

Televisión criminal: registros para una historia de las noticias policiales audiovisuales en la Argentina

Mercedes Calzado

Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. CONICET.
calzadom@gmail.com

Alejandro Cánepa

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
fuialejandro@yahoo.com.ar

Fecha de finalización del trabajo: 31 de julio de 2020.

Recibido: 7 de agosto de 2020.

Aceptado: 23 de noviembre de 2020.

DOI: <https://doi.org/10.26422/aucom.2020.0902.cal>

Resumen

Este artículo realiza un recorrido histórico por la noticia policial audiovisual en la Argentina. Su objetivo es reconstruir la trayectoria de la información sobre el crimen desde los primeros momentos de la pantalla chica hasta 2002, cuando se empiezan a estabilizar los elementos actuales de la noticia policial. Existen un déficit y una limitación dados por la falta de preservación de archivos audiovisuales en la Argentina. No obstante estas dificultades, el análisis se basa en un conjunto de materiales disponibles de manera fragmentaria, que se complementa con textos metadiscursivos publicados en la prensa gráfica, así como una revisión bibliográfica sobre el tema.

Como resultado, se propone una periodización de la historia de la noticia televisiva sobre el crimen en cuatro etapas. La etapa institucionalista se centra en la forma en la que las primeras imágenes audiovisuales (cinematográficas y televisivas) se definían a partir de la voz y la mirada policial. La segunda etapa, la casuística, se define como un momento en el que el eje está puesto en la consolidación de una relación entre audiencias y noticieros, a través de la cercanía que permite la preocupación por el crimen. En la tercera etapa, la sensacionalista, la ficción se entrelaza con la información y el periodista se transforma en un detective que sale en busca de las preocupaciones de las audiencias. Por último, la etapa expansionista implica la consolidación de la presencia de la cuestión de la seguridad como una pieza fundamental de los informativos. Este proceso va conformando las características de la noticia policial actual, tal como se indica en el último apartado.

Palabras clave: noticia policial, televisión, historia, archivos.

Criminal television: a history of audiovisual crime news in Argentina

Abstract

In this article, we carry out a historical overview of audiovisual crime news in Argentina. We aim to reconstruct the trajectory of this journalistic genre, from its first appearances on the small screen up to 2002, when its current format began to take shape. There are certain obstacles facing our goal, due to the shortcomings of audiovisual media preservation in Argentina. Despite these difficulties, our analysis is based on the fragmentary audiovisual materials that are nevertheless available, complemented by meta-discursive texts published in print sources and the literature on the subject.

As a result of our investigation, we propose a periodization of the history of television crime news, identifying four distinct periods. There is an institutional period, in which the first audiovisual images (in film and television) were defined by the voice and viewpoint of the police. In the second, casuistic period, news programs strengthened their relationship with audiences through their shared concern over crime. Then we entered a sensationalistic period, as information became intertwined with fiction and journalists turned into detectives tracking down the preoccupations of their audiences. In the final expansionist period, the topic of insecurity cemented itself as an ongoing and crucial fixture of news programming. This process characterizes the current state of crime news, as indicated in the last section of our article.

Keywords: crime news, television, history, archives.

Televisão criminal: notas para uma história do noticiário policial audiovisual na Argentina

Resumo

Este artigo faz uma revisão histórica da notícia policial audiovisual na Argentina. O objetivo é reconstruir a trajetória das informações sobre crimes desde os primeiros momentos da televisão até 2002, quando as características atuais das notícias criminais começam a estabilizar-se. Há uma limitação pela falta de preservação de arquivos audiovisuais na Argentina. Apesar dessas dificuldades, a análise baseia-se em um conjunto de material disponível de forma fragmentada, complementado por textos meta discursivos publicados na gráfica, além de uma revisão bibliográfica sobre o tópico.

Como resultado, propõe-se uma periodização da história das notícias televisivas sobre o crime em quatro etapas. A etapa institucionalista enfoca a maneira pela qual as primeiras imagens audiovisuais (cinematográficas e televisivas) foram definidas a partir da voz e do olhar policial. A segunda etapa, a casuística, é definida como um momento em que o eixo se estabelece na consolidação de uma relação entre audiências e noticiários, por meio da proximidade que permite a preocupação com o crime. No terceiro estágio, o sensacionalista, a ficção se entrelaça com a informação e o jornalista é transformado em detetive que sai em busca das preocupações do público. Por fim, o estágio expansionista envolve a consolidação da presença da questão da segurança como peça fundamental da notícia. Este processo histórico molda as características das notícias policiais atuais, como é indicado na conclusão.

Palavras chave: notícias, crime, televisão, história, arquivos.

Introducción

La noticia televisiva en la Argentina se encuentra teñida por el crimen desde hace algunos años, hasta el punto que en la actualidad la información policial suele prevalecer

por sobre otros géneros periodísticos (incluso el político) en los canales de la Ciudad de Buenos Aires, tal como viene siendo relevado por la Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual la Argentina (2018).¹ Los crímenes conmocionantes, así como las imágenes de víctimas y victimarios, recorren la memoria reciente de cualquier televidente.

La información policial audiovisual no es nueva, aunque sí puedan serlo su dimensión y algunas de sus características visuales y narrativas (Arfuch, 1997; Calzado, Lio y Gómez, 2019; Martini y Pereyra, 2009).

En las próximas páginas, nuestro objetivo será reconstruir rasgos que ilustren la trayectoria de la noticia policial audiovisual de los canales de la Ciudad de Buenos Aires desde sus inicios hasta 2002, momento en el que comienza la etapa contemporánea. Procuramos periodizar la noticia policial audiovisual en Argentina sin dejar de considerar que nuestro trabajo se realiza casi exclusivamente sobre canales porteños, parte relevante, aunque no aislada ni única, del mosaico amplio y complejo que representa el campo televisivo de nuestro país.

Pocos datos persisten para contar esta historia. Los estudios que se aproximan retratan especialmente elementos de la noticia policial gráfica. Nos movemos en un territorio poco explorado y buscamos reconstruir los caminos iniciales de la noticia policial televisiva, analizar su surgimiento y su evolución, en particular durante las primeras cinco décadas de vida de la pantalla chica argentina, y definir una periodización exploratoria. El camino es complejo por el déficit de preservación de archivos audiovisuales, problema agudizado al considerar el período fundacional de la televisión local.

¿Cómo analizar entonces un proceso cuando se tienen solo piezas aisladas? Como sucede con el investigador policial, el académico se enfrenta a un dilema al revisar archivos televisivos: solo tiene fragmentos de una escena mayor, modificada para siempre. Sin embargo, al igual que el detective, el investigador debe partir de indicios concretos, por más escasos que sean, y seguir ese hilo para reconstruir la escena original. Las imágenes sobrevivientes a la desidia estatal y a la imprevisión privada son las principales huellas para revisar las transformaciones de la noticia policial en el soporte televisivo.

Sobre el método. Fragmentos de una historia sin contar

Imaginar una historia del periodismo televisivo sobre el crimen es imposible sin las noticias que sustenten su recorrido. En la Argentina no abundan los análisis de la evolución histórica de la noticia policial televisiva, pero sí es posible recorrer algunos de sus márgenes en el campo de la historia de la televisión local (Varela, 2005). La historia del

¹ Organismo que promueve los derechos de oyentes y televidentes. Canaliza denuncias del público y realiza informes del contenido audiovisual televisivo.

periodismo policial gráfico puede iluminar también algunos de los bordes de nuestra preocupación, ya que fue ampliamente abordado por estudios que revisan sus particularidades desde los inicios de la tradición juglaresca en Europa (Chibnall, 1981; Peterson, 1945; Shepard, 1973) hasta la profesionalización de la prensa escrita (Vidoni, 2015). En la Argentina, también proliferó un conjunto de investigaciones interesadas en la información gráfica sobre el crimen que ayudan a analizar la historia audiovisual del tópico (Caimari, 2012; Saítta, 1998).

Ante la escasez de trabajos específicos sobre la historia de la noticia policial audiovisual, nuestro recorrido debe valerse de las fuentes bibliográficas, así como de las fuentes primarias existentes: fragmentos de programas informativos centrados en casos criminales. Pero avanzar en este camino requiere reflexionar sobre los métodos para historizar la noticia policial audiovisual y lo dificultoso de acceder a archivos televisivos de entre 1950 y 1980 en la Argentina, en particular de noticieros. Este país no posee una mediateca nacional de envergadura ni una política oficial ni privada de preservación sistemática de archivos de televisión (Romano, 2004).²

No se trata de que los archivos sean poco accesibles, que estén dispersos o en poder de coleccionistas privados. La falta de su preservación indica que una importante parte de la producción televisiva de entre las décadas del 50 y del 80 está perdida para siempre, ya que nunca se registró por imposibilidad técnica en los años iniciales de la televisión o por decisión de las emisoras. Si bien hay más registros de las décadas del 70 y del 80, también la mayor parte del material emitido no está archivado y, por lo tanto, se evaporó en el mismo instante en el que se difundía por las pantallas. Parecería como si la fugacidad de la emisión televisiva hubiese contagiado a la archivística vinculada a ella, transmitiéndole su evanescencia.

