

Scannapieco, Ana

anascannapieco@yahoo.com.ar

UBA

Área de interés: Discursos, lenguajes, textos

Palabras claves: televisión - conductor – “gente común”

FABIÁN POLOSECKI Y GASTÓN PAULS: DOS MANERAS DIFERENTES DE PRESENTAR HISTORIAS DE “GENTE COMÚN” EN TELEVISIÓN.

Abstract

En este trabajo me propongo analizar el peso que adquiere la figura del conductor y sus particularidades en dos programas televisivos: *El otro lado* (1993-1994) y *Ser Urbano* (2003-2004). Estos textos audiovisuales presentan historias de lo que denominan como gente común mediante entrevistas. Partiendo de lo que se presenta como la realidad, construyen de entrada dos mundos distintos donde la figura del conductor funciona como un puente entre esos dos universos. En estos programas –que algunos autores incluyen dentro del llamado neoperiodismo televisivo (Ciamberlani, 1997)- el papel del conductor presenta rasgos propios, que difieren con la descripción del llamado presentador moderno (Verón, 1983). Estas especificidades dan cuenta del espectador ideal que se intenta construir y de un contexto más amplio que se acentuó en las últimas décadas: la transformación de la noticia en narración, el contacto cada vez más cercano con ese otro mundo que se intenta explorar. En estos textos audiovisuales, el cuerpo del presentador sale a la calle, entrevista a los sujetos en los espacios de ese otro mundo y narra las historias en primera persona, compartiendo con el espectador sus sensaciones.

A partir de estas características en común, en este trabajo se analizarán las diferencias entre la figura de Gastón Pauls y de Fabián Polosecki. Algunos de los ejes de la comparación son la trayectoria previa en el mundo artístico como mayor garantía de sensibilidad en un caso, en contraste con una figura del periodismo no conocida en los medios audiovisuales previamente; el diferente énfasis que cada uno de los programas pone en mostrar la sensibilidad y la emoción del conductor ante las historias y los personajes

entrevistados; y el peso que tiene la figura elegida para la conducción en la construcción de un destinatario ideal.

1. Introducción. La importancia del presentador de la "gente común"

Este trabajo forma parte de un análisis más amplio, dedicado a investigar las representaciones de historias de "gente común" en televisión a partir de dos programas televisivos: *El otro lado* (emitido durante 1993 y 1994 por ATC, con la conducción de Fabián Polosecki) y *Ser Urbano* (emitido durante 2003 y 2004 por TELEFE, con la conducción de Gastón Pauls).

Estos textos parten de lo que definen como la realidad, construyendo de entrada dos mundos distintos donde la figura del conductor funciona como puente. Además de la figura del presentador, la elección de los sujetos entrevistados y de las historias que se cuentan también construyen un tipo de espectador ideal al que se destina el texto, permitiendo analizar cómo se define un otro, qué valores se le atribuyen, desde dónde se lo nombra, qué idea de normalidad implícita existe en esos programas.

En este caso, me centraré en la figura del presentador de cada uno de estos programas, que algunos autores incluyen dentro del llamado neoperiodismo televisivo, entendido como el tipo de narrativas audiovisuales que presentan temáticas cotidianas, que se estructuran a partir de casos reales, historias de vida, fenómenos urbanos, y que tienen a la ciudad como soporte de "lo real" (Ciamberlani, 1997). En estos textos, el conductor es un elemento constante, él es el que nos cuenta todas esas historias y él es, por lo tanto, el único elemento que se mantiene a pesar de los diferentes casos que se narran[1].

Tanto Polosecki como Pauls presentan rasgos propios que difieren con la descripción del llamado presentador moderno (Verón, 1985). Estas especificidades dan cuenta del espectador ideal que se intenta construir y de un contexto más amplio que se acentuó en las últimas décadas: la transformación de la noticia en narración, el contacto cada vez más cercano con ese otro mundo que se intenta explorar. El crecimiento de la llamada *sociocultura del infoentretenimiento*, se relaciona con otros procesos socioculturales: el desdibujamiento de los límites entre lo privado y lo público y el avance sobre la privacidad, las necesidades de aumentar la credibilidad en los medios, la contaminación de la información con la narración (Ford, 1999).

