

Universidad de Lima
Facultad de Comunicación
Carrera de Comunicación



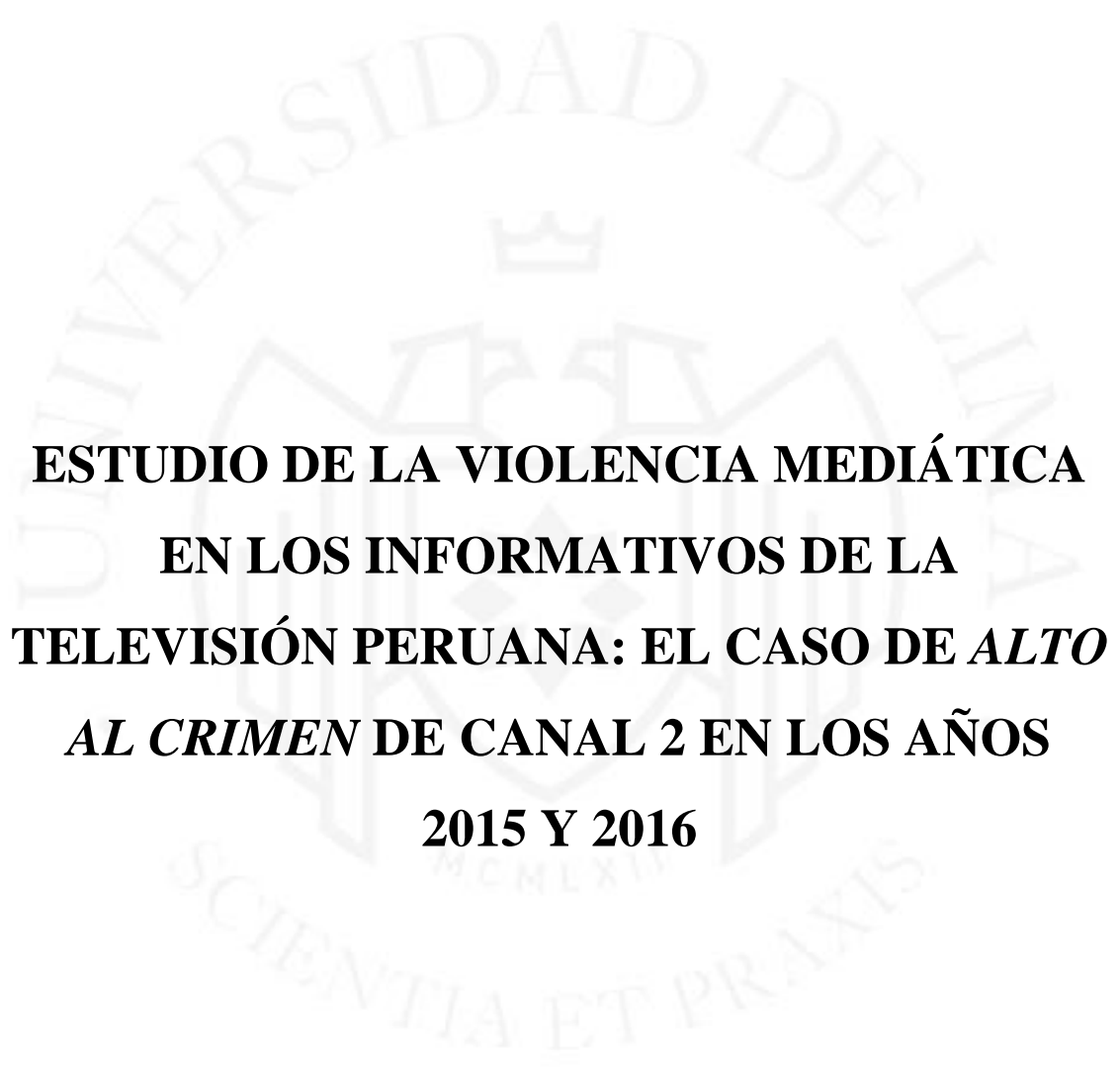
**ESTUDIO DE LA VIOLENCIA MEDIÁTICA
EN LOS INFORMATIVOS DE LA TELEVISIÓN PERUANA:
EL CASO DE *ALTO AL CRIMEN* DE CANAL 2 EN LOS AÑOS
2015 Y 2016**

Tesis para optar por el título de Licenciado en Comunicación

**Diego Alonso Bandhy Yantas
Código 20120142**

**Asesor
Jaime Bailón**

Lima, Perú
2023



**ESTUDIO DE LA VIOLENCIA MEDIÁTICA
EN LOS INFORMATIVOS DE LA
TELEVISIÓN PERUANA: EL CASO DE *ALTO*
AL CRIMEN DE CANAL 2 EN LOS AÑOS
2015 Y 2016**

TABLA DE CONTENIDO

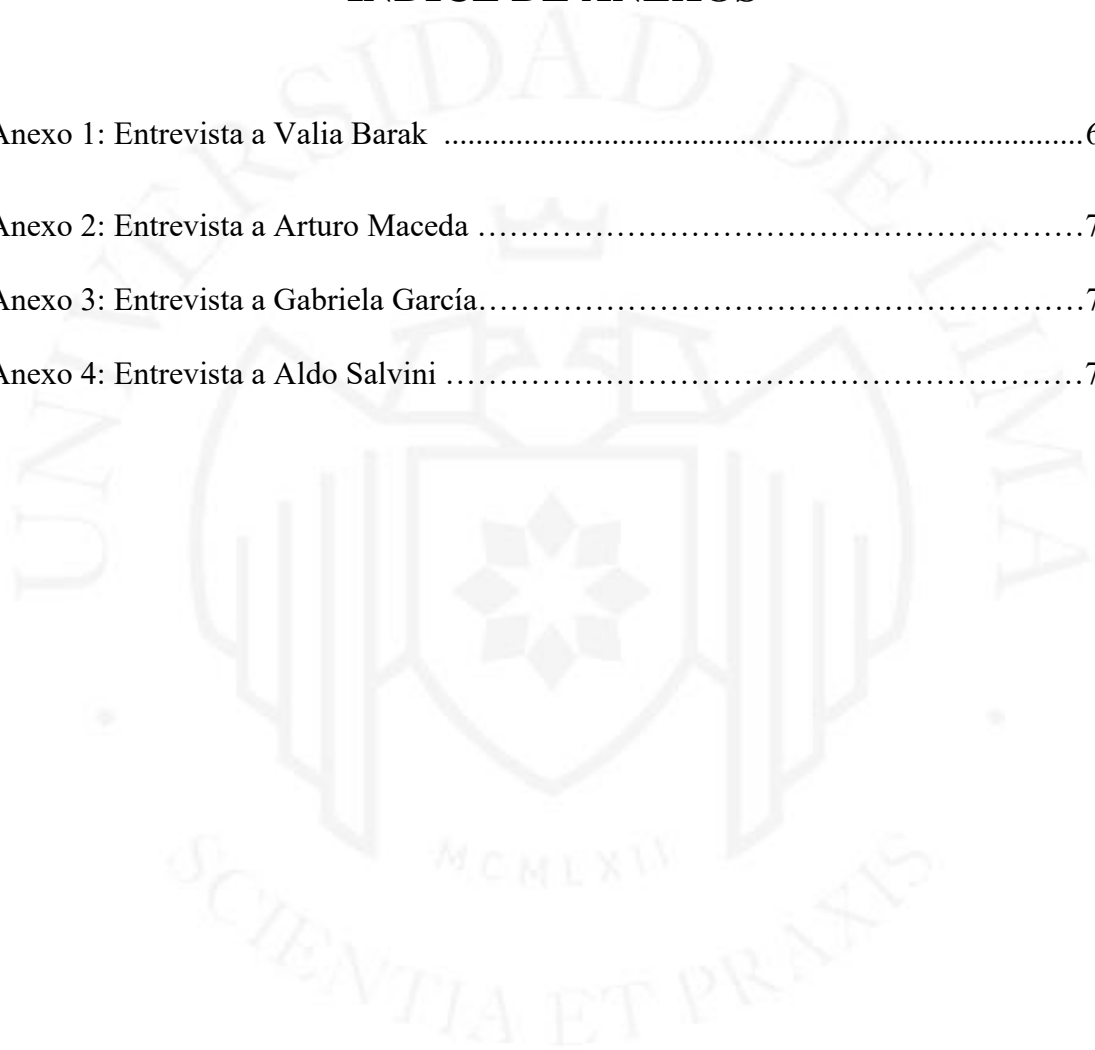
RESUMEN.....	1
INTRODUCCIÓN.....	3
CAPÍTULO I: PRESENTACIÓN DEL CASO	6
1.1 Antecedentes.....	6
1.2 Objeto de estudio.....	11
1.3 Metodología.....	12
1.4 Aproximación histórica.....	16
1.4.1 La violencia en la televisión.....	16
1.4.2 La televisión como negocio.....	20
1.5 Marco teórico.....	26
CAPÍTULO II: ANÁLISIS DEL PROGRAMA	34
2.1 Estudio de bloques informativos.....	34
2.1.1 Primer bloque.....	35
2.1.2 Segundo bloque.....	42
CAPÍTULO III: VIOLENCIA COMO ESPECTÁCULO.....	53
CONCLUSIONES.....	59
RECOMENDACIONES.....	61
REFERENCIAS.....	62
BIBLIOGRAFÍA.....	66
ANEXOS.....	67

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.4.1.1 Encuesta sobre los noticiarios de la televisión peruana	24
Figura 1.4.2.2 Variantes sobre la violencia mostrada en TV.....	25
Figura 2.1.1.1 Toma de videovigilancia en el Centro de Lima	36
Figura 2.1.1.2 Toma de videovigilancia con la presencia del serenazgo.....	39
Figura 2.1.2.1 Toma de videovigilancia con movimiento de cámara.....	44
Figura 2.1.2.2 Toma de videovigilancia con aparición de la Policía.....	45

ÍNDICE DE ANEXOS

Anexo 1: Entrevista a Valia Barak	67
Anexo 2: Entrevista a Arturo Maceda	70
Anexo 3: Entrevista a Gabriela García.....	73
Anexo 4: Entrevista a Aldo Salvini	75



RESUMEN

La investigación describe y analiza las representaciones y formas de la violencia mediática en el programa *Alto al crimen*, enfatizando la figura de los actores, el tratamiento informativo y los discursos que se promueven a través del uso de las cámaras de videovigilancia, principal recurso narrativo del dominical. Dicho recurso se convierte en un elemento importante de estudio por la presencia que adquiere en la elaboración de los reportajes. El discurso narrativo y la proliferación de cámaras de videovigilancia en los dominicales justifican el estudio de los mensajes de la violencia.

La metodología empleada consiste en un análisis de discurso, planteada por Teun Van Dijk, a ocho secuencias del segmento “En la mira”, además de entrevistas realizadas a productores del programa y expertos en el tema. Se constata el uso meramente visual de las cámaras de seguridad, la polarización del discurso en los enfrentamientos de los atacantes y los policías; y la catalogación de calles de la ciudad como peligrosas. Se concluye que existe una narrativa circular y repetitiva en los hechos ocurridos, la simplificación de etiquetar, por un recurso de producción televisiva y logística, los distritos peligrosos de la ciudad y una espectacularización de la violencia por la exposición constante en la televisión.

Palabras clave: violencia, videovigilancia, televisión.

ABSTRACT

The research describes and discusses the representations and forms of media violence in the program *Alto al crimen*, emphasizing the figure of the actors, the informative treatment and the discourses of violence that are promoted through the using of security cameras, main narrative resource of production. This resource becomes an important element of study due to the presence it acquires in the preparation of reports. The narrative discourse and the proliferation of video surveillance cameras on tv news justify the study about the messages of violence.

The used methodology consists of a discourse analysis, proposed by Teun Van Dijk, of eight sequences of the segment "En la mira", in addition to interviews with producers of the program and experts on the subject. Is confirmed merely visual use of the security cameras, the polarization of the discourse in the confrontations of the attackers and the police and the tag of city streets as dangerous. It's concluded there is a circular and repetitive narrative in the events that occurred; the simplification of labeling dangerous districts of the city, by mean of a television production and logistics resource, and a spectacularization of violence due to constant exposure on television.

Keywords: violence, CCTV camera, television.

INTRODUCCIÓN

La presente tesis realiza un estudio sobre las representaciones de la violencia mediática a través de las grabaciones de las cámaras de videovigilancia en ocho segmentos presentes en “En la mira” del dominical *Alto al crimen*, perteneciente a las temporadas del 2015 y 2016. Con un enfoque basado en el análisis del discurso de los medios de comunicación tradicionales (personajes, roles, coherencia del mensaje y contexto), daremos a conocer el uso de la videovigilancia y las formas de violencia exhibidas en el programa. Se presenta, en tres capítulos, un estudio que contextualiza la violencia mediática en la televisión peruana de señal abierta.

En esta investigación cualitativa tomaremos como objeto de estudio ocho segmentos de “En la mira”, bloque del programa *Alto al crimen*, que narra hechos delictivos a través de registros de cámaras de seguridad, los cuales son divididos en dos apartados: en el primero no aparecen agentes del orden; mientras que, en el segundo, sí. Se constituyen tres ejes temáticos: roles de personajes, territorios y la violencia en la televisión, los cuales se analizan en función a teóricos que han implementado los medios de comunicación en sus estudios y que tienen una perspectiva de la violencia.

Para la tesis adaptaremos las categorías del análisis del discurso elaborada por Van Dijk (2016). El autor considera como elementos del análisis las macroestructuras semánticas, el cual refiere a un estudio del contexto, rol de personajes, identificación de temas, el estilo y los discursos de poder que son proyectados en el producto audiovisual. Uno de los aspectos más importantes de la presente investigación es la descripción de la violencia a través del recurso audiovisual de la videovigilancia. Se caracteriza la mirada panóptica en los registros de videovigilancia y se detallan las peculiaridades que ofrece el encuadre y la distribución de los actores. Los circuitos cerrados de televisión (CCTV) son el elemento principal en el análisis.

El primer capítulo contiene la aproximación histórica y las teorías empleadas para describir el tratamiento informativo de la violencia mediática. Se consideran las definiciones realizadas por Sodré (2001), Baudrillard (1997) y Casetti (1989). El primero se enfoca en la violencia proyectada en medios de comunicaci3n (la que define

como un enfrentamiento de fuerzas con distintos objetivos), y los siguientes estudiaron las características de las imágenes en la televisión y qué métodos se emplean para conseguir determinadas narrativas. El uso de las teorías se ajusta a la dinámica de los medios de comunicación y dichos autores parten de ejemplos específicos.

Se considera el estudio de la violencia mediática elaborado por los investigadores de Flacso (2005) y el análisis comparativo de Rosas Rodríguez (2013), quienes proponen tres categorías que facilitan el presente trabajo: violencia narrada, violencia visual y violencia escrita. Todas enmarcadas en el fenómeno mediático. Se suma como referencias a Žižek (2008) y Han (2018) porque examinan los conflictos violentos que son exhibidos en la televisión, dan una amplitud del fenómeno y lo colocan dentro de una praxis social que se ajusta al presente estudio. Para describir la función de la cámara de seguridad, se partió de las teorías de la vigilancia y poder propuestas por Foucault, debido a que la estructura del panóptico da pie a un estudio de la vigilancia transmitida por televisión y, posteriormente, permite comprender el análisis de Wajcman (2011) sobre la función de las cámaras y las representaciones que conllevan. Influyen, además, Bauman (2011) y Didi-Huberman (2014) por sus textos sobre las imágenes en movimiento.

En cuanto al rol de los personajes, se toma a Lipovetsky (1986) porque considera dos niveles definidos por los actores: violencia *hard* y violencia *soft*, los cuales se catalogan según lo explícito, grotesco y permeado de la imagen. Para aplicar el caso a la sociedad peruana, se emplea el desglose de las jergas y sociolectos elaborado por Hevia (2002, 2008, 2016), quien estudió las formas de hablar en la sociedad peruana y las caracterizó por medio del nivel social y económico, coyuntura, edad, etc. Se suma la etnografía del penal de Lurigancho realizada por Pérez Guadalupe (1994), en la que se construyen las identidades del estrato delincuencial en el Perú. Esta clasificación es empleada para identificar qué personajes aparecen y cómo son descritos en los encuadres de *Alto al crimen*.

El segundo capítulo está dedicado al objeto de estudio, en el que se aplica un análisis de contenidos, utilizando como eje central la propuesta de Van Dijk (2016), que considera dos niveles de la comunicación televisiva: hechos objetivos y las valoraciones que surgen luego de la colocación del marco teórico. Las entrevistas a trabajadores del

programa y profesionales de medios de comunicación aportan al contenido del capítulo. Se describe la forma de representación evidentemente catalogada de los personajes (buenos y malos) y una clara posición a favor de la labor policial. Además de la utilización numerosa de descripción de detalles por parte del narrador, y la descripción y caracterización de los delincuentes por medio de jergas y refranes.

El tercer y último capítulo se enfoca en las características globales de la violencia mediática y las generalizaciones que se pueden establecer a partir de la presente investigación. Resulta importante mencionar que la violencia, a través de este trabajo, se define a partir de un conflicto muy marcado que termina por enfrentar dos bandos y que representa lugares recurrentes de la ciudad de Lima. Con lo mencionado, se presentan las dos conclusiones que aportarían a la bibliografía académica sobre la violencia.

Debido a la creciente incursión de los registros de la videovigilancia, la investigación aporta un enfoque centrado en los usos que se hace en la televisión abierta peruana. El recurso de la videovigilancia es empleado constantemente con distintos fines y consecuencias. La tesis toma relevancia por estudiar la violencia a través de cámaras de videovigilancia en el Perú, una tendencia que continúa en auge. Con un marco teórico contextualizado en el campo mediático peruano, se brinda información para ser utilizada más adelante en distintos estudios de la violencia.

CAPÍTULO I: PRESENTACIÓN DEL CASO

1.1 Antecedentes

Para definir las variantes que tomaron las investigaciones de la violencia mediática y videovigilancia, Lio y Urtasun (2016) esquematizaron las múltiples perspectivas a través de cinco ejes: el normativo (violación a la privacidad), el evaluativo (medición de la eficacia), el simbólico (construcción de sentidos), el espacial (percepción y productividad) y lo cotidiano del funcionamiento (redes de agenciamiento sociotécnicos). La presente investigación se centra en el eje simbólico, debido a que es una de las especializaciones de la comunicación.

Para clasificar las investigaciones simbólicas, se divide en dos acápites los textos: como objeto de consumo y como instrumento de poder. En el primer grupo se encuentran las investigaciones que se enfocan en las formas, en cómo la violencia es llevada al público para el visionado o lectura; mientras que en el segundo grupo se describe cómo la violencia es usada como demostración de poder político, económico y mediático. La mayoría de los estudios emplea el análisis de gabinete de programas televisivos.

Un análisis importante es el realizado por Aragón (2021) sobre el tratamiento informativo de los diarios *La República* y *El Comercio* en los casos de violencia doméstica durante la cuarentena del 2020. El estudio toma once notas informativas de ambos medios para ser contrastados con las teorías de *agenda setting* y *framing* de Semetko y Valkenburg (2000). Se enfatiza el análisis de contenido en el conflicto, relacionado a las consecuencias económicas, la moralidad y la responsabilidad. La tesis desarrolla un acápite cuantitativo y concluye que la prensa brindó una cobertura centrada en la responsabilidad de los actores, además de que la violencia doméstica mediáticamente fue tratada como un problema de salud pública.

