

Instituto de Investigaciones Gino Germani

Cuartas Jornadas de Jóvenes Investigadores

Nombre y Apellido: Ana Scannapieco

Afiliación institucional: UBA

Correo electrónico: anascannapieco@yahoo.com.ar

Propuesta temática: Representaciones de un sujeto otro en programas no ficcionales de la televisión argentina

Título de la ponencia: Las características de la entrevista en *El otro lado* y *Ser Urbano*: ¿diálogo informal o interrogatorio?

### *1. Introducción*

En este trabajo me propongo analizar ciertas características que adquiere la entrevista en dos programas televisivos –*El otro lado* y *Ser Urbano*–, como textos audiovisuales que presentan, a través de entrevistas, historias de lo que denominan “gente común”. Estos programas parten de lo que definen como la realidad, construyendo de entrada dos mundos distintos: uno al que pertenecen el conductor y el espectador ideal construido, y otro mundo que incluye a los sujetos entrevistados que aparecen representados. La figura del conductor funciona como puente entre esos dos universos. Estos programas no ficcionales (que proliferaron luego de la crisis de 2001) parecen ser los encargados de acercarnos y mostrarnos “la realidad”. Este “servicio” parece construirse como un gesto democrático al celebrarse como una apertura a la pluralidad de voces del campo social.

En la representación de un sujeto otro que brinda la televisión se encuentran dos lógicas diferentes: la del medio televisivo por un lado y la de los sectores a los que representa, por el otro. Esta tensión involucra posiciones claramente asimétricas en el proceso de construcción del sentido, que siempre implica poder simbólico de los medios.

En este sentido, intentaremos problematizar qué implica el encuentro de estas dos voces, una hegemónica y la otra claramente subalterna, en dos textos televisivos de épocas diferentes.

Dentro del llamado neoperiodismo<sup>1</sup> estos dos programas se proponen contar historias de personas desconocidas públicamente, modificando el tipo de contacto que planteó en un primer momento el noticiero televisivo. A diferencia de otros programas periodísticos, estos dos textos presentan ciertas especificidades. Los temas seleccionados no pertenecen necesariamente a sucesos actuales, sino a historias y personajes cotidianos; no se incluyen voces de expertos frente a las problemáticas tratadas, se pretende un acercamiento particular a ese otro que se entrevista y en ambos programas las historias se construyen según ciertos patrones ficcionales.

Cada programa surgió en un contexto diferente. Los diez años de distancia entre un programa y otro implican una serie de modificaciones que influyen en las distintas maneras de nombrar un mundo otro y a sus habitantes. Esto permite analizar en cada caso quién controla la enunciación, quién impone la legitimidad de su propio discurso.

*El otro lado* se emitió durante 1993 y 1994 por ATC y su presentador fue Fabián Polosecki (“Polo”). *Ser Urbano* se emitió por primera vez el lunes 3 de marzo de 2003, continuó también durante el 2004, por Telefé, y contó con la conducción de Gastón Pauls. A diferencia de *El otro lado*, *Ser Urbano* salió al aire en uno de los canales más vistos y como un producto de la empresa de Marcelo Tinelli, *Ideas del Sur*, que intentaba en esos momentos construir otra imagen, inclinándose hacia programas de ficción “seria”: *Tumberos* (2002), *Disputas* (2003), *Sol negro* (2003). Muchos periodistas relacionaron este ciclo con el de Polosecki, hasta el propio Pauls admitió ser su fanático y rendirle tributo a Polo mediante su programa. La prensa en su mayoría reconoció el ciclo de Pauls como el continuador del de Polo.

Estos programas (y las características que adopta la entrevista en este caso) constituyen un lugar de privilegio para analizar de qué modo se representa al otro en estos productos específicos de la industria cultural. En este caso, la elección se basa en la posibilidad de analizar textos donde se produce una relación (que la entrevista pone en escena) entre lo hegemónico y lo subalterno y las relaciones de poder que ese juego implica.

Las diferentes maneras de representar al entrevistado y la manera más o menos sensacionalista de narrar su mundo permite indagar la manera particular de captura de lo popular de la televisión (como maquinaria de representación), es decir qué queda de lo popular -que según Hall (1984) se define a partir del conflicto- cuando se masifica y protagoniza programas

---

<sup>1</sup> Entendido como el tipo de narrativas audiovisuales que presentan temáticas cotidianas, que se estructuran a partir de casos reales, historias de vida, fenómenos urbanos (Ciamberlani, 1997).

que tienen a “la realidad” como referente (la lógica de lo masivo tiende, según Martín Barbero – 1987-, al borramiento del ese conflicto).

