.
- *Fragments de un tejido*, Editorial Gedisa, Barcelona, 2004.
- WOLFE, T. *El nuevo periodismo*, Barcelona, Anagrama, 1977.

