

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

Cartografía de la diferencia: escenarios y territorios de la desigualdad en las representaciones televisivas de los usuarios de drogas.

Alvarez Broz, Mariana.

Cita:

Alvarez Broz, Mariana (2010). *Cartografía de la diferencia: escenarios y territorios de la desigualdad en las representaciones televisivas de los usuarios de drogas. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/688>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/nmD>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

VI Jornadas de Sociología de la UNLP

Mesa 35: Sociología de la comunicación y los medios

Título: Cartografía de la diferencia: escenarios y territorios de la desigualdad en las representaciones televisivas de los usuarios de drogas.

Autora: Mariana Alvarez Broz

Pertenencia institucional: IDAES-UNSAM

Lic. en Cs. de la Comunicación (U.B.A)

Candidata a Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural por IDAES-UNSAM.

E-mail: mariana.c.alvarez@gmail.com

Palabras claves: Representaciones televisivas-usuarios de drogas- desigualdad

Esta ponencia surge de una investigación sobre las representaciones televisivas de los usuarios de drogas,¹ donde, la pregunta por la “diferencia” de clase, nos permitió reponer la importancia de la dimensión simbólico-cultural de la desigualdad.

El estudio de este caso, implicó analizar no sólo los imaginarios que construye la televisión en torno de la diversidad de usuarios de drogas, sino también los mecanismos y dispositivos que emplean los medios de comunicación, y en particular el medio televisivo, para culturalizar el conflicto (Grimson, 2007).

Porque la cultura, lugar por excelencia donde se produce sentido social, es producto y consecuencia del modo en que se relacionan las clases sociales y donde se continúan las relaciones de igualdad-desigualdad.

En esta ocasión, nos centraremos, en particular, en el análisis de los espacios y de los territorios donde aparecen representados quienes consumen “Poxi-ran”, “paco”, y “éxtasis”. Con tal sentido, daremos cuenta de los elementos que se emplean para construir los escenarios donde se los sitúa a unos y a otros, los territorios donde se los localiza, y la relación que estas elaboraciones audiovisuales mantienen con el espacio social de los actores.

Escenarios

Las representaciones televisivas que versan sobre los usuarios de drogas como el “paco” y el “Poxi-ran” construyen escenarios cuyas particularidades nos interesa señalar.

En primer lugar, nos referiremos al rol que desarrolla el enunciator. Cuando el medio se traslada a los barrios marginales o villas miserias en busca de la voz de los “paqueros”, quien funciona de “puente” y conecta la realidad con lo *otro* es el movilero.² Es el que nos ofrece información y conocimiento sobre el mundo *otro*, es el que va hacia aquel territorio (Vázquez, 2009) a conocer el estilo de vida del “paquero”, y el que oficia de intérprete y traductor y se ubica como aquel que hace posible su inteligibilidad, mediada, claro, por su *habitus*.

Durante el ciclo “Telenueve” del día 14/05/07,³ el medio ingresa a las villa para ver dónde vive el paquero, qué hace, cómo es su entorno, y la cámara subjetiva recorre los laberintos del asentamiento y destaca, por sobre todo, la situación miserable en la que viven estos jóvenes señalando y revelando todo lo que hay a su alrededor.

De un modo (casi) obsceno se mete en las casillas de madera, registra cada rincón, irrumpe en la casa, abre las puertas -que conectan los compartimientos de la habitación-, y corre las cortinas dejando al descubierto la precariedad de las viviendas. Hace foco en cada objeto de la casa, en cada pertenencia de los jóvenes, en sus espacios, e interroga a sus familiares. Se detiene también en esquinas desoladas o descampados.

Resulta interesante la imagen de esas puertas que se abren y se cierran, en tanto límites que se trascienden, fronteras que se cruzan, separación que se acorta. Ese movimiento, favorece la idea de pasaje de un lado a otro, donde subyace la metáfora del viaje (Ortiz, 1996).

Poco después, la cámara encuentra lo que busca: lentamente se va acercando a un grupo de jóvenes reunidos en la fachada de un viejo portón de madera de una fábrica abandonada. Allí, entre muros resquebrajados aparecen en escena los protagonistas.

La cámara actúa quirúrgicamente: deconstruye minuciosamente su objeto, separa las partes, lo pone en evidencia, y lo vuelve a armar. En un gesto invasivo, y mediante el recurso técnico -de edición- de remarcar con un círculo rojo la imagen, destaca el movimiento de las manos de uno de los jóvenes que manipula con gran destreza los distintos materiales con los que arma la pipa. Un *zoom in* llevado al extremo permite visualizar con detalle pedacitos de virulana, un cañito de metal y un polvo blanco que es vertido sobre la pipa. La imagen de las manos del joven armando su paco -tomadas con un plano detalle- es repetida sucesivas veces hasta el aburrimiento.

Pero ¿Qué puntea esa mirada? ¿Dónde se pone el acento? ¿Qué tipo de acercamiento propicia el mediador? ¿Dónde se posiciona? ¿Dónde ubica a sus “actores”?

Ante el extrañamiento, el medio televisivo recoge meticulosamente un repertorio vasto de pintorescas particularidades que no hacen otra cosa que subrayar la carencia. El montaje⁴ de las escenas hace foco en la retórica de la no-posesión, de la falta, de la carencia.

De este modo, las imágenes se estilizan a partir de las posibilidades técnicas que brindan las nuevas tecnologías y de los intercambios con otros lenguajes audiovisuales como el cine: el juego de planos (fundidos, superposiciones, recortes, zoom); el posicionamiento –subjetivo- y el movimiento –lento- de la cámara; el empleo de la voz en off; efectos sonoros o musicalizaciones; las alteraciones cronológicas (mediante *raccontos* o flashbacks); son algunos de los recursos técnico-audiovisuales que adopta el medio (televisivo) de lo cinematográfico para producir sentido (social).

Así, la marginalidad no sólo deviene en un hecho noticiable de gran trascendencia, sino que además, se produce una estetización de la pobreza que pretende acercarse a los pobres de un modo “naturalista”.