Ahora bien, si como mencionamos antes estos textos televisivos capturan la oralidad popular, ¿esto implica que esa captura *per se* politice las dos voces –la hegemónica y la subalterna- que pone en contacto? Josefina Ludmer<sup>2</sup> analiza cómo los letrados representaron a lo subalterno, a través de la literatura del gaucho, del indio y del negro en América Latina:

Estas textualidades [la gauchesca, la literatura indigenista, la literatura antiesclavista] específicamente latinoamericanas hacen pensar que la literatura, cuando trabaja a dos voces, con las dos culturas, las politiza de modo inmediato. Funde lo político con lo cultural, porque funde los lenguajes con relaciones sociales de poder; y porque no hay relación entre culturas sin política ya que entre ellas no hay sino guerra o alianza (Ludmer, 1998: 11-12).

Para la autora, cuando la literatura trabaja a dos voces, las politiza de modo inmediato, porque funde dos lenguajes –el culto y el popular- con relaciones sociales de poder. Esos textos en los cuales se ponen en contacto dos voces son necesariamente políticos porque esas dos voces no pueden estar más que en relación conflictiva (de guerra o de alianza).

A continuación, intentaremos analizar una serie de características que adquiere la entrevista en cada texto para preguntarnos si, aun poniendo en contacto dos voces a través de la entrevista, los programas elegidos politizan o no ese encuentro.

## 2. Análisis

La entrevista es el género elegido por ambos programas para acercarse al otro. El testimonio personal, la voz del otro, la conversación en directo con “los protagonistas de la realidad” -según indica la publicidad de *Ser Urbano*-, parecen ser elementos de la entrevista que permiten la proximidad que estos programas intentan establecer en la exploración de un mundo otro. A su vez, el género toma características propias por enmarcarse en el medio televisivo, que implica un escenario técnico e institucional, cámaras, micrófonos, limitaciones de tiempo, un

---

<sup>2</sup> Si bien la autora se refiere a la literatura, es interesante repensar su afirmación en relación a los medios masivos de comunicación y, en particular, a la televisión.

determinado rol del entrevistador, elementos que hacen que el curso de la conversación dependa totalmente de “la construcción escénica del programa y de la atmósfera simulada”<sup>3</sup> (Dieter Rath, 1992: 21).

Leonor Arfuch parte de la estabilidad relativa que Bajtín propuso con respecto a la idea de género. Arfuch retoma los aportes de Bajtín para pensar la articulación de un doble movimiento en el que oscila el funcionamiento del lenguaje en la entrevista: por un lado remite a formas de interacción informales (como el diálogo o la conversación), y por el otro, está sujeto a una normatividad institucional bastante estricta, en cuanto a su intencionalidad y temáticas, donde las posiciones no son intercambiables. Tal integración, para Arfuch, hace que por momentos se acentúe la variante del interrogatorio formal y otras veces la de una charla entre amigos, “pero siempre dentro de un marco de flexibilidad del lenguaje, donde está permitido el uso de expresiones coloquiales y hasta domésticas” (1992:14).

En la intrincada red de los géneros, Arfuch coloca el lugar de la entrevista como una intermediación, “como un reaseguro tranquilizador (...) de la autenticidad de la voz” (1992:92). El diálogo nos permite una mayor interacción, nos solicita “de persona a persona”, como indica Arfuch. Esto implica una cercanía, que es el objetivo de los dos programas, un intento de captar lo más íntimo, lo más estrecho de ese mundo diferente. Según Arfuch, este “grado cero de la referencia que es el hablante, conforma un espacio capaz de sostener, a su vez (y con nosotros) otras ilusiones: la de la comunicación, la vida como un orden capaz de ser percibido” (1992:92). Justamente, uno de los rasgos de la neo televisión es que “se manifiesta como la prolongación de las charlas de la vida cotidiana” (Casetti y Odin, 2007: 2003).

Observar qué características presentan las entrevistas en uno y otro programa se relaciona con los temas elegidos y con un rol del entrevistador que se diferencia en cada caso. En este sentido, nos interesa indagar cómo aparecen representados los sujetos populares a través de la entrevista que se establece y que involucra al entrevistado, al entrevistador y al espectador construido. En este sentido, los testimonios que se logran a través de la entrevista forman parte de los “juegos de interrogación que regulan y administran el acceso de las voces anónimas al orden de lo que debe ser dicho y escuchado” (Tabachnik, 1997: 94).

