

Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino

Tesina

Entre la sangre y la lupa. Dos casos de periodismo policial argentino

**Autora: Ximena Tobi
Gutiérrez**

Tutor: Mario Carlón

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

Tobi, Ximena

Entre la sangre y la lupa : dos casos de periodismo policial argentino - 1a ed. - Buenos Aires :
Univ. de Buenos Aires, 2007.
Internet.

ISBN 978-950-29-0985-1

1. Investigación Periodística. 2. Periodismo Policial.
CDD 070.44

Fecha de catalogación: 09/05/2007

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Ximena Tobi (2007) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Índice

Primera parte: objeto de estudio y enfoque teórico.....	2
1.1 Presentación.....	3
1.2 Pequeña historia del género policial.....	5
1.3 Estilos de prensa convocados por <i>Pistas</i> y <i>¡Esto!</i>	14
Segunda parte: análisis comparativo de <i>Pistas</i> y <i>¡Esto!</i>	21
2.1 Aspectos metodológicos.....	22
2.2 Explicación del crimen / Relato de hechos trágicos.....	24
2.3 Cuestión de miradas: enfoque sociológico / enfoque individual.....	32
2.4 Ficcionalización / Retórica de la exageración.....	40
2.5 Delincuentes legendarios / Delincuentes despiadados.....	58
2.6 Policías corruptos / Policías héroes.....	67
2.7 Enunciador conocedor / Enunciador antropólogo.....	72
Tercera parte: comentarios finales.....	86
Agradecimientos.....	91
Bibliografía.....	92
Anexos.....	

ADVERTENCIA: los anexos de imágenes no han sido incluidos en la publicación online de este trabajo, por falta de espacio en el servidor. Quien esté interesado en consultarlos, contáctese con la autora a ximena@lostobi.com.ar.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

**Primera parte:
objeto de estudio y enfoque teórico**

1.1) Presentación

Entre la sangre y la lupa: dos casos de periodismo policial argentino. En tanto todo título es metadiscursivo de su texto, nos ofrece la primera información acerca de éste. En el nuestro encontramos dos elementos básicos para la existencia de un hecho policial: un crimen -la sangre- y una investigación -la lupa-. Se trata de dos momentos que hoy se completan con un tercero: la cobertura que hacen del hecho los medios masivos de comunicación. E incluso podríamos considerar que es recién a partir de esta tercera instancia que queda construido el hecho policial, pues tal como plantea Verón, “...los medios producen la realidad de una sociedad industrial en tanto *realidad en devenir, presente como experiencia colectiva para los actores sociales*. [...] Esto quiere decir que los hechos que componen esta realidad social no existen en tanto tales (en tanto hechos *sociales*) antes de que los medios los construyan”¹

Desde este punto de vista, el presente trabajo tiene por objeto analizar el estilo² con que dos revistas policiales argentinas -*Pistas para saber de qué se trata* y *¡Esto!*-³ construyen los hechos policiales. Constituye una aproximación al modo en que el género policial “vive” en el discurso periodístico, y a través de la descripción de las particularidades de cada publicación, se propone dar cuenta de la complejidad y riqueza de la prensa policial, oponiéndose al frecuente metadiscursivo social que la asimila sólo con el periodismo “sensacionalista”. Pues aún en textos periodísticos policiales con mayor presencia de rasgos de la prensa “amarilla”, como es el caso de la revista *¡Esto!*,

¹ Verón, Eliseo: *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Barcelona, 1987. Allí Eliseo Verón describe las operaciones que realiza la industria de la información para “fabricar” su producto final: la noticia. Sostiene que “los medios no “copian” nada (más o menos bien o más o menos mal): *producen la realidad social...*” y que “la “actualidad” es también el resultado de un proceso productivo”. Este planteo se opone a aquél que considera que los medios de comunicación “representan” o “simulan” la realidad más o menos “fielmente” u “objetivamente”.

² Partimos de la definición de estilo de Oscar Steimberg: “modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos”. Según el autor, el estilo -al igual que el género- se reconoce por un conjunto de rasgos -retóricos, temáticos y enunciativos- que por su regularidad postulan condiciones de previsibilidad social. Pero al mismo tiempo, el estilo se constituye como un espacio de diferenciación, “nos remite más fuertemente a la consideración del cambio histórico y el carácter original de cada momento de la producción discursiva.” Steimberg, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1993.

³ La elección de *Pistas* y *¡Esto!* como objetos de análisis se basó en la hipótesis de que las revistas dedicadas exclusivamente a las noticias policiales despliegan con mayor amplitud los distintos procedimientos del género, y por lo tanto, en ellas se puede observar más agudamente la riqueza y variedad del género policial en la prensa. Nuestro corpus está integrado por ejemplares de *Pistas* publicados entre abril de 1997 y marzo de 1999 -considerando que pasó de tener una frecuencia quincenal en el primer año a una mensual en el segundo- y ejemplares *¡Esto!* publicados entre junio de 1997 y febrero de 1998. Cabe aclarar que *¡Esto!* se editaba semanalmente y que en junio de 1998 dejó de salir a la venta.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

se registran una variedad de procedimientos de producción de sentido no sólo provenientes del sensacionalismo, que configuran su estilo particular.

Si bien, fue en los grandes diarios de fines del siglo XIX y principios del XX – los iniciadores del estilo “amarillo”- donde las noticias policiales adquirieron un lugar de privilegio; muchos otros textos han dejado su huella en la prensa policial, una de las más notorias es la de los textos literarios del mismo género. En la búsqueda de las condiciones de producción de los discursos policiales analizados, este trabajo se propone mostrar cómo el periodismo policial funciona en el marco de dos estilos de prensa diferentes.

Con ese objetivo la exposición se ha dividido en tres partes. En la primera, se desarrolla una pequeña historia del género policial con el fin de poder insertar el análisis de los dos casos de periodismo policial –*Pistas* y *¡Esto!*- en un continuo que se inicia, por un lado con la instalación de las pautas de la literatura policial, por parte de Edgar Allan Poe en 1841 a partir de la publicación de *Los crímenes de la calle Morgue*, y por el otro, con la aparición de la prensa masiva en el siglo XIX, en la que se empieza a incluir la crónica policial. Completa la primera parte del trabajo un capítulo sobre estilos de prensa que –según nuestro análisis- han dejado huellas en las revistas estudiadas.

En la segunda parte se exponen los resultados del análisis comparativo de *Pistas* y *¡Esto!* focalizando conjuntos de rasgos retóricos, temáticos y enunciativos a través de los cuáles cada revista construye su modo específico de hacer periodismo policial.

A modo de comentarios finales, en la tercera parte, se propone una mirada general sobre ambas publicaciones retomando elementos observados a lo largo del análisis.

1.2) Pequeña historia del género policial

La inclusión de este capítulo tiene el objetivo de enmarcar el análisis comparativo de las dos revistas policiales *Pistas* y *¡Esto!* en un “intento de genealogía” del género policial, a fin de conocer los procedimientos de producción de sentido que han tenido lugar en otros discursos policiales y que luego han sido retomados por *Pistas* y/o *¡Esto!*

Al iniciar la búsqueda de las primeras manifestaciones de la prensa policial, se hallaron como antecedentes ciertas narraciones de crímenes –en algunos casos reales y en otros, provenientes del imaginario popular- donde aparecen motivos policiales: los cancioneros del crimen. En estos textos, se hace indistinguible el límite entre la ficción y la no ficción, y por lo tanto, podrían considerarse tanto expresiones literarias como periodísticas, desdibujándose la línea divisoria entre ambos tipos de discurso⁴. Este antecedente, junto a otros fenómenos, como el surgimiento casi paralelo -en el marco de la prensa masiva de la segunda mitad del siglo XIX- de la crónica policial y el cuento policial de Edgar Allan Poe en Estados Unidos, y el folletín policial en Francia, iniciado por Emile Gaboriau, nos permite sugerir la existencia de un vínculo entre la literatura y el periodismo a lo largo del desarrollo del género policial.

1.2.1) Los antecedentes: asesinatos cantados

A partir del siglo XVIII se desarrollaron en Europa y América los cancioneros populares. En su libro sobre narrativa policial, Jorge Rivera los incluye: “Los viejos cancioneros y repertorios narrativos de la tradición popular no se alimentan sólo de crímenes pasionales arquetípicos y “limpios”. Abunda también en ellos, [...] el registro de asesinatos aberrantes, descuartizamientos, actos de canibalismo o necrofilia y otras monstruosidades por el estilo, algunas apoyadas históricamente en episodios penosamente reales, y otras cosechadas del imaginario negro de la humanidad”⁵ Así se refiere a esta tradición que recorrió desde París, donde eran usuales las “*complaintes* y las endechas populares compuestas por los poetas a propósito de crímenes resonantes”,

⁴ Eliseo Verón aporta la noción de *tipo de discurso* como una clasificación no teórica, pero no por ello menos útil para distinguir textos y que funciona como “horizonte de previsibilidad” en la sociedad. Verón Eliseo: “De la imagen semiológica a las discursividades”, en *Espacios públicos e imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1997.

⁵ Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: “El otro círculo de los violentos (El crimen en los relatos y cancioneros populares)” en *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996.

hasta el continente americano, donde los *corridos* mexicanos, herederos del romancero hispano, narraban “muertes violentas y ajusticiamientos ejemplarizadores” y los *broadsides* norteamericanos “informaban desde el siglo XVI sobre crímenes y abusos de autoridad”⁶. En la Argentina, por su parte, esta tradición también tuvo arraigo. Los cancioneros del crimen de distintas provincias se multiplicaron y, según Rivera, a diferencia de otros países de América, fueron asiento de una serie de acontecimientos particulares: los crímenes políticos. Los asesinatos de Facundo Quiroga, Vicente Peñaloza y Justo José de Urquiza, entre otros⁷, han quedado registrados en esta manifestación oral de la historia nacional, la cual podría estar funcionando como condición de producción de la sección “Historia del crimen” de la revista *Pistas*, enteramente dedicada a narraciones de los resonantes crímenes que forman parte de nuestra historia.⁸

Si la revista *Pistas* recupera temas de los cancioneros del crimen, *¡Esto!* también se vincula con ellos, pero en otro orden. Ciertas características de las *complaintes* y más tarde los *canards* (periódicos ocasionales) franceses que se especializaron en profundizar y explotar lo macabro y lo pavoroso, encuentran continuidad en las páginas del semanario *¡Esto!*. En su estudio sobre estas manifestaciones de la cultura popular, Rivera apunta: “Entre 1880 y 1886 una serie de *canards* impresos en París y Avignon, dos grandes emporios de este tipo de materiales, ponían en circulación títulos sórdidos e impactantes como *La mujer y los hijos asesinados y cortados en pedazos para asarlos. Horrible drama de Saint-Ouen, la mujer cortada en pedazos* o *¡Un crimen espantoso. Un hombre de 60 años cortado en pedazos por su hermano y su cuñada, hervido en una marmita y arrojado como alimento a los cerdos! ¡Detalles horribles!*”⁹ Veremos más adelante titulares de *¡Esto!* que parecerían formar parte de la misma familia.¹⁰

1.2.2) Las grandes ciudades y la prensa de masas: lo policial gana la escena

Durante el primer tercio del siglo XIX fue el auge de la revolución industrial en Europa y luego en Estados Unidos, y se produjo el consecuente desarrollo de las grandes urbes en donde se gestó un nuevo público al que había que satisfacer. “Con la

⁶ Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

⁷ En su artículo “El otro círculo de los violentos (El crimen en los relatos y cancioneros populares)”, del libro *Asesinos de papel*, Rivera cita una encuesta organizada en 1921 por el Consejo Nacional de Educación en la que se menciona la existencia cantares sobre las muertes de estos personajes de la historia argentina.

⁸ Ver Anexo 1.

⁹ Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

revolución industrial se afianza el capitalismo burgués, se consolidan la industrialización y la concentración urbana, se forma un nuevo proletariado y se produce el ascenso de las capas medias; al mismo tiempo se amplía el espectro de la democracia política y la educación. Surgen nuevas necesidades de información y de distracción, públicos más amplios y más concentrados en un lugar [...]”¹¹ En este marco nació en Francia la prensa “barata”, en la que se empezó a dejar de lado los grandes temas políticos para abordar cuestiones de la vida cotidiana. Se impuso un modelo de diario informativo y recreativo que “reduce los artículos de fondo, explota los escándalos, desarrolla la sección de “sociales”, practica la información breve, da importancia a los deportes, etc. [...]”¹²

Paralelamente, durante el siglo XIX la esfera de lo policial se fue ampliando cada vez más en diversas direcciones. La formación de las grandes ciudades pobladas de masas proletarias que vendían su fuerza de trabajo por dinero trajo consigo profundas modificaciones culturales y sociales, que alcanzaron también al mundo del crimen. El nuevo concepto burgués de la propiedad produjo cambios en la legislación en la que se consignó una mayor cantidad de delitos punibles y una ampliación de las condenas. Se empezó a hacer imprescindible desarrollar nuevos sistemas de identificación de los habitantes de las ciudades. Métodos caligráficos, amplios archivos de fotografías, descripciones detalladas de señas particulares, fueron algunas de las soluciones propuestas para resolver el acuciante problema de la identificación de los reincidentes. Recién en 1888, Galton expuso el método de las huellas digitales.¹³ “En brevísimo tiempo el nuevo método fue introducido en Inglaterra, y desde ahí poco a poco en todo el mundo [...] De ese modo cada ser humano [...] adquiriría una identidad, una individualidad sobre la cual era posible basarse de manera cierta y duradera [...] Esta prodigiosa extensión de la noción de individualidad llegaba de hecho a través de la relación con el Estado y con sus órganos burocráticos y policiales.”¹⁴

¹⁰ Ver Anexo 2.

¹¹ Ford, Aníbal: “Literatura, crónica y periodismo” en A. Ford, J. Rivera y E. Romano, *Medios de comunicación y cultura popular*, Legasa, Buenos Aires, 1985.

¹² Ford, Aníbal: Op. cit.

¹³ No era el primero en sugerir la idea. Tanto en Europa como en Asia, ya se habían empezado a estudiar las líneas que componen las yemas de los dedos. “El análisis científico de las huellas digitales se inició en 1823 con un trabajo de Purkinje, fundador de la histología [...]. Distinguía y describía nueve tipos básicos de líneas en la piel, a la vez que afirmaba que no había dos individuos que tuvieran una combinación idéntica de líneas en las huellas digitales”, Guinzburg, Carlo: “Morelli, Freud y Sherlock Holmes: indicios y método científico” en Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

¹⁴ Guinzburg, Carlo: “Señales. Raíces de un paradigma indiciario” en Gargani, Aldo (ed.): *Crisis de la razón*, Siglo XXI, México, 1983.

1.2.3) Crónica, folletín y cuento policial

Esta nueva realidad sirvió de “caldo de cultivo” para el desarrollo y multiplicación de textos de género policial. Corría el año 1835, cuando a través del *New York Herald* Bennet empezó a innovar utilizando una serie de recursos que luego, hacia fines del siglo, harían famosos a los diarios de Pullitzer y Hearst como los padres del periodismo “amarillo”. Por la misma época, Edgar Allan Poe dirigía la *Graham's Magazine* donde se publicó por primera vez (1841) su ópera prima: *Los crímenes de la calle Morgue*, obra que instaló los principios de la literatura policial¹⁵ y se considera su exponente inaugural. Desde esa revista Poe estableció una serie de criterios sobre la literatura y encontró en el cuento (publicado en diarios y revistas), el género adecuado al nuevo público lector. “Mientras el precursor Bennet busca la noticia sensacional que sorprenda y conmueva al lector, y ajustándose al ritmo de la vida norteamericana abrevia el mensaje, [...] Poe también se preocupa por el efecto, la brevedad, toma en cuenta las interrupciones de la vida cotidiana: “El cuento breve...permite al autor desarrollar plenamente su propósito, sea cual fuere. Durante la hora de lectura el alma del lector está sometida a la voluntad de aquél [...]” Si pasamos de esto al papel que le cupo a Poe en el desarrollo de la novela policial (en el mismo momento en que Bennet se lanza detrás de las noticias policiales y conmueve a la opinión pública) o a la presencia en sus textos de la búsqueda de efectos de pasión, terror, etc., surgen también las afinidades entre lo que él le está proveyendo al lector y lo que está buscando, en ciertos planos, la prensa sensacionalista que comienza a desarrollarse.”¹⁶

También alrededor de 1830, surge en Francia, “la necesidad de mantener [...] el interés de los nuevos lectores de la pequeña burguesía rural y urbana, que junto con los avisadores constituyen el principal sostén económico del nuevo periodismo. Esto lleva a

¹⁵ “Poe [...] instaura la *detective story*. Esta resulta estar construida sobre una serie de motivos formulados o realizados por Poe y que tendrán presente los escritores que sigan su ejemplo. Tales motivos pueden esquematizarse de la siguiente forma: 1) un misterio aparentemente inexplicable [...]; 2) inocentes sospechosos por indicios superficiales; 3) observaciones y razonamiento como método de investigación; 4) imprevisibilidad de la solución, que, sin embargo, es tanto más sencilla cuanto más inexplicable aparece el misterio; 5) procedimiento por eliminación de todas las posibilidades [...]; 6) superioridad del *detective* dilettante sobre la policía oficial [...]. Pero lo más importante es que por primera vez aparece el esquema narrativo de un misterio, constituido por un crimen o por una culpa, resuelto mediante la *detection*, es decir el esquema de la novela policíaca. El razonamiento vence a la irracionalidad [...]. La exaltada es la razón humana disolviendo los fantasmas del misterio. Por eso a Poe le interesa más la *detection* que el *crime*; [...] el desarrollo se concentra totalmente sobre el procedimiento racional que lleva a la solución del problema. [...] el único personaje vital es el *detective*: nuevo protagonista de un género nuevo, héroe de la inteligencia y de la razón, [...]. Más que un personaje, el *detective* es un símbolo y su antagonista no es tanto el criminal como el misterio [...]. Del Monte, Alberto: Op. cit.

los directores a solicitar los servicios de escritores de prestigio como Sue, Dumas, Lamartine, etc., quienes retoman y profundizan la tradición del folletín, ya presente en la prensa del XVIII, publicando en él sus novelas.”¹⁷ En este marco empezó a desarrollarse una “industria” literaria: un ejército de literatos anónimos trabajaba por un precio fijo escribiendo obras que luego eran firmadas por escritores conocidos, cuyo sólo nombre era garantía de éxito. El *feuilleton* (folletín) popularizó los temas del Romanticismo, entre ellos, los que se fueron vinculando al género policial: “...una representación total del mundo como conflicto eterno y paradigmático entre el bien y el mal, vinculados a personajes abstractos y ejemplares. Mas como el bien inspira el mal y el mal engendra el bien, entre los exponentes de uno y otro existe una secreta afinidad. El héroe y el antihéroe están generalmente vinculados por un parentesco y el antihéroe se convierte, con frecuencia, en héroe; [...] cada entrega y cada novela son sólo una etapa de ese eterno conflicto, [incluyendo] la resurrección de muchos personajes dados por muertos y que vuelven a la vida nuevamente a petición del público.”¹⁸ Un ejemplo de este tipo de personajes es Monsieur Lecocq, un detective con “mentalidad criminal” - creado por Emile Gaboriau¹⁹ en 1869- que debe decidir entre cometer crímenes perfectos o ponerse al servicio de la ley para desenmascarar a los delincuentes. Esta “doble identidad” es heredada de Eugène Francois Vidocq (1775 – 1857), un ex criminal que luego de ser encarcelado, se convirtió en agente secreto de la policía de París y disfrazándose apropiadamente para cada ocasión se infiltraba en el mundillo delictivo para atrapar a los criminales. A partir de 1828 escribió sus memorias donde narraba los preparativos de la acción policial, el desarrollo de la investigación y la captura de los delincuentes. Aquí se observa una vez más, cómo se confunde la ficción y la realidad en el marco del universo policial.

El folletín también registró una de las problemáticas más graves de la época: la identificación de los delincuentes –mencionada anteriormente-. En las historias por entregas se hicieron famosos malhechores como Rocambole y Fantomas, que se escurrían de la policía cambiando su aspecto a través de disfraces. Cabe aclarar que este artilugio no fue de uso exclusivo de los bandidos, también los agentes de la ley

¹⁶ Ford, Aníbal: Op. cit.

¹⁷ Ford, Aníbal: Op. cit.

¹⁸ Del Monte, Alberto: *Breve historia de la novela policíaca*, Taurus, Madrid, 1962.

¹⁹ Si bien en algunas historias de Eugène Sue y Alexandre Dumas aparecen motivos policiales, Alberto Del Monte considera los folletines de Emile Gaboriau como los primeros que pueden considerarse más plenamente pertenecientes al género policial y representan “una etapa importante en la tradición de la novela policíaca”. Del Monte, Alberto: Op. cit.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

recurrieron a él con el fin de atrapar a sus enemigos. Uno de los delincuentes más conocidos fue Fantomas –genio del mal, creado por Pierre Souvestre y Marcel Allain en 1911- que escapaba siempre de su perseguidor, el inspector Juve, ocultándose tras sus trajes y máscaras. El párrafo inicial de la primera historia de Fantomas lo presenta diciendo:

- “ – Fantomas.
- ¿Qué dijo?
- Dije Fantomas.
- ¿Y qué quiere decir Fantomas?
- ¡Nada ...todo!
- Pero, ¿qué es?
- Nadie ... y sin embargo, alguien!
- ¿Y qué hace ese alguien?
- ¡Siembra terror!”²⁰

Incluso el mismo inspector Juve utiliza el disfraz para no ser reconocido en ciertos lugares de París que son frecuentados por delincuentes:

- “Pensativamente, Fandor miró a su interlocutor.
- Está usted maravillosamente disfrazado –dijo-. No solamente le cambia la ropa, sino que esa barba y ese bigote le hacen irreconocible...
- Y también podrías decir que he logrado un cambio en la voz, una mueca en la boca y un truco para llevar el labio colgante que es una maravilla...
- ¡Y cómo le envejece! Nunca, Juve, le había visto bajo este aspecto.
- ¡No pronuncies mi nombre! Aquí me llamo el viejo Paul; soy muy conocido en el establecimiento...”²¹

1.2.4) Policial: ¿un género “menor”?

“...El periodismo de género policial, cuando no cede a las tentaciones del amarillismo, tiene el desafío de pelear un espacio en un mercado en el que sus temáticas suelen ser muchas veces banalizadas o consideradas de menor cuantía. Lo mismo sucedió, en su momento, con la propia literatura policial, durante años considerada un género menor.”²²

Esta cita de la revista *Pistas* da cuenta, entre otras cosas, del difundido metadiscurso que sostiene que el policial es un género “bajo” o “menor”, tanto en la literatura como en la prensa²³. Es sabido que los primeros relatos de la literatura policial se publicaron en revistas, continuando la tradición folletinesca. De hecho, la obra que

²⁰ Párrafo extraído de *The Fantomas Website*, en <http://www.fantomas-lives.com/>

²¹ Souvestre, Pierre y Allain, Marcel: “Juve contra Fantomas”, en *Club del Misterio* N° 35, Editorial Bruguera, Barcelona, 1982.

²² *Pistas*, 19 de diciembre de 1997.

²³ En cuanto a la prensa, la sección policial de los diarios ha sido denominada en el ámbito periodístico como “sección blanda” en oposición a las tradicionales “política”, “economía” e “internacionales”, clasificadas como “secciones duras”.

inaugura la literatura policial: *Los crímenes de la calle Morgue*, de Edgar Allan Poe se publicó en 1841 en la *Graham's Magazine*.

En el ámbito local, la difusión de la narrativa policial se consolidó, según Jorge Rivera, en la década del '30 a partir de la configuración de un público consumidor de literatura detectivesca. De esa época datan las primeras publicaciones periódicas conformadas exclusivamente por traducciones de relatos policiales: el *Magazine Sexton Blake* y las colecciones *Misterio*, *Hombres Audaces* y *Biblioteca de Oro*²⁴ -que recuperaban la tradición de los *pulps*²⁵ norteamericanos-.

En cuanto a la producción local de relatos policiales, ésta se fue incrementando a partir de la década del '40. Muchas de las primeras narraciones fueron publicadas en revistas y diarios aún antes de 1940²⁶ y otras en colecciones de kiosco quincenales y semanales²⁷, hasta llegar en 1944 a una de las más famosas colecciones, en este caso de libros: *El Séptimo Círculo*, dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

En su libro *Asesinos de papel*, Jorge Lafforgue hace mención de las influencias que recibieron los autores locales de literatura policial. Distingue, entre otras, dos influencias importantes: la novela de enigma inglesa²⁸, uno de cuyos mayores exponentes fue Arthur Conan Doyle con su legendario detective Sherlock Holmes; y la novela negra o *hard boiled*²⁹ norteamericana representada principalmente por Dashiell Hammett y Raymond Chandler. Ambas corrientes publicaron sus primeros relatos en la prensa periódica. Sherlock Holmes apareció en *Strand Magazine* a fines del siglo XIX³⁰ y Hammett y Chandler publicaron sus primeros relatos en el famoso *pulp Black Mask*.

²⁴ A través de estas publicaciones se conoció en nuestro país la obra de Agatha Christie, Edgar Wallace, S.S. Van Dine y otros. Por su parte, los clásicos como Poe, Gaboriau y Conan Doyle se habían publicado aproximadamente quince años antes, pero en colecciones de kiosco que incluían títulos no estrictamente policiales. Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

²⁵ Revistas populares y de bajo costo impresas en papel del pulpa. Una de las más famosas fue *Black Mask* en la que Dashiell Hammett y Raymond Chandler publicaron sus primeros relatos.

²⁶ "Las maravillosas deducciones del detective Gamboa", de Enrique Anderson Imbert (*La Nación*, 29/9/30); "El enigma de la calle Arcos", de Sauli Lostal (*Crítica*, 30/11/32 -la primera entrega-); cuentos publicados por Roberto Arlt en las revistas *Mundo Argentino* y *El Hogar*, entre otros. Datos extraídos de Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

²⁷ *Biblioteca de Oro*, *Serie Naranja*, *Evasión*, *Club del Misterio*, entre otras. Datos extraídos de Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

²⁸ Se reconoce esta influencia en: Leonardo Castellani, Jorge Luis Borges, Abel Mateo, Manuel Peyrou, Enrique Anderson Imbert y Adolfo Bioy Casares, que según Jorge Lafforgue "configurarían el "corpus fundante" de nuestra literatura policial. Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

²⁹ Se observa esta influencia en: Osvaldo Soriano, Juan Carlos Martelli, Sergio Sinay, Alberto Laiseca entre otros, en los años '60 y más tarde a partir de 1982: José Pablo Feinmann, Mempo Giardinelli, Juan Sasturain, entre otros. Cabe aclarar que Lafforgue menciona a Rodolfo Walsh y a Eduardo Goligorsky como dos escritores que si bien se iniciaron siguiendo las pautas de la novela policial de enigma, luego se alejan de ella. Datos extraídos de Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

³⁰ En rigor, la primera aventura de Sherlock Holmes, *Un estudio en escarlata*, fue publicada en el *Beeton's Christmas Annual for 1887*, aunque fue en la *Strand Magazine* donde se hizo popular el

Estos dos modelos de novela policial se diferencian por un conjunto de particularidades que han sido observadas por diversos autores. Tzvetan Todorov propone uno de los posibles modos de diferenciarlas. Según el autor, la novela de enigma contiene dos historias: la del crimen y la de la investigación. “La primera historia, la del crimen, ha concluido antes de que comience la segunda. Pero, ¿qué ocurre en la segunda? [...] Los personajes de esta segunda historia, la historia de la investigación, no actúan, aprenden [...] se examina indicio tras indicio, pista tras pista. La novela policial de enigma tiende así hacia una arquitectura puramente geométrica.”³¹ El detective -Sherlock Holmes, por ejemplo- trabaja de manera retrospectiva (del efecto hacia la causa), reconstruye la historia del crimen que está ausente. Y a través de él, que protagoniza la historia de la investigación, el lector puede conocer cómo ocurrieron los hechos. En definitiva, la historia de la investigación resulta insignificante en sí misma, su importancia radica únicamente en descubrir la historia del crimen, y este crimen es siempre individual.

En cambio, continuando con el planteo de Todorov, la novela negra une las dos historias, o mejor dicho, “suprime la primera (la historia del crimen) y da existencia a la segunda (la historia de la investigación). Ya no se nos narra un crimen anterior al momento del relato: el relato coincide con la acción. [...] La prospección sustituye a la restrospección.”³² El misterio cede su lugar al suspenso, pues a diferencia de la novela de enigma en que el detective estaba “inmunizado”, en la novela negra éste corre peligro en cada investigación que encara. “...Se va de la causa al efecto: se nos muestran primero las causas, los datos iniciales, (los gangsters que preparan malignos golpes), y nuestro interés está sostenido por la espera de lo que acontecerá, es decir por los efectos (cadáveres, crímenes, peleas)”³³ A diferencia de la novela de enigma, el policial negro se desarrolla en una sociedad violenta y amoral y en este marco el crimen se tematiza como un crimen social.