Detrás de ese decorado, se esconde un enunciador que intenta convencer, al tiempo que conmover, al enunciatario a través de una maniobra doble: a veces poniendo el énfasis en lo caritativo, y otras, en la marcación despectiva y descalificatoria.

El primer mecanismo, es una forma de racismo benévolo (Margulis y Urresti, 1999) que excluye al *otro* simbólicamente: lo muestra pero desde una mirada distante, lo incluye siempre y cuando ese otro se mantenga lejos, con su gente, en su territorio, y a condición de que siga permaneciendo en “su” lugar social. El segundo, es la actitud racista que excluye directamente, que expulsa, y que adjudica una carga valorativa negativa –a los distintos sujetos, grupos o sectores- a partir de las diferencias, en este caso particular, de clase.

Este es el modo de acercamiento, de captura, que establece el medio a través del mediador, puesto que el racismo es un tipo de relación social (Balibar y Wallestein, 1991), un forma de vincularse con el otro, “anclada en estructuras materiales e insertada en configuraciones históricas de poder” (Fanon, 2002:38).

En este tipo de contacto con el otro subyace una mirada etnocentrista, donde el mediador legitima esa estrategia de visibilidad signada por la falta, y se autoproclama como “prueba” de ese hecho porque fue hasta allá, al lugar de “ellos”. Ese desplazamiento, significa, por sobre todas las cosas, tomar conocimiento de aquellos que son diferentes del “nosotros” (Ortiz, 1996:3).

Cruzar ese límite implica ir hasta el territorio aquel en busca y al encuentro de una cultura que ese mediador considera *otra*. En este viaje, el mediador es ante todo un intruso, un extranjero (Simmel, 1983) que se ubica en un lugar de frontera desde el cual ejerce su mirada y alza su voz.

En ese viaje exotópico, él nunca pierde de vista ese umbral que dibuja ese “nosotros” y “ellos”, imaginario y real al mismo tiempo, ese choque de visiones de mundos. Porque si hay algo que documentan bien estas imágenes es un encuentro cultural cargado de prejuicios y estereotipos, de órdenes morales puestas en juego, de un espacio de tensión, de posiciones encontradas, de relaciones conflictivas, y de dominación de un grupo –quien tiene voz- sobre el otro.

Este recorrido fronterizo pone en escena una figura: el exotismo, en tanto el *otro* deviene en objeto puro y (se convierte) en espectáculo (Barthes, 1980: 245). Y en pasaje, se lo reduce a una cosa, y pasa a ser considerado a partir de un conjunto de rasgos que le son atribuidos; se lo empobrece –más aún-, se lo reifica, y se lo (re)presenta como alteridad radical. Aunque en dicha representación queda un espacio vacío, propio de un juego incompleto –y desigual por cierto-, producto del intercambio entre el *otro* y su imagen, el *otro* y quien lo nombra, el *otro* y quien lo sitúa. Puesto que quien actúa de mediador, al tiempo que expone a los jóvenes de sectores marginales, se posiciona implícitamente como su contraparte, en un juego complejo de *relaciones dialógicas* (Bajtin, 2002).

En ese espacio vacío, incompleto, que funciona como lo no dicho, pese a ser aunque fuertemente significativo, es necesario detenerse.

En primer término, podemos decir que aparece eso que no se muestra, no se enuncia, pero que, al final, siempre irrumpe: la distancia que se (re)construye para hablar de aquellos que son considerados –por el enunciador- “los otros”.

Esta distancia deja entrever un antagonismo. La relación nosotros-ellos adquiere real significado (y sólo puede ser entendida), precisamente, con los dos términos juntos y en conflicto, porque sólo “ese antagonismo define ambos lados de la oposición” (Bauman, 1994: 45), y no su consideración por separado.

Tal es así, que esa “diferencia” se presenta, más bien, como una cuestión cultural donde los sujetos marginalizados aparecen sobrerrepresentados a partir de, por ejemplo, los utensilios para armar un paco, o la lata (de Poxiran), el folklore precario que los rodea, sus noches durmiendo en los bancos de plaza, sus estadías tirados en las escalinatas del tren o subte, o la “juntadita” en terrenos baldíos.

En ese antagonismo, se avizora algo silenciado pero latente en todo momento: la relación de clase. Ésta se esconde, se disimula, constantemente en el gesto de retratar la diversidad a partir de la mostración de una palestra de elementos culturales de los distintos jóvenes. Con elementos culturales nos referimos a esa minuciosa enumeración y mostración que realiza el medio televisivo de las prácticas y los haberes de los distintos usuarios.

La abundancia de elementos, ese “exceso” iconográfico, no hace más que alterizarlos a través de la “culturalización” del conflicto (Grimson, 2007), ocultando las relaciones de poder que subyacen en dicha representación: quién tiene voz y quién no, y –cuando se le da voz- qué relación establece el mediador con “ellos”. Se trata de una sobrerrepresentación que pone nombres, demarca, y hace hablar a la diferencia.

A diferencia de lo observado en el caso de los “pibes poxi” o los “paqueros”, ahora nos abocaremos a describir y analizar el modo en el que el discurso televisivo construye un otro cercano, con quien interactúa desde un lugar más de semejanza que de diferencia.

Con el objeto de poner en escena a los jóvenes que consumen éxtasis, el medio televisivo se traslada a la *Creamfields*, que es el festival de música electrónica más conocido e importante en el mundo.⁵ Se realiza en Buenos Aires cada año para el mes de noviembre, en un gran predio donde se distribuyen diez carpas (aproximadamente) y se montan grandes escenarios. Allí se congregan miles de jóvenes a escuchar destacadas bandas de música (electrónica), y a bailar al ritmo de reconocidos disc jockeys. A este evento concurren alrededor de treinta mil personas y su duración es de dieciséis horas aproximadamente, comenzando a las 16 hs. y finalizando a las 8 hs.