---

<sup>3</sup> Si bien el autor se refiere a los programas que se graban en estudios de televisión, creemos que tanto *El otro lado* como *Ser Urbano* presentan la mayoría de esos elementos, pertinentes a la hora de analizar la entrevista.

Según Tabachnik, el ritual testimonial se inscribe en un circuito de intercambios simbólicos: en el eje confesional (el sujeto se somete a ser interrogado a cambio de ser escuchado) y en el eje de la ofrenda testimonial (donde la palabra es ofrecida como un don a un destinatario imaginado como igual). El testimonio no se agota en el gesto confesional: se concibe como lección de vida<sup>4</sup>. En su matriz confesional, el testimonio mediático se propone como “un espacio donde puede ser enunciado aquello que en la vida cotidiana se calla o se oculta” (Tabachnik, 1997: 97). El fundamento de este “juego de verdad” es, según la autora, la atribución del derecho de palabra a esos seres anónimos cuyas voces no registra la historia. “Pero este derecho obliga: somete al interrogado y otorga facultades especiales al que lo interroga, lo autoriza a una indagatoria programada que (...) se otorga la posibilidad de penetrar en los aspectos más íntimos de la vida personal del testimoniante” (*ibídem*).

Ahora bien, si bien en ambos programas existe una violencia que se deriva del régimen asimétrico que establece el dispositivo de enunciación utilizado (la entrevista), en cada uno aparecen reforzados en mayor o menor grado mecanismos que apuntan a lograr reforzar los valores legítimos, a regular lo que el entrevistado dice al orden de lo que debe ser dicho.

### 2.1. *Cómo se representa al entrevistado*

En un principio, el rasgo que caracteriza al sujeto entrevistado en ambos programas es su condición de persona no conocida públicamente, anónima en el medio televisivo. Como indicamos en la introducción, estos programas intentan acercarse a otro mundo -la realidad o el otro lado-, habitado por personas desconocidas, a las que denominan como gente común.

En los programas de la llamada telerrealidad, las “personas comunes” que aparecen como testimonios de diferentes situaciones o circunstancias conforman un repertorio heterogéneo que varía según el tema de cada programa. Según Tabachnik,

a cambio del nombre propio, los testimoniante reciben y aceptan un seudónimo extraído de las topologías de lo anómalo, lo patológico, lo desviante: `drogadicto`, `homosexual`, `sidoso`, `alcohólico`, `depresivo`... Conforman la galería de los

---

<sup>4</sup> A diferencia de los testimonios estudiados por la autora, en nuestro caso, lo que se exhibe en pantalla no es una silueta desfigurada por efectos técnicos, es decir, que ni el cuerpo ni la cara se ocultan. En este sentido, la voz no es la única materia en la que se imprimen las marcas de ese proceso de enunciación.

penitentes laicos, el repertorio heterogéneo, siempre abierto que bajo el rubro oficial de `problemáticas sociales´ recupera y resignifica figuras migradas de los saberes autorizados (Tabachnik, 1997: 95).

La cultura del infoentretenimiento es el escenario donde los sujetos anónimos parecen acceder al orden de lo visible. En estos programas en particular, el acercamiento a esas personas anónimas parece permitir no sólo su visibilidad, sino también un encuentro más íntimo, donde las voces anónimas se escuchan en primera persona, en el ámbito privado del entrevistado, mediante la entrevista.

Esta propuesta de un acercamiento más íntimo, diferente a la prototípica figura que usualmente aparece en los noticieros, pero también distinta a la del participante del talk show, aparece más fuertemente en *Ser Urbano*, que pretende distanciarse de las topologías a través de una ilusión simétrica: en vez de Pauls entrevistando a un “drogadicto” o una “travesti”, la ilusión sugiere una charla íntima entre *Gastón* y *Mónica* (como en el caso del informe sobre Mónica León), en la que los conflictos o las diferentes opiniones no parecen existir. El conductor siempre es comprensivo frente a las palabras del entrevistado.

En *El otro lado*, en cambio, el personaje que interpreta Polosecki no intenta borrar la asimetría inherente a las posiciones del entrevistador y el entrevistado. Su trabajo como escritor justifica su posición y no intenta negarla, permitiendo que el entrevistador no comparta necesariamente las opiniones o sentimientos del entrevistador y lo explicita. Sin embargo, a pesar de los desacuerdos que Polo pueda tener con respecto a las opiniones del entrevistado, el conductor no polemiza durante la entrevista. Las diferentes opiniones que lo distancian del entrevistado se transmiten en mayor medida a través de la *voice over* y no durante la charla.