Esa ausencia generó serios obstáculos para la investigación. En primer lugar, la imposibilidad de analizar la proporción e importancia de la noticia policial en relación con la totalidad del programa. Al subsistir en muchos casos solo fragmentos de noticieros en vez de emisiones completas, es imposible suponer qué peso tenían las noticias policiales en relación con el total de la emisión. Es como conservar hojas sueltas de un diario que pueden indicar conjeturalmente la presencia del tema en todo el producto. ¿Una noticia de dos “delincuentes abatidos en Almagro”, de un minuto de duración, era significativa dentro de la emisión general? Como no disponemos del total del programa, no lo sabemos.

El segundo obstáculo se vinculó con la subsistencia de imágenes sin criterios estandarizados. El material preservado obedece a consideraciones diferentes de su selección

² Si la situación ya era difícil, en 2017, el Gobierno nacional limitó el acceso al Archivo Prisma, hasta entonces de libre acceso vía internet, el cual contenía material histórico de radio y televisión argentina. Hasta la fecha de finalización de este artículo, no se había revertido esa medida, a pesar del cambio de Gobierno en diciembre de 2019. Diversos materiales se encuentran *online* en las redes sociales del Archivo Histórico de Radio y Televisión Argentina (RTA).

(de ahí el pecado capital de que no haya habido una mediateca nacional y pública); en algunos casos, lo conservó la televisión pública; en otros, coleccionistas privados, periodistas involucrados en los programas o simples espectadores que guardaron emisiones o fragmentos. Al existir criterios dispares sobre qué se conservó y qué no, tampoco podemos afirmar si lo que se puede recuperar es lo más importante de lo emitido. Por ejemplo, al momento de finalizar este trabajo, no hallamos imágenes de noticieros sobre el caso Penjerek –que fue el homicidio de una mujer ocurrido en 1962 en Argentina–, pese a que ese crimen impactó en todos los medios gráficos. Si nos guiásemos solo por la existencia o no de material audiovisual para considerar la importancia de un hecho, llegaríamos a la errónea conclusión de que el caso Penjerek no fue relevante.

La tercera dificultad obedeció a la existencia de imágenes que no poseían datos sobre a qué programa pertenecían ni al año de su emisión. En algunas ocasiones, esa dificultad pudo sortearse reponiendo las fechas a partir de qué noticias abordaban, pero en otros eso fue imposible de realizar. En suma, hay imágenes que se presumen pertenecen a noticieros argentinos, pero no se sabe a cuáles ni cuándo se emitieron. Retomando la analogía con el papel, es como conservar retazos de diarios sin fechas ni indicación del nombre del medio.

Ante la imposibilidad de realizar investigaciones específicas sobre el objeto y la ausencia de archivos voluminosos, en este escrito inferimos los contenidos basados en el poco material audiovisual disponible (respecto al total) y de los textos metadiscursivos publicados en la prensa gráfica (Heram, 2019). El rastreo de imágenes y de material hemerográfico y bibliográfico pudo arrojar indicios acerca de cómo se representaban las noticias policiales en la televisión argentina. Por tanto, nuestro método fue detectivesco (si los manuales de metodología cualitativa nos permiten la ligereza) a partir de los materiales de archivo televisivo a los que hasta este momento pudimos acceder. A estos contenidos les sumamos un recorrido por bibliografía sobre la historia de la televisión y textos del periodismo gráfico que buscó, al calor de los acontecimientos, analizar este proceso. Con las huellas de nuestro archivo fragmentado, y siendo conscientes de las limitaciones de nuestra aproximación al objeto, en las próximas páginas proponemos notas para una periodización en cuatro etapas de la historia de la noticia televisiva sobre el crimen: i) institucionalista; ii) casuística; iii) sensacionalista; y iv) expansionista. Esta periodización se apoya en dos ejes analíticos: la historia de la televisión y la historia de los discursos sobre el crimen. Tomamos del primero de estos campos la estabilidad que nos permiten las dimensiones de la paleo, neo, hiper y pos-televisión (Carlón, 2005; Casetti y Odin, 1990; Eco, 1986; Piscitelli, 1998; Scolari, 2008) y la articulamos con algunos rasgos históricos y más recientes de la prensa criminal en Argentina (Caimari, 2012; Saítta, 1998). El fin es proponer una periodización posible

que invite a pensar ciertas estabilidades y particularidades de la noticia policial en la televisión emitida desde la Ciudad de Buenos Aires.

La institución en movimiento

En la Argentina, como en otros países, el crimen y las imágenes tremebundas eran populares mucho antes de que la televisión a color se tiñera de rojo. En la prensa, el diario *Crítica* (1913) hizo “de su show de la truculencia y el melodrama una imagen de marca” (Caimari, 2007, p. 220) y se transformó en un ícono de cómo las páginas de matutinos, vespertinos y semanarios contaban el crimen. Si los periódicos narraban (y a veces tensionaban) la palabra del orden estatal, la aparición del cine, la radio y la televisión le dieron nuevo movimiento al crimen y reforzaron su contracara esencial: la institución policial. De allí que denominemos a esta primera etapa “institucionalista”, un momento en el que las imágenes y voces funcionaban como correas de transmisión de la palabra policial.

Los noticieros cinematográficos exhibidos antes de cada película fueron los primeros soportes audiovisuales mediante los cuales el crimen se hizo información en movimiento. Surgieron a fines de 1930, y especialmente a partir de 1943 recibieron fuertes subsidios del Gobierno nacional (Gandini y Koziner, 2016). Las emisiones más recordadas fueron *Sucesos Argentinos*, aunque no fueron las únicas: *Noticiero Panamericano* y *La Argentina al día* también formaron parte de una experiencia que, bajo el techo de la misma sala, mezclaba realidad y ficción. Este tipo de registros permite un acercamiento inicial al abordaje del caso policial en estos ciclos informativos que combinaron imágenes en movimiento y sonidos. Si hasta entonces la relación entre periodismo y fuentes policiales estaba aceptada no sin conflictos, la popularización de estos noticieros con financiamiento estatal subrayó el sentido de la visibilización de la acción policial, característica central de esta primera etapa.

Las imágenes audiovisuales vinculadas al crimen y a las fuerzas de seguridad de la pantalla grande mantuvieron su exclusividad una vez iniciadas las transmisiones de la televisión en 1951, cuando aún el dispositivo no era popular. Durante toda la década del 50, los noticieros cinematográficos tuvieron una presencia e impacto mayor que sus homólogos televisivos, y el género informativo no fue relevante al interior de la programación televisiva hasta los 60 (Varela, 2005).

Por lo tanto, analizar los capítulos policiales cinematográficos que han sobrevivido es un paso ineludible para comprender los modos de representación audiovisual del crimen. La narrativa de la noticia policial de la pantalla grande se transfirió a la televisión, algo que responde a lo que Verón (2001) denominó “el universo cinematográfico de la representación” (p. 20), primera etapa de caracterización de la realidad en los registros audiovisuales argentinos.

Con una lógica similar a la de la prensa gráfica de la época, las primeras informaciones audiovisuales se caracterizaron por la fuerte reivindicación de la figura policial. La información se centraba, más que en narrar casos criminales, en visualizar una imagen policial efectiva para una ciudad en crecimiento y en desplegar una campaña de modernización técnica de la institución (Caimari, 2012). Cada noticia acentuaba el respaldo a las fuerzas de seguridad, la visibilización de sus avances y la búsqueda de cierto efecto de “final feliz” en el que los “malos” recibían su castigo. Una narración que consolidaba un programa audiovisual de orden, progreso y moralización ciudadana; una pedagogía en movimiento de los peligros de la ciudad y del brazo atento del Estado. La institución se dinamizaba a través de imágenes de investigaciones y de actos policiales. Así sucede en la emisión de *Semanario Argentino* de agosto de 1952, que muestra una “pesquisa exitosa” culminada con la detención de un grupo de ladrones y una reivindicación explícita de la Policía Federal (Archivo Histórico RTA, 2015a).

