

De Cámara escondida a Ciudad desnuda: un estudio de la televerdad en la televisión mexicana

Claudia Benassini Félix

Departamento de Comunicación, Universidad Iberoamericana-Santa Fé

Presentación

Viernes en la tarde. Gabriel Peregrino, un televidente promedio habitante de cualquier ciudad del país, concentra los ingredientes necesarios –botanas, cervezas y control remoto– para disfrutar el comienzo del fin de semana con su programación preferida. Enciende el televisor y frente a su pantalla aparece Jorge Garralda con sus ya habituales denuncias contra la corrupción y la injusticia y sus solicitudes de donativos para los necesitados. Reportajes y entrevistas con los actores de los hechos, lenguaje decidido y tono agresivo, así como dramatizaciones de los acontecimientos son ya algunas constantes de *A quien corresponda*. Un tanto consternado y mientras da un trago a su cerveza, Peregrino cambia de canal para caer en *Lente loco*, en donde gracias a la cámara escondida los televidentes se divierten con las bromas de las que son víctimas los latinos que habitan en Miami... Algo bastante parecido a lo vemos en México a través de *Te caché* o *Cámara Infraganti*, piensa divertido Gabriel mientras saborea sus cacahuates japoneses. Una vez más vuelve a cambiar el canal para ahora caer en *A sangre fría*, en donde un equipo de reporteros comandados por tres conductores desde el estudio nos narran también con lenguaje decisivo y tono seguro las tragedias de las que son víctimas los ciudadanos de zonas marginadas y colonias populares, quienes claman justicia o simplemente se lamentan de las jugarretas del destino. Para Peregrino, este programa es similar a *Ciudad desnuda*, *Cereso rojo*, *Ocurrió así* o *A través del video* y como en el caso de Garralda, también recurren a las dramatizaciones y también a situaciones de la vida real como *Lente loco*. Antes de volver a cambiar nuevamente el canal para ver la semifinal del fútbol mexicano, Gabriel Peregrino piensa en las semejanzas y diferencias entre todos los programas que recorrió: ambos informan y divierten, recurren a personajes y dramatiza-

ciones de la vida real tan palpables como él mismo... Con razón abundan en la televisión mexicana, concluye.

La situación que hipotéticamente ha vivido Gabriel Peregrino recoge la percepción que sobre el tipo de programas descritos tiene gran parte de los televidentes que se han vuelto adictos a ella. Adicionalmente está el hecho de que en poco más de un año se han reproducido en la televisión mexicana, pues se consideran no sólo los producidos aquí, sino también los que nos llegan de otros países, particularmente Estados Unidos. Y su presencia es tan importante que incluso en algunos momentos han desplazado a las telenovelas en las preferencias del público, tal como indican los datos al respecto¹. A pesar de todos estos hechos, en México todavía no hemos logrado caracterizar al nuevo género televisivo, que en Estados Unidos se conoce como *Reality shows* y en España como *Televerdad*. En ambos casos, se alude a un tipo de contenidos que asume características particulares, mismas que se describirán en el siguiente apartado. Más adelante se hará un recorrido por los programas del género producidos en México para posteriormente presentar los resultados de una investigación al respecto y, finalmente, unas reflexiones sobre el tema. Antes de entrar en materia cabe una aclaración: en los siguientes apartados se utilizarán los distintos nombres con que el género se conoce en otras partes del mundo en donde ya se ha iniciado su caracterización. Asimismo, por tratarse de un género poco estudiado en México, las observaciones al respecto deben tomarse como parte de un proceso de acercamiento a la llamada televerdad.

1. Orígenes

De acuerdo con Lorenzo Vilchez (1995:1), el verdadero objetivo de los programas de televerdad en Estados Unidos y Europa es el rescate de la gente común para la televisión. El caso más palpable es el de *Candid Camera*, cuyos orígenes se remontan a mediados de la década de 1950; se ha transmitido en diferentes versiones a través de la televisión norteamericana y su finalidad primordial ha sido el entretenimiento. Asimismo, a finales de la década de 1960 aparece también en la televisión norteamericana la tendencia a plantear problemas que están en las primeras páginas de los periódicos: "los abusos sexuales, la marginación de la gente mayor, los malos tratos, el aborto, los conflictos raciales, la droga... (...) La televisión comienza a ser consciente de su poder y del papel

1. El dato se toma de los reportes de *rating* que periódicamente publica la revista *Adcebra*.

que puede jugar como mediador entre la realidad y un ciudadano cada vez más distanciado de las grandes instituciones. Y la televisión se hace noticiario de la realidad" (Alvarez Berciano, 1995:18). En este contexto, cabe recordar que esta década es reconocida como particularmente violenta al interior de la sociedad norteamericana y que se adjudica a la televisión un papel central. Incluso, para algunos autores (por ejemplo Colombo, 1983) aquí se ubica el inicio de la espectacularización de la televisión². En este momento aparecen programas como *60 Minutes*, cuyo objetivo fue la denuncia de conductas antisociales.

Por otra parte, desde sus inicios la televisión europea tuvo el servicio social como una de sus finalidades; por ello, se intentaba mostrar el drama social. Este movimiento evolucionó gradualmente hacia otro que culminaría en la década de los 80, momento en que la gente común comienza a ir a la televisión para contar su propio drama, sin que medie un guión escrito por profesionales. El fenómeno coincide con el proceso de transformación de los sistemas televisivos de régimen público a mixto³, que gradualmente da entrada al entretenimiento y a la publicidad. Por lo que se refiere al género que nos interesa, nuevamente la constante fue la presencia del ciudadano medio como protagonista de programas de televisión. "Así, ocurre que en el momento de la expansión y de la mercantilización de la televisión, las exigencias de recuperación inmediata de la inversión y la consiguiente competencia salvaje, ven en el *reality show* una estructura mediática y favorable y una fórmula ya ensayada por las televisiones públicas. La historia cotidiana puede ser más espectacular que las costosas inversiones en (telenovelas) y todo ciudadano puede ser rey por una noche con tal de que sepa contar bien su historia. Por si fuera poco, las televisiones comerciales encuentran en estos programas fórmulas una buena justificación del negocio como servicio a la sociedad" (Vilchez, 1995:2).