Podemos observar que mientras en *El otro lado* el recorte más amplio parece incluir personas más allá de su condición económica, en *Ser Urbano* esa categoría parece emparentarse con la de los “protagonistas de la realidad” y esto se construye como sinónimo de los sectores marginales.

En *El otro lado* la selección de los entrevistados no parece partir de su condición social, ni de los valores que puedan llegar a expresar. En *Ser Urbano* casi todos los entrevistados no sólo son personas anónimas, sino que además parecen responder a ciertos criterios de selección: todos los entrevistados se representan a partir de su condición de pobreza o su marginalidad. Los

entrevistados de *Ser Urbano* parecen personificar algún tema candente en la sociedad, forman parte “de la realidad de todos los días que no nos detenemos a mirar”, tal como se explicitaba en la página web del programa. Como indicamos más arriba, los testimoniantes conforman un repertorio abierto bajo el rubro oficial de “problemáticas sociales”. “La realidad” parece, entonces, conformarse por personas pobres o raras, diferentes del ciudadano de clase media a quien está dirigido el programa.

## 2.2. *Los subtítulos*

En *Ser Urbano*, a diferencia de *El otro lado*, se subtitulan las voces en dos ocasiones: cuando el sonido ambiente es muy fuerte y no se escucha lo que el entrevistado dice (por ejemplo, cuando el Hermano Miguel relata dónde pasó su infancia se subtitula “en el cementerio” porque el entrevistado lo dice en un volumen bajo) o cuando se superpone la palabra del entrevistador con la del entrevistado (por ejemplo: “Pero si está la gente enferma, hay que ir al médico”. El entrevistado responde antes de que Pauls termine de preguntar y, en la superposición, la que se traduce es la frase del entrevistado).

Esto indica, como mencionamos en la introducción, la captura que estos textos televisivos realizan de la oralidad popular y el control del lenguaje y de lo simbólico y las relaciones jerarquizadas que implica (Imperatore, 1999). Si es necesaria una traducción de la lengua de los sectores populares es porque existe otra diferente, legítima, que dominan el entrevistador y los espectadores, a quienes están dirigidos los subtítulos.

En este caso, entonces, la captura de esa oralidad –que es subalterna-, por parte de un medio masivo da cuenta del control sobre una lengua claramente no legítima y su traducción a la lengua permitida, a la “correcta”. En este sentido, la elección de traducir con subtítulos el habla de los sectores populares forma parte de la disputa en el proceso de construcción del sentido, donde se puede analizar el poder simbólico de los medios cuando representan.

## 2.3. *La duración de las entrevistas*

Una de las diferencias fundamentales con respecto a las entrevistas que realizan los dos programas es su duración. Este dato se relaciona con la información previa y las preguntas más o

menos apuntaladoras mencionadas anteriormente, que marcan también un ritmo particular en cada programa. Para Dieter Rath (1992), la función de mantener el ritmo del discurso no sólo pertenece a presiones de tiempo, sino también a las intervenciones, las provocaciones o las formas de escuchar en silencio del entrevistador.

En *El otro lado* las entrevistas en general se concentran en cuatro personas, que ocupan cada cuarto de la duración del programa. Esto permite otra estética que tiene que ver con la presencia durante la entrevista de momentos de silencio, con preguntas sobre lo que el entrevistado dijo, con la instalación de otra atmósfera, más cercana a un diálogo abierto<sup>5</sup>. Esto además se relaciona con los giros lentos de la cámara, a diferencia de la superposición de imágenes que presenta *Ser urbano*. Polosecki no pregunta inmediatamente después de la respuesta de su entrevistado: duda, reflexiona, asiente, niega, mira al vacío y luego pregunta. Lo mismo permite al entrevistado; es decir, si hace largos silencios no lo interrumpe y cuando el entrevistado termina de responder, a veces agrega otra cosa por la incomodidad que le genera el silencio de Polo.

En *El otro lado* cada programa aborda solo un tema, al que se le dedica la hora de emisión; y cada informe en *Ser Urbano* dura media hora, es decir, que cada programa “contiene” dos temas (que en general son bastante diferentes entre sí)<sup>6</sup>. En este sentido, la cantidad de entrevistados también varía: si en *El otro lado* la cantidad de entrevistados suele ser cuatro a lo largo de la hora de duración del programa, cada informe en *Ser urbano* contiene tres o cuatro testimonios pero en un lapso de media hora.