Aparte de las noticias cuyo foco estaba puesto en cómo la policía esclarecía un crimen, otra arista explotada por los noticieros eran las novedades institucionales y tecnológicas de las fuerzas. Una emisión del *Noticiero Panamericano* de 1948 mostró, por ejemplo, la “entronización de la imagen de la Virgen de Luján, patrona de la Policía Federal Argentina”, en la Comisaría Primera de Capital Federal. *Sucesos Argentinos*, en 1951, exhibió un homenaje policial a Ramón Falcón, jefe de la Policía Federal muerto por un militante anarquista a principios del siglo pasado debido a su responsabilidad en la represión contra manifestaciones obreras que había terminado con treinta muertos (Archivo Histórico RTA, 2015b). En la misma línea, una emisión de *Noticiero Panamericano* de 1953 inmortalizó la jura de aspirantes a la Policía Federal, una validación del rol institucional de esa fuerza e, indirectamente, del Estado (Archivo Histórico RTA, 2015c). Con el título “Servidores del orden público”, la transmisión exponía un amplio pasacalle con una frase del presidente de la nación: “Perón dijo: cada día me siento más orgulloso de la Policía Federal”. Con música marcial de fondo, se desplegaba el dinamismo de un desfile de cadetes, imágenes de la bandera nacional y primeros planos de jefes policiales y funcionarios políticos.³

El 17 de octubre de 1951, la emisión de un acto de Eva Duarte de Perón inauguró la televisión argentina. Las transmisiones eran irregulares, sin algo parecido a una programación estable (Varela, 2005), y Canal 7 fue la única emisora hasta la creación de dos emisoras privadas en 1960: Canal 9 y Canal 13. Un año después, se sumaría Canal 11. Por entonces, la presencia de noticieros en cada canal era poco sistemática; no se consideraba un género obligatorio. El primer noticiero se registró en 1954 en Canal 7 (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999), a tres años del nacimiento de la televisión argentina. Conducido por Tito Martínez del Box, locutor y actor consa-

³ Una estética semejante aparece en el festejo del Día de la Policía Federal de 1953. Archivo Histórico RTA.

grado, su nombre era *Telenoticioso* y duraba entre 25 minutos y 1 hora. Ni Canal 11 ni Canal 9, en esos años, tenían noticieros en su programación. De hecho, en 1959, la primera entrega de los premios Martín Fierro incluyó la categoría “periodismo”, pero no “noticiero”, lo cual puede indicar la debilidad del género, que, por esos años, no se recortaba con peso propio en las grillas de programación ni en las clasificaciones de la prensa especializada.

En la década del 60 se produjo el pasaje del televisor a la televisión (Varela, 2005), y se traspasó la introducción de una técnica novedosa para iniciar la configuración de un medio y de un lenguaje para la comunicación de masas. Además, fue el momento de construcción de una audiencia: “Desde el punto de vista del público, la definición y consolidación de un tipo de programación coincide con el pasaje de una recepción ritual, demarcada de la rutina diaria, a la ritualidad propia de la vida cotidiana” (Varela, 2005, p. 16).⁴ En este contexto, en 1961, las estructuras informativas comenzaron a cristalizarse en las grillas. Canal 7, de hecho, contaba con tres bloques: *Los diarios dicen* (de 7 a 9 de la mañana), *Noticiero tv* (tres emisiones diarias de media hora) y flashes informativos. Los noticieros iniciaban su rol de organizadores de las rutinas de los televidentes, así como de pedagogos de la vida en una ciudad en crecimiento.

En esta segunda década de la televisión quedó completamente inaugurada la primera etapa de la noticia policial televisiva. Uno de los lanzamientos más significativos de ese momento fue el *Reporter Esso*, en 1963, un programa diario de 15 minutos emitido a las 23 horas con una propuesta “rigurosa, sintética, poco afecta a los desbordes” (Sirvén, 1996, p. 187). En su primera su emisión, el 11 de marzo de 1963, recogió la recurrencia detectada en los noticieros cinematográficos: la reivindicación policial en sus distintas actuaciones. Así, ese programa mostraba una campaña de educación peatonal brindada por la Policía Federal que, con música clásica de fondo, proyectaba a civiles cruzando por una calle porteña y a uniformados indicándoles la manera correcta de hacerlo. La noticia, breve –como casi todas las del *Reporter Esso*–, se asemejaba al noticiero con una suerte de aliado policial que indicaba a la audiencia en formación cómo transitar las calles de una urbe en movimiento.⁵ Los teleinformativos acompañaban en cada actividad a las fuerzas de seguridad. En 1966, un noticiero del cual no tenemos datos mostró un agasajo a los trabajadores de los medios, realizado en el Departamento Central de Policía con motivo del Día del Periodista (DiFilm, 2014f). El periodismo acompañaba a la policía y la policía al periodismo, algo que sucedía formalmente desde 1888, cuando en el recién inaugurado edificio del Departamento

⁴ Mazziotti (2002) periodiza el desarrollo de la televisión argentina en una primera etapa experimental (1951-1960) y una etapa de consolidación (1960-1973).

⁵ Un fragmento de esa emisión puede observarse en una reconstrucción posterior del estudio original de *Noticias 11* de 1963 (Archivo José Rojas, 2008).

de Policía de la Capital se sumó una Sala de Periodistas (Caimari, 2012). En esta etapa, el pacto comunicativo de la paleotelevisión es institucional.

Los informes del *Reporter Esso* asomaban con una escenografía que reproducía un globo terráqueo que giraba permanentemente mientras duraba la alocución, como manera visual de ilustrar el vértigo informativo y el lugar de la Argentina en el mundo. La mirada del conductor, Armando Repetto, se fijaba en la cámara y, desde allí, miraba a los ojos a los televidentes. Repetto, al igual que otros conductores de la época, se asomaban como los presentadores ventrílocuos analizados por Verón (1983), actores que desde su centralidad y credibilidad construían un vínculo con los espectadores. El tipo de relación entablada con el público era de carácter pedagógico, el saber se comunicaba desde el conductor (institución policial) hacia la ciudadanía. Los conductores ventrílocuos no solo se caracterizaban por reforzar su discreción, sino que la palabra del noticiero también le daba voz a la institución policial. Tal como sucede en un espectáculo, el ventrílocuo proyecta sus vocablos sobre el muñeco sin que parezca que lo está haciendo. El verosímil del conductor se construía desde su rol de seriedad y conocimiento. La televisión funciona como un transmisor de hechos que se consideran objetivos, el dispositivo es neutral y los aspectos técnicos permanecen ocultos al público (Eco, 1986). En el set televisivo, la palabra no tiene un origen claro, puede ser periodística, puede ser policial. Por tanto, la noticia policial en el período analizado se asemeja a la noticia institucional, a la información que acompaña paso a paso como, en un acto mimético, a la fuerza de seguridad, tal como venía sucediendo especialmente en los medios gráficos serios. El presentador construía su credibilidad con base en la reivindicación de las fuerzas policiales.

En este proceso, los noticieros alcanzaron un grado cero de la enunciación, con un entorno mínimo y un conductor como soporte y punto de pasaje de la información neutral tanto emotiva como editorial (Verón, 1983). El conductor era un médium de la institución y su discurso acentuaba la efectividad policial. Los informativos exhibían el trabajo policial, como vemos en una emisión de 1967 que muestra a los uniformados primero en la comisaría y luego tomando las armas y subiendo a los vehículos (Archivo Prisma, 2018). En paralelo, el noticiero auxiliaba a la institución enseñando los identikits de los dos presuntos delincuentes buscados. La función referencia de la noticia cuenta los hechos a partir de elementos definidos como neutrales y propios de la labor institucional. El medio cubría la actividad policial colocándose como una suerte de acompañante, una combinación de auxiliar y amigo. La mimesis entre el medio y la policía era una muestra de la búsqueda de un orden en el set televisivo y fuera de él. Un vínculo que quedaría sellado en la pantalla y que se mantendría pese a los cambios culturales y técnicos que irían surgiendo a lo largo de las siguientes etapas.

El ascenso del caso

A mediados de 1960, algunos canales televisivos comenzaron a trabajar con las noticias policiales desde una narrativa detectivesca, de reconstrucción de hechos criminales, algo más alejado de la voz policial. Se abrió entonces la etapa del periodismo policial audiovisual que denominamos “casuística”. Es el momento del paso de la paleo a la neotelevisión, cuando el medio comenzó a centrarse en captar al espectador y buscar su proximidad. En este período, la televisión “empieza progresivamente a mirarse y representarse a sí misma (Scolari, 2008, p. 319).

El rol del presentador ventríloquo de la institución policial se desgajó progresivamente y la búsqueda se transformó en la generación de empatía con las audiencias que, de a poco, incorporaban la televisión a sus hogares. El maridaje entre noticieros y espectadores sería a través de una narrativa de cercanía por la preocupación sobre el crimen, sus causas y consecuencias.