Veremos más adelante, cómo ciertas particularidades de estos dos modelos de novela policial se hacen presentes en la construcción del acontecimiento policial en *Pistas y/o ¡Esto!* Es el caso de algunas características del detective de la novela de

detective a través de los cuentos publicados entre 1891 y 1927, tres años antes de la muerte de Conan Doyle.

³¹ Todorov, Tzvetan: “Tipología de la novela policial”, en *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Editorial La Marca, Buenos Aires, 1992.

³² Todorov, Tzvetan: Op. cit.

³³ Todorov, Tzvetan: Op. cit.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

enigma y/o de la novela negra, que pueden estar funcionando como condición de producción de la construcción de las figuras de enunciador de las revistas analizadas.

1.3) Estilos de prensa convocados por *Pistas* y *¡Esto!*

Tal como sostiene Verón, el surgimiento de un discurso “...no tiene la unidad de un acontecimiento; es un proceso y no un acontecimiento singular; no tiene la unidad de un acto, cuyo origen sería un agente humano singularizado; no tiene la unidad de un lugar ni de un espacio (aún textual), por lo tanto es inútil buscarlo en “alguna parte”.³⁴ Es en este sentido que a lo largo del análisis realizado hemos rastreado diversas huellas de las condiciones de producción de las dos revistas aquí estudiadas: *Pistas* y *¡Esto!*. Entre ellas se encuentran diversos estilos de prensa reconocidos -y clasificados- socialmente como tales, que a través de la historia del periodismo se han manifestado en diferentes publicaciones y de modo particular en la prensa policial. Se trata de los estilos de prensa “seria” y “sensacionalista”, y del *new journalism* surgido a mediados de la década del '60. Durante largo tiempo los estilos “serio” y “sensacionalista” conformaron –como se verá a continuación- un sistema de opuestos, que a partir de la aparición del *new journalism* empieza a reconfigurarse.

1.3.1) Entre dos placeres: de la contención al voyeurismo

A fines del siglo XIX apareció un nuevo tipo de diario que desplazó del centro de la escena a la prensa doctrinaria –siempre vinculada a un partido político- característica de la época. Se trata de los diarios de gran tirada: el *New York World*, comprado por Pulitzer en 1883, que pasó de 50.000 a 700.000 ejemplares; y el *Morning Journal* que Hearst adquirió en 1895 y que fue el primero de una gran cadena que llegó a incluir 38 diarios y 12 revistas, con una tirada total de 12.000.000 de ejemplares.³⁵ Estos dos popes del periodismo fueron quienes, a través de sus diarios, continuaron y profundizaron aquel estilo que Bennet ya había empezado a implementar en el *New York Herald* (1835). Sus medios ya no se posicionaban como voceros de una corriente política. En cambio combinaban lo espectacular, los crímenes y el relato detallado de los hechos con la lucha por el bien público y la denuncia. Fueron ellos quienes reafirmaron el género periodístico “historia de interés humano”. Las grandes problemáticas desaparecieron dejando lugar a los temas cotidianos. Pero los cambios no sólo se manifestaron en los modos de trabajar los contenidos, también innovaron en los

³⁴ Verón, Eliseo: “Fundaciones y textos de fundación”, en *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Editorial Gedisa, Barcelona, 1993.

³⁵ Datos extraídos de Ford, Aníbal: Op. cit.

aspectos formales: la tipografía de los títulos se amplificó hasta lo que hoy conocemos como “título catástrofe” y empezaron a incluir imágenes y -más tarde- color para ilustrar las notas. Estos rasgos son los que pasaron a configurar el estilo de prensa “amarilla”³⁶, ampliamente estudiado, en el área local, por Oscar Steimberg. El autor sostiene que más allá de la selección de noticias que hacían estos nuevos diarios, la diferencia no estaba en los contenidos, sino en su modo de titular y contar, “...un modo vergonzante, que no interpelaba a un deseo sin moral, sino más bien a los agujeros de una moral que no quiere tapar del todo lo que está por debajo de ella [...] Un rasgo central del estilo “amarillo” se expresaba en ciertas constantes de su enunciación: el periodista amarillo era un autor que traqueteaba; su discurso podía iniciarse con el tono admonitorio de una moral común, pero para tropezar enseguida, con manifestaciones de asombro o estupor, con una foto voyeurista, un chisme oblicuo o una anécdota necrofílica. [...] Se insertaban unas historias de suburbio que estaban en el margen de toda socialidad [...]; las representaciones de la sangre y la muerte se destacaban irremediabilmente de la posterior moraleja o de la paralela información costumbrista; [...] Pero esos contenidos, con sus regularidades de tema y motivo, no eran exclusivos de la prensa amarilla [...]; sí lo era el hecho de que su superficie textual fuera cotidianamente horadada por esas disrupciones enunciativas, que instalaban el fantasma de un locutor pasional y corporal como el de la conversación, en un más allá del texto.”³⁷

Así como la prensa “amarilla” ponía en juego todas estas características a la hora de “contar” el acontecimiento, frente a ella y oponiéndose se ubicó la prensa “seria”, o mejor dicho, “no amarilla”. Ésta, con un enfoque sociológico³⁸ de la noticia que atiende a su contexto más que a su singularidad, desarrolló “los placeres de la continuidad, de la tersura y de la cáscara” que se contraponían al traqueteo y las imprevisibilidades del enunciador “sensacionalista”. Describe Steimberg: “Habitualmente, a la prensa no amarilla se la denominaba “prensa seria”, aparentemente, no por no bromear, sino por no mentir, pero muchos pensaban que debería haber sido al revés. Que un diario era

³⁶ La nominación de prensa “amarilla” se debe al nombre de una historieta -género incorporado a los diarios de Pulitzer y Hearst- que ellos se disputaron: *The yellow kid* del dibujante Outcault.

³⁷ Steimberg, Oscar: “Naturaleza y cultura en el ocaso (triumfal) del periodismo amarillo”, artículo perteneciente a la investigación (UBACYT) “Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la cultura de la imagen en la Argentina”, que se realiza con el apoyo de la Secretaría de Ciencia y Tecnología de la UBA en su Facultad de Ciencias Sociales.

³⁸ José Luis Fernández plantea la diferencia entre los enfoques sociológico e individual de la noticia. En el primer caso, se trata de una mirada que apunta al contexto del acontecimiento a diferencia del segundo,

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

serio porque, mintiendo o diciendo la verdad, mantenía un cierto modo de no tomarse las cosas a la chacota; de no cambiar de tono, lo que es decir de... ¿no poner el cuerpo? [...] Lo que mantenía la prensa blanca era un cierto modo de no inscribir la representación ni convertirse en indicio de las imprevisibilidades tonales y gestuales de alguien que conversa en presencia”³⁹

Mientras en su tono contenido y transparente, la prensa “seria” insertaba cada acontecimiento en un contexto y una tendencia, el periodismo “amarillo” construía la noticia centrándose en la singularidad del hecho y sus protagonistas. Este rasgo se vio claramente en el primer exponente del estilo de prensa “sensacionalista” que tuvo nuestro país: el diario *Crítica*, fundado por el uruguayo Natalio Botana el 15 de septiembre en 1913. Con la sección “Policía, con las tragedias y las comedias de la vida cotidiana”, *Crítica* fue el primer diario en Argentina en darle un lugar prioritario a las noticias policiales. En aquella época, la radio aún estaba en período de experimentación y el cine era el único medio masivo. “La única forma de entretenimiento eran los folletines de los diarios y *Crítica* hizo de los asesinatos y accidentes sus propios folletines, pero basados en hechos reales”.⁴⁰ La narrativización en las crónicas y las entrevistas -incluidas en ellas- a protagonistas y testigos de los hechos eran recursos cotidianos. El 1° de septiembre de 1923, una nota sobre la detención de un fugitivo se presentaba de la siguiente manera: “Hoy a las 5 fue detenido en la isla Maciel por la policía de la provincia otro evadido, José Fontella alias el Japonés. El pibe Fontella en la comisaría de Avellaneda, nos cuenta la vida y milagros de sus diez días de libertad. Sin dinero, aterido con un cansancio atroz, el evadido refugiose en uno de los puentes de Avellaneda sur. Las andanzas de un atorrante bondadoso.”⁴¹

Otras características observadas en *Crítica* -y luego también en la revista *¡Esto!*, como se verá más adelante- son ciertas modalidades de enunciación. Por un lado, se crea una escena dialógica y se construye un lazo afectivo: “Se utiliza un lenguaje coloquial con preguntas que interpelan al lector y donde el enunciador de la nota se ubica en una relación simétrica con el enunciatario. “¿Cuál chica [...] que cuando ha

que se detiene en sus circunstancias individuales. En los capítulos siguientes observaremos cómo se manifiestan estos diferentes enfoques en las dos publicaciones analizadas.

³⁹ Steimberg, Oscar: Op. cit.

⁴⁰ Blanco, Eduardo: “Hace ochenta años nacía el diario *Crítica*”, en revista *La Maga*, Buenos Aires, 20 de enero de 1993.

⁴¹ Coscarelli, H., León, C., Pedranti, G. y Tobi, X.: “Comparación entre los diarios *Crítica* y *Crónica*. Variaciones y permanencias”, trabajo práctico elaborado para la materia *Teorías sobre el Periodismo* (cátedra: Aníbal Ford), Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, segundo cuatrimestre, 1995.

visto a Perla White, May Pickford no se ha sentido capaz de poder tener en la pantalla una actuación tan lúcida como la de aquéllas [...]?” (*Crítica*, 1/8/23)*. Este mismo efecto se logra con la utilización del nosotros inclusivo: “La ciudad, sabemos que es el centro donde es más fácil forjar proyectos de esa naturaleza...” (*Crítica*, 1/8/23)**”. Por el otro, se hace presente la palabra moral vinculada a la denuncia: “Nos enorgullecemos de nuestra democracia, nos sentimos satisfechos de ser republicanos [...] protestamos en contra del sufrimiento de los pueblos de Europa oprimidos por la miseria. Vamos lejos de Buenos Aires hacia Chaco para descubrir el hambre argentina y debemos decirlo valientemente, nos cruzamos de brazos ante la explotación inaudita que soportan en plena Capital las clases obreras de la aguja. Diez, doce, catorce horas de labor incesante para obtener un jornal que nunca llega a dos pesos. ¿Es vida? ¿No será posible poner remedio a tanto desamparo y tanta explotación?” (*Crítica*, 1/8/23)**”.⁴²

1.3.2) Nuevo periodismo: literatos-periodistas o periodistas-literatos

Hasta aquí hemos descripto cómo a partir del surgimiento del estilo “sensacionalista” cultivado por el “periodismo de masas”, se generó por oposición el estilo de prensa “seria”. Este par constituyó un sistema de opuestos que a partir de mediados de la década del '60 empezó a reconfigurarse debido a la aparición de un nuevo estilo: el *new journalism* o nuevo periodismo.

Uno de los protagonistas de este “movimiento” dentro del mundo periodístico, Tom Wolfe, escribió un libro titulado *El nuevo periodismo*. Allí, ubica el origen de este nuevo estilo de prensa de la mano de un conjunto de periodistas estadounidenses – Jimmy Breslin, Charles Portis, Dick Schaap y el mismo- especialistas en reportajes⁴³ y que consideraban al periodismo como un camino necesario de recorrer para llegar a la ansiada meta final: escribir una novela, cosa no demasiado fácil de alcanzar. Quizá por eso al comenzar la década del '60 se empezó a gestar una nueva idea: “hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela.”⁴⁴ Tom Wolfe describe el surgimiento de los primeros exponentes de este nuevo estilo de escritura periodística de la siguiente

* Si bien los ejemplos citados no pertenecen a la sección policial de *Crítica*, sirven para dar cuenta de ciertas modalidades enunciativas que encuentran continuidad en el semanario *¡Esto!*

⁴² Coscarelli, H., León, C., Pedranti, G. y Tobi, X.: Op. cit.

⁴³ Wolfe define el reportaje como “un artículo que cae fuera de la categoría de noticia propiamente dicha. Lo incluía todo, desde los llamados “brillantes”, breves y regocijantes sueltos, cuya fuente era con frecuencia la policía [...] hasta “anécdotas de interés humano” [...] En cualquier caso, los temas de reportaje proporcionaban un cierto margen para escribir.” Wolfe, Tom: *El nuevo periodismo*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1977.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

manera: “A base de tanteo, de <<instinto>> más que de teoría, los periodistas comenzaron a descubrir los procedimientos que conferían a la novela realista su fuerza única, variadamente conocida como <<inmediatez>>, como <<realidad concreta>>, como <<comunicación emotiva>>, así como su capacidad para <<apasionar>> o <<absorber>>.”

Los primeros artículos de esta corriente fueron publicados en el suplemento dominical del *Herald Tribune* y más tarde en las revistas *Esquire* y *The New Yorker*; Wolfe se refiere a ellos: “...era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando técnicas habitualmente propias de la novela y el cuento. Era eso... y más. Era el descubrimiento de que en un artículo, en periodismo, se podía recurrir a cualquier artificio literario, desde los tradicionales dialoguismos del ensayo hasta el monólogo interior y emplear muchos géneros diferentes simultáneamente, o dentro de un espacio relativamente breve... para provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva...”⁴⁵

Los nuevos periodistas desterraron al narrador periodístico habitual. Empezaron a jugar con el punto de vista, que podía variar a lo largo del artículo; todo para lograr que a través del narrador el lector “hablase con los personajes”. De esta manera, un objeto o un lugar podía ser descrito de varias formas diferentes según qué punto de vista estuviera narrando en ese momento. Estos nuevos reporteros destacaban los climas, las expresiones y los gestos en los entrevistados. La definitiva consagración del nuevo estilo de prensa se produjo en 1965 con la publicación seriada en la revista *The New Yorker* de la historia de la vida y muerte de los asesinos de una familia de granjeros de Kansas. Luego, en febrero de 1966, tras siete años de investigación -el crimen se produjo en noviembre de 1959-, se publicó como libro bajo el título *A sangre fría* y en dos semanas se convirtió en el número uno de la lista de los best sellers. Fue también la consagración definitiva de su autor, Truman Capote, quien desde entonces se convirtió en modelo para todo periodista, aunque desde varios años antes trabajaba en el marco del nuevo estilo.

El *new journalism* renovó el periodismo de los años '60 y sus influencias se extendieron en el espacio y en el tiempo. Entre las muchas publicaciones argentinas que adoptaron elementos de este nuevo estilo de prensa, el semanario *Primera Plana* (1962) y el diario *Página/12* (1987) se destacan por ser aquéllas sobre las que se ha

⁴⁴ Wolfe, Tom: Op. cit.

⁴⁵ Wolfe, Tom: Op. cit., pág. 26.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

desarrollado un amplio metadiscurso que da cuenta de la influencia que tuvo en ellas el nuevo periodismo. Con 25 años de diferencia, ambas publicaciones ponen en juego el intertexto literario, tanto en los titulares como en la construcción de las notas. La inclusión de diálogos y los artículos con inicios ficcionalizados son recursos comunes:

“Para María Luisa de Anchorena, el lunes 11 fue un día jubiloso: se casó con Federico Abel Houssay, sobrino del fisiólogo Bernardo Houssay. Esa noche, abrumada por las flores y los regalos, subió con su marido a la *suite* que tenían reservada en el quinto piso del Alvear Palace, por uno de los cuatro “recamados” ascensores” (*Primera Plana*, 19 de octubre de 1968)

“Don Orlando Barón probaba su Senda a gasoil. Era la segunda vez que lo conducía. Sin demasiada práctica, quedó sin combustible sobre la General Paz. Su hijo y su mujer fueron por el combustible. Tardaron treinta minutos, lo suficiente para que al hombre lo golpearan y mataran [...]” (*Página/12*, 12 de mayo de 1999)

A ellos se suma la construcción de perfiles de personajes, climas y ambientes a través de la inclusión de detalles y guiños al lector y la convocatoria de saberes, como la psicología y la sociología, que en la década del '60 empezaban a circular más masivamente en la sociedad argentina.

En su libro *La realidad satírica. Doce hipótesis sobre Página/12*, Horacio González reseña una serie de características del diario. Entre otras, se destacan la “novelización” de la investigación periodística y la figura del periodista que vive la historia que narra, ambos procedimientos inaugurados, a nivel local, por Rodolfo Walsh con *Operación Masacre*. Plantea González: “*Página/12* ha conseguido folletinizar el poder, darle una crónica inspirada en las literaturas del grotesco. [...] La ficcionalización del poder que realiza *Página/12* retoma una tendencia de todo el periodismo crítico, que a su vez expresa el más viejo reclamo democrático: saber qué se habla en las tinieblas donde se decide el destino de las gentes comunes.”⁴⁶ Y esto no ocurre únicamente en el nivel del texto verbal, también sobre las imágenes de *Página/12* trabaja la ficcionalización como recurso para criticar a través de la sátira. González apunta al respecto: “La alianza entre ficción y periodismo –alianza que es oficial en *Página/12*– hace que cuando se publica una foto exclusiva que denuncia un hecho real, como el encuentro entre Menem y la jueza Cubría, el valor demostrativo disuelva su eficacia frente a la inagotable serie de fotomontajes y collages lingüísticos que *Página/12* eligió

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

como crónica-crítica de la realidad”.⁴⁷ En los próximos capítulos observaremos cómo la revista *Pistas* en reiteradas oportunidades plantea este tipo de reclamos –sobre todo desde sus editoriales- y, por otra parte, hace un amplio uso de procedimientos de ficcionalización, tanto a nivel del texto verbal, como de las imágenes.

Otra continuidad entre *Primera Plana* y *Página/12* es el ejercicio del “periodismo de denuncia” iniciado en los ’60 por el mismo Walsh en nuestro país, y por la “legión” de nuevos periodistas en Estados Unidos; y que llegó a su punto culminante en 1972 con el caso Watergate denunciado por el *Washington Post* -volveremos más adelante sobre esto-. Con respecto a este tema, González apunta que en *Página/12* “...se trata casi exclusivamente de investigar la deficiencia de las leyes o su utilización al servicio de acciones ilegales. El investigador que antes era un periodista con emblemas políticos asumidos, se torna entonces un periodista experto en el denso mundo apócrifo de la ley.”⁴⁸

Llegamos aquí al final de la primera parte de este trabajo. Lo que sigue son los resultados del análisis comparativo de las dos publicaciones que son nuestro objeto de estudio: *Pistas* y *¡Esto!*. En los próximos capítulos daremos cuenta de diversos aspectos del estilo particular de cada una de ellas y en ese recorrido se verá cómo aparecen rasgos de los estilos “serio”, “sensacionalista” y *new journalism*, pero conformando singulares combinaciones.

⁴⁶ González, Horacio: “El narrador omnisciente”, en *La realidad satírica. Doce hipótesis sobre Página/12*, Ediciones Paradiso, Buenos Aires, 1992.

⁴⁷ González, Horacio: “El periodista errante”, en Op. cit.

⁴⁸ González, Horacio: “El narrador omnisciente”, en Op. cit.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

**Segunda parte:
análisis comparativo de *Pistas* y *¡Esto!***

2.1) Aspectos metodológicos

En el análisis que se desarrolla en esta segunda parte del trabajo se focalizan conjuntos de rasgos que definen el *estilo*⁴⁹ de cada una de las revistas y las diferencian entre sí: el modo de organización de las notas y los géneros en los que se incluyen; las operaciones de figuración; el tratamiento de las imágenes; los temas y motivos que se presentan y el modo en que lo hacen; la convocatoria de otros saberes y otros universos discursivos (la literatura, el arte, la historia, el cine, etc.); la construcción de las figuras del delincuente y del policía, etc.; y finalmente, la de los sujetos enunciador y enunciatario.⁵⁰ En este último punto se describe la situación comunicacional construida en el texto y que, si bien se conforma a partir de la relación entre esas dos figuras, las excede. El enunciador se construye ya no como un sujeto particular, sino como una institución⁵¹, en tanto es un actor social productor de sentido⁵² -la revista *Pistas* o la revista *¡Esto!*, según el caso-. Se trata de una institución periodística que se compone a través de aspectos como la elección tipográfica, la disposición espacial en la página, la inclusión y tratamiento de las imágenes, el repertorio de temas y motivos, entre otros.

Se ha realizado un análisis comparativo entre las dos publicaciones analizadas debido a que el enfrentamiento de ambos discursos es el único procedimiento que nos permite distinguir las especificidades estilísticas de cada uno, de aquellos elementos que comparten, vinculados con su pertenencia al género policial.

Por último, este análisis comparativo es abordado desde una perspectiva discursiva⁵³ y por lo tanto intertextual, que hace posible describir las huellas que en las

⁴⁹ Entendemos aquí estilo como “modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos”, definición establecida por Oscar Steimberg en *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1993. Ver nota 2 de la presentación de este trabajo.

⁵⁰ Oscar Steimberg define enunciación como “el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se *construye* una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación entre un “emisor” y un “receptor” implícitos, no necesariamente personalizables”. Steimberg, Oscar: Op. cit.

⁵¹ Un análisis sobre la presencia de la institución emisora en noticieros televisivos fue realizado por Mario Carlón, Mónica Dugatkin, Damián Fraticelli, Betina Paroldi y Ximena Tobi. En ese trabajo se seleccionaron las presentaciones y arquitecturas televisivas de tres noticieros (Telenoche, América Noticias y ATC 24) como lugares privilegiados para observar en cada uno la presencia de la institución emisora. Carlón, M., Dugatkin, M., Fraticelli, D., Paroldi, B., Tobi, X.: “Notas sobre la construcción de la institución emisora en los noticieros televisivos”, IV Congreso Nacional de Semiótica, Universidad Nacional de Córdoba, septiembre 1995.

⁵² Ver el planteo de Eliseo Verón sobre la producción de la actualidad, retomado en la presentación de este trabajo.

⁵³ Desde la perspectiva teórica que funda este trabajo –la teoría de los discursos sociales- todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido y toda producción de sentido es necesariamente social, para describir y explicar un proceso signifiante es indispensable explicar sus condiciones sociales productivas. Esa dimensión signifiante de los fenómenos sociales puede concebirse como un sistema productivo en forma de red en la cual unos discursos remiten a otros

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

revistas *Pistas* y *¡Esto!* han dejado sus condiciones de producción⁵⁴. Desde este punto de vista, se trabaja estableciendo relaciones con otros discursos: desde textos literarios hasta piezas de prensa correspondientes a distintos estilos periodísticos. Esta modalidad de análisis nos permite observar la diversidad de elementos provenientes de otros discursos que configuran de distintos modos los estilos de cada una de las publicaciones estudiadas y que van mucho más allá del estilo de prensa “amarilla”.

en múltiples direcciones y a través del espacio y el tiempo. Es por ello, que para estudiar la dimensión significativa de un fenómeno social, es necesario tomar fragmentos de la red de la semiosis. Verón sostiene que “la posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando *productos*, apuntamos a *procesos*.” Verón, Eliseo: *Semiosis Social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

⁵⁴ Eliseo Verón define a las condiciones de producción de un discurso como las determinaciones que dan cuenta del conjunto de restricciones de su generación.

2.2) Explicación del crimen / Relato de hechos trágicos

En el primer acercamiento –de carácter macro- al corpus analizado, se han distinguido grandes procedimientos de producción de sentido. Observamos qué géneros se hacen presentes en las notas y de qué modo éstas están organizadas. En este último punto, nos referimos principalmente a la aparición de fragmentos narrativos y/o descriptivos, que según su combinación y predominio, construyen en cada revista una aproximación diversa al hecho policial.

2.2.1) *Pistas*: la lupa bajo la manga

Las notas de *Pistas* están lejos de ser crónicas periodísticas⁵⁵. Si bien se narran los acontecimientos ocurridos –el crimen- y el estado de la investigación, el acento no está puesto en la reconstrucción de los hechos. Esta aparece, pero subordinada a la explicación del crimen, a la búsqueda de los móviles que llevaron al delincuente a transgredir la ley. Las notas de tapa son investigaciones –en general extensas, de más de 10 páginas- que articulan diversos géneros: reportajes, retratos, biografías u otros tipos de organización textual como cronologías o punteos a modo de resúmenes con las “pistas” del caso.

La mayoría de las notas se construyen como relatos gnoseológicos en los que se explica cómo y por qué sucedió un determinado crimen postulando una o más hipótesis. En su artículo “Los dos principios del relato” Todorov incluye entre los ejemplos del relato con transformación gnoseológica⁵⁶ a la novela policial y de misterio. Al respecto de ella afirma que “se constituye sobre la base de la relación problemática de dos historias: una historia ausente, la del crimen; otra presente, la de la investigación, cuya sola justificación es la de hacernos descubrir a la primera. De hecho, un elemento de esta última [la historia del crimen] nos es dado desde el comienzo: un crimen es cometido casi frente a nosotros; pero desconocemos los verdaderos agentes y los

⁵⁵ En su manual de estilo, el diario *Clarín*, define a la crónica como “un texto que reconstruye un acontecimiento de la actualidad, sin ser una mera descripción de hechos. Su regla principal de construcción es el ordenamiento de la información según su **relevancia**.” Longo, Fernanda, Luzzani, Telma: *Manual de estilo*, Clarín-Aguilar, Buenos Aires 1997.

⁵⁶ Según Todorov, para que un texto sea considerado relato, debe cumplir dos principios: sucesión y transformación. Las acciones que lo conforman deben sucederse en forma lógico – cronológica y cada una de ellas debe constituir un cambio respecto de la anterior. A través de estos dos principios el relato avanza desde su inicio hasta el final. Luego, el autor distingue tres tipos de transformación: la mitológica, en la que la transformación se da por negación: un acontecimiento cambia por su opuesto; la gnoseológica, en la que importa menos el acontecimiento que el conocimiento que se tiene de él; y la ideológica, en la que una regla interna al relato organiza el devenir de los acontecimientos. Todorov, Tzvetan: “Los dos principios del relato” en *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

verdaderos móviles. La búsqueda consiste en volver incesantemente sobre los mismos hechos para verificar y corregir los menores detalles hasta que al final surja la verdad sobre la misma historia inicial; se trata de un relato de aprendizaje [...] El conocimiento se caracteriza aquí porque posee solamente dos valores: verdadero o falso.”⁵⁷

La cronología y la enumeración de hechos claves apoyan esta estrategia de búsqueda y desciframiento. Se hacen presentes en recuadros dentro de las notas de investigación aportando la fuerza del dato y de la fecha.

La mayoría de notas sobre crímenes empiezan con narraciones en pretérito indefinido⁵⁸ que ubican al lector en la escena del crimen o en una escena clave o previa para luego intercalar pasajes de explicación descriptiva de tendencia vertical⁵⁹. Philippe Hammon denomina esta tendencia como “*descifrante* más que descriptiva” y plantea que el referente descripto “está considerado como un compuesto de dos (o de varios) ‘niveles’ superpuestos que hay que atravesar yendo del más explícito al menos explícito. Se trata aquí [...] de la voluntad de ir *por debajo* de lo real, *por detrás* de lo real, de buscar un sentido, una verdad fundamental tras las apariencias engañosas o accesorias de una superficie [...]” Un elemento más de esta voluntad de desciframiento es la presentación de los personajes implicados, cada uno de los cuales es descripto para ubicarlo como “pieza” en el caso.

Es en este sentido que el enunciador muestra su perfil detectivesco. Interesa al enunciatario con pasajes introductorios netamente narrativos que siembran el suspense necesario para que la lectura se efectivice y luego, “una vez que tiene asegurada una audiencia”, pone sobre el tapete todas las posibles hipótesis de explicación del crimen. Una a una se van desarrollando, mostrando sus puntos fuertes y débiles hasta llegar a la más probable que –argumentación mediante- suele cerrar la nota. Wulf Rehder en su artículo sobre Sherlock Holmes⁶⁰ denomina a esta práctica como método de exclusión. Para describirlo, parafrasea al legendario detective concebido con Sir Arthut Conan

⁵⁷ Todorov, Tzvetan: Op. cit., pag. 75.

⁵⁸ En su trabajo sobre la descripción Philippe Hamon detalla ciertas marcas morfológicas de ese modo de organización textual en comparación con la narración (o relato), entre ellas, el uso del pretérito imperfecto en oposición al pretérito indefinido que señala el “efecto-narración”. Por su parte, Todorov advierte al respecto de los tiempos del relato y la descripción: “...presuponen la temporalidad, pero la naturaleza de esta temporalidad es distinta en cada caso. La descripción inicial se situaba en el tiempo, pero este tiempo era continuo; en contraste, los cambios, propios del relato, fragmentan el tiempo en unidades discontinuas; el tiempo de <<duración pura>> se opone al tiempo de los acontecimientos.” Todorov, Tzvetan: Op. cit., pag 68.

⁵⁹ Ver Anexo 3.

⁶⁰ Rehder, Wulf: “Sherlock Holmes, detective filósofo” en Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

Doyle, quien plantea que las dos cualidades necesarias para el detective ideal son la observación y la deducción, pues “parece haber una estrecha relación entre las observaciones y las inferencias extraídas de ellas”, ya que si el investigador se encuentra frente a un caso con varias explicaciones posibles, cada una de ellas “se va poniendo a prueba hasta dar con la que tiene un valor convincente de validez.”