La distancia temporal entre la emisión de *El otro lado* en 1993 y de *Ser Urbano* en 2003, da cuenta de dos contextos totalmente diferentes: mientras en el primer caso la

Argentina transitaba de manera plena la década menemista, el 2003 presentaba un escenario con fuertes secuelas de la crisis de 2001. Sin embargo, hay puntos de contacto entre los dos textos y existe una especie de continuidad que algunos periodistas^[2] y el mismo Pauls explicitan y que habilita el ejercicio de comparación que propongo.

Algunos puntos en común se basan en la forma de presentación de los programas, textos audiovisuales donde el cuerpo del conductor sale a la calle, entrevista a los sujetos en los espacios de ese otro mundo y narra las historias en primera persona, compartiendo con el espectador sus sensaciones. Al ser textos audiovisuales que pretenden contar historias de “gente común”, el objetivo del presentador en los programas elegidos no es informar, sino “vivir la realidad”, eslogan de *Ser Urbano*, o “contar historias verdaderas”, como se explicita en *El otro lado*.

Sobre estas características comunes, las dos figuras presentan importantes diferencias que son decisivas para la descripción de cada uno de los programas, teniendo diferentes consecuencias en cuanto a los espectadores construidos, la manera de representar cada historia, los valores que se destacan de los entrevistados, etc.

A continuación, se desarrollará un análisis de las distintas características que presentan estos conductores. En primer lugar, se repasarán -muy brevemente, ya que fueron objeto de una ponencia anterior-, las diferencias que ellos presentan con respecto al llamado conductor moderno. Luego, a partir del peso que tiene la figura elegida para la conducción en la construcción de un destinatario ideal, se describirán las diferencias entre Polosecki y Pauls en cuanto a: su trayectoria previa, el acento o no en mostrar la emoción del conductor, el rol que ocupa en las entrevistas a través de sus preguntas y a través de los recursos que utiliza cada programa.

Algunas hipótesis giran en torno a la elección de la figura del presentador como un elemento fundamental, ya que la trayectoria previa –en el mundo artístico en el caso de *Ser Urbano*, en el mundo periodístico en *El otro lado*- porta diferentes significados y también construye un destinatario. Mientras que en el caso de *Ser Urbano*, el acento en la emoción y la sensibilidad de Gastón Pauls consolida el espectador que se intenta construir –que se podría denominar como de clase media progresista donde se incluye también el conductor-, en *El otro lado*, la elección de un periodista no conocido previamente en el mundo

televisivo responde a un interés por privilegiar la historia del entrevistado y el pacto ficcional que plantea el programa.

Para el análisis no sólo se toman los programas ya citados, sino que también se tienen en cuenta los metatextos, en especial entrevistas a los conductores publicadas en la prensa gráfica.

2. Análisis

2.1. La presentación de cada conductor

Como mencionamos anteriormente, por insertarse en el marco de la *sociocultura del infoentretenimiento*, en estos programas el presentador funciona como el narrador. La *voice over* [3] es uno de los recursos elegidos, alternado con entrevistas o con silencios que permiten escuchar el sonido ambiente, que no sólo lleva el hilo conductor del relato en cada programa, sino que también resume algunas historias de los personajes entrevistados, introduce escenas, y expresa las sensaciones del conductor. Por ejemplo, en *Ser Urbano* mediante preguntas como “¿Qué otras cosas me depararía la guardia del Hospital Posadas?” o “¿Cómo es la vida de un enfermero?” [4]; y en *El otro lado*, frases tales como “No lo podía creer (...) no faltaba nadie excepto los leones” o “Me habían hablado de un camionero que sabía muchas historias” [5]. Por otra parte, en estos textos el encuentro con el lugar o con los personajes que luego serán los entrevistados se construye, por momentos, como si fuese azaroso.

Ahora bien, todos estos elementos (el presentador como narrador, la *voice over* como hilo conductor, el encuentro azaroso con los entrevistados) se presentan en cada uno de los programas de diferente manera. Una de las diferencias más importante es la forma de presentación de las dos figuras: Pauls y Polosecki aparecen (irrupen en escena) de manera totalmente distinta.

