

Libertad Borda
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Investigación en Ciencias Sociales Gino Germani
E-mail: libhec@overnet.com.ar

Televerdad y serialidad: *Gente que busca gente*¹

Introducción

Si bien en Europa y en los Estados Unidos es una tendencia con más de una década de desarrollo, en Argentina la así llamada "televerdad"² ha cobrado importancia sólo en los últimos años. Este rótulo abarca diversos tipos de programas televisivos —talk shows, reality shows, docudrama, etc.— que comparten entre otras características la narración de historias por lo general protagonizadas por la gente común, relatos que en general giran en torno de "esas cosas sin precio como son la soledad, la violencia moral, la falta de amor, el abandono familiar, y en general de las consecuencias desgraciadas de la convivencia humana" (Vilches, 1995).

Pero pese a su tardía incorporación a la tendencia, la televisión argentina repite una historia similar a la de esas otras zonas del mundo, historia que, por otra parte, suele ser el camino de las innovaciones en los géneros mediáticos: el formato fue apareciendo en la grilla de programación de manera provisoria o estable, a través de algunos programas que surgieron a lo largo de la historia del medio —también de la radio— quedando integrados como un núcleo latente que en determinado momento se expande y gana terreno. En nuestro país³ podemos mencionar, a riesgo de ser poco exhaustivos, antecedentes como *Yo me quiero casar ¿y usted?* —curiosamente, hoy repuesto con su formato intacto—, *Corazones solitarios*, *Te escucho* —que se emitía a la vez en radio y televisión—.

¹ Este trabajo fue realizado en el marco de la investigación "Los géneros de la televerdad. Realidad y ficción, lo local y lo global", proyecto UBACyT AS16, asentado en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales Gino Germani y dirigido por la profesora Nora Mazziotti.

² Por ejemplo, "televerdad" fue la expresión utilizado en el cuaderno dedicado al tema de la revista *Telos*, Nº 43, Set-Dic1995. También se utiliza el taxonómico: reality programming o telerrealidad.

³ Para la genealogía del fenómeno en los Estados Unidos y Europa, véase, entre otros, Berciano, 1995; Hicketier, 1995.

Después de una etapa de gran proliferación en 1997, de los diez programas que podían contarse en agosto de ese año⁴, hoy quedan sólo cuatro: *Sin vueltas*, *Causa Común*, *Hablemos claro* y *Gente que busca gente*. A pesar de esta reducción, lo que es innegable es que la diferente forma de relación con el espectador que aportó este fenómeno ha permeado zonas de otros géneros que han llegado a incorporar mecanismos de la televerdad en ciertos segmentos: un programa que podría ser caratulado como de entretenimientos como *Sorpresa y Media* hoy recurre cada vez más acabadamente a los mecanismos narrativos y ficcionalizadores para contar los "sueños" que hace realidad.

Los investigadores del tema (véase, entre otros, Bondebjerg, 1996; Livingstone y Lunt, 1994) coinciden en que el componente narrativo es uno de los rasgos de la televerdad con mayor peso en su conformación: en estos programas, más allá de que exista otro objetivo que figure como preeminente, se cuentan historias. Estos relatos pueden aparecer de diversas maneras: ya sea en segmentos editados a la manera del docudrama con dramatizaciones, musicalización y testimonios grabados, ya sea en boca del propio invitado en el estudio o de llamadas telefónicas de personas relacionadas.

Narración, ficción y realidad

Aun si consideráramos a la televerdad como parte de la no ficción, discusión que está lejos de haber sido saldada, la apelación a la estructura narrativa no sería en absoluto una característica exclusiva de esta tendencia. De manera creciente, el sentido de la noticia está tendiendo a ser constituido en forma narrativa:

La presencia de la retórica y los recursos de persuasión en clave narrativa en la información no es un fenómeno nuevo. Está en las raíces del periodismo moderno. Lo que señalamos es la expansión mayor de estos recursos, su avance sobre otros niveles, el reemplazo por la narración de zonas que durante el desarrollo de la modernidad fueron elaboradas, en términos generales, mediante géneros discursivos fundamentalmente informativos y argumentativos. (Ford y Longo, 1997:134)

⁴ Los programas que se emitían en agosto de 1997 eran: *Mediodía con Mauro*, *Sin vueltas*, *Forum*, *Fenómeno Real*, *Causa Común*, *Gente que busca gente*, *Amor y Moria*, *Frente a frente*, *Nunca es tarde*, *Hablemos claro*.