Según Hickethier, la duración de los planos se relaciona con los cambios de sentimientos que caracterizan la televisión de la realidad:

Tensión y distensión se convierten en los principios de configuración centrales de la reality tv. La breve duración de los reportajes conduce a un rápido cambio de los sentimientos suscitados por los mismos en los espectadores, a un cambio de excitación y satisfacción, usando como estímulo especial el hecho de que lo expuesto reivindique la realidad (Hickethier, 1995: 76).

---

<sup>5</sup> En este sentido, por las características mencionadas, podemos relacionar *El otro lado* con *El perro verde* (ciclos de programa del periodista español Jesús Quintero, que fueron emitidos en dos oportunidades en la televisión argentina), aunque este último era emitido desde un estudio.

<sup>6</sup> Cabe aclarar como excepción que en el caso en el que el conductor recorre la Isla Maciel, el informe dura la totalidad del programa.

Esto implica que en *Ser Urbano* la entrevista sea más corta y que el tipo de preguntas apunten a resumir lo que se quiere hacer decir al entrevistado, aportando un ritmo veloz que entremezcla la *voice over* del conductor, sus preguntas y las respuestas del entrevistado. Muchos diálogos que Pauls mantiene con algunas personas son efímeros, por las pocas palabras que intercambian y por su tiempo de duración. En general, estos testimonios se estructuran como “telón de fondo” alrededor de una entrevista principal más prolongada, donde el entrevistador cuenta historias sensacionales o emotivas. Por ejemplo, en un informe sobre personas que viven en la calle y un programa del Gobierno de la Ciudad que se encarga de ofrecerles comida, se ven varias conversaciones que mantiene Pauls con esas personas, que no llegan a establecerse como entrevistas, pero que ilustran la situación. Por ejemplo, el diálogo con una persona se limita a lo siguiente:

Pauls: *¿Hace cuánto estás?*

Entrevistado: *Hace como dos años.*

Pauls: *¿Y tenés familia?*

Entrevistado: *Sí, pero viven en provincia.*

Pauls: *No los ves.*

Entrevistado: *No.*

Por las diferentes características que adquieren las entrevistas en cada programa, podemos postular –siguiendo el arco que plantea Arfuch- que mientras en *El otro lado*, la entrevista se acerca más al diálogo, a la conversación, a lo azaroso que puede surgir en una charla, en *Ser Urbano* la entrevista apunta a confirmar una idea previa, guiada por la pregunta del entrevistador que no deja mucha libertad a la respuesta.

#### *2.4. Ocultar la asimetría: ¿vos o usted?*

Si bien la relación entre entrevistado y entrevistador se construye de diferente manera en cada programa, ambos presentan ciertas características que construyen un ámbito más informal que el que proporciona un estudio de televisión. Los lugares en los que se desarrolla la entrevista son casi siempre ámbitos privados de los entrevistados, la calle o las plazas. El habitar estos lugares por parte de los conductores implica un cambio que influye en la entrevista, construyendo

un ámbito más íntimo, más privado, más cercano a los entrevistados que a los entrevistadores. Además, los conductores presentan una faceta diferente que parece habilitarlos para una mayor proximidad con el entrevistado. Por su parte, Casetti y Odin afirman que “en la neo televisión la familiaridad es regla: uno es llamado por su nombre de pila, se promueven las confidencias [...], se palmean las espaldas, se hacen bromas, se cuentan chistes, la ocurrencia vuela bajo [...] Uno no se molesta por nada, uno está como en su casa” (Casetti y Odin, 2003: 208).

Ahora bien, podemos encontrar ciertas diferencias que se relacionan con el intento de construir una relación simétrica entre el entrevistado y el entrevistador. En el caso de *El otro lado*, esta “poca profesionalidad” parece cristalizarse en la interpretación de un personaje que realiza Polosecki (aunque Polo guionista de historietas no se distancie mucho de Polosecki periodista). Durante la entrevista, por la condición de buscador de historias, la posición de Polosecki es claramente superior, en tanto se instaura desde el comienzo la lógica de pregunta-respuesta. Este mecanismo no se intenta ocultar, ni hay una intención del personaje de igualarse con el entrevistado. De hecho, en muchos casos, Polosecki no asiente con algunas cosas que dicen los entrevistados, no en nombre de “los espectadores” ni de “los ciudadanos que están mirando”, sino por las características de su personalidad. En este sentido, otro elemento clave de la asimetría que Polo no teme ocultar es el hecho de no tutear a la mayoría de los entrevistados (hecho que se relaciona con la mirada de niño que presenta Polo y que mencionamos anteriormente).