Pero tal como plantea Todorov acerca de la novela policial, se cuenta con una historia ausente que hay que develar –la historia del crimen-, de la que sólo se tiene el resultado, por ejemplo, una muerte. Frente a esto el narrador-detective habrá de desarrollar lo que el mismo Sherlock Holmes en *Estudio en Escarlata* denominó razonamiento hacia atrás o analítico: “... La mayoría de las personas, si se les describe una sucesión de hechos, le anunciarán cuál va a ser el resultado. Son capaces de coordinar mentalmente los hechos, y deducir que han de tener una consecuencia determinada. Sin embargo, son pocas las personas que, si se les cuenta un resultado, son capaces de extraer de lo más hondo de su propia conciencia los pasos que condujeron a ese resultado...”⁶¹ Este mecanismo suele hacerse presente en notas de *Pistas* en las que en lugar de reconstruir la historia del crimen en orden cronológico, se parte del resultado y se “va hacia atrás” buscando los pasos que condujeron a él. Rehder –en el artículo ya citado- comenta las definiciones de Holmes en *Estudio en Escarlata* diciendo que se trata de la búsqueda de “una cadena de argumentos que no son necesariamente consecuencias lógicas, los unos respecto de los otros, pero que son lo bastante fuertes como para suministrar razones suficientes que garanticen el resultado.”

Esta organización textual se manifiesta en la nota titulada “Los enigmas del caso Cattáneo”. El punto de partida es el resultado de la historia de un crimen que nadie ha logrado desentrañar:

“Hay cosas que no cierran, dicen los funcionarios judiciales. A más de un mes de que el cuerpo de Marcelo Cattáneo fuera hallado pendiendo de una soga en un rincón inhóspito de la Ciudad Universitaria, siguen tratando de establecer lo mismo que al principio: si fue suicidio u homicidio.” (*Pistas*, Año 2 N° 26)

Luego, a lo largo del artículo se analizan las distintas pistas: la ropa deportiva usada que llevaba el cadáver, a pesar de que hay quienes dicen que la compró un día antes de ser hallado muerto; la posibilidad o no de que haya llegado vivo a lo alto de la torre para atarse y ahorcarse; un recorte de diario encontrado en su boca; la hipótesis de que haya sido asesinado antes con una droga que no deja rastros. El narrador toma cada una de

estas pistas y -consultando especialistas al respecto- va reconstruyendo distintas posibles historias del crimen. Luego desecha las menos probables y se queda con aquélla que le parece ser la más certera.⁶² Tal como un detective el narrador tiene frente a sí una acumulación de observaciones, pero su virtud de saber qué mirar le permite inclinarse por unas y no por otras. Es esta virtud la que caracteriza el razonamiento abductivo. “A fin de explicar el hecho observado, el sujeto necesita encontrar <una ley o regla conocida de la naturaleza y otra verdad general>, que, por una parte, explique el hecho retroactivamente, y, por otra, revele su importancia. La abducción es el paso entre un hecho y su origen; el salto intuitivo, perceptivo, que permite al sujeto adivinar un origen que puede ser verificado después para confirmar o refutar la hipótesis”⁶³. Así es como Nancy Harrowitz⁶⁴ empieza a caracterizar la naturaleza del método policíaco. Este método que a lo largo de la historia de la narrativa policial empezó a usar Auguste Dupin y luego Sherlock Holmes se delinea en las notas de la revista *Pistas* en las que se construye un narrador-detective que pone en acción sus cualidades de analista e interpretador de indicios para elucidar los crímenes no resueltos. De algún modo el nombre de la revista: *Pistas para saber de qué se trata* especifica un cierto campo en el que se desempeña ese narrador-detective -como Dupin en los relatos policíacos de Edgar Allan Poe- haciendo gala de su raciocinio. Según Harrowitz, el raciocinio es un estado mental del narrador, y las abducciones son actos que han resultado posibles gracias a él y que sirven para poner orden.

2.2.2) ¡Esto!: detalles de las tragedias cotidianas

En una primera aproximación a las notas de la revista *¡Esto!*, pueden conformarse dos grandes grupos. El primero y más amplio es el de las crónicas que relatan hechos trágicos: un asesinato, un accidente, etc. Suelen incluir fragmentos de entrevista, así como de biografía de las víctimas o de policías heroicos que se han

⁶¹ Rehder, Wulf: Op. Cit.

⁶² Ver Anexo 4.

⁶³ Según Peirce, la abducción es el primer paso del razonamiento científico y el único tipo de argumento que da lugar a una idea nueva. Thomas Sebeok retoma las definiciones que hace Peirce de los tres tipos de razonamiento: “el paso de adoptar una hipótesis o una proposición que conduzca a la predicción de los que aparentemente son hechos sorprendentes, se denomina *abducción*. El paso mediante el cual se llega a las consecuencias experimentales necesarias y probables de nuestra hipótesis, se denomina *deducción*. *Inducción* es el nombre que Peirce da a las pruebas experimentales de las hipótesis.” Sebeok, Th y Umiker-Sebeok, Jean: “<<Ya conoce usted mi método>>: una confrontación entre Charles S. Peirce y Sherlock Holmes”, en Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

⁶⁴ Harrowitz, Nancy: “El modelo policíaco: Charles S. Peirce y Edgar Allan Poe” en Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

destacado en el cumplimiento de su deber. El segundo grupo, más pequeño, denominado “Síntesis policial”, está formado por noticias cortas del ámbito local e internacional que ocupan entre dos y cuatro páginas del total de la revista (48). Tratan los mismos temas que las anteriores, aunque su organización es más cercana al cable de agencia. Una, titulada “Jovencita apuñaló a su novio, puede servir de ejemplo:

“ Un joven murió como consecuencia de una puñalada que le habría aplicado su novia, menor de edad, luego de una discusión mantenida en el barrio Alberdi, de la ciudad de Córdoba.

La víctima, identificada como Marcelo Quevedo, de 24 años, fue hallada herida de gravedad, con un corte en el cuello, en la calle Cafferata al 200, por lo que fue trasladado al Hospital de Clínicas donde falleció cuatro horas después.

Al parecer, según testimonios de vecinos del lugar, el joven habría mantenido una fuerte discusión con su novia, cuya identidad no fue dada a conocer por razones legales.

Para los pesquisas, la menor es la principal sospechosa del crimen.” (*¡Esto!*, 13 de noviembre de 1997)

No sólo los temas tienen en común ambos conjuntos de notas. Otra similitud es su alto grado de referencialidad. Ante todo, lo que hacen es informar un hecho. Nos detendremos en este punto para recuperar el concepto de función del lenguaje de Roman Jakobson. Dejando de lado el modelo comunicacional por él propuesto, interesa aquí retomar su noción de funciones del lenguaje⁶⁵, ya que nos permitirá dar cuenta de la riqueza de estos textos periodísticos en la construcción de las noticias policiales. Pues el esquema de las funciones del lenguaje propuesto por Jakobson permite observar distintos “acentos” en el texto según las marcas discursivas que aparecen en su superficie.

En *¡Esto!* se presenta como función dominante la referencial. La fuerza de la referencialidad está dada por la incorporación destacada –en negritas– de datos puntuales. Si bien no se consigna la fecha de los acontecimientos, teniendo en cuenta que no se trata de casos resonados y que hayan tenido cobertura de otros medios, sí

⁶⁵ En su artículo “Lingüística y poética”, Roman Jakobson sostiene que “hay que investigar el lenguaje en toda la variedad de sus funciones. Antes de analizar la función poética, tenemos que definir su lugar entre las demás funciones del lenguaje. Una esquematización de estas funciones exige un repaso conciso de los factores que constituyen todo hecho discursivo; cualquier acto de comunicación verbal. El destinatario manda un mensaje al destinatario. Para que este sea operante, el mensaje requiere un contexto de referencia (...) que el destinatario pueda captar [...]; un código común [...]; y un contacto, un canal físico [...]. Cada uno de estos seis factores determina una función diferente del lenguaje. Aunque distingamos seis aspectos básicos del lenguaje nos sería sin embargo difícil hallar mensajes verbales que satisficieran una única función [...]. La estructura verbal de un mensaje depende, principalmente, de la función dominante.” Jakobson, Roman: “Lingüística y poética”, en *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona 1981.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

aparecen otras informaciones específicas como las marcas y números de patente de autos que sufrieron un accidente:

“El micro escolar **Mercedes Benz 114** naranja, chapa **C 987.445** circulaba por la arteria **Bustamante** en dirección sur conducido por **Raúl Bueno**, de **26 años de edad**, mientras que por la calle **Salta**, hacia la localidad de **Avellaneda**, circulaba **Fabián Horacio Múscolo**, de **32 años**, a bordo de una moto **Kawasaki**, patente **088 APZ.**” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

Las palabras exactas del parte hospitalario que describe las causas de una muerte:

“...Pese a que en pocos minutos el coche arribó al nosocomio para que lo atendieran, ya nada había por hacer, porque **se había apagado la vida del joven.**

Los médicos que lo revisaron determinaron que **Marcelo Becare** ingresó al **Hospital Centenario** con **“una herida punzocortante en el hemitórax inferior izquierdo”**” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

El número de móvil de la policía que intervino en una persecución y tiroteo:

“**Dicho puente es de una sola mano y como de frente venía un camión y no podían pasar, los malhechores debieron abandonar el vehículo**, produciéndose el primer enfrentamiento a tiros con el personal del móvil N° 12135 del Comando de San Fernando, recibiendo dicho patrullero varios impactos de bala, una de las cuales atravesó el parabrisas e **impactó en el hombro izquierdo del agente Hugo Alfredo López**, que ocupaba el asiento delantero junto al **sargento Julio González** quien conducía el vehículo y que tenía como tercer integrante de la patrulla en el asiento trasero al **cabo primero Héctor Ovejero.**” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

En muchos casos este recurso funciona “transparentando” las fuentes: pareciera tenerse acceso directo al parte policial o al informe forense, cuando esto no sucede efectivamente:

“La actuación policial reza que “Hipólito González, argentino, de 18 años de edad, de estado civil soltero” fue asesinado de cinco balazos por otro hombre residente en el barrio Vicente, López de Villa Celina.” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

La descripción aparece en *¡Esto!* en los espacios donde se despliega aquella información puntual que más arriba se mencionó. Allí donde se detalla el número del patrullero que perseguía a los delincuentes o donde se especifican las causas de la muerte de la víctima de un accidente. Estos datos remiten a saberes enciclopédicos provenientes del campo de la medicina, la balística, etc. (ver citas anteriores) En una nota sobre un choque en una ruta se describe:

“El automóvil Fiat, patente BSS 914, era conducido por Antonio Norberto Farías, de 42 años, quien viajaba hacia la Capital Federal junto a Alberto Ismael Rubio de 44 años, y las tres hijas de éste, Paola, Yanina y Luciana, de 21, 19 y 15 años, respectivamente.

La camioneta, chapa VFR 530 era guiada por Héctor Carlos Siri, de 59 años, a quien acompañaban su esposa, Nélide Inés Leizarraga, de la misma edad, y un matrimonio amigo compuesto por Manuel Roque Costa y María Josefa Bosio, ambos de 70, quienes se dirigían a Carmen de Areco.” (*¡Esto!*, 5 de febrero de 1998)

Este tipo de descripción encuadra en lo que Hamon denomina la tendencia horizontal de la explicación descriptiva que tiende a lo exhaustivo: “se considera el referente por describir como una superficie, como un espacio racionalizado-racionalizable, articulado, recortado, segmentado [...]”.⁶⁶ Por otra parte, este mismo autor se refiere a la enumeración de detalles como una de las señales de la descripción que aporta un efecto de realidad. En este sentido apunta: “...el uso, en el seno de la serie descriptiva de [...] ‘detalles’ insignificantes cuya propia insignificancia provoca un alto en la lectura [...] al mismo tiempo que un ‘efecto de realidad’, contribuye, siempre en ciertas épocas y en el seno de ciertos géneros institucionalizados, a señalarle al lector la descripción.”⁶⁷ Cabe aclarar también que junto con los saberes enciclopédicos, *¡Esto!* despliega saberes léxicos, probablemente vinculados con la función poética⁶⁸ que puebla sus páginas y sobre los que volveremos más adelante. Una nota sobre Luis “El Gordo” Valor lo describe de la siguiente manera:

“...No son pocos los que barruntan que “El Gordo”, desde la prisión, es el verdadero “capo” de grupos que se mueven en la provincia de Buenos Aires asaltando instituciones bancarias y comerciales, y “pirateando” en las rutas [...] Transitó todas las rutas de la mala vida, pero siempre tuvo especial predilección por los asaltos a mano armada [...] Esa definitiva inclinación –la de los asaltos a gran nivel- llegaría en las postrimerías de los ’80, cuando organizó lo que hasta hoy se llama su “superbanda”, en la que figuraron los más pesados del ambiente. Se lo considera un verdadero “maestro” de delincuentes, habiendo salido de sus filas mandras que supieron hacer –y algunos lo siguen haciendo- cosas importantes, al decir de conspicuos investigadores.” (*¡Esto!*, 19 de junio de 1997)

⁶⁶ Hamon, Phillipe: *Introducción al análisis de los descriptivo*, Capítulo II: “¿Una competencia específica?”, Buenos Aires, Edicial, 1994, pag. 69.

⁶⁷ Hamon, Phillipe: Op. Cit., pag. 75.

⁶⁸ En la obra ya citada de Roman Jakobson, el autor define a la función poética como aquella que se manifiesta cuando un texto se orienta hacia el mensaje mismo. Jakobson sostiene que en la función poética se acentúa la “patentización de los signos”.

Una manifestación más de la fuerza de la referencialidad que se observa en *¡Esto!* es el conjunto de notas sobre temas tales como violencia familiar, accidentes de tránsito, suicidios y “gatillo fácil”, entre otros, en las cuales no se trabaja una historia individual, sino que aparece como elemento legitimador el dato numérico proveniente de análisis estadísticos. Las notas están bien ilustradas con gráficos y cuadros. Un ejemplo típico de este tipo de artículos es el titulado: “Datos que hielan la sangre. Los domingos se mata más gente”, cuyo copete anuncia: “Un estudio realizado por el Instituto de Seguridad y Educación Vial (ISEV) señala que en los primeros cinco meses del año, 4.363 personas perecieron como consecuencia de choques y percances viales en todo el país. Curiosamente, el domingo es el día de la semana en que se producen más víctimas fatales.”⁶⁹ En estos casos, se observa la fuerza del dato que acentúa la función referencial –tal como lo mencionamos anteriormente- rasgo característico de esta publicación. Por otra parte, debe destacarse que los temas que son objeto de estudios estadísticos, coinciden con aquéllos que -luego observaremos- ubicamos dentro del conjunto de notas sobre tragedias individuales, en los que se tematiza la desgracia y el horror.

La referencialidad no se manifiesta únicamente en el nivel del texto. También las imágenes suelen ser “escenario privilegiado” para marcar el detalle y reforzar la información puntual. Así, se hacen presentes fotografías que funcionan como “evidencia”: un policía muestra el patrullero baleado, una persona señala dónde la hirieron, una exposición bastante ordenada de las armas y el “equipo” con los que “trabajaban” los delincuentes. En términos de Schaeffer se trata de descripciones en tanto son “gráficos de modalidades del <<estar ahí>> de un objeto cuya existencia se presupone”,⁷⁰ y en general se refieren a detalles.⁷¹

⁶⁹ *¡Esto!*, 12 de junio de 1997

⁷⁰ Schaeffer, Jean Marie: *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

⁷¹ Ver Anexo 5.

2.3) Cuestión de miradas: enfoque sociológico / enfoque individual

En el capítulo anterior, hemos descripto la “posición” de cada revista frente al hecho policial. *Pistas* lo explica y busca las causas, mientras *¡Esto!* lo relata minuciosamente. Ahora bien, en un segundo paso, “acercando” en alguna medida nuestra mirada pudimos observar el modo en que cada publicación focaliza el hecho policial. Para ello retomamos la distinción planteada por José Luis Fernández⁷² entre enfoque sociológico y enfoque individual de la noticia. Según el que cada revista adopte, que puede tender a mostrar el contexto –sociológico- o los protagonistas del crimen –individual-, no sólo tematizará aspectos diversos frente a un mismo delito – como veremos en el análisis de un caso que incluimos al final del capítulo-, sino que habitualmente seleccionará tipos de crímenes diferentes.

2.3.1) *Pistas*: el gran tema social: la corrupción en el poder

Si se hace una recorrida por los índices de las veintinueve ediciones de la revista *Pistas* se concluye casi espontáneamente que el tema por excelencia que guía sus elecciones editoriales es la corrupción instalada en el poder y –lo que es aún más grave- en las instituciones: el Estado, el gobierno, la Justicia, la policía. Con sólo echar un vistazo a algunas de las notas de tapa se confirma esta afirmación: “Justicia sucia”, “Yabrange”, “Los secretos de la causa AMIA”, “Cómo terminar con la maldita policía”, “Sebastián Bordón: el crimen de ser joven”, “La crisis de seguridad. Delitos policiales”, “María Soledad. La suerte está echada”, “Los enigmas del caso Cattáneo. La droga del ahorcado” y la “vedette” de *Pistas*: el caso Cabezas que ocupó diez de las veintinueve tapas de *Pistas*. En el primer número, la editorial titulada “Para saber de qué se trata” explica su contexto –y casi su razón- de surgimiento:

“*Pistas* sale a la calle en momentos en que el país todavía no puede reponerse de la conmoción causada por el escalofriante asesinato del fotógrafo José Luis Cabezas. [...] el crimen se ha convertido en un signo de una sociedad que desde hace tiempo atrás viene padeciendo el descontrolado crecimiento de la corrupción, la extensión del delito en todas sus formas y las más indignas formas de impunidad. Si no alcanzaran las palabras, están algunos hechos. Mientras en 1985 se producía un asesinato cada cinco horas, hoy tenemos un homicidio cada hora y media. Si en los últimos 128 años el Senado intervino en

⁷² Fernández, José Luis: “Lo policial, lo televisivo y el sensacionalismo” en *Medios, Comunicación y Cultura*, N° 22, Buenos Aires, 1990.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

19 juicios políticos contra magistrados, hoy la comisión respectiva de la Cámara de Diputados tiene en trámite más de 180 expedientes. [...]” (*Pistas*, 30 de abril de 1997)

Luego en enero de 1998, a un año del crimen de Cabezas, nuevamente *Pistas* editorializa:

“[...] Hace un año el país se estremeció con el asesinato de ese hombre. Los primeros pasos de la pesquisa ya dieron pie a una suposición siniestra. La existencia de “zonas liberadas”; la inexplicable destrucción de pruebas; la aparición de sospechosos a medida, y la investigación de la propia víctima, hacían pensar en un *crimen del poder*. En un crimen cortado con una tijera parecida a la que mató a **María Soledad Morales**. [...] Como ocurre con todos los grandes dolores, el crimen del fotógrafo nos ha hecho madurar como comunidad. Corrió velos terribles, como el de una policía que es maldita a la fuerza de ocultar crímenes que deberían evitar o esclarecer. Evidenció la existencia de mafias donde el poder económico tiene en el puño a guardianes de la ley y hasta a quienes les imparten órdenes. Exhibió una Justicia cavilante y temerosa, descreída –se diría– de la majestad que proclama [...]” (*Pistas*, 16 de enero de 1998)

Ambos fragmentos son muestra del enfoque sociologista que adopta *Pistas* frente a la noticia. Se construye el contexto que rodea al crimen, y allí se busca la explicación. En ninguna de la larga sucesión de notas sobre el caso Cabezas se informa sobre la vida privada del fotógrafo, ni tampoco se consignan las consecuencias individuales del delito para víctima y victimario. En cambio, el caso particular va abriéndose como un árbol con sus distintas “ramas”: la existencia de una mafia formada por delincuentes y policías y comandada por un hombre poderoso, una especie de “padrino”; la relación del crimen con el poder político; las maniobras de encubrimiento y la inoperancia de la Justicia. *Pistas* encara una investigación que transita por cada una de estas vías y que se manifiesta explícitamente en la nota sobre la citación que el juez Macchi finalmente ha hecho a Yabrán, y que se titula “¿Yabrán irá a la cárcel?. Momento de decisión”.⁷³ Construida en torno a las distintas tapas de la revista que fueron anunciando nuevos avances o giros en la investigación del crimen, se describe cómo fue evolucionando el caso. Es en este sentido que antes de empezar el recuento se anuncia:

⁷³ *Pistas*, 3 de octubre de 1997. Ver Anexo 6.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

“Desde el primer momento, *Pistas* investigó la hipótesis que conducía al entorno del empresario. Y aquellos puntos oscuros del caso –especialmente el móvil del asesinato- se hallarán, sin duda, a partir de los hallazgos de esas pesquisas, reconstruidas aquí.” (*Pistas*, 3 de octubre de 1997)

Estos elementos unidos a aquéllos ya observados al respecto del narrador-detective, permiten ir delineando la figura del periodista detective que se construye en *Pistas*, sobre el que volveremos más adelante.

Fue a partir del Watergate⁷⁴ que el tema de la corrupción de las instituciones - sobre todo del gobierno- pero también en el nivel empresarial –en cuestiones que afectan a los consumidores- empezó a poblar las primeras planas de los diarios y las tapas de las revistas en todo el mundo. Esta novedad vino de la mano con una nueva práctica iniciada por la corriente del *new journalism*: el periodismo de investigación o “muckraking”⁷⁵ a partir del cual surgieron las primeras novelas periodísticas en la década del '60, en Estados Unidos. *All the President's men* de Woodward y Bernstein que narra el escándalo que terminó en la renuncia del presidente norteamericano Richard Nixon fue un clásico. Otro ejemplo es *The american way of dying* de Jessica Millford, que denuncia ciertas prácticas inescrupulosas de embalsamamiento de cadáveres que se realizaban en la industria funeraria de la época en Estados Unidos. A nivel local, fue recién a principios de los '90 que empezaron a multiplicarse las novelas periodísticas. Entre los primeros títulos se encuentran *El jefe*⁷⁶, de Gabriela Cerruti o

⁷⁴ El 17 de junio de 1972 en Washington, Estados Unidos fueron detenidos cinco hombres que se habían introducido en las oficinas centrales del Partido Demócrata en el edificio Watergate para colocar micrófonos ocultos y fotografiar documentos confidenciales. Este hecho fue vinculado con la campaña reeleccionaria del entonces presidente norteamericano, Richard Nixon. Dos periodistas del Washington Post, Bob Woodward y Carl Bernstein investigaron el hecho y pudieron dar la primicia gracias a un informante cercano al gobierno y autodenominado Garganta Profunda, cuya identidad aún hoy es un misterio. Una reseña detallada del caso y los textos originales se encuentran en:

<http://www.washingtonpost.com/wp-srv/national/longterm/watergate/front.htm#top>

⁷⁵ Muckrake: buscar y revelar cosas vergonzosas de la vida de otros (*Diccionario Collins*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1979). En su artículo *Genres of New Journalism*, Christine Othitis describe al muckraking como uno de los géneros característicos del Nuevo Periodismo. “Los *muckrakers* ganaron importancia en los '60 con libros y artículos sobre la *basura* del gobierno, la mala praxis médica, las controversias éticas en los medios de comunicación y los riesgos ambientales que el público desconocía. Los *muckrakers* hacían simplemente eso; ellos sacaban a la luz problemas que sentían que el público necesitaba saber [...] Su evidencia debía estar muy bien documentada y presentada, ya que sin duda iban a ser acusados de mentirosos y locos [...]”, Othitis, Ch.: *Genres of New Journalism*, en <http://www.goldcostdigital/gonzo/wsmith/articles.html>, julio 1997.

⁷⁶ Cerruti, Gabriela: *El jefe*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1996.

*Robo para la corona*⁷⁷, de Horacio Verbitsky. Pues tras la experiencia de las obras de Rodolfo Walsh⁷⁸, este tipo de producciones desaparecieron hasta la última década.

Si bien el tema de la corrupción de las instituciones está puesto en primer plano, lo secundan las notas sobre las mafias y –como ya se ha visto– en más de una oportunidad se vinculan ambos temas. Un título ilustrativo es “La ruta de la piel morena”, una nota en que se desarrolla una investigación sobre el tráfico de mujeres dominicanas en la Argentina. En letras destacadas se sintetiza: “Si tú me dices que tienen un avión esperándome para devolverme a mi tierra, yo hablo”, susurró Vicky con la lógica implacable del miedo. Sin embargo, todas las chicas consultadas por *Pistas* admitieron que trabajan para una organización todopoderosa que las explota”. Mas adelante se cita el testimonio de la cónsul dominicana en Argentina: “Es indudable: alguien las manda para acá y alguien las recibe”⁷⁹ Otro ejemplo de este tipo de notas es la titulada “Little Perú”, en alusión a barrios como Little Havana y Little Haiti de Miami, Estados Unidos, donde viven en su mayoría inmigrantes de los países de referencia. En sus primeras líneas se advierte al lector:

“No busque el menor afán xenófobo ni la pata de ninguna campaña oficial. La siguiente nota sólo cuenta cómo funciona la “organización” que lucra con la necesidad de un techo de los inmigrantes recién llegados.” (*Pistas*, marzo de 1999)

Y luego se desarrolla una pormenorizada descripción de todos los pasos que da un inmigrante ilegal, desde que sale de Perú, hasta llegar a la Argentina y contactarse con alguien de la “organización” que lo ubica en alguna de las muchas casas tomadas que regentea esta “nueva mafia”.

2.3.2) ¡Esto!: los dramas personales también son noticia

El enfoque individual es una constante en todas las notas de *¡Esto!*. Desde este punto de vista sus sucesivas ediciones semanales constituyen una “pintura” de cómo

⁷⁷ Verbitsky, Horacio: *Robo para la corona*, Editorial Planeta, Buenos Aires, 1996.

⁷⁸ Son tres las obras de Rodolfo Walsh a las que nos referimos aquí: *Operación Masacre*, sobre la ejecución de 27 militantes peronistas en José León Suárez, Provincia de Buenos Aires; *¿Quién mató a Rosendo?*, sobre el asesinato del dirigente clasista Rosendo García en un tiroteo ocurrido en una pizzería de Avellaneda; *El caso Satanovsky*, sobre la muerte del abogado del diario *La Razón*, Marcos Satanovsky. “Más allá de las diferencias [...] que cabe observar entre estos tres libros [...], los tres se encuadran en lo que hoy suele denominarse “periodismo de investigación” o, también y como se lo ha señalado más de una vez, en esa zona de la producción literaria que, a partir de Mailer y Capote, se ha dado en llamar *non fiction* o “nuevo periodismo”...” Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: Op. cit.

⁷⁹ *Pistas*, enero de 1999

vive la gente, pero siempre enfatizando lo vivido por la víctima y el victimario. Las preguntas principales que se responden en cada nota son ¿quién cometió el crimen y quién lo sufrió? y ¿qué consecuencias trajo para ambos?

A través del uso de la narración *¡Esto!* reconstruye los hechos a partir de testigos y fuentes policiales explícitamente citadas. El relato suele empezar mucho antes del momento del crimen: así como se incluye la foto del álbum familiar de la víctima, también se cuenta su historia, su biografía. Un ejemplo de este tipo de estructuración aparece en una nota sobre el asesinato del dueño de un minimercado de la provincia de Buenos Aires. Luego de narrar el modo en que fue muerta la víctima, se desarrolla su biografía:

“Desde hacía unos años, Quiñonez había decidido radicarse en el Gran Buenos Aires. Viajó desde su Corrientes natal para probar fortuna por estos lados. Finalmente se instaló en la **localidad bonaerense de Florencio Varela** y formó una familia junto a su **esposa Nélica**, con la cual tuvo **tres hijos**: el nombrado **Aldo Ariel, Lucas Simón** de 19 y **Sofía Natalia**, de 10. Luchando y con gran sacrificio había llegado a montar un **pequeño mercadito** en la **calle España y esquina Santa Ana, en Rafael Calzada**. Allí consumía la mayor parte de su día, mientras su mujer y su hijo mayor colaboraban en el negocio atendiendo al público.” (*¡Esto!*, 5 de febrero de 1998)

Este enfoque individual del delito ha sido frecuentemente una característica propia del periodismo socialmente denominado “sensacionalista”. Allí donde ha ocurrido un crimen, se privilegia la resultante individual por sobre el contexto social en el que aquél tuvo lugar. Al respecto de la diferencia entre noticieros “serios” y “sensacionalistas”, Fernández plantea que en los primeros “la cámara tiende a recorrer el contexto que rodea el delito (el barrio en que vive el delincuente, por ejemplo), instaurando un punto de vista sociológico. En los “sensacionalistas”, en cambio, la mirada se detiene en las consecuencias del delito que, por definición, son individuales (los familiares que sufren la muerte de la víctima, los perjuicios económicos padecidos, etc.).”⁸⁰ Considerando las posibilidades y restricciones que ofrecen los distintos dispositivos técnicos –televisión y prensa gráfica, en este caso- es posible observar ciertas constantes estilísticas en la revista *¡Esto!* con respecto a lo planteado por Fernández al respecto de los noticieros televisivos denominados “sensacionalistas”. El enfoque individualista se aprecia claramente en la nota citada y especialmente en un recuadro titulado “A la viuda, ambos homicidas le despiertan lástima” que arranca

⁸⁰ Fernández, José Luis: Op. cit.

diciendo: “A Nélica, la esposa de Simón Quiñónez, el dolor le recorre cada rincón de su cuerpo. No tiene consuelo ante el asesinato de su marido y va a tener que acostumbrarse a vivir en el minimercado donde ocurrió la tragedia. ‘Voy a tener que seguir trabajando porque no me queda otra. Lamentablemente esta es la ley de la vida. Tengo tres chicos y tanto por ellos como por mí no puedo bajar los brazos y debo seguir adelante. Lo digo con todo el dolor del alma y sabiendo que no habrá otro como él’ contó con voz entrecortada.” Y *¡Esto!* se hace eco de la tragedia que padecen los familiares: “Igualmente, ningún fallo de la Justicia, por más ejemplar que sea, podrá reconstruir esta familia que quedó destrozada por este aberrante crimen. El dolor por la muerte de Simón Quiñónez provocó una herida en el alma de sus seres queridos que no cicatrizará ni con el paso del tiempo.”