Si lo narrativo ha ganado terreno en los medios gráficos, en la televisión su presencia parecería inevitable por proporcionar la garantía de impacto necesario para mantener la atención del televidente. Pero por otra parte, dentro de los análisis académicos a los que ha dado lugar la aparición de la televerdad, las discusiones en torno a la frontera borrosa que presenta esta tendencia en cuanto a su inclusión clara dentro de las tradicionales categorías de ficción o no ficción tienden a coincidir en que la distinción no es necesariamente relevante. Bondebjerg, por ejemplo, que califica esta característica de "hibridación", señala que:

Aun cuando necesitemos la distinción entre realidad y ficción y sea fundamental en nuestra conducta social y comunicativa, también es verdad que la diferencia no es básica en todos los niveles. En el nivel textual, dentro de los segmentos de un texto, puede ser difícil trazar una línea clara, y aunque el contexto, la situación comunicativa y el acto de referencia sean diferentes en la mayoría de los casos, también es importante destacar que utilizamos nuestras categorías de la vida real y nuestras experiencias y esquemas básicos cuando nos relacionamos con formas ficcionales y fácticas. (1996:134)

Vilches parte de un razonamiento similar cuando postula:

...la televisión trata de una dimensión simbólica, no de realidad. Según esto, la televisión sólo puede analizarse como productora del *efecto realidad*, como una forma estética, un estilo, un dispositivo de narración. (1995:61)

El problema que puede advertirse en esta perspectiva es que esta desestimación de la distinción entre realidad y ficción se basa fundamentalmente en la relación texto-audiencia, dado que, según se argumenta, la audiencia se posiciona de manera similar frente a ambas situaciones, concediendo a lo sumo una diferencia de grado (Bondebjerg, 1996). Lo que no parece incorporarse es la otra relación, presente en todo género audiovisual (Neale, 1980): industria-texto. Si bien no es el interés central de este trabajo destacar el aspecto manipulatorio de la televerdad —en este caso, no respecto de la audiencia, sino de los propios invitados del programa—, sería pertinente recordar que no puede ser lo mismo dejar a la heroína de telenovela en suspenso un viernes a la tarde para que

conozca la verdad sobre su identidad, que hacer esperar hasta el lunes a una persona para que conozca a la madre que no vio en treinta años⁵.

Pero volviendo a los dispositivos textuales, si lo narrativo es un elemento presente tanto en la ficción como en la no ficción, es pertinente que se analice si la forma que toma la narración tiene asimismo puntos de contacto. Esto lleva inevitablemente a considerar la cuestión de la serialidad, dado que ésta es una de las formas que tradicionalmente adoptó la ficción televisiva.

¿No ficción seriada?

En la "tipología de la repetición" de los productos audiovisuales que Eco propone en "La innovación en el serial" (1988), relaciona *serie* con *estructura narrativa*: "...la serie (...) concierne de cerca y exclusivamente a la estructura narrativa." Federica Villa, deteniéndose en la misma cuestión, señala que "el relato de ficción encuentra su propia modalidad de compactación en la doble articulación narrativa de la serie y el serial" (1992).

Aunque estos dos trabajos, así como el de Calabrese (1989) sobre el mismo tema restrinjan la cuestión de la serialidad o repetición a los textos ficcionales, el hecho de que la serialidad se relacione con la estructura narrativa permite que, en virtud del peso que la narración tiene en la televerdad según se ha expuesto en los puntos anteriores, se abra la posibilidad de pensar si la construcción del relato de la televerdad, así como toma en préstamo de la ficción pura otros rasgos —como la caracterización con personajes principales y secundarios, los diversos puntos de vista, la ambientación, los clímax narrativos—, recurre también a esa forma de contar ya canónica en la televisión.

Como punto de partida para la discusión de la presencia de recursos propios de la serialidad en la televerdad, este trabajo propone el análisis del

⁵ Vilches agrega, a continuación del fragmento citado, " Pero la dimensión contractual, negociadora de la verdad en televisión y el hecho de que al mismo tiempo que aparece como regla de construcción del género pone a la institución mediadora de la televisión como legitimadora lleva a este tipo de programas al límite del derecho y la moral (...)." Sin embargo, su referencia a la moral en este caso parece no incluir los casos en los que, en rigor, no se está transgrediendo el respeto por la "verdad periodística", pero sí manipulando las expectativas de los "personajes", en este caso coincidentes con seres de existencia real.

programa *Gente que busca gente*, emitido de lunes a viernes desde setiembre de 1996 por el canal América TV, un reality show⁶ dedicado a la búsqueda de personas que se entronca en la tradición del español *Quién sabe dónde* o el italiano *Chi l'ha visto*, aunque con la impronta local bien definida:

A diferencia de otros géneros que se adaptan a la globalización y son fácilmente exportables —"situation comedies", telenovelas, documentales— la "televerdad" necesita la marca "local" (acontecimientos, conversación, presentadores, invitados). Se produce un fenómeno de "glocalización". (Mazziotti, 1997)

En primer lugar, se procurará describir las fórmulas narrativas habituales de *Gente que busca gente* y se contrastará luego esta estructura con las características de la forma seriada que propone Christine Geraghty para examinar por último uno de los casos expuestos por el programa a la luz de esta incorporación de la noción de serialidad al reality show.