Como puede observarse, la televerdad encuentra sus orígenes tanto en la información como en el entretenimiento. Asimismo, los contenidos que se consideran propios del género alude a las diversas posibilidades de participación del ciudadano medio en la televisión. Dicha participación se lleva a cabo mediante diversas modalidades, que van

en el momento de la expansión y de la mercantilización de la televisión, las exigencias de recuperación inmediata de la inversión y la consiguiente competencia salvaje, ven en el *reality show* una estructura mediática y favorable y una fórmula ya ensayada por las televisiones públicas.

- 2 Como se recordará, Furio Colombo fue uno de los primeros autores en reflexionar sobre las implicaciones socioculturales que tuvo para Estados Unidos y otras partes del mundo el hecho de que los televidentes que en 1963 presenciaron en directo el asesinato de Lee Harvey Oswald –presunto asesino del Presidente John F. Kennedy– a manos de Jack Rubinstein.
- 3 Para mayor información sobre el proceso de privatización de la televisión europea véase Cazeneuve (1982), Richeri (1983).

desde lo chusco hasta la denuncia, pasando por la narración y la dramatización de casos de la vida real. Sin embargo, debemos reconocer que en México han proliferado como parte de la televerdad los programas popularmente conocidos como *de nota roja*, en parte por su semejanza con la sección del periódico en la que se narran las historias de asesinatos y demás actos delictivos de los cuales es víctima la población en diversas partes del mundo, aunque el interés de productores y televidentes se ubica en el acontecimiento nacional.

2. Caracterización

A finales de la década de 1970 Baggaley y Duck (1978: 22 y ss) clasificaron los géneros televisivos a partir de las dos funciones más desarrolladas del medio: la información y el entretenimiento. Esto permitió que pudiera hablarse de entretenimiento como entretenimiento (principalmente programas de ficción), información como información (noticieros en su fórmula clásica), entretenimiento como información (concursos) e información como entretenimiento, en donde puede ubicarse a la televerdad en sus diversas modalidades. Este punto de vista coincide con el de Lorenzo Vilchez, quien considera al género como *infotainment*, es decir, una combinación de información y entretenimiento que origina una mezcla de diversos géneros televisivos, que marca un profundo cambio de modelo comunicativo que afecta a todos los medios (Vilchez, 1995:2). Por su parte, Rosa Alvarez Berciano, lo considera un término que se populariza en la segunda mitad de los años 80. "Describe y juzga el acoplamiento antinatural entre información y entretenimiento, entre *real news* y espectáculo. La noticia de que un noticiero ha incluido una recreación, o de que un reportaje incluye dramatizaciones suscita una respuesta inmediata. Se critica a la información televisiva por ponerse 'bajo las leyes del espectáculo' y, en su búsqueda de impacto, por no distinguir lo importante de lo marginal" (Alvarez Berciano, 1995: 14).

Como ya se indicó más arriba, Vilchez considera que "el *infotainment* es una mezcla de géneros que se caracteriza por la fuerte presencia del concepto de *información*, la *narración oral* como base de las historias llevadas a la pantalla por la gente, el acto de *manipulación* que comparten la televisión y el público, el acceso a la televisión por parte de sectores socialmente excluidos a través de la tematización de la *crisis* y de la *carencia* y, finalmente, la *cuestión de la verdad* que subyace en los programas como garantía de credibilidad" (Vilchez, 1995:3). Con respecto a la presencia de la verdad en los programas del género, el autor profundiza en sus posibles efectos. "En este caso, la verdad se produce

durante la historia que cuenta una persona en el programa. La verdad se produce por el ejercicio de la palabra y de la imagen a través de procedimientos por los cuales se afirma o se niega lo dicho. La verdad es una cuestión subjetiva, no hay mediador de la verdad porque no se delega. Esta es también una de las bazas de los programas en directo, más brilla la verdad cuanto más simultánea se hace con la realidad. La verdad del *reality show* expone al sujeto a los efectos de lo real (declarar, buscar, delatar, exhibirse). Los protagonistas no profesionales del *reality show* juegan a la ofensiva y por ello mismo están sujetos, ellos y los directamente afectados por los acontecimientos, a los contragolpes del programa" (Vilchez, 1995:5).

De lo anterior se desprende parte de las dificultades tanto para definir al género como para ponerle un título en español; desde luego, televerdad e infoentretenimiento no son sinónimos, sino constituyen una muestra de esta dificultad. Asimismo, puede observarse que el énfasis de los autores que han problematizado sobre el tema es en la presencia de la verdad tal como la vemos en los programas de denuncia y crítica social. En los programas de cámara escondida la verdad está presente en el hecho de que el ciudadano medio es el actor; sin embargo, gran parte de las situaciones en que se le presenta son provocadas por el equipo de producción.

Ante las dificultades para nombrarlos y caracterizarlos, así como por sus modalidades, es difícil preguntar al televidente si conoce estos programas y su opinión al respecto: nadie los conoce como televerdad, mucho menos como *infoentretenimiento*. Incluso, Kurt Hickethier señala que han provocado la crítica de pedagogos y especialistas en medios de comunicación debido a la confusión entre ficción y documentación, a la dramatización como recurso para tratar la información y por la selección de los temas, enfocada al sensacionalismo (Hickethier, 1995:31). De aquí que la tendencia a la definición se haya sustituido por los nombres de los programas, particularmente los conocidos como *de nota roja*. Ello ha permitido la definición provisional del género: "es un programa que pretende presentar de forma espectacularizada la realidad que nos circunda en la vida cotidiana. Pero si a esta ambigua descripción le añadimos el resultado de una investigación inductiva, podríamos llegar a aceptar que posee además otras características..." (Castañares, 1996:8990). Un punto que se trabajará en los siguientes apartados.