Recalde Cerda (2013) realizó una investigación sobre el humor en la televisión ecuatoriana; considerando, en la metodología las categorías conceptuales de Análisis del Discurso de Van Dijk (1990 y 1999). Usando como objeto de estudio el programa de humor *Mi recinto*, la autora estudió cómo se manifiesta el discurso machista en las secuencias del programa. Es importante el análisis del discurso que realiza Recalde Cerca (2013) porque las categorías conceptuales empleadas son las mismas el análisis de la presente tesis: descripción del contexto, identificar temas centrales del relato (macroestructuras semánticas), estructura de la historia y el estilo, que, en el caso de *Mi recinto*, es el género humorístico. Las categorías de Van Dijk (1990 y 1999) convergen con teorías enfocadas en el humor, machismo, racismo y estructuras de poder. El programa *Mi recinto*, como conclusión más importante del estudio, emplea el humor para justificar estereotipos y repeticiones de patrones machistas.

Sobre los casos de investigación realizados en los últimos años, lo expuesto por Delmas (2015) se concentra en la imagen de la mujer en la televisión argentina, concluyendo que se banaliza los delitos y que en la repetición se encuentra el estilo de la violencia mediática. Analizando la imagen de las producciones en la época de auge de la televisión pública argentina –además de un corto de ficción–, la investigadora toma las propuestas de Arendt (1987) y Segato (2012) para desarrollar la teoría del “lente Tinelli”, en referencia al conductor argentino Marcelo Tinelli y la forma en que llevó a cabo los programas que condujo. Sostiene que a través del “lente Tinelli” se practica una pedagogía de la crueldad, debido a que existe una forma de ver sin empatía y alejada de toda comprensión sobre la víctima. La cámara-testigo no establece conexión emocional.

Debido a la alta exposición de violencia en horarios de protección al menor, Dávila de León y Revilla Castro (2018) analizaron contenidos de los canales españoles TV1, La 2, Antena 3, Telemadrid y Tele 5 de los años 2000, 2005 y 2012. Este trabajo comparó los actos de violencia emitidos durante franjas horarias con diferente grado de protección al menor. Las variables estudiadas son las siguientes: el tipo de daño ocasionado, características de la víctima, consecuencias del acto, discurso legitimador y ratio de actos emitidos. Los resultados identificados sugieren que en las ficciones se encuentran los principales contenidos violentos en

horario de protección al menor; mientras que la violencia emitida en noticieros, magazines y transmisiones cuentan con una menor presencia y es más controlada.

A través del caso judicial Juana Rivas, un delito de violencia mediatizado en España, Bernal-Triviño (2019) estudia la figura de Juana, una mujer representada como calculadora, fría y mala; mientras que su pareja, Francesco Arcuri, es responsable, equilibrado y pacífico. Esta dicotomía, concluye la autora, facilita la espectacularización porque se presenta la violencia como una batalla entre dos partes, sumado a que refuerza estereotipos y la ridiculización sobre mujeres víctimas.

Una publicación de referencia es el estudio sobre el noticiero central de América Televisión elaborado por Paredes Flores (2012), ya que se enfoca en la producción del programa en sí, aludiendo a los aspectos técnicos y a la teoría sobre realización televisiva y material informativo. La autora desarrolla puntos relevantes como el de impacto visual, a través del trabajo de producción y edición que existe detrás de cada reportaje, y el tiempo limitado de los informes televisivos. Aspectos importantes para el trabajo a desarrollar, ya que se enfatiza el poco tiempo disponible para contextualizar y dar la información necesaria para que las personas entiendan la complejidad de la sociedad en la que viven.

Con relación a los trabajos que consideran a la violencia mediática como instrumento de poder, se observa que —con el concepto de *violencia simbólica* de Bourdieu (2001)—, la investigación de Kislinger (2015) sostiene que las mujeres en medios de comunicación son presentadas como víctima, atacadas con frecuencia por la violencia sexual y que los victimarios terminan impunes. La investigadora estudia las leyes promulgadas a favor de las mujeres argentinas y cómo estas tienen reflejo en los medios de comunicación, específicamente en la publicidad. Defiende la tesis de que la violencia mediática contra la mujer facilita la violencia real, ya sea por medio de la frecuencia con que se difunden las agresiones u ocasionando una pauta natural y aceptable.

Otro estudio analiza y compara el tratamiento de la información en un noticiero peruano con uno español, ambos canales son de propiedad del gobierno

de turno —en el caso peruano, el Instituto Nacional de Radio y Televisión del Perú es administrado por la PCM—. El tema elegido para la investigación fue la serie de huelgas de docentes en ambos países durante en el 2011 y 2012, respectivamente. Sobre el caso de TV Perú, se señala lo siguiente: “El diseño informativo es más reduccionista, esquemático y sujeto a la acción de enfrentamiento civil, policial, y muy especialmente ante la presencia de los periodistas del canal estatal” (Morales Morante, 2014). En cuanto al registro audiovisual, se sostiene que “no existe una función meramente descriptiva de la cámara, sino más bien de intentar resaltar los elementos puramente espectaculares de la protesta” (Morales Morante, 2014). El autor resalta la importancia del sonido ambiental y sus efectos para lograr una mejor producción. El artículo identifica ciertas características de un noticiero con una dirección a favor del gobierno y toca la construcción del programa, con lo cual hay un carácter similar con el trabajo que se desea realizar. La violencia mediática es una vía para demostrar cómo se ejerce la fuerza en protestas sociales.

Estudiando el tratamiento informativo en los conflictos entre minería y agricultura en Conga y Tía María, Macassi Lavander (2013) hace énfasis en la construcción del mensaje noticioso y remarca la necesidad comercial y el deseo permanente de ajustar el contenido a las peticiones del espectador para llamar su atención. Con un estudio realizado a seis niveles —análisis de la agenda, valoración de actores mediáticos, temporalidad, construcción de la noticia, análisis del relato y roles desempeñados por los presentadores—, el trabajo destaca una necesidad de mostrar luchas, pugnas, peleas, sin importar de qué esfera provengan: “Muchos no dudan en desarrollar estrategias confrontativas para atraer la atención de los públicos” (Macassi Lavander, 2013). Por ello, se concluye que las coberturas periodísticas alimentan las dinámicas emotivas, generando un alargamiento del conflicto; además de constatar la centralización de la noticia en conflictos regionales.

Entre los estudios analizados, se observa un enfoque sociológico, político y antropológico de la utilización de las cámaras de seguridad. La tesis de Arteaga Botello (2010) aborda la “panoptización” de las ciudades mexicanas Tlalnepantla y Toluca, en donde se generan “mayor distancia entre quien vigila y el sospechoso” (Arteaga Botello, 2010). Para estudiar la evolución de los CCTV en apoyo a las

organizaciones vecinales y de tránsito, y como instrumentos de control social y político, el autor trabaja la investigación en cuatro fases: la primera realiza una reflexión sobre las CCTV, en la segunda y tercera se centra en analizar las ciudades mexicanas; y la cuarta hace una reflexión sobre las similitudes y diferencias en los CCTV de ambas localidades. La metodología es similar a la empleada en los siguientes capítulos de la tesis.

Con el objetivo de la “reducción de riesgos”, se observa la predominancia de vigilancia en los espacios preservados, el tráfico vehicular, la productividad laboral, etc. La trascendencia en su implementación es que se realiza un acoplamiento para la armonización: se administra el sistema de vigilancia para garantizar y calificar lo que es riesgoso y no, ya que permite la reconstrucción de lo grabado, aunque sin atacar el problema de origen, solo las consecuencias. En *La videovigilancia en la sociedad contemporánea* (2003) se infiere la ambivalencia entre vigilancia y televigilancia, enfatizando sus diferencias en la doble moral. En la primera existe una conveniencia benefactora, y en la segunda, una de represión. Bañuelos (2003) sostiene la tesis de que la inseguridad no es producto de la escasa vigilancia, sino más bien un estadio de la sociedad contemporánea, en la cual prima la productividad y el sistema de encierro. La mirada ciega —como llama a los CCTV— se olvida de la mano de obra humana en el papel de supervisar. Hay una codificación de este mecanismo, el cual hace desaparecer la seguridad porque se habla de información electrónica y digital (Bañuelos, 2003).

Adquiere necesidad mencionar el artículo publicado por Vargas Llosa (2009) sobre el caso del presentador brasileño Wallace Souza. El conductor de televisión en *Canal Livre* mostraba casos de violencia, teniendo mucho éxito por las coberturas y por estar en el lugar indicado de los hechos. Las escenas explícitas y el morbo caracterizaron a Souza. Por ende, la televisión brasileña estuvo en un largo debate al descubrirse que Wallace Souza estaba envuelto en los crímenes que se proyectaban en *Canal Livre*, luego que un detenido de homicidio lo haya acusado de trabajar para él. Legalmente el caso quedó sin resolución por la muerte del conductor, pero académicamente fue un ejemplo de que el mundo real tiene referencias en la televisión, y no a la inversa. La violencia mediática fue utilizada por Souza para llegar a la cima de la televisión.

1.2 Objeto de estudio

Para trabajar el tema de la violencia en la televisión contemporánea, se realizó un análisis del tratamiento de la imagen que proyectan los informativos policiales. En un contexto donde es tendencia *mostrar todo*, las producciones peruanas no han sido ajenas. Se estudió este fenómeno con la finalidad de caracterizar la pantalla actual, brindando un enfoque poco trabajado en anteriores investigaciones de carácter académico. El análisis se centró en la implementación de las cámaras de videovigilancia en el discurso de los segmentos de un dominical policial de actualidad.

Se tomó como objeto de estudio el dominical peruano *Alto al crimen*, el cual retrata los operativos exitosos realizados por la Policía Nacional del Perú (PNP) en múltiples distritos de Lima. Se estudió ocho segmentos de la secuencia *En la mira*, el cual se caracteriza por narrar hechos de violencia que ocurren en la capital y son grabados a través de cámaras de videovigilancia, elemento característico de la secuencia y recurso técnico relevante en la investigación. Separados en dos grupos, debido a que en el primero no aparecen las autoridades, mientras que en el segundo sí se muestran.

Los principales delincuentes capturados son asaltantes, extorsionadores, narcotraficantes de bajo rango y rateros. Es un programa periodístico que, a diferencia de otros, solo ahonda en el tema de la lucha contra la inseguridad ciudadana en el país, entrando en la categoría de policial. El contenido es contrastado con autores que abordaron el tema de violencia, videovigilancia y televisión. Posteriormente, hubo dos dominicales del mismo género —*Aliados* y *SOS América* se sumaron a la parrilla de la televisión pública—, pero *Alto al crimen* es el más exitoso por ser el pionero en el país, además de contar con un presentador que se mueve en el plano político y mediático, como el excongresista Renzo Reggiardo.

1.3 Metodología

El programa fue emitido por primera vez en octubre de 2012, siendo el primer dominical de género policial en televisión abierta. Consta de la recopilación de hechos de violencia ocurridos principalmente en Lima y que son una forma de prevención, lucha contra la delincuencia y registro audiovisual. El segmento “En la mira” —el objeto de estudio— pertenece al último bloque del programa, el cual se caracteriza por la transmisión, a través de cámaras de videovigilancia, de los conflictos diarios que ocurren entre ciudadanos. Para estructurar el *Análisis del Discurso* bajo la metodología de Van Dijk (1999 y 2016), se tomaron tres variables: la imagen de la violencia a través de la cámara, el rol de los personajes y el espacio; y posteriormente se realizó un análisis conjunto de la violencia mediática.

El presente título deriva en una investigación cualitativa. Se centra en un trabajo de gabinete con el objetivo de clasificar y describir las características principales del noticiero policial *Alto al crimen*, sintetizando el uso de la cámara de videovigilancia en el programa (por medio del segmento “En la mira”). El análisis de contenido se emplea a una serie de ocho capítulos, los cuales serán clasificados en dos grupos según el rol que cumple la policía: en el primer bloque no hacen una aparición; y, en el segundo bloque, sí. En ambos grupos se realizó, una descripción sobre los aspectos técnicos y narrativos de las imágenes. Posteriormente, se analizó el contenido audiovisual con el respaldo del marco teórico y bajo los tres puntos adecuados a la investigación: la representación de los personajes, la violencia mediática y el uso de la videovigilancia.

Para la estructura de la tesis y las categorías conceptuales se toma la metodología del *Análisis del Discurso* de Van Dijk (1999 y 2016), fundamentado en dejar en segundo plano el análisis estético para profundizar el estudio de las ideologías que ocultan los discursos. Para el autor los principios del análisis del discurso son los siguientes:

- El Análisis Crítico del Discurso trata de problemas sociales.

- Las relaciones de poder son discursivas.
- El discurso hace un trabajo ideológico.
- El discurso es histórico.
- El enlace entre el texto y la sociedad es mediato.
- El análisis del discurso es interpretativo y explicativo. (Van Dijk, 1999, pp. 24-25)

Es vital, para todo discurso, conocer quién controla los contenidos a difundir, el tratamiento que se da y el estilo que caracteriza a dichos contenidos; lo que Van Dijk (2016) llama las *macroestructuras semánticas* (p. 22). Ejemplificadas en el estudio sobre el diario británico *The Sun*, las *macroestructuras semánticas* se refieren a todas las ideas presentes en el relato y el sentido que toman. Es en este punto donde se ejerce la toma de postura o la inclinación en el desarrollo de un tema, produciendo un modelo mental del contenido en los televidentes. El objetivo de la presente tesis es la descripción de la secuencia “En la mira”, analizando el contexto, rol de los personajes, la relación entre ellos y el sentido que toma el relato acompañado de los aspectos técnicos. Esto ayudó a identificar las *macroestructuras semánticas*; es decir, los temas centrales y la forma que toma el contenido de la violencia mediática.

Para definir las categorías conceptuales de la investigación se partió de las características que tienen los medios de comunicación, los cuales organizan la información en relación con la relevancia de los hechos y escogen lo que consideran más importante para los televidentes, produciendo relatos con un “carácter troceado” (Van Dijk, 1990, p. 71). En los informativos lo más importante se presenta en primer término para luego esclarecer los hechos. Las proposiciones, coherencia local, semántica y estrategias narrativas forman el conjunto a analizar en la investigación. La estructura de las notas informativas es de temática parcial; es decir, escogen un hecho y lo tratan de manera individual respecto a otro.

El análisis teórico parte también del ejemplo analizado por Van Dijk (1990) en relación con los discursos racistas en la prensa británica. Se especifica la acción principal y los involucrados, diferenciando quiénes son adversarios y el

comportamiento que posee cada uno. Siguiendo la secuencia lineal de los hechos, se describe las consecuencias y motivos de los participantes. La última especificación —que permite mantener la coherencia de la noticia—, es el contexto, el cual engloba y condiciona los sucesos. La metodología de trabajo de Van Dijk (2016) utiliza un marco teórico que considera a los actores de las noticias en un determinado contexto, además del desarrollo descriptivo de las imágenes y textos que analiza. Esto permite al autor elaborar las características y el cruce de información con las teorías que explican el racismo en los medios ingleses. Dicho modelo se aplicó en el presente documento, pero con las teorías de la violencia mediática y el empleo del recurso de la videovigilancia en los dominicales policiales peruanos.

Se desarrollan las categorías de análisis a través de teorías de violencia, videovigilancia y del rol de la televisión. Primero, inspirado en el ejemplo anterior, se detallan los hechos de cada secuencia del programa para identificar los patrones en la descripción de personajes, espacios y el uso que se hace de los registros de videovigilancia. Luego, se trabaja el paralelo entre el marco teórico y la descripción de los hechos. Se finaliza con un análisis global de las tendencias de la violencia mediática en el programa para dar paso a las conclusiones de la investigación.

La violencia no es un tema específicamente de contenidos mediáticos ni de hechos aislados, responde a una estructura social. Por ende, se emplearon autores que tocan la violencia como un fenómeno que traspasa distintas capas de la sociedad, partiendo de que “el análisis del discurso trata de problemas sociales” (Van Dijk, 2016, p. 205). Esta aproximación permite obtener una mayor perspectiva del objeto de estudio y conocer los límites de la investigación que, a pesar de pertenecer al ámbito de la comunicación, alterna pasajes de la sociología.

Es necesario resaltar que las definiciones principales parten de Sodré (2001), Baudrillard (1997) y Casetti (1989), generando un marco para aproximarse a la violencia proyectada en los medios de comunicación. Las propuestas de López de la Roche, Sa z Baeza y Sierra (2005) y Rosas Rodríguez (2013) permiten contextualizar el caso en la televisión latinoamericana. Para

comprender la estructura y la historia de la capacidad visual de los CCTV se emplea a Foucault (1978 y 2012) y Wajcman (2011). Ambos autores estudian el panóptico como sistema. Las propuestas de Bauman (2011), Didi-Huberman (2010) y Han (2018) dan pie a conocer la violencia definida por los personajes y los objetos que aparecen en las imágenes, facilitando generalizaciones y referenciando a la violencia dentro de un sistema de convivencia social.

Para contextualizar los conceptos mencionados, y con la estructura realizada por Van Dijk (1999 y 2016), se considera a Hevia (2002, 2012 y 2016) y Pérez Guadalupe (1994). El primero estudia los sociolectos empleados en el habla cotidiana del Perú y que son utilizados por el narrador del segmento “En la mira”, mientras que el segundo clasifica la delincuencia en el país y sus categorías, las cuales son tomadas para analizar los comportamientos de los personajes, permitiendo también configurar el marco teórico en el contexto peruano.

Otros autores que configuran el trabajo son Lipovetsky (1986), Virilio (1989) y Bourdieu (1999), para comprender la violencia y, en especial, la televisión como vehículo reproductor de imágenes y constructor social. Los autores Vivas (2017), Pretell Lobatón (1987) y Gargurevich (1999) estudian la evolución de la televisión en el Perú y sus características, dando pie a la elaboración de una aproximación histórica y la comprensión de la oferta de noticieros existente en la actualidad.

En los informativos se presenta lo importante —definido por el medio— en primer término, teniendo un tratamiento guiado por el estilo del medio de comunicación. Para conocer la estructura de trabajo de los medios de comunicación en el país, un soporte es la serie de entrevistas a dos trabajadores del programa en la época de la producción del segmento a tomar: Valia Barak (exproductora) y Arturo Maceda (productor y locutor). Esto permite conocer los objetivos y motivaciones que determinaron los métodos y las caracterizaciones a su producción, poniendo énfasis en el protagonismo que brindaron a las grabaciones de vigilancia. También se realiza entrevistas a dos profesionales de los medios de comunicación: Gabriela García (productora de TV), quien trabaja en noticieros de gran alcance mediático y posee amplia experiencia en coberturas

nacionales, y Aldo Salvini, director de cine que trata el tema de la violencia en sus películas y posee una relación enriquecedora con la ciudad. Finalizado el análisis, se concluyen aspectos relevantes del trabajo televisivo y se cumple con los objetivos planteados: describir el tratamiento que trabaja la violencia mediática a través de la videovigilancia.