Aquí surge otro componente ampliamente utilizado en *¡Esto!*: 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 se vinculan con la vía del conmoer en una argumentación. Un claro ejemplo es el inicio de la nota mencionada:

“Doloroso y cruel por donde se lo mire. Otra muerte, sin justificativo alguno, se sumó a la irracional violencia cotidiana. Esta vez le tocó a un humilde trabajador, padre de familia y vecino ejemplar, ser víctima de la barbarie. Su vida concluyó ante el salvaje accionar de dos sanguinarios jóvenes, que no se acostumbraron a vivir en una sociedad que pide a gritos respeto, solidaridad, justicia y paz.” (*¡Esto!*, 5 de febrero de 1998)

2.3.3) Semejanzas y variaciones en un caso sobre la corrupción en el poder

Las notas referidas a personajes del ámbito público son las menos frecuentes en *¡Esto!*, sólo aparecen en casos muy resonados como: el Caso Cópola, la lucha de Zulema Yoma por demostrar que la muerte de su hijo fue un atentado o el asesinato de Alfredo Pochat, funcionario que tras realizar una auditoría a la delegación marplatense de la ANSeS, fue asesinado por el marido de la gerente de esa oficina que había sido despedida por comprobarse su participación en maniobras ilegales en el otorgamiento de jubilaciones.

A continuación presentamos un análisis comparativo del modo en que *¡Esto!* y *Pistas* construyeron esta noticia. En *¡Esto!* la figura del verdugo es construida, como en la mayoría de sus notas, ubicándolo a un extremo de la oposición buenos/malos. El asesino, Armando Andreo (67 años), es presentado con su nombre y apellido y luego para mencionarlo, se refiere a él como “el anciano” o el “sexagenario”; por otra parte, a

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

diferencia de *Pistas*, en *¡Esto!* se incluye una segunda nota en la que se “insiste” en la supuesta participación de Andreo en grupos de tarea durante la última dictadura militar, a partir de testimonios de empleados del ANSeS:

“La propia mujer de él nos contaba de la agresividad de su marido, quien además era una persona que había participado en “grupos de tarea” [...] Era un hombre que venía siempre armado a la delegación [...]” (*¡Esto!*, 12 de junio de 1997)

Esta versión también es recogida por *Pistas*, pero, en cambio, se la presenta aportando pruebas:

“...otros empleados lo conocían como “*El Coronel*”, acaso por un pasado turbio pero indescifrable que solía invocar. En los registros de la represión de la Conadep su nombre no figura, pero sí estaría en los libros de visitas del penal de Magdalena, donde –se dice– solía visitar al ex dictador **Jorge Videla**...” (*Pistas*, 20 de junio de 1997)

Por su parte, la figura de la víctima, Alfredo Pochat, es construida por *¡Esto!* desde el enfoque individual como un héroe que perdió la vida cumpliendo una noble misión:

“El crimen del investigador anticorrupción Pochat, que tenía tres hijos, el mayor a punto de tomar la comunión, genera temores e insertidumbre [...] A esta altura son varias las hipótesis que se manejan acerca del crimen del “*mártir de la lucha anticorrupción*.” (*¡Esto!*, 12 de junio de 1997)

En cambio, en *Pistas*, la figura de Pochat se construye en su calidad de funcionario y se hace incapié en su profesionalidad y su trayectoria:

“Alfredo Pochat era un funcionario especializado en detectar estafas contra el Estado. Había trabajado en el Banco Central, el Correo Argentino y últimamente en la ANSeS, el organismo que liquida 15.000 millones anuales en jubilaciones y subsidios. En su carrera investigó fraudes por 400 millones y envió a la Justicia a casi un centenar de funcionarios venales...” (*Pistas*, 20 de junio de 1997)

¡Esto! empieza la nota con la descripción cronológica del momento del asesinato, mientras *Pistas* reserva un recuadro para esta descripción y coloca en primer lugar sucesos ocurridos días antes del crimen, que permiten arrojar un poco de luz sobre él. Luego se van desplegando diversos elementos que construyen la “investigación de *Pistas* en busca del móvil del asesino”: el acceso al expediente de la auditoría, los

registros de la Conadep y los libros de visita del penal de Magdalena que registran las visitas que Andreo hacía al ex dictador Jorge Videla. Por su parte, en *¡Esto!* la información que se publica proviene de testimonios directos, tanto de empleados del ANSeS, como del Dr. Moreno Ocampo, quien dirige el estudio de abogados al que pertenecía Pochat. A diferencia del enfoque individual con el que trabaja *¡Esto!*, *Pistas* contextualiza el caso comparándolo con otros de organismos estatales donde se registraron irregularidades semejantes y ahonda en la trama corrupta como en un intento de desenredarla y sacar a la luz la organización más amplia de la cual Andreo era sólo una punta visible:

“Hasta aquí todo se parece al mecanismo eficazmente descrito por **Luis Barrionuevo**, cuando explicó que en la Argentina “*nadie hace plata trabajando*”. Casos similares se han detectado en diversas oficinas regionales del ANSeS, en la empresa de Agua y Energía de Mendoza, y en SOMISA, de San Nicolás. Allí, por vía de las jubilaciones anticipadas (cuando no truchas) se dispersaron favores políticos, aunque a veces se trate de una suerte de seguro de desempleo al que de otra manera no se puede acceder. El mecanismo típico es apelar a la figura del trabajo insalubre. El telón de fondo en este caso es la caída de la actividad marítimo-portuaria, que llevó de 20 mil a 8 mil el número de trabajadores del sector.” (*Pistas*, 20 de junio de 1997)

Si bien ambas publicaciones tratan el tema de la corrupción en este caso, cada una de ellas lo tematiza de manera diferente. En *Pistas*, la corrupción está instalada en las instituciones, ya en las primeras líneas de la nota setencia: “...*Freddy Pochat* se convirtió en el primer funcionario público asesinado en los '90 por investigar la corrupción dentro del Estado.”⁸¹ En tanto *¡Esto!* presenta a personas corruptas: la gerente de la ANSeS que fue despedida junto con otros cuatro funcionarios, el asesino Armando Andreo y los dirigentes del Sindicato de Obreros Marítimos Unidos. Muestra de ello son el título y copete con que se abre la nota: “Ahora, la corrupción se tapa con muerte” y luego, “La “Mafia del Puerto” flota sobre el homicidio del auditor Alfredo Pochat. Silvia Albanesi, esposa del criminal era centro de las investigaciones de la víctima.”⁸²

⁸¹ *Pistas*, 20 de junio 1997

⁸² *¡Esto!*, 12 de junio de 1997

2.4) Ficcionalización / Retórica de la exageración

Hasta aquí nuestro análisis nos ha permitido diferenciar las noticias policiales de *Pistas*: explicaciones de crímenes “institucionales” inscriptos en un contexto, de las *¡Esto!*: relatos de tragedias individuales. En este capítulo observamos una serie de procedimientos de producción de sentido de carácter más micro que acentúan las diferencias entre ambas revistas. Se trata de recursos –retóricos⁸³ y temáticos- tanto a nivel del texto verbal como de las imágenes que cada una de ellas pone en juego. Algunos, incluso, provienen de otros campos, como por ejemplo, la literatura o el arte, y su presencia en el texto los convoca.

2.4.1) *Pistas*: un punto de encuentro entre el periodismo y la literatura

En *Pistas* lo policial avanza más allá de la noticia policial. En rigor las páginas de la revista incluyen en la misma proporción notas sobre sucesos criminales y notas “de color” que no se vinculan con un acontecimiento en particular, sino más bien con otros saberes y otros universos que detallaremos más adelante. Son frecuentes los dossiers donde se desarrollan diversos aspectos vinculados con el mundo policial: las fugas; los asesinos seriales; las mafias; el tráfico de drogas; Gustavo Germán González, el padre del periodismo policial en Argentina; etc.⁸⁴ La amplitud y variedad de saberes que se despliega en la elaboración de los extensos dossiers e investigaciones especiales se registra también en las notas cortas que lejos de estructurarse en forma de pirámide invertida, suelen narrar alguna anécdota o chisme de la actualidad:

“Como todo el mundo sabe, la provincia de La Rioja tiene aeropuerto internacional, casa de “gobierno” en las montañas, “aceituneros altivos” que exportan como locos y caja de jubilación de amplio alcance a nivel nacional. Días atrás, el ex Procurador General, ex jefe de todos los fiscales, Ángel Agüero Iturbe, salió a desmentir que hubiera ocupado una lista con las que en aquella provincia se chequea el pago de suculentas jubilaciones que, en algunos casos, superarían los diez mil pesos. Como la filial La Rioja del ANSeS entrega “certificados de buena conducta”, ahora le tocó el turno al presidente de la Corte Suprema de Justicia y coprovinciano del anterior, Julio Nazareno, adoptar una actitud similar, ya que se le atribuía (quizás como jubilado) un ingreso extra de 16 mil pesos.

⁸³ Se entiende aquí la dimensión retórica de un texto como aquella que da cuenta del modo en que éste está organizado. En su estudio sobre los géneros, Oscar Steimberg, define el campo de la retórica “no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación (C. Bremond), abarcativa de todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen de la “combinatoria” de rasgos (J. Durand) que permite diferenciarlo de otros.” Steimberg, Oscar: Op. cit.

⁸⁴ Ver Anexo 7.

“Juro que no me jubilé” se le habría oído decir a sus pares al conocerse la versión publicada por un diario.” (*Pistas*, Año 1 N° 1)

Otra vía a través de la cual se manifiestan los saberes que están en funcionamiento en *Pistas* es la utilización de jergas del mundo del delito: buchones, dealers (vendedores de droga), ratis (policías), pupilas (niñas mendigas explotadas por un mayor). En estos casos suele hacerse presente la función metalingüística⁸⁵ para explicar el significado de tales palabras. Un ejemplo extremo de esto se observa en la investigación publicada sobre el “Fuerte Apache” compuesta por una serie de notas entre las cuales se encuentra “El diccionario del barrio” donde se describen los nombres de las distintas bandas que conviven en ese conglomerado urbano del Gran Buenos Aires: los barderos, los merqueros, los pesados, los punteros, los ratones y los transeros. También es frecuente el uso de jergas policiales y judiciales tales como mafia, cártel, código de silencio, gatillo fácil, rufianismo, operación de maquillaje, etc.

Los saberes provenientes de campos distintos de los habitualmente vinculados con la prensa policial (balística, legislación, medicina, etc.) se observan, por ejemplo, en las constantes remisiones a ficciones policiales; tanto a casos como a personajes legendarios de la literatura y del cine policial. Por ejemplo, una nota sobre la muerte de un cabo de la Policía Federal en una comisaría, se titula “Policía contra policía” (remitiendo al juego infantil “Policías contra ladrones”) y continúa con un copete que dice:

“Un joven oficial aparece muerto en el baño de una comisaría con un tiro entre las cejas. En la misma, un cabo denunció el cobro de protección a prostitutas y comerciantes y ya fue víctima de tres atentados. No es el argumento de una película “clase B” sino una saga tan real como siniestra que transcurre en Buenos Aires. Tres millones de historias para contar.” (*Pistas*, Año 2 N° 29)

Otro ejemplo del uso de este tipo de recurso es el de la nota “El último pesado” sobre la muerte de Jorge “el Gato” Bonica, un delincuente que murió junto a su novia resistiendo “a tiros” a la policía. Este artículo aparece en la sección “Historia del crimen” donde se publican casos de delincuentes cuyo nombre trascendió en el pasado o de asesinatos famosos. La presentación de la nota describe al personaje:

“A los 15 años ya tenía antecedentes por robos. A los 17 armó su propia banda. Cometió más de una decena de homicidios dejando en todos su impronta: despedazar a la víctima para que no pudieran identificarla. Frío, cruel, poseedor

⁸⁵ Función del lenguaje definida por Roman Jakobson, que se presenta en el texto cuando éste se centra en el código que se está manejando. Por ejemplo, las definiciones o las glosas.

de una certera puntería, a los 30 murió como había vivido. Un episodio que parece extraído de la saga de Bonnie and Clyde.” (*Pistas*, Año 1 N° 1)

Sin embargo, los saberes intertextuales se extienden más allá de las ficciones propiamente policiales o de la tradición del delito. En numerosas ocasiones, predomina la función poética sobre la referencial en títulos y subtítulos. Muestra de ello son títulos tales como “Sangre azul” –en referencia a la cantidad de policías muertos en los últimos meses- o “La edad del delito” –nota sobre la delincuencia juvenil y cuyo título tiene en sus condiciones de producción el de la película “La edad de la inocencia”-, ambos publicados en la tapa. En aquéllos artículos en que la ficción no es convocada a través de citas o analogías directas como en los ejemplos anteriores, se hace presente mediante pasajes narrativos que inician las notas:

“Eh, amigo, la terminal! ¡Hay que bajar!

Estación de La Plata, 1.50 del lunes 29 de agosto de 1994. El revisor ferroviario se acercó, cansado, al hombre que suponía dormido. Iba a sacudirlo un poco, acostumbrado a despertar gente a esa hora. No llegó a tocarlo. El pasajero reclinado en el asiento tenía los ojos muy abiertos, y la sangre que le había manado de la frente no terminaba de secarse. No hacía mucho más de media hora que estaba muerto, tras recibir en la nuca un balazo calibre 9 milímetros.”

Se abre así un “corredor” para ir y venir de la literatura al periodismo y viceversa, pudiendo leerse las notas tanto en clave de ficción como en clave de realidad. Esto se ve acentuado por la convivencia de artículos periodísticos con cuentos y cómics de género policial y el uso de similares estrategias de tematización, construcción de actores, etc. en ambos tipos de discursos⁸⁶. Por ejemplo, en un mismo número conviven una exhaustiva investigación sobre los chicos de la calle (nota de tapa), un informe para saber detectar billetes falsos (que no es más que un punteo con las cualidades de un dólar o peso legítimo y uno falsificado) y una nota sobre los detectives privados en Argentina que son presentados partiendo de su comparación con el legendario investigador privado Phillip Marlowe⁸⁷.

Este paralelismo entre ficción y no ficción llega al sumun en el número de noviembre de 1998 en que tres escritores –Rodrigo Fresán, Juan Sasturain y Vicente Battista- son convocados para escribir cuentos basados en los tres casos policiales más resonados del

⁸⁶ Ver nota 1 del capítulo 2 de la primera parte de este trabajo.

⁸⁷ Phillip Marlowe es el detective que protagoniza todas las novelas policiales del norteamericano Raymond Chandler, uno de los máximos exponentes de la novela negra o *hard boiled*. Para profundizar sobre este tema, consultar Del Monte, Alberto: *Breve historia de la novela policial*, Editorial Taurus, Madrid, 1962.

año: las muertes de Alfredo Yabrán, la de Marcelo Cattaneo y el escándalo de los videos del juez Oyarbide en el prostíbulo *Spartacus*.

Esta vinculación entre literatura y periodismo no es nueva. Como vimos en el capítulos 1.2 y 1.3 de la primera parte, esta relación se ha manifestado en diversos textos desde el siglo pasado y muy fuertemente en el periodismo de mediados del siglo XX en adelante. Fue la corriente denominada *new journalism*⁸⁸ la que se consagró a partir del uso de procedimientos propios de la literatura en textos periodísticos. Por ejemplo, el registro de diálogos entre los participantes de un hecho policial, como si se tratara de una ficción literaria donde el narrador conoce cada acción y pensamiento de los personajes. Tanto la cita de diálogos como la construcción escena por escena son procedimientos característicos del estilo del nuevo periodismo, utilizados frecuentemente por la revista *Pistas*. Este último consiste –según Wolfe– en contar la historia saltando de una escena a otra en lugar de desarrollar una narración histórica (secuencial). Este se hace presente en numerosas ocasiones en las notas de *Pistas*, sobre todo en las investigaciones extensas. Es el caso de la nota de tapa aparecida en el primer número de *Pistas* a propósito del crimen del fotógrafo José Luis Cabezas, en la que la narración y ciertos procedimientos de ficcionalización ganan la escena desde el principio del artículo:

“José Luis Cabezas dejó la fiesta de Oscar Andreani a las cinco de la mañana. Subió al Ford Fiesta de alquiler y se marchó a su casa. Lo esperaban. Dos ladrones, Gustavo González y Horacio Braga lo obligaron a subir al asiento trasero a punta de pistola. González enfiló el auto por la Avenida Bunge. El mar rugía a sus espaldas, mientras Cabezas dejaba Pinamar para siempre. En procesión, marchaban otros autos. Desde un Fiat Uno blanco, el inspector Gustavo Prellezo comandaba al grupo. Con él iban otros dos asaltantes, José Luis Auge y Héctor Retana. Prellezo se comunicaba por celular para recibir órdenes de jefes que los otros cuatro desconocían. [...] Salieron a la rotonda de la interbalnearia, sin decir una palabra. Tomaron el desvío y entraron en un camino de tierra. Bajaron a una excavación alejada de todo, en medio del silencio de la madrugada. Descendieron de los autos. Prellezo esposó a Cabezas y, sin hesitar, le disparó en la cabeza . El fotógrafo murió al instante.

Pusieron el cadáver en el asiento delantero del Ford Fiesta y rociaron todo con gasoil. Le prendieron fuego y, mientras se quemaba, se fueron rumbo a La Plata. No se habló más del asunto . Horas después, Prellezo repartió mil pesos a cada partícipe.

Esa mañana, muy temprano, el gobernador de la provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, enfiló por el angosto camino de tierra, como siempre, para ir a pescar con sus amigos. Le llamó la atención el revuelo en torno del auto

⁸⁸ Al respecto de este estilo de prensa nos extendemos en el capítulo 3 de la primera parte.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

quemado. Le comentaron que alguien había muerto. No le dio mayor importancia. Recién después del mediodía se sabría que el cadáver calcinado era el del fotógrafo de la revista *Noticias*, para escándalo del país. Duhalde recordó su mañana de pesca y se estremeció: *Alguien –dijo a sus allegados- me envió un mensaje. Y si no consigo saber quién fue, no podré descifrarlo. ¿Acaso están dispuestos a matarme?, se preguntó.*” (*Pistas*, Año 1 N° 1)

En la construcción de las escenas se incluyen datos aportados por testigos presenciales, los cuales no son citados, a diferencia de la revista *¡Esto!* donde las citas aparecen entrecomilladas y atribuidas a su autor. En *Pistas*, en cambio, es más frecuente que el narrador incorpore esas informaciones en su propio relato de los hechos:

“El vagón estaba casi vacío. Sólo una mujer miraba en la oscuridad, unos asientos más atrás del que ocupó el suboficial. De pronto, un hombre se acercó al subcomisario y se sentó frente a él. Ambos empezaron a conversar. Enseguida, un segundo hombre se ubicó detrás de Gutiérrez, sacó una pistola y le apuntó a la nuca. El tren atravesaba el viaducto de Sarandí cuando sonó el disparo.

La mujer gritó. El asesino y su acompañante se acercaron a ella y le pidieron documentos. Se trataba de Alejandra Inés Chumbita.

- *Olvidate de lo que viste –le dijeron-, el muerto era un borracho.*

El cadáver quedó solo en el coche, y siguió viaje sin que nadie lo advirtiera. Y ahí quedó, hasta que aquel revisor lo encontró en La Plata.” (*Pistas*, Año 2 N° 20)

Cuando se incluye la cita textual, ésta es utilizada para recrear escenas previas o claves del crimen. Es el caso de la nota -de la que se extrajo la cita anterior- sobre el homicidio del comisario Jorge Gutiérrez supuestamente asesinado por policías corruptos implicados en el tráfico de cocaína. Para explicar uno de los posibles móviles del crimen, *Pistas* recurre a la construcción de una escena a través de la cita textual:

“- ¡Comisario, hay un lobizón!

- ¿Qué dice?

- ¡Un lobizón! ¡En el depósito de al lado hay un lobizón!

En medio de aquella noche de febrero de 1994, el subcomisario Gutiérrez dejó el mate y trató de calmar al agente Antonio Mario Fragioli, que había bajado a gritos del primer piso de la comisaría con esa historia del lobizón. Gutiérrez sabía que los suboficiales de la Bonaerense son propensos a ver aparecidos en cada sombra y en cada bulto que se menea.

Así y todo, no era la primera vez que se presentaban problemas con ese depósito de Bosch 302, lindero con la comisaría. Por lo menos, los vecinos no dejaban de quejarse por el ruido de contenedores y el movimiento de vehículos a horas inusuales, entre la medianoche y el amanecer.

- Acompañeme- le dijo Gutiérrez a Fragioli.

El subcomisario y el agente, con el cabo Juan Eduardo Dávalos y el oficial David Fuzzati, salieron a la oscuridad de la calle y se dirigieron a la entrada del depósito. Hombres armados les contaron el paso, chapas en mano.

- Policial Federal. Vaya tranquilo subcomisario, está todo bien. Gutiérrez se fue, pero tranquilo, no.” (*Pistas*, Año 2 N° 20)

Con este recurso se construye la figura de un narrador “por detrás”⁸⁹ –la más utilizada en el relato clásico- que cuenta una escena clave ocurrida meses antes del crimen y cuya fuente no se da a conocer. A partir de este tipo de narrador casi omnisciente se delinea un enunciador conocedor –sobre el que volveremos más adelante-, poseedor de fuentes muy cercanas a los hechos (quizás confidenciales), a tal punto que en algunos casos, las notas parecen rozar con las ficciones policiales que se entremezclan en las páginas de la revista. El discurso de este enunciador está claramente separado de los discursos de otros especialistas que suelen ocupar espacios específicos: recuadros con entrevistas a personas involucradas en el crimen o con voces autorizadas sobre un caso o tendencia –comisarios, fiscales, etc.- y textos firmados por especialistas –psicólogos, abogados, etc.-.

Por su parte, el registro del diálogo –citado más atrás- construye –según Wolfe- el efecto de “ser efectivamente testigos de escenas de la vida de otras personas, [...] pues el diálogo realista capta al lector de forma más completa que cualquier otro procedimiento individual y al mismo tiempo afirma y sitúa al personaje con mayor rapidez y eficacia [...]”⁹⁰. Otro procedimiento llamado <<punto de vista en tercera persona>> consiste en presentar cada escena a través de los ojos de un personaje para dar al lector la sensación de estar metido en la piel de ese personaje. Este recurso es frecuentemente utilizado por *Pistas* en las notas de la sección “Crónicas carcelarias”:

“De chica quería ser azafata. Es alta y hasta los catorce años era flaca como un junco. Todavía se imagina que vuela en aviones gigantes y pasea su sonrisa por los pasillos. Hasta había aprendido algunas palabras en inglés, porque le dijeron que el idioma era fundamental. Cuando le preguntaban de dónde había sacado esa fantasía ella siempre decía lo mismo: “*Quiero volar y cruzar el mar*”” (*Pistas*, Año 1 N° 15)

⁸⁹ Tzvetan Todorov distingue tres tipos de narrador: la visión <<por detrás>>, “el narrador sabe más que su personaje. No se cuida de explicarnos cómo adquirió este conocimiento [...]”; la visión <<con>>, “el narrador conoce tanto como los personajes, no puede ofrecernos una explicación de los acontecimientos antes de que los personajes mismos la hayan encontrado [...]”; la visión <<desde afuera>>, “el narrador sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia [...]” Todorov, Tzvetan: “Las categorías del relato literario”, en Barthes, Roland y otros: *Análisis estructural del relato*, Premiá editora, Puebla, 1990.

⁹⁰ Wolfe, Tom: Op. cit.

Por último, Wolfe describe un procedimiento que consiste en “la relación de gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir [...] y otros detalles simbólicos que pueden existir en el interior de la escena. [...] Símbolos del *status de la vida* de las personas, empleando este término en el sentido amplio del esquema completo de comportamiento y bienes a través del cual las personas expresan su posición en el mundo [...]”⁹¹ Este recurso –aunque menos frecuente en *Pistas*– es puesto en juego en las descripciones de personajes. Descripciones que contienen guiños para el enunciatario, quien en ellos encontrará indicios para reconstruir la figura de un determinado personaje.

En *Pistas*, las operaciones de “desvío” de la norma⁹² del discurso periodístico tradicional no se reducen al nivel del texto verbal. También en el ámbito de las imágenes se utilizan recursos provenientes de otros tipos de discurso distintos de la prensa. Si bien se hacen presentes los testimonios fotográficos, género propio del discurso periodístico, en esta publicación se observa un componente que no aparece en *¡Esto!*: la combinación de imágenes informativas y artísticas o bien imágenes informativas con tratamientos artísticos. Mario Carlón analiza la relación entre estos dos conjuntos de imágenes y al respecto argumenta: “...el discurso artístico y el informacional no sólo son dos de los principales productores de imágenes de nuestra contemporaneidad –y no solo de ella– sino también de los más dinámicos: sus cruces, convivencias, tensiones, hibridaciones y entrelazamientos son tan múltiples como cambiantes.”⁹³ Estas particulares presencias se manifiestan en la diversidad de fotomontajes y dibujos que acompañan las notas y las tapas de la revista, en algunos casos. Antes de entrar en la descripción de éstos, cabe aclarar que la mayoría de las imágenes publicadas en *Pistas* son las que en el ámbito periodístico se denominan “foto

⁹¹ Wolfe, Tom: Op. cit., pag. 51

⁹² Es en el seno de los estudios sobre los procedimientos figurales donde se empieza a problematizar la relación grado 0/desvío en el lenguaje. Avanzando sobre las innumerables teorías que han trabajado en esta línea, Todorov plantea que una misma expresión no es desvío siempre y en todos los espacios. Por el contrario, a partir de las convenciones –más blandas o más rígidas– de cada tipo de discurso, género o estilo, es posible plantear qué expresiones y procedimientos son desviantes dentro de él. Todorov, Tzvetan: “Sinécdoques”, en Cohen Jean y otros: *Investigaciones retóricas II*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Es en este sentido que podemos plantear que en *Pistas*, los procedimientos de ficcionalización y fotomontaje, entre otros, pueden constituirse en desvíos de la norma del discurso periodístico tradicional. No obstante, debemos aclarar que si consideramos que *Pistas* retoma elementos del estilo del Nuevo Periodismo, podría concluirse que los procedimientos de ficcionalización son propios de esa línea estilística.

⁹³ Carlón, Mario: *Imagen de arte/imagen de información*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 1994.

ilustración”⁹⁴. Predominan los retratos, sobre todo teniendo en cuenta la frecuencia con que se recurre a voces autorizadas para opinar o explicar algún aspecto de un caso. También suelen incluirse fotos “paisaje”, que muestran lugares donde se desarrolló algún hecho.

Entre los retratos que –en términos de las dinámicas receptoras de Schaeffer⁹⁵– funcionan como presentaciones, se encuentran algunos que no conservan las características de la foto canónica. Se trata de fotografías de personajes públicos (jueces, fiscales, etc.) recortadas, “esfumadas” o con tratamientos de color particulares⁹⁶. Sin embargo, a pesar de estas particularidades en la forma de la expresión⁹⁷, estas tomas mantienen los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos propios del género retrato: se trata de una figura aislada del fondo, identificada como una singularidad a través de un conjunto de rasgos que aparecen estables y fijos, lo que construye una situación de enunciación semejante al grado 0.⁹⁸ Estos mismos procedimientos –recorte, color, esfumado, etc.– se observan en los testimonios fotográficos.⁹⁹

El caso más notorio de tratamiento artístico de imágenes informativas es el de los fотомontajes, incluidos en el trabajo de Carlón dentro del conjunto de aquellas imágenes donde la representación es icónico-indicial –en oposición a la representación icónica– y lo representado es imaginario –en oposición al estatuto real de lo representado en otras fotografías–. “El estatuto imaginario de lo representado es el que ubica a esta

⁹⁴ En el capítulo sobre Fotografía del Manual de Estilo del diario Clarín se define la foto ilustración como aquella que “se utiliza para recrear situaciones, ambientes o personajes. Si bien puede estar relacionada con la actualidad, su uso puede ser atemporal (Ej.: retratos, fotos de cocina, fotos armadas con modelos)” y se diferencia de la foto documental que “registra los hechos en el momento y en las circunstancias en que éstos tienen lugar...” Longo, Fernanda, Luzzani, Telma: Op. cit.