El nuevo rol que parecen desempeñar estos presentadores parece corresponderse con el pasaje de la paleo a la neo televisión: se pasa de un contrato de comunicación a un contacto (Casetti y Odin, 2003), estableciéndose una relación de proximidad –en contraposición con la relación vectorizada y jerarquizada propia de la paleo televisión-. En *El otro lado* esta relación era generada, según lo que comentan sus compañeros de trabajo, por las características de Polo como entrevistador, “la ventaja de Polo con el resto de los entrevistadores era, según Laszlo [uno de los realizadores del programa], la estrecha confianza que, en tan poco tiempo, lograba con la persona que tenía enfrente” (Montero y Portela, 2005: 95). Él mismo se describe como un tipo de entrevistador especial:

Yo como entrevistador soy una especie de monosilábico balbuceante que a veces ni siquiera termina de hacer una pregunta, simplemente trato de mantener una

suerte de canal de comunicación para que sea el otro el que hable. Si hay una antítesis respecto de lo que nosotros nos proponemos con el programa es la de ese entrevistador que dice: ‘Bueno, por qué no nos contás cómo es el windsurf, porque quizás la teleplatea no lo conoce’. Ahí el entrevistador sí sabe, el que no sabe es el que mira. Entonces el que está hablando le habla a la cámara, y no al entrevistador. Se supone que si yo pregunto es porque me interesa; se supone que el interés es registrar un momento más que una entrevista, en donde entonces es importante el silencio porque da lugar a un gesto, a poder concentrarse en un detalle de la escena, en un botoncito que tiene en el pulóver el entrevistado y que está diciendo algo (2005: 93).

En *Ser Urbano*, en cambio, esa familiaridad la porta la popularidad de Gastón Pauls como actor, ex-galán de televisión. Esta carga de significados aparecen explícitamente en el programa. Por ejemplo, en un programa sobre hiperobesos, una de las entrevistadas comenta:

Entrevistada: “Ahora tengo que ir a la casa de una amiga”

Pauls: “¿puedo ir?”

Entrevistada: “Le va a agarrar un ataque”.

Esta secuencia explicita un movimiento doble: por un lado, la trayectoria previa en el mundo artístico del conductor y, por otro la “familiaridad” que genera con los espectadores un actor de la televisión. En este sentido, Ellis enfatiza la ilusión de co-presencia que plantea la televisión. La aparición regular de la personalidad en textos secundarios –revistas, diarios, etc– coincide con su período de exposición televisiva.

Además, este lado “humano” de Pauls parece habilitar su acercamiento a “la realidad” y parece alimentar una aparente relación simétrica. Esto es, Pauls participa de prácticas de sus entrevistados (toma mate con ellos, come lo mismo que comen ellos) e intenta hablar en un tono más “coloquial”; utiliza palabras como “tus viejos”, o “la cana”, ubicándose en una posición de igual a igual que no existe, en tanto, como explicitamos antes, el propio acto de nombrar implica una posición de poder. Según Dieter Rath, “hoy en día una presentación en la que se pretende ser espontáneo y mostrar cierta carga emocional se considera (...) signo de autenticidad” (Dieter Rath, 1992: 22). En este sentido, la carga emocional y la espontaneidad en cuanto a las sensaciones de Pauls ayudan a configurar un “estilo” propio y un nuevo “costado” del actor, antes

no conocido, rasgo del que hablamos en el capítulo sobre los presentadores. A diferencia de Polo, Pauls trata de “vos” a todo el mundo, en su intento de plantear una relación simétrica.

### 2.5. La moraleja

La estructura narrativa de cada programa contiene diferentes tipos de finales. En el caso de *El otro lado*, el final de cada programa está acompañado de alguna reflexión del personaje de Polosecki, que no necesariamente apunta a cerrar en un único sentido lo escuchado por los entrevistados, sino a presentar las sensaciones encontradas, los interrogantes que a Polosecki le despertaba el tema elegido. Más que cerrar con una respuesta tranquilizadora, Polosecki rescataba las preguntas abiertas que el tema había dejado. En *Ser Urbano*, en cambio, cada informe finaliza con un mensaje positivo, con una moraleja que se intentaba dejar.

Esto se traduce también en la entrevista en sí. La intención de dejar un mensaje tranquilizador se relaciona con acercar el desvío que se representa en los entrevistados a la norma, que parece estar del lado del conductor y del espectador ideal construido.