1.4 Aproximación histórica

1.4.1 La violencia en la televisión peruana

La televisión se inició como una tecnología cerrada, es decir, solo se podía observar las imágenes que estaban siendo registradas desde un punto cercano. La tecnología eléctrica de ese momento lo permitía así. Sin embargo, esta herramienta continúa presente en la actualidad. Un ejemplo son las cámaras de videovigilancia de municipalidades, juntas vecinales, urbanizaciones, etc. Conectadas en un espacio delimitado, se puede seguir las grabaciones en vivo de cada punto. Una dinámica estudiada en la tesis.

En cuanto a la violencia mediática en el Perú, el precursor, por duración del programa y tratamiento informativo, es *Detrás del crimen* (Panamericana, mayo de 2005), programa emitido por canal 5 y que reconstruía casos policiales característicos del país. Conducido por Mariela Patriau y narrado por Benedicto Jiménez (el captor del líder de Sendero Luminoso, Abimael Guzmán), se imponía un estilo ilustrativo y dinámico al relato. Con un tono tosco y una reconstrucción de hechos enfocada en detalles y en las distintas voces involucradas, *Detrás del crimen* consolidó una forma de narrar en los dominicales peruanos.

Las productoras desarrollaron una forma de tratamiento, siendo los ejemplos en este ámbito tres coberturas especiales que, debido a la duración, impacto y relevancia sociopolítica, fueron transmitidas por distintas cadenas de televisión. La primera cobertura se da en el penal *El*

Sexto, donde ocurrió un amotinamiento con rehenes, amenazas y ataques que eran transmitidos a nivel nacional. La segunda trata sobre el asesinato a diez periodistas en Uchuraccay, Ayacucho, en el contexto de mayor violencia política en el país. La tercera cobertura se refiere al secuestro de la embajada de Japón porque fue una retención de varios meses a personajes importantes de la política en el Perú, lo que produjo una labor mediática que sigue siendo objeto de estudio.

El motín del penal *El Sexto* fue un hecho que capturó a la audiencia peruana porque se vio en señal abierta cómo, luego de tomar rehenes como chantaje para conseguir la liberación, los presos ocasionaron desmanes y extorsionaron a las autoridades por medio de la violencia. Con una cobertura mayor a 15 horas, y con cámaras cuadradas a los alrededores del penal, el 27 de marzo de 1984 se transmitió por televisión cómo los rehenes —la gran mayoría trabajadores del penal y policías— eran quemados, golpeados o acuchillados. Se discutía, para ese entonces, el rol de la televisión. El debate, como señala (Vivas, 2017, pp. 520-530), pasó de los “pecados de omisión”, sobre cómo evitar el montaje, no ocultar información y mostrar tal cual los hechos; a los “pecados de acción”, sobre cómo fomentar la violencia, concentrarse en primeros planos sobre el dolor y búsqueda de efectismo en los programas. La presentación de los participantes en los reportajes era de una manera maniquea, enfocada en el detalle, planos cerrados, narraciones estruendosas, etc. Este último procedimiento se convertía en la manera de realización audiovisual en televisión periodística e inspiró la película *Reportaje a la muerte*.

Otro caso emblemático de violencia mediática fue el asesinato de 10 personas en Uchuraccay, Ayacucho. El hecho sigue teniendo repercusión por la manera en que ocurrió la masacre y los motivos, ya que las víctimas fueron confundidas con miembros de Sendero Luminoso. La repercusión mediática se dio durante el contexto de combate al terrorismo y porque entre las víctimas hubo ocho periodistas. Los casos de violencia más impactantes, durante la década de 1980, eran relacionados al terrorismo. Con poca información sobre los ocasionadores del acto, el

tratamiento televisivo era solemne, muy formal y con una deshumanización de los delincuentes (Bauman, 2011, pp. 120-140), lo que facilitaba la dicotomía entre personajes buenos y personajes malos.

También impactante fue el secuestro de la Residencia de la Embajada de Japón en el Perú, en 1996 y 1997. El grupo terrorista MRTA encerró a rehenes en la casa del embajador Morihisa Aoki, entre los que se encontraban políticos, empresarios, curas, juristas y mandos policiales y militares. Siguiendo a Sodré (2001), durante cinco meses el caso se convirtió en un *reality*, debido a una ruptura del orden social que devino en un conflicto y, en este caso, fue de larga duración. Se realizó una cobertura con mucho suspenso por la poca información y el desconocimiento de lo que ocurría dentro de la residencia, convirtiéndose en una lucha por honor y venganza (Lipovetsky, 1986, p. 174). El desenlace ocurrió con la operación Chavín de Huantar, que fue un despliegue militar para la liberación de los rehenes. La demostración *obscena* (Baudrillard, 1997, p. 48) de los cadáveres se convirtió en un espectáculo de la violencia por la crudeza de las imágenes y la escasa capacidad de censura por parte de los medios de comunicación. No hubo nada oculto en la cobertura del operativo, siendo completamente distinto al encierro de los rehenes. El suceso fue político, social y mediático, entrando a la categoría de *hipervisibilidad* de Han (2018) por demostrar que toda la estructura social empezaba a convivir bajo las nuevas reglas de la *hipercomunicación* (p. 124).

Las tendencias que se inician en la narrativa peruana parten, como lo indican los entrevistados en la investigación, de contextos desfavorables para el medio. La despolitización de los noticieros (Vivas, 2017, pp. 627-650) refiere a la presencia cada vez más predominante de casos policiales o hechos violentos y emotivos en la televisión abierta, en desmedro de investigaciones políticas de largo alcance. La falta de recursos para la investigación y la necesidad de contenido abrieron paso a casos impactantes que apelan a la emotividad. Varios cambios son forzados a ingresar al relato por elementos externos a las propias producciones.

Con técnicas narrativas para transmitir emotividad (inclusión de antecedentes del criminal, familiares de las víctimas como justicieros y *close ups* de gesticulaciones) se demuestra que la forma se volvió más importante que el contenido en sí. “El drama importa más que la revelación, y la información es un subtexto que hace avanzar el relato” (p. 635).

El canal 2 se centraba en la noticia y un enfoque de su propuesta era registrar el alboroto callejero. Con la ayuda de denuncias hechas por televidentes, bajo el lema “llamemos al 2”, y continuando con una influencia radial, se utilizaban las denuncias del público para cubrir hechos de relevancia. “La edición era tosca, la narración también, pero la silvestre dramaturgia era efectiva. La lectura en el set, dada la calentura de la noticia, podía darse el lujo de la sobriedad y hasta afabilidad en los rostros de Gonzalo Iwasaki, Elena Passapera, etc.” (Vivas, 2017, p. 342).

Las noticias eran anunciadas de manera vertiginosa, por ejemplo, la periodista Vicky Peláez, quien transmitía las noticias con jadeos mientras los miembros de la producción “colaban en *on* inconfesables pedidos de algún reportero para levantar la funda de un cadáver” (Vivas, 2017, p. 342). Este punto es importante en el análisis de la investigación, ya que, como se detalla más adelante, la proyección de la violencia se delimita a través de la edición enfocada en el detalle, los recursos ópticos del *zoom*, la narración rápida y la repetición. Dicho enfoque caracterizó el estilo de los programas como directo, tosco y como un servicio comunitario. Los recursos técnicos se acoplaron a una narrativa y forma de mirar la realidad y la televisión.

La violencia en los noticieros actuales posee una estructura clásica tomada desde los inicios de la televisión de ficción. Siguiendo a Cappello, (2011), el subgénero criminal nace del misterio. Es opuesto a las reglas, al equilibrio social y es convertido en espectáculo. Con un esquema maniqueo de los buenos siempre resultan vencedores, en el género policial

la razón siempre tuvo las de ganar porque conjugaban el folletín con ciencia. Por su carácter predecible, se sabía al ganador al inicio de la historia, pero “el interés estaba en la forma de ganar” (p. 152). Forma que la televisión peruana mantiene en los dominicales.

Con un medio globalizado y la inserción de la televisión satelital y luego por internet, el modelo de negocio de ingreso por publicidad no ha cambiado, pero sí generó mayor diversificación y especialización de contenidos. En ese contexto nace *Alto al crimen*, dominical policial que se enfoca en las estrategias de combate a la delincuencia. La violencia en los medios ha tenido una evolución, naciendo como prensa amarilla y expandiéndose por varios niveles del contenido televisivo, especialmente durante el periodo de los 80, ya que se utilizaba para comunicar los crímenes de Sendero Luminoso y las respuestas del Gobierno. “En la década de los años 80, la violencia pública era básicamente terrorista, de enfrentamiento con los grupos subversivos armados que actuaban mayormente en los Andes centrales, pero que llegaron en un momento a amenazar la ciudad” (Gargurevich, 1999, p. 252). Luego, el cambio estuvo en la intromisión de la vida privada y en describir con lujo de detalles crímenes, característica principal de la *prensa chicha* de los 90. Hoy el combate es contra la delincuencia civil y bandas organizadas que pelean por el control de la ciudad, y que los medios destinan cada vez más recursos en dar cobertura.

1.4.2 La televisión como negocio

Para enumerar los hechos históricos, la primera prueba con CCTV fue en 1939. Financiado por el gobierno alemán, sirvió como vehículo de propaganda nazi y consistió en el visionado de una performance en el colegio Nuestra Señora de Guadalupe. Casi veinte años después, el primer canal en realizar una transmisión en el Perú fue Inca Garcilaso de la Vega (hoy TV Perú), y lo hizo en 1958 con un documental sobre aspectos técnicos de las transmisiones televisivas. Era una tecnología que fue probada varias veces en Lima y, para ese momento, solo existía el canal

estatal. En la década de los 60 se produce un quiebre que se mantiene hasta la actualidad: el ingreso de la publicidad y los agentes privados.

Como recopila García Fanlo (2016), la televisión copió de la radio el modelo comercial, el cual consistía en un flujo continuo de programación con pausas comerciales. Dicho modelo permitió establecer franjas horarias para cada público, por ejemplo, el primer público objetivo lo configuró la ama de casa. Así, las producciones fueron afianzándose y recibiendo mayor inversión. Para los empresarios, la televisión era una plataforma para ofrecer visualmente productos comerciales. Con este criterio la televisión dejó de ser un satélite y se convirtió en el medio masivo conocido hasta finales del siglo XX (pp. 40-60).

La tecnología pasó de circuitos cerrados a transmisión pública: “La preocupación por el efecto en lugar del significado es un cambio básico de la edad eléctrica, ya que el efecto implica la situación total y no un único nivel de movimiento de información” (McLuhan, 1996, p. 47). El crecimiento de televidentes que podían ver un mismo programa generó que el modelo de negocio sea el publicitario, debido a que el consumidor no paga por el servicio: lo obtiene libre. Entonces, los canales obtenían ingresos por venta de espacios para anuncios.

Como explica Pretell Lobatón (1987), fueron los grandes capitales los que invirtieron en los medios audiovisuales. Como ocurría en las grandes industrias mediáticas, la televisión fue una inversión más de las compañías de radiodifusión. Genaro Delgado Brandt, propietario de radio Panamericana, invirtió en la televisión obteniendo la señal de canal 5. Panamericana Televisión fue el canal peruano más importante durante las décadas del 80 y 90. Caso similar ocurre con canal 4: la Compañía Peruana de Radiodifusión, empresa dueña del canal, era propietaria de más de 10 radioemisoras a nivel nacional. El canal 2 no quedó exento del sistema, ya que Eduardo Cavero —propietario de emisoras— invirtió en televisión.

El modelo de negocio de la televisión peruana se vio definido por dos factores: la visión del Gobierno en cuanto a los medios de comunicación y el interés empresarial manifestado en la publicidad. El régimen militar tenía un plan de medios supuestamente para fines educativos, los cuales fueron expropiados por medio de la Ley General de Telecomunicaciones en noviembre de 1971. Esto abrió paso a la expropiación, regulación de contenidos televisivos y la publicidad, además de crear restricciones en la normativa de la propiedad de medios de comunicación privados (Pretell Lobatón, 1987, p. 94).

Es preciso detallar la evolución del contenido de los noticieros en la televisión peruana. La forma de programación abierta mezcló dos categorías: la programación vertical y la programación horizontal. “A las telenovelas para las mamás, seguían dibujos animados para los nenes que llegaban del colegio, atracciones plurales en el *prime time* y adulteces para terminar” (Vivas, 2017, p. 65). Es un modelo que se repite y se acopla a la dinámica de la sociedad. Al ser un producto comercial, la televisión se adecúa a los comportamientos del televidente para ofrecer un producto a la audiencia y a los patrocinadores.

En el caso del canal 2, la lógica de trabajo era la misma que la radio, y lo que lo definió fueron las atracciones de las coberturas en vivo. Con la llegada de la dictadura y con el 51 % de sus acciones expropiadas y su expresión parametrada, “la televisión comercial funcionó mellada en su nivel de inversión, de calidad y de aliento” (Vivas, 2017, p. 174). El control generó renunciadas y proyectos cancelados, pero con un mayor énfasis en programas de humor y en el ingreso de las transmisiones deportivas como el Mundial de Fútbol de 1970.

Durante el gobierno de Morales Bermúdez, la apertura a la libertad de opinión se dio gradualmente, surgiendo programas de opinión también como una respuesta financiera: los programas de entrevistas en formato de larga duración cubrían la falta de recursos. A partir de 1980, canal 2 construyó una identidad de “canal popular y asistencial” (Vivas, 2017, p.

341). Fue la década en la que surgieron noticieros y programas de opinión. La libertad de expresión se retomó en el país y existía una crisis económica que no permitía producciones con una mayor inversión. El canal 2 se caracterizaba por el tratamiento y dramatismo que se ejercían en los reportajes periodísticos: “Si otros se cuidaban el pulso para mover la cámara y reportar, en las noches del 2 el encuadre empezó a temblar y los periodistas a jadear como efecto dramático a medias deliberado” (Vivas, 2017, p. 341).

Con la reanudación de la democracia en los 80, se gestan programas que se mantienen hasta hoy como *90 segundos*, *Panorama* y *Buenos días, Perú*. Pero, sobre todo, se estableció el formato actual de noticiario, que consiste en un esquema de bloques temáticos en el que se intercala la entrada del presentador y el desarrollo de la noticia. Posteriormente, ocurrió una ligera evolución en la década reciente al introducir comentarios y análisis de los presentadores antes del reportaje. Mientras que los gobiernos de Fernando Belaunde y Alan García dejaron que los dueños iniciales de medios de comunicación recuperen la propiedad de estos, el gobierno de Alberto Fujimori mantuvo el esquema de propiedad privada. Sin embargo, a través de un entramado de corrupción, compró líneas editoriales.

El ingreso del sistema de televisión paga generó una especialización a gran escala de los contenidos. Ejemplos claros son canales de música contemporánea (MTV), éxitos de pop de los ochenta (VH1), videos ocurrentes (TruTV), canales de ciencias sociales (History Channel), etc. El modelo de negocio pasa a un segundo plano la dependencia de los anunciantes en los programas, para recibir el financiamiento por medio de las empresas de telecomunicaciones que cobraban al televidente directamente.

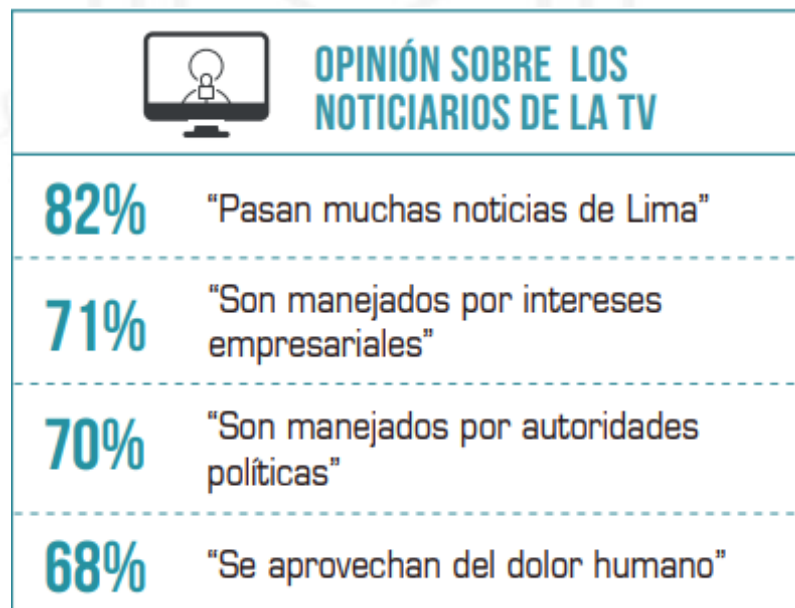
En el caso peruano, como señala Vivas (2017), se produjo contenido especializado en noticias. Canal N para programas informativos las 24 horas, con un énfasis en temas políticos y policiales; RPP trasladó

la cabina de radio a la pantalla, añadiendo noticieros en la programación y CMD fue el primer canal de deportes en el Perú, cambiando todo el sistema de transmisiones deportivas. Esto ocasionó que los canales de señal abierta se arriesgaran, en menor medida, a producciones enfocadas en temas puntuales, como ocurrió con Cinescape, Karina y Timoteo, TEC, programas deportivos, etc.

En la experiencia internacional, el canal precursor es TruTV, que construyó la marca de los contenidos como experiencia cercana y real. Es una emisora de televisión por cable que pertenecía a la productora encargada de grabaciones judiciales (Court TV). El canal, lanzado al aire a inicios de la década del 2000, mantiene en la actualidad los programas de cámara en mano, emisión de grabaciones de los televidentes y de registros de videovigilancia en la ciudad: desde anécdotas familiares hasta intentos de robo o accidentes de tránsito. TruTV marca una pauta de producción porque, a pesar de pertenecer a un grupo corporativo como WarnerMedia, elabora programación de bajo costo y repetitiva para la parrilla de cable televisión.

Figura 1.4.2.1

Encuesta sobre los noticieros de la televisión peruana



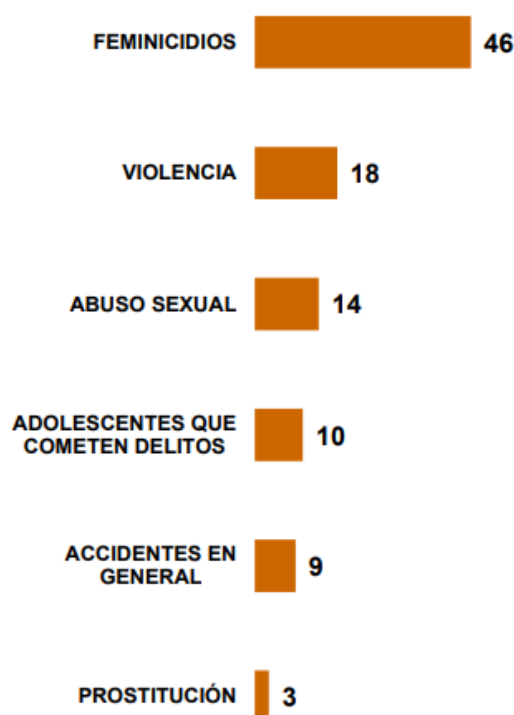
Nota. De "Estudio y consumo sobre TV y radio". Por ConcorTV, 2019.