⁹⁵ En tanto considera al signo fotográfico como un signo de recepción y en cuya lectura intervienen múltiples saberes laterales, Schaeffer distingue ocho dinámicas receptoras: señal, protocolo de experiencia, recuerdo, rememoración, descripción, testimonio, presentación y mostración. El autor define las dinámicas receptoras como “...estrategias comunicacionales, que se legitiman cada una por una combinación específica del signo fotográfico considerado según tres ejes: de la <<naturaleza>> del signo, de su objeto y de su interpretante.” Pero aclara que el listado que propone no es exhaustivo, sino resultante de los criterios de análisis seleccionados. Schaeffer, Jean Marie: *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

⁹⁶ Ver Anexo 8.

⁹⁷ Christian Metz retoma la distinción planteada por Louis Hjelmslev al respecto del signo, en cual reconoce dos niveles: la expresión y el contenido. La primera tiene que ver con los aspectos materiales del signo y la segunda con aquello a lo que éste se refiere. Luego dentro de cada uno de estos niveles reconoce la forma y la materia. Así, la materia de la expresión es la naturaleza física del signo y la forma de la expresión, el modo en que ella se nos da a la vista (en el caso de que se trate de expresión visual, como pueden ser el cine y la fotografía). Por su parte, la materia del contenido será aquello de lo que nos “habla” el signo (el tema, por ejemplo) y la forma del contenido, el modo en que lo hace.

⁹⁸ Mario Carlón analiza la vida del género retrato en su artículo “Avatares de un transgénero “alto”: vida y sobrevida del retrato en los medios masivos”, ficha de la cátedra Semiótica de los géneros contemporáneos, titular: Oscar Steimberg, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1993.

combinación en un límite del discurso informativo, efecto ineludible en tanto nos retrotrae a la discusión acerca de lo ficcional. Es el lugar en que aparece –justamente por ser ficcional- como más evidente **lo artístico en lo informacional** [...] Ese lugar mixto, ese borde, dificulta el reconocimiento y sus juicios: por un lado, se vuelve difícil y siempre habrá que matizar el juicio de verdad y falsedad, en tanto la imagen exhibe una cierta dimensión poética, simbólica; por otro, se dudará si se está ante una imagen artística [...]”¹⁰⁰ Esta discusión se plantea especialmente en el caso de los fotomontajes – que se hicieron populares en la prensa a partir del diario *Página/12*-, porque las entidades que aparecen en la imagen son reales -o por lo menos algunos de sus rasgos-, en cambio es el modo en que son presentadas el que resulta imaginario.¹⁰¹

Completan el conjunto de ilustraciones de *Pistas* –aunque en menor medida- identikit y mapas, en ambos casos representaciones icónicas de referentes reales.¹⁰² Y por último los dibujos que suelen acompañar las notas de la sección “Historia del crimen”, caracterizados por los trazos gruesos y los colores oscuros.¹⁰³

2.4.2) ¡Esto!: el charco de sangre junto a la máquina de escribir

En los capítulos anteriores nos hemos referido al fuerte efecto de referencialidad que se construye en la revista *¡Esto!* a través de la incorporación de datos puntuales. Sin embargo, en la construcción del universo policial, este efecto referencial entra en tensión con la presencia frecuente de la función poética que se manifiesta a través de operaciones figurales vinculadas con la exageración y la repetición. La primera se hace presente en la construcción de algunas frases, a través del uso de la negrita para resaltar largos párrafos, datos importantes o afirmaciones impresionantes –véanse varias de las citas incluidas en este trabajo-, así como en la utilización de adjetivos hiperbólicos. Ejemplo de esto último son una nota titulada “Destrozado en el pavimento” cuyo copete dice: “La irresponsabilidad de un conductor que viajaba sin casco lo condujo a la tumba...”, o frases como “Cinco balazos le dijeron “no” a su incipiente vida de delincuente” y “Con ella tuvo veinte días y veinte noches de sexo, en lo que podría denominarse una siniestra luna de miel.”, aludiendo ésta última a un sujeto que mató a su madre porque no le permitía casarse. Estas operaciones hiperbólicas se enfatizan con

⁹⁹ Ver Anexo 9.

¹⁰⁰ Carlón, Mario: Op. cit., pag.49.

¹⁰¹ Ver Anexo 10.

¹⁰² Ver Anexo 11.

¹⁰³ Ver Anexo 1.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

la repetición de las mismas palabras, frases o conceptos a lo largo de una nota. Es ejemplo de ello una nota donde se narra el caso de un hombre que robaba disfrazado con una careta, cuyo primer párrafo dice:

“Para no perder el buen concepto que tenía entre sus vecinos y perpetrar una cadena de ilícitos sin que fuera reconocido, un sujeto de 27 años apeló a una máscara de goma con la imagen del gobernador de la provincia de Buenos Aires, Eduardo Duhalde, y asaltó tres comercios, entre ellos una pizzería de City Bell [...]”

repite luego del primer subtítulo:

“El año comenzó movidito para **Oswaldo Alberto Rossi**. Si el concepto entre sus vecinos era el óptimo, la idea era no perderlo. Por eso el joven prefirió ocultar su rostro con una máscara de goma con la imagen del gobernador Eduardo Duhalde y así comenzó a instalar el temor entre la gente [...]”

Y en el epígrafe de la foto de la máscara vuelve a decir:

“El delincuente utilizaba durante sus reiteradas fechorías una máscara de goma con la imagen de Duhalde, gobernador de la provincia de Buenos Aires.”
(*¡Esto!*, 5 de febrero de 1998)

También es muy frecuente el uso de metáforas en los titulares del tipo: “Fueron a los ‘bifes’ y hallaron mucho plomo”, aludiendo a unos ladrones que entraron a robar a una parrilla. Estos procedimientos figurales –vinculados a la hipérbole y la repetición– se acompañan con otros semejantes en el nivel de las imágenes y juntos ubican a *¡Esto!* en el campo de la retórica de la exageración. Las fotografías que allí aparecen son en su mayoría testimonios fotográficos¹⁰⁴, imágenes cuya génesis está en el caso policial mismo. Aunque, también suelen publicarse algunas cuyo origen remite al mundo de lo privado (a diferencia de las anteriores que nacen en el ámbito público) de los protagonistas del hecho –en general de las víctimas–. Es frecuente encontrar artículos sobre asesinatos de personas no conocidas que combinan ambos tipos de imágenes. Es el caso de una nota sobre la muerte de una fanática de un grupo bailanero que se mató de un disparo jugando a la ruleta rusa con un revólver supuestamente descargado. *¡Esto!* dedica cuatro páginas a esta noticia y en ellas incluye una foto –retrato– de la joven que murió, junto a otras tantas de su velorio, el barrio donde vivía y los deudos.

En el nivel de las imágenes el exceso está dado por la multiplicidad de fotografías –todas en color– que pueblan las páginas de la revista ocupando mayor o

igual superficie que el texto escrito. Y no solo por ello, sino también por la aparición de series de tomas fotográficas sobre un mismo objeto, por ejemplo un cadáver, pero desde distintos ángulos.¹⁰⁵ Allí la repetición y exageración se muestran a primera vista sobre todo por el retorno constante a las fotografías que más pueden confirmar el hecho trágico y horroroso: las del cuerpo de la víctima. Tal como plantea Rubén Hitz al respecto de las publicaciones socialmente denominadas “sensacionalistas”, en *¡Esto!* “...pareciera que una única imagen del cuerpo no fuera suficiente: entonces ocurre que al lado de esa foto, en la misma página, hay otra foto de la víctima, similar a la anterior, casi idéntica [...] Lo cierto es que las imágenes del mismo cuerpo no nos aportan nada nuevo, no nos agregan más información útil, no nos dan pistas que nos ayudan a develar alguna incógnita o a entender mejor el crimen [...] Lo que hacen la segunda o tercera imagen del cuerpo de la víctima es sólo insistir. Se insiste repitiendo y la repetición no construye “más relato” del hecho en sí, el cuerpo se encuentra inerte en la primera foto de manera idéntica que en la segunda o tercera, por lo tanto en esta aparente sucesión de imágenes no hay transformación”.¹⁰⁶ En todo caso, esta serie de tomas fotográficas constituyen una descripción detallada del cadáver, se muestra lo máximo que se puede mostrar. Si lo hay, la imagen del cadáver ensangrentado y deformado –cuando no desmembrado-¹⁰⁷ y como contrapartida, la fotografía del álbum familiar¹⁰⁸, especialmente en los casos de asesinato. De esta manera, se acentúa la inocencia de la víctima y la injusticia del crimen. Cuando no hubo muerte, por ejemplo en las notas sobre violaciones, se busca la toma más cercana del delincuente, o por lo menos de su traslado. Funciona casi como advirtiendo al lector. El mensaje sería: “No olvide esta cara: este hombre es un violador”.

En la mayoría de los casos las fotografías funcionan como refuerzo del texto escrito, están allí para confirmar el horror y la atrocidad del crimen. Se trata en estos casos de testimonios fotográficos, que en términos de Schaeffer “...dependen de extrapolaciones: son esencialmente de tipo narrativo, pues se trata de volver a situar la impresión instantánea en la unidad de una secuencia de acontecimientos [...] se refiere

¹⁰⁴ Schaeffer, Jean Marie: “La imagen normatizada” en *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Ediciones Cátedra, Madrid, 1990.

¹⁰⁵ Ver Anexo 12.

¹⁰⁶ Hitz, Rubén y otros: “El testimonio fotográfico en el género policial en la prensa diaria y especializada”, Buenos Aires, Cuartas Jornadas de Investigadores de la Cultura, Noviembre 1998. En el párrafo citado, Hitz se refiere a los dos principios del relato propuestos por Tzvetan Todorov. Ver cita 8 del capítulo 2 de la segunda parte del trabajo.

¹⁰⁷ Ver Anexo 13.

¹⁰⁸ Ver Anexo 14.

prácticamente siempre al carácter fechado (<<Ha ocurrido>>) de la impresión.”¹⁰⁹ El testimonio fotográfico trabaja “verosimilizando” el discurso verbal. En este sentido, Schaeffer se detiene en la especificidad de este tipo de imágenes incluidas en el discurso periodístico: “...el receptor sabe que la imagen debe corresponder a una situación de referencia concreta, pero dicho saber que enuncia la condición de posibilidad de la relación de referencia funciona, de modo abusivo, como garantía de la veracidad de una referencia específica [...] la norma del testimonio identifica lo dicho a lo mostrado, es decir, postula la veracidad intrínseca de lo dicho en cuanto acompaña lo mostrado [...] En la estrategia global del testimonio periodístico, la imagen fotográfica desempeña un papel a la vez subordinado y crucial. Subordinado, porque el discurso podría prescindir de ella, lo que además hace en muchos casos. Crucial porque, allí donde es utilizada, la imagen aumenta considerablemente la fuerza persuasiva del mensaje [...]”¹¹⁰ Es cierto, la imagen funciona como refuerzo “verosimilizador” del texto verbal, pero no constituye una prueba: “...la imagen sólo muestra, presenta, no afirma ni niega nada, no argumenta ni tampoco dice a qué campo discursivo pertenece.”¹¹¹

Un indicador más que da cuenta de la retórica de la exageración propia de *¡Esto!* es el *horror vacui* u horror al vacío que caracteriza sus páginas. Entre los textos verbales de tipografías y colores variados y las múltiples imágenes no queda casi ningún espacio en blanco. A través de los procedimientos figurales –tanto en textos escritos como en imágenes– se observa en *¡Esto!* el traqueteo¹¹² propio de la prensa “amarilla”. También el uso de expresiones coloquiales apuntan en ese sentido:

“La corajuda de Renée Ampuero tomó a sus dos hijos y *se mandó* para Morón, en el conurbano bonaerense [...] La situación empeoró cuando Hilario decidió casarse y montó la panadería El Sol, en Merlo. Pensó que su hermano podría ayudarlo en las tareas de ese comercio, que tal vez podría finalmente encaminarse en la vida... *Nada que ver*, José Mauricio prefirió seguir con su vida vacía... [la cursiva es mía]” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

La utilización de jergas –como en la revista *Pistas*– también es frecuente. Una nota titulada “Raid delictivo tuvo un sangriento final” describe una persecución entre

¹⁰⁹ Schaeffer, Jean Marie: Op. cit., pags. 99-114.

¹¹⁰ Schaeffer, Jean Marie: Op.cit. El autor plantea que esta relación entre el texto periodístico y el testimonio fotográfico reposa sobre un malentendido. Para profundizar este tema ver el capítulo 3 de la obra citada.

¹¹¹ Carlón, Mario: “Lo verdadero y lo falso en las imágenes fijas artísticas e informativas”, en *Imagen de arte/imagen de información*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 1994.

¹¹² Tal como se explicó en el capítulo sobre estilos de prensa, el traqueteo es un efecto característico del periodismo socialmente denominado “amarillo”.

policías y ladrones, quienes una vez detenidos fueron registrados:

“...la policía secuestró **un revólver calibre 38 y una pistola calibre 40 Smith & Wesson** (armas en poder del ladrón abatido) [...], lo que marca a las claras *la peligrosidad de los maleantes y el poderío de fuego* que tenían, al que estuvo expuesto el personal policial, **que mostró una profesionalidad digna de encomio y un singular arrojo en el caso del agente López** [la cursiva es mía]” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

La exageración y el exceso se confirman en el nivel temático. Si bien en *¡Esto!* se pueden distinguir diversos tipos de notas a partir de conjuntos de motivos que se hacen presentes en ellas –como se verá más adelante–, hay dos elementos recurrentes en todos ellos: la sangre y el fuego. En este sentido, consideramos que estamos frente a motivos recurrentes o leitmotivs que Cesare Segre define por su recursividad y que identifica como provenientes de la música: “...revaloriza la función (aparentemente ornamental, pero sustancialmente de realce, potenciación, incluso de persuasión y de sugestión) que tiene la repetición de afirmaciones, consideraciones, descripciones, alusiones, etc. en la textura verbal.”¹¹³ Cabe aclarar, que el motivo de la sangre no aparece sólo en el nivel de lo verbal; también está fuertemente presente a nivel de las imágenes. Esta recurrencia se observa en el exceso de tomas fotográficas del cadáver, así como en las detalladas descripciones de las heridas de víctimas fatales o de tiroteos. En el caso de estas últimas suelen aparecer en fotografías señalando dónde recibieron el impacto. Además, la sangre no sólo es la de la herida de la víctima, sino también la “sed de sangre” y la “sangre fría” del victimario.

2.4.3) *Pistas*: entre el deber de revelar la verdad y el placer del género

La inclusión de este segundo apartado sobre *Pistas* en este capítulo responde a la necesidad de dar cuenta de una serie de procedimientos de producción de sentido detectados en esa revista en particular. Se manifiestan –en su mayoría– en un conjunto de notas que no son noticias policiales, sino que están en los bordes de lo que tradicionalmente se considera discurso de prensa policial y donde se multiplican los saberes tanto del mundo policial como los provenientes de otros universos. Cabe aclarar que a pesar de que *¡Esto!* presenta una división en secciones semejante a la de *Pistas*¹¹⁴,

¹¹³ Segre, Cesare: “Tema/Motivo” selección de *Principios de análisis literario*, 2ª parte *Problemas del texto literario*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

¹¹⁴ Ambas publicaciones coinciden en la temática de algunas de sus secciones, que no aparecen con una frecuencia regular. Éstas son en *¡Esto!*: “La mafia de fin de siglo”, “Zonas calientes” (sobre barrios o zonas de la ciudad que son muy peligrosos), “Leyendas del hampa” e “Historias sin final” (casos

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

que incluye artículos que no son noticias policiales propiamente dichas, no convoca en estos espacios más saberes que los ya mencionados: medicina, balística, etc., de habitual aparición en crónicas policiales.

En cambio, en *Pistas* por un lado se diversifican y profundizan los saberes del mundo policial, y por el otro aparecen otros saberes no directamente vinculados con éste. Así entre las notas sobre policías y jueces corruptos, víctimas del gatillo fácil y los casos Cabezas, AMIA y María Soledad, surgen, una serie de páginas donde entran en juego saberes vinculados con la tecnología, el arte culinario, la sociología, la historia, etc.

Es el caso, por ejemplo, de un conjunto de notas que no comparten la denominación de una sección, pero están emparentadas temáticamente. Informan sobre las últimas tecnologías puestas al servicio del crimen o de la lucha contra él. Presentan desarrollos sobre prisiones informatizadas, hackers –piratas informáticos-, fórmulas para asesinar sin dejar rastros y recetas para fabricar drogas caseras. Estas últimas recuperadas de Internet. Una nota titulada “El crimen perfecto” presenta “once fórmulas para matar sin que se note” y explica que:

“A una persona con deficiencia cardíaca se le inyecta una droga con adrenalina o con efedrina, [...] Esto provoca un fuerte aumento de la frecuencia cardíaca y por consiguiente un mayor consumo de oxígeno, lo que desencadena en un infarto. [...] En una autopsia puede saltar, siempre que se realice un dosaje. Pero como la adrenalina es un componente natural del organismo, segregada y generada por la glándula suprarrenal, encontrar una alta dosis concentrada no es evidencia de asesinato. [...] A una persona medicada con cierto tipo de antidepresivos [...], se le suministra una gran cantidad de queso con alto contenido de tiramina. Esto desencadena una importante crisis hipertensiva que puede producir un derrame cerebral. Es muy difícil no sólo de encontrar en una autopsia, sino también de relacionar los motivos.” (*Pistas*, octubre de 1998)

En otro número se informa sobre un plan lanzado en Inglaterra para vigilar a los presos sin que estén en la cárcel:

“Un poco más sofisticado que el plan lanzado por el gobierno de la provincia de Buenos Aires, el Ministerio del Interior de Gran Bretaña puso en marcha durante la segunda quincena de febrero un plan para permitir que cerca de 30 mil reclusos dejen las rejas, pero vigilados mediante un brazalete electrónico inviolable que permite ubicarlos al instante. Pero el entusiasmo de los impulsores del proyecto duró poco y se complicó definitivamente cuando apenas habían salido los primeros 150 presos ambulantes. Es que en ese mismo

policiales no resueltos). Las dos últimas se asemejan, por lo menos en sus elecciones temáticas, a las secciones “Identikit” y “Crónicas de Enrique Sdrech” de la revista *Pistas*.

momento apareció en Internet la página *Antionline* (www.antionline.com), un sitio diseñado por un experimentado hacker norteamericano, quien mostró, entre muchas otras cosas, cómo se pueden descifrar los códigos de seguridad de las pulseras vigilantes.” (*Pistas*, marzo de 1999)

Como ya dijimos, los saberes externos al universo policial también son convocados. Es el caso de las notas dedicadas a las artes culinarias. Pero teniendo en cuenta que pertenecen a una revista policial, el nombre de la sección clausura cualquier tipo de cuestionamiento: “La cocina del crimen”, unas veces y “La cocina de la mafia”, otras. Y para entender qué tienen que ver las recetas con los más cruentos crímenes, basta con leer las primeras líneas de una de las notas:

“Todas las decisiones importantes de las familias del crimen italianas se sellan en torno de una mesa bien servida. Los platos son también un mensaje a los comensales, y el destino que le toca a cada uno de los miembros puede ser asociado a su vez con una comida” (*Pistas*, 5 de diciembre de 1997)

Así, se describe, por ejemplo, la receta de los *boccachiusa*: alcauciles con jugo de limón, perejil, aceite de oliva, sal y pimienta. Y quienes se sienten a la mesa deberán recordar la regla máxima de la mafia siciliana:

“[...] el mandato del silencio, sagrado aún para las víctimas. Esa norma indica que jamás se pide justicia a las autoridades gubernamentales ni se colabora con el esclarecimiento de un crimen [...]” (*Pistas*, 5 de diciembre de 1997)

En otros ejemplares se hace lo propio con las recetas más típicas de la mafia china y la rusa y el condimento final llega con las notas “El arte de Yiya Murano” que difunde recetas de los más exquisitos bombones –que, ¿¡pueden servir para envenenar!?- y “Los ingredientes de Truman Capote en *A sangre fría*”¹¹⁵ donde se describen las costumbres alimenticias de la difunta familia Clutter y de sus dos verdugos, Perry Smith y Dick Hickcock. Ambos artículos incluidos en la sección “La cocina del crimen”.

¹¹⁵ Novela considerada inaugural del género literario non-fiction o novela de no-ficción, uno de cuyos rasgos es el fuerte realismo de la narración conseguido a partir de la profunda documentación del autor. Un ejemplo de ello en *A sangre fría* es el modo en que Capote describe meticulosamente los hábitos alimenticios de los Clutter, una típica familia puritana de los Estados Unidos: “el pavo en el día de Acción de Gracias y la torta recién horneada”; y los de los asesinos, más cercanos a “las hamburguesas fritas con aceite rancio”. Si bien *A sangre fría* (1965) suele presentarse como el primer exponente del género non-fiction, que se caracteriza por estar a medio camino entre el periodismo y la literatura, resulta ilustrativo tener en cuenta que *Operación Masacre*, de Rodolfo Walsh se publicó en ocho entregas en la revista porteña *Mayoría* de mayo a julio de 1957.

El arte culinario no es el único universo distinto de lo policial que se hace presente en *Pistas*, también la historia, la sociología, el cine y la literatura “hablan” a lo largo de sus páginas. Ejemplo de ello es el informe de investigación sobre el suicido de Yabrán titulado “La muerte oportuna”. En ella se intercalan datos de la controvertida muerte del empresario con párrafos que convocan otros saberes y se ubican en el desarrollo de la argumentación para apoyar las diversas hipótesis que se van construyendo en torno del hecho. Una de ellas es que agentes de la SIDE hubieran descubierto el paradero de Yabrán y lo hubieran denunciado a la jueza de la jurisdicción correspondiente, entonces bajo el subtítulo “La batida”, *Pistas* recuerda un hecho de nuestra historia:

“La confianza pierde al hombre. Lo supo del 11 de abril de 1870 **Justo José de Urquiza**, no tan lejos de ese mismo lugar. Cuando la partida enviada para asesinarlo entró en el regio casco de San José, próximo a la margen derecha del Río Uruguay, el vencedor de Caseros tomaba mate en las galerías, confiado. Creyó que la milicada enviada por un ex general suyo, **Ricardo López Jordán**, eran tropas leales que venían a auxiliarlo de Nogoyá. Cuando descubrió la verdad, ya era tarde.” (*Pistas*, junio de 1998)

Luego, al respecto de las razones de un suicida, llega el turno de la explicación psico-sociológica:

“Nadie puede ser obligado tampoco al suicidio. Lo que puede ocurrir, sí, es que en un esquema racional de personalidad, un individuo entienda que su propia muerte cumple un mandato social. O de manera alternativa, que las coordenadas en que transcurrió su existencia ya no existen y que ésta ha perdido sentido. Es lo que ya a comienzos de siglo escribió el fundador de la sociología, **Emile Durkheim**, en su obra clásica *El suicidio*. La creencia de que un ser poderoso no pueda elegir su propia muerte choca con la casuística. El 10% de los que se quitan la vida son seres de extrema racionalidad, que no han conocido la depresión con anterioridad. A veces tan acostumbrados a verse como un dios que, así como forjaron su vida, deben resolver su final.” (*Pistas*, junio de 1998)

Más adelante, ante la posibilidad de que la muerte de Yabrán haya sido un suicidio inducido a cambio de que su familia no sufra las consecuencias, *Pistas* recurre a otro intertexto histórico, esta vez aparece también el saber sobre prácticas y costumbres mafiosas:

“La inducción al suicidio, en estos términos, tiene antecedentes. El mariscal **Rommel**, involucrado en el fallido complot contra Hitler, recibe de Berlín la orden de suicidarse. El militar intenta negociar y hasta se comunica con su esposa. Pero luego le hacen saber que ha sido su último contacto. Opta entonces por dispararse con su propia pistola Luger.

El rito también rige entre la mafia siciliana y la camorra napolitana. Si el jefe sentenciado cumple con su destino dignamente, asegura el futuro de los suyos, que nunca más serán molestados. La *omertá* respetará incluso títulos y honores. Es lo que Durkheim hubiera clasificado como un suicidio altruista, es decir que cumple con un fin superior, como el que busca el noble japonés que lava su honor con el harakiri. La propia víctima que es el eslabón más débil de la cadena: el destinado a romperse.” (*Pistas*, junio de 1998)

Una vez más, y como es habitual en *Pistas*, aparece el enfoque sociológico articulado con la historia del acontecimiento: todos estos intertextos inscriben al suicidio de Yabrán en un continuo histórico-social del cual se desprenden los diversos casos y remiten a él como contexto de explicación.

Historia del crimen, literatura y cine policial, arte culinario que deleita a los capomafia son algunos de los discursos que se asoman en las notas de la revista *Pistas*. Y ellas se alternan con comics, críticas de libros y comentarios de películas, las que por supuesto tienen en común el recorte genérico: el policial¹¹⁶. Es así que en *Pistas* se manifiesta una tensión entre la condena de la corrupción en el poder y una cierta admiración por el mundo del crimen. Mientras los casos más resonados de corrupción de las instituciones ganan la tapa de la revista y se desarrollan en extensas investigaciones que ocupan casi un cuarto de la superficie total de la publicación, al dar vuelta la página es posible encontrarse con notas sobre los platillos preferidos de criminales famosos, historias de vida de presos argentinos y textos ficcionales de la mejor tradición policíaca. La justa proporción para que cada edición no sólo informe, sino también entretenga. En ocasión de la publicación de una serie de relatos policiales junto con la revista, ésta tomó la palabra y explicó las circunstancias que motivaban la elección estos otros textos:

“**Pistas** inicia con este número la edición de cuentos policiales argentinos, en su mayoría inéditos. [...] El periodismo de género policial, cuando no cede a las tentaciones del amarillismo, tiene el desafío de pelear un espacio en un mercado en el que sus temáticas suelen ser muchas veces banalizadas o consideradas de menor cuantía. Lo mismo sucedió, en su momento, con la propia literatura policial, durante años considerada un género menor.” (*Pistas*, 19 de diciembre de 1997)

¹¹⁶ Ver Anexo 15.

Y un año después el recurso de la literatura vuelve a aparecer, pero esta vez en la editorial titulada “Las otras Pistas” se propone otra explicación:

“Este último número del año que **Pistas** entrega a sus lectores presenta una novedad. Tres talentosos escritores argentinos fueron especialmente convocados para que escribieran sobre algunos de los casos policiales más escabrosos de 1998 que, como todos sabemos, reúnen en un haz tan nefasto como incomprensible, el crimen, el poder y la injusticia. No se trata de un divertimento, ni de un mero ejercicio literario. Pedirle a la ficción que nos ayude a comprender cosas que no pueden terminar de explicar la ciencia o la investigación más minuciosa y honesta es una forma de indagar en el espíritu de hechos humanos conmovedores y misteriosos. Al fin y al cabo, se trata de saber de qué se trata por medio de otras pistas, acaso menos convencionales [...]” (*Pistas*, diciembre de 1998)

Si bien en este fragmento se refiere a unos textos en particular, aquí se revela una voluntad y porqué no, también un gusto, por buscar más allá de un tipo de discurso –el periodístico- las explicaciones de los hechos criminales. Funciona la convicción de que el delito es un fenómeno complejo que difícilmente pueda entenderse con sólo conocer cómo ocurrieron los hechos.¹¹⁷

¹¹⁷ Ver Anexo 16.

2.5) Delincuentes legendarios / Delincuentes despiadados

La diversidad de recursos retóricos y temáticos puestos en juego por *Pistas* y *¡Esto!* -sobre los cuáles nos extendimos en el capítulo anterior- interviene también en la construcción de la/s figura/s de delincuente que cada revista propone. Y es esta construcción del transgresor de la ley, la que nos informa a su vez sobre el modelo de sociedad en el que éste se inserta.

2.5.1) *Pistas*: una muestra de la complejidad de lo social

A la multiplicidad de saberes puestos en juego en las notas de *Pistas* debe agregarse la variedad de modos de construcción de la figura del delincuente. Los géneros retrato, biografía e historia de vida aparecen frecuentemente a lo largo de las extensas investigaciones. Pero también se presentan en notas independientes, especialmente en las secciones “Identikit” y “Crónicas carcelarias”. En la primera, se hace referencia a personajes cuestionados de las fuerzas de seguridad y del mundo jurídico o a conocidos criminales (“Naldi, el sabueso millonario”, un comisario que pasó a retiro al ser mencionado en las escuchas telefónicas del caso Cóppola; “Menguele en Rosario”; “Por un par de bragas”, nota sobre el juez Ruda Bart que fue sorprendido robando en un hipermercado de Punta del Este). En “Crónicas carcelarias”, en cambio, los personajes son desconocidos que están presos por diversas causas, pero en todos los casos son contruidos como seres humanos víctimas de circunstancias que los llevaron a delinquir. La ruptura de la ley no se tematiza en estas notas, como sí en las de la sección “Identikit”. En cambio, se narran historias de vida: “Una poetisa tras las rejas”, “Boda en Caseros” son algunos títulos.