***Gente que busca gente*: la fórmula**

Como en todo texto genérico, la estructura del programa no es completamente fija, sino que surge de la combinación de invariantes y elementos variables. Intentaremos determinar cuáles son estos rasgos, prestando especial atención a la estructura narrativa.

Los siguientes segmentos son, salvo raras excepciones, elementos infaltables en todas las emisiones:

1. El conductor, Franco Bagnato, da la palabra a personas que desde un panel lateral cuentan su historia muy brevemente: dicen su nombre, el nombre de la persona a la que buscan y su parentesco, el motivo por el cual se encuentran alejados y algún otro dato que ya posean para orientar la búsqueda (el último lugar donde se vio a la persona, alguna particularidad, etc.). En cada uno de estos segmentos hablan dos o tres integrantes del panel y por programa suelen incluirse de uno a tres de estos segmentos.

⁶ El programa se autodenomina en realidad "de servicios". Este mismo rótulo fue tomado por la categorización de los premios Martín Fierro, al crear un rubro "Programas de servicios" en el que se incluyó a *Gente que busca gente*. Por otra parte, en una entrevista realizada por María Laura Weiss en el marco de la investigación ya citada, el productor ejecutivo del programa, Carlos Cepiurca, rechazó la categoría de reality show: "Clasificarlo como un reality show me parece bastardear el programa."

2. Un compilado de videos de factura "casera" (por lo general, tres historias) que envían las personas que inician búsquedas en las que sólo se incluye la historia de boca de esa persona, con los mismos datos mencionados en el punto anterior.

3. El conductor lee, parado frente a una mesita alta, cartas o faxes de personas que inician búsquedas. Este segmento, al igual que los dos anteriores, tiene por objetivo explícito apelar a la solidaridad de los televidentes para que aporten datos sobre el paradero de los buscados.

4. El conductor se reúne en otra mesa con una persona cuya búsqueda puede o no haberse iniciado a través de cualquiera de los tres mecanismos anteriores. Si bien puede haber excepciones, que en muchos casos tienen que ver con la búsqueda de menores, por lo general si una persona "llega a la mesa" es porque esa historia tendrá algún tipo de resolución. Esta resolución puede abarcar una serie de posibilidades, que van desde una "ideal" desde el punto de vista de la producción —un encuentro en vivo en el estudio—, pasando por llamadas telefónicas de personas que aceptan reunirse con el que las busca pero no quieren aparecer en televisión, hasta una negativa del buscado a producir el encuentro, u otras variables del mismo tenor. Durante las emisiones del 29 de julio al 7 de agosto de 1998, de doce casos presentados "en la mesa", nueve tuvieron resolución con encuentro en vivo, dos de ellos no tuvieron resolución —al menos inmediata— y uno de ellos, el caso Casas, que analizaremos en detalle más adelante, tuvo un desenlace no deseado para las personas que habían iniciado la búsqueda, pero alcanzó en efecto un cierre para los objetivos del programa. Analizaremos la estructura tipo de uno de estos segmentos "desde la mesa" desarrollando uno de los casos concretos presentados. Se trata de un caso emitido el día 3 de agosto, que retoma una búsqueda iniciada el 28 de julio. La secuencia en este caso fue la siguiente:

- Bagnato recuerda que el caso se inició desde el panel unos días antes. Habla brevemente con Ofelia Inofre —en busca de su padre, Jorge Chapai, a quien nunca vio—, sobre las circunstancias en que se dio el alejamiento de su padre.
- Video titulado "Caso Inofre: La separación", editado con un relato en off. Se incluyen imágenes en blanco y negro en las que se reconstruye con actores el

momento en el que Chapai deja la casa de la madre de Ofelia. Luego siguen imágenes con relato de Ofelia en Ciudad Evita, lugar donde vive, y de sus hijos, que confirman el deseo de hallar al abuelo. El nexa entre este video y el retorno al estudio es que el plano se abre y la última imagen grabada se ve en una pantalla ubicada en el estudio, a la que miran tanto Bagnato como Ofelia.

- Llamada telefónica en vivo de un vecino de Chapai en la actualidad.
- Video con la mujer actual de su padre, Alicia Benítez, y con la hija que ésta tuvo con él, Mirta Chapai, es decir, una hermana de Ofelia.
- Encuentro de Ofelia con Alicia y Mirta en el estudio.
- Pausa comercial.
- Bagnato, desde la mesa, anuncia a Ofelia que verá por primera vez imágenes de su padre. Se muestra en pantalla tres fotografías de Jorge Chapai en distintos momentos de su vida.
- Video titulado "Caso Inofre: la historia", en el que aparece por primera vez J. Chapai en imágenes filmadas. Chapai habla a cámara dirigiéndose a su hija. Mientras la voz en off dice que el hombre siempre veía el programa con la esperanza de que un día su hija lo buscara, se muestran imágenes del momento en que la hija fue por primera vez al programa el 28 del julio.
- El conductor autoriza a Ofelia a ir al encuentro de su padre, que ingresa por una puerta lateral del estudio.
- Pausa comercial.
- J. Chapai y Ofelia de un lado, Alicia y Mirta del otro, hablan brevemente con Bagnato sentados en sillones del "living", zona a la que suelen desplazarse conductor e invitados después de producido el encuentro.