Las telenovelas, los noticieros y, especialmente, los programas de entretenimiento son el soporte de la televisión peruana. Sin embargo, en la última década se da paso a una apertura de contenidos y se van produciendo mayor cantidad de programas especializados, intensificadas con el modelo predominante actual *on demand*. La televisión abierta sigue pensada para ser vista por el mayor público posible (bajo la lógica del *rating*), pero con programas que pertenezcan a comunidades mucho más homogéneas. Los contenidos predominantes actualmente son políticos, de espectáculos, policiales y deportivos. En el 2017 se tuvo en pantalla tres policiales en los canales de mayor alcance en el Perú: *Alto al crimen* (canal 2), *Código 7* (canal 7) y *SOS América* (canal 4). Todos guardan similitudes y la tesis busca clasificar y analizar el contenido de *Alto al crimen*.

Figura 1.4.2.2

Variantes sobre la violencia mostrada en TV más llamativas

Noticia o hecho delictivo violento en la TV peruana que le ha llamado más la atención en los últimos tiempos (Asistido)



Nota. De “Estudio y consumo sobre TV y radio”. Por ConcorTV, 2019.

1.5 Marco teórico

Las referencias metodológicas de Van Dijk (1999 y 2016) que dan forma al trabajo necesitan un contenido teórico sobre los medios de comunicación que fueron tomados bajo los ejes de la violencia, videovigilancia y proyecciones del rol de los personajes en televisión. Las *macroestructuras semánticas* engloban todo lo que influye y forma parte del relato: contexto, relaciones de poder, ideología, estilo y tratamiento informativo. Con la estructura y categorías definidas, se toma en consideración autores que convergen con el objeto de estudio.

Debido a que es abordado por perspectivas sociológicas, filosóficas y políticas, el concepto de *violencia* posee múltiples acepciones. En la presente investigación se tomará la propuesta de Sodré (2001), quien estudia el término con una proyección en los medios de comunicación y lo caracteriza por ser visible y an mico, es decir, que se da “una ruptura, por la fuerza desordenada y explosiva, del orden jurídico-social” (p. 14). Ello puede desencadenar en delincuencia y cualquier respuesta ilegal que deriva en una lucha. Asimismo, se tomará la violencia representada, que es la derivada en los medios de comunicación: se centra en hacer “visible” la violencia (debido a métodos de espectacularización para obtener mayor *rating*).

Para catalogar los hechos como *violencia mediática*, estos sucesos deben poseer una relación con la visibilidad, en donde los medios son una parte de la explicación. La visibilidad, para  i ek (2008), es un elemento trascendental a la hora de estudiar la violencia en los medios de comunicación, sintetizado en violencia subjetiva, la cual es practicada por agentes de fácil identificación (pp. 19-56). Siguiendo al filósofo, la violencia retratada por el periodismo es incoherente, confusa e informal, pero eso mismo es lo que le brinda el carácter veraz al televidente. La violencia se vuelve mediática en el momento que se hace un espectáculo, magnifica el conflicto hasta convertirlo en atractiva para el público. En la aproximación histórica de la violencia, en las sociedades salvajes

primaba el enfrentamiento por una cuestión de honor y venganza (Lipovetsky, 1986, pp. 173-220), y con el surgimiento del Estado como entidad, estas costumbres habían perdurado con su crueldad. El avance de la civilización generó una proliferación del control por medio de la búsqueda del individuo de la relajación, a través de la música, el ocio, el viaje: “Último desclasamiento, la violencia entra en el ciclo de reabsorción de los contenidos; conforme a la era narcisista, la violencia se desubstancializa en una culminación hiperrealista sin programa ni ilusión, violencia *hard*, desencantada” (Lipovetsky, 1986, p. 220). Violencia *hard* que ha ocupado representaciones artísticas que son objeto de goce y que se caracteriza por un alto grado de visibilidad. La violencia *hard* engloba todo lo mediático.

El conflicto es el origen de todo acto violento. En un análisis comparativo entre series, telenovelas, programas infantiles, entretenimiento, películas y noticieros mexicanos, Rosas Rodríguez (2013) señala que los últimos poseen mayor cantidad de escenas violentas que las cinco primeras (a excepción de las películas), destacando que el noticiero más violento cuenta con el mayor promedio de audiencia. Para los productos audiovisuales, la violencia se presenta de la siguiente manera: violencia narrada, que es un recuento verbal de los hechos (testimonios de víctimas o explicaciones de expertos); violencia visual, la exhibida de manera gráfica (primeros planos o encuadres cerrados de una agresión, así como sus consecuencias); y el abuso verbal, donde ocurre el uso del lenguaje con la intención de intimidar o agredir (amenazas, insultos y, de una manera más liviana, discriminación o rechazo). Asimismo, la violencia vertida en imágenes cuenta con variantes: la amenaza creíble, que da a entender el interés de realizar un acto violento; el acto violento, que es el daño en sí; y los premios, que son reconocimientos implícitos, explícitos y autorreconocimientos (Rosas Rodríguez, 2013, pp. 15-45). Estas variantes forman parte de la producción del relato de la violencia en los noticieros actuales.

La etnografía realizada sobre el penal de Lurigancho por Pérez Guadalupe (1994) presenta las categorías de los delincuentes peruanos y las jergas que utilizan para singularizar su performance (y que fueron trasladadas a los programas noticiosos para describir los crímenes). En el penal de Lurigancho se

conforma así la jerarquía delictiva de los rangos bajos y medios: el primero está constituido por el *frutero*, *bobero*, *cogotero*, *arranchón*, *maquinero* y *fumón*. Ellos son sintetizados en el grupo de los *atorrantes*. El segundo grupo lo conforman los *peineros*, *tienderos*, *monreros* y *sueñeros*, quienes cuentan con cierto prestigio en las prisiones y en las bandas que operan libremente. Las categorías de los delincuentes y los sociolectos que emplean para singularizar su performance son tratados por el narrador del segmento; el análisis se llevará a cabo con las teorías de lenguaje de Hevia (2002, 2012 y 2016). El primer teórico se centra en la criminalidad peruana, y el segundo, en el uso de jergas y sus transformaciones en la cotidianeidad limeña, sin dejar de analizar el dialecto delincencial.

El papel de los testigos será situado bajo las premisas descritas para la posterior comparación entre los participantes del relato. Las categorías señaladas brindarán una aproximación a los hechos que son narrados por el locutor y que se observan en el segmento, lo que permitirá definir el método de ataque representado por la cámara de videovigilancia. El análisis de los actores en la escena mediática contará con las teorías de la deshumanización de Bauman (2011), así como las consecuencias que conlleva para la sociedad con una mirada televisada. El cumplimiento de la función policial, sintetizado en cuatro grandes tareas históricas (Foucault, 2012, pp. 355-378), permitirán definir su representación, acompañado de la teoría de la *ausencia* de Bourdieu (1999).

En cuanto al concepto de imagen, esta posee múltiples teorizaciones, especialmente de enfoque filosófico, resaltando para la investigación los postulados de Casetti (1989), quien elabora un esbozo de los tipos de imágenes vistas en la pantalla, siendo aplicables el concepto de imagen-nada: objeto de consumo, el cual ya no es la “expresión de un individuo, sino como resultado de un trabajo preorganizado” (p. 141). Se vuelve una mercancía; imagen-cuerpo: el elemento más importante de una imagen es el cuerpo, por ende, su relevancia, “ni la finalidad de la imagen (representar al mundo) ni sus técnicas (representar el mundo según unas convenciones establecidas) pueden hacer olvidar el hecho de que esta tenga que ver con unos cuerpos” (p. 142). Este postulado también alude al cuerpo del observador, el cual está dotado de experiencias. Por último, imagen-

capital: una respuesta a las nuevas necesidades, “la imagen contemporánea no vale simplemente por lo que exhibe, sino por su capacidad de recuperar y fundir lo que constituye el fondo de nuestra cultura: mitología e iconografía, narraciones y buen sentido” (Casetti, 1989).

Las cámaras de videovigilancia cumplen una función específica: vigilar. Este sistema posee influencia de la estructura arquitectónica de Bentham, quien sintetizó una forma de vigilancia perfecta que buscaba una mayor producción y orden por medio de un control invisible. Foucault (2012, pp. 180-210) realizó una aproximación histórica sobre el panóptico, el cual se rige en la sociedad moderna debido a su poder y presencia para garantizar la disciplina. Él señala que la visibilidad es una trampa, pues el sujeto es visto, pero él no ve: “Es objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” (Foucault, 2012, p. 204). La forma visible del panóptico cuenta con un carácter sociopolítico, ya que se sustenta en hacer funcionar la máquina y garantizar un proceso transparente y democrático (esta peculiaridad por medio de la garantía de colocar más sujetos que observan). El aparato panóptico “garantiza su economía (en material, en tiempo); garantiza su eficacia por su carácter preventivo, su funcionamiento continuo y sus mecanismos automáticos” (Foucault, 2012, p. 209).

Las instituciones no deben ser cerradas, sino garantizar la disciplina por medio de un despliegue de control social, siendo de importancia el sistema policial moderno, el cual “debe apropiarse de instrumentos de una vigilancia permanente, exhaustiva, omnipresente, capaz de hacerlo todo visible, pero a condición de volverse ella misma invisible” (Foucault, 2012, p. 255). El control policiaco, históricamente, se encontraba en la mano del rey, pero también poseía una doble entrada, atendiendo las solicitudes de abajo (por medio del *lettres de cachet*). Es lo que se busca del control policial por medio de la vigilancia, además del aumento de la productividad y eficacia. Las sociedades disciplinarias (Foucault, 2012), mantienen un orden a través de dispositivos de control. Para Han (2018) la civilización se encuentra en el paso de una sociedad disciplinaria a una sociedad de rendimiento. Hay una violencia interiorizada que obliga al sujeto al exhibicionismo y dejar de lado la privacidad, de demostrar que los correctivos no son necesarios para él. Ellos mismo son el premio y castigo. La sociedad de

rendimiento alcanza su punto cuando la libertad y la autoexplotación coinciden y se confunden.

Los medios de comunicación convergen en un mundo *saturado*, como lo define Baudrillard (1997), ocurriendo fenómenos como el desborde de la tecnología, en los que él se centra. El autor presenta la *transpolítica*, la cual da características que serán empleadas como teorías principales en el trabajo a realizar, siendo la resaltante la figura de anomalía del *obsceno*, que hace referencia a la resurrección del detalle, la pérdida de ilusión, del juego y la desaparición de la escena sexual: “El modo de aparición de la ilusión de lo real es la escena, el modo de aparición de lo real es el del obsceno” (Baudrillard, 1997, p. 48). Para el obsceno, todo se mira y todo debe ser mirado. Lo obsceno es el fin de la escena. Una de sus particularidades es “el exceso de sentido”, ya que se “alcanza de ese modo una representación desorbitante de la verdad” (Baudrillard, 1997, p. 55), resaltando como un elemento hiperreal. Centrándose en el análisis de la pornografía, concluye que es el final del secreto en el campo visual, explicado este como apariencias que se convierten en un juego de la profundidad (sintetizado como inhibición) para convertirse en lo obsceno.

La violencia para Han (2018) se diferencia de otras condiciones sociales negativas como la injusticia y la pobreza porque va más allá de la relación de antagonismo y dominación propios del engranaje social, conceptualizados por Žižek (2008) a través de la *violencia sistémica*. Han (2018) da una aproximación de la violencia dentro de un sistema político y social. La violencia sistémica no es solamente obstáculo, rechazo o prohibición; es abundancia, masificación, exceso, lo que se configura en la *hiperinformación* e *hipercomunicación* (p. 124). Colocado en un orden estructural, la *obscenidad* de Baudrillard (1990) y la *violencia de la transparencia* de Han (2018) son formas de orden social y de consumo mediático; productos de la *hipervisibilidad* y la *hipercomunicación*. La exigencia actual es mostrar que estamos exentos de negatividad. “La sociedad de la transparencia contemporánea se caracteriza por el hecho de que la exhibición pornográfica y el control panóptico se transforman en lo mismo” (Han, 2018, p. 156). Exhibición y voyerismo confundidos. La lógica del panóptico interiorizada

en la sociedad a través de distintas plataformas, siendo uno de ellos la videovigilancia.

En el terreno de la vigilancia, la *obscenidad* se observa en la aglomeración de aparatos electrónicos de control policial que erosionan la convivencia. Existe la presunción del sospechoso. “Tales dispositivos serían la matriz de una experiencia social de disminución de la confianza interpersonal mediante un incesante intento de detección de cualquier signo de amenaza en la vida cotidiana.” (Kessler, 2009, p. 196). Existe una pérdida de la noción de barrio en la época contemporánea. Ligada a cercanía, confianza y camaradería; el barrio pasó a convertirse en un espacio de sospecha, desconfianza y miedo. Con las barreras y la sospecha videovigilada, los valores se invierten en la época de incertidumbre y desconfianza. Las cámaras de seguridad son consecuencia de un sentimiento de inseguridad (Kessler, 2009, p. 187). Es una protección y un recordatorio de una posible amenaza.

Existe un debate entre tres realidades que conflictúan: “la amenaza de una vigilancia electrónica generalizada técnicamente posible a partir de ahora; la indispensable salvaguardia de la vida privada; y la necesidad de seguridad frente a nuevas formas de criminalidad y terrorismo.” (Ramonet, 2016, p. 25). Con esta tricotomía social se lleva a cabo la perversión del sujeto vigilante y vigilado al mismo tiempo, donde se cree que existe mayor libertad, pero en el fondo es un fenómeno idealizado en los regímenes totalitarios. Privatizada y democratizada, la videovigilancia ya no es un asunto reservado únicamente a los servicios gubernamentales de información. Como lo describen los entrevistados de la investigación, las producciones locales no solo reciben registros audiovisuales de entes públicos, sino también de empresas de seguridad privada.

Por su parte, Didi-Huberman (2010) cuestiona las formas con que se estudian las imágenes y brinda conceptos que la caracterizan; su postura analiza imágenes en vez de la *imagen*. “Orientarse en las imágenes significa orientarse en cosas muy concretas, sensibles, particulares, múltiples, singulares” (Didi-Huberman, 2010). El efecto general de un buen montaje es “establecer una relación crítica entre la imagen y la palabra que ayuda a ambas a escapar de la

cadena de los estereotipos” (Didi-Huberman, 2010). Para el investigador, el buen o mal uso de las imágenes se ve en la edición. El estereotipo, trasladado al campo de las representaciones visuales, es la *imagen obvia*, la que dice todo. Puede desencadenar en una saturación de imágenes por su repetición y obviedad. El tiempo pasado fue la era de lo secreto, ahora es la era de lo visible: todo lo mostrado debe ser visto.

La cultura de la televisión se da en la mirada del hombre. Se piensa con los ojos. La imagen que se mira y se estudia es superficial, solo está para ser vista: “Los sujetos son reducidos a su imagen, tal es el principio de la *transparencia*... Ahora todo se observa y se observa todo de nosotros, incluso antes del nacimiento” (Wajcman, 2011, p. 34). El autor estudia las cámaras de videovigilancia —en distintos planos de la cotidianeidad— como fuentes de visión amplia que configuran una nueva mecánica entre los actores que se desplazan y los observadores. No es una mirada contemplativa, sino intrusiva y recelosa. Para Wajcman (2011) la videovigilancia es un síntoma del mercado de la mirada. Desde celulares hasta las imágenes médicas, existe una economía de la mirada.

Las cámaras de videovigilancia son un medio adicional para el periodismo. Cumple una función meramente estética, en el que se va “alternando el plano general con acercamientos digitales que funcionan como *close ups*. La música, siempre de suspenso” (Robles, 2015). Es una tendencia actual impregnada. El uso de cámaras genera dos consecuencias: engaño y ser espiado. Se pasa de la persona a su representación. La policía, a través de su mirada hipermoderna, señala que todos son “criminales virtuales, presuntos culpables” (Wajcman, 2011, p. 80), surgiendo un cambio drástico sobre la presunción de inocencia. Más que protección y prevención, el sistema de cámaras de videovigilancia busca atrapar a los ciudadanos, no protegerlos. Es “acechar y atrapar” (Wajcman, 2011, p. 103), produciendo un conflicto de mirada, de zona, en que todos son culpables y vigiladores (Wajcman, 2011, pp. 86-105).

El trabajo busca brindar una posible delimitación y las características que brindan al telespectador los reflejos de estas escaramuzas a través del

contrapicado. En efecto, resulta importante considerar qué fenómenos genera la reproducción de imágenes violentas en la televisión y los motivos que conllevan a tener determinadas valoraciones. Para ello resulta fundamental el estudio recopilado y editado por Cerbino (2005), porque uno de los objetos de estudio es la violencia mostrada en la televisión, realizando un deslinde entre la realidad y la pantalla.



CAPÍTULO II: ANÁLISIS DEL PROGRAMA

La investigación analiza las representaciones de la violencia en el programa, teniendo como eje de la narración las cámaras de videovigilancia. En el presente capítulo se describen los contenidos de ocho secuencias de “En la mira” —divididas en dos partes—, analizando los conflictos a través del marco teórico. Dicho enfoque ayudará al análisis posterior de la violencia mediática y, con el orden tomado por Van Dijk (1990, 1999 y 2016), facilitará la contextualización de la videovigilancia.

Primero se presenta “el alto orden y luego el bajo orden de la estructura de la noticia” (Van Dijk, 1990, p. 88). Debido a que en todo relato periodístico lo relevante se encuentra al inicio —alto orden—, desarrollar los hechos por orden de aparición facilita el análisis de los bloques temáticos. Posteriormente, con el marco teórico se examina el contenido en dos partes: primero un análisis de cada bloque informativo y, luego, un análisis que engloba toda la temática de la violencia presente en *Alto al crimen*.

2.1 Estudio de bloques informativos

Se escogieron ocho programas, los cuales se dividieron en dos partes bajo el criterio de la aparición policial. En el primer bloque no aparecen los agentes policiales, lo que hace que el tratamiento informativo sea distinto del segundo bloque, donde sí se muestran para combatir el crimen. Para la primera parte, el estudio se enfoca en analizar las representaciones de la violencia emitidas, mientras la segunda se centra en conocer los roles de personajes y la función que cumplen en las grabaciones. En el primer bloque el protagonista cumple distintas funciones, a comparación del segundo bloque. Se titula cada capítulo con la fecha de emisión del programa.

2.1.1 Primer bloque

14-12-2013

La cámara se ubica en el cruce de la Av. Nicolás de Piérola con el Jr. Caylloma, en el Cercado de Lima. Un hombre es asaltado por dos delincuentes. La víctima lanza su mochila en el interior de un restaurante, sin embargo, los ladrones continúan atacándolo y le rebuscan los bolsillos. Un comensal sale a defender a la víctima y, luego de una pequeña lucha, aparece otro grupo que disuade a los agresores. Fueron “la luz al final del túnel”, como señala la voz en *off*, mientras el encuadre se cierra en la agresión a la víctima. El énfasis se encuentra en la agresión por parte del victimario y de resistencia del lado de la víctima. Se visualiza el relato típico donde el bien —ciudadanos que cumplen el rol de las fuerzas del orden—, vencen al mal.

“Asalto en la mañana”, enfatiza el narrador. “Míreles el cacharro, llegaron tarde a la repartición”, añade. Debido a la cantidad de personas que transitan, se encierra en un círculo rojo al joven que habla por celular, quien ya se representa como la víctima, “el muy confiado”. Un sujeto se aproxima (junto con otros dos que van detrás) y le arranca el celular. No hay ninguna pelea, la víctima se aleja. El movimiento de la cámara es de acercamiento y alejamiento durante todo el proceso. “Huyen al Jr. Washington, conocida zona de refugio de delincuentes y meretrices”, dice el narrador. Termina el segundo caso.