3. La televerdad en la televisión mexicana

Los primeros programas del género que se produjeron en México datan de principios de la década de 1960 y se ubican en dos tendencias: el entretenimiento y la dramatización

de casos de la vida real que en principio adoptó el formato de teleteatro. Con respecto a la primera tendencia cabe citar el caso de *Cámara escondida*, conducido por Paco Malgesto. Se trataba de una versión a la mexicana de *Candid Camera*, en el que se simulaban situaciones que involucraban a ciudadanos del más diverso tipo. Esta primera etapa de su existencia fue breve; a principios de la década de 1980 canal 13 –entonces en manos del Estado– inició las transmisiones de *Cámara infraganti*, producido, conducido y dirigido por Oscar Cadena, quien desde entonces ha ocupado varios espacios en la televisión mexicana, incluyendo su paso a Televisa. El formato sigue manteniendo la misma estructura: la denuncia de ciertas anomalías cometidas por ciudadanos en sus actividades cotidianas: tirar basura, estacionarse en lugares prohibidos, consumir alcohol etc. Sin embargo, el tono ha sido más ligero que el que caracteriza a otros programas del género.

Por lo que se refiere a la televerdad bajo formato de teleteatro, Fernando González (1986:233) menciona el caso de *Yo fui testigo*, transmitido por el canal 4 entre marzo de 1963 y marzo de 1965, en el que se dramatizaban casos de la vida real. A principios de 1970 se inició *Cosa juzgada*, bajo el mismo formato que su antecesor y con la participación de actores destacados como Carlos Ancira; permaneció al aire aproximadamente por dos años. En 1986, rescatando la misma idea Silvia Pinal inicia las transmisiones de *Mujer: casos de la vida real*, cuyas transmisiones continúan actualmente al aire. Estos tres casos tienen la constante de la dramatización de historias verdaderas, único ámbito en el que se permite la participación ciudadana. En la mayoría de los casos se mantiene el anonimato de quienes enviaron la historia, a menos que el interesado lo autorice; este hecho es factible sobre todo cuando se trata de buscar personas desaparecidas, para lo cual *Mujer...* ha demostrado su eficacia.

Un tercer tipo de programas de televerdad fue *60 minutos*, que debe nombre y formato a su homónimo estadounidense. Inició sus transmisiones en noviembre de 1978 bajo la conducción de Juan Ruiz Healy y concluyó a mediados de la década siguiente ya con otros conductores comandados por Jaime Mausán. Desde sus inicios, *60 minutos* cobró fama tanto por el tono desarrollado por el conductor como por las temáticas que se abordaban, además de ser la primera vez en que el ciudadano medio comienza a aparecer en televisión cada vez con mayor frecuencia. Sin embargo, conforme se fueron modificando las temáticas del programa, la participación ciudadana también se fue diluyendo.

Como puede observarse, lo que actualmente transmite la televisión mexicana como *infoentretenimiento* tiene sus antecedentes en diversos programas del género, a los que se añaden otros en los que la verdad se constituye en el principal ingrediente. Es decir,

lo que conocemos como la *nota roja* de la televisión mexicana. Al respecto, cabe recordar que este tipo de contenidos aparece como parte de los noticiarios, particularmente los matutinos, a principios de la década de 1990. De manera casi paralela y bajo el mismo formato con que los conocemos actualmente comienzan a circular en la televisión mexicana programas –como *Primer impacto* y *Ocurrió así*– producidos por las dos principales cadenas para hispanos: Univisión y Telemundo. Por su parte, *Lente loco* se relaciona más con el formato de cámara escondida.

A principios de la década de 1990 se iniciaron las transmisiones de *A quien corresponda*, a través del todavía estatal canal 13. Desde sus inicios su conductor Jorge Garralda planteó como uno de los objetivos del programa el hacer un noticiero social, en el que tuviera cabida la problemática de los que no tienen voz, particularmente los habitantes de zonas marginadas y colonias populares. Con Garralda se inicia un estilo informativo que intenta denunciar conductas antisociales prevenir contra la inseguridad y funcionar como servicio social en caso necesario.

De 1994 a la fecha se produce una gradual intromisión de la *nota roja* en la televisión mexicana, a través de programas de infoentretenimiento que adoptaron un formato similar a los producidos por Univisión y Telemundo: *Ciudad desnuda*, *A través del video*, *A sangre fría*, *Cereso rojo* y *Evidencias* constituyen los ejemplos más representativos. En algunos momentos todos han coexistido, aunque en tiempos unos desaparecen y aparecen otros nuevos. Estos programas se combinan con los importados de Estados Unidos, tanto en habla hispana como traducidos al español: *Rescate 911*, *Lo mejor del video* etc. En suma, asistimos a un resurgimiento de los programas del género. Esta situación no es privativa de México sino que puede observarse en otras partes del mundo como España, Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

4. Un primer análisis de los programas del género

Tomando en cuenta las consideraciones señaladas en los dos primeros apartados, se utilizó un modelo de análisis del mensaje televisivo apoyado en la semiótica textual, mismo que ya se había utilizado en trabajos anteriores (Benassini, 1995 b y 1997). Considerando al significante como el plano de la expresión y añl significado como el plano de contenido, cada plano consta a su vez de dos elementos: sustancia y forma. Con ello se obtiene un eje de coordenadas cuyos elementos se sintetizan de la siguiente manera (Benassini, 1995 a):