El otro lado se presenta como un programa donde un personaje –interpretado por Polosecki- trabaja como guionista de historietas en busca de historias. Antes de la presentación del programa, la *voice over* del personaje-conductor aclara:

“Durante algunos años trabajé de periodista. Un día, no se como, todos los jefes de redacción se dieron cuenta al mismo tiempo que podían arreglarse sin mí. Ahora escribo historietas absurdas sobre historias verdaderas. No me va mucho mejor, pero se conoce gente”.

El oficio del personaje justifica todas las acciones del conductor y la intercalación de las historietas (relacionadas con las entrevistas de ese bloque) entre corte y corte.

En *Ser Urbano*, en cambio, no irrumpe ningún personaje ficcional: desde la presentación, la *voice over* de Gastón Pauls aclara explícitamente: “Hicimos un programa con las historias que la ciudad tenía ganas de contar. Soy Gastón Pauls y esto es *Ser urbano*”. Este mensaje disipa dudas: Gastón Pauls no está actuando: es él -que tiene como profesión ser actor- que ahora se dedica a “contarnos las historia que la ciudad tenía ganas de contar”^[6].

Estos dos pactos diferentes que se plantean de entrada en cada programa generan algunas modificaciones. Mientras que en los comienzos de cada informe de *Ser Urbano*, todas las historias encuentran al presentador en alguna actividad cotidiana (manejando, caminando, tomando el subte o el tren), *El otro lado* comienza con la imagen del personaje trabajando -escribiendo a máquina-, o haciendo alguna actividad que se relaciona con el tema de ese programa (por ejemplo, comprando un diario con un titular que presenta el tema, o mirando televisión y preguntándose -con *voice over*- “lo que más me intrigaba eran esas risas que se escuchaban...”).

Si en *El otro lado* este narrador está encarnado en un personaje que busca historias por su condición de guionista de historietas, en *Ser Urbano*, Gastón Pauls se presenta como un hombre de clase media que entrevista a diferentes personas para brindarnos un servicio: “contarnos las historias que la ciudad tenía ganas de contar”.

Como mencionamos anteriormente, en los dos programas el encuentro con el lugar o los personajes se construye como si fuese azaroso. Pero mientras que en *El otro lado* ese encuentro es coherente con el pacto ficcional que se plantea desde un principio: el personaje necesita historias para inspirarse y eso justifica el ir en busca de historias o de ciertos sujetos (“Me acordé de un tipo que limpiaba su auto todas las mañanas” -en el inicio del programa titulado *Asfalto caliente*-, o “Empecé a buscar mi historia en un

servicio privado de ambulancias”, en el inicio de *Historia clínica*); en *Ser Urbano*, el encuentro azaroso aparece en un marco en el que Gastón Pauls no interpreta a nadie: por eso en *Ser Urbano* las historias se presentan según patrones ficcionales, pero implícitos. En un informe, por ejemplo, mientras la imagen muestra al conductor manejando, la *voice over* explica: “Mientras manejaba por la autopista del acceso oeste, me llamó la atención un edificio enorme: el Hospital Posadas. Quise conocerlo de cerca”. La acción parece desplegarse en base a los deseos del conductor. Muchos informes comienzan explicando: “Quise conocer su noche” (refiriéndose a la ciudad de México) o “Quise conocerla” (refiriéndose a una prostituta de la zona roja). El motor de la acción y, por lo tanto, la justificación de la historia se construyen como si partiesen de la voluntad de Gastón Pauls.

En este sentido, en *Ser Urbano* hay una importante cantidad de imágenes que muestran a Gastón Pauls conductor llegando y saludando a las personas que va a entrevistar o a personas que lo detienen para pedirle un autógrafo. Esto se relaciona con el carácter famoso de Pauls, ya que cuando llega a un lugar, muchas personas lo conocen por sus trabajos en la televisión, le piden autógrafos o simplemente lo saludan. En *El otro lado*, en cambio, estos momentos se omiten: se pasa directamente de una pregunta en *voice over* o de un plano del conductor caminando por la calle -yendo hacia el lugar del encuentro- a la entrevista.