El inicio de las transmisiones de *Telenoche* en Canal 13, el 3 de enero de 1966, es un mojón relevante para comprender esta etapa. Un programa renovador, con dos presentadores (Mónica Cahen D’Anvers y Andrés Perciavale) que no leían, miraban a la cámara y conversaban entre sí y con sus invitados rodeados de una escenografía que dejaba atrás la continuidad radial del período anterior. En esta etapa, la televisión salió a la calle a buscar y a investigar los casos, que dejaron de ser narrados únicamente por la voz policial. Independientemente del estilo de Canal 13 y del programa, sus rasgos centrales se fueron trasladando al resto de los noticieros, como el uso de los primeros planos en las entrevistas testimoniales y la incorporación de cronistas en la calle.

Las noticias de color fueron parte central de los informativos de Canal 13 y los periodistas desde el exterior del estudio hacían informes especiales, preguntaban como un espectador más y volvían al piso a comentar sus apreciaciones. Esto sucedía, para algunos críticos, “sin necesidad de caer en amarillismos policiales ni en notas escabrosas” (Sirvén, 1996, p. 187). Una búsqueda para empatizar con la ciudadanía sin perder los tonos serios, punto central de gran parte de la programación televisiva hasta las últimas décadas del siglo XX.

La búsqueda de cercanía con las audiencias, sin embargo, no ensombrecía la reivindicación de las fuerzas policiales, que seguía constante y se entremezclaba con la construcción de casos a partir de testimonios e imágenes desde el lugar de los hechos. Así, el 18 de julio 1973, en el noticiero de Canal 13, César Mascetti narraba el asesinato de una mujer en Ezeiza al tiempo que mostraba las imágenes de la vivienda y aseguraba con preocupación que “esto es todo lo que trascendió sobre este otro macabro caso que apareció en la crónica policial de los últimos días” (DiFilm, 2014a). Desde el lugar del hecho, y con una marca de edición del vivo y la urgencia, el conductor destacaba que el caso estaba “totalmente esclarecido”, mientras se suscitaban las imágenes de una

camioneta policial, de uniformados y del frente de la comisaría zonal. Ese mismo año, una nota del periodista José Manuel Carrizo puso el foco en el desbaratamiento de una banda de secuestradores que había capturado a un empresario (DiFilm, 2015b). El testimonio principal era del comisario, en una escena que indica la distancia que empezaba a instalarse entre el medio y la institución. La policía ya no hablaba a través del conductor, sino que la cámara televisiva tomaba su testimonio privilegiado, pero por fuera de la correspondencia de voces de la primera etapa. En la misma nota, la cámara se posaba sobre el rostro de cada detenido y el comisario leía los nombres y apellidos de cada uno de ellos. En un punto, la cámara era parte de los ojos de la institución; la policía seguía siendo fuente primaria de la información en términos generales, pero *su* voz no era la del medio.

Por otro lado, la construcción de los personajes se convirtió en una cuestión central para el desarrollo de la noticia policial televisiva y la definición de los casos. Los “asesinos respetables” se transformaron en actores centrales de algunas de las sagas de la época, como sucedió con la cobertura de *Telenoche* del caso Robledo Puch (que impactó en 1972 no solo por la cantidad de crímenes cometidos, sino porque el autor no pertenecía a un sector popular), hecho que ilustra esta afirmación. La emisión del 8 de febrero de 1972 reconstruía el robo a una ferretería industrial en Tigre, con un público en la calle que revelaba la búsqueda por incluir al televidente en el enunciado y reforzar la proximidad (DiFilm, 2014b). Los móviles en vivo, además, permitían mostrar el crimen en toda su extensión urbana, desde los barrios más pudientes de la Ciudad de Buenos Aires y sus adyacencias hasta las zonas más empobrecidas, como las villas de emergencia. El crimen parecía no tener territorio (DiFilm, 2014e, 2018).

La presencia de crímenes en la televisión ya era una constante, al menos para autores como Sirvén (1996), quien afirma que desde la llegada de Alejandro Romay como propietario de Canal 9 y de Héctor Ricardo García (fundador del diario *Crónica*, un exponente arquetípico del periodismo gráfico con fuerte acento en lo policial) a Canal 11, aparecía “una oferta proclive a lo populista”, en el primer caso, y una “programación ágil y periodística que trata de llamar la atención de la audiencia por medio de notas impactantes” (pp. 1998-1999), en el segundo. Podríamos preguntarnos si la presencia del capital privado encerraba más probabilidades de darle peso a las noticias policiales, por su impacto masivo y porque, a diferencia de un canal estatal, no era el dueño del medio el interpelado por esos contenidos.

Las primeras preocupaciones respecto a cómo abordar las noticias policiales en televisión también surgen en este período, según se desprende de una norma interna de Canal 13 de 1963 que indica “límites y restricciones serias en veintiocho temas, como crónica roja, vicios, matrimonio y hogar, premios y sorteos, depravación moral, suicidio y religión, entre otros” (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999, p. 190). La emisora, propie-

dad del cubano Goar Mestre, reforzaba los lineamientos tradicionales y planteaba una programación con una “pantalla pulcra y puritana” (Sirvén, 1996, p. 137). En 1969, esta preocupación se transformó en pública en medio de la censura férrea de la dictadura comandada en el país por Juan Carlos Onganía (1966-1970), a través de un Código de Ética realizado por la industria televisiva en respuesta a las demandas del Consejo Nacional de Radiodifusión y Televisión (CONART), el organismo estatal encargado de regular la actividad. Entre otros puntos, el Código indicaba “que no se exhiba nada macabro ni grosero y que los noticieros no pierdan objetividad, pero que eviten de cualquier manera mostrar imágenes sensacionalistas y morbosas” (Ulanovsky, Itkin y Sirvén, 1999, p. 278).

En esa línea de intervención oficial por el contenido de las noticias, en 1972, el dictador Alejandro Lanusse convocó a los dueños de los canales 13, 9 y 11 (Goar Mestre, Alejandro Romay y Héctor Ricardo García, respectivamente) para expresarles “la preocupación del gobierno por el peligroso nivel que alcanzaban algunos programas de televisión en su lucha por obtener popularidad y el peligro de que estén bordeando los límites de la criminalidad” (La Opinión, 1972). A modo de ejemplo, citaba el programa “Yo me quiero casar, ¿y usted?”, que había organizado la ceremonia de una pareja de delincuentes acusados por defraudaciones. Pareciera que, con el correr de los años, la presencia de lo criminal ganaba envergadura televisiva, al menos al juzgar por estas reacciones. No obstante, el rol de la censura de Gobiernos militares y la clasificación de determinadas informaciones como sensacionalistas permiten inferir el interés de los censores por disminuir la brecha entre la información televisiva y las fuentes institucionales. Esta situación se profundizaría con el correr de los años, cuando los Gobiernos dictatoriales trataron de minimizar y de gestionar de cerca las coberturas policiales.

Un nuevo período se abrió en este contexto tras un proceso propiciado por el Gobierno de Juan Domingo Perón (1974-1976), en el que todos los canales capitalinos quedarían bajo la órbita estatal (Morone y De Charras, 2005; Muraro, 1974), situación que se mantendría durante la última dictadura militar (1976-1983). Dado el despliegue represivo del Estado desde 1976, era esperable que los canales se ajustasen todavía más a la expectativa oficial. Ese momento histórico involucró profundas diferencias entre el período dictatorial de 1966-1970, la etapa democrática de 1974-1976 y la última dictadura, finalizada en 1983. Estas particularidades al interior del momento que denominamos “casuístico” harían necesario ahondar en un análisis diferenciado de estos años. Pero decidimos sostener esta franja temporal de manera completa a los fines de realizar un relevamiento centrado en la historia de la televisión y de las noticias policiales, la cual –más que a modificarse– tiende a acentuarse por la ponderación positiva atribuida a las fuerzas policiales durante la última dictadura militar.