Como si la importancia de lo narrativo no quedase lo suficientemente clara a través del propio desarrollo del programa, Bagnato la refuerza mediante un constante trabajo de "glosa", resaltando a lo largo de la presentación de los distintos casos que se trata de "historias", e incluso llamando la atención sobre los recursos narrativos que necesariamente intervienen, tales como personajes secundarios, punto de vista, etc.:

"Y así, no sé si termina una historia o empieza otra." (29/7/98)

"Esta es la historia contada desde un punto de vista, el de Agustina Berón" (30/7/98).

"Aquí tienen ustedes parte de la historia que tratamos de contar siempre desde algún lugar" (30/7/98).

"Tenemos una historia con muchos cierres y aperturas de revelación" (5/8/98)

"Llegan a una mujer que va a ser muy importante en esta historia" (5/8/98).

Dialéctica de la serie y el serial

Una vez descrita la estructura habitual de *Gente que busca gente*, resta ahondar en el juego de las invariantes y las variables del programa con el fin de determinar si los mecanismos de serialidad que es posible hallar en su interior se acercan más a la dinámica de la serie o la del serial.

Según la distinción clásica, la serie tiene que ver con la "progresiva propuesta de episodios" protagonizados por un mismo personaje o que giran en torno a un mismo tema, según una lógica de la acumulación, mientras que el serial está articulado en capítulos consiguientes, en una estructura abierta, según una lógica de la prosecución (Villa, 1992)⁷. Hoy esta clasificación básica ha sido sobrepasada por numerosos ejemplos en que ambas lógicas, las de la serie y la del serial, pueden convivir en un mismo producto, pero mantenemos la distinción, tanto aquí como en la posterior mención a las categorías de Geraghty por razones metodológicas.

En función de esta misma clasificación, Christine Geraghty (1981) reseña las principales características del serial por oposición a las de la serie. Los tres elementos tomados por la autora son: la organización del tiempo, el sentido de un futuro no escrito y el entretrejado de historias. A efectos del presente análisis, nos detendremos en particular en estas últimas dos características:

– *El sentido de un futuro no escrito*. Esta característica del serial según Geraghty tiene que ver con la continua postergación de la resolución final. El contrato de lectura que se establece con la audiencia es el de una historia cuyo futuro todavía no está escrito. Feuer (citada en Fiske, 1987) problematiza esta distinción: la serie, si bien da a cada episodio una resolución clara, nunca resuelve por completo la

⁷ Hemos mantenido las expresiones "serie" y "serial" por razones de claridad analítica, pero recordamos que, al menos en Argentina, no se usa el término serial, siendo el de "tira" el más aproximado, aunque no equivalente.

situación en curso. En el terreno de la información, Fiske recuerda que en la narrativa de la noticia se da un fenómeno similar:

"la naturaleza convencional, repetitiva, de la noticia significa que sus historias, aunque formalmente puedan tener un cierre, nunca terminan realmente (...) La tensión narrativa entre equilibrio y ruptura siempre está presente." (1987:145)

Esta tensión entre cierre y postergación que no es más que la tensión entre la doble lógica de la serie y el serial está significativamente presente en la estructura de *Gente que busca gente*: si bien la tendencia es dar un cierre dentro de un mismo programa al caso (o los casos) elegido para desarrollar "desde la mesa" —acercándose así a la lógica del "episodio"—, lo que continúa sin resolución es el objetivo principal del programa: la búsqueda de personas desaparecidas. Así como en *Brigada A* el trío protagónico siempre tendrá que ayudar a personas en apuros cubriendo así las limitaciones de los organismos oficiales de la ley y el orden (Fiske, 1987), el "personaje" de *Bagnato*, caracterizado como la cara visible de la producción del programa, es el héroe que siempre tendrá una misión por delante, aun cuando haya resuelto satisfactoriamente "687 encuentros", como pregonan orgullosamente al inicio de cada programa, aumentando la cifra con cada emisión. Por otra parte, el conductor del programa suele encargarse de recordar que la misión no tiene final posible, con comentarios como:

"Como decía la canción de Lerner que acompañaba el encuentro de las tres hermanas el último viernes, 'Volver a empezar, porque mañana será un día nuevo'. Exactamente, una de las esencias del programa, la esperanza que implica intentarlo siempre" (3/8)

"[agradezco] a ustedes queridos amigos [la audiencia]. Como siempre, en América, por más, siempre por más". (4/8/98)