Como afirmamos más arriba, estos textos presentan una estructura básicamente narrativa, donde el conductor se presenta como el narrador que va introduciendo las diferentes historias y los diferentes temas de cada programa. En las dos narraciones, el suspenso se utiliza como recurso, pero de diferente manera. En *Ser Urbano*, se introduce lo que va a venir con la *voice over* mediante alguna pregunta (como por ejemplo “¿qué otras cosas me depararía la guardia del Hospital Posadas?”), un videoclip con imágenes muy rápidas que muestran entrevistados y espacios de lo que sigue y un título que se presenta en la pantalla y que se relaciona con el segmento próximo (“La peor parte”, en referencia a la guardia pediátrica del citado informe del Hospital Posadas; o “17 postres”, refiriéndose al exceso máximo que cometió uno de los entrevistados en un informe sobre personas obesas). Mediante este recurso, que va introduciendo los “capítulos” dentro de la historia, la narración también presenta un clímax. Por ejemplo casi al final del informe sobre el

Hospital Posadas (que termina con una evaluación positiva de parte de los médicos y enfermeros sobre el trabajo que hacen) se muestra la guardia pediátrica, con la narración de casos fuertes sobre emergencias médicas con chicos.

En *El otro lado* ese suspenso se construye a través de planos más cinematográficos que ocultan parte del lugar en el que está el entrevistado, o a través de la suspensión de la *voice over* que no aclara hacia qué lugar se dirige el conductor ni adelanta, en algunos casos, quién es el entrevistado, dejando al espectador la tarea de construir la historia del sujeto:

“Existe una ciudad subterránea donde viven hombres que se ocultan detrás de un mito para no ser descubiertos. Es el mundo de las cloacas, donde lo real y la historieta parecen confundirse. Nunca imaginé que una historieta me llevaría a vivir una verdadera aventura, y que podría empujarme a lugares oscuros y peligrosos donde nunca antes había soñado estar. Todavía hoy me parece mentira haber estado allí: en las entrañas mismas de la ciudad. (...) Todo comenzó con el relato de un vecino mío un poco fantasioso. Él era un verdadero especialista en cloacas pero yo no sabía muy bien si creerle del todo...”

Justamente en ese capítulo, el “especialista en cloacas” que luego aparece en pantalla es Alejandro Dolina. Este guiño cómplice con el espectador refuerza el pacto ficcional que propone el programa: todos sabemos que Dolina no es un experto en cloacas, y que este rótulo forma parte del juego ficcional.

El final de cada narración también presenta algunas diferencias. En *Ser Urbano* el impacto de las imágenes o el clímax de cada capítulo apunta a “dejar un mensaje” (muchas entrevistas finalizan con una reflexión del conductor a través de la pregunta: “¿Por qué decidiste contar tu historia?”, que genera que el entrevistado responda en muchos casos “Espero que esto sirva para algo” o “Espero que le sirva a alguien”), o a rescatar algún valor positivo como si se tratase de construir un final feliz. *El otro lado*, en cambio, no se reserva la parte final de la entrevista para algún hecho “más emotivo”. Esto se relaciona con la falta de pretensión que tiene el programa en cuanto a “dejar un mensaje”. En general cada capítulo cierra con una conclusión en *voice over* del conductor que tiene que ver más con una reflexión filosófica o poética que con una moraleja.

2.2. Los presentadores como puentes

No sólo los dos programas presentan características que los distinguen de los programas periodísticos tradicionales, sino que estos ciclos establecen un nexo especial entre el emisor y el espectador, nexo que forma parte del contrato de lectura (Verón, 1985) que propone la televisión. La construcción del contacto en estas narrativas audiovisuales del llamado neo-periodismo presentan rasgos propios, que serán analizados en este trabajo.

En un trabajo anterior, ya analizamos las diferencias entre el presentador que Verón llama ventrílocuo –donde la dimensión del contacto está reducida a la mirada, la gestualidad está anulada, la postura del cuerpo es relativamente rígida y hay una suerte de “grado cero” en la expresión de su rostro- y el presentador moderno –donde el estudio de televisión se amplía y se articula con la construcción del cuerpo del conductor, permitiendo el despliegue de un sistema gestual complejo y el descubrimiento de diferentes espacios dentro del estudio de televisión- (Verón, 1983).