En las noticias criminales se profundizó, durante estos años, el enaltecimiento de las fuerzas policiales. El periodismo siguió siendo quien contaba los casos de forma directa, pero sin alejarse de la voz y perspectiva institucional. Así, el noticiero *Pinky y la noticia*, en 1980, daba cuenta del asesinato de un chico en Florencio Varela. Allí, el periodista Leo Gleyzer entrevistó al vecino que había encontrado el cuerpo, al que le preguntó detalles de cómo estaba y sobre el tipo de lesiones que tenía (DiFilm, 2015a). Cerca del final del informe, Gleyzer aseguraba: “La policía trabaja activamente para esclarecer este crimen”. Ese mismo año, otro noticiero mostró el nuevo sistema de alarma centralizado de la Policía Federal, reforzando la apuesta por la visibilidad de la modernización de las fuerzas de seguridad (DiFilm, 2014d). La periodista explicaba sus detalles técnicos mientras se mostraban imágenes de los aparatos que componían el sistema y a los militares inaugurando las instalaciones. También, el 7 de junio de 1980, un noticiero cubrió el festejo por el Día del Periodista en el Departamento Central de Policía, una celebración que era noticia casi anualmente, según consta en varios de los archivos existentes (DiFilm, 2014g). La conducción de los noticieros siguió construyendo la noticia con las herramientas narrativas del período, pero la dictadura acentuó la verticalidad del sistema informativo y silenció “cualquier posibilidad de disidencia a través del bloqueo de la información. Se generaron una serie de pautas restrictivas a la libertad de información, a veces explícitas y otras implícitas” (Postolski y Marino, 2008). Con una dictadura en marcha, hacia el final de este período, las fuerzas de seguridad volvieron a cobrar centralidad y los contenidos noticiosos pasaron a ser parte de una función de disciplinamiento acorde a esos tiempos.

El destape sensacionalista

La mutación de la etapa neotelevisiva se acentuó en la década del 80 y adoptó características novedosas en el caso de la noticia policial, que hicieron preciso dividir la periodización propia de la historia de la televisión para centrarnos en las particularidades vinculadas al modo de contar y mostrar el crimen.

Con la restauración de la democracia en Argentina en 1983, las emisoras continuaron en poder del Estado, salvo Canal 9, que en 1984 volvió a su anterior dueño, Alejandro Romay. Los casos policiales comenzaron a ser narrados con más versatilidad y en las señales privadas el crimen fue protagonista. Esta etapa subrayó el proceso de hibridación genérica entre noticia y entretenimiento y la espectacularización de la información desde rasgos escénicos y ficcionales. *Nuevediarario*, con las características particulares de su producto informativo, representa un ejemplo para revisar esta tendencia. La hibridación de géneros se replicó primero muy levemente en otros programas y, poco a poco, fue escalando posiciones en otras propuestas y formatos. La audiencia acompañó una propuesta sensacionalista como la de *Nuevediarario*, que ape-

lababa a títulos espectaculares, relatos emotivos, musicalización y el uso de una cámara al hombro que acompañaba al cronista en sus coberturas. Los recursos de la ficción, entremezclada con la información, trataban de conmocionar a un espectador con un producto que Landi (1987) describió como intermedio entre el melodrama y el reportaje. Durante estos años cobró protagonismo el rol del cronista-detective. Si en el inicio del período anterior el periodista buscaba la empatía con el televidente, en la etapa sensacionalista el cronista se convirtió en los ojos, oídos y voz de las audiencias. Posaba la mirada en noticias policiales que podían producir indignación o entretenimiento y se hacía carne de la preocupación social por el delito.

Surgieron, entonces, los cronistas especializados en buscar la primicia policial en la calle. La estrella de *Nuevediarario* fue José de Zer, quien introdujo a las audiencias en la búsqueda de pistas y testimonios con la cámara como mediación. El 9 de agosto de 1985, presentó una noticia del caso Giubileo (una médica desaparecida en la Colonia Montes de Oca, establecimiento para personas con discapacidades mentales), en la cual, junto a un grupo de “baqueanos”, inspeccionó una tapera abandonada cerca de la Colonia. Las imágenes mostraban primeros planos de cómo un tractor con personas a bordo llegaba a esa vivienda y excavaban en la casa y sus alrededores (DiFilm, 2011). De Zer, cronista entusiasmado, comentaba minuto a minuto que, al parecer, de la tierra surgía un trozo de tela de arpillera “como los de la Colonia”, afirmación ratificada por los testigos. La nota continuaba y mientras el periodista le decía al camarógrafo “si me seguís”, mostraba a otro trabajador que anunciaba haber encontrado algo dentro del tanque de agua de la tapera. Segundos después, De Zer acentuaba la instantaneidad y exhibía a cámara los retazos de tela encontrados, que eran “como de los uniformes de los internos”. En esa acción no había ningún policía ni funcionario judicial presente, con lo cual, más allá del nulo valor legal de lo expuesto, el periodista se transformaba en una suerte de detective privado que, acompañado por lugareños, buscaba desentrañar el misterio que cubría la desaparición de Giubileo. De Zer no aseguraba que la arpillera indicara la presencia de la doctora allí, pero, al mostrar los elementos, lo sugería. El clima frío, el día nublado, el barrial de la zona de la tapera y las imágenes lejanas de los edificios de la Colonia ambientaban y novelaban la narración periodística, reforzando el misterio de la desaparición. A los enigmas se les sumaron noticias sobre casas embrujadas, médiums comunicándose con espíritus en directo y avistamientos de ovnis. La presencia de lo paranormal reforzó la narrativa sensacionalista del programa, algo que sería tomado a su manera por otros medios en la siguiente etapa.

Otro periodista de *Nuevediarario* que se encontraba fuera del molde del trabajador de prensa que presume de objetividad y circunspección fue Julio César Caram. Cuando abordaba noticias policiales, solía increpar a los detenidos, colocándose en una suerte de delegado de televidente o, inclusive, como si fuese un familiar de las víctimas de

los crímenes. El cronista policial en vivo reforzaba la proximidad con un público del que buscaban que se reconociera en los personajes (Eco, 1986). En la cobertura de una noticia sobre un grupo violento que les pegaba y robaba a vecinos de Villa Obrera, en la localidad bonaerense de Lanús, Caram acompañó a la policía cuando detuvo a estas personas. En el momento que pasaba cada detenido, esposado y con el rostro tapado, el cronista le decía frases como: “¡Ahora se tapan la cara!”, o retóricamente: “¿Cuál es el placer de asolar una zona?”. Al ser insultado por los jóvenes detenidos, respondía: “¿Por qué no me lo dice en la cara, señor?”. Instantes después, Caram se subió al colectivo que la policía había dispuesto para llevar a los detenidos a la comisaría y les repitió, con el micrófono en la mano, las mismas frases a los acusados (Archivo TV Argentina, 2014b). De esta manera, el periodista se colocaba como una suerte de representante indignado del televidente y, como tal, se permitía acosar a los detenidos. En 1991, Caram protagonizó una cobertura de *Nuevediarario* relacionada al caso María Soledad Morales, una joven asesinada en la provincia de Catamarca por hijos de funcionarios políticos.⁶ La noticia mostró a catamarqueños viviendo y aplaudiendo al periodista. “Todo un pueblo aclamó a Julio César Caram y a *Nuevediarario* por su objetividad y valentía periodística”, anunció el informativo en la apertura de su edición nocturna. La nota daba cuenta de la ovación popular al periodista, quien respondía: “Es una reacción exagerada, que no merecemos, pero nos reconforta” (Archivo de la Televisión Argentina, 2014a). Así, la alianza entre el cronista policial y las audiencias quedó sellada en las pantallas.

En 1988, el asesinato de Jimena Hernández, una alumna de un colegio privado del barrio porteño de Caballito, fue otro de los casos resonantes abordados por los medios. En una nota desde el cementerio de la Chacarita, el cronista y el camarógrafo de *Nuevediarario* acompañaron a la madre de Jimena entre los nichos mientras hablaban de su hija (Archivo Soles de Argentina, 2014). El noticiero (y los televidentes a través de él) se convirtieron en una suerte de acompañante íntimo, presente en el lugar del dolor, casi como un familiar muy cercano. *Nuevediarario* se acercó, de este modo, a las representaciones populares de las audiencias locales, sus miedos y fantasías en el retorno de la democracia. La credibilidad del melodrama se establecía en la identificación del periodismo con los espectadores.

La influencia de *Nuevediarario*, más allá del dato no menor del *rating*, se observa también dentro del sistema mediático de la época. A fines de 1987, el redivivo Canal 2 de localidad de La Plata, bautizado como Teledos, lanzó su informativo, redoblando la apuesta de *Nuevediarario* respecto a los temas policiales. Uno de los nuevos dueños

⁶ El asesinato de la joven, en 1990, sacudió a la provincia de Catamarca por las sospechas de que en su muerte estaban involucrados personajes cercanos a la política provincial. Los padres de la víctima y la monja Martha Pelloni motorizaron las “marchas del silencio” por la capital catamarqueña para pedir justicia. En 1998 Guillermo Luque y Luis Tula fueron condenados a prisión por el homicidio.

del canal era Héctor Ricardo García. Teledos solía usar una tipografía grande y amarilla, un rasgo retórico heredado de la prensa gráfica sensacionalista y, en algún sentido, antecesor de Crónica TV. Otra característica, en este caso sonora, que vinculaba a Teledos con Radio Colonia (propiedad de García en los 70) era el uso como cortina de la marcha militar estadounidense *Barras y estrellas*. Esa pieza musical, de hecho, migró a Crónica TV, también propiedad de García. Las emisiones de Teledos utilizaban titulares con notas catastróficas, música que acompañaba los estados de ánimo de las noticias e, incluso, encuestas para que las personas opinaran sobre los sucesos. Raúl Urtizberea, en 1988, se encargaba de la sección policial y recalca, en más de una oportunidad, la impunidad que significaba que “los delincuentes entran por una puerta y salen por la otra (JMC, 1988).