1. *Sustancia de la expresión.* La materia de la que están hechos los significantes (verbales, visuales, espaciales, químicos), por medio de los cuales designamos las unidades semánticas generadas por la "pertinentización" de la sustancia del contenido. Así, cada sistema de significación se realiza en una o varias sustancias de la expresión.
2. *Sustancia del contenido.* Consiste en el universo entero del sentido, es decir, la totalidad de los posibles contenidos de la comunicación. Existe una sola sustancia del contenido, un solo tejido semántico; lo que varía de un código a otro es la forma de recortar ese tejido en unidades de significación pertinentes.
3. *Forma del contenido.* En función de lo anterior, es el sistema semántico a través del cual se da forma pertinente a la sustancia del contenido aislando objetos y abstracciones; es lo que podríamos llamar individualización de los significados. Es decir, se identifica con la manera en que, en un marco cultural dado, se organiza en categorías, dotando de pertinencia al tejido semántico (a través de un juego de oposiciones y diferencias).
4. *Forma de la expresión.* Confiere pertinencia a la sustancia de la expresión, separando en el continuo de la materia física los elementos que van a construir el sistema de los significantes. Ello implica que la forma del contenido deberá ser transcrita en una materia expresiva dada cuya pertinentización dará lugar precisamente a la forma de la expresión.

Vistos de manera esquemática en un eje de coordenadas elementos se organizan de la siguiente manera:

Sustancia de la expresión (lenguaje televisivo)	Forma de la expresión Edición
a) Encuadres	
b) Movimientos de cámara	
c) Lenguaje verbal	
Sustancia del contenido (figuras temáticas)	Forma del contenido (conductores y participantes)
a) Tópico central del programa	a) Lenguaje
b) Secciones que lo componen	b) Acontecimientos
c) Aspectos de producción	c) Recompensas

Como ya se indicó al principio de este apartado, este modelo ya se ha utilizado para el análisis de otros géneros televisivos. Esta ventaja se añade la de haberse utilizado para el análisis de la televerdad en España, aspecto que contribuye al enriquecimiento de los hallazgos y las conclusiones, mismas que se presentan en el siguiente apartado.

5. Hacia un primer diagnóstico

Este apartado resume los principales hallazgos encontrados en el análisis. Los programas seleccionados fueron: *A quien corresponda*, *Ciudad desnuda*, *Evidencias*, *Te caché*, *Cámara infraganti*, *A través del video* y *Casos sin resolver*, todos producidos en México y actualmente transmitidos por los canales de Televisa y Televisión Azteca. Al respecto, cabe señalar que recientemente finalizaron su ciclo tres programas del género que fueron muy comentados por distintas razones: *Expediente 13*, 22:30, que en la última etapa de su vida se llamó *Expediente: cámara y delito*; *Cereso rojo* y *Cómplices en familia*, muy controvertido pues las situaciones en que participaban los sujetos seleccionados eran sugeridas por familiares o amistades de los mismos.

Cabe señalar que el análisis del género se centra en los llamados programas de *nota roja*, fundamentalmente porque *Te caché* y *Cámara infraganti*, cada uno en su estilo, explotan lo más convencional del género: situación ficticia que involucra a una o varias personas a quienes provoca desconcierto, para finalmente mostrar que había una cámara oculta que atestiguaba la situación y su desenlace. No obstante, *Cámara infraganti* recurre a una modalidad también utilizada por los programas de *nota roja*, de la que se hablará en su momento: el ciudadano que, cámara de video en mano, graba acontecimientos inesperados y los envía a su programa favorito de televisión, ya sea para concursar por un premio o para denunciar una conducta socialmente considerada como desviada, en estos casos casi siempre a solicitud del conductor.

a) *Sobre la sustancia de la expresión*. La narración de los programas transcurre en dos espacios: el estudio de televisión, donde los conductores darán coherencia a los relatos seleccionados para la ocasión y el lugar en el que se desarrollan los acontecimientos cubiertos por los reporteros en un momento determinado que no se especifica al televidente. Con respecto a la primera parte se recurre a lo más convencional del lenguaje televisivo: planos generales para ubicar al televidente en el estudio, planos medios para centrarse en el o los conductores mientras comentan los hechos y acercamientos a sus

caras para observarlas con mayor detalle, particularmente cuando se pasa de un relato a otro.

Por lo que se refiere a la cobertura del acontecimiento *in situ*, característica inherente al género, todo indica que lo importante es estar ahí, grabar el testimonio. El lenguaje de la imagen pasa a segundo término. Es frecuente observar tomas forzadas y ruptura de los ejes pues lo primordial es proporcionar la mayor cantidad de información en el menor tiempo posible. El camarógrafo corre tras el reportero buscando la exclusiva y cumplir el objetivo que subyace en todo programa que se precia de ser informativo: mantener al tanto al televidente sobre los asuntos que son de su interés. El problema se agrava cuando se recurre a imágenes grabadas por videoaficionados que presencian el acontecimiento y lo envían al programa que lo solicita. *A quien corresponda* suele ser el que con mayor frecuencia recurre a esta modalidad.

Por otra parte, el lenguaje verbal se organiza en tres niveles: conductores, narradores y actores. Los dos primeros han desarrollado una modalidad que se inició en la página roja de la prensa escrita: utilizar analogías que normalmente remiten a la tragedia: "Salió de paseo y se encontró con la muerte, confundido entre las cenizas de sus juguetes" y frases por el estilo que rápidamente se gastan y pasan a formar parte del acervo de lugares comunes. Lo importante es combinar originalmente algunas palabras seleccionadas de antemano y ponerlas en circulación en situaciones similares. Aquí *Ciudad desnuda* utiliza este recurso de manera más frecuente. Este tipo de frases y descripciones se acompaña de un tono seguro y agresivo que cada vez es más utilizado por conductores y reporteros y que se acompaña de frases o de formas de entrar en complicidad con el televidente: el no se deje de Jorge Garralda y los constantes guiños de ojo de Rocío Sánchez Azuara son los ejemplos más notorios. Sin embargo, no se trata de una innovación importante en la manera de comunicarse con el público pues son modalidades que se han utilizado a lo largo de la historia de la televisión.