En este marco festivo, la cámara se anticipa y llega a la previa:⁶ mediante planos generales registra decenas de autos estacionados en las inmediaciones del gigante predio donde se monta la gran fiesta. La música techno –puesta a su máxima potencia-, sale de los estereos de los autos y se entremezcla con la de los autos lindantes. Es un clima de fiesta, la noche está por empezar.

Allí, la voz en off puntea: “Es la fiesta electrónica más grande (...) están los mejores disc jockeys. Pero está siempre el fantasma de la droga, por eso se toman litros de agua mineral para no deshidratarse”. El videograph⁷ anticipa las próximas imágenes: “*Creamfields* por dentro: la gran fiesta. El ritmo del descontrol”.

La cámara ingresa al predio y captura a un grupo de jóvenes bailando al ritmo de la música. El juego incandescente de luces rojas, azules y amarillas se entremezcla con los rayos láser y la cortina de humo que lanzan las máquinas expulsoras.

Contrariamente a la toma subjetiva y a la cámara lenta que se utiliza para registrar a los *otros* (“pibes poxi” y “paqueros”)⁸ –deteniéndose en cada uno de ellos, focalizando en sus prácticas y en sus “haberes”, diseccionándolos en sus partes-, una sucesión ininterrumpida de imágenes a gran velocidad se suceden en la “fiesta”: planos generales de la pista, planos cortados de los cuerpos danzantes, primer plano de la bandeja⁹ del disc jockey, primer plano de la bola multicolor, planos picados que exponen a la multitud, son los que componen esta estética visual.

Esta lógica narrativa, que característica al videoclip, se pondera la fragmentación, superposición, montajes rápidos, simultaneidad de imágenes (Landi, 1992), y resulta así un collage electrónico que visibiliza a estos jóvenes sin hacer foco en ellos, ni exponiéndolos en su individualidad. Puesto que lo que adquiere primacía es la *Creamfield* como evento, por eso, la masa –de jóvenes- en movimiento, donde sus contornos se desdibujan y sus rostros se difuminan, como consecuencia de la vertiginosa combinación de encuadres y movimientos, pierde protagonismo.

La idea de *non stop*¹⁰ subyace a este fenómeno y forma parte de la escena: nada se detiene. Las características propias del género musical –la electrónica-, la duración de los temas musicales (aproximadamente de siete minutos cada uno) y la cadena de (temas) enganchados conforman y acompañan esta lógica de estar “siempre en movimiento”. En este contexto, el éxtasis se posiciona como la droga preferida de esta cultura porque otorga un sentido instrumental al permitir una combinación ideal entre aguantar largas horas de baile y cultivar la música electrónica.

Si bien “el fantasma de la droga” circula en este tipo de eventos, la cámara no va tras de él. Si no más bien da por hecho que en esas fiestas los jóvenes consumen sustancias estimulantes y/o alucinógenas y se queda, se detiene, hace foco en la botellita de agua –que funciona como metonimia de las pastillas de éxtasis, que a diferencia de la “pipa de paco”¹¹, no aparece en escena, sino más bien se la refiere de manera implícita-, y la *rave* en tanto fenómeno masivo, y registra su folcklore como parte del espectáculo, o en palabras de Kornblit (2004), como género socioestético.

Respecto del sonido, Beltramino (2004) comenta que el volumen y la intensidad aparecen como rasgos estructurales de este fenómeno. Además, a diferencia de los

segmentos donde aparecen los “poxi” y los “paqueros”, donde el sonido era previamente editado –musicalizaciones que otorgaban cierto dramatismo a las escenas o el protagonismo que alcanzaba la voz en off y que no sólo traccionaba el relato sino también funcionaba como anclaje de dichas imágenes-, acá se deja el sonido ambiente: las voces eufóricas de los jóvenes, el efecto sonoro de la sirena, los chillidos electrónicos que produce el disc jockey y la música electrónica de fondo.

Es decir, mientras que en los segmentos que exponen a los “pibes poxi” y a los “paqueros” se privilegian *las notas editadas* (Carlón, 1994)¹² en los segmentos de los jóvenes que consumen éxtasis, se privilegia *la toma directa* (Ibíd.) donde los trazados gráficos, los videographs y la voz en off no alcanzan la relevancia de las notas editadas, puesto que es el *sonido in* el que se destaca.

Al respecto, podemos decir que en tanto el *sonido in* es parte de la imagen que es vista y pertenece a la “realidad” que ésta evoca, el sonido editado, pone en evidencia que eso que se ve y se escucha ha sido retocado, modificado, trabajado, dando preponderancia a la voz del enunciador, materializada en la voz del conductor, la voz en off, y/o los videographs.

Los imaginarios que produce la televisión en torno de estos jóvenes señalan que el consumo de las sustancias denominadas “de diseño” no es considerado ni una forma de transgresión, ni una ruptura de pautas de comportamientos sociales, y mucho menos, por cierto, un delito, como sí sucede con los consumidores de Poxi-ran y de paco.

Esto se pone en evidencia, entre otras cosas, en el tipo de acercamiento y relación que construye el mediador –en este caso el movilero- con este grupo de jóvenes.

Si la identidad es un proceso dinámico que se construye constantemente dentro de los vectores de la semejanza y la diferencia (Hall, 1992), en el momento de hablar de los jóvenes que consumen sustancias “de diseño”, el “nosotros” desde el que se narra no mantiene aquella distancia que establecía con los “paqueros” y “pibes poxi”. Aquí el movilero se mezcla entre los jóvenes, baila, salta, disfruta ese momento, exagera ese clima festivo, y se incluye como “uno más” (de ellos).

Una vez finalizada la *Creamfields*, y bajo la consigna de “no parar”, muchos jóvenes concurren a los locales conocidos como *after hours*. Son bares o discos que se caracterizan por abrir sus puertas cuando el resto de los circuitos bailables las cierran. En general, comienzan sus actividades alrededor de las seis de la mañana y llegan a

durar hasta pasado el mediodía. Allí los jóvenes continúan bailando en locales acondicionados especialmente para evitar que ingrese la luz del día, con el objeto de simular que la noche continúa.