Esta construcción del conductor como personaje con distintas características según el momento —puede ser "héroe", "ayuda", "testigo privilegiado", etc.— es característica de los programas de la televerdad. Livingstone y Lunt subrayan la naturaleza protagónica del conductor:

En lugar de ser un espectador neutral que supervisa la acción, el conductor juega un papel central como el héroe que se propone resolver el problema que afecta al reino (el público) y restaurar el orden social ... (1994:60)

– *El entretreído de historias*. Dentro de la clasificación de Geraghty, este rasgo distingue a la serie del serial en tanto en un serial suelen presentarse dos o más historias entremezcladas a lo largo de varios capítulos mientras que en la serie la historia suele resolverse dentro de un mismo episodio. En *Gente que busca gente* pueden encontrarse rastros de las dos tendencias. Por un lado, se entretrejen historias cuando se presentan los inicios de búsqueda desde el panel, los videos caseros o la lectura de cartas y luego esas historias son retomadas, desarrolladas e incluso culminadas días o semanas después; por otro lado, una vez desarrollada la historia con mayor despliegue —apelando a los videos, la reconstrucción, los relatos de testigos, etc— tiende a darse la resolución dentro del mismo programa, salvo en ocasiones que se analizarán a continuación.

Geraghty se detiene en especial en dos dispositivos que rigen la organización estructural de la forma seriada: el *final con suspenso (cliffhanger)* y los *momentos de resolución temporaria*.

Pese a que el *final con suspenso* no forma parte de la fórmula habitual del programa, el hecho de que un recurso tradicionalmente usado por la ficción seriada no sea desechado por completo, convirtiéndose en una de las variantes posibles, hace que merezca ser tenido en cuenta en este análisis. A modo de ejemplo presentamos el cierre del día viernes 28/8/98, en el que Bagnato presentó a las hermanas Delia y Norma Duré, que buscaban a sus tíos, dos copias idénticas de las viejas fotografías familiares que ellas habían presentado a la producción. Cabe destacar que esta presentación de las fotos no se hizo a través de la pantalla, como se suele hacer para que la imagen sea más clara, sino mediante un gesto melodramático del conductor, quien las colocó sobre la mesa una a una al lado de las originales, dando a entender que se había encontrado a los propietarios de las copias: los tíos buscados. Sin embargo, el programa terminó con el comentario de Bagnato: "Por ahora, estas fotos vuelven a mamá, si esperan hasta el lunes, en una de esas, traigo algo más."

De hecho, si los finales con suspenso son ocasionales en *Gente que busca gente*, no es por cierto ocasional la apelación al suspenso en el interior de cada emisión. Es evidente que la intención de la estructura narrativa descrita a través

de un ejemplo en este trabajo es la de acumular suspenso hasta el clímax dramático representado por el encuentro final. Se avanza en círculos, haciendo explícita esta intención a través de comentarios como los siguientes:

"Ustedes [Graciela y su marido] van a tener la tentación de mirar para allá [la puerta], bueno, pero no va a ser eso [no va a estar tu hermano], estoy a punto de ir a buscar dos mujeres muy importantes en la vida de Horacio" (5/8, dirigido a Graciela Sposato, que buscaba a su hermano Horacio).

"Te enteraste algo de su historia, sabes de los hermanos que tenés, viste fotos, ahora te lo voy a presentar y además te va a hablar a vos" (8/8, dirigido a M. Delfina Jerez, que buscaba a su padre).

En cuanto al segundo mecanismo, el de los *momentos de resolución temporaria*, que en el programa analizado tienen que ver con la resolución de los casos individuales, también el conductor en su glosa permanente se preocupa por dejar claros estos momentos de cierre parcial, aun cuando haya situaciones en las que es más que evidente que quedan muchas cosas sin sutura y que el tal cierre es claramente una construcción a la medida de las necesidades del texto mediático. Por ejemplo, en el caso Sposato, en el que Horacio Sposato accedió a encontrarse con su hermana Graciela pero no a hablar con la madre que lo había abandonado en la infancia y que no lo estaba buscando pero pidió contactarse con él a través de otra hija, Bagnato cerró de la siguiente manera la historia:

"Nada es tan simple ni tiene una sola lectura en la vida, una primera lectura puede ser 'historia cerrada', definitivamente, para nosotros. Lo otro forma parte de la complejidad. Pero yo me quedo con lo bueno de esta historia, que es el reencuentro con los hermanos y el futuro por venir. ¡Que sean felices!" (5/8/98)

Este excesivo énfasis sobre la aclaración —por más relativa que sea—, en "el lado bueno de la historia" —por más oscuro que sea el otro— está relacionado con la función de este mecanismo de resolución temporaria:

"...se alcanza provisoriamente una nueva armonía. Sin duda nunca hay una resolución final dado que la audiencia tiene conciencia de las historias que deberán continuar, pero esos momentos brindan en efecto un respiro del drama hermenéutico del final con suspenso". (Geraghty, 1981: 15)

Pero además de la utilización de estos dos dispositivos en forma separada, existe en *Gente que busca gente* una situación específica que se resuelve de

forma tal que entran en juego —aunque en principio suene contradictorio— ambos mecanismos: el final con suspenso y el momento de resolución temporaria. Esta situación se da cuando los familiares encontrados piden el análisis de ADN.