Sin dudas, la noticia policial escaló en el contenido televisivo a partir de la restauración de la democracia. Pero ¿cuánto? Un artículo publicado en la revista *El Porteño* de noviembre de 1986 analizaba el contenido de los noticieros de la época y desglosaba de qué temas se ocupaban. El recorte tomaba una semana de emisión de los informativos de los canales públicos 7 y 13; no se ocupaba de los dos canales con más tendencia a lo policial, el 9 y el 2. Según ese relevamiento, la presencia de policiales era bajísima, y en Canal 7 directamente no había. Un dato de política comunicacional que no puede omitirse es que ambos canales (junto a Canal 11) estaban en manos del Estado. ¿La baja presencia de noticias policiales obedecía a no dar una imagen policial negativa en las pantallas, control estatal que se desborda cuando la balanza se inclinaba hacia el capital privado? Sobre la presencia de lo estatal en los informativos de ese año, explicaba el periodista Eduardo Blaustein (1986): “El Estado –ese mamut al que tanto se le pega retóricamente– es protagonista prácticamente exclusivo de la información a través de sus múltiples sucursales” (p. 57). Por otro lado, estos canales se esforzaban por no dar “información morbosa”, perspectiva que abrazaba el considerado “periodismo serio”. Al estar la mayoría de los canales capitalinos en poder del Estado, tiene sentido que lo policial apareciera poco, al mismo tiempo que los criterios de época sobre lo considerado truculento colaboraran en esa flacura informativa respecto a la crónica roja. Por ejemplo, en una emisión del noticiero *30 millones* (de Canal 7) del 31 de mayo de 1984, solo una noticia podría encuadrarse como policial: “Incidentes durante un partido de fútbol”. El resto del programa estaba plagado de noticias políticas, económicas e internacionales. Esto funciona como un ejemplo de lo que señalaba Blaustein para 1986 respecto a los canales estatales.

En Canal 13, por su parte, el tema con más tiempo de pantalla era política nacional, con valores semanales que oscilaban en 14 minutos por programa, seguido por política internacional, con un promedio semanal de 8 minutos. Policiales no superaba los 2 minutos y su importancia se encontraba detrás de deportes y parejo con cultura. En el

caso de Canal 7, el peso de política nacional era todavía mayor, llegando un día a consumir 24 minutos de una emisión de una hora, seguido de política internacional, con valores que no superaban los 11 minutos. En tres de los cuatro días analizados por *El Porteño* del informativo de Canal 7, no aparecía ninguna noticia policial. Por su parte, Canal 9 sí se asociaba al sensacionalismo con su ciclo informativo *Nuevedinario*. En ese sentido, Blaustein (1986) destacaba: “Solo Canal 9 se dedica a ‘crear’ sus propios temas, aun cuando sea al estilo Canal 9”. Esa valorización del canal comercial, más allá de la divergencia respecto a su orientación, encontraba eco en la audiencia, ya que lideraba el *rating*. Quizás, la lógica comercial –liberada de la tutela del Estado– hallaba mayor receptividad en el público, por (y no “pese a”) explotar recursos sensacionalistas en sus informativos. Incluso, hacia fines de 1980, Ulanovsky, Itkin y Sirvén (1999) advertían que en los noticieros: “Los temas de información general, con inclinación a lo policial [...] comienzan a desplazar a los políticos de los programas de debates y a ganar los noticieros” (p. 490). Este mapa se refuerza en la siguiente etapa.

El expansionismo

En los 80, el género televisivo policial había adquirido gran parte de las particularidades presentes en la actualidad: cronistas, testimonios que exceden la voz policial, empatía con la preocupación ciudadana y una narrativa sensacionalista. Pero fue en los 90 cuando la presencia policial en las agendas periodísticas televisivas fue ganando espacio. Los cambios en la estructura económica, cultural y social de la Argentina iniciada durante la primera presidencia de Carlos Menem en 1989 produjeron, entre otras grandes modificaciones, que las estadísticas criminales se incrementaran a partir de 1991 hasta llegar a un pico en 2003, luego de la crisis de 2001 (Kosovsky, 2007), momento en el que cerramos este cuarto período.

Esta etapa coincide con la que algunos autores denominaron postelevisión (Piscitelli, 1998) o hipertelevisión (Scolari, 2008). La privatización progresiva y la incorporación de modelos noticiosos de las cadenas norteamericanas dieron lugar a características que comenzaron a instalarse en los 90. Hizo su aparición el ritmo desenfrenado y el surgimiento de una programación noticiosa que fluía en horarios y canales las 24 horas. Esta década también coincidió con los inicios de internet y las novedades alrededor de la intertextualidad que esta masificación tecnológica trajo aparejada en la configuración periodística. Este conjunto de rasgos tomaron carriles aún más novedosos luego de los años 2000, con la aparición de las redes sociales, los dispositivos de telefonía celular y las cámaras de seguridad, que dieron lugar a la etapa contemporánea de la noticia policial.

En paralelo a estos cambios vinculados a la cuestión periodística en términos generales, se produjo una explosión de la noticia policial. Si, en términos objetivos, las

estadísticas mostraron un incremento del crimen, lo mismo sucedió con la percepción del temor. Este proceso de amplificación de las denominadas “inseguridad objetiva” y “subjetiva” se vinculó, a su vez, con los cambios locales en la estructura mediática. En 1989, el Gobierno modificó parcialmente la Ley de Radiodifusión y habilitó la privatización de los canales 11 y 13 (Ulanovsky, 1997), situación que habilitó la conformación de multimedios (Baranchuk, 2009). Para 1990, se encontraban privatizados cuatro de las cinco estaciones televisivas (canales 2, 9, 11 y 13). Este proceso produjo, en paralelo, la concentración de la estructura mediática (Becerra y Mastrini, 2009) y su amplificación a partir de la puesta en marcha de un sistema de televisión por cable. El resultado fue la construcción de una audiencia a nivel nacional (Landi, 1992), su “maximización” (Muraro, 1997) y la competencia por el *rating* como parte central de la generación de contenido de las nuevas empresas mediáticas.

A la vez, en 1994, nacieron Crónica TV (creado por Héctor Ricardo García y heredero del peso de lo policial del diario *Crónica*) y Todo Noticias (señal de cable del Grupo Clarín). De esta manera, se produjo un crecimiento del sector privado en los medios audiovisuales y, dentro de ellos, una apuesta específica por las narrativas sensacionalistas. Las nuevas pantallas (de aire y cable) requerían mayor producción de contenidos, y la noticia policial brindaba la agilidad de la narración noticiosa de las nuevas épocas. El sentido de urgencia de la hipertelevisión, la sensación de impunidad y la falta de credibilidad en las instituciones y en la política avanzaron a medida que lo hizo la década. El noticiero tomó el lugar del “vocero de la gente”, situación que generó “una nueva simetrización, esta vez entre el enunciatario y la ‘gente’ presente a través de su cuerpo y palabra en el discurso del noticiero” (Carlón, 2004, p. 20).

Entre las novedades narrativas, surgió la figura del especialista en casos policiales en todos los noticieros, rasgo no tan común en décadas anteriores. El crecimiento del tema en los medios y sus complejidades ameritó entonces que fueran un periodista específico el encargado de brindar la información policial, que en ningún caso, durante esta etapa, era mujer.

Con el correr de la década, la crónica roja rompió el compartimento estanco en el que parecía encontrarse y se volvió transversal a distintos medios. Según apuntó Sirvén (1990): “La política que predominó en la época de Alfonsín, ha sido reemplazada en la TV, virtualmente, por el hecho de sangre, la noticia espectacular y la información amarillista” (p. 6).