Con esta variedad de modos de construir la figura de “aquél que quiebra la ley”, *Pistas* se ubica en un lugar desde el cual critica el mundo del crimen, pero al mismo tiempo plantea que en él hay tanto delincuentes como víctimas (de infelices circunstancias). Ejemplo de ello son justamente las notas publicadas en la sección “Crónicas carcelarias”. En estos artículos la figura del delincuente no se construye sobre su culpabilidad/inocencia, sino narrando su historia de vida. Se describe el modo en que viven en la cárcel y, en algunos casos, las circunstancias que “explican” cómo llegaron a delinquir.

“Gladis Ester Vergara ganó el primer lugar del certamen de poesía y cuento que organizó el Servicio Penitenciario Bonaerense. Su poema fue elegido entre miles que enviaron distintos hombres y mujeres detenidos. La abuela de sus dos chicos –“*mi ex suegra*”- cobró los 220 pesos que coronaron el éxito literario. Con ellos, el más grande, Javier, se compró un par de zapatillas de las mejores para festejar su cumpleaños número 15 [...] Pero Gladis está acá. Vive en un pabellón con ocho celdas. En cada una construyen su hogar entre seis y ocho mujeres. Por las

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

mañanas, después del recuento que las obliga a poner la espalda contra la pared y las manos atrás modelando el hueco de su columna, ella barre el pasillo frente a su celda y se saluda con otras presas como si estuvieran baldeando la vereda del barrio.” (*Pistas*, Año 2 N° 28)

Pero su contrapartida se encuentra tanto en las notas de tapa, casi todas sobre casos de corrupción en el poder, como en la mencionada sección “Identikit”. Allí se puede reconocer al delincuente “doblemente condenable”, que encuentra su primer exponente en los policías corruptos -sobre los que nos extenderemos en el próximo capítulo-. Pero junto a ellos, se acomodan jueces y funcionarios públicos que han seguido el mismo camino: han buscado la propia fortuna olvidando los deberes y honores inherentes a su misión social de impartir justicia o representar al pueblo, según el caso. Resulta ilustrativa en este sentido, una nota sobre los numerosos jueces que están siendo cuestionados a partir del escándalo Oyarbide. La nota empieza diciendo:

“Los jueces federales más allegados al gobierno tienen miedo. Se sienten como el jamón de un sandwich a punto de ser devorado. Pueden ser víctimas tanto de la “tolerancia ética” que implementa el oficialismo como de un fantasmal “Mani Pulite” que se desataría si la Alianza triunfa en las elecciones presidenciales en 1999” (*Pistas*, 7 de mayo de 1998)

Pero este delincuente no es el único. Es posible encontrar en *Pistas* la construcción de otro tipo de criminal: el delincuente legendario, ese que es visto casi con admiración. Difícilmente se encuentre en esas notas un juicio de valor sobre su accionar, más bien se lo describe como “un profesional en lo suyo”. Un emblema de este tipo de personajes es Luis “el Gordo” Valor, un ladrón de camiones de caudales quien además de evadir a la policía, una vez encarcelado, logró fugarse. En la sección “Identikit” se lo caracteriza:

“Dicen que en la historia del delito no hay más de tres o cuatro metáforas. La modalidad de los asaltos tipo comando vendría a ser una de ellas. El hecho en sí se inscribe en la vieja tradición de los salteadores de caminos, cuyos hitos son tan variados como las emboscadas a los carruajes reales en los bosques de Sherwood o los sangrientos saqueos a las diligencias de la Wells Fargo, en el Lejano Oeste. La tensión dramática de tales episodios fue en su momento tan legendaria como lo es ahora la figura de **Luis Valor**, cubriendo a sangre y fuego la retirada de sus hombres luego de limpiar un blindado. [...] **Pedro Pablo Tato Ruiz** fue el fundador y primer jefe de la mística superbanda, que en algún momento fue conocida como la banda de *Los Tatos*. [...] El *Gordo* Valor nació en la localidad de bonaerense de San Fernando. Tiene 44 años y un

pasado de tornero que no le dio la fama de la que ahora abjura. [...] Es poco lo que se ha comprobado fehacientemente de su pasado criminal. Dicen que la muerte del jefe le fue abriendo espacios en el mundo del delito. Dicen también que con los retazos de la desmoronada superbanda armó una estructura de logística ultramoderna y armas pesadas, especializada en blindados. El 26 de enero de 1992 fue detenido mientras paseaba con su mujer [...] En esa oportunidad, tanto el nombre del sujeto capturado como los detalles de esa detención no merecieron ni un solo párrafo en los diarios. Lo que sí tuvo prensa fue su fuga [...] A partir de ese momento Valor se convirtió en un verdadero ícono delictivo. [...] El fantasma del pistolero comenzó a soplar como una ráfaga alrededor de casi todos los asaltos que tuvieron lugar en esos meses. A Valor lo llegaron a sindicarlo como autor de dos asaltos efectuados simultáneamente en dos lugares distintos.” (*Pistas*, 7 de mayo de 1998)

Este mecanismo funciona también en notas como “El último pesado” -sobre el delincuente Jorge “el Gato” Bonica- citada anteriormente, en la cual se construye la figura del criminal legendario ya desde su título. Lo mismo ocurre en las notas sobre la cocina de la mafia. Allí la figura del delincuente se esboza más como el personaje de una película, que como un sujeto de carne y hueso que constituye un peligro para la sociedad. Esta particular mirada sobre la figura del delincuente -que aparece en pocas notas de la revista *Pistas*- funciona como puente hacia una serie de artículos publicados bajo la sección “Artistas del crimen”. En este último caso, la noticia policial es abandonada y se profundiza la visión romántica del “estar fuera de la ley”, ya anticipada en la construcción de la figura del delincuente legendario. Una nota titulada “Entre la creación y el delito” se inicia argumentando: “Hay quienes ven muy pocas diferencias entre un gran artista y un gran criminal. Un hilo delgado une ambas pasiones. A lo largo de la historia muchas veces el arte y el crimen marcharon juntos en una misma persona. Al fin y al cabo, el que crea o el que mata siempre se transforma en un otro irreconocible.” Y la pregunta no tarda en aparecer: “¿Qué tiene que ver el arte con el delito? [...] Genet y De Quincey imaginan, en la teoría y en la práctica, que el arte y el crimen tienen en común el ser inevitables para quienes los practican. [...] Los verdaderos artistas, los del arte y los del crimen, cometen un único crimen y escriben un solo libro.”¹¹⁸ Más adelante en esa misma nota y luego en otra, se contará la historia del poeta Arthur Rimbaud quien “...luego de una explosiva etapa de creación se perdió en los desiertos africanos, donde se dedicó al tráfico de armas y, acaso al de esclavos”¹¹⁹, y la del escritor Jean Genet que cuenta cómo se inició en el mundo del crimen, del que se

¹¹⁸ *Pistas*, 21 de noviembre de 1997

¹¹⁹ *Pistas*, 5 de diciembre de 1997

alejó cuando sus obras literarias alcanzaron éxito mundial. Él mismo se describe: “*Supe desde los catorce o quince años que sólo sería un vagabundo o ladrón. Un mal ladrón, claro está, pero al fin de cuentas ladrón. Creo que desde muy joven me sentí impulsado a experimentar emociones tales que únicamente me condujeran a escribir.*”¹²⁰

En tercer lugar, encontramos al delincuente-víctima que aparece construido especialmente en la sección “Crónicas carcelarias”. Tal como se especificó más atrás, esta sección se caracteriza por “enfocar” otra dimensión de la figura del delincuente. No importa ya qué crimen cometió, ni por qué; se pone en primer plano la desdichada circunstancia por la que está pasando como ser humano, al estar tras las rejas. Más de una vez se busca en el pasado del reo la causa de su conducta desviada de la ley y se resaltan en él cualidades como la amistad, la lealtad, la fortaleza que a pesar de ser delincuente, también tiene. Este tipo de notas se acerca a lo que en jerga periodística suele denominarse historia de vida:

“Toma el sol en el patio del penal de Ezeiza. El mate lavado hace su concierto final y a él le gusta escuchar ese ruido más de una vez, para asegurarse de no dejar nada en el recipiente plateado y algo abollado que lo acompaña desde hace cinco años. Se llama **Andrés**, pero ya nadie recuerda su nombre, para todo el mundo es *Pitu*. [...] El era un chorro fino, de los que andan de traje y cargan tartamudas, para asustar, nada más. [...] Aprendió muchas cosas en su vida de *tumbero*. Aprendió por ejemplo que hacerse amigos tiene un costo que nunca se va a acostumbrar a pagar. [...] *Pitu* acepta hablar del *Enano* pero trata de hacerlo apurado. [...] El enano Alejandro fue la primera persona que conoció en Caseros. Andrés todavía tenía el pantalón y el saco con que lo detuvieron en la galería San Martín, en pleno microcentro, después de haber vaciado una mesa de dinero sin siquiera transpirar la camisa. [...] El *Enano* lo salvó de pagar el derecho de piso, el sogueo que se come todo el mundo cuando llega [...] Era un buen tipo, pero pendejo, se daba con cualquier cosa. *Pitu* lo extraña. [...] Antes de llorar al *Enano* él pensaba que el SIDA era algo que les pasaba a los tarados, por picarse. Después se dio cuenta de que tarado podía ser cualquiera. [...] Andrés acaba el mate de una vez. [...] Se mueve despacio, sus dedos largos ordenan las cosas que tiene en el banco y sin despedirse se va a la biblioteca. En Ezeiza hay biblioteca y una computadora en la que Andrés diseña la única revista hecha por presos para presos. Pero nada los entusiasma demasiado. No logró enseñarle a nadie más en el penal cómo usar la computadora y sabe que cuando salga, lo más probable es que todo termine. El ya no va a insistir. En estos días prefiere andar solo. Hacer amigos tiene sus riesgos. Y a él no le gustan las despedidas.” (*Pistas*, agosto 1998)

Así, se narran historias de los presos y sus familiares, de casamientos en penales y hasta de las famosas “visitas higiénicas”. En este sentido, la narrativización es el

¹²⁰ *Pistas*, 21 de noviembre de 1997

recurso más frecuente en esta sección, al punto que tras leer las primeras líneas la distinción entre ficción y realidad resulta irrelevante. Aquí también se hace presente el narrador “por detrás”¹²¹, que conoce ese mundo de las cárceles y lo describe usando palabras de la jerga local sin detenerse a dar explicaciones al lector lego, que por referencias contextuales debe deducir el significado de palabras como *tumbera* o *sogueo* (ver párrafo citado). Se trata de un narrador (o descriptor, según el caso) que conoce el mundo del delito, que puede entrar y salir de él y se lo “muestra” al ciudadano “para que pueda sacar sus propias conclusiones”.

Esta compleja construcción de la figura del delincuente en *Pistas* remite, en alguna medida, al origen de la novela policial –especialmente el folletín francés– y especialmente a los componentes que ésta retomó del Romanticismo. “...Interesan los criminales porque son una expresión de conflicto del individuo contra la sociedad constituida y exponentes de una realidad extraña, prohibida, distinta de la realidad cotidiana: eran, en una palabra, dentro de ciertos límites y de forma aún burda, antagonistas de la sociedad y tránsfugas de la realidad, cualidades emblemáticas de la conciencia y de la cultura románticas.”¹²²

2.5.2) ¡Esto!: cuando los bajos instintos alcanzan las primeras planas

En *¡Esto!* no es posible encontrar la construcción de un sujeto que sea delincuente y víctima al mismo tiempo, pues allí los delincuentes y las víctimas se ubican siempre en lados opuestos. Esto se debe a que se construye un universo dicotómico donde hay una línea clara que divide el bien del mal, la legalidad de la ilegalidad, la civilización de la barbarie; y a partir de la cual ocupan su lugar los distintos personajes. Desde una retórica de la indignación y ubicada siempre sobre el borde de esas oposiciones, *¡Esto!* denuncia aquéllos delitos que ponen en duda el nivel más básico de la vida social: la distinción entre estado de naturaleza y estado de cultura¹²³.

¹²¹ Todorov, Tzvetan: Op. cit.

¹²² Del Monte, Alberto: “Los componentes románticos” en *Breve historia de la novela policíaca*, Taurus, Madrid, 1962, pags. 44–45.

¹²³ Según Claude 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”, ficha de la cátedra Antropología Social y Cultural, titular: M. Bolvín, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1992.

La oposición tajante entre buenos y malos se acentúa con la construcción que hace *¡Esto!* del delincuente y su víctima. Desde una mirada “panorámica”, se trata de la “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. En este sentido, el enfoque individual del delito enseguida puede ser leído en clave antropológica poniéndose en cuestión la línea divisoria entre civilización y barbarie. “Que ese degenerado se pudra en la cárcel” es el titular de una nota sobre un padre que violaba y golpeaba a su hija deficiente mental; y la sentencia continúa en el copete: “La madre de la criatura despiadadamente vejada pide a gritos que su incalificable concubino sea condenado a cadena perpetua por su deleznable y repugnante accionar, propio de una abominable hiena humana. La policía logro detener al pervertido padre cuando intentaba escapar en tren rumbo a La Plata.”¹²⁴ El texto del cuerpo de la nota no deja lugar a dudas sobre la naturaleza del delincuente:

“Un hombre –si es que todavía se lo puede llamar de esa manera- fue detenido en las últimas horas en la localidad bonaerense de Wilde por cometer uno de los hechos más deleznales y repugnantes que se recuerdan en esta zona: violó y sometió a las más inmundas e inhumanas bajezas sexuales a su hija deficiente mental de 12 años [...] **La horrenda bestia** –y que se sepa que nuestra intención no es ofender a los animales, que sin dudas tienen más cariño por sus hijos que este degenerado- **fue capturado por la Policía Bonaerense** [...] Su nombre es **Omar Atilio Dalponte**, y aconsejamos a los lectores que traten de no olvidarlo nunca [...]” (*¡Esto!*, 31 de julio de 1997)

Pero no es necesario que se trate de un crimen de tan baja naturaleza para que se presente el par de opuestos naturaleza/cultura. Como ya dijimos, del lado de los “buenos”, hombres perfectamente insertos en una sociedad, se construye la figura de la víctima que es doblemente víctima. No sólo se trata de personas humildes y honestas que con el sacrificio de muchos años de trabajo han conseguido tener una pequeña casa sin ningún lujo o un negocio familiar que les permite subsistir a duras penas, sino que además sufren los peores males: son robados, violados o asesinados. Del lado de los “malos”, 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 blandiendo sus revólveres y en muchos casos llegan al extremo de matar por magros botines. También ellos son doblemente verdugos, pues sus crímenes suelen ser motivados por el instinto o las desviaciones de que son presas. En este sentido, se puede observar cómo en la

¹²⁴ *¡Esto!*, 31 de julio de 1997.

construcción de los personajes también está funcionando la retórica de la exageración, constituyendo éstos un conjunto de estereotipos.

Una nota sobre el asesinato de un almacenero de Rafael Calzada sirve para ilustrar la construcción de ambos personajes:

“Doloroso y cruel por donde se lo mire. Otra muerte, sin justificativo alguno, se sumó a la irracional violencia cotidiana. Esta vez le tocó a un humilde trabajador, padre de familia y vecino ejemplar, ser víctima de la barbarie. Su vida concluyó ante el salvaje accionar de dos sanguinarios jóvenes, que no se acostumbraron a vivir en una sociedad que pide a gritos respeto, solidaridad, justicia y paz. Estos forajidos [...] se olvidaron de todo esto y ejecutaron sin piedad a Simón Quiñónez en su comercio, durante un asalto a punta de pistola. [...] Luchando y con gran sacrificio había llegado a montar un **pequeño mercadito** en al calle **España y esquina Santa Ana, en Rafael Calzada.**” (*¡Esto!*, 5 de febrero de 1998)

Dentro de este esquema de oposiciones, pueden identificarse desde el punto de vista temático distintos conjuntos de notas. Aquéllas cuyos temas principales son los celos, el despecho y el honor con titulares del tipo: “Loco de celos, fusiló a su ex y al canillita” y “Ama de casa acribillada por su marido discapacitado”. Esta línea puede inscribirse entre los denominados crímenes pasionales. Según José Luis Fernández, las crónicas de crímenes pasionales aparecen “...como la llamada de atención atemporal sobre la fragilidad de las relaciones afectivas y de parentesco. La estabilidad de estas últimas no puede ocultar la desgarrada base de pasión, represión y muerte sobre la que se asientan. La crónica del crimen pasional es otra entrada -tal vez empobrecida, tal vez repetitiva- a la temática global de la poesía lírica.”¹²⁵ Así, la historia de un marido despechado que supone a su ex mujer con otro hombre, encaja perfectamente en este esquema:

“Todos los días, el enfermero se levantaba bien temprano y antes de irse al trabajo **veía pasar al repartidor de diarios**. No tardó en descubrir que **invariablemente se detenía en la casa de su ex mujer, a la que él seguía considerando como “un objeto de su propiedad”**. Aquella mañana las cosas no habían sido distintas, con la única variante de que cerca del mediodía González pasó de nuevo [...] **“Esto es el colmo... Además de visitarla temprano, también viene al mediodía”**, habrá pensado García [...] **Con el odio recorriéndole todo el cuerpo, el enfermero despechado imaginó a “su” Lilita haciendo el amor con otro hombre y su sed de sangre se hizo incontenible**. Un instante después, García estaba delante de los dos seres que le

¹²⁵ Fernández, José Luis: “Crimen pasional y periodismo. Su permanencia y la actualidad con respecto al estilo” en *Medios, Comunicación y Cultura* N° 21, Buenos Aires, 1990.

habían despertado las sensaciones más contrapuestas. Su ex mujer, a quien había amado hasta con desesperación, y el canillita, quien a su juicio había logrado ganarse el corazón de ‘Lili’” (*¡Esto!*, 5 de febrero de 1998)

Y tal como plantea Fernández acerca del tratamiento que las publicaciones “sensacionalistas” dan a este tipo de crímenes, en este caso, la mirada de *¡Esto!* se centra en el exceso de saña en la ejecución del crimen, pero sobre todo en la búsqueda de cierre del relato y la resolución del enigma¹²⁶ Esto se observa en el interrogante que surge el relato del crimen: la mujer y el canillita ¿eran o no amantes? Quizá porque si la respuesta es afirmativa, pueda “comprenderse un poco más” el acto de quiebre de la ley. Es en esta dirección que la nota principal está acompañada por un recuadro titulado: “Una pregunta sin respuesta: ¿eran amigos o amantes?” y describe las distintas posiciones de los vecinos del barrio. “Las mujeres, en general, salieron en defensa de Bulla (Liliana), a la que calificaron como una persona “excelente y de cualidades morales intachables, que vivía sólo para su trabajo y sus cuatro hijos” [...] Mientras tanto, los hombres del barrio parecen haber tomado una posición diferente [...] La mayoría de los consultados no descartó que entre Liliana y el canillita existiera “algo más” que una tierna amistad. Para justificar sus argumentos, varios pobladores [...] dijeron que “las visitas de González a la casa de la mujer eran cada vez más seguidas y además duraban mucho tiempo””. En esta misma línea aparecen aquellas notas sobre crímenes motivados por ajustes de cuentas: “Horrenda masacre por drama pasional” [...] “La “caliente” frontera entre Paraguay y Brasil volvió a teñirse de sangre cuando un comando parapolicial acribilló a siete personas para “cobrarse” la ejecución de uno de sus hombres, a quien un novio furioso hizo fusilar porque violaba y golpeaba a su prometida.”¹²⁷

Al conjunto de notas sobre crímenes pasionales, se agrega otro grupo donde se tematiza la desgracia y el horror del delito cometido. Si bien estas cualidades pueden ser componentes de un crimen pasional, este se construye a partir de las relaciones de pareja y los motivos más comunes son el triángulo amoroso o el engaño, que suelen distinguirse como móviles del asesinato. En cambio, en este segundo conjunto –más allá del móvil, que se deja de lado- son los bajos instintos y la bestialidad del criminal los que ganan la escena, y el delito es más grave aún cuando las víctimas son familiares del delincuente. Es común encontrar entre las páginas de *¡Esto!* titulares como “Cayó

¹²⁶ Fernández, José Luis: Op. Cit.

¹²⁷ *¡Esto!*, 24 de julio de 1997.

depravado que violaba a sus dos hijitas y las “canjeaba” por vino”, “Bestial pareja de hienas horrorizó a Villa Sapito. Presos por golpear y esclavizar a un hijo” o “Fusilaron a un matrimonio ante la mirada de su hijito”. Otro ejemplo de este tipo de notas es una titulada “Horror en Misiones por el pibe asesino” y que continúa con un copete que anuncia: “Instigado por el joven amante homosexual de su padre, destrozó a dos hermanitos y a su madre a cuchilladas y martillazos. Los cuerpos fueron arrojados –la niña de 8 años aún con vida- a un aljibe. El gay está preso y el menor quedará en manos de psiquiatras”¹²⁸ Aquí la construcción del horror se acentúa por el “exceso de desvíos”: no sólo el niño es asesino, sino que mató a su madre y hermanos; no sólo el padre tenía un amante, sino que éste era un hombre.

Cercanas a este grupo de notas que resaltan la desgracia y el horror del crimen, se encuentran aquéllas sobre accidentes trágicos y personas que viven graves circunstancias. Titulares del tipo “Temporal sembró la muerte en la ciudad”, “Liquidan a parrillero por veinticinco pesos”, “Tragedia en Rosario al caer una avioneta” y “Villa Las Achiras, un monumento al terror” cuya volanta completa: “amanecer con vida es una “hazaña” digna de festejo”¹²⁹.

¹²⁸ *¡Esto!*, 13 de noviembre de 1997.

¹²⁹ La construcción de los personajes como pares de opuestos: buenos/malos; ricos/pobres; la presencia de la sangre como motivo recurrente; la profusión de imágenes; y el tema de la tragedia individual derivada de la casualidad del destino o de la mala suerte, entre otros elementos, permitirían preguntarse en qué medida puede estar funcionando en *¡Esto!* lo que Guillermo Sunkel llama matriz simbólico-dramática. “...El lenguaje simbólico-dramático deviene de una concepción religiosa del mundo y se construye sobre parámetros análogos. Para la matriz simbólico-dramática el mundo se presentará en términos dicotómicos: el bien y el mal, el paraíso y el infierno, el perdón y la condena constituirán los elementos básicos de representación de la realidad. Es a través de la simplicidad de las categorías religiosas que se harán inteligible [...] los conflictos interpersonales y aquéllos de carácter más subjetivo. [...] El lenguaje simbólico-dramático se caracteriza por la pobreza de sus conceptos y la riqueza de sus imágenes. En otras palabras, el lenguaje simbólico-dramático carece de “densidad teórica” [...] Sugerimos que la estética simbólico-dramática tiene su raíz en la estética de la imaginería barroca de la Iglesia Católica [...] La característica básica de esta imaginería religiosa [...] se encuentra en la dramatización de las figuras religiosas. En particular, en las imágenes de la Pasión de Cristo y de los santos mártires que son simbolizados por el recurso de la sangre [...] la cultura popular de masas no dramatizará los mismos objetos, pero sí utilizará los mismos medios de representación y, particularmente, el contraste entre objetos/sentimientos y su figuración por medio del color. En este sentido, parece posible sostener que el “sensacionalismo” de la cultura popular de masas tiene como antecedente importante el “sensacionalismo” de la imaginería religiosa de la Iglesia Católica [...] van a incorporar otros temas, pero utilizarán los mismos medios [...] apelando a instintos primarios (al miedo, a la emoción, al dolor, al sufrimiento, a la alegría, etc.)” Sunkel, Guillermo: “Las matrices culturales y la representación de lo popular en los diarios populares de masas”, en *Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre la cultura popular, cultura de masas y cultura política*, ILET, Santiago de Chile, 1992.

2.6) Policías corruptos / Policías héroes

Si consideramos el tradicional par policía – ladrón, no debe sorprender que las figuras de delincuentes que *Pistas* y *¡Esto!* construyen, se complementen con las de policía. Así, en un universo donde los peores criminales son los que traicionan su pertenencia a instituciones del Estado, mientras los delincuentes comunes están más cerca del lugar de “víctimas de la sociedad o del destino” –es el caso de *Pistas*-, la construcción de una figura de policía corrupto “encaja” como una pieza de rompecabezas. Una relación semejante se observa en la revista *¡Esto!*, donde delincuentes despiadados tienen como correlato policías héroes, corroborando una vez más la dicotomía buenos/malos que se mantiene en esta publicación.

2.6.1) *Pistas*: la deshonra del uniforme

La figura del policía de *Pistas* es invertida, ya que se construye como un delincuente –su opuesto-, que es incluso más condenable que el criminal común por cuanto quiebra la ley, cuyo cumplimiento el mismo debe vigilar. Así, en la editorial del número diciembre de 1997 cuya nota de tapa se titula “Cómo terminar con la maldita policía”, *Pistas* condena:

“El tema de la Policía Bonaerense ya no se resuelve con un cambio de hombres, sino con un profundo cambio del sistema”. La frase fue pronunciada hace unos días por el diputado radical **Horacio Jaunarena**, pero resume una sensación y un reclamo del que participa toda la sociedad sin distinción de banderías políticas. Acaso, esta toma de conciencia es tardía. Debió adoptarse cuando comenzaron a producirse los primeros asesinatos por gatillo fácil, cuando los policías aparecían involucrados en tráfico de drogas, secuestros extorsivos o apremios ilegales. [...] Mientras se prometen soluciones de fondo, el juez plantense **César Melazzo** –que investiga la conexión policial con el juego clandestino- anunciaba que capitalistas de apuestas pagan a desocupados para que ocupen su lugar en la cárcel. Por su parte, el titular del Juzgado Criminal y Correccional 7° de Lomas de Zamora, **Hugo Van Schild**, disponía una decena de allanamientos en más de treinta comisarías donde se lucraba fraguando sumarios para estafar a compañías de seguros” (*Pistas*, 5 de diciembre de 1997)

En la misma línea, continúa la nota de tapa de esa edición que empieza diciendo: “El gobernador Eduardo Duhalde enfrenta el mayor desafío político de su carrera: acabar con la estructura corrupta de la Policía Bonaerense mediante una reestructuración global. Ya firmó un plan de reformas que cuestiona viejos pactos entre policías y políticos. Junto a la creación de la Policía Judicial habrá una Policía de

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

Seguridad. Se estudia una descentralización de esta última al estilo norteamericano. Habrá nuevas y más duras purgas y acaso la designación de un interventor civil, para garantizar la transición. El desafío es que no sólo quede en algunas destituciones.” Se observa aquí la lectura política que hace *Pistas* del problema de la corrupción en la Policía como institución del Estado.

El extremo no se hace esperar y en el número de marzo de 1999 se publica una nota titulada “Corrupción, amenazas y muerte en una comisaría porteña. Policía contra policía”, en cuyo copete se presenta la noticia:

“Un joven oficial aparece muerto en el baño de una comisaría con un tiro entre las cejas. En la misma, un cabo denunció el cobro de protección a prostitutas y comerciantes y ya fue víctima de tres atentados. No es el argumento de una película “clase B” sino una saga tan real como siniestra que transcurre en Buenos Aires. Tres millones de historias para contar.” (*Pistas*, marzo 1999)

Completaría el conjunto de notas específicamente sobre la Policía, una sobre la ola de asesinatos de uniformados que se presenta en tapa bajo el título “Sangre azul”. Si bien la nota trata del aumento de la cantidad de policías muertos por año, el tema de la corrupción de la institución policial no está ausente. Primero se ofrecen estadísticas escalofriantes y se describe la diferencia con respecto al pasado en que los delincuentes se entregaban cuando aparecía un policía en escena. Inclusive se buscan las causas de semejante cambio: quizás la corta edad de los delincuentes que “salen de caño”. Pero al promediar la nota se aclara:

“Por supuesto, la realidad admite que se la vea desde el otro lado. Según estadísticas no gubernamentales que nadie desmiente, los civiles muertos son muchos más que los miembros de fuerzas de seguridad víctimas de homicidios: sólo el año pasado, 123 personas en el Gran Buenos Aires y 112 en la Capital Federal cayeron bajo el fuego policial; buena parte de ellos eran terceros ajenos a los incidentes. Estos casos alimentaron el “*divorcio de la comunidad con su policía*”, al que suelen aludir algunos dirigentes políticos. En resumen: no sólo mueren más policías; también delincuentes e incluso inocentes, lo cual constituye un signo evidente de violencia social y de pérdida de valor-vida, cuyo origen difícilmente puede ser adjudicado a una sola causa.” (*Pistas*, agosto 1998)

En esa misma nota se mencionan dos cuestiones relacionadas con el enfrentamiento entre policías y civiles –delincuentes o no-. El fenómeno del gatillo fácil:

“El tatuaje de una serpiente enrollada en una espada tiene un sentido preciso en los códigos del delito: es la promesa de muerte a los policías. Pero muchos chicos que los llevan, más que una amenaza real, es un símbolo de aversión a la policía luego de los innumerables casos de gatillo fácil o muerte en comisaría [...]” (*Pistas*, agosto 1998);

y la venta clandestina de armas de arsenales militares:

“Cuando meses atrás, personal de la división Análisis Delictivos de la Policía Federal allanó un domicilio en Villa Tesei tras detectar residuos de la banda de **Luis “el Gordo” Valor**, secuestró dos fusiles FAL, 11 pistolas 9 milímetros de fabricación suiza, chalecos antibalas y municiones a granel. El oficial que redactaba el acta se llevó una sorpresa: los fusiles no tenían número ni marca alguna. Dicho con más claridad: las señas no habían sido borradas; simplemente nunca las habían tenido. El policía levantó la vista hacia un colega y formuló una pregunta inquietante:

- *Che, estos fusiles... ¿no los habrán afanado de Campo de Mayo?*” (*Pistas*, agosto 1998)

Se observa entonces cómo siempre que *Pistas* se refiere a policías, aun en los casos en que ellos son las víctimas, no se olvida de dar cuenta de las problemáticas que hacen a la corrupción de la institución policial.