Por último, el lenguaje de los actores resulta de suma importancia; a juicio de Lorenzo Vilchez se trata de una forma de rescate de la oralidad. "Lo que importa de la historia es el sujeto que la cuenta. El cambio de sujeto narrador de la televisión es el verdadero acontecimiento. Nuevo narrador y, en consecuencia, nuevo *escuchador*" (Vilchez, 1995:4). Aquí puede hablarse de una innovación importante, pues los actores dejan de ser profesionales, una cualidad antes exigida por la televisión, y el ciudadano promedio se instaura en tal. Estas afirmaciones se complementan con las de Kurt Hickethier: "era decisivo para su éxito que la *Reality TV* no se entendiera como una técnica de juego del entretenimiento televisivo basada en la ficción, sino como un informe de hechos, como

parte de un reportaje periodístico de noticias" (Hickethier, 1995:32). Por ello, será de particular importancia para el reportero el cuidar que el lenguaje oral no se deforme, que sea lo más coloquial posible y pletórico en descripciones sin descuidar la breve duración de los materiales. "Me mentó la madre", es una frase frecuente como inicio de una narración con desenlace violento, misma que incluso transgrede las reglas de la televisión, puesto que hasta que comenzaron este tipo de programas no se toleraban este tipo de expresiones.

b) Forma de la expresión. Como ya se indicó en el punto anterior, la televerdad se organiza en torno a dos espacios: el estudio de televisión y el lugar de los acontecimientos. Ambos tienen una duración más o menos similar, pues cabe destacar que las narraciones se reducen al menor tiempo posible vía la edición. Es aquí donde se inicia el proceso de mediación entre la realidad y la televisión. "La breve duración de los reportajes conduce a un rápido cambio de los sentimientos suscitados por los mismos en los espectadores, a un cambio de excitación y satisfacción, usando como estímulo especial el hecho de que lo expuesto reivindique la realidad. En la combinación está el alza de las estrategias de mediación hasta ahora solamente seguidas por separado: el espectador tiene la sensación, promovida por el programa, de vivir directamente un acontecimiento catastrófico, un accidente. Piensa estar directamente presente en sucesos que afectan a personas "como tú y yo" y que pudiera vivir alguna vez de manera similar. De ello resulta, para muchos espectadores, la impresión de poder aprender algo contemplando este tipo de programas, (por ejemplo) cómo poder "protegerse" de tales accidentes, golpes del destino etc." (Hickethier, 1995:32). Como puede observarse, nuevamente se destaca el carácter informativo atribuido a la televerdad a lo que se añade el posible aprendizaje por la vía del ejemplo.

Parte del ritmo que se imprime a la televerdad por medio de la edición radica en el papel asumido por los conductores para dar congruencia al programa. Ya se destacaron las peculiaridades de su lenguaje verbal, al que cabe añadir el tono editorial que asumen cuando presentan conductas desviadas y que se relaciona con esta posibilidad de aprendizaje señalada por Hickethier en referencias anteriores. "¿Para qué tienen hijos?", señalan tras denunciar el maltrato a menores, comentario que da pie a un diálogo sobre el tema y funciona como preámbulo para presentar el caso de un menor desaparecido o un reportaje sobre niños de la calle. O bien, después de presentar a un delincuente atrapado por la justicia comentarán que "quien mal anda mal acaba", algo que no sucedió a una persona que finalmente encontró solución a su problema, la mayoría de los casos gracias

a la televisión. Este orden de presentación se complementa con el intercalado de letreros que resumen la noticia a presentar: "viaje mortal", "el autobús de la muerte" y "los verdugos del ahorro" son algunos ejemplos de cómo la televerdad se organiza en torno a la supuesta coherencia que debe caracterizar a los informativos.

c) *Sobre la sustancia del contenido.* Al hablar sobre las características de la televerdad se hizo hincapié en la importancia de la participación del ciudadano común como el actor principal de la historia que narra o atestigua. De aquí que el tópico central del programa es la presentación de hechos de los cuales no se ocuparían otro tipo de noticieros. Por lo tanto, el género privilegia acontecimientos que se desarrollan de preferencia en zonas marginadas de las grandes ciudades del país. Asimismo —y como característica del género— los hechos seleccionados pertenecen al ámbito que antes era privado y se hace público por la mediación de la televisión: el crimen perpetrado en la persona de un familiar, un conocido o un desconocido; la violación de que fue objeto la vecina, porque la madre no habla de la de su hija; la llamada en busca del hijo perdido o solicitando un donativo; o las injusticias cometidas por las autoridades en zonas urbanas donde los servicios dejan mucho que desear. Todo esto cabe en la televerdad.

En consecuencia, la televisión interviene para ofrecer soluciones constatables. "La televisión busca y encuentra al desaparecido, se ofrece como intermediaria de buena voluntad para la solución de los conflictos de carácter amoroso, ofrece un espacio público en el que confesar las propias faltas para que puedan ser perdonadas y, en último término, un espejo en el que todos puedan mirarse y aprender" (Abril, 1995:100). Nuevamente, se trata de la forma en que los medios y la televisión en particular construyen el espacio de mediación entre el entretenimiento y el interés público. En el caso del *reality show* esto se puede traducir como el intento de construir la relación entre los mediadores de la televisión y la gente común; de aquí que el género también se conozca como *infoteni-*
miento.

Por otra parte, al más puro estilo de la página roja de cualquier periódico, en donde el plato fuerte lo constituyen las noticias del género, los programas se complementan con secciones adicionales que contribuyen a sazonar el contenido. Hechos insólitos ocurridos en distintas partes del mundo, algo de espectáculos e incluso notas transmitidas en otros noticieros son los ejemplos más frecuentes. Como en el resto del programa, su obtención dependerá de los recursos de la televisora: sus convenios con otras sobre todo del extranjero, la selección del material adecuado para que haya congruencia con el resto del programa y la oportunidad para manejar la información en el momento preciso, no

necesariamente en el momento en que se presentan los acontecimientos: algo en que la televerdad difiere de los informativos tradicionales, caracterizados por la rapidez con la que deben transmitir la información.