En el caso *El otro lado*, no existe una intención de parte del conductor de que en la entrevista surjan ciertos aspectos del individuo que permitan incluirlo en un “nosotros”. La vida o las acciones de los entrevistados no tiene que ser ejemplos de conductas sociales. Ni tampoco se intenta reencauzar la conducta del entrevistado. Por ejemplo, en el programa “Asfalto Caliente”, Polo entrevista a una serie de fanáticos por sus autos, entre los que se encuentra un grupo que corre picadas en las calles de la ciudad. Si bien las preguntas de Polo dan cuenta de la conducta ilegal, sus preguntas no intentan que el entrevistado cambie de opinión o juzgue su accionar. En otro capítulo referido a la infancia, un grupo de chicos le comenta a Polo en una esquina distintas travesuras: romper los vidrios de una iglesia, pelearse con otro grupo y tirarle piedras, etc. En todo momento, Polo es un chico más, se ríe de las anécdotas, pregunta como un niño.

En el caso de Pauls, en el momento del final de la entrevista, la intención de dejar una moraleja parece explicitarse en las preguntas que Dieter Rath llama “de aplicación y valor generales, de máximas que sirven para la vida” (1992: 22). Son preguntas como “¿Cómo juzga usted lo que hizo?” “¿Qué consejo le daría a cualquiera que estuviera en la misma situación?”. Como en el caso de muchos de los capítulos de *Ser Urbano*, la moraleja que se intenta plantear en cada informe queda plasmada mediante una pregunta que en la mayoría de las entrevistas realiza Pauls al final de la entrevista: “¿Pensás que sirve que cuentes esto?” o, como en el primer

informe del programa, sobre la travesti Mónica León, Pauls le pregunta a la abuela de ella “¿Qué le podría decir a una abuela que tiene un nieta que decide ser como Martín?” [el nombre de Mónica cuando era varón]. Esto se relaciona con subrayar el rol de servicio por parte del programa que mencionamos anteriormente.

Este régimen de testimonio público podría ejemplificar, según Tabachnik, el retorno de los topos confesionales en la escena mediática resignificados y desplazados. Para la autora, persiste la figura de la penitencia, “pero ya no como una sanción aplicada desde afuera sino como una especie de efecto ‘naturalmente’ derivado de la transgresión” (Tabachnik, 1997: 98). Esto se observa en los casos en los que el entrevistado se arrepiente de alguna acción pasada (en general alguna adicción como las drogas o el alcohol), o cuando el ex drogadicto dice que tiene sida: “El castigo consiste en la enfermedad misma” (Tabachnik, 1997: 98). Para la autora, el motivo de reconciliación (instancia de la confesión) atraviesa en su totalidad el testimonio mediático, “configurándolo simbólicamente como un ritual de retorno, de reintegración del sujeto extraviado al seno de la sociedad” (*ibídem*: 99). El mensaje positivo al finalizar la entrevista en *Ser Urbano*, la importancia del testimonio “para que le sirva a otros”, sella esta reconciliación de la que habla Tabachnik. Sin embargo, la escena reconciliatoria “no supone el restablecimiento final del sujeto tras el proceso de ‘rehabilitación’; consiste en el acto enunciativo por el cual se reconoce y designa a sí mismo con el nombre de alguna identidad ‘patológica’ (llegar a saberse ‘adicto’, ‘alcohólico’...). Designado, diagnosticado y sometido a algún tratamiento terapéutico, el sujeto accedería finalmente a una identidad social” (*op.cit.*: 99)<sup>7</sup>.

En *Ser Urbano*, el objetivo parece ser, como indica Dieter Rath, “presentar al público ejemplos de formas de vivir para comunicar experiencias válidas” (Dieter Rath, 1992: 22). Lo llamativo es que al tratarse de personas con una condición social desfavorecida, parece querer mediante las entrevistas validar, exorcizar a esos individuos. Y esto implica que la premisa base es que no son válidos.

### 3. Comentarios finales

Por lo dicho anteriormente, si bien los dos programas eligen la entrevista como manera de capturar lo más íntimo, como registro más próximo de ese mundo otro, las características que

---

<sup>7</sup> Sobre la relación específica entre la modalidad “terapéutica” y un género específico de la televerdad, los talk shows, véase Shattuc (1997).

toma en cada texto televisivo son diferentes. En *El otro lado* el uso de la entrevista parte de una apuesta del género que Arfuch rescata: “la posibilidad de acceder (...) a la captura de momentos fugaces, a la `verdad` de lo ocurrido en tal circunstancia, a un retrato de primera mano, en definitiva, a esa interioridad que hace en cada persona su riqueza” (Arfuch, 1992:94). En *Ser Urbano*, en cambio, la elección de la entrevista remite al énfasis del status “real” que presenta, a la regulación de ese acceso de voces anónimas, a la ilusión de una inmediatez reconfortante, al intento de borrar las diferentes posiciones (que la entrevista por definición implica) con una ilusión de simetría.