2.6.2) ¡Esto!: el elogio de los héroes

Junto con las notas ya mencionadas sobre crímenes pasionales y desgracias personales publicadas en *¡Esto!*, se alinean las que se desarrollan en torno del accionar de la Policía en cumplimiento de su deber. En este tipo de textos aparecen como motivos las persecuciones de policías y ladrones, los tiroteos y los allanamientos. Ejemplos de ello son los titulares: “Pánico en un barrio que se vio amenazado por feroz tiroteo. Mataderos: hampón muerto y policía herido”, “Intensos operativos con alentadores resultados. Los verdugos del cabo no quedarán impunes” o “Malviviente fue fusilado. Raid delictivo tuvo sangriento final”. Especialmente en este tipo de notas, aunque también en las demás, se observa la construcción que hace *¡Esto!* de la figura del policía. Conservando el enfoque individual de la noticia, característico de esta publicación, la construcción de la figura del agente de la ley no es ajena a esta mirada. El uniformado es ante todo un hombre de carne y hueso que siente y opina y que siempre está cumpliendo con su deber. De alguna manera estamos en presencia de la figura del héroe que es construida desde una retórica del elogio. Esto puede observarse en una de las notas citadas:

“El enfrentamiento [...] comenzó a la mañana y finalizó en horas de la tarde, cuando los cuatro delincuentes empezaron a ser atrapados por la red de la ley. [...] La policía ya estaba en acción desde la primera denuncia y comenzó su tarea...” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

Junto a esta nota que narra la persecución en la que murió un delincuente y fue herido un policía, aparece otra, de menor extensión, titulada “Ejemplo a imitar: Hugo López, guapo, humilde y servidor”. Se trata de una biografía del policía herido en la persecución, donde además, se describe en detalle su participación en el apresamiento de los delincuentes:

“Su heroica participación resultó fundamental para detener a los malhechores. Con una bala en su hombro dio muestra de su coraje y dedicación para cumplir su deber. [...] Cuando fue herido en acción [...] impidió que sus compañeros dejaran la persecución para buscarle auxilio, pese a que tenía incrustado en su hombro izquierdo un proyectil calibre 38. [...] Este hombre caminó por la cornisa de la muerte, a pesar de cobrar un sueldo que no alcanzaría para pagar los gastos menudos de muchos funcionarios o el regalito para alguna de las numerosas secretarías.

Entre tanto palabrerío hueco, vanidad, corrupción y frivolidad, lo hecho por este agente merece reconocimiento, difusión y recompensa. Que así sea.” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

Pero este héroe que lucha contra “las fuerzas del mal” –delincuentes de toda calaña- también se sensibiliza ante las terribles situaciones de las que es testigo en el cotidiano cumplimiento de su deber. Es así que en una nota sobre el allanamiento a un “famoso local bailable” –que, como siempre, no es ubicado geográficamente- donde encuentran a dos niñas de 11 y 12 años que ejercían la prostitución, *¡Esto!* cita a los policías:

“Uno de los oficiales presentes en el lugar comentó indignado que **“lo de esas chicas no lo podemos entender. Está bien que parecían tener algunos años más, pero yo sé qué clase de hombres pueden hacer trabajar a una persona así, y quiénes pueden pagar para llevarla”**.

Por su parte, el subcomisario Eduardo Faisán no pudo ocultar su sorpresa por la presencia de las niñas y con cuatro palabras resumió su sensación: **“Me dio mucha pena”**” (*¡Esto!*, 12 de febrero de 1998)

Esta construcción del policía héroe termina de conformarse con una nota sobre el reconocimiento a los oficiales más destacados durante el año. Titulada “Un justo reconocimiento para heroicos policías. Premiaron a quienes arriesgan el “pellejo””, empieza diciendo: “En un emotivo acto fueron agasajados los efectivos más destacados

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

durante este año. Con mucho coraje exponen sus vidas en la durísima batalla que libran cada día contra la delincuencia.”. Y remata con un recuadro titulado “Un tierno ejemplo demostró que no están sólo para desenfundar el arma”. Allí se describe cómo dos oficiales socorrieron a una mujer embarazada y la atendieron cuando “rompió la bolsa” en una estación de tren:

“A pesar de la felicidad que mostraban los oficiales, había en ellos un dejo de tristeza porque querían que fuera niño para que pudiera llevar sus nombres. Antes de abandonar el centro asistencial, la orgullosa mamá solicitó la presencia de los improvisados parteros ya que deseaba agradecerles por la ayuda brindada. Al lugar se acercaron los dos héroes –Jeremías y Vilallón- y el comisario Ángel Miguel Giachetti, jefe de la División Roca que llegaron “cargados de regalos”. Luego de entregarle un ramo de flores a ella y pañales y una mamadera para la nena, los oficiales se despidieron de la mujer.” (*¡Esto!*, 13 de noviembre de 1997)

La retórica del elogio tiñe toda la extensión de las notas, pero se despliega con toda su fuerza en esos recuadros que se encargan de destacar aquello que de otro modo pasaría desapercibido: la grandeza del hombre que cumple con su deber y cuya mayor retribución es saber que ha servido a su comunidad.

En menor medida, aparece otro tipo de notas que tematizan la sagacidad y rapidez policial que logra desbaratar bandas y frustrar la intención delictiva de sujetos inexpertos. En estos casos, el policía héroe no se presenta tan fuertemente, sino que aparece en primer plano la mala suerte y/o el descuido del delincuente, cuya figura suele construirse como “ladronzuelo”. Sujeto vago, incorregible, pero no despiadado¹³⁰. Habitualmente los titulares de este tipo de notas se construyen haciendo uso del recurso del humor. Algunos ejemplos son: “Estaban robando cables y se quedaron “sin tono”. Cuatro hampones que conspiraban contra empresa telefónica fueron sorprendidos con “las manos en la línea” [...]”, “Insólito: robó, huyó, regresó y lo mataron”, “Fueron a los “bifes” y hallaron mucho plomo”, “Al “hombre araña” se le terminó la cuerda”.

¹³⁰ Cabe aclarar que en todos los tipos de notas en que se construye este tipo de delincuente, se trata de casos de robo en que los ladrones son atrapados.

2.7) Enunciador conocedor / Enunciador antropólogo

Hasta aquí hemos recorrido distintos aspectos del modo en que *Pistas* y *¡Esto!* construyen la noticia policial y dentro de ella las figuras del policía y del delincuente. Todas las características que se han detallado en los capítulos anteriores contribuyen a configurar la posición enunciativa¹³¹ de cada revista, a través de la cual podemos describir las figuras textuales de enunciador y enunciatario, pero ante todo dar cuenta de cómo cada publicación se construye como institución periodística productora de actualidad. En este sentido, resulta ilustrativo introducirnos a la descripción precisa de la dimensión enunciativa observando, en primera instancia, el modo en que *Pistas* y *¡Esto!* “hablan” de sí mismas en su texto.

2.7.1) *Pistas*: una revista para saber de qué se trata

En su primera página *Pistas* se presenta al lector través de dos espacios diferentes: el índice y la nota editorial¹³². En esta última suele aparecer la función emotiva¹³³, por cuanto es el lugar en que *Pistas* anuncia su compromiso con una investigación o su conmoción frente a algún hecho delictivo. La editorial de la edición en donde se publica como nota de tapa una investigación sobre el barrio Fuerte Apache se cierra con el siguiente párrafo:

“Quisiéramos que el desgarramiento que el equipo de investigación de *Pistas* sintió al hacer este trabajo no sea sólo un sentimiento individual. Es tiempo que la sociedad se asome, de una buena vez y sin prejuicios, a los abismos que cobija en su seno” (*Pistas*, Año 2 N° 29)

Es ese mismo espacio el que utiliza para definir su estilo, su modo de hacer policiales por oposición con otro:

“**Pistas** inicia con este número la edición de cuentos policiales argentinos, en su mayoría inéditos. [...] El periodismo de género policial, cuando no cede a las tentaciones del amarillismo, tiene el desafío de pelear un espacio en un mercado en el que sus temáticas suelen ser muchas veces banalizadas o consideradas de menor cuantía. Lo mismo sucedió, en su momento, con la

¹³¹ Ver la nota 1 del capítulo 1: “Aspectos metodológicos”, de esta segunda parte del trabajo.

¹³² El diario *La Nación* define a la editorial como “el espacio reservado para que el director o editor exprese su opinión sobre temas de interés para la comunidad. En Argentina suele llamarse también artículo de fondo al que se dedica a expresar la opinión institucional del diario”, Hornos, Paz; Nacinovich, Nevio: *Manual de estilo y ética periodística*, La Nación-Espasa Calpe, Buenos Aires, 1997.

¹³³ En el esquema de las funciones del lenguaje propuesto por Jakobson, la función emotiva se presenta cuando en la superficie del texto se observan marcas del emisor del mensaje.

propia literatura policial, durante años considerada un género menor.” (*Pistas*, 19 de diciembre de 1997)

La nota editorial se constituye en el lugar en que *Pistas* habla de sí misma. Y desde allí toma la palabra, como en una tribuna; una palabra moral sobre el mundo actual, la violencia y el delito:

“Al cabo Ernesto Ayala de la Policía Federal lo fusilaron despiadadamente. Su nombre desde el lunes 3 de noviembre, entró en el panteón de los héroes, ese lugar de la memoria en el que ingresan los hombres de bien, que cumplen su misión en la vida sin pedir a cambio grandes recompensas, apenas el dolorido reconocimiento de sus semejantes. Ayala fue acribillado por una bando de maleantes que robaron un banco [...] Los héroes están para recordarnos que no todo está perdido. Para obligarnos a evitar el simplismo de pretender que entre el Bien y el Mal hay una línea clara y definitiva. Héroes son los cientos de chicos que se hundieron en el Belgrano durante la guerra de Malvinas, héroes son los policías que defienden al prójimo, muchas veces acosados por la miseria, los bajos sueldos, la imposibilidad de contar con una formación acorde con su función. Pero los héroes no redimen ni disculpan a los cobardes, a los asesinos y a los traidores. Aunque a veces compartan el mismo uniforme y pertenezcan a las filas de las misma institución. [...] La muerte de Ayala no puede ni debe disculpar a los asesinos de Bordón, Torres, Bulacio, Lescano, Cabezas y tantos otros que murieron a manos de policías inescrupulosos, negligentes [...]”. (*Pistas*, Año 1 N° 13)

Si bien aquí aparece la figura de un policía héroe, enseguida es tratada como la “excepción a la regla” y se distingue de la policía corrupta –descrita en el capítulo anterior-. Junto a esta proclama y reforzándola aparece la función referencial. *Pistas* se construye como un agente que brinda información a su público –que de otro modo no conseguirían- para poder “sacar sus propias conclusiones”.

Desde la nota editorial de su primera edición, *Pistas* informa sobre los principios y objetivos de la nueva revista, revela su preocupación por informar verazmente y se diferencia de otras publicaciones –especializadas o no- porque habla desde un saber, el del investigador que conoce los submundos del crimen.

“**Pistas** nace con el objetivo de brindar elementos que muchas veces son retaceados por las autoridades, sea por complicidad o negligencia. Porque el crimen se esconde detrás de mil rostros, pero el verdadero tiene una sola cara. **Pistas** aparece con la intención de tender un puente con los millones de personas que reclaman y no encuentran respuestas. Que se ven bombardeados por quienes creen que el delito puede convertirse en un show. **Pistas** surge para que cada uno pueda sacar sus propias conclusiones, a partir de datos precisos y confiables. Y no quedar a merced de los mafiosos e inescrupulosos. Nuestro único

compromiso es con la verdad y con un periodismo que se sabe obligado a dar **Pistas**, para saber de qué se trata.” (*Pistas*, 30 de abril de 1997)

Así, la investigación en profundidad respalda al agente de información¹³⁴, especialista en casos policiales. Esta investigación es desarrollada por el periodista-detective, figura de enunciador experimentado en todo lo que respecta tanto al mundo de la ley como al del delito. Este amplio intertexto le permite marcar las imprecisiones y los malos desempeños de quienes tienen por función resolver los casos policiales y castigar a los criminales. Y no sólo eso, también el trabajo de desciframiento realizado en cada investigación publicada pone de manifiesto ciertos dones vinculados con la capacidad de observación y razonamiento que el enunciador detective posee a diferencia de los policías, quienes en este esquema si no son corruptos, ocupan un lugar muy cercano a la incompetencia. En este sentido, la relación que se establece en *Pistas* entre el enunciador detective y la figura del policía se asemeja a la existente entre detective y policía en las más clásicas narraciones del género: tanto Auguste Dupin como Sherlock Holmes veían mucho más allá que sus pares de la policía parisiense y Scotland Yard respectivamente, que sólo aparecían en escena cuando debían llevar esposado al culpable descubierto por ellos. “...el primer verdadero *detective* literario, el Dupin de Poe, será también un personaje misterioso que no pertenece a la policía oficial. El conflicto entre el *detective* y la policía, miope e incapaz, tradicional del género policíaco, comienza con Vidocq.”¹³⁵ Quizá también esté detrás de esta actitud enunciativa el concepto popular de “la prensa como cuarto poder”. En su análisis sobre el caso Giubileo, Daniel Link plantea que “...hay un sordo combate entre dos instituciones, entre dos aparatos de Estado. Cada uno reclama para sí la administración de justicia. En rigor, se trata de quién impone sentido: la policía, a partir de su propio expediente, de su propia puesta en discurso, o el periodismo que, menos constreñido

¹³⁴ Oscar Steimberg identifica en los proyectos periodísticos de publicaciones centenarias de nuestro país una diversidad de posiciones enunciativas: *La Nación* como conductor de opinión –toma el lugar de rector frente a los lectores-, *La Prensa* como vocero de la opinión pública –se propone como el de acto dar la palabra a su público-, *Caras y Caretas* como partenaire de lectura –manifiesta la decisión de hablarle a sus lectores de lo que deseen- y *La Razón* como agente de información –borra el lugar político del emisor y se convierte en un diario únicamente informativo-. Steimberg, Oscar: “Utopías periodísticas: el uno, el otro y el espejo”, en *Medios y comunicación* N° 20, Buenos Aires, octubre 1982. El agente de información da respuesta al famoso lema “el pueblo quiere saber de qué se trata”, que a su vez está en la base y funciona como impulso del periodismo de investigación tan difundido en nuestros días.

¹³⁵ Del Monte, Alberto: Op. cit., pag. 47.

institucionalmente puede participar al mismo tiempo del informe judicial, de la novela de misterio y del folletín”.¹³⁶

Es este enunciador detective el que desarrolla las notas –las que son investigaciones de casos- tratando de reconstruir un todo ausente a partir de sus fragmentos presentes: el cuerpo de la víctima, las huellas, el arma homicida, el lugar de los hechos. Se trata según Omar Calabrese de la “práctica del detective”, una práctica significativa o estética que se reconoce en textos propios del actual estilo de época. “Aquella fundada en el examen de los fenómenos como fragmentos es una práctica analítica de tipo sustancialmente inductivo o abductivo. El fragmento es generalmente una porción presente que remite a un sistema considerado por hipótesis como ausente [...] se tiene la impresión de la búsqueda del suspense, es decir, de una progresión azarosa hacia la solución considerada por hipótesis y eventualmente confirmada”.¹³⁷

El enunciador es un especialista con un amplio intertexto en historia de crímenes de todos los tiempos. Esto puede observarse en las frecuentes comparaciones que hace de un crimen con respecto a otros del pasado. Nuevamente, encontramos cierta analogía con una práctica característica de Sherlock Holmes que para resolver los casos que se le encomendaban hacía uso de su amplia experiencia. En *Un estudio en escarlata*, el legendario detective explica: “Por lo general, estoy en condiciones, gracias a mi conocimiento de la historia del crimen, de orientarlos bien [a la policía]. Hay una fuerte analogía entre los diversos crímenes [...] como un aire de familia [...] si se conocen al dedillo los detalles de novecientos noventa y nueve crímenes, es muy difícil no tener éxito en la solución del crimen número mil”¹³⁸. Esto le confiere autoridad al enunciador para hacer los análisis de los casos actuales y mostrar las hipótesis que le parecen más factibles. Desde este punto de vista se legitima el slogan de la publicación “*Pistas*, para saber de qué se trata”.

Este enunciador detective encuentra su contrapartida en un enunciatario “ducho” o por lo menos dispuesto a distinguir y observar las pistas que se proponen para cada caso que es investigado por *Pistas*, pues como todo relato policial, una investigación periodística también es un universo de indicios. “Si el relato policíaco puede definirse como una narración que consiste en la *producción de síntomas*, resulta obvio que el

¹³⁶ Link, Daniel (comp.): “La construcción de un caso: Cecilia Enriqueta Giubileo” en *El juego de lo cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, La Marca Editora, Buenos Aires, 1992.

¹³⁷ Calabrese, Omar: “Detalle y fragmento” en *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1987.

¹³⁸ Rehder, Wulf: “Sherlock Holmes, detective filósofo” en Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989, pag. 303.

lector, invitado a descifrarlos, no puede escapar nunca del todo a tal presión. Al contrario, la lectura implica continuas decisiones con el fin de controlar la presión de los indicios o pistas. A sabiendas de que no todo es relevante en la exposición (ya filtrada) del narrador, el problema está en separar el discurso enigmático y discreto de los síntomas del discurso (a menudo ensordecedor) de la evidencia.”¹³⁹

Junto al detective, encontramos otra posición enunciativa tan prominente como la anterior: el paladín de la justicia. Así se manifiesta en la editorial de una edición cuyo nota de tapa fue el avance de la investigación del Caso Cabezas:

“Hace cinco meses, **Pistas** salió a la calle con el propósito certero de hacer un periodismo independiente, sin maledicencia, pero consecuente en la búsqueda de la verdad. Así, a lo largo de once números, la presencia del *Caso Cabezas* y de la llamada *hipótesis Yabrán* se constituyó en el tema principal de nuestras notas.

Seis tapas de la revista estuvieron dedicadas a apuntalar esa línea de investigación y muchos nos criticaron por entender que se trataba de un exceso. Hubo, también, quienes pretendieron hacer mezquinas lecturas políticas. Y, finalmente, quienes en forma aviesa, nos amenazaron. Pero nuestra decisión fue y seguirá siendo irreversible: denunciar a quienes aparecen como los máximos responsables de un crimen cuyo esclarecimiento abrirá un brecha en la historia argentina [...]. Desde estas páginas, seguiremos en la brecha. Porque no hay conveniencias ni intereses que limiten el compromiso asumido por **Pistas** ante sus lectores. Porque ya es hora de saber qué se trata.” (*Pistas*, 3 de octubre de 1997)

Se trata de un enunciador comprometido con la búsqueda de la verdad y que parece funcionar a la par de las instituciones encargadas oficialmente de encontrarla, para marcarle los errores y denunciar irregularidades. Esta práctica de la denuncia y la “vigilancia” de las instituciones del Estado ha sido identificada por José Luis Fernández, Claudia López Barros y José Luis Petris como uno de los rasgos propios de la consolidación de lo periodístico como tipo de discurso independiente: “...la ética y su manifestación explícita en la información acerca de la lucha contra la corrupción era el modo de articular la independencia periodística con la opinión pública”.¹⁴⁰ Es en ese

¹³⁹ Caprettini, Gian Paolo: “Peirce, Holmes, Popper” en Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: Op. cit. pag. 187.

¹⁴⁰ Fernández, José Luis, López Barros, Claudia y Petris, José Luis: “*El Mundo* condensador/r e ilustrado/r”, ficha de la cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos, titular: O. Traversa, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1999. En este trabajo los autores analizan una serie de rasgos característicos del diario *El Mundo* (1928), de los cuales encuentran huellas en otros diarios de la época, pero que se manifiestan de modo más acabado en ese matutino. Estos son: la adopción en los diarios de rasgos de revistas; los modos diferenciados de utilización de la fotografía; la búsqueda utópica de la instantaneidad; el diario como espacio de pasaje de estilos discursivos externos; el posicionamiento frente a otros medios; la fragmentación interna de la noticia y del conjunto del diario; la

sentido que *Pistas*, en su edición aniversario, recuerda: “Nacimos a los pocos meses del brutal asesinato del fotógrafo **José Luis Cabezas** y, en casi todos los números, no dejamos nunca de señalar errores, denunciar presuntos sospechosos y, fundamentalmente reclamar justicia.”¹⁴¹ Pero además, de hacerlo frente a un caso particular también se hace eco de reclamos sociales de larga data. Así al respecto de la muerte de jóvenes en manos de policías *Pistas* se indigna:

“No se trata de simplificar las cosas. Detrás de estas muertes no hay sólo malos policías, funcionarios dementes o incapaces; hay una ideología, un concepto macabro de lo que significa el servicio público en materia de seguridad. Y en este terreno, la política o si se prefiere la democracia tienen una responsabilidad inmensa. Porque las fuerzas policiales parecen estar fuera de control. Acaso por la incapacidad de formar personal idóneo, tal vez por los sueldos magros, quizá por la desidia y el oportunismo político. Sea por lo que fuere, es hora de remediarlo. Porque al fin y al cabo, los pibes no tienen la culpa.” (*Pistas*, 17 de octubre de 1997)

Aquí se hace visible el conductor de opinión¹⁴², quien además de informar emite un juicio de valor, apelando a un enunciario que comparta esa indignación. Tanto el enunciador detective como el paladín de la justicia adoptan una posición moral y manifiestan la vocación por encontrar la verdad, descubrir a los culpables y desenmascarar a las mafias. Pero hay toda una serie de componentes en *Pistas* que se orientan hacia otro tipo de parada enunciativa. La recurrencia de discursos provenientes de otros universos: la literatura, el arte culinario, el comic, el cine; y la construcción de un tipo de delincuente legendario que en ocasiones es descripto desde el lugar de la admiración, permiten reconocer un enunciador que disfruta de su texto -y del género policial- y se dirige a quienes también lo hacen. Entonces, el conductor de opinión se transforma en partenaire de lectura¹⁴³. En este sentido, *Pistas* funciona como un “objeto-contenedor” de las más diversas manifestaciones del género policial. Todos esas “presencias”¹⁴⁴ componen un efecto-collage, “...que implica un placer receptivo del espectador [lector en este caso], llevado a reconocer los fragmentos originales.”¹⁴⁵

Ambos tipos de enunciador, el “moralista” y el “hedonista”, coinciden en su profundo conocimiento del mundo policial. Sin embargo, también guardan espacios

“desdoctrinalización”; la exclusividad y “autenticación” de la información; y la condensación de la noticia. Es a partir de ellos que se consolida el discurso periodístico como tipo de discurso diferenciado.

¹⁴¹ *Pistas*, 2 de abril de 1998.

¹⁴² Steimberg, Oscar: Op. cit.

¹⁴³ Steimberg, Oscar: Op. cit.

¹⁴⁴ Ver Anexo 15.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

para la palabra de otros especialistas: comisarios retirados que narran los códigos internos de la policía, funcionarios de las áreas de seguridad y justicia, abogados penalistas que se dedican a defender culpables, expertos en derecho criminal, entre otros. Un caso emblemático fue el suicidio de Alfredo Yabrán. Para la ocasión *Pistas* desarrolló un informe de veintitrés páginas entre las cuales incluyó dos entrevistas a especialistas. La primera titulada “No hay que ser un depresivo para suicidarse” empieza diciendo:

“Tras un disparo, una soga o un salto al vacío comienza siempre la búsqueda de algún signo que justifique tan “loca” determinación. Para Moizeszowicz, ex profesor de Salud Mental de la Universidad de Buenos Aires y miembro de la Asociación Psiquiátrica Mundial, un diez por ciento de los suicidas no registran patología mental previa aparente y algunos pueden haber sido empujados por una presión social. “El porqué, no lo sabemos”, asegura.” (*Pistas*, junio 1998)

El segundo reportaje es a Víctor Stinfale, según *Pistas*, “el abogado del diablo” y se titula “A mí Yabrán no se me hubiera suicidado”. Defensor de Arquímedes Puccio, Carlos Telleldín –implicado en el caso AMIA- y José “*El Abuelo*” Barritta, entre otros, se lo presenta:

“Entrevera el lunfardo, la jerga judicial y el argot carcelario, mientras desgrana anécdotas de la fauna más oscura del delito. Es un abogado de los medios y un experto en su manipulación, ahora aspira a ascender en la pirámide social para no ser encasillado como simple defensor de ladrones de estéreos.” (*Pistas*, junio de 1998)

Entre las voces de abogados, jueces y otros especialistas, aparecen las de personajes no identificados individualmente, pero que en cambio configuran tipos sociales. En una nota de tapa sobre el alto índice de policías asesinados se construye la figura de “el que mató a un policía”:

“En este momento no pensás que bajaste a un cana, sino que vos te salvaste, que no perdiste. Yo en lo único que pensaba era que no me quería morir. Y acá estoy, contándotelo [...] Lo mío fue limpio, a él le tocó estar de ese lado y a mí de este. Qué querés que te diga: no lo lloré en ese momento y tampoco lo lloro ahora. Pero yo nunca hice chapa de eso. Pasó. Si salís con un fierro a laburar, sabés que alguna vez te va a tocar. Para el rati es lo mismo. Pero andá a preguntarles a ellos a ver quién es el que tira primero.” (*Pistas*, agosto de 1998)

¹⁴⁵ Calabrese, Omar: Op. cit., pag. 100-101.

Del mismo modo, en un informe sobre prostitución masculina titulado “Especialistas en señoras”, se construye la figura del taxiboy:

“Diego parece encantado con su trabajo. Dice que empezó hace cuatro años por *hobby* y que ahora más que una profesión es un deporte. “*La mayoría de los chicos lo hace por dinero, yo lo hago por placer. A los 19 años comencé con las famosas revistas de contactos. Después me enteré que la mayoría cobraba y me dije ¿por qué no?*” [...] Sus tarifas van desde 50 pesos hasta 150, depende el tiempo que la señora lleve siendo su clienta. Trabajando todos los días saca un sueldo nada despreciable: mil pesos los meses flojos y tres mil, los más fructíferos. Para un obrero del sexo hay sólo una cosa que no está permitida en su trabajo: el amor. [...] Diego no muestra, o no quiere mostrar, ningún conflicto con su vida. Tiene una novia que conoció por Internet y que lo aprueba. Tiene una casa que a veces comparte con ella, tiene a sus viejos cerca y la satisfacción del deber cumplido.” (*Pistas*, septiembre de 1998)

El enunciador de *Pistas* pasa de la posición moral y condenatoria de los delitos que aquejan a nuestra sociedad al gusto por las historias de delincuentes legendarios que narra con un sesgo de complicidad. Y junto a este enunciador aparecen voces de especialistas de diversas disciplinas vinculadas a lo policial: abogados, psiquiatras, médicos, especialistas en seguridad, etc., que lo “convierten” en vocero de la opinión pública autorizada¹⁴⁶.

Entonces: conductor de opinión, agente de información, partenaire de lectura y vocero de la opinión pública autorizada, *Pistas* presenta una combinación de casi todos los modelos de posiciones del medio entre el lector y la noticia postulados por Oscar Steimberg.

2.7.2) *¡Esto!*: “con nuestros propios ojos”

La tapa de *¡Esto!* incorpora elementos de primera plana, pues además de que su tamaño (31x16 cm) se acerca más a los diarios tabloide (*Clarín*: 38,5x29 cm; *Crónica*: 37,5x29 cm) que al formato revista (*Pistas*: 28x12 cm; *Viva*: 28x13 cm), en ella se presentan entre tres y seis notas con sus respectivas fotos. En contadas ocasiones una se destaca de las demás y ocupa cuatro en lugar dos páginas –extensión habitual de las notas- en el interior de la publicación. A diferencia de la revista *Pistas*, en *¡Esto!* no hay

¹⁴⁶ Carlón, Mario y otros: “Notas sobre la construcción de lo institucional en los noticieros televisivos”, IV Congreso Nacional de Semiótica “Discursividades: entre lo visible y lo enunciable”, Universidad Nacional de Córdoba, septiembre 1995. En este trabajo se desdobra la categoría “vocero de la opinión pública”, planteada por Oscar Steimberg como una de las posibles posiciones del medio entre el lector y la noticia, en “vocero de la opinión pública autorizada” (caso de columnas de políticos y especialistas en los noticieros televisivos) y “vocero de la gente” (caso de aquellos medios que a través de sus páginas o micrófonos dan lugar al reclamo popular).