Dos observaciones más sobre la producción para finalizar con este punto. La escenografía del estudio suele ser pobre y sin mayores recursos. Incluso, recuerda las primeras épocas de los noticiarios: un escritorio liso y el logotipo del programa en el ciclorama; después de todo, la acción no se lleva a cabo ahí, sino afuera. Al respecto, segundo comentario, no hay diferencia cualitativa entre los programas que cuentan con mayores recursos de producción –y la consecuente posibilidad de presentar un mayor número de casos en más ciudades del país– y los que disponen de menos. En ambos casos e incluso en ambas televisoras la selección y presentación de la información obedece a otros criterios. Además, recordemos que el género privilegia las zonas marginadas y las colonias populares, mismas que no necesitan de mayores recursos para hacer patente su realidad.

d) Sobre la forma del contenido. Completa este primer acercamiento la importancia que adquiere la realidad como forma de la representación. De acuerdo con Wenceslao Castañares, tanto los contenidos como el formato han conferido al género el efecto de realidad. Para ello ha recurrido a algunos procedimientos fácilmente observables (Castañares, 1996:8687):

- 1) Las historias tienen como protagonistas al prototipo del ciudadano medio: espontáneos, utilizan un lenguaje popular que incluso puede llegar a lo vulgar, transmiten sinceridad además de que cuentan sus historias de forma sencilla y a veces poco lógica. Su forma de vestir y de conducirse –incluyendo las miradas furtivas a la cámara– obedecen a estos criterios. Sin embargo, cabe distinguir entre los actores principales, los directamente aludidos –cuyo testimonio no necesariamente se toma en cuenta pues no están en condiciones de darlo– y los actores secundarios, prolijos en descripciones aunque no siempre salen a cuadro.
- 2) Las historias se refieren a acontecimientos de la vida cotidiana que pueden ocurrirle a cualquiera, frecuentemente tienen que ver con hechos vulgares, no excluyen lo obscuro e incluso lo degradante. Las principales críticas al género giran en torno al abuso de este recurso, pues las temáticas constantes suelen relacionarse con la muerte –normalmente violenta–, los asaltos y las violaciones. En menor medida se denuncian problemas en la dotación de servicio o se solicitan donativos. De hecho *A quien corresponda* es la excepción en este sentido.

- 3) Las referencias a personajes, hechos y lugares son precisas y se insertan en los acontecimientos sociales, económicos o políticos que el telespectador tiene la impresión de estar viviendo porque, entre otras cosas, son aquellos de los que los medios informan. Nombre del agraviado, lugar en el que ocurrieron los acontecimientos y consecuencia de los mismos suelen ser ingredientes indispensables. Para que todo sea más verosímil, la historia suele apoyarse en imágenes: el procedimiento más veredictivo. Sin embargo, no debe perderse de vista la brevedad de las narraciones.
- 4) Los expertos legitiman el programa; su presencia suele relacionarse con explicaciones que justifican los comportamientos, que sancionan lo que allí se dice o que actúan como consejeros "científicos". Paralelamente el canal de televisión se autolegitima pues los conductores insisten en su buena fé, en la fidelidad de las historias seleccionadas y verificadas por su equipo de investigación. Cabe considerar como expertos a aquellos testigos directos e indirectos que apoyan la presentación del acontecimiento: médicos y enfermeras, autoridades, abogados, maestros etc.

Asimismo, como ya se indicó en las características, un ingrediente de la televerdad es la dramatización como recurso para manejar la realidad, salvo cuando la información es proporcionada por videoaficionados. Este recurso ha cobrado importancia a tal grado que en los créditos de los programas se da reconocimiento al equipo de dramatización. Sin embargo, más que un recurso de producción debe considerarse como una mediación entre la realidad y la ficción, entre la información y el entretenimiento. De aquí que los estudiosos del género lo consideren una modalidad de melodrama. "El melodrama televisual, como han señalado sus analistas más agudos, ofrece a los públicos populares cierta posibilidad de reapropiación de experiencias primordiales (los lazos familiares, las crisis sentimentales, la temporalidad cotidiana...) erosionadas por el desarrollo de la sociedad moderna y largamente hurtados a la visibilidad pública. La televerdad expresa seguramente un paso más en la extensión de esa posibilidad. Y, desde el punto de vista de su público, una profundización de la tendencia a reapropiarse la propia existencia. La demanda de autenticidad y el consiguiente rechazo de la ficción expresan quizá que esta última forma de relato, por verosímil que sea, significa cada vez más una traición a la existencia real y cada vez menos su traducción. Con lo que el *reality show* representaría en la historia del discurso televisual a la vez la radicalización del melodrama y la reacción contra él" (Abril, 1995:98). De aquí la importancia de la dramatización como recurso mediador entre la realidad y la ficción.

Por último sobre este punto, algo sobre las características de los presentadores. La mayoría procedía del sector de las noticias, particularmente en el caso de Televisa, en donde ya había una tradición en el género que hizo posible la capacitación de profesionales a cuadro. En Televisión Azteca sucedió lo mismo al principio, aunque más adelante se ha seleccionado a otras personas. En ambos casos, posiblemente como una forma de legitimar el nuevo género. En la actualidad podemos observarlos como líderes de opinión, que editorializan sobre los temas que abordan y acumulan conocimiento sobre los temas que gradualmente van abordando, además de que constituyen la memoria del programa: son los encargados de dar seguimiento a la información con lo que se pone de manifiesto la eficacia de la televisión y nuevamente su papel de mediadora con la realidad. Sorprende, sin embargo, que los reporteros ocupan un papel bastante menor en la conformación del discurso de la televerdad, a pesar de ser los mediadores entre la televisión y la realidad: de hecho son ellos quienes reconstruyen el acontecimiento y en algunas ocasiones llegan a atestiguarlo. A juzgar por el carácter repetitivo del fenómeno, se trata de otra característica del género cuya evolución habrá que seguir.