La verificación, al igual que el final con suspenso, es una variante posible, aunque no frecuente. En la emisión del 10/8/98, el propio Bagnato, glosando nuevamente el texto, se encargó de remarcarlo:

"Hoy vamos a hacer algo diferente (...), definitivamente distinto a lo que vemos todas las tardes."

Y en el parlamento con que introdujo las historias de las personas que luego de haberse encontrado en el programa se habían sometido a un análisis genético para ratificar el parentesco está también subrayado el intento de conciliación entre los dos mecanismos a los que nos referimos antes. Por un lado el cierre parcial de la historia: el encuentro del buscado; por otro el suspenso de saber si será o no el progenitor verdadero, si ese cierre es definitivo:

Muchas veces las historias se abren (...) y esa búsqueda tiene una aparente resolución. ¿Qué quiero decir con una aparente resolución? Vamos a poner el caso específico de alguien que busca un padre y entonces no está determinado exactamente que esta persona encontrada es fehacientemente el padre biológico. Es necesario un estudio de ADN. Y ahí hay un punto suspensivo en la historia. No se cierra del todo".

Análisis de la serialidad en "el caso Casas"

Hemos seleccionado este caso porque creemos que la forma narrativa que el programa le dio contiene varios de los elementos expuestos en puntos anteriores, además de otros que señalaremos, lo cual permite profundizar el análisis de cómo puede darse la serialidad en este tipo de programas.

La secuencia en que se desarrolló este caso es la siguiente:

- 4/8/98. Primera aparición del caso cuando Bagnato, a poco de comenzar el programa, presenta un video editado con relato en off que cuenta que la búsqueda surgió a raíz de una carta y un video enviados por Verónica Casas. Le siguen imágenes de ese video casero en el que Verónica, de 15 años y embarazada, en compañía de sus cuatro hermanos menores, declara buscar a su padre, Raúl Casas. Luego sigue el relato en off explicando que en abril de este año Casas dejó

la casa de la familia en San Antonio de Areco para ir a su trabajo en la ciudad de La Plata y después de llamar telefónicamente para decir que no regresaría hasta la semana siguiente por falta de dinero para viajar, no volvió a tomar contacto con ellos. Mientras tanto, las imágenes reconstruyen el recorrido realizado por la persona buscada: calles de San Antonio de Areco, La Plata, etc. A continuación Bagnato recibe a Verónica, en el estudio acompañada por su madre, Silvina Díaz. Ambas reiteran lo ya dicho agregando otros detalles y expresan temores por la suerte del hombre. Bagnato les pide que se queden hasta que termine el programa.

- 5/8/98. Verónica Casas vuelve a aparecer con su madre en la tribuna. Bagnato resume el caso oralmente mientras en pantalla se muestra la foto del buscado. El conductor comenta luego:

"Les hemos pedido a Silvia Díaz y su hija Verónica que se queden un día más en la Capital Federal. Estamos apostando a que algún dato antes de las siete pueda destrabar el interrogante. Entonces se quedarán aquí, y ustedes ya saben, si conocen a este señor Raúl Casas, no duden en llamar. (...) Ojalá tengamos suerte y podamos decir algo puntual y concreto antes de las siete de la tarde".

Durante la misma emisión, faltando minutos para que finalice el programa, Bagnato presenta nuevamente a Silvina y Verónica y les muestra a ambas —y a la audiencia— un video con imágenes del programa del día anterior y de tomas en calles de San Antonio de Areco, La Plata y Mar del Plata, editado con una voz en off que relata:

"A poco de finalizar nuestro programa (de ayer), recibimos una llamada desde Mar del Plata, una voz femenina dijo conocer a Raúl Casas. (...) Esta mujer, de nombre Marcela, reconoció ser cuñada de Miriam, quien actualmente es pareja de Raúl. Según la versión dada por el Señor Raúl Casas, él fue obligado a dejar el hogar de San Antonio de Areco por su esposa Silvina quien le habría ocultado el embarazo de su hija Verónica. Según Marcela, Raúl y Miriam se conocieron trabajando en La Plata y después de su separación comenzaron a vivir juntos en Mar del Plata. Envuelta en un gran misterio y sin haber querido dejarnos ningún número telefónico ni aportar mayores detalles, cortó la comunicación diciendo que se iba a poner en contacto durante el día de hoy sin que ello haya sucedido hasta el momento.