Un hombre es arrinconado por dos mujeres y no opone resistencia. Una de ellas le hace una aproximación sexual y la otra le arranca el maletín y corre. La víctima persigue a la asaltante, pero no consigue atraparla. Ella se esconde en el Jr. Washington, lugar estigmatizado por el locutor como “conocido punto de los amantes de la noche”. La huida es seguida por la cámara hasta que la victimaria ingresa a una calle en la cual no existe el registro de los CCTV, desapareciendo del relato. La descripción jocosa del hecho soslaya la incapacidad, en este caso, de la ausencia del ojo policial.

Figura 2.1.1.1

Toma de videovigilancia en el Centro de Lima



Nota. Archivo del programa.

14-6-2015

“Cuando usted duerme, la ciudad no descansa”, señala la presentación del segmento. El narrador sitúa lúdicamente las imágenes con el uso de rimas, acompañado de una edición rápida y repetitiva: El Agustino, “con cincuenta años de creación, donde nunca falta la acción”.

Dos rateros entran a un pasadizo y roban una cartera. Caminan en dirección a un callejón, revisan el objeto y dos policías vestidos de civiles los detienen. Movimiento de cámaras mínimos, pero acercamientos intencionados al momento de la intervención de los agentes. Existe un seguimiento a través de distintas cámaras que narra el accionar detectivesco de los policías. Una victoria rápida y sin uso de la fuerza.

En la calle solitaria aparece un mototaxi que ingresa a un callejón. Una mujer sale de una vivienda y detrás de ella aparece un hombre que le roba la cartera. El ratero se sube al mototaxi para emprender el escape. Resalta la

particularidad del hecho; ya que, el causante del desorden salió vencedor. La edición pone en relieve la soledad del espacio.

Otra noticia captada por el contrapicado muestra a individuos dirigiéndose a una pelea entre dos sujetos, la cual llega a su clímax con una amenaza de arma de fuego. El espacio es desolado y las cámaras captan a los individuos que se golpean. La policía no aparece y el desorden, por consecuencia, no cesa. La secuencia culmina sin la desaparición del conflicto en el encuadre. No hubo vencedores ni vencidos, se mantiene el suspenso. Fue un relato directo al conflicto.

6-6-2015

Misma coreografía de inicio para la presentación del segmento, resaltando que “En la mira” es la secuencia favorita de los televidentes. “Somos los ojos de Lima”, señala la introducción.

El primer caso es el atropello de un transeúnte. Se hace un acercamiento deliberado durante el impacto (que es repetido al final de la noticia con un mayor *zoom*). Luego del atropello se produce la fuga del conductor y varios testigos auxilian a la víctima. La secuencia sigue el camino de fuga del conductor a través de constantes cambios de cámaras. El locutor menciona que hubo una detención, pero esta no se observa en las imágenes. Es aquí donde, visualmente, no existe presencia policial.

Un delincuente en fuga hace estallar una bomba molotov que incendia la fachada de una casa, pero los vecinos apagan el fuego con baldes de agua. Resaltan las hipótesis del locutor: venganza, locura o ira. Los vecinos toman el rol de apaciguadores y realizan un accionar parecido al de los bomberos. Apagan el incendio y con ellos se elimina rastro del conflicto.

Tres hombres trafican droga en una esquina. “Echan un polvito” y “donde toman dos, toman tres”, menciona la narración. Se realiza un acercamiento de cámara cuando uno de ellos coloca la droga en su mano. La representación de

la ciudad peligrosa se configura por medio de callejones desolados, además de individuos ocultos con “comportamientos sospechosos”. A pesar del comportamiento criticado en la voz en *off*, no existe enfrentamiento porque los tres individuos cumplen la misma función.

6-3-2016

El inicio del segmento es la repetición constante de hechos violentos, indicando que la ciudad está vigilada completamente. Se sintetiza el concepto de “En la mira” y se da paso al hecho: un hombre persigue al ratero que le quitó su billetera. La cámara realiza acercamientos repentinos a los hechos resaltantes: huida del ratero y aparición de la policía. Hay un cambio de cámara por una *in situ* luego de la captura de la víctima, revelando los diálogos que inculpan al menor de edad atrapado.

Otro acto delictuoso es grabado: un intento fallido de robo de autopartes. La dueña deja su vehículo y un ladrón intenta ingresar a él. Ella sale a los instantes y el ladrón abandona la escena. La secuencia muestra al sujeto que, apenas abandona la escena un vehículo que esperaba adelante, se detiene e intenta abrir la puerta del automóvil. Se realiza un *zoom* a la maniobra —repetida al final de la narración—, siendo el hecho más resaltante de la nota el cómo. La estructura de la noticia se centra en el accionar del delincuente o las tácticas que emplea. Con un lenguaje informal, el locutor describe el hecho enfocándose en la maniobra y la aparición de la señora (dejando entrever que es la heroína por haber salido de la casa).

Un individuo aparece en el encuadre y lanza una piedra pesada a un cajero automático. La cámara, como en el anterior caso, muestra un contrapicado fijo, pero el encuadre se acerca cuando lanza la piedra. Es presentado como un sujeto violento por el interlocutor, debido a una falta de motivo o provocación para su actuar. Se resalta la acción a través de las repeticiones constantes.

Figura 2.1.1.2

Toma de videovigilancia con la presencia del serenazgo



Nota. Archivo del programa.

Análisis teórico

En los bloques escogidos se mantiene “la ruptura, por la fuerza desordenada y explosiva, del orden jurídico-social” (Sodré, 2001, p. 18). Estudiar la violencia es analizar fuerzas. Estas se representan por medio de una dicotomía de los personajes: los agentes del orden —civiles que realizan su labor intachablemente— y los ocasionadores de la pelea —sujetos a ser atrapados por romper los valores—, los cuales pueden ser cualquier individuo enfocado en los CCTV. Ser registrado bajo la mirada panóptica convierte a los sujetos en sospechosos. Se produce un conflicto constante, que es la dinámica en que trabaja el segmento informativo. Una dualidad entre el “ser/ no ser” y el “deber ser/ deber no ser”, dinámica de todo conflicto (San Nicolás Romera, 2004, p. 154). La primera imagen de los personajes se relaciona con la sospecha, la duda y la desconfianza.

Los acercamientos del encuadre en el preciso momento de los enfrentamientos y de las reacciones deliberadas representan una mirada obscena de la violencia mediática. “La resurrección del detalle” (Baudrillard, 1997, p. 56) se encuentra presente en dos aspectos del programa: las imágenes exacerbadas

por una repetición constante de los enfrentamientos al inicio y al final del segmento, y la locución, basada en la utilización constante de rimas que, entre otras funciones, detalla los roles de cada personaje. El uso coloquial del lenguaje policial es empleado para describir el cómo de la noticia. Las maniobras, golpes y reacciones violentas descritas por el locutor facilitan que la imagen se torne hiperreal, es decir, que coexista una unión entre hechos fantasiosos y reales. Entonces, se generan dos fenómenos distintos pero complementarios: a mayor detalle aumenta la sensación de realismo y de fantasía, ya que hay métodos de la ficción empleados para contar hechos que han ocurrido.

El detalle es una característica de la sociedad hipermoderna y, como indica Baudrillard (1997), las imágenes siguen la lógica de la pornografía, entendida como “arte de exhibición de lo neutro, de radiación forzada de lo neutro” (p. 57). La búsqueda del detalle se apoderó de la televisión y los formatos audiovisuales para, más adelante, penetrar la socialización y la observación de los ciudadanos. Cada golpe o acción que atente contra una de las partes —policías o sospechosos— adquiere un acercamiento y se repite para el televidente tres o cuatro veces durante el segmento. Todos los recursos narrativos trabajan en función de la hiperrealidad: la narración, la edición y los encuadres, sumados a la consecución de hechos en poco tiempo. Se demuestra que existe un flujo constante de información.

Ocurre un estallido de esos elementos que se potencian con la ayuda de las cámaras y el estilo de edición. Mostrar el enfrentamiento y manifestar al espectador que no hay nada oculto para él, que a los “ojos de la ciudad” —como señala el conductor al iniciar el segmento— nada se le escapa. Esto desata otra característica de la hiperrealidad, la obsesión por conocer y encuadrar todo. La imagen absoluta no contempla ningún tipo de eliminación y, por el contrario, fomenta la aparición de más y más detalles (Baudrillard, 1997, pp. 69-75). Entonces, la lógica del segmento seguirá la repetición y la búsqueda inagotable de revelar todo al público, eliminando todo atisbo de privacidad: “Se ha desprendido de todos sus significantes y significados, y se muestra desnudo, sin secretos, al insaciable consumo mediático” (Bailón, 2017, p. 200).

Así, se sintetiza que la violencia en el programa periodístico, de acuerdo con la clasificación de Rosas Rodríguez (2013, pp. 60-62) se representa de tres maneras: como violencia narrada, que es un recuento verbal de los hechos; como violencia visual, la exhibida de manera gráfica; y el abuso verbal, donde existe el uso del lenguaje con la intención de intimidar o agredir. Los lenguajes verbal y visual coexisten para formar una unidad que presenta dichas características: ocurren disturbios y el narrador identifica a los culpables y los señala con jergas durante todo el segmento. Se repiten las acciones de agresiones y la voz lo narra las veces que dure la toma. Por último, el abuso verbal también se realiza por medio del empleo de etiquetas a los sospechosos.

Otra clasificación pertinente es la mencionada por Aldo Salvini (comunicación personal, 12 marzo de 2020), quien, citando a Samuel Fuller —director de cine—, menciona una violencia física y una violencia emotiva. La primera la da el actor, los personajes o acciones como balaceras o gritos; la segunda es la que pone el realizador a través de los ángulos de cámara, música, movimientos. En *Alto al crimen* se observa que la violencia emotiva se trabaja a partir de los registros de las cámaras de videovigilancia, acompañado de repeticiones y acercamientos constantes. La edición con música de suspenso y el enfoque en el detalle ocasiona el patrón del programa. El hiperrealismo de los medios facilita un mejor trabajo de este tipo de la violencia.

Los CCTV dan una visibilidad a todo el campo por su característica principal: una mirada en contrapicado. Se implementa con la finalidad de que sean aún más notorios los hechos que se registran, surgiendo la sobreexposición (Didi-Huberman, 2014, pp. 14-15) —y en este caso, el espectáculo de la violencia—. A eso se suma la sensación de suspenso por medio del alargamiento del conflicto, la repetición de los detalles y una música propia de las series policiales de ficción. Estos elementos configuran el sentido del relato, donde se observa un detonante (manifestado en la aparición del encuadre de un hecho delictivo), un objetivo (objeto de valor personal, territorios o el respeto), un conflicto (los civiles como agentes del orden combaten a los generadores de violencia) y un desenlace (la recuperación de la paz en la mayoría de los casos). Esta estructura cinematográfica

se ajusta al relato televisivo actual y configura un soporte para mostrar a la policía y a la sociedad como instituciones vencedoras.

2.1.2 Segundo bloque

25-1-2015

Una patrulla detiene a un mototaxi, el conductor manejaba ebrio y el vehículo contenía una caja de cerveza cargada por una mujer. El acercamiento con el *zoom* se emplea para mostrar la cerveza; la pelea con el policía queda en segundo plano hasta que se vuelve más violenta y se realizan disparos para disuadir al chofer y a su acompañante. La desestabilización del orden ocasionó la reacción policial. El uso de la coacción —enfaticada por la narración— se justifica en la labor policial; agentes de seguridad, por medio de la provocación o el ataque, deciden responder usando sus armas. Con este método el programa brinda una representación benevolente de la institución policial. El suceso culmina cuando son llevados en el patrullero con la ayuda de otros agentes. Un narrador con tono ameno emplea el lenguaje policial y muletillas periodísticas como “líquido elemento”, “damiselas”, “gallito defensor” y “tamaño acción”.

Otro suceso: una pelea entre dos mujeres en presencia de dos hombres que no hacen nada para calmarlas. El encuadre se cierra bruscamente cuando una cae al suelo y la pelea se vuelve más intensa. El serenazgo aparece para apaciguar a las mujeres, pero no lo logran. Cuando llega la policía se desvanece el conflicto con la detención de un sujeto. El locutor narra centrándose en las maniobras de lucha, siendo el interés para desarrollar en el segmento.

24-5-2015

El conductor del programa, Renzo Reggiardo, mira de frente a la cámara y se ubica en el techo de un gran edificio para señalar la frase del segmento: “Usted tiene los ojos puestos en nuestro país y no se le escapa nada”. La población domina la mirada sobre la ciudad. Luego del pequeño resumen de lo que se verá, en el que

se mezcla lo ocurrido con imágenes de archivo, caracterizadas por un contenido violento (agresiones y peleas), la sección presenta cinco casos:

El primero es un fenómeno natural, un temblor en Áncash; los rápidos cambios de cámara en toda la ciudad son la manera de marcar la pauta. El movimiento del suelo se traslada a la cámara brindándole mayor realismo a la escena. El *zoom* se realiza a la reacción de las personas que salen de sus casas y se unen hasta que culmine el sismo. El desastre natural generó un efecto en la imagen.

Una pelea de barristas en Nuevo Chimbote: Alianza Lima vs. Universitario. El plano abierto, con sus acercamientos y la poca sofisticación de la cámara, es lo llamativo en el compacto de imágenes. La presentación de los barristas con juego de palabras por medio de la rima (“el encuentro en cancha, la pelea en mancha”) aligera y banaliza la nota informativa. La policía, ente salvador según las imágenes del dominical, aparece y cumple su función estereotípica: disuade la gresca.

Un sujeto ebrio al volante. La persecución con cambios de cámara pasa a convertirse en una cámara-testigo para mostrar la grabación policial y la captura del conductor *in situ*. El serenazgo es el verdugo del infractor en esta ocasión. Adjudican la culpa al conductor y el copiloto y los enfocan ebrios, remarcando el hecho que son peligrosos para la ciudadanía. La cámara-testigo facilita la exposición de la infracción. En este caso es un *estado*, no una agresión.

Un mototaxi choca con un auto dejando varios pasajeros heridos. Los autos impactan de “manera irrisoria”, según el locutor. El mototaxista es calificado como torpe, pero el problema se soluciona con la ayuda de la ambulancia y los testigos. Explicada como anécdota, no hubo resistencia a la autoridad. El cierre del segmento es una constante en el programa: “Estamos todos en la mira”, una frase que busca resaltar el aspecto democrático de la estructura panóptica representada en la tecnología de la cámara de videovigilancia.

10-5-2015

Callao, Ventanilla. El distrito es representado por su violencia e inseguridad a través de una serie de imágenes sangrientas y un juego de rimas: “Ventanilla, donde la acción te pone los nervios de puntilla”. Una ciudad desolada y olvidada por las autoridades, interiorizada como la zona más peligrosa del Perú. Un joven está parado en la pista, un policía lo retira y conversa con él. En el contrapicado se contrastan los acercamientos bruscos para ver el forcejeo (sobre todo en la aproximación de un tráiler que casi atropella al joven). El serenazgo aparece para apoyar y ocurre un forcejeo (con un acercamiento en el encuadre), y la mujer que llamó a las fuerzas del orden trata de darle agua al detenido. Una ambulancia acude al lugar e internan al individuo que rompió en llanto, momento preciso donde el encuadre se cierra más en la imagen del joven. Se revelan unas cifras sobre la problemática de la depresión en el Perú, mientras el vehículo empieza su camino. El narrador destaca la labor de la señora, la policía y el serenazgo. El joven se muestra indiferente; no se emplean rimas en la descripción y la noticia culmina con una reflexión sobre las enfermedades mentales.

Figura 2.1.2.1

Toma de videovigilancia con movimiento de cámara



Nota: Archivo del programa.

La siguiente noticia es un caso parecido: una camioneta del serenazgo se detiene por un hombre no identificado que quiso lanzarse de un puente y ahorcarse con un pedazo de tela, pero sus piernas quedaron atoradas en los tubos de la infraestructura. El sereno se acerca y desata la tela amarrada en el puente y en el individuo, instante en el que el *zoom* se cierra en el hecho. Un policía y dos serenos se suman para socorrer al hombre. Luego de ser retirado, el hombre se pone de pie y discute con el policía, haciendo eco para el narrador la actitud desafiante y el forcejeo del hombre para saltar por el puente. Los acercamientos se centran en las en las agresiones al policía y en el intento de suicidio del detenido. El locutor mantiene un discurso que permite enfatizar en el detalle y contrastar lo bueno de las fuerzas del orden.

Figura 2.1.2.2

Toma de videovigilancia con aparición de la policía



Nota: Archivo del programa.

7-6-2015

El segmento “En la mira” lleva la videovigilancia a Nuevo Chimbote, en Áncash. Es presentado, al igual que en el anterior caso de la misma ciudad, como violento. El compacto de imágenes de lucha precede lo que se mostrará. El primer hecho

es una persecución de dos rateros con cambios de cámaras mediante la huida; la imagen se concentra en el camino que toman los sujetos. La policía los atrapa en una patrulla sin inconvenientes.

Un personaje camina por la calle y se convierte en sospechoso por sus características: se encuentra en un espacio abandonado, tiene vestimenta extravagante para el locutor —sin polo y con jeans rasgados—, y se comporta de manera misteriosa. Es el Tío Torrejón, microcomercializador de drogas. Conversando con un comprador, ocurre un acercamiento del lente de la cámara durante la venta de droga y movimientos del encuadre en la captura. La narración es amena, jovial e informal; las rimas son la característica del locutor y el programa. El delincuente es atrapado *in fraganti*, siendo la única justificación para que los agentes de seguridad empleen la fuerza. En el relato la policía venció y terminó con el conflicto, marcado con una música y locución que señalan el triunfo.

Un choque entre un camión y un auto no deja heridos. La narración mantiene el empleo de refranes y detalles mientras se enfocan los acercamientos de encuadre. Audiovisualmente, las repeticiones durante el impacto, agregado a una banda sonora llamativa, son la manera de enfatizar el momento del choque; es decir, el momento del conflicto. No hay salvadores ni policías que garanticen el orden, quedando como una anécdota de conductores distraídos, quienes deciden bajar de los vehículos y conversar. Al no desencadenarse un conflicto más grande luego del accidente, el problema desaparece y, por ende, no es necesario la presencia de las autoridades. Ambos personajes cumplen los roles de victimarios y víctimas.

Un lugar específico, óvalo Las Américas: choque de un auto con una moto. Ocurre un cambio de los CCTV a una cámara-testigo, mientras ocurre el traslado del herido en camilla. Los primeros planos a sus expresiones y vendas en el cuerpo —con la locución sobre cómo ocurrió el accidente— tienen como objetivo ahondar en los detalles. Aunque las motivaciones son las mismas (buscar fragmentos, encuadres más estridentes del hecho y declaraciones que expliquen

lo ocurrido), es otro caso del objeto que estudio que hace un cambio de ángulo de cámara.

Un grupo de *skaters* toma una pista rápida para hacer sus ejercicios y el narrador describe a cada uno (acompañado de un acercamiento en el encuadre). Un sereno aparece para indicarles que se vayan. El locutor enfatiza el mal comportamiento de los jóvenes; el buen comportamiento, según la representación, es el de las autoridades policiales. Las rimas aligeran la noticia y brindan la diversión al espectador. Este fragmento ejemplifica que el comportamiento policial marca la inclinación del relato por parte del narrador.