El ciclo “Fuera de Foco” del día 12/11/08 titula: “La fiesta sigue, no para”. “Ahora los *after hours* son el próximo destino”, suscribe el videograph. La fiesta continúa en la calle, el movilero monta “la escena” a pasos de la salida de la *Creamfields* e interactúa con los jóvenes que van llegando. Una camioneta Trafic se convierte en una improvisada barra y el movilero reparte tragos a quien tiene a su alrededor. Sube al máximo el volumen de la música electrónica, se inmiscuye entre medio de todos, se confunde en la muchedumbre, ahora es uno más entre ellos, y comienza a saltar en medio de un clima de euforia.

Repentinamente, el movilero cambia el género musical y sorprende a su público –que para ese entonces son más de cien personas- con una pieza musical de “cumbia”. Y les pregunta: “¿Esto es otro tipo de música que también tiene que ver con una fiesta, no?”

Al unísono el grueso de jóvenes chifla de manera sostenida comunicando rechazo y desaprobación hacia ese género musical en principio, y, por contigüidad, a aquellos jóvenes asociados en el imaginario social –aunque en la realidad eso no siempre se corresponda- que gustan de ese tipo de música: los jóvenes de los sectores populares.

En ese momento, y en un gesto provocador, el mediador refiere elípticamente a lo *otro*, evoca la diferencia, a sabiendas de que ambos grupos se constituyen identitariamente, al menos en sus discursos, por oposición, en una compleja relación de semejanza y diferencia. Lo que refuerza, desde el discurso televisivo, las fronteras simbólicas.

En este sentido, y siguiendo a García Canclini (2004), la cultura se vuelve fundamental para comprender las diferencias sociales, puesto que las desigualdades económicas entre las clases se imbrican con otras formas simbólicas que contribuyen a la reproducción de aquellas condiciones que hicieron posible la diferenciación social.

Y aquí, el *poder cultural* (García Canclini, 1981) desarrolla un papel clave en el proceso de elaboración de sentidos al representar, reproducir, o “transformar” esas condiciones sociales y las representaciones.

Es que la desigualdad social, afirma Reygadas (2004), es un fenómeno complejo que no tiene una única causa sino que más bien es producto de procesos históricos de

apropiación y distribución material y simbólica desigual –de los sectores más acomodados, en detrimento de los más desposeídos-, fundada en una relación de dominación, y al mismo tiempo es *multidimensional* (Ibíd.), ya que tiene que ver con relaciones de poder que actúan en distintos planos: el acceso diferencial en los recursos, el entramado institucional, las pautas de relaciones e intercambios asimétricos, las estructuras sociales.

Considerando entonces que la desigualdad se re-produce en las relaciones sociales y retomando lo postulado por Bourdieu (1988) acerca del papel destacado que tiene la dimensión simbólica (de lo social) respecto de la naturalización y reproducción de las relaciones de dominación, es crucial el papel que desarrollan los medios de comunicación en lo concerniente a la retroalimentación y/o cuestionamiento de las condiciones de existencia de los grupos o sectores que ocupan posiciones más desventajosas en la escala social.

En *La construcción del otro por la desigualdad* (Boivin, Rosato, Arribas, 1998) se postula que en el modelo de la diferencia, predominan aquellos mecanismos que construyen a las personas a través de la preposición “sin”, en el sentido de ausencia de atributos (lo que le falta, lo que determinada cultura o clase social no tiene). En el modelo del “otro desigual”, ese “sin” aparece como carencia, como despojo de un hecho objetivo “producido” por los hombres cuando entablan relaciones con sus otros. En ese momento, el “nosotros” no sólo se apropia de algo sino que además participa (y a veces de modo determinante) en la conformación de lo “otro”, en una relación donde el “con” y el “sin” están presentes de manera simultánea, confirmando el “nosotros” y el “ellos”.

En este sentido, la producción de “la diferencia”, y en particular de la alteridad, resulta una producción activa y estratégica (Grimson, 2001:130) donde el medio se revela como actor: la producción televisiva “entra en diálogo –o en sintonía- con agendas y sistemas clasificatorios que exceden a los mismos medios, pero sobre los cuales éstos operan y colaboran” (Halpern, Rodríguez, Vázquez, 2009).

Territorios

Margulis y Lewin (1999) postulan que la ciudad de Buenos Aires replica la diferenciación social y sus diversos matices. Tanto la organización del espacio material como la disposición simbólica son consecuencia histórica de las pujas por la distribución y apropiación de los distintos bienes en juego en la vida social.

Cada sector y cada espacio urbano están atravesados por líneas divisorias que se presentan como fronteras invisibles y que responden a clasificaciones locales basadas en construcciones de sentido que se reafirman una y otra vez en las prácticas cotidianas de los actores.

Dichas líneas divisorias se conjugan en sistemas clasificatorios que adjudican niveles de prestigio y status social, valoraciones distintivas a las diversas zonas y barrios urbanos, y por ende, a los actores que habitan esos espacios.

Desde esta perspectiva, las características territoriales constituyen un elemento central a tener en cuenta respecto de las diferencias socioculturales, en tanto permiten poner en relación a los jóvenes y a sus prácticas con las representaciones mediáticas producidas por los medios de comunicación.

La organización socioespacial a la que refieren Margulis y Lewin es recuperada en los relatos televisivos a la hora de hacer referencia, jerarquizar y valorar los hábitos, las prácticas y los bienes de consumo de los distintos actores. Y esta organización es, además, congruente con lo que señala Grimson (2000), en relación con la ciudad de Buenos Aires.