índice ni nota editorial. No existe una presentación formal de la revista, ni de sus objetivos. No obstante, la autorreferenciación aparece de otra manera.

Si bien a diferencia de la revista *Pistas*, en *¡Esto!* no se presenta en ningún momento el componente del análisis o la investigación, hay ciertas marcas que “legitiman” su autoridad para bosquejar el cuadro de las desgracias que sufre la gente – como vimos anteriormente-. Por ejemplo, la referencia a su visita al lugar de los hechos. En una nota sobre los crímenes de los “herederos” del afamado delincuente “Sopapita” Merlo, se consigna:

“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!*, 12 de junio de 1997)

Si bien 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 que veremos más adelante- permitiría construir la figura de un enunciador que conoce el escenario, el ambiente y los personajes que forman parte del hecho policial. *¡Esto!* habla de sí misma, de lo que le sucedió allí, donde se desarrollaron los hechos. Pero luego ese lugar deja de ser aquél en el que vivía el famoso “Sopapita” Merlo para convertirse en un “escenario tipo” donde ocurren los más sanguinarios crímenes. Así, la autoridad de *¡Esto!* se legitima porque conoce “esos lugares” y a “esas personas”.

Considerando estas marcas podríamos arriesgar que nos encontramos frente un enunciador antropólogo. Clifford Geertz ha reflexionado acerca de la problemática del antropólogo como autor. Plantea al respecto que “los etnógrafos necesitan convencernos [...] 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. [...] Esta capacidad de persuadir a los lectores [...] de que lo que están leyendo es una relación auténtica escrita por alguien personalmente familiarizado con la forma en que la vida actúa en determinado lugar, en determinado

tiempo, en el interior de determinado grupo, constituye la base sobre la que todo lo demás que la etnografía pretende hacer –analizar, explicar [...]– descansa en último término.”¹⁴⁷

Este fenómeno se observa también en el nivel de las imágenes. *¡Esto!* presenta una serie de fotografías que tematizan el “estar ahí en el momento justo”: instantáneas que muestran procedimientos policiales, enfrentamientos y disturbios refuerzan la construcción de un enunciador conocedor del mundo de lo policial. Para Schaeffer, estas fotografías funcionan como mostraciones: “el <<feliz encuentro>> entre una coyuntura espacio-temporal inestable y el ojo del fotógrafo.”¹⁴⁸

Esta actitud de mostrar lo que sucede se desarrolla tanto a nivel de las imágenes como del texto verbal. A las mencionadas fotografías se suman los testimonios de los testigos presenciales. En este sentido, el tratamiento de las fuentes es muy diferentes que el que se observa en la revista *Pistas* en la que la información es suministrada por un narrador-detective que parece haber conseguido cada uno de los datos que vuelca en las notas. Por el contrario, en *¡Esto!* las citas son siempre entrecomilladas, atribuidas y destacadas en negrita. Se cita a testigos:

“Según Francisco (47) empleado municipal, “el enfrentamiento fue inevitable porque los hombres, no bien se encontraron en la calle, volvieron a discutir y a reprocharse cosas. Fue en ese instante que González intentó avanzar sobre el otro hombre, que sacó un arma de entre sus ropas y comenzó a dispararle. El muchacho fue alcanzado en el vientre, en la cabeza y en el pecho y cayó retorciéndose, bañado en sangre.” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

El 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 el etnógrafo, en *¡Esto!* se construye uno que cuenta con los saberes laterales necesarios para entender ciertas costumbres y actitudes –en general del mundo del delito– de los protagonistas de los hechos sin necesidad de explicarlas –la función metalingüística está ausente-.¹⁴⁹ Es así que en la nota sobre los “herederos” de “Sopapita” Merlo, se plantea:

“Nadie quiere arriesgarse a ser señalado como “buche”, porque eso, en esos dominios, se paga muy caro.

¹⁴⁷ Geertz, Clifford: *El antropólogo como autor*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.

¹⁴⁸ Ver Anexo 17.

¹⁴⁹ Jakobson, Roman: Op. Cit.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

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!*, 12 de junio de 1997)

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 información¹⁵⁰. Alterna la narración de las desventuras de “la gente común” con sus propias opiniones y consejos, que dan a las crónicas un tono de fábula¹⁵¹. La posición moral genérica está presente en la superficie del texto:

“Doloroso y cruel por donde se lo mire. Otra muerte, sin justificativo alguno, se sumó a la irracional violencia cotidiana. Esta vez le tocó a un humilde trabajador, padre de familia y vecino ejemplar, ser víctima de la barbarie. Su vida concluyó ante el salvaje accionar de dos sanguinarios jóvenes, que no se acostumbraron a vivir en una sociedad que pide a gritos respeto, solidaridad, justicia y paz.” (*Pistas*, 16 de octubre de 1997)

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. Con respecto a una persecución entre policías y ladrones apunta:

“Tras abandonar el automóvil, los ladrones quisieron escapar a pie [...] e intentaron esconderse en el interior de una villa de emergencia [...] Sin embargo, los habitantes del asentamiento –tal vez hartos de tener que convivir con este tipo de sujetos- **no les permitieron ingresar**, motivo por el cual debieron volver otra vez a la calle y fueron nuevamente enfrentados por los efectivos, con quienes protagonizaron otro intenso tiroteo, cada vez con menores perspectivas de escapar, **por una circunstancia que vale la pena consignar por no ser demasiado frecuente: la acción conjunta de la policía y los ciudadanos, los primeros jugándose la existencia para detener a los malvivientes y los segundos impidiendo que el lugar que habitan, a veces a su pesar por las precarias condiciones en que deben vivir, les sirva de guarida a esos indeseables.**” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

¹⁵⁰ Steimberg, Oscar: Op. cit.

¹⁵¹ Forma narrativa que contiene una enseñanza moral. Definición extraída del *Diccionario Enciclopédico Grijalbo*, Ediciones Grijalbo, Barcelona, 1994.

Se trata de un enunciador que se alza con la autoridad de señalar el ejemplo¹⁵² a seguir y en ocasiones toma un tono pedagógico para advertir al enunciatario atento:

“El conductor de la moto, que fue el que embistió al micro, derrapó por el piso, **pero su vida ya se había apagado**. El impacto contra el colectivo le destrozó la cabeza y el casco negro con detalles amarillos y naranja quedó a sus pies. Si en cambio de estar a sus pies instantes antes hubiera estado colocado en su cabeza, tal vez su suerte hubiera sido distinta. Y su vida no se habría terminado en esa esquina.” (*¡Esto!*, 16 de octubre de 1997)

Es su conocimiento del mundo que lo rodea el que le confiere la autoridad para aconsejar, enseñar y advertir. Ese saber –del sentido común- se manifiesta también en su preocupación por el detalle, observada –como vimos anteriormente- en la incorporación de datos precisos sobre las causas de una muerte o el tipo de armas que tenían los delincuentes arrestados. En este sentido Calabrese sostiene que “...el modo en que se construye un *discurso* por detalles [...] depende de una acción explícita de un sujeto sobre un objeto y del hecho de que entero y parte estén <<copresentes>>, el discurso por detalles prevé la aparición de marcas de la enunciación [...] Cuando se <<lee>> un entero cualquiera por medio de detalles está claro que el objetivo es el de una especie de <<mirar más>> dentro del <<todo>> analizando hasta el punto de descubrir caracteres del entero no observados a <<primera vista>>. La función específica del detalle, por tanto, es la de reconstruir el sistema al que pertenece el detalle, descubriendo sus leyes [...]”¹⁵³ Sin embargo, en el caso de *¡Esto!* parecería privilegiarse el gusto por la exposición cruda de los hechos por sobre la reconstrucción del sistema y la búsqueda de sus leyes de funcionamiento. Pero la crudeza se construye a partir de diversos recursos. Uno de ellos es la mirada detallada del hecho que llega a su extremo con lo que Calabrese ha llamado “efecto porno”, manifestado en *¡Esto!* a través de las imágenes de cuerpos sangrantes y –en algunos casos- desmembrados¹⁵⁴. “...Existen ulteriores manifestaciones del detalle, esta vez podríamos decir espaciales [...] el aumento de las tomas de cerca. Siempre en el ámbito de las comunicaciones de masa estamos, de hecho, asistiendo a la enfatización de lo que podríamos denominar efecto-porno. Un carácter de la pornografía es el de poner en evidencia el detalle escandaloso [...] el efecto-porno no atañe sólo al sexo, sino también a otros

¹⁵² Ver la descripción de la construcción de la figura del policía en *¡Esto!* incluida en el capítulo 6.

¹⁵³ Calabrese, Omar: Op. cit., pag. 87-88.

¹⁵⁴ Ver Anexo 13.

procedimientos de detalle igualmente escandalosos, como los que conciernen a las acciones de violencia.”¹⁵⁵

A la “estética del detalle” se suma la repetición¹⁵⁶ a nivel del texto y de las imágenes de distintos aspectos del hecho. Como vimos anteriormente, en *¡Esto!* suelen repetirse informaciones dentro de una nota y tomas fotográficas del mismo objeto -por ejemplo el cuerpo de la víctima-. No obstante, desde una mirada superadora de los límites de la nota, se puede observar también la repetición en el nivel temático: la estructura dicotómica de buenos y malos que subyace en todos los casos, es un ejemplo de ello. En este esquema, enunciador y enunciatario se ubican del lado de los “buenos” y observan perplejos los crímenes atroces que se suceden día tras día, -de los cuales podrían llegar a ser víctimas ellos mismos-. Desde este punto de vista, sería posible postular la construcción de un cierto vínculo simétrico, aunque siempre teniendo en cuenta la complementariedad que implica una relación entre quien da la información y quien la recibe. En una nota titulada “La injusticia de la Justicia” se observa claramente este vínculo enunciativo:

“A medida que transcurre el tiempo, uno que forma parte de esta sociedad que día a día se va hundiendo cada vez más en un pozo del que le será difícil emerger, se pregunta: ¿Hasta cuándo la Justicia continuará dictando sentencias absolutamente caracterizadas por la injusticia? Sin dudas, encontrar una respuesta se torna muy dificultoso. Aún más cuando semana a semana y en diferentes puntos del país, los más “desprotegidos” ciudadanos son víctimas de terribles dictámenes, mientras que “poderosos” son continuamente amparados y beneficiados. Un joven de 20 años, fue condenado en Córdoba a 5 años de prisión por robar un peso a dos albañiles. Un policía que asesinó a un rockero, en 1995 sufrió la “dura pena” de pasar tres años detrás de las rejas –quedará libre en pocos días-, mientras un importante empresario, Manuel Antelo, presidente de CIADEA, es procesado por maniobras dolosas de contrabando que habrían perjudicado al Tesoro Nacional por unos 40 millones de pesos. Pero le trabaron un embargo por 1.500.000 y goza pletóricamente de sus días de libertad [...]” (*¡Esto!*, 9 de julio de 1997)

Esta relación entre enunciador y enunciatario se acentúa también cuando el primero cede la palabra. Quienes hablan entonces, no son los especialistas que pueblan las páginas de *Pistas* y explican diversos aspectos de un caso, en el intento de encontrar una causa para el crimen y entenderlo enmarcado en su contexto. No. Son los mismos protagonistas los que cuentan sus penurias y denuncian las difíciles circunstancias que

¹⁵⁵ Calabrese, Omar: Op. cit., pag. 99

¹⁵⁶ Calabrese, Omar: “Ritmo y repetición” en Op. cit.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

les toca vivir. ¿Cómo ocurrió?, ¿qué van a hacer ahora? son las preguntas respondidas en los testimonios de las víctimas, sus allegados y los oportunos testigos.

Tercera parte: comentarios finales

En el transcurso de este trabajo se han analizado los modos de hacer periodismo policial de las revistas *Pistas* y *¡Esto!* atendiendo a las particularidades de cada una de ellas a fin de establecer sus diferencias estilísticas. Llegamos ahora al espacio reservado para las conclusiones, instancia que aprovecharemos para realizar algunos comentarios generales sobre ambas revistas.

En la presentación anunciamos nuestra intención de dar cuenta de la complejidad y riqueza de la prensa policial, que en los casos analizados se manifiesta a través de una multiplicidad de procedimientos de producción de sentido provenientes, por un lado, de los estilos de prensa “seria”, “amarilla” y del *new journalism*. Sin embargo, la presencia de estos procedimientos en *Pistas* y en *¡Esto!* no se registra de un modo “pleno”, sino que elementos de los distintos estilos conviven en ambas publicaciones generando combinaciones singulares que construyen el estilo particular de cada una. Con esto damos un paso al costado de la oposición tajante entre estilo “serio”/“amarillo”, y nos ubicamos en el lugar de la “mezcla” –tal como lo plantea Oscar Steimberg¹⁵⁷, luego lo veremos-, sin por ello dejar de encontrar distinciones entre los rasgos de cada uno de esos estilos, así como de los demás convocados en las revistas objeto de nuestro estudio.

Por el otro lado, esa “mezcla” se manifiesta también mediante la presencia de una gran variedad de saberes que intervienen en la construcción de las noticias policiales en ambas revistas, pero sobre todo en *Pistas*. Esta amplia intertextualidad nos reenvía a los antecedentes del periodismo policial y sus posteriores influencias entre los que -como vimos- encontramos desarrollos ficcionales y no ficcionales combinados. Tal vez se encuentre allí la clave de la versatilidad de la prensa policial y tenga algo de razón la revista *Pistas* cuando propone buscar la explicación de ciertos crímenes también a través de la ficción. De hecho tanto en *Pistas* como en *¡Esto!* se han encontrado operaciones de sentido que están más cerca del campo del arte o de la ficción conviviendo con otras propias del discurso informativo. Esto se puede observar, por ejemplo, a través de la presencia en ambas publicaciones de una tensión entre las funciones del lenguaje referencial y poética.

Por un lado, el discurso de *¡Esto!* mantiene una alta fuerza referencial a partir de la incorporación de detalles y datos concretos, mientras que al mismo tiempo trabaja

¹⁵⁷ Steimberg, Oscar: Op. cit.

una retórica de la exageración que entra en tensión con aquélla. Por otro lado, *Pistas* pone énfasis en la investigación; el discurso gnoseológico coloca en primer plano la importancia del conocimiento. Ya en su slogan “para saber de qué se trata”, la publicación está tomando una responsabilidad. Sin embargo, ese conocimiento se extiende a través de los numerosos intertextos convocados: desde las comparaciones con ficciones policiales –por ejemplo, en los títulos- hasta el arte culinario vinculado con el crimen.

Si la diversidad de “juegos intertextuales” que se presenta en ambas publicaciones: en los títulos, en el modo de organización de las notas, en las elecciones temáticas, etc., informa acerca de la complejidad y variedad del género policial, la estrategia particular de cada una de ellas apunta en esa misma dirección.

Pistas se construye como un “erudito”, un “estudioso” de los policiales. No va al campo donde ocurrieron los hechos. En cambio, es el experto que con todos los datos proporcionados por sus confiables fuentes –jamás reveladas- procesa y analiza la información del crimen, la combina con sus múltiples saberes laterales –porque es erudito, es que encuentra muchos y distintos aspectos del caso policial- y la transmite a su público para ayudarlo a clarificar la realidad. El énfasis que pone *Pistas* en el conocimiento en virtud de cumplir con su propuesta editorial –“saber de qué se trata”- construye la figura de un enunciatario que se ubicaría en el lugar de “el pueblo soberano que tiene derecho a saber”. No es casual que una gran cantidad de elecciones temáticas se integren en un “macro tema”: la corrupción de las instituciones. De hecho, toda la revista es atravesada por la antítesis corruptos/no corruptos. Este aspecto de *Pistas* muestra su costado “político” que la acerca al periodismo de denuncia, que como dijimos anteriormente al hablar de *Página/12* y de los mayores exponentes del periodismo de investigación locales y extranjeros, forman parte de sus condiciones de producción. Es así que *Pistas* construye como “escenario” una sociedad corrupta -como sucede en la vertiente negra de la novela policial- y en él ocupa el rol de “guardián del pueblo”. En su primera editorial asegura: “[...] **Pistas** aparece con la intención de tender un puente con los millones de personas que reclaman y no encuentran respuestas. Que se ven bombardeados por quienes creen que el delito puede convertirse en un show. **Pistas** surge para que cada uno pueda sacar sus propias conclusiones [...]”¹⁵⁸ En síntesis, *Pistas* es racional: por sobre todo busca explicar la trama del crimen para señalar al culpable. Es decir que busca las causas: va del crimen hacia atrás, reconstruye, práctica

propia del detective. Usa la estrategia del “convencer”¹⁵⁹ en la cual se privilegia el recorrido lógico del argumento a partir de la inclusión de pruebas, que según Aristóteles “tienen su fuerza propia”, a diferencia de las pruebas subjetivas y morales propias de la vía del “conmover”.

¡Esto!, en cambio, se construye como un informador por excelencia, que conoce los detalles exactos de cada crimen. No analiza ni estudia, ante todo cuenta todo lo que puede. Podría estar funcionando allí, el voyeurismo que caracterizó a la prensa “amarilla”, tanto a través de las imágenes –la foto del cuerpo ensangrentado de la víctima o del rostro crispado por el llanto de los deudos-, como del texto en el que se describen extensa y exhaustivamente las circunstancias del crimen. Y al estar tan cerca de él, *¡Esto!* casi “vive” la tragedia junto a la gente. Así surge la palabra moral fuerte y juzgadora que coloca a los inocentes de un lado y a los culpables del otro. La antítesis que aparece aquí es buenos/malos. No hay términos medios. En este sentido, *¡Esto!* recurre a la estrategia argumentativa del “conmover” en la que se privilegia el efecto del discurso en quien lo recibe. Así, pone el acento en demostrar que los más trágicos hechos le ocurren a personas comunes en su vida cotidiana. “Podría ser usted”, parecería decirle al lector. Si *Pistas* busca las causas en un movimiento retrospectivo, *¡Esto!* apunta hacia delante, enfoca las consecuencias del crimen cometido: qué sucederá con la víctima y sus familiares. Prácticamente no trata cuestiones “de gran escala” como pueden ser las noticias policiales vinculadas a la política, delitos contra el Estado o aquéllos en que están implicados policías, jueces y/o funcionarios del gobierno.

A diferencia de las noticias políticas o económicas, las policiales tratan temas “micro” -salvo las mencionadas en el párrafo anterior- que atraviesan por completo la esfera íntima de la víctima del crimen –que es robada, es violada, es asesinada-. Como ya vimos a lo largo del trabajo cada publicación realiza diversos enfoques sobre la noticia policial. Con su punto de vista individual y su predilección por señalar el detalle, *¡Esto!* se caracteriza por recalcar “lo más micro de lo micro”. Este rasgo se alinea con el voyeurismo y juntos producen un efecto de proximidad entre la publicación y las víctimas del crimen, que tensa los límites entre lo público y lo privado.

¹⁵⁸ *Pistas*, 30 de abril de 1997.

¹⁵⁹ El “convencer” (lógica) y el “conmover” (psicológica) son las dos grandes vías que intervienen en la primera parte de la *tekhné rhetoriké*: la *inventio*; aquella donde se encuentra qué decir, se define el tema y se recolectan las pruebas.

Y no es extraño que esta tensión gane la escena, pues como plantea Oscar Steimberg ha venido a reemplazar a la oposición prensa “seria” / prensa “sensacionalista”. Según Steimberg, los rasgos que antaño caracterizaban a la prensa “amarilla”, a partir de los cuales se constituyó por diferencia la prensa “blanca” o “seria”, en la actualidad se han extendido a distintos tipos de publicaciones, y la oposición estilística “serio” / “sensacionalista” resulta ya obsoleta. En cambio, plantea que “desde las problemáticas reinstaladas por la descripción de las retóricas de las posmodernidad podemos señalar la ocupación de la escena por el tema de la oposición (en este caso, el levantamiento de la oposición) entre lo público y lo privado y entre lo privado y lo íntimo. [...]”¹⁶⁰. Este fenómeno se observa tanto en la revista *¡Esto!* a través del enfoque sobre las consecuencias individuales de la noticia policial –que acabamos de describir-, como en *Pistas* que incluye la sección “Crónicas carcelarias”, donde se publican las historias de vida de hombres y mujeres encarcelados. En estas notas –entre otras- se desarrollan procedimientos provenientes de la literatura que empezaron a ser cultivados en el periodismo por el *new journalism*. Fue esta nueva corriente estilística - que desde sus inicios se distinguió fuertemente de los otros dos estilos¹⁶¹- la que a través de sus reportajes¹⁶² constituyó el camino para que el periodismo “serio” empezara a incursionar en temáticas vinculadas al mundo de lo privado, ejemplo de ello son las notas de la mencionada sección de *Pistas*.

Por su parte, la expansión de los rasgos del amarillismo –como adelantamos al principio de este capítulo- se observa en la revista *Pistas* que incorpora ciertos elementos del estilo “amarillo”, como la narrativización de la noticia, pero al mismo tiempo inserta los acontecimientos en el eje de una tendencia y en relación con su contexto. Una dinámica similar se observa en la revista *¡Esto!*, donde es posible reconocer –aunque en menor medida- otras combinaciones de rasgos de estilos diversos, como por ejemplo, la convivencia de la retórica del exceso en textos verbales e imágenes y el enfoque individual del acontecimiento, junto a una serie de notas sobre tendencias de crímenes y accidentes, construidas en base a estadísticas, recurso este característico de la prensa “seria”.

Por último, nos interesa apuntar que queda pendiente averiguar en qué medida influye en los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos de *Pistas* y *¡Esto!*, su carácter

¹⁶⁰ Steimberg, Oscar: Op. cit.

¹⁶¹ Ver capítulo 3 de la primera parte.

¹⁶² Ver “Nuevo periodismo: periodistas-literatos o literatos-periodistas” en el capítulo 3 de la primera parte. La definición de reportaje para el *new journalism* se encuentra en la nota 10 de ese capítulo.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

de prensa especializada, el cual establece una serie de restricciones y posibilidades para la producción de sentido.

Agradecimientos

Este trabajo tiene un doble significado para mí: es mi tesis de licenciatura con la cual cierro un período de mi formación universitaria; pero al mismo tiempo es el primer paso de una nueva etapa de mi vida académica. Este trabajo es mi primera producción en el campo de la semiótica, donde he trabajado los últimos seis años. Por eso, deseo agradecer a los integrantes de las cátedras Semiótica de los Géneros Contemporáneos (UBA), dirigidas por Oscar Steimberg y Oscar Traversa, de las cuales formé y formo parte desde 1994, y muy especialmente, a mi primer profesor de semiótica, inspirador y tutor de tesina, Lic. Mario Carlón, y a mi compañera intelectual y gran amiga, Daniela Koldobsky. Ambos fueron fundamentales para mí en el transcurso del año en que elaboré este trabajo.

Bibliografía

Alvarado, Maite y Rocco – Cuzzi, Renata: “Primera Plana: el nuevo discurso periodístico de la década del ‘60”, en revista *Punto de vista* N° 22, Buenos Aires, diciembre 1984.

Aramí, Pedro: “El cuerpo del delito”, en revista *Co & Co* N° 3, una publicación de Ediciones B, Barcelona, mayo de 1993.

Blanco, Eduardo: “Hace ochenta años nacía el diario *Crítica*”, en revista *La Maga*, Buenos Aires, 20 de enero de 1993.

Calabrese, Omar: *La era neobarroca*, Editorial Cátedra, Madrid, 1987.

Carlón, Mario: *Imagen de arte/imagen de información*, Editorial Atuel, Buenos Aires, 1994.

Carlón, Mario: “Avatares de un transgénero “alto”: vida y sobrevivencia del retrato en los medios masivos”, ficha de la cátedra Semiótica de los géneros contemporáneos, titular: Oscar Steimberg, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1993.

Carlón, Mario (coord.), Dugatkin, M., Fraticelli, D., Paroldi, B. y Tobi, X.: “Notas sobre la construcción de lo institucional en los noticieros televisivos”, IV Congreso Nacional de Semiótica “Discursividades: entre lo visible y lo enunciable”, Universidad Nacional de Córdoba, septiembre 1995.

Coscarelli, H., León, C., Pedranti, G. y Tobi, X.: “Comparación entre los diarios *Crítica* y *Crónica*. Variaciones y permanencias”, trabajo práctico elaborado para la materia *Teorías sobre el Periodismo* (cátedra: Aníbal Ford), Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, segundo cuatrimestre, 1995.

Del Monte, Alberto: *Breve historia de la novela policíaca*, Taurus, Madrid, 1962.

Eco, Umberto, Sebeok, Thomas: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Editorial Lumen, Barcelona, 1989.

Fernández, José Luis: “Lo policial, lo televisivo y el sensacionalismo” en revista *Medios, Comunicación y Cultura*, N° 22, Buenos Aires, 1990.

Fernández, José Luis: “Crímen pasional y periodismo. Su permanencia y la actualidad con respecto al estilo” en *Medios, Comunicación y Cultura* N° 21, Buenos Aires, 1990.

Fernández, José Luis, López Barros, Claudia y Petris, José Luis: “*El Mundo* condensador/r e ilustrado/r”, ficha de la cátedra Semiótica de los Géneros Contemporáneos, titular: O. Traversa, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1999.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

Ford, Aníbal, Rivera, Jorge y Romano, Eduardo: *Medios de comunicación y cultura popular*, Legasa, Buenos Aires, 1985.

Geertz, Clifford: *El antropólogo como autor*, Editorial Paidós, Barcelona, 1989.

González, Horacio: *La realidad satírica. Doce hipótesis sobre Página/12*, Paradiso Ediciones, Buenos Aires, 1992.

Guizburg, Carlo: “Señales. Raíces de un paradigma indiciario” en Gargani, Aldo (ed.): *Crisis de la razón*, Siglo XXI, México, 1983.

Hamon, Phillippe: *Introducción al análisis de los descriptivo*, Edicial, Buenos Aires, 1994.

Hitz, Rubén y otros: “El testimonio fotográfico en el género policial en la prensa diaria y especializada”, Buenos Aires, Cuartas Jornadas de Investigadores de la Cultura, Noviembre 1998.

Jackobson, Roman: *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona 1981.

Lafforgue, Jorge y Rivera, Jorge: *Asesinos de papel. Ensayos sobre narrativa policial*, Ediciones Colihue, Buenos Aires, 1996.

Lévi Strauss, Claude: “Naturaleza y cultura”, ficha de la cátedra Antropología Social y Cultural, titular: M. Bolvín, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, 1992.

Link, Daniel (comp.): *El juego de lo cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, La Marca Editora, Buenos Aires, 1992.

Longo, Fernanda, Luzzani, Telma: *Manual de estilo*, Clarín-Aguilar, Buenos Aires 1997.

Ordoñez, Marcos: “Capotiana”, en revista *Co & Co* N°11, una publicación de Ediciones B, Barcelona, enero de 1994.

Othitis, Ch.: *Genres of New Journalism*, en <http://www.goldcostdigital/gonzo/wsmith/articles.html>, julio 1997.

Saldías, José Antonio: *La inolvidable bohemia porteña*, Editorial Freeland, Buenos Aires, 1968.

Schaeffer, Jean Marie: *La imagen precaria (del dispositivo fotográfico)*, Editorial Cátedra, Madrid, 1990.

Segre, Cesare: “Tema/Motivo” selección de *Principios de análisis literario*, 2ª parte *Problemas del texto literario*, Editorial Crítica, Barcelona, 1985.

Souvestre, Pierre y Allain, Marcel: “Juve contra Fantomas”, en *Club del Misterio* N° 35, Editorial Bruguera, Barcelona, 1982.

**Entre la sangre y la lupa:
dos casos de periodismo policial argentino**

Steimberg, Oscar: “Naturaleza y cultura en el ocaso (triumfal) del periodismo amarillo”, en *Categorías y dispositivos constructivos de las historias de la cultura de la imagen en la Argentina*, investigación de UBACyT, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.

Steimberg, Oscar: “Utopías periodísticas: el uno, el otro y el espejo”, en revista *Medios y comunicación* N° 20, Buenos Aires, octubre 1982.

Steimberg, Oscar: *Semiótica de los medios masivos*, Atuel, Buenos Aires, 1993.

The Fantomas Website, en <http://www.fantomas-lives.com/>

Todorov, Tzvetan: *Los géneros del discurso*, Buenos Aires, Paidós, 1983.

Todorov, Tzvetan: “Las categorías del relato literario”, en Barthes, Roland y otros: *Análisis estructural del relato*, Premiá editora, Puebla, 1990.

Todorov, Tzvetan: “Sinécdoques”, en Cohen Jean y otros: *Investigaciones retóricas II*, Ediciones Buenos Aires, Barcelona, 1982.

Ulanovsky, Carlos: *Parén las rotativas*, Espasa, Buenos Aires, 1997

Verón, Eliseo: *Semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*, Gedisa, Barcelona, 1993.

Verón, Eliseo: *Construir el acontecimiento*, Gedisa, Barcelona, 1987.

Verón Eliseo: *Espacios públicos e imágenes*, Gedisa, Barcelona, 1997.

Wolfe, Tom: *El nuevo periodismo*, Anagrama, Barcelona, 1977.