La idea inicial fue preguntarnos si, aun poniendo en contacto dos voces, los programas politizaban o no el encuentro que se cristalizaba en la entrevista. Por las características desarrolladas en este trabajo, la fascinación y el asombro con el que Polosecki representa a los entrevistados y sus historias daría cuenta de una estética particular que, aunque no politice las dos voces que pone en contacto, permite una mayor heterogeneidad en las representaciones de ese mundo otro. En el caso de *Ser Urbano*, la representación destaca ciertos valores e historias celebrando acríticamente ciertas prácticas, vaciándolas de todo contenido político. El mecanismo de despolitización consistiría en el festejo de una supuesta apertura a sectores marginados socialmente (contar historias de “gente común”, conocer sus casas, compartir sus actividades), que termina siendo una mirada que vacía de conflicto y que sólo busca generar compasión hacia el otro.

La representación homogénea de los sectores populares en *Ser Urbano* es coherente con el gesto paternalista de Pauls que se compadece de esos sectores a los que parece faltarles todo. Lo paradójico es que mientras en *El otro lado* se muestra la asimetría pero se logra una mayor apertura, mientras que en *Ser Urbano*, donde la asimetría se intenta ocultar, esto no se produce. Publicitando una apertura a los sectores marginales, clausura lo que se presenta como punto de encuentro, al plantear la coexistencia y reconciliación de dos mundos cerrados, descartando la dimensión imprescindible, la relación entre esos dos universos que es su condición de existencia. En este sentido, lo que vuelve esteticista la representación de *Ser Urbano* es el vaciamiento de conflicto con que representa estos sectores, sin preguntar por el poder que implica nombrar a esos sectores como marginales. Esta representación, además, se publicita como un gesto democrático que permite “escuchar otras voces”, “vivir la realidad junto con sus protagonistas”. Las

representaciones de esos sectores que realiza este programa apuntan a un horizonte plebeyo que homogeneiza las culturas populares.

Creemos que la publicidad televisiva de una apertura democrática forma parte de las nuevas formas de despolitización de la televisión que –por su propia naturaleza- vuelve mercancía lo político. En el caso de la entrevista, la celebración por un mecanismo televisivo que permitiría escuchar a los protagonistas de “la realidad” a través de estos programas no es más que un gesto miserabilista (Grignon y Passeron) que vacía toda explicación política que dé cuenta de la posición de esos sectores en la jerarquía social.

## Bibliografía

- Arfuch, Leonor (1992) *La interioridad pública. La entrevista como género*, Buenos Aires: Cuadernos de la Facultad de Ciencias Sociales.
- (2002) *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Cassetti y Odin (2003) [1990] “De la paleo a la neo televisión. Aproximación semiopragmática”, *Communications* N° 51. (Traducido en Del Coto, María Rosa (comp), *La discursividad audiovisual. Aproximaciones semióticas*, Buenos Aires: Editorial Docencia.
- Ciamberlani, Lilia (1997) “Los procesos de hiperrreferencialización. Del discurso de la actualidad a los reality shows”. En *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Editorial Gedisa, Colección El Mamífero parlante.
- Dieter Rath, Claus (1992) “Su vida, por favor. Momentos autobiográficos en los programas de televisión”, en revista *Diálogos*, N° 33, junio.
- Grignon, Claude y Passeron, Jean-Claude (1991) “Dominomorfismo y dominocentrismo”, en *Lo culto y lo popular. Miserabilismo y populismo en sociología y en literatura*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Hall, Stuart (1984) “Notas sobre la reconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona: Crítica.
- Hickethier, Knut (1995) “Evoluciones del género en Alemania. Debates y polémicas sociales”, Dossier de la revista *Telos* N° 43 septiembre-diciembre.
- Imperatore, Adriana (1999) “Voces, prácticas y apropiaciones de lo popular en la ficción de Walsh”, en Zubietta, Ana M. (comp.): *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en la literatura*, Buenos Aires: Eudeba.
- Ludmer, Josefina (1998): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 2da. edición, Buenos Aires: Perfil.
- Montero, Hugo y Portela, Ignacio (2005) *Polo: el buscador*, Buenos Aires: Catálogos.
- Nielsen, Jorge (2001) *Televisión argentina. 1951/1975. La información*, Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Tabachnik, Silvia (1997) *Voces sin Nombre. Confesión y Testimonio en la escena mediática*, Córdoba: Dirección de Publicaciones Univ. Nacional de Córdoba.
- .