En efecto, las narrativas audiovisuales reproducen esa *territorialidad en degradé* que va desde el Río de la Plata hacia el Riachuelo, definiendo las fronteras sociales y simbólicas “clásicas” en relación con la vida cotidiana de la ciudad y las identidades (Grimson, 2000). El degradé socioespacial de Buenos Aires al que refiere Grimson, y que divide a la Ciudad en dos (norte y sur), se encuentra estrechamente vinculado a los sectores socioeconómicos: mientras el norte tanto de la Ciudad como del Gran Buenos Aires está habitado por los sectores medios y altos, y con gran presencia de industrias de avanzada, el sur tiene gran cantidad de villas miserias, barrios populares y fábricas abandonadas desde hace décadas (2000).

Siguiendo esta línea, un elemento recurrente que utiliza el discurso televisivo en el proceso de identificación de los actores de los sectores marginales es la mención de la zona o el barrio de residencia, y su asociación (casi) automática a la delincuencia. A modo de ejemplo: “según las estadísticas oficiales, las zonas sur y oeste del conurbano bonaerense es donde más paco se consume”,¹³ “esto sucedía a las 14:30 hs. del día de hoy donde estuvimos toda la tarde hablando con los chicos en Villa Zabaleta del barrio de Pompeya (...) chicos tirados en la calle, parecían muertos”,¹⁴ “en Constitución se prostituyen por un paco”,¹⁵ “allí en La Matanza en una villa que se llama El Lucero funciona una especie de aguantadero donde estos chicos se juntan a fumar paco”,¹⁶

“apenas llegamos a Villa Fátima en el barrio de Soldati se nos acercó una nena y nos preguntó si queríamos sexo a cambio de un paco”;¹⁷ “Villa Itatí, Quilmes. El laboratorio del Paco”.¹⁸

Cabe resaltar que todos los barrios mencionados (Pompeya, Constitución, Villa Soldati, Villa Itatí, La Matanza) forman parte de ese degradé urbano que excede el territorio “jurídico” y “político” de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Sin embargo, la zona del Conurbano y localidades como La Matanza forman parte de esas fronteras imaginarias que se continúan con la zona sur de la Ciudad, la parte más postergada y desatendida del mapa social porteño. Por eso la inclusión de Once, Pompeya o Constitución, barrios que jurisdiccionalmente pertenecen a la Ciudad de Buenos Aires, no llaman la atención en ese listado.

Contrariamente a esta marcación de los sujetos, en relación con las microzonas que el discurso televisivo establece como “peligrosas”, Kessler (2009) plantea que, en la actualidad, lo que resulta característico del sentimiento de inseguridad es la aleatoriedad del peligro. Para decirlo de otro modo, en los últimos tiempos se ha producido una *deslocalización*, es decir, el fin de la división entre zonas seguras e inseguras bien definidas. Asimismo, se asiste a una *desidentificación* relativa del “sujeto peligroso”, en tanto se diversifica la figura de la amenaza.

Pese a ello, el medio televisivo recupera aquellas imágenes estigmatizadas de los “pibes poxi” y “paqueros”, y construye una *dangerization* (Lianos y Douglas, 2000)¹⁹ de la situación social, sobre la base del estilo de vida y de las prácticas de estos jóvenes, presentándolas como amenazantes.

En ese gesto, el discurso audiovisual retoma las divisiones sociales y las convierte en relatos sobre la diferencia. Aunque omite, pues, dar cuenta de los procesos sociohistóricos que trajeron aparejadas situaciones desiguales, donde unos devinieron en una posición de privilegio mientras los otros quedaron en una posición de desventaja en la escala social.

La operación de demarcación deja al descubierto la necesidad de circunscribir al *otro*, de situarlo en un territorio bien delimitado, de emplazarlo allí, para que no cruce la frontera, para que no se mezcle con el “nosotros”, y sobre todo, para que no queden dudas sobre cuál es su lugar en el mapa de las jerarquías sociales.

Durante el ciclo “Telenueve (2da. Edición)” del día 14/05/07 se dedicó diez minutos de su programación a difundir un compilado audiovisual sobre “los barrios del paco” como una forma de marcar “focos peligrosos” (Kessler, 2009). El conductor del

programa expresaba: “Durante el transcurso de un año recorrimos los siguientes barrios más humildes de Buenos Aires y del Conurbano: Ciudad Oculta, Villa Zabaleta, Villa 21, San Alberto, Villa 31, Isla Maciel, Dock Sud, El Tambo, Villa Madero, Fuerte Apache y Villa Iratí”. El videograph en pantalla señalaba: “Droga y delito: barrios peligrosos”.

Ese “degradé” resulta, también, generador de un imaginario segregacionista de ciertos actores, hábitos y prácticas sociales que se (re)produce en sutiles mecanismos de limitación y separación de lo(s) *otro(s)*.

Desde esa mirada, “el espacio urbano se imagina a partir de zonas nobles e innobles, seguras e inseguras, sanas y enfermas, estableciéndose un juego de polaridades que configuran una idea de territorios contrapuestos entre un nosotros y los otros” (Arizaraga y Quiña, 2007:49).

También, otra forma habitual de mantener el orden socialmente establecido ante los *outsiders* (Elias, 2000), esa presencia amenazante que constituye la otredad, es exponer aquellas señales estigmatizantes de los *otros* –como vivir en villas miserias, barrios marginales o zonas consideradas peligrosas- con el objeto de hacer ver, de poner de relieve la diferencia, aquello que los distancia de “ellos”, y así, progresivamente, separarlos territorialmente y simbólicamente.

En este sentido, los barrios marginales y las villas se erigen más que como un lugar geográfico, como una forma moral de vida (Merklen, 2001).

Dicha estrategia, que es la que adopta el medio en tanto “fiel guardián” del *statu quo*, es el mecanismo que se conoce como segregación, y que parte de establecer una liminaridad que si bien tiene su origen –en nuestro caso de estudio- en cuestiones de índole socioeconómicas-, tiene su contrapartida en el plano cultural, y se expresa a través de la constitución de fronteras simbólicas.