Análisis teórico

Los sujetos que aparecen en las grabaciones cumplen estereotipos sociales: son la “imagen obvia” (Didi-Huberman, 2010). El policía bueno y el delincuente malo brindan, en primera instancia, un mensaje de esperanza hacia la autoridad, lo que resulta ser la característica principal del informativo —otros dominicales presentan a los policías y serenos como sospechosos y agentes que trasgreden la ley, como ocurre en *Cuarto poder*—. Se convierte en una característica que el objetivo de la policía son los transgresores de la ley y que deben ser eliminados, calmados o arrestados. No existe la posibilidad de una ambivalencia en las capturas. Los iniciadores de los actos violentos son los malhechores, proyectados como seres despreciables y enemigos de la sociedad, quienes realizan un acto que atenta contra otra persona para obtener un beneficio propio.

Al implementar el uso de la fuerza contra un tercero (sea persona u objeto), la policía encuentra la justificación para efectuar medidas coactivas o violentas contra el malhechor, ya que lo hace con el fin de cumplir su función principal: la preservación del orden social (Foucault, 2012, pp. 357-360). El ataque inicial se convierte en la justificación para realizar otro ataque de respuesta. Este último posee una representación de justo o necesario, ya que ayudará a eliminar el acto inicial que causó el desorden. Como ocurre en la pelea de barristas de Nuevo Chimbote, todo transcurre con normalidad hasta que hay un iniciador de la gresca, ocasionando un aumento de la violencia, reflejado en las luchas,

hasta que aparece la policía y, usando la violencia, (re)conquista el territorio para que todo transcurra como antes. Atentar contra el orden, entonces, justifica el enfrentamiento entre dos sectores y pone de manifiesto quién es el objetivo para eliminar.

La simpleza en el noticiero se encuentra en la veracidad de los preconceptos, debido a la facilidad de corroboración (Hevia, 2016, p. 42). Esta polarización de los actores y el uso de rimas y sociolectos por el locutor terminan por deshumanizar al individuo; se vuelve un sujeto sin rostro que habría de convertirse en un *otro* a derrotar, porque ocasiona el caos; lo banaliza por completo (Bauman, 2011, pp. 83-85). Con esto surge la dicotomía entre el bien —el policía que defiende— y el mal —el sujeto que ataca a indefensos—. Dicha situación no se desvanece, al contrario, se refuerza con las repeticiones del ataque y el lenguaje que emplea el narrador: por el lado del mal alude a “los amigos de lo ajeno”, “ladronzuelos”, “asecha a la víctima”; mientras que la descripción del bien es “agentes del orden”, “policía bondadoso” y “defensores”.

Los generadores del desorden, analizando su performance, son delincuentes de rango menor que atacan a personas indefensas, clasificándose, siguiendo el estudio de Pérez Guadalupe (1994, pp. 79-82), en la categoría criminal de *atorrante*. Por su forma de operar, esos criminales son los rechazados y odiados en la estructura delincencial, ya que se enfrentan a otros sujetos en desigualdad de condiciones: entre varios o con armas blancas. Los atorrantes poseen la ventaja sobre su víctima. Representar ataques de personas que al inicio se muestran fuertes (se acercan a otra que se convierte en el obstáculo de su objetivo: un bien material) genera que la imagen refleje injusticia: el fuerte —el delincuente— contra el débil —la víctima—. Otro estereotipo que no presenta dificultad de procesamiento para el formato televisivo y que sugiere una toma de posición a los espectadores.

En el primer bloque del presente trabajo, los agentes no acuden a combatir la violencia; es ante su ausencia que los testigos toman el rol de agentes del orden y atienden a las víctimas o enfrentan el peligro, pero de manera menos conflictiva, proyectando en ellos una imagen bondadosa. Se convierten en los

justicieros. Son los extraños y delincuentes potenciales (Bauman, 2011, p. 93) los que generan desconfianza y los que pueden resultar convertidos en salvadores. Solo se verifican sus intenciones cuando se proyectan en la pantalla. Culpables (los civiles que atacan) o inocentes (la víctima y los civiles a favor de ella), todos son vistos por el contrapicado como potenciales delincuentes (Wajcman, 2011, pp. 101-102). La videovigilancia adquiere la mirada de la policía: todos son sospechosos al pasar por su encuadre. Se argumenta de esta manera que, mientras transcurre la secuencia, los sospechosos iniciales van tomando sus roles para ser comunicados a la policía (y al televidente que observa lo mismo).

Los espacios poco habitados, oscuros y con una arquitectura descuidada son los empleados para la violencia en el noticiero, lo que genera el fenómeno paradójico de la mixofilia y mixofobia, es decir, deseo de juntarse con personas distintas y el miedo a hacerlo en lo que es un campo de conflicto (Bauman, 2011, pp. 88-94). El transcurrir de los personajes durante las secuencias es siempre entre desconocidos, esperando que no haya una presencia invasiva, los personajes no interactúan entre sí (Žižek, 2008, p. 57). Estos enfrentamientos se llevan a cabo, en la mayoría de los casos, en los periodos nocturnos. La oscuridad es garantía de inseguridad: “La noche protege a proxenetas y prostitutas, a *dealers* y consumidores, a los amigos de lo ajeno y a lo que hay de más ajeno en todos los amigos” (Hevia, 2016, p. 54).

La ausencia, definida por Bourdieu (1999, p. 119) como la nula presencia del aparato estatal, es retratada con mayor contraste debido a que los representantes del orden no hacen su aparición y no existen instituciones del estado cerca o que cuenten con una presencia importante cerca de los hechos. La cámara hace suya la relación de los lugares desolados con el peligro: un transeúnte que camina por un lugar vacío será víctima de algún ataque, tal como se muestra en los noticieros. La policía no puede prevenirlos, solo atacarlos después de ocurridos. Se resalta que los generadores de violencia realizan los actos cuando no se percatan de la mirada policial: miradas a los costados, murmullos y accionar rápido, para luego intentar camuflarse en las avenidas o actuar como parte de los sospechosos habituales de la cámara. Ellos no saben que son vistos por la estructura panóptica de los CCTV.

El sistema panóptico posee una influencia de la estructura arquitectónica de Jeremy Bentham, quien sintetizó una forma de vigilancia perfecta que buscaba una mayor producción y orden por medio de un control invisible. Una persona era vigilada sin saber cuándo ni quién la vigilaba. La aproximación histórica sobre el panóptico demuestra que la estructura se consolida en el siglo XVI, en el cual la sociedad moderna se rige por su poder de vigilancia y su sistema que garantiza la disciplina, como se percata en hospitales, cárceles y escuelas. La visibilidad se convierte en concepto voluble, pues el sujeto “es objeto de una información, jamás sujeto en una comunicación” (Foucault, 2012, p. 232). Es decir, el sujeto que es observado jamás recibe la retroalimentación por parte del observador, solo genera la información de sus actos. El sistema moderno del CCTV permite emplear y visualizar la tarea principal de la vigilancia moderna: medir, controlar y corregir.

La forma (in)visible del panóptico cuenta con un carácter sociopolítico, ya que se sustenta en hacer funcionar la máquina estatal y garantizar un proceso transparente y democrático (esta peculiaridad por medio de brindar la capacidad de acceso a la sociedad civil). En la videovigilancia, la prensa posee el acceso rápido para difundir las grabaciones. Se da un sistema que es adaptado a una vigilancia callejera, por medio de la tecnología audiovisual. El ciudadano puede acercarse y observar a través de las cámaras de videovigilancia y los archivos todas las grabaciones que desee. El CCTV no posee dueño y forma parte del sistema estatal, ya que es administrado por las municipalidades, adquiriendo un carácter impersonal por la posibilidad del libre acceso. El panóptico se adecua a las exigencias audiovisuales. Como es un recurso característico de las sociedades de control, “los mecanismos del poder están abiertos, son totales, están insertados en las praxis mismas de la vida cotidiana que emplean las tecnologías propias de ellos” (Pacheco Benites, 2018, p. 57).

Este sistema es utilizado por los policías que, bajo la perspectiva panóptica, adquieren relativa invisibilidad, otra característica importante mencionada por (Foucault, 2012). Ellos deciden cuándo salir a escena, es decir, volverse visibles, montando un plan y exhibiendo un poderío que lo exacerban a través de la fuerza. La consecuencia es la inminente victoria y la (re)conquista de

paz en el territorio, ya que en ningún segmento se aprecia a los agentes caer o fracasar. Todo está dado —o representado— para que triunfen. Los buenos derrotan a los malos (que en un primer momento mostraron jerarquía y poder). Siguiendo a Cappello (2011), es el discurso clásico del subgénero criminal y transmite un mensaje de justicia y esperanza con “las fuerzas del orden” que, sin importar si es de día, de noche o en un lugar abandonado y peligroso, controlan la amenaza de manera eficiente. “Plus de la vigilancia: que el veedor vea cuanto pueda, quiera y deba ver, que todo lo vea y revea” (Hevia, 2008, p. 217).

Los CCTV no previenen sino combaten: “El juego de la policía se convierte en acechar y atrapar” (Wajcman, 2011, pp. 15-21). Los delitos deben llevarse a cabo para que surja la aparición de las autoridades, y con ellas, el registro visual. A esto se suma que, a pesar de la ausencia de la autoridad en casos específicos, la videovigilancia toma protagonismo para ser una fuente de información para la televisión. Como nos explica Gabriela García (comunicación personal, 19 de octubre de 2019), la videovigilancia no es disuasiva, simplemente es un aparato de grabación que, posterior al acto violento, obtiene utilidad. Las imágenes se trabajan según los criterios de cada medio y la relación que tenga con el televidente.

La parafernalia no se completa sin un ataque a la tranquilidad del espacio. Si todos en el encuadre son sospechosos, el detonante violento seguido del accionar de cada actor recién informa el bando que ocupan: víctima, aliado y enemigo. El primer programa de la muestra sintetiza la idea: cada acción narrada al detalle y el golpe que indica quiénes son los malhechores ocasionan la respuesta policial; las acciones brindan la identidad y facilitan la dinámica de la secuencia. “Las cámaras de seguridad son un sistema preventivo, pero en los medios de comunicación sirvieron como un sistema mediático”, nos explica Arturo Maceda, productor y narrador del programa (comunicación personal, 15 de agosto de 2019). La videovigilancia permite graficar el uso pragmático de las grabaciones. La elección de las tomas y hechos parten de un parámetro visual: se trabaja sobre lo que mejor se ve. Sobre el tratamiento negativo de los delincuentes, se realiza con el objetivo de mesurar la percepción de inseguridad. Se disminuye con las categorías que se emplean sobre él.

Entonces, ocurrida la performance, se aplica la justicia mediática, definida como el “establecimiento de los hechos ocurridos, los responsables y los castigos que deberían recibir” (Sáez Baeza, 2005, p. 31). Esto se ocasiona debido al uso de adjetivos y acepciones prejuiciosas por parte del locutor, como “amigos de lo ajeno”, “pirañas”, “los delincuentes acechan”, siendo una criminalización prejudicial, porque no han recibido ninguna sanción penal. Resulta importante resaltar que el locutor no emplea las palabras “presunto culpable” ni “supuesto culpable”, al contrario de otras coberturas periodísticas sobre la inseguridad ciudadana que la usan en demasía. Este recurso se presta para enfatizar la dicotomía entre los buenos y malos, además de caracterizar a los personajes detalladamente con el uso de jergas, las cuales están para clasificar acciones y apariencias (Hevia, 2008).

La elección de las palabras en los medios colabora con la creación de “fantasmagorías, temores, fobias o, simplemente, representaciones equivocadas” (Bourdieu, 1997, p. 26). A esto se suma que la única fuente del segmento es la cámara de videovigilancia, llevando al extremo el *seeing is believing*, donde proviene solo un ángulo de los hechos. La fuente policial es la única que es considerada; las otras solo tienen la oportunidad. Una característica técnica del circuito cerrado de televisión (CCTV) es su fuente única, eliminando la posibilidad de recabar información de otros aparatos o almacenamientos como ocurre con los circuitos abiertos. Solo muestra un lado de la historia, el que transmite la televisión. En dos ocasiones ocurrió un cambio del CCTV a cámara-testigo, justificándose su uso para la búsqueda de fragmentos específicos del hecho violento y para apoyar la toma de posición del segmento. Es un recurso al servicio del ojo policial.

CAPÍTULO III: LA VIOLENCIA COMO ESPECTÁCULO

Realizado el análisis del discurso de cada segmento, se encontraron elementos que definen el estilo del programa bajo tres enfoques: técnico, narrativo y el rol de los actores. En el aspecto técnico, es evidente que la versatilidad de las cámaras de videovigilancia es escasa. No permite muchos movimientos y tomas, y existe un desbalance en la calidad de imágenes al momento de realizar los acercamientos: se distorsionan. Como los registros de las cámaras de seguridad son la única fuente audiovisual del segmento, no existe un contraste de los hechos en el producto final.

A nivel narrativo, la secuencia posee música de suspenso, recurso aprehendido de la cinematografía, al igual que una presentación similar: espacio, sujetos, conflicto y desenlace. Este último es graficado en la victoria de la institución policial o de los civiles que toman el lugar. Se brinda un mensaje de esperanza con ese final deseado. Se realizan repeticiones constantes de los hechos violentos que son realizados por los personajes, categorizados por el locutor como los “enemigos de la sociedad”. El locutor emplea jergas y refranes para dinamizar la narración durante los primeros años del programa, pero disminuye su uso con el transcurrir del tiempo.

Para describir el rol de los personajes, estos se establecen a partir de las acciones que realizan. Sobre la mirada panóptica todos son sospechosos; por ende, no se conoce el rol de cada sujeto enfocado hasta que ocurra un detonante. La explicación del narrador ocasiona una dicotomía estereotípica: policías buenos y delincuentes malos. La policía derrota a los malhechores de manera sencilla y rápida. En cambio, se deshumaniza al delincuente a través de adjetivos negativos al momento de describirlo. Los personajes aparecen en los mismos distritos durante todos los programas: Cercado de Lima, Nuevo Chimbote y el Callao. La relación con los agentes de seguridad es cercana en dichos lugares y, por lo tanto, se genera mayor facilidad de obtención de la fuente y los videos. La mayoría de los casos ocurren en la noche, los espacios son oscuros y los rostros no son visibles para el televidente.

Para generalizar el análisis y llegar a lo que Van Dijk (2016) llama las *macroestructuras semánticas*, es importante atender los prejuicios en torno a las representaciones de la violencia en la capital: “Estigmatización de barrios, zonas o localidades deprimidas, que terminan asociadas, en sus representaciones mediáticas, y a menudo en los imaginarios que de ellas se hacen los ciudadanos a través de los relatos de los medios, con todos los peligros urbanos” (López de la Roche, 2005, p. 93). Esto se debe a que las representaciones generan un correlato con la realidad fragmentada de los noticieros. Los ciudadanos deben demostrar que la autoafirmación y las características que se proyectan en los medios no son a partir de cómo se ven a sí mismos, sino de cómo son vistos externamente (Sáez Baeza, 2005, p. 44). Deben derrumbar el prejuicio construido hacia la localidad: “Del barrio al que cada cual pertenezca, del que proceda, irá automáticamente a depender la atribución y evaluación del factor calle que el sujeto detente o del cual carece” (Hevia, 2008, p. 236). La locación donde ocurre la violencia refleja un problema que no puede ser resuelto: eliminar el peligro de forma permanente. La repetición semanal de distritos como Ventanilla, el Callao y Cercado de Lima produce un imaginario colectivo difícil de eliminar por la cultura clasificatoria de la sociedad.

Es necesario mencionar que no es solo por la videovigilancia; a esto se suma prensa, contenido digital, radio y el traspaso de información en las conversaciones cotidianas. Se deduce que el origen de la marca *violencia* en algunos sectores de la capital parte de los medios de comunicación y los procesos sociales que transcurren día a día. Los CCTV, debido a su estructura panóptica, da paso entre el trabajo de observar y el espectáculo de observar: “Hacer del ocio ajeno y de la tecnología propia los recursos necesarios y suficientes para la constitución de una fuerza de trabajo disciplinable y disciplinada” (Hevia, 2002, p. 81). La mirada policial es para los agentes del orden la principal fuente de trabajo, mientras que para los medios de comunicación es el principal recurso audiovisual para informar al público; y para este último una fuente de entretenimiento.

Las imágenes vertidas, según la clasificación de Casetti (1989), resultan convertidas en imagen-nada, un objeto de consumo, el cual ya no es la expresión de un individuo, sino el resultado de un trabajo preorganizado, se vuelve una mercancía. La mirada del espectador coincide con las del camarógrafo y del editor, además de todo el trabajo realizado por un equipo enfocado en tratamientos que se rigen por parámetros

audiovisuales y de consumo (Hevia, 2016, p. 223). El proceso de adquisición de las grabaciones —por medio de entregas a la productora—, la edición y la posición transmitida producen una mercancía de una sola perspectiva, la policial. El principal proveedor de contenido en el mercado de la mirada es el ojo policial (Wajcman, 2011, pp. 57-65), el cual es convertido en un ojo hiperreal a la espera de demostrar la eficacia de su trabajo (Han, 2018).

Luego de combatida la violencia, todo vuelve al orden anterior: se recupera la paz, pero de forma temporal. El caso de Nuevo Chimbote es el denominador que ejemplifica lo recurrente en los informativos: se ataca la delincuencia, pero esta regresa convertida en noticia de la misma manera al poco tiempo. Dos escaramuzas en el mismo lugar así lo demuestran: se produce una lucha y la captura de los sujetos que ocasionaron el desorden, generando un periodo de paz que se convierte en inseguridad al momento en que se produce otro quiebre del orden. “El terrible fantasma de la incertidumbre se exorciza, aunque sea por un instante breve, cuando los extraños son expulsados de nuestras casas y calles” (Bauman, 2011, p. 86), pero la desconfianza vuelve con una mayor carga de peligrosidad. El mensaje es la incertidumbre de que no se puede eliminar la violencia de la zona registrada.

No se pone fin a la violencia, sino que se contiene de manera limitada o relativa (Sodré, 2001, pp. 11-21). La consecuencia es convertir lo privado en público, es decir, “expuesto a la vigilancia de las autoridades” (Hardt, 2004, p. 240), para así contener y tranquilizar levemente el sentimiento de inseguridad de la sociedad, además de tener mayores herramientas para combatirla. La hiperrealidad se traspasa al terreno policial de esta manera: ver todo para prevenir cualquier ataque, no existe el secreto en la videovigilancia. La inseguridad ciudadana en la televisión es un proceso cíclico, un sinfín de hechos que se repiten en los mismos lugares y, en muchos casos, con los mismos actores.