Los noticieros y periodistas clásicamente asociados a lo policial profundizaron la retórica emotiva en estos años. Una de las figuras más notorias de la época fue Mauro Viale, que hizo de las polémicas y los reportajes con víctimas parte de su sello personal. En el programa periodístico *Anochecer* del 12 de diciembre de 1994, abrió su emisión con las imágenes de dos mujeres presentadas como las “madres de los niños presumi-

blemente asesinados en Córdoba”. En primer plano, aparecieron ambas madres con sus rostros atravesados por el dolor, sentadas en sillones, listas para ser entrevistadas. En la emisión se hizo una ficcionalización del presunto crimen, en el que, con imágenes distorsionadas, un grupo de individuos mataba a los jóvenes. Con el correr de los minutos, la noticia fue que los chicos habían muerto al esconderse en una heladera abandonada y no poder salir. Sin embargo, el ciclo construyó un verosímil de doble homicidio y mostró a las madres como pruebas vivientes y visuales de la violencia cotidiana.

Los noticieros considerados “serios”, no asociados a la crónica roja, también incorporaron a su agenda los temas criminales. La idea mediática de “ola de inseguridad” (más allá del correlato efectivo o no entre lo que dicen los medios y los delitos en la realidad) surgió en ese entonces (Vilker, 2008). Así, en 1996, América TV –el antiguo Canal 2– mostró un informe en uno de sus noticieros en el que aseguró que, en la localidad de La Plata, “la ola de inseguridad es cada vez más grande”, mientras mostraba imágenes de armas, una mujer llorando y balizas policiales. “Se esperan urgentes medidas que resuelvan este grave problema”, señalaba una voz en *off* periodística. La idea de “ola” se relacionó con un fenómeno fuera de escala humana que amenaza con sepultar a la población, una fuerza incontenible que, además, promete crecer hasta límites insospechados, dejando tras de sí solo destrucción (Fernández Pedemonte, 2001). En las olas, la dimensión del peligro parece ser absoluta. Otro noticiero, del canal CVN, el 1 de septiembre de 1998 puso al aire un informe sobre inseguridad empalmando distintos hechos violentos, separados cada uno por la imagen y el sonido de una baliza policial (DiFilm, 2014c).

“Otra vez la muerte y el horror en el Gran Buenos Aires”, señalaba una voz periodística en *off*. El delito se exhibía como un fenómeno aterrador, punteado visualmente por los elementos simbólicos de la violencia: armas, policías, el rostro desencajado de una víctima o de un familiar. El peso de la alarma y la emocionalidad se encontraron con el descrédito de las agencias de seguridad. El periodismo especializado siguió recurriendo a la fuente policial, aunque, sin desaparecer, se complejizó y pasó a convivir con otras voces institucionales (el espectro político, ahora preocupado por estas olas) y con testigos y familiares.

Por otro lado, el énfasis de la noticia se colocó aún más que en otros períodos en ciertas zonas marginales de la ciudad, caracterizándolas en clave violenta como “aguantaderos”. En 1996, en un operativo en la localidad bonaerense de Isla Maciel, uno de los programas mostró a los policías, que dieron datos de la cantidad de participantes en el procedimiento (DiFilm, 2017). Además, el informativo se enfocó en los detenidos, que, con el rostro tapado, fueron subidos a un colectivo fuera de línea. Estos noticieros sostenían la tensión a lo largo de toda la programación destacando un hecho potencialmente trágico, en una suerte de promesa que satisficiera al espectador que

invertía su tiempo en el programa. Ese anclaje se reforzaba desde lo visual: los rostros compungidos de las familias de las víctimas ofrecían un sello de dolor, imágenes de objetos o situaciones que prometían un desenlace conmovedor, una suerte de indicio de una tragedia próxima a desatarse.

La apelación a la institución policial se complejizó durante esta etapa. Por un lado, la policía siguió siendo fuente central de la noticia sobre el crimen; por otro, la falta de legitimidad institucional permitió el refuerzo de la credibilidad mediática. El proceso abierto durante este período continuó y se profundizó desde 2002, cuando la seguidilla local de secuestros extorsivos y el caso Blumberg, en 2004 (Calzado, 2015), dieron vuelta la página hacia una etapa de la historia reciente, con nuevas características y protagonistas.

Conclusión

La noticia policial es parte central de los relatos noticiosos en la televisión Argentina, aunque su trayectoria no ha sido recorrida de manera particular por los estudios de la comunicación ni por los estudios vinculados a la cuestión criminal. Quizás, porque la historia de la noticia policial audiovisual es una historia fragmentada en imágenes. Con las limitaciones generadas por no disponer de las emisiones completas de los informativos, sino solo de algunas piezas, en este artículo buscamos recorrer algunas regularidades de su construcción y realizar una periodización a partir de las herramientas propuestas por un conjunto de trabajos sobre la historia de la televisión y de la prensa policial. Construimos, así, una línea de tiempo de cuatro etapas (institucionalista, casuística, sensacionalista y expansionista), en las que revisamos estabilidades y quiebres en la forma de contar la información criminal televisiva emitida, principalmente, desde los canales porteños. Para ello, consideramos tanto los factores externos (políticos y sociales) como los vinculados con la industria televisiva y las modificaciones tecnológicas.

A lo largo del texto, identificamos cómo la noticia televisiva policial, durante los primeros años de vida de la televisión, quedó relegada a la reivindicación institucional de las fuerzas de seguridad, mostrando la resolución de casos o noticias internas de la entidad, más que hechos de sangre. A esta etapa, centrada en las características del verosímil de la paleotelevisión –denominada “institucionalista”–, le siguió un momento casuístico, desde el que la televisión buscó acercarse al espectador a través del relato de hechos criminales puntuales. Esta etapa se acerca a la denominada, por la literatura especializada, “neotelevisión”. Vimos, además, cómo hacia fines de 1960 se produjo un proceso de intensificación de noticias policiales que generó inquietudes en algunas autoridades, situación que parece haber subsistido hasta mediados de 1970. La llegada de la dictadura en 1976, pese a la violencia desatada, volvió a encuadrar a los medios dentro de cierto “orden”, en el que los hechos de sangre no fueron destacados o, si su-

cedían, era para reforzar el accionar policial. Con la restauración de la democracia, se actualizó un modelo de periodismo televisivo popular con fuerte anclaje en lo policial y que denominamos “sensacionalista”, en el que el medio se colocaba tanto como una suerte de fiscal como de compañero íntimo de familiares de las víctimas de crímenes.

Esta etapa acentúa los rasgos de la neotelevisión, especialmente en la ficcionalización y espectacularización de la noticia. Ese proceso fue más profundo desde fines de la década del 90, cuando se abrió la etapa que llamamos “expansionista”. Durante estos años, la cuestión delictiva comenzó a ser contenido central –en mayor o en menor medida– de todos los noticieros, en paralelo con la construcción del tópico de “ola de inseguridad”. La lógica comercial televisiva, la realidad social y el peso de lo emocional propio de lo que se denomina “hipertelevisión” acentuó la generación de contenidos de corte policial. El *continuum* cotidiano de zócalos, imágenes y audios ofreció a las audiencias atemorizadas un estado que combinó alarma, frustración y miedo.

Esta historia continúa a partir de 2002, momento en el que la noticia policial televisiva incrementó aún más su protagonismo. Gran parte de las características actuales se vinculan con la última etapa de la postelevisión o hipertelevisión, aunque las modificaciones tecnológicas le dieron al relato policial una fuerza novedosa y una centralidad notoria en las pantallas televisivas. En la actualidad, el uso de imágenes provenientes de las redes sociales y las cámaras de seguridad, la inmediatez de la telefonía celular y la facilidad con la que se establece un móvil en el exterior produce que los que hacen la noticia televisiva tengan permanentemente en sus manos material crudo sobre situaciones asociadas al crimen. Así y todo, hoy, las imágenes sobre el delito ocupan un protagonismo en un género que pudo haber cambiado desde sus inicios, pero no desaparecido. Estas últimas características de la noticia policial televisiva son parte de una historia más reciente que aún merece ser contada.

Referencias

- Archivo Histórico RTA. (2015a). *A un mes de la muerte de Eva Perón, Semanario Argentino Número 5, 1952* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=0pSC0RHc_ss.
- Archivo Histórico RTA. (2015b). *Sucesos Argentinos, Número 678, 1951* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=IpfEaOF1pAE>.
- Archivo Histórico RTA. (2015c). *Noticiero Panamericano, AV-2524, Servidores del orden público* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=sIxo5toun-M>.
- Archivo Histórico RTA. (2015d). *Semanario Argentino, Día de la Policía Federal, 1953* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=HZKLG-6zUak>.