La construcción de esas fronteras no hace más que poner en evidencia las distancias sociales. Y en lugar de incluirlas como tales en las representaciones mediáticas sobre la diferencia, el discurso deja al desnudo cierta *heterofobia de clase* (Moreno Feliú, 1994) que circula en gestos nimios a lo largo de sus narrativas. Esto aparece, por ejemplo, cuando el relato televisivo deja entrever cierto rechazo hacia los jóvenes marginales, hecho que justifica en argumentos que siembran sospecha y temor sobre ellos y sus actos. Durante el noticiero “Telenueve” del día 21/02/08, el relato en off menciona:

La estética urbana ciudadana modificó el comportamiento, la mayoría de los hombres y mujeres que circulan (por donde están las banditas de “los pibes poxi”) llevan bolsos y carteras cruzadas y se aferran a ellas cuando llegan al lugar (...) hay al menos diez grupos fijos y otros chicos que crecen en los andenes, son pobres, piden y roban para conseguir más droga.

Pero esas mismas fronteras, que se construyen para hablar de los “pibes poxi” y de los “paqueros”, se vuelven laxas y flexibles –hasta desvanecerse– al momento de retratar a los jóvenes de los sectores más prósperos. Puesto que, cuando éstos son los protagonistas, el medio recupera aquellos rasgos que los distinguen (como una marca de auto, un objeto exclusivo, etc.) y que le atribuyen cierto prestigio social, en lugar de aquello que estigmatiza (su carácter de sujeto usuario de drogas, por ejemplo).

Pero además, y a diferencia de lo antes visto, el discurso televisivo no despliega un repertorio barrial que sitúa y localiza de manera precisa a los jóvenes que consumen sustancias “de diseño” en sus prácticas cotidianas. Sin embargo, los referencia bajo el rótulo de “zona norte” (que puede ser dentro o fuera de la Capital Federal, como dice Grimson, 2000), hecho que los ubica en el territorio próspero del mapa social, reacentuando, la imagen de una *ciudad dual* (Castells, 1995) asociándolos a todos aquellos hábitos, usos y costumbres de los sectores medios y medios altos.

En este sentido, un extracto del ciclo “América Noticias” del día 9/11/08 pone un videograph en pantalla: “La fiesta del descontrol”. La voz en off reza: “Son decenas de jóvenes que llegan en camionetas desde zona norte en busca de diversión”. Un paneo captura a un grupo de jóvenes descendiendo de sus autos y camionetas. La voz en off continúa: “Llegan entrada la noche en camionetas 4x4 y se vuelven al amanecer”.

Este tipo de correlaciones se consolidan justamente en contraposición con el otro grupo (los “paqueros” y los “chicos poxi”), con otro tipo de prácticas (que nunca realizarían), y ámbitos (que nunca frecuentarían). Es así como cada vez que el medio distingue, es decir, resalta una característica o atributo de los “jóvenes de diseño” (marca de auto, zona de residencia, objeto exclusivo, etc.) de manera relacional lo contrapone a los *otros*. Algunos extractos lo ilustran: “Ya conocemos el paco, la droga de los pobres. Ahora vamos a ver su contracara, el popper, la droga de los ricos”,²⁰ “El popper se vende en este frasquito y lo utilizan sólo las clases más pudientes”,²¹ “Así como el paco se consume en las clases bajas por su precio, el popper es más difundido entre los más acomodados, un frasquito cuesta \$100”.²²

En ese gesto, también el discurso televisivo establece fronteras y demarca claramente de que lado están unos y otros. Ese acto, además, puntea y replica, de

manera silenciosa y sutil, una exclusión otra: los que poseen y los que no poseen, los que tienen acceso y los que no tienen esa posibilidad, los que están incluidos y los que quedan afuera.

Para explicar este tipo de expulsiones más nimias, Kuasñosky y Leschziner (1999) retoman el concepto de *antropoemia* acuñado por Lévi-Strauss, y postulan que si bien el autor estaba pensando en instituciones judiciales y en aislamientos físicos (con total pérdida de contacto con la sociedad), este término bien podría ser utilizado para pensar situaciones de marginación más sutiles, donde aquellos grupos en posición de desventaja fueran corridos y situados progresivamente en ciertas localizaciones espaciales, con exclusiones de tipo económico o incluso de orden simbólico.

Las narrativas analizadas entran en diálogo con fronteras territoriales que se extienden desde la zona norte de la Ciudad a la zona sur y Gran Buenos Aires (aunque con matices),²³ fuertemente asociadas a relaciones socioeconómicas y culturales. Al punto tal, sostiene Grimson (2000), que hay jóvenes de las clases medias altas de los barrios Belgrano y Palermo que muy excepcionalmente (salvo para visitar a un amigo o un familiar) cruzan la avenida Rivadavia, que podría considerarse una extensión fronteriza entre uno y otro lado de la ciudad.

Así es como el discurso televisivo se hace eco de ese degradé (que se vehiculiza en la mención recurrente de los barrios del sur y del conurbano donde sitúa y enmarca a los “pibes poxi” y a los “paqueros” y a sus prácticas, mientras que recupera la frontera “zona norte” para localizar a los “jóvenes de diseño”), y construye un correlato entre los límites geográficos y las condiciones socioculturales de los agentes (replicando en el relato la asociación zona norte-camionetas 4x4-diversión), es decir, al tiempo que los sitúa en el espacio social, da cuenta de la marca territorial que descifra la pertenencia de clase, y (re)produce segregación social.

Los espacios urbanos emiten mensajes, contienen prescripciones, otorgan permisos, regulan los accesos, códigos que sólo son inteligibles en la interacción cotidiana de sus concurrentes.

Las tramas de sentido que se fraguan cotidianamente en cada rincón de este territorio urbano están atravesadas por fronteras invisibles para aquellas miradas distraídas y esquivas de quienes la transitan imbuidos en la vorágine del día a día. Pero funcionan como límites bien marcados para la juventud precarizada (y en particular para los chicos y chicas que viven en situación de calle y/o trabajan en ella), puesto que perciben la hostilidad y sienten la incomodidad de saberse en territorio ajeno.