Los extraños aumentan en los CCTV, ya que los tiempos cada vez más limitados de respeto al orden generan desconfianza en los ciudadanos, pero interés en el televidente que espera otro suceso similar: la espera se convierte en suspenso por medio de la narrativa. La tecnología permite al televidente contemplar lo que ocurre en lugares que resultan, según la perspectiva, lejanos para él: “El espacio ya no se extiende, el momento

de inercia sigue al cambio continuo” (Virilio, 1989, p. 37). El autor enfatiza la *movilidad estática* que adquiere el visitante pasajero por medio de la llegada generalizada de las imágenes en los aparatos *estáticos* que son los televisores. Relacionado con la violencia audiovisual se realzan los sentimientos que produce su consumo: “La videovigilancia se alimenta de la peligrosidad y la videovigilancia alimenta la sospecha de peligrosidad” (Wajcman, 2011, p. 97). La videovigilancia, se puede subrayar, acaba con la inocencia de las personas enfocadas.

Asimismo, las proyecciones del programa enfatizan las diferencias sociales, ya que los territorios recurrentes son los habituales para realizar fechorías: “Los barrios marginados degradan a quienes los habitan” (Bourdieu, 1999, p. 131). La mirada estereotipada del programa sugiere que el transeúnte que habita en los distritos grabados de “En la mira” convive con una problemática de inseguridad muy grave. El problema no se puede derrotar, solo se pueden vivir periodos de paz limitados hasta otro enfrentamiento en los que aparecerán las dos partes: malhechores y policías. Se proyecta un problema en círculo y que solo se atenúa temporalmente, con la victoria de las fuerzas policiales.

En el esquema de la presentación de las noticias se observa una sobreabundancia de tensiones, luchas, dramatización de careos, “dando cuenta de una suerte de estética de la amenaza que, cual factor transversal, va y viene” (Hevia, 2016, p. 29), por medio de una sociedad teledirigida, televisada, teleavisada, que muestra a la violencia encuadrada por los noticieros en “tono *soft*” (Hevia, 2016, p. 29). Además, por un empleo de los estereotipos y la representación continua de los actores sin matices, se observa la presencia de la imagen-cuerpo (Casetti, 1989, p. 142): el elemento más importante de una imagen es el cuerpo; por ende, su relevancia, “ni la finalidad de la imagen (representar el mundo), ni sus técnicas (representar el mundo según unas convenciones establecidas), pueden hacer olvidar el hecho de que esta tenga que ver con unos cuerpos” (Casetti, 1989, p. 142). El esquema cinematográfico y la lucha entre dos sectores en el dominical dan fuerza a las representaciones de los sujetos.

Para detallar dicho punto, los cuerpos y su performance en el segmento “En la mira” favorecen una antipatía contra unos actores y, por ende, la simpatía con otros: lo intempestivo de la aparición del criminal y una consecuente arbitrariedad muestra cómo

trabajan los sujetos, pero no los motivos; en su accionar se define su identidad. Esto se suma al modo de abuso hacia la víctima, todos civiles indefensos. Atacar a indefensos fomenta que el televidente adopte una posición favorable hacia la víctima. El único actor que adquiere motivos para ejecutar un ataque es la institución del orden, convirtiendo su accionar en defensa de las víctimas. Los malhechores le brindan el pie para realizar toda la parafernalia. Sin el registro de las víctimas no aparecen los victimarios; y sin ellos, los policías. Una secuencia narrativa tradicional presente en el subgénero criminal.

La estructura televisiva es fragmentada, no toca el problema como un todo, sino como casos específicos. Esa fragmentación se convierte en un marco referencial en el televidente. Los valores-noticia marcados por “la lógica de la velocidad, la simplificación, la fragmentación y lo accidental” (Bourdieu, 1997, p. 15). A esto se suma la capacidad de la agenda *setting*, que brinda “los mecanismos de selección con los cuales operan para decidir qué es y qué no es noticia, ofrecen porciones de la realidad que, con frecuencia, la gente termina tomando como la realidad completa” (Sierra, 2005, p. 136). *Alto al crimen* solo toca el tema de la violencia, pero esta es abarcada por partes y enfoca los hechos concretos y consecuencias inmediatas; nunca sus causas ni la revisión como un tema global de distintas aristas. Debido a que se emplean las categorías conceptuales de Van Dijk (2016) podemos englobar el tema de la violencia mediática como un hecho recurrente en determinados contextos y con actores que siempre son vistos como sospechosos.

A diferencia de las series de ficción con temática de inseguridad ciudadana, en este caso se presenta una división muy marcada de los hechos violentos. Maniquea en su presentación, la narrativa adquiere una fugacidad porque se muestran en siete minutos varios hechos, que ponen en relieve las identidades y todo sigue una misma estructura. “Las cámaras de seguridad sirven como un sistema mediático”, pero se le brinda demasiada prioridad por lo que muestra. La “extensión del ojo” (Wajcman, 2011, p. 15) traspassa el quehacer policial hasta el espectáculo de televidente. La violencia forma parte del menú televisivo y es “una violencia sin proyecto, sin voluntad afirmada, una subida a los extremos en la instantaneidad” (Lipovetsky, 1986, p. 213). Con el carácter cíclico que posee la proyección de hechos violentos, esta llega a incluirse en la oferta. Ya sea en ficción o en documentales, la cámara de seguridad y la violencia se mantendrán en la televisión por mucho tiempo.

Todo el aparato de la videovigilancia visto en el segmento “En la mira” responde a un contexto; es decir, a una *macroestructura semántica* (Van Dijk, 2016, 12-20). Dicho contexto, en el programa, es político y social. Renzo Reggiardo en la conducción genera el siguiente discurso: a mayor vigilancia, mayor seguridad. Es un discurso político y de poder que legitima la proliferación y el empleo del CCTV (Jasso López, 2023, p. 42). El programa es un ejemplo de que “la exhibición pornográfica y el control panóptico se transforman en lo mismo” (Han, 2018, p. 156). Mirar y ser mirado se convirtieron en ejes similares para registrar el día a día de la ciudadanía, especialmente en los lugares con la etiqueta de peligrosidad. Convertido en espectáculo, la demanda de los aparatos de seguridad crece proporcionalmente a los registros de la(s) violencia(s).



CONCLUSIONES

La investigación realizada permite clasificar los aspectos más importantes del contenido presentado en el segmento “En la mira” de *Alto al crimen*, y comprender los mensajes de la violencia a través del recurso de la videovigilancia. Los resultados alcanzan los objetivos de describir la narrativa de la violencia en la televisión y las caracterizaciones de los personajes mostrados. A continuación, se detallan los hallazgos más relevantes de la investigación.

Narrativa circular: Es necesario concluir el aspecto fugaz del objeto de estudio. Bajo una estructura repetitiva, el segmento “En la mira” muestra lugares como Nuevo Chimbote, el Callao, Cercado de Lima y La Victoria como los espacios donde surgen conflictos de violencia. Con la repetición y la secuencia de microsegmentos, se constata que existe una fugacidad de la violencia: hechos violentos, rápidos y frecuentes en los mismos lugares, creando un espectáculo que no tiene final. El televidente puede inducir que el siguiente segmento tendría hechos similares en los mismos espacios. A esto se suma la representación del malhechor. Se disminuye su actuar y su perfil, se le trata como un personaje de poco peligro. Esto caracteriza al programa porque, con dicho relato, se le considera al atacante como débil y nunca derrota a la policía. El desenlace es previsible: al recibir la descripción del narrador y la poca capacidad de repuesta que tienen los delincuentes, se sabe que la institución policial saldrá ganadora.

Criterios de selección según los recursos de producción: Siguiendo el análisis de gabinete y las conversaciones con los especialistas, las grabaciones se escogen por motivos estilísticos y de presupuesto. El acceso rápido y económico a los mejores registros se da a través de municipalidades que desean participar en el programa y por contactos en las instituciones de seguridad, siendo editados acentuando las repeticiones y los planos cerrados del momento exacto del conflicto. Por ende, es preciso señalar que dicha caracterización de distritos como La Victoria, Cercado de Lima y el Callao corresponde al modo de trabajo de la producción y del acceso a fuentes, no de efectos pensados en el televidente o de etiquetar a un lugar como peligroso o de tránsito difícil.

Se llega a difundir un mensaje de violencia en lugares de Lima que tuvo como origen la simplificación en la búsqueda de variedad de los registros audiovisuales.

El tratamiento del contenido es efectista: El segmento, a pesar de las limitaciones técnicas, marca un estilo con énfasis en el detalle. La estructura repetitiva y con un punto de vista priorizado —la mirada policial—, son consecuencia de una forma de producción que busca el impacto en el telespectador. Los hechos delictivos son registrados por las cámaras de videovigilancia y, a pesar de ser el único recurso de grabación, brindan una imagen amplia del espacio, permitiendo el énfasis en determinados aspectos durante el conflicto, logrando sostener la secuencia del programa. Sintetizado en un tono ameno e indiferente que facilita la reiteración constante de la violencia, la espectacularización se traduce en impactar, emocionar, concentración en el detalle y la repetición de los fragmentos conflictivos. Así se configura un modo de hacer televisión que impacta mediática y socialmente.

Función espectacular y política: La tesis asume, como idea final, que el recurso narrativo de la videovigilancia cumple dos funciones: una espectacular —bajo un tratamiento efectista—, y otra política. Existe un mensaje de empoderamiento vigilante. El discurso directamente proporcional, que mayor videovigilancia se traduce en más seguridad, es transmitido a través del hincapié en cómo desaparecen los conflictos bajo la mirada de las cámaras de vigilancia. Los registros permiten combatir a los transgresores del orden como política de seguridad y ser proyectados como espectáculo. A esto se suma la experiencia política del presentador, Renzo Reggiardo, quien construye su marca en base a la temática de la violencia e inseguridad ciudadana. La función televisiva se modela en un contexto de creciente utilización política de la violencia.

RECOMENDACIONES

La investigación proporciona una aproximación al fenómeno de la videovigilancia proyectada a través de los medios de comunicación, considerando el contexto social de creciente inseguridad en Lima. El desarrollo y las referencias empleadas podrían servir de base para futuras investigaciones que retraten la violencia; ya sea como análisis de casos mediáticos, estudios sociológicos de la televisión o usos de los circuitos cerrados en los medios de comunicación. La tesis es un aporte a los estudios de las representaciones de la violencia a través de un recurso técnico: las cámaras de seguridad. No obstante, el contenido de la investigación solo se centra en un segmento de un noticiero, sin abarcar planes mediáticos de mayor alcance y duración.

La fortaleza de la investigación se encuentra en centrar el análisis del discurso en los personajes vistos a través de la videovigilancia. Los trabajos venideros podrían seguir enfatizando el recurso óptico. Se recomienda evaluar otros usos de las cámaras de seguridad en medios de comunicación, ya sea en ficción, documentales o; para variar de contexto; en distintos países con creciente sensación de violencia. Esto con el objetivo de encontrar similitudes y diferencias al caso peruano.

REFERENCIAS

- Aragón, S. (2021). Tratamiento periodístico de la violencia doméstica durante la pandemia del COVID-19 en el Perú (pp. 1-19). *Socialium*, 6(1).
- Bailon, J. (2017). Tramas y traumas locales. La genealogía de lo grotesco. Porno, política y televisión. En G. Cappello, *Ficciones cercanas* (p. 333). Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Baudrillard, J. (1997). *Las estrategias fatales*. Barcelona: Anagrama.
- Bauman, Z. (2011). *Daños colaterales: desigualdades sociales en la era global*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bernal-Triviño, A. (2019) El tratamiento informativo del caso Juana Rivas. Hacia una definición de violencia mediática (pp. 697-710). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 25.
- Bourdieu, P. (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1999). Efectos de lugar. En VV. AA., *La miseria del mundo* (p. 564). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cappello, G. (2011). De paseo por el crimen. Género y trayecto del policial por la pantalla chica. *Contratexto* N° 19, 147-161.
- Casetti, F. (1989). La imagen-valor. En VV. AA., *Videoculturas de fin de siglo* (pp. 137-156). Madrid: Cátedra.
- Cerbino, M. (2005). *La violencia en los medios de comunicación: generación noticiosa y percepción ciudadana*. Quito: Flacso.
- Dávila de León, M. Revilla Castro, JC. Fernández-Villanueva, C. (2018). Más allá de la mera exposición: Violencia en televisión en horario protegido (pp. 352 a 368). *Revista Latina de Comunicación Social*, 73.
- Delmas, F. (2015) *Reflexiones acerca de la trama de la violencia en las producciones de la TV* (pp. 33-49) Derecho y Ciencias Sociales. N.º 12 (Violencias). Instituto de Cultura Jurídica y Maestría en Sociología Jurídica.
- Didi-Huberman, G. (18 de octubre de 2010). *Público*. Obtenido de Público: <https://blogs.publico.es/fueradelugar/183/las-imagenes-son-un-espacio-de-lucha>
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Manantial.

- Foucault, M. (2012). *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- García Fanlo, L. (2016). *El lenguaje de las series de televisión*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Gargurevich Regal, J. (1999). *Lo real/exagerado: la prensa sensacionalista en el Perú. De las relaciones a los diarios chichas*. Lima: PUCP.
- Han, B.-C. (2018). *Topología de la violencia*. Buenos Aires: Pensamiento Herder.
- Hardt, M. (2004). *Multitud: guerra y democracia en la era del imperio*. Buenos Aires: Debate.
- Hevia, J. (2002). *Lenguas y devenires en pugna: en torno a la posmodernidad*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Hevia, J. (2008). *¡Habla, jugador! Gajes y oficios de la jerga peruana*. Lima: Punto de Lectura.
- Hevia, J. (2016). *Del dicho al hecho: vigencia y desgaste del saber proverbial*. Lima: Aguilar.
- Hevia, J. (2017). Del criminal en serio al criminal en serie: un periplo por las pantallas. En G. Cappello, *Ficciones cercanas: televisión, narración y espíritu de los tiempos* (pp. 123-140). Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Jasso López, C. (2023). *La ciudad videovigilada. Entre la prevención del crimen y el control social*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México. Instituto de Investigaciones Sociales.
- Kessler, G. (2009). *El sentimiento de inseguridad*. Buenos Aires: siglo veintiuno.
- Kislinger, L. (2015) Viejas realidades, nuevos conceptos: violencia mediática y violencia simbólica contra la mujer (pp. 9-37). *Temas de Comunicación* N.º 31. Bogotá: Universidad Católica Andrés Bello.
- Lio, V., & Urtasun, M. (2016). Devolviendo la mirada. Interrogantes y claves de lectura para la investigación de la videovigilancia. *Delito y Sociedad* N°41, 37-58.
- Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- López de la Roche, F. (2005). Periodismo, medios y percepciones de seguridad en escenarios urbanos. En VV. AA., *La violencia en los medios de comunicación, generación noticiosa y percepción ciudadana* (pp. 73-100). Quito: Flacso.
- Macassi Lavander, S. (2013). El tratamiento informativo según el ciclo de vida de los conflictos socioambientales: un estudio comparativo de tres casos en medios regionales y nacionales. Lima: Tesis (Maestría), PUCP.

- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Morales Morante, F. (2014). Análisis del tratamiento informativo en noticias de televisión. Estudio de caso de la huelga de profesores en España y Perú. *Correspondencia & Análisis* N.º 4, 191-214.
- Pacheco Benites, A. (2018). *Mutaciones de nuestro régimen informacional. Rupturas y desbordes de la comunicación actual*. Lima: UCAL.
- Paredes Flores, P. (2012). Reportajes en un noticiero nocturno: América noticias. Desde la cobertura a la gesta de la información. Lima: Tesis (Lic.), Universidad de Lima.
- Pérez Guadalupe, J. L. (1994). *Faites y atorrantes: una etnografía al penal de Lurigancho*. Lima: Centro de Investigaciones Tecnológicas.
- Pretell Lobatón, J. (1987). *Visión histórica de la televisión en el Perú*. Lima: Osimandía Editores.
- Ramonet, I. (2016). *El imperio de la vigilancia*. Madrid: Clave intelectual.
- Recalde Cerda, C. (2013). La reproducción del discurso patriarcal y machista en los medios de comunicación. Análisis crítico del discurso machista del programa Mi recinto. Quito: Tesis (Lic.), Universidad Central de Ecuador.
- Robles, J. M. (7 de agosto de 2015). Violencia para toda la familia. *Hildebrandt en sus Trece*.
- Rosas Rodríguez, S. (2013). *Imagen de la violencia y delito en los medios de comunicación*. México D. F.: Ubijus.
- Sáez Baeza, C. (2005). Seguridad ciudadana y conflictos sociales. Cobertura y tratamiento en la TV. En VV. AA., *La violencia en los medios de comunicación, generación noticiosa y percepción ciudadana* (pp. 21-49). Quito: Flacso.
- San Nicolás Romera, C. (2004). Excluidos e integrados, a la luz de una cultura de riesgo. En F. R. Contreras & F. Sierra, *Culturas de guerra* (p. 375). Madrid: Cátedra.
- Sierra, Á. (2005). La responsabilidad del investigador periodístico de la violencia. En VV. AA., *La violencia en los medios de comunicación, generación noticiosa y percepción ciudadana* (pp. 131-147). Quito: Flacso.
- Sodré, M. (2001). *Sociedad, cultura y violencia*. Bogotá: Norma.
- Van Dijk, T. (2016). Análisis Crítico del Discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales* 30, 203-222.
- Van Dijk, T. (2010). Análisis del discurso del racismo. *CyE*, 65-93.
- Van Dijk, T. (1990). *La noticia como discurso: comprensión, estructura y producción de la información*. Barcelona: Paidós.

- Van Dijk, T. (1999). El análisis crítico del discurso. *Anthropos* 186, 23-36.
- Virilio, P. (1989). El último vehículo. En VV. AA., *Videoculturas de fin de siglo* (pp. 37-45). Madrid: Cátedra.
- Vargas Llosa, M. (23 de agosto de 2009). El mundo en que vivimos. *El País*.
- Vivas, F. (2017). *En vivo y en directo: una historia de la televisión peruana*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima.
- Wajcman, G. (2011). *El ojo absoluto*. Buenos Aires: Manantial.
- Žižek, S. (2008). *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.



BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z., & Lyon, D. (2013). *Vigilancia líquida*. Barcelona: Paidós.
- Eco, U. (1968). *Apocalípticos e integrados*. Madrid: Lumen.
- Eco, U. (2002). *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Gedisa.
- Gargurevich, J. (2012). Los medios masivos de información en el Perú, 1980-2012. *Conexión PUCP*, 11-31.
- Pacheco Benites, A. (2011). *Éxtasis y comunicación: éxtasis del flujo*. Lima: tesis para obtener el título de Licenciado en Comunicación.
- Pierre, A., & Tudesq, A. J. (1982). *Historia de la radio y la televisión*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Siqueira Montoro, T. (2001). *La violencia como noticia: un análisis de los telediarios de mayor audiencia en Brasil*. Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Sodré, M., & Paiva, R. (2000). *O imperio do grotesco*. Río de Janeiro: Mauad.

ANEXOS

ANEXO 1: Entrevista a Valia Barak

Exproductora de *Alto al crimen* y periodista con experiencia en televisión. Fue reportera, presentadora de televisión y productora en varios noticieros y dominicales peruanos.

¿Por qué apostaron en lanzar un dominical policial en la televisión peruana?

En la televisión un factor importante, sobre todo en noticieros, es la coyuntura. Renzo Reggiardo formó para combatir la seguridad ciudadana luego de un ataque que sufrió su hija y ser identificado como un especialista en el tema porque dirigió la Comisión de Seguridad Ciudadana en su periodo parlamentario. Culminada su gestión lo apoyé y decidimos lanzar un noticiero meramente policial porque teníamos la imagen (Reggiardo), el contenido (las cámaras y equipos y material de la productora Videofutura).