- Archivo José Rojas. (2008). *Armando Repetto. Reporte Esso* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=xOdzaZKMIdM>.
- Archivo Prisma. (2018). *Noticiero, Canal 10 de Tucumán, 1968* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido el 23 de abril de 2018 de <http://www.archivoprisma.com.ar/registro/compilado-de-noticias-del-noticiero-de-canal-10-de-tucuman-1968/> (actualmente no disponible).
- Archivo Soles en Argentina. (2014). *Licenciada Norma Monfardini, mamá de Jimena Hernández. 1988, Argentina, Capital Federal, Caballito* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=FsFHEDSwbuw>.
- Archivo TV Argentina. (2014a). *Nuevediarario. Caso María Soledad: Caram Respaldado* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de https://www.youtube.com/watch?v=19f_miYxk6w&t=30s.
- Archivo TV Argentina. (2014b). *Julio César Caram frente a brutal patota, Nuevediarario*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=zLStOhcgSgc>.
- Arfuch, L. (1997). *Crímenes y pecados. De los jóvenes en la crónica policial*. Buenos Aires: UNICEF Argentina.
- Baranchuk, M. (2009). Canales 11 y 13: la primera privatización de la década menemista. En Mastrini, G. (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes: economía y políticas de comunicación en la Argentina 1920-2007* (pp. 215-238). Buenos Aires: La Crujía.
- Becerra, M. y Mastrini, G. (2009). *Los dueños de la palabra: acceso, estructura y concentración de los medios en la América Latina del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo.
- Blaustein, E. (noviembre de 1986). Hoy no pasa nada. *El Porteño*, 54-57.
- Caimari, L. (2007). *La ley de los profanos. Delito, justicia y cultura en Buenos Aires (1870-1940)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica/Universidad de San Andrés.
- Caimari, L. (2012). *Mientras la ciudad duerme*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Calzado, M. (2015). *Inseguros*. Buenos Aires: Aguilar.
- Calzado, M., Lio, V. y Gómez, Y. (2019). Noticias policiales y nuevos modos de narrar la inseguridad en la televisión argentina de aire. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, (44), 217-243.
- Carlón, M. (2004). *Sobre lo televisivo. Dispositivos, discursos y sujetos*. Buenos Aires: La Crujía.
- Carlón, M. (2005). Metatelevisión: un giro metadiscursivo de la televisión argentina. *DeSignis*, (718), 147-158.
- Casetti, F. y Odin, R. (1990). De la paléo- a la néo-télévision. *Communications*, (51), 9-26.
- Chibnall, S. (1981). Chronicles of the Gallows: The Social History of Crime Reporting. *The Sociological Review*, 29(1), 179-217.

- Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual. (2018). *Informe: 5 años de Monitoreo de Noticias (2013-2017)*. Obtenido el 30 de julio de 2020 de <https://defensadelpublico.gob.ar/wp-content/uploads/2018/10/5-años-de-Monitoreos-DPSCA.pdf>.
- DiFilm. (2011). *Caso Doctora Cecilia Giubileo. Nuevediarario (1985)*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=1VZonlogYuA>
- DiFilm. (2014a). *Asesinato de una mujer en la localidad de Esteban Echeverría*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=UG4M3tWODEw&t=46s>.
- DiFilm. (2014b). *Crimen de Robledo Puch en la ferretería industrial Masseiro 1972*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=aWQF9-Lix1k>.
- DiFilm. (2014c). *Informe sobre la inseguridad en Buenos Aires 1998*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ZDLBCJopdc4&t=30s>.
- DiFilm. (2014d). *Nuevo sistema de alarma de la Policía Federal Argentina 1980*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=xBTT3kJMwco>.
- DiFilm. (2014e). *Operativo policial villa de emergencia de Villa Ballester 1970*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=C0s4i7LKKLE>.
- DiFilm. (2014f). *Policía Federal Argentina agasaja al Periodismo, 1966*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=RLaSrKFHM9A>.
- DiFilm. (2014g). *Policía Federal Argentina aniversario día del periodista*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ZICbQvShdU>.
- DiFilm. (2015a). *Crimen de un chiquito de 7 años en Florencio Varela. Buenos Aires 1980*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=XC0Tmvt9Y04>.
- DiFilm. (2015b). *Policía Federal Argentina esclarecimiento del caso Amato 1973*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=ClwO92tU3zI>.
- DiFilm. (2017). *Operativo de la policia bonaerense en la Isla Maciel (Avellaneda) 1996*. [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=JAwhGSryPFI>.
- DiFilm. (2018). *Operativo policial en villa miseria de Lanús - Razzia en avenida Pavón 1970*. YouTube. [Archivo de video]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=44kvTXDXJo0>.
- Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Fernández Pedemonte, D. (2001). *La violencia del relato*. Buenos Aires: La Crujía.
- Gandini, N. y Koziner, N. (2016). *Huellas de la violencia: itinerario del registro*

- audiovisual de los bombardeos. En Rodríguez, G. y Besse, J., (eds.). *16 de junio de 1955. Bombardeo y masacre* (pp. 41-63). Buenos Aires: Biblos.
- Heram, Y. (2019). La crítica de televisión: propuesta para una agenda de investigación. *Revista Luciérnaga Comunicación*, 11(21), 88-104.
- JMC (2016). *Teledos informa 1988, parte 1 (canal 2 La Plata)* [Archivo de video]. YouTube. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=uF7ebnxBbv8>.
- Kosovsky, D. (2007). Delito y análisis de la información en Argentina. En Kaminsky, G., Kosovsky, D. y Kessler, G. (eds.). *El delito en la Argentina poscrisis* (pp. 45-74). Buenos Aires: Friedrich Ebert Stiftung.
- La Opinión. (23 de febrero de 1972). Sin título.
- Landi, O. (1987). Mirando las noticias. En Véron, E., Arfuch, L. y Chirico, M. M, De Ipola, E., Goldman, N., González Bombal, M. I. y Landi, O. *El discurso político. Lenguajes y acontecimientos* (pp. 179-187). Buenos Aires: Hachette.
- Landi, O. (1992). *Devórame otra vez. Qué hizo la televisión con la gente, qué hace la gente con la televisión*. Buenos Aires: Planeta.
- Martini, S. y Pereyra, M. (2009). *La irrupción del delito en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Biblos.
- Mazziotti, N. (2002). La televisión en Argentina. En Orozco, G. (ed.). *Historias de la Televisión en América Latina* (pp. 23-63). Barcelona: Gedisa.
- Morone, R. y De Charras, D. (2005). El Servicio Público que no fue: La TV en el tercer gobierno peronista. En Mastrini, G. (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)* (pp. 135-154). Buenos Aires: La Crujía.
- Muraro, H. (1974). Estatización de la TV. *Revista Crisis*, (16), 8-13.
- Muraro, H. (1997). *Políticos, periodistas y ciudadanos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Peterson, T. (1945). British Crime Pamphleteers. *Journalism Quarterly*, (22), 305-316.
- Piscitelli, A. (1998). *Post/Televisión*. Buenos Aires: Paidós.
- Postolski, G. y Marino, S. (2008). Relaciones peligrosas: los medios y la dictadura entre el control, la censura y los negocios. En Mastrini, G. (ed.). *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)* (pp. 159-188). Buenos Aires: La Crujía.
- Romano, S. (2004). Archivos audiovisuales en Argentina: condiciones de acceso y preservación de imágenes documentales del cine y la TV. *Cuadernos de Historia*, (6), 209-324.
- Saítta, S. (1998). *Regueros de Tinta*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Scolari, C. (2008). La estética posthipertextual. En Romero López, D. y Sanz Cabrerizo, A. (comps.). *Literaturas del texto a la hipermedia* (pp. 318-331). Barcelona: Antrophos.

- Shepard, L. (1973). *The History of Street Literature*. Newton Abbot: David and Charles.
- Sirvén, P. (1996). *El Rey de la TV. Goar Mestre y la historia de la televisión*. Buenos Aires: Clarín/Aguilar.
- Sirvén, P. (3 de junio de 1990). Arriba las manos. *Revista Noticias*, 6.
- Ulanovsky, C. (1997). *Paren las rotativas. Historia de los grandes diarios, revistas y periodistas argentinos*. Buenos Aires: Espasa Calpe.
- Ulanovsky, C., Itkin, S. y Sirvén, P. (1999). *Estamos en el aire. Una historia de la televisión argentina (1951-1999)*. Buenos Aires: Planeta Emecé.
- Varela, M. (2005). *La televisión criolla: desde sus inicios hasta la llegada del hombre a la Luna (1951-1969)*. Buenos Aires: Edhasa.
- Verón, E. (1983). Está ahí, lo veo, me habla. *Revista comunicativa*, (38), s.p.
- Verón, E. (2001). *El cuerpo de las imágenes*. Bogotá: Norma.
- Vidoni, N. (2015). La publicité de la police dans la ville de Paris dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle. *Crime, Histoire & Sociétés*, 19(2).
- Vilker, S. (2008) *Truculencias. La prensa policial entre el terrorismo de estado y la inseguridad*. Buenos Aires: Prometeo.