Retomando lo señalado por Grignon (1993), la combinación de segregación social y exclusión simbólica es un tipo de discriminación que pone el acento en aquellos signos que evidencian una situación de pobreza y marginalidad y la convierten en un estigma, hecho que trae aparejado una paulatina separación no sólo espacial sino también simbólica, como señalé en los relatos estudiados.

Pero eso no es todo. Los mecanismos y dispositivos que construyen, identifican y tornan visible a la otredad –y que tienen como elemento común y aglutinador el ingrediente clasista- dejan al descubierto una *racialización de las relaciones de clase* (Margulis, 1999), que el discurso replica en cautelosas y astutas configuraciones de sentido, como estrategia de visibilidad privilegiada de la diferencia cultural.

Un fragmento de entrevista del ciclo “Cámara Testigo ” del día 1/01/08, en el marco de la fiesta *Creamfields*, sintetiza e ilustra aquellos contrastes observados hasta el momento, que el discurso televisivo retoma y reproduce respecto de la dicotomía “nosotros-ellos”. Durante este fragmento el entrevistador recurre a la estrategia de lo que se conoce en el periodismo como la “re-pregunta” instando al entrevistado a aclarar y/o especificar detalles de la información que éste brinda.

El Movilero (M) entrevista a un joven (J) que acaba de salir de la *Creamfield*

M: ¿Cómo estuvo Creamfields, la pasaron bien?

J: Terrible...esto va para todos los negros de mierda, esos putos ...toma...esto es fiesta.

M: ¿Para quién decís?

J: Para los negros villeros de todos lados...que son una raza...que tienen que ponerle una bomba a todos...que se mueran, porque no sirven de nada...te arruinan, hay que matarlos a todos...sí, son todos (palabra inaudible) hijos de puta...

C: Pero...¿Por quién lo decís? ¿Qué negros?

J: A los negros cumbieros...no de color...

C: ¿Está todo mal?

J: Sí, esto es fiesta papá...vamos, vamos la Creamfields...!

Si bien, y de acuerdo a lo que explica Camarotti, (2007) el espíritu dominante de la cultura del éxtasis fue desde un principio la apertura a todos, donde la edad, la clase social, la orientación sexual, etc., no fueran factores discriminatorios, sus estudios confirman que en los discursos de los jóvenes que integran *la cultura dance* de la Ciudad de Buenos Aires, aparece una marcada contradicción en la idea de aceptar la diversidad.

En consonancia, el medio recoge testimonios y de manera acrítica lo pone a circular. Allí se vehiculiza un tipo de racismo que congrega fenómenos de

discriminación, procesos de exclusión, descalificaciones diversas, marcación de los sujetos a través del estigma, es decir, toda una gama de aspectos vinculados históricamente a rechazar a los sectores más empobrecidos, hecho que, al fin de cuentas, no hace otra cosa que reproducir la dinámica de la desigualdad.

Notas

¹ Entre ellos, el corpus de estudio comprendió a los niños, niñas, adolescentes y jóvenes de entre 7 y 21 años, que consumen “Poxi-ran”, “paco”, “éxtasis”, “popper”, “ketamina”, “ácidos”.

² Movilero es el rol que cumple un periodista cuando se traslada al lugar de los “hechos” y realiza una crónica de lo sucedido y recoge testimonios allí.

³ A las 19:01 hs.

⁴ El montaje consiste en seleccionar, ordenar y unir los planos a incluir sobre la base de una idea y una dinámica narrativa y rítmica de los elementos objetivos del relato.

⁵ La Creamfields nació en Liverpool con la idea de ofrecer un festival de música electrónica en un gran espacio ubicado en un ex aeropuerto. Desde hace once años se realiza en Gran Bretaña el último fin de semana del mes de agosto y se presenta como el “gran festival del cierre del verano”. En el lapso transcurrido desde su inauguración, Creamfields se ha convertido en el festival de música electrónica más importante en el mundo. Fue el primer festival en expandir su propuesta a nivel global, trasladando el fenómeno a Argentina, Brasil, Chile, Polonia, República Checa, Irlanda, Turquía, España y Rusia. Para ampliar consultar la página oficial de la Creamfields en la Argentina <http://www.creamfieldsba.com>

⁶ En la jerga juvenil, la “previa” es conocida como el momento en que se encuentran los jóvenes, generalmente para tomar alcohol, antes de ingresar a los circuitos bailables.

⁷ El videograph es la leyenda que aparece al pie de la pantalla televisiva.

⁸ “Pibe poxi” es el nombre con el cual se identifica a los usuarios de Poxi-ran, mientras que “paquero” se lo llama al usuario de paco.

⁹ Es el tablero que utiliza el disk jockey para pasar música, combinar y mezclar temas, y realizar efectos sonoros.

¹⁰ Concepto que deriva del idioma inglés y significa “no parar”. Es una idea que subyace a las *rave*, donde lo que se privilegia es el “enganchado” de la música electrónica, a partir de la fusión de un tema musical con otro. “No parar” es la consigna predominante de las fiestas electrónicas. Para ampliar véase Kornblit (2004).

¹¹ La “pipa” donde se fuma paco se arma de manera casera por sus usuarios con trozos de latas, un tubito de metal, y virulana.

¹² Las notas editadas consisten en la difusión de un fragmento grabado sobre el cual se realizan operaciones de edición, especialmente de supresión o de adjunción sobre la materialidad del lenguaje televisivo, donde predominan elementos sonoros tales como la voz en off, música y ruidos, y elementos gráficos tales como trazados gráficos o videographs que sitúan, comentan, ironizan o aclaran lo visto.

¹³ Telenuve 1ra. Edición del día 02/02/06 a las 12:42 hs.

¹⁴ Telenuve 2da. Edición del día 04/05/06 a las 19:54 hs.

¹⁵ Blog. Periodismo de autor del día 15/09/06 a las 19:50 hs.

¹⁶ América Noticias del día 20/11/06 a las 19:47 hs.