¿Qué influencias tienen para elaborar el noticiero?

Tenemos elementos centrales de los dominicales como la entrevista a un especialista, reportajes en la calle y segmentos característicos del programa. El más llamativo es “En la mira”. Por eso aparece en el último bloque del programa.

¿Qué buscan mediáticamente con el programa *Alto al crimen*?

Informar con una mirada cercana y dar a conocer las estrategias que se llevan a cabo para combatir la delincuencia. Uno de los objetivos no era solo quedarnos en lo que pasó y las consecuencias, sino también sumar en la lucha contra la inseguridad ciudadana. Hemos logrado brindar, sumado a la labor de la ONG, un mensaje de esperanza.

¿Cuál es el procedimiento para grabar un operativo con la policía?

A mí me llegan correos y llamadas de las municipalidades para informarme lo que pasó en su distrito. Me envían los videos y veo si va o no en el programa, es aquí donde pienso en torno al encuadre y a lo que muestra la imagen. No deseo mostrar imágenes

borrosas o muy cortas porque el televidente se siente incómodo. Para salir a grabar con reporteros realizamos una coordinación previa con la Policía, donde nosotros debemos acatar lo que digan y conocer cuándo es muy peligrosa la comisión.

¿Por qué utilizan las cámaras de videovigilancia en los reportajes?

Porque nos da muy buena información del suceso, las tomas tienen muy buena calidad y me permite crear el segmento característico del programa: “En la mira”. También porque nos da múltiples opciones para cada semana, tenemos material para escoger, editar y narrar un hecho relacionado a todo el contenido que se transmite en la hora de programa.

¿Qué grado de importancia tiene el rating en el programa?

Como estamos en un canal de señal abierta el rating es importante, pero no lo único. Con la ONG y el trabajo que realizamos en la productora podemos conseguir auspicios y con las llamadas y mensajes del público tenemos propuestas para cada edición del programa.

¿Qué buscan con el segmento “En la mira”?

Dar un relato de los hechos delictivos y la forma de combatirlos, que es uno de los objetivos del programa. Las cámaras de seguridad nos dan las mejores tomas, calidad y muestran el hecho desde su inicio y el final, que lo tratamos con la edición para narrar como los mejores reportajes, con presentación de personajes, problema y clímax.

¿Qué tendencias observa en los noticieros policiales?

Ahora se utiliza la cámara del celular —el cual tiene muy mala calidad—, las grabaciones de los testigos se han convertido en una parte central de las notas informativas y se está hablando con mayor frecuencia de la inseguridad por medio de la declaración de los testigos. Los reporteros de campo tienen un trabajo de acompañamiento a la policía más difícil y continuo.

¿Cómo es la recepción del público?

Al público le gusta que brindemos propuestas para solucionar el problema y consejos para su día a día, ya que la ciudad tiene el estigma de ser muy peligrosa. Conseguimos

que el público también aporte al programa con la línea que hemos abierto para sus denuncias y sugerencias.

¿Qué implementaciones tecnológicas han realizado para el programa?

Para las comisiones en policiales se necesitan equipos más livianos y con buena capacidad de registro durante el movimiento. Las cámaras de seguridad por la ciudad son un aporte tecnológico muy significativo para el programa.



ANEXO 2: Entrevista a Arturo Maceda

Productor y locutor de *Alto al crimen*. Psicólogo de profesión y cuenta con experiencia y distintos dominicales de la televisión peruana.

¿Cómo nace la idea del programa y el segmento En la mira?

La secuencia en la mira nace bajo la temática de la mirada de distintos distritos a través de los ojos del vecino. Tenemos tres formas de escoger escenarios: el primero son los divertidos que son casos específicos y que causan gracia en el televidente, El segundo quería mostrar la efectividad del sistema mostrando el trabajo y la respuesta del serenazgo y la Policía; mientras que el tercero daba hechos que quedaban impunes.

¿En qué se diferencia su propuesta de la de Valia Barak?

Valia tuvo una visión más periodística, pensaba mucho en el contenido al igual que el equipo que trabajó con ella. Nosotros pensamos más en la imagen, en la forma. También ocurrieron cambios en las locaciones, auspicios y en la narración; pero la esencia del programa se mantiene.

¿Por qué se dio protagonismo a las cámaras de seguridad?

Porque queríamos dar protagonismo a la violencia y a las reacciones que se producen después de los hechos. En la mira nace bajo la temática de tener videos de cámaras de seguridad y la dividimos en tres ámbitos: un video de material jocoso, mostrar la efectividad del sistema (la respuesta del serenazgo con la policía en el patrullaje integrado) y los hechos violentos que quedan impunes. Las cámaras de seguridad es un sistema preventivo, pero a los medios de comunicación nos sirvió como un sistema mediático para poder mostrar los delitos que ocurren y, de alguna manera también, hay que aceptar la responsabilidad, generar mayor nivel de percepción inseguridad. Se debe dividir percepción victimización de percepción. Entonces, lo digo como psicólogo, las personas ven continuamente y genera una creciente percepción de inseguridad.

¿Cómo ha evolucionado el programa durante estos años?

Se ha reducido el criterio periodístico por un contenido más visual, se prima lo narrativo. Además, con el cambio de director periodístico o en la gerencia del canal surgieron cambios en el estilo de la narración del programa, se pidió un menor uso de las jergas y

adjetivos. Siempre hay un estilo visual y una lógica que debe responder y adecuarse a los lineamientos del canal. En general, las producciones están primando la presentación sobre el contenido. Los canales han optado por coproducciones. Alto al crimen es una coproducción. Las productoras independientes realizan los programas y los canales pagan para transmitir el contenido.

¿Por qué seguir narrando los hechos de la violencia en los mismos distritos desde los inicios del programa?

Siempre me comunicó con personal de las municipalidades. Los jefes de prensa me facilitan material, y ahora por las redes sociales los vecinos me pasan las grabaciones. Como ocurrió con una junta vecinal en San Juan de Lurigancho, que instaló 200 cámaras de seguridad, pero no todos los vecinos están dispuestos a brindar las grabaciones o dar declaraciones porque temen que algunos conocidos de la zona estén en los hechos. Normalmente pasa que los vecinos entregan material y se coordina con la municipalidad para saber qué pasó.

¿Cuál es el público objetivo del programa?

Como canal de señal abierta, vamos a todos los segmentos. Al inicio pensamos que era para el sector C y D, pero nos consumen en el A y B también. Todos están interesados en el tema. En la época de dirección de Valia Barak hacíamos de 8 a 10 puntos de rating, ahora hacemos entre 4 y 6. Con el cambio de productor se cambió la plana periodística y se cambió el enfoque del programa por uno más visual. Los canales de televisión, ha nivel de producción, se han vuelto más efectistas. Se mira más la forma que el fondo. El diseño y el adorno es primero.

¿Cómo nace el uso de jergas en el programa?

Específicamente, En la mira nos damos la libertad de catalogar porque es un segmento más *light* y tratamos de mesurar la percepción de inseguridad tratando mal al delincuente, que el televidente no tema hablar de él. Minimizamos a los delincuentes para mesurar la percepción de inseguridad. Usamos un lenguaje dirigido para todos. Nosotros hablamos de la inseguridad para prevenir e informar del tema. Nos escriben y nos mandan información o aconsejan sobre el contenido.

¿Qué planes tienen para el futuro del programa?

Retornar con nuevas secuencias y vamos a potenciar el producto. Depende de cómo le vaya a Renzo en las elecciones [en referencia a su postulación a la alcaldía de Lima]. El programa se suspendió por la ley electoral, pero volverá después de la campaña. Es considerado como publicidad por el Jurado Nacional de Elecciones.



ANEXO 3: Entrevista a Gabriela García

Directora y Productora del dominical *Cuarto Poder*. Comunicadora con experiencia en medios escritos y trabaja temas de actualidad.

¿Cómo es el manejo de la producción en un dominical?

Somos 25 personas, de las cuales 9 son reporteros, 5 son productores, 8 camarógrafo y 4 choferes. Es un manejo dinámico, Nos reunimos una vez por semana en un comité editorial para definir los temas que serán factibles de ser noticia el domingo, o ver qué novedoso podemos conseguir sobre un tema. Ejemplo: matan a una mujer en Surco para robarle la camioneta el lunes, pero cómo fue un hecho impactante se investigan otros ángulos. Hay reporteros especializados en política, sociales y policiales. Se decide en base a lo que los reporteros ofrecen y los productores podemos ver realizable.

¿Qué parámetros se rigen para informar un hecho violento?

Definimos buscando contar lo más reciente. A veces ocurren hechos que cambian toda la programación. Y, como *Cuarto Poder* es un dominical, buscamos una noticia que se pueda contar como historia y nosotros recogemos mucha información para trabajar un reportaje. Generalmente llevamos las historias policiales a un ángulo más analítico. Nos critican mucho por poner policiales, pero lamentablemente es parte del ciudadano en el Perú.

¿Qué estilo de narración prefiere adoptar?

En un dominical podemos hacer reportajes más largos. Entonces, en un caso de violencia vemos si hubo juego cruzado, el móvil del crimen, la historia, la relación de la víctima con el victimario. En *Cuarto Poder* queremos hacer la reflexión sobre el caso, preguntamos a alcaldes, especialistas y ofrecer las salidas. Queremos contar qué está pasando en nuestro país.

¿Cómo consiguen las grabaciones de videovigilancia?

Hay fuentes policiales y municipales. Cuando no quieren, acudimos a los vecinos que tienen cámaras o acceso a ellas. La policía hace seguimiento a algunos casos y pedimos también las grabaciones para saber qué ocasionó el crimen. Uno de nuestros reporteros

tiene buenas fuentes en temas de seguridad ciudadana. Las municipalidades tratan de demostrar que realizaban seguimientos a las bandas criminales. Las grabaciones de videovigilancia dan el panorama en un caso, incluso, como en un caso complejo reciente, nos pueden dar luces sobre el móvil del crimen.

¿Hay una utilidad más allá de la televisiva?

Todo el mundo se pone cámara de videovigilancia. Lamentablemente, por el momento es disuasivo. Nadie dice “no voy a entrar a robar porque hay cámaras”. Los ladrones encuentran modos de cubrirse el rostro. La utilidad es posterior, ya sea para identificar movimientos o evaluar el rastro dejado. Incluso la persecución al instante es difícil, la inmediatez no funciona. Sirve para el trabajo forense, reconstruir e identificar a los responsables. Hay que reconocer que son hechos muy veloces. Para nosotros nos permite contar una historia que puede ser relevante y de interés público, la videovigilancia nos dice cómo sucedió el hecho.

¿Y qué mostrar o cómo pone los límites?

Es muy complicado, pero hay criterios para saber qué poner y qué no. Antes se ponía todo y era bárbaro, no había reflexión y lo que llegaba al canal se mostraba. Trabajé en diarios y ocurría lo mismo: dilemas morales, hechos impactantes, fotografías muy explícitas. La muerte es parte de la vida y es interés público. ¿Cuál es el límite? Hay que graficar el hecho, pero respetando la memoria de una persona. Nada que agrada a los deudos. Se debe trabajar la imagen para que sea respetuosa al televidente y a la víctima sin dejar de graficar lo que sucedió. Hace poco recibimos material de una muerte violenta, como si el asesino quisiera demostrar su crueldad. Un forense logró identificar al posible asesino por medio de las zapatillas de la víctima y unió varios puntos. Entonces decidimos publicar solo la gráfica de la zapatilla. Como directora revisó el material, hay leyes de protección al menor y siempre debe estar el respeto a los deudos y televidentes; en ese campo se decide entre mostrar y no mostrar.

¿Cómo es la relación de la Policía con los medios?

Ambivalente. Tenemos fuentes policiales y también hemos realizado reportajes denunciando casos de corrupción en la institución policial. A cierto nivel, se llega a un nivel de cordialidad y comprensión. Es, sin duda, complicado.

ANEXO 4: Entrevista a Aldo Salvini

Director de Cine y Televisión. Sus películas, como *Django* y *Bala perdida*, retratan la violencia en Lima y cuenta con amplia experiencia en medios de comunicación.

¿Cómo se trabaja la violencia en la televisión?

Se mezcla la realidad con la cuestión mediática. La violencia se convierte en parte del discurso de la televisión hasta volverse algo cotidiano. Se puede pasar de un video familiar y pasamos a atropellos y asaltos con mucha naturalidad. Se ven programas, segmentos, compilados de otros tipos como el humor ofensivo. Ciertos melodramas también representan un tipo de violencia. No existe una crítica, debemos plantear algo un debate sobre si está bien o no. Hay películas violentas que esconden una crítica, sin poner a los autores como fiscales de la moral.

¿Qué maneras de representación de la violencia observa?

Demasiadas, hasta los programas de chismes y *realities* adquieren contenidos muy violentos. Se convierte en un juego o festín. Programas con un contenido verbal violento o publicidad con mucha agresividad, algo absurdo también puede resultar fuerte. Las maneras de tratar la información también forman para que esto suceda.

¿Qué influencia hay en los tratamientos de la violencia?

En el cine, Samuel Fuller hablaba de una violencia física y una violencia emotiva. La violencia física te la da el actor con su trabajo y es lo que ves en una balacera, peleas o gritos. La violencia emotiva es la que pone el realizador a través de los ángulos de cámara, la luz, el color, la música y los movimientos. En *Django* y *Bala perdida* utilizó mucho la violencia emotiva. En Lima existen lugares donde la violencia es parte del día a día.

¿Cómo se retrata la violencia en Lima a través del cine y la televisión?

En mis películas trato de enfatizar que la violencia es producto de un contexto y un estilo de vida que es real. Los actores de *Django* fueron a zonas de Lima con la etiqueta de peligroso para conversar con los vecinos y empaparse del contexto y conocer los

problemas que viven. El día a día influye en las ficciones. Y al revés, cuando observo las capturas de delincuentes en el Perú me percató que los apodos, camisetas o afiches en las casas son de personajes de ficción: Tony Montana, Vito Corleone, Mia Wallace y demás. Es una influencia recíproca.

¿Las cámaras de seguridad resultan un elemento definitivo para la televisión?

Está bien decir «mira cómo se mató» o «esto que pasó en un determinado lugar». Ahora parece que se han cambiado los *bloopers* o segmentos de entretenimiento rápido por atropellos o asaltos desde cámara de seguridad. Entiendo que son registros de las municipalidades y entiendo que se quiera advertir a las personas. Se ha espectacularizado. La televisión y el cine son más hiperrealistas, realizar las escenas violentas se vuelven más sencillas por los efectos y representa menos gasto. El nivel de precisión es cada vez mayor. La videovigilancia, en la ficción, es muy útil por todo eso.

¿Algún proyecto a realizar con la temática de la violencia?

En algún momento pensé usar cámaras de seguridad y noticias de periódico como una especie de mirada y construcción de personajes. Son las que grabas el punto de vista con una calidad baja, personajes pequeños y plano abierto. Esa forma de grabar te permite tomar distancia de lo que se observa.

Inf. Turnitin

INFORME DE ORIGINALIDAD

3%

INDICE DE SIMILITUD

3%

FUENTES DE INTERNET

1%

PUBLICACIONES

0%

TRABAJOS DEL ESTUDIANTE

FUENTES PRIMARIAS

1	www.dspace.uce.edu.ec Fuente de Internet	<1 %
2	ebin.pub Fuente de Internet	<1 %
3	eprints.ucm.es Fuente de Internet	<1 %
4	es.unionpedia.org Fuente de Internet	<1 %
5	repositorio.ucv.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
6	hdl.handle.net Fuente de Internet	<1 %
7	documentop.com Fuente de Internet	<1 %
8	pt.scribd.com Fuente de Internet	<1 %
9	www.flacsoandes.edu.ec Fuente de Internet	<1 %

10 "Inter-American Yearbook on Human Rights / Anuario Interamericano de Derechos Humanos, Volume 31 (2015)", Brill, 2017
Publicación <1 %

11 yadayaitadivina.blogspot.com
Fuente de Internet <1 %

12 Submitted to Universidad Nacional Mayor de San Marcos
Trabajo del estudiante <1 %

13 riunet.upv.es
Fuente de Internet <1 %

14 prezi.com
Fuente de Internet <1 %

15 repositorio.une.edu.pe
Fuente de Internet <1 %

16 edoc.bib.ucl.ac.be:81
Fuente de Internet <1 %

17 wn.com
Fuente de Internet <1 %

18 www.caretas.com.pe
Fuente de Internet <1 %

19 www.scribd.com
Fuente de Internet <1 %

20 www.upd.oas.org
Fuente de Internet <1 %

21	blubrry.com Fuente de Internet	<1 %
22	gabrielailianramos.wordpress.com Fuente de Internet	<1 %
23	issuu.com Fuente de Internet	<1 %
24	pure.rug.nl Fuente de Internet	<1 %
25	sedici.unlp.edu.ar Fuente de Internet	<1 %
26	usuarios.lycos.es Fuente de Internet	<1 %
27	Submitted to utn Trabajo del estudiante	<1 %
28	www.aprodeh.org.pe Fuente de Internet	<1 %
29	www.celem.org Fuente de Internet	<1 %
30	www.nhpr.org Fuente de Internet	<1 %
31	www.sant-cugat.net Fuente de Internet	<1 %
32	"Inter-American Yearbook on Human Rights / Anuario Interamericano de Derechos	<1 %

33 Eva Matarín Rodríguez-Peral. "Inmigración y COVID-19: Análisis de los informativos en televisión durante la pandemia", methaodos.revista de ciencias sociales, 2020 $<1\%$
Publicación

34 alaic2018.ucr.ac.cr $<1\%$
Fuente de Internet

35 creativecommons.org $<1\%$
Fuente de Internet

36 cursoscecyte02.blogspot.com $<1\%$
Fuente de Internet

37 ddd.uab.cat $<1\%$
Fuente de Internet

38 de.scribd.com $<1\%$
Fuente de Internet

39 elpais.com $<1\%$
Fuente de Internet

40 minci.gov.ve $<1\%$
Fuente de Internet

41 ojs.correspondenciasy analisis.com $<1\%$
Fuente de Internet

42 portal.amelica.org $<1\%$
Fuente de Internet

43	repositorio.consejodecomunicacion.gob.ec Fuente de Internet	<1 %
44	repositorioacademico.upc.edu.pe Fuente de Internet	<1 %
45	revistes.ub.edu Fuente de Internet	<1 %
46	ruizhealytimes.com Fuente de Internet	<1 %
47	www.comunicacion.upsa.es Fuente de Internet	<1 %
48	www.fhhlaw.com Fuente de Internet	<1 %
49	www.laneta.apc.org Fuente de Internet	<1 %
50	www.pce.es Fuente de Internet	<1 %
51	www.researchgate.net Fuente de Internet	<1 %
52	www.unicef.org Fuente de Internet	<1 %
53	www.womenwarpeace.org Fuente de Internet	<1 %
54	archive.org Fuente de Internet	<1 %

55 tesis.pucp.edu.pe Fuente de Internet <1 %

56 "Inter-American Yearbook on Human Rights / Anuario Interamericano de Derechos Humanos, Volume 29 (2013)", Brill, 2016
Publicación <1 %

57 soymenos.wordpress.com Fuente de Internet <1 %

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias

Apagado

Excluir bibliografía

Activo