Ante el llanto desconsolado de la hija de Casas, Bagnato agrega:

"Espero de Mar del Plata algún dato más específico sobre el paradero de Raúl Casas para saber realmente qué pasó. Vamos a ver cuáles son los verdaderos motivos y a poner paños fríos. A ver si es cierto que este hombre está realmente en Mar del Plata. Le pido que esperen a ver si podemos confirmar este dato."

- 7/8/98. Se resume la historia una vez más. Mientras se muestran imágenes del primer video emitido, una voz en off dice: "Quisimos tener más detalles de esta búsqueda, así que llamamos al estudio a Verónica Casas". Se emiten imágenes de Verónica y Silvina en el estudio el 4/8 expresando el temor que sentían de que hubiera sucedido una desgracia.

Vuelve la imagen a estudios y Bagnato explica que la familia ya no podía quedarse en Buenos Aires y pone en el aire una llamada de Leonardo, pareja de Verónica, quien explica que el padre buscado había llamado por teléfono sin dar datos sobre su paradero diciendo que si su mujer quería que volviera a ver a sus hijos, debía "levantar el programa". Ante esto, Bagnato señala:

"Lo que pasó importante y significativo, es que él habló. Hay que recordar que la primera vez que vino tu esposa con tu suegra aquí a la televisión no sabían si estaba vivo o muerto. Por lo menos habló. Eso es algo."

Luego se comunica con la madre de Verónica, quien parece lamentarse de que la supuesta víctima "está demasiado vivo". Una vez que se termina esta breve charla, Bagnato habla a cámara dirigiéndose a Raúl Casas:

"Ésta es la última vez que se lo menciona. Nosotros cerramos la historia, necesariamente para que no sigan llamando dando datos de su paradero. Ud. ya se ha comunicado con su familia, para nosotros esto es punto final.

Dejamos la historia que nos llevó a San Antonio de Areco y que termina, de esta manera, un tanto confusa, pero que termina la tarea de Gente que busca gente, para contarles que en el living verán a un hombre..." [en referencia a la siguiente historia presentada]."

El desarrollo del "Caso Casas" es un ejemplo claro de cómo la serialidad es una variante del programa en la que se invierte un considerable esfuerzo narrativo⁸.

Entre los rasgos narrativos elegidos, se destaca el uso del suspenso. La decisión de cerrar el programa el 5/8/98 con el nuevo dato surgido en el caso — dato que necesitaba confirmación, pero que la producción tenía desde el día anterior— es especialmente significativa dado que la única finalidad que persigue

⁸ De hecho, en la entrevista citada en la nota nº 6, el productor ejecutivo del programa confirmó esta idea al señalar: "Serializar los encuentros me da la posibilidad de tener un buen primer bloque...". Sin embargo, admitió que este recurso tenía la desventaja de poner sobre aviso a las personas de que encontrarían al buscado al día siguiente y eso "le hace perder ingenuidad y emoción".

es proporcionar a la audiencia un final con suspenso. El comentario en off con que se cierra el video "resumen" del 7/8 ("Nuestra labor continúa y sus hijos esperan ansiosamente una respuesta") no puede sino apuntar a reforzar ese suspenso, dado que la realidad era que los hijos ya habían recibido una respuesta de boca del propio padre y ya no tenían nada para esperar.

Otro de los recursos a los que el relato de este caso apeló en forma insistente fue el uso del racconto. Este es un mecanismo habitual en *Gente que busca gente*, que se utiliza siempre que la persona haya iniciado la búsqueda en emisiones anteriores, tal como se vio en el caso Inofre ya descrito. En estos casos, en general se utilizan las imágenes de las personas cuando hablaron desde el estudio editadas con un relato en off, se vuelven a oír en cambio parte de los testimonios tomados en exteriores, pero en ambos casos se coloca el rótulo correspondiente a la fecha en que se vieron las imágenes. Este mismo recurso es utilizado en los casos de verificación de ADN que describimos anteriormente: se muestra el momento de inicio de la búsqueda, el encuentro en estudios, pero también el momento en que la persona concurre a realizarse el análisis.

Nuevamente aparece aquí un punto de contacto con las características del serial televisivo:

"El serial opera en una situación en la que debe ser accesible para todos los televidentes mientras que, al mismo tiempo, debe ser preciso sobre su propio pasado acumulado. Esta doble necesidad tiene ciertos efectos tanto sobre los relatos de los seriales como sobre el compromiso de la audiencia en ese proceso." (Geraghty, 1981:16)

Conclusiones

Frente al debate en torno a la televerdad como territorio borroso entre la ficción y la realidad, o entre la información y el espectáculo, hemos propuesto un abordaje desde uno de los aspectos que pueden compartir tanto los géneros ficcionales como los no ficcionales: la modalidad narrativa.

En la ficción televisiva y debido al particular funcionamiento de los géneros en este medio como tríada industria-texto-audiencia (Neale, 1980), esta modalidad ha tomado preferentemente la forma seriada, mecanismo que apunta

fundamentalmente a garantizar el involucramiento de la audiencia en futuras emisiones (Hagedorn, 1995).