¹⁷ Telenuve 2da. Edición del día 14/05/07 a las 19:29 hs.

¹⁸ América Noticias del día 18/01/08 a las 19:40 hs.

¹⁹ El concepto de “dangerization” es traducido como “empeligrosamiento” en Kessler (2009).

²⁰ Telenuve, 2da. Edición, del 7/08/06 a las 19:57 hs.

²¹ Telenuve, 2da. Edición, del 7/08/06 a las 19:57 hs.

²² Telenuve, 2da. Edición, del 7/08/06 a las 19:57 hs.

²³ La zona norte de la provincia de Buenos Aires circula en el imaginario social como parte la “la capital federal”, véase Grimson (2000).

Bibliografía de referencia

- Arizaraga, M y Quiña, G (2007): *Aspectos cualitativos del consumo de Pasta Base de Cocaína/Paco*. Observatorio Argentino de Drogas, Secretaría de Programación para la Prevención de la Drogadicción y la Lucha contra el Narcotráfico (SEDRONAR).
- Bajtin, M. (2002): *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno.
- Balibar, E. y Wallestein, I. (1991): *Raza, nación y clase*, Santander, IEPALA.
- Barthes, R. (1980): *Mitologías*. México, Ed. Siglo XXI.
- -----(1986) *Lo obvio y lo obtuso. Voces, gestos, voces*. Barcelona. Paidós.
- -----(1997): *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós.
- Bauman, Z. (1997): *Legisladores e intérpretes: Sobre la modernidad, la postmodernidad y los intelectuales*. Buenos Aires. Universidad Nacional de Quilmas.
- Beltramino, F. (2004): *Música y droga*. Buenos Aires, Biblos.
- Boivin, M. Rosato, A. y Arribas, V. (compiladores), (1999): *Constructores de Otriedad*. Buenos Aires, Eudeba.
- Bourdieu, P. (1997): *Sobre la televisión*. Barcelona, Anagrama.
- Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1995): *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México, Grijalbo.
- ----- (1998), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus.
- -----(2000): *Cosas Dichas*, Barcelona, Gedisa.
- Camarotti, A. (2007): “Experiencias de consumo de éxtasis en la cultura dance de la Ciudad de Buenos Aires” IIGG/ CONICET- UBA
- Carlón, M. (1994): *Imágenes de arte/imágenes de información*, Buenos Aires, Atuel.
- Ciamberlani, L. (1997): “Los procesos de hiperreferencialización. Del discurso de la actualidad a los reality shows”. En *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa, Colección El Mamífero parlante.
- Elias, N. (2000): “Introducción. Ensaio teórico sobre as relacoes estabelecidos-outsiders”, en Elias, N y Scotson, J, *Os Estabelecidos e Os Outsiders. Sociología das relacoes de poder a partir de uma pequena comunidade*, Río de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- García Canclini, N. (1989): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo.
- -----(2004): *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*, Barcelona, Gedisa.
- Grignon, C. (1993): “Racismo y etnocentrismo” de clase, en *Archipiélago*, N°12, p. 25.
- Grimson, A. (2001) *Interculturalidad y comunicación*, Buenos Aires, Ed. Norma.
- -----(2002) “Las sendas y las ciénagas de la 'cultura'”, en *Tram(p)as de la Comunicación*, La Plata, Universidad de La Plata, pp. 55-75.
- -----(2007): *Pasiones nacionales. Política y cultura en Brasil y Argentina*. Buenos Aires. Edhasa.

-
- -----(2008): "The Making of New Urban Borders. Neoliberalism y protest in Buenos Aires". Universidad Nacional de General San Martín. CONICET. Argentina. *Antipode*. Vol. 40, n° 4.
 -
 - Hall, S. (1980): "Enconding/Deconding", en Hall Stuart et al. (eds.): *Culture, media, language*, Londres, Hutchinson.
 - -----(1981) "Cultural identity and diaspora", en J. Rutherford (comp). *Identity: Community; Culture, Difference*, Londres, Hutchinson.
 - -----(1992) "The cuestion of cultural identity", en S. Hall, D. Held y T. Mc. Grew (comps.), *Modernity and its futures*, Cambridge, polity Press.
 - -----(1996): "New ethnicities", en D. Morley y D.K Chen (comps.), Londres, Routledge.
 - Kessler, G. (2004) *Sociología del delito amateur*, Buenos Aires, Paidós.
 - -----(2009) *El sentimiento de inseguridad*, Buenos Aires, Ed. Siglo Veintiuno.
 - Kornblit, A (2004): *Nuevos estudios sobre drogadicción. Consumo e identidad.* (coordinadora), Buenos Aires, Biblos.
 - Kuasnosky, S. y Leschziner, V. (1999) "El lugar del otro. Reflexiones a partir de un estudio en el barrio de la Boca", en *La segregación negada, Cultura y discriminación social*, Buenos Aires, Biblos.
 - Landi, O. (1992): *Devórame Otra Vez*. Argentina, Ed. Planeta.
 - Margulis, M. (1996): *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires, Biblos.
 - Margulis, M. y Urresti, M. (1998): *La segregación negada. Cultura y discriminación social*. Buenos Aires, Biblos.
 - Merklen, D. (2001): "Inscription territoriale et action collective. Les occupations de terres urbaines depuis 1980 en Argentine", tesis para optar al grado de Doctor en Sociología. París: EHESS
 - Moreno, F. (1994): "La herencia desgraciada: racismo y heterofobia en Europa", *Estudios Sociológicos*, Vol. XII, N° 34, enero-abril, México: El Colegio de México.
 - Ortiz, R. (1996): *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*, Buenos Aires, UNQ.
 - Reygadas, L. (2004): "Las redes de la desigualdad: un enfoque multidimensional", en *Política y Cultura*, otoño 2004, n°22, pp 7-25 México, UNAM.
 - Rosaldo, R. (1991): *Cultura y Verdad*. Nueva Propuesta de análisis Social. México, Grijalbo.