6. Para seguir adelante

Como puede apreciarse a partir de este primer análisis, a pesar de que el género televerdad no se conoce como tal en México, lo cierto es que ya puede observarse como tal. Prueba de ello es la cantidad de constantes encontradas en los programas analizados, independientemente de su pertenencia a una u otra televisora. Sin embargo, cabe distinguir el caso de *A quien corresponda* en formato y en contenido, pues enfatiza en otro tipo de información y utiliza los mismos recursos con otros fines. Hecha esta aclaración caben los siguientes comentarios sobre el tema:

- a) A lo largo del texto queda manifiesto que se habla de un nuevo género dentro de la televisión a nivel mundial. De ahí las escasas referencias bibliohemerográficas relativas a la temática. Incluso, dicha novedad también se hace evidente en la gama de propuestas que se incluyen en el género de la *televerdad*. De ahí las constantes referencias a ejemplos que a primera vista suenan tan dispares –de *Ciudad desnuda* a *Cámara Infraganti*–, aunque la constante es el papel protagónico asumido por el ciudadano medio en sus diversas modalidades: desde actor involuntario hasta testigo de los acontecimientos.

- b) En consecuencia, por lo menos en México la televerdad es un género en construcción que ha tomado elementos de otros para constituirse en un supergénero. "La *reality TV* trata desde el punto de vista de los medios de comunicación la suerte y desgracia de algunas personas, desindividualizándolas de esta manera y explicándolas como la regla de lo posible en la vida. Con ello ciertos aspectos, que representan en la vida cotidiana real siempre excepciones, ganan una importancia especial: se acentúan de forma especial la violencia y la criminalidad. Los golpes del destino individuales son lo que excitan especialmente al público, dado que él mismo –sentado sin peligro en el sillón de la televisión– no se encuentra afectado. El placer del miedo, con que juega el medio aquí de manera especial, es solamente el que corresponde al mismo medio, reaccionando con ello al mismo tiempo de forma compensadora a las costumbres e igualdades de la vida cotidiana moderna de la mayoría de los hombres" (Hickethier, 1995:32).
- c) De lo anterior se desprende que la televerdad significa un recorrido de la ficción a la realidad, cuyo último paso se da en el momento en que la televisión habla de la televisión y como parte de su constitución en supergénero, que se ubicará en un lugar intermedio entre la información y el entretenimiento. (Alvarez Berciano, 1995:18). De acuerdo con Wenceslao Castañares, la televerdad constituye un supergénero que pertenece a diversos ámbitos al mismo tiempo: informativo, educativo, espectacular, realidad y ficción. "Resultado de las tendencias que se han venido observando en la programación desde principios de la década de los ochenta, un *reality show* incluye procedimientos semejantes a los informativos: noticias sobre determinados hechos (aunque estos pertenezcan muchas veces a la insignificante vida cotidiana), documentales, conexiones en directo, avances de agenda y hasta enviados especiales o conexiones con corresponsales en el extranjero. De los programas de variedades (...) ha conservado, en lo formal, los procedimientos sintácticos mediante los cuales se unen los distintos bloques que lo constituyen y, en el aspecto temático, el espectáculo de la conversación hace posible, e incluso exige, el consejo y la confidencia. De los telefilmes, la reconstrucción de historias de vida que llevan a cabo actores o, en algunas ocasiones, los mismos protagonistas. De los concursos, el protagonismo de la gente corriente y la presencia cómplice del público. De las telenovelas, con las que han compartido los éxitos de audiencia, el gusto por lo melodramático y la retórica del exceso sentimental" (Castañares, 1996: 8586).
- d) A pesar de las semejanzas encontradas entre programas, que permiten describirlos como una especie de revista electrónica de nota roja, cabe destacar que televisoras

y contenidos difieren en las noticias que transmiten, salvo en casos excepcionales, particularmente los que trascienden la televisión y son tratados de manera insistente por la radio y la prensa. De aquí que protagonistas y productores disponen de una gama de opciones a seleccionar en función de las formas de entrar en contacto unos y otros y de las políticas específicas de cada programa, como pueden ser su concepto de información y las características del acontecimiento.

- e) A pesar de las semejanzas que caracterizan a la televerdad, el hecho de que sea una superposición de varios géneros y el análisis de los materiales muestra que es un género mucho más complejo de lo que puede pensarse a simple vista. "Para poder interpretar adecuadamente un texto tan heterogéneo y mestizo, el telespectador necesita una competencia específica que es también mucho más compleja que lo que nuestra familiaridad con ella nos permite apreciar. Lo cierto es que, como ha demostrado el compulsivo uso del (control remoto) para pasar de un canal a otro, el telespectador medio puede reconocer prácticamente de inmediato el género al que pertenece un programa. Y es este reconocimiento lo que le permite adoptar la actitud interpretativa adecuada. Así, no sólo puede poner una etiqueta que permite clasificarlo, sino, por ejemplo, anticipar las vicisitudes de las tramas narrativas, prever si podrá contemplar poco después el final de la historia o si tendrá que seguir sintonizando esa cadena en días y semanas sucesivos si quiere conocerlo" (Castañares, 1995:81).
- f) La televerdad es una modalidad más de la evolución del género informativo, como también lo son los deportes, los espectáculos y el formato de revista miscelánea que van adoptando los noticieros matutinos. Este proceso no es privativo de la televisión; se deriva de las necesidades de especialización que están caracterizando las nuevas formas de hacer periodismo escrito. Hablando específicamente de la televerdad, Lorenzo Vilchez señala que, además de una evolución del concepto, obedecen a una demanda de credibilidad. "No sólo porque las opiniones han sustituido a las noticias en los informativos, sino porque la misma realidad como fuente referencial se ha hecho irreconocible por las filtraciones y por las fuentes de información privilegiada, por los códigos no escritos de la endogamia profesional, por la ideología corporativa, por los grupos de presión empresarial del multimedia y por el servilismo gubernamental del centro y de la periferia. Si la información sigue siendo la base de las nuevas fórmulas, éstas se escriben con otros actores y con otros guiones" (Vilchez, 1995:3).