Si tal como hemos señalado, aceptamos como válido el hecho de que se está produciendo un crecimiento de la narrativización en los géneros no ficcionales, es de esperar que este mecanismo asuma en algunos casos la forma más extendida del relato televisivo: la serialización del texto. En el campo de la información, esto es especialmente evidente en los casos en que la serialidad no se da por acción externa —se producen nuevos acontecimientos en la realidad y estos son relatados retomando de diversas maneras la información ya brindada—, sino por voluntad expresa de dosificar una investigación ya cerrada a efectos de crear en el espectador un suspenso parangonable⁹ al de la ficción: el caso de los informes periodísticos de "Telenoche Investiga"¹⁰ es un ejemplo válido de este uso del relato seriado.

Una vez establecida esta relación entre el reality show y la forma seriada, se intentó dar cuenta de las diferentes elecciones realizadas por el programa frente a la doble lógica de la serie y el serial, lógica que se torna complementaria aquí y determina el contrato de lectura establecido con la audiencia. Aunque por regla general se acerque más a la serie por su tendencia a la clausura parcial de los relatos individuales, el reality show a veces se hace serial y deja a sus espectadores en espera del "próximo capítulo". Pero tanto en una lógica como en la otra, lo que permanece es la clara construcción del conductor como protagonista de una misión sin fin.

Si bien este trabajo se centró en *Gente que busca gente* por presentar este reality show un terreno especialmente productivo para el análisis de la serialidad, la construcción del conductor como "personaje protagónico" es una característica presente en todos los programas de la televerdad producidos en Argentina¹¹. En

⁹ Parangonable y no igual en tanto aceptamos que el relato periodístico tiene reglas específicas a las que no escapa el modo en que se dosifica el suspenso, aun cuando en el presente trabajo se haya omitido la referencia a esta especificidad.

¹⁰ "Telenoche Investiga" es una sección del noticiero Telenoche, emitido por Canal 13 a las 20:00. Alcanzó repercusión a raíz de investigaciones realizadas con cámaras ocultas en las que se puso al descubierto principalmente hechos de corrupción.

¹¹ También es característica de la televisión norteamericana, hasta el punto que casi todos los programas de este tipo llevan el nombre del conductor (The Jerry Springer Show, The Oprah

consecuencia, es posible concluir que en este tipo de programación la serialidad opera en dos niveles: el primero, relacionado con la lógica del serial, es utilizado de manera esporádica; el segundo, en cambio, se nutre de la lógica de la serie y tiene un carácter permanente, cimentado en la figura clave del conductor-protagonista.

Bibliografía:

Bondebjerg, Ib (1996), "Public discourse/private fascination: hybridization in 'true-life-story' genres", *Media, Culture & Society*, vol. 18: 27-45.

Calabrese, Omar (1989), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Eco, Umberto (1988) "La innovación en el serial". En: De los espejos y otros ensayos, Barcelona, Ed. Lumen.

Fiske, John (1987) *Television Culture*, London & New York, Routledge.

Ford, Aníbal y Fernanda Longo (1997) "La exasperación del caso. Algunos problemas que plantea la narrativización de la información de interés público" en Eliseo Verón y Lucrecia Escudero Chauvel (comps.), *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona, Gedisa.

Geraghty, Christine (1981) "The Continuous Serial — A Definition", en Richard Dyer, Christine, Marion Jordan, Terry Lovel, Richard Paterson and John Stewart, *Coronation Street*, London BFI.

Hagedorn, Roger (1995) "Doubtless to be continued: A brief history of serial narrative", en Allen, R. *To be continued... Soap Operas Around the World*, New York & London, Routledge

Hicketier, Knut (1995) "Evoluciones del género en Alemania", *Telos*, Nº 43, set.dic, Fundesco, Madrid.

Krause, Andrea & Elizabeth M. Goering: "Local talk in the Global Village: An Intercultural Comparison of American and German Talk shows" en *Journal of Popular Culture*, Vol 29.2. Fall, 1995.

Livingstone, Sonia and Peter Lunt (1994) *Talk on television. Audience Participation and Public Debate*. London, Routledge

Mazziotti, Nora (1997) "Introducción a los géneros de la televerdad", mimeo.

Neale, Stephen (1980) *Genre*, London, British Film Institute.

Villa, Federica (1992) "La forma della fiction televisiva" En F. Casetti y F. Villa (a cura di) *La storia comune*, Torino, RAI-VQPT.

Vilches, Lorenzo (1995) "Introducción. La televerdad. Nuevas estrategias de mediación", *Telos*, Nº 43, set.dic, Fundesco, Madrid.

Winfrey Show, etc.). En cambio, según el trabajo comparativo de Andrea J. Krause y Elizabeth M. Goering (1995), el caso alemán presenta rasgos diferentes.