- g) Como puede observarse a lo largo de este primer análisis preliminar, la televerdad tiene muy pocos elementos propositivos e innovadores. Entre otros cabe destacar la fuerte presencia del ciudadano como actor del acontecimiento –o como camarógrafo del mismo– y la presencia de temáticas que anteriormente estaban reservadas a la prensa y en menor medida a la radio. El resto de sus ingredientes son tan tradicionales como los géneros que le dieron vida. De aquí la dificultad de reconocer estos programas como parte de un género particular y la facilidad de ubicarlos como informativos. Incluso, al preguntar a una muestra de televidentes las razones por las que veía estos programas la mayoría respondió que "para estar informados"⁴. Este resultado refuerza la idea de evolución de la información sustentada en el punto anterior.
- h) A lo largo de este trabajo se ha insistido en el hecho de que estos programas han proliferado en la televisión mexicana. Asimismo, es un hecho comprobado que ocupan elevados índices de audiencia, por lo que es de suponerse que han ganado un número considerable de adeptos. Del mismo análisis se desprende que son programas que exaltan el morbo y la violencia de manera creciente y alarmante, hecho que ha conducido a la opinión pública nacional a opinar al respecto, llegando incluso a solicitar al Presidente Zedillo su intervención para retirar estos programas del aire. Sabemos que esto es casi imposible, dadas las relaciones que desde siempre se han dado entre el Estado y los concesionarios de los medios electrónicos, en este caso la televisión. Sin embargo, esta acción ha creado un antecedente importante pues nuevamente trae a colación el tema de la violencia a través de los medios de comunicación y su repercusión en la sociedad.
- i) Finalmente y en función de lo anterior, cabe destacar que estos programas no sólo han proliferado en México; sino también en otras partes del mundo. Y, a diferencia de épocas anteriores, actualmente tienen un éxito inusitado. En opinión de Lorenzo Vilchez, esto puede ser producto de una reacción de la televisión de los ochenta a la crisis económica y de ideas del medio, "poniendo en marcha a través de diversas fórmulas de programas mitad información, mitad ficción, la publicitaria intuición de A. Warhol de que "todo mundo puede ser célebre un cuarto de hora". El éxito de

4. Datos arrojados por una encuesta aplicada durante la segunda y tercera semana de noviembre de 1996, como parte de un ejercicio en el que participaron mis alumnos de Teoría de la Comunicación. Mi reconocimiento en esta parte del trabajo.

audiencia estaba asegurado. Las fórmulas cuyos orígenes son diversos y su autoría puede perfectamente compartirse entre Estados Unidos (...) y Europa (...) se han aplicado en uno y otro lado del mapa con tal acierto y saber hacer que en muchos casos han arrastrado a los millones más importantes de audiencias de los *prime time* y arrancado una parte importante del mercado de las cadenas" (Vilchez, 1995;1). De aquí la importancia de seguir detenidamente la evolución del género. Un primer punto es que lo chusco ha pasado a segundo plano para dar paso al sensacionalismo y a la exaltación del morbo.

Bibliografía

- ABRIL, Gonzalo. "La televisión hiperrealista", en *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm.1, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 93101.
- ALVAREZ BERCIANO, Rosa. "La era americana del *reality show*: un territorio intermedio entre información y entretenimiento", en *TELOS*, núm.43, septiembrenoviembre de 1995, págs. 1419.
- BAGGALEY y DUCK (1978). *Análisis del mensaje televisivo*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- BENASSINI, Claudia. "Propuesta de un modelo de análisis del mensaje televisivo apoyado en la semiótica textual", en *Anuario de investigación de la Comunicación*, México, Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación, CONEICC, núm. 2, 1995.
- "Perfectamente bien contestado; los programas de concurso producidos por la televisión mexicana", en Gómez Mont, Carmen, *La metamorfosis de la TV*, 1995, México, Universidad Iberoamericana.
- CASTANARES, Wenceslao. "Géneros realistas en televisión: los *reality shows*", en *Cuadernos de Información y Comunicación*, núm. 1, Madrid, Universidad Complutense, 1995, págs. 7991.
- CAZENEUVE, Jean (1982) *El hombre telespectador*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- COLOMBO, Furio (1983) *Televisión: la realidad como espectáculo*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- GONZALEZ, Fernando (1986) *Historia de la televisión mexicana*, México, Agrupación de Iniciadores de la Televisión Mexicana.

- HICKETIER, Kurt. "Evoluciones del género en Alemania", en TELOS, núm.43, septiembre-noviembre de 1995, págs. 2934.
- LACALLE, María R. "La voz del espectador: el caso español", en TELOS, núm.43, septiembrenoviembre de 1995, págs.3541.
- LUNT, Peter y Sonia LIVINGSTONE. "Formas diversas de telerrealidad en el Reino Unido: hacia una teoría de la audiencia activa", en TELOS, núm.43, septiembrenoviembre de 1995, págs. 2028.
- RICHERI, Giuseppe (1983). *La televisión; entre servicio público y negocio*, Barcelona, Edit. Gustavo Gili.
- VILCHEZ, Lorenzo. "La televerdad: nuevas estrategias de mediación", en TELOS, núm.43, septiembrenoviembre de 1995, págs. 17.