Tanto Pauls como Polosecki presentan características que se distancian de esos rasgos que el conductor adquirió y adquiere en otro tipo de programas televisivos y en otras épocas. Polosecki y Pauls parecen dar un paso más: salen a la calle, entrevistan en el espacio de un mundo otro, comparten sus emociones con los entrevistados y con los espectadores. Sin embargo, y como veremos más adelante, la jerarquía que presentaba el conductor moderno persiste –disfrazada- en el caso de Gastón Pauls.

Entonces, la figura de este tipo de conductor funciona como puente entre los dos mundos que se construyen en estos textos. En *Ser Urbano*, desde un principio –como se explicita en la página web del programa^[7]- se plantea la existencia de dos mundos: el que comparten Gastón Pauls con los televidentes (que implica un nosotros inclusivo) y otro mundo: “Mundos lejanos porque no los vemos a diario, no los conocemos en profundidad, no tenemos contacto. Pero, a la vez, cercanos porque pasan a metros nuestro”. Ese otro mundo que se construye como la realidad se plantea por un lado lejano y por el otro cercano, una realidad que está presente todo el tiempo y que *Ser Urbano* elige *enfocar* de la mano de Gastón Pauls: “La realidad está ahí, *Ser Urbano* solamente se detiene para vivirla y acercársela al espectador”. De esta manera, pareciera que todo lo oculto se muestra, una suerte de ilusión totalizante que incluye todos los espacios y todos los aspectos de “la

realidad”. El mundo de lo real es el que se pretende “descubrir” de la mano de Gastón Pauls.

En *El otro lado*, en cambio, esa ilusión totalizante no parece ser el objetivo de la búsqueda de este guionista de historietas. Guiado por la curiosidad, el personaje de Polosecki busca historias que no responden a un interés por acceder a lo real, –y por momentos todo lo contrario- sino que pareciera buscar lo fantástico, lo extraordinario en los hechos más simples de la vida cotidiana. Esto se puede ver en las entrevistas que realiza el conductor, que se detiene en ciertos detalles que no intentan impactar sino observar miedos, soledades que parecen compartir el entrevistado y el conductor.

2.3. Su pasado, ¿los condena?

Como vimos, 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 este sentido, el presentador ya no funciona como portador de un saber que trasmite a los espectadores sino que cumple una función de familiaridad, que promueve un espacio más cercano, de *convivialidad*.

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 entrevistados era, según Laszlo [uno de los realizadores del programa], la estrecha confianza que, en tan poco tiempo, lograba con la persona que tenía enfrente” [8]. 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”
[\[9\]](#).

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 hiper obesos, una de las entrevistadas comenta: “ahora tengo que ir a la casa de una amiga”; ante esto, Pauls pregunta “¿puedo ir?”, y la entrevistada le contesta: “le va a agarrar un ataque”. Esta secuencia explicita la trayectoria previa en el mundo artístico del conductor y 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 subsidiarios –revistas, diarios, etc- coincide con su período de exposición televisiva. Esto resulta en una reducción de la distancia entre la imagen en circulación y la performance; el rol y la persona se confunden, por lo que “el performer televisivo existe en el mismo espacio que la audiencia televisiva”, como una figura familiar más que como una figura paradójica[\[10\]](#) (Ellis, 1992).

Si repasamos las experiencias laborales previas de los dos conductores, notamos una gran diferencia. Polosecki escribió sus primeras notas en el periódico del partido comunista al que pertenecía, *Propuesta*. En 1984 comenzó a trabajar en la revista *Radiolandia*, en la sección de espectáculos, después de un breve paso por *Diario popular*. Se fue de esa revista en 1989, no quería ocuparse más de “esos shows que nos muestran cómo una estrella entrevista a otra estrella que cuenta lo fabuloso que es ser una estrella”[\[11\]](#). Trabajó en la revista de historietas *Fierro*, asumiendo dos secciones: “La ferretería” y “Tuercas y tornillos”, donde repasaba las novedades del mundo artístico underground. Pero la participación de Polo en *Fierro* fue mas bien esporádica y luego se sumó a un diario de tirada nacional organizado por el partido comunista, llamado Sur. Luego del cierre de ese diario, escribió para la revista independiente *El primer tajo* y para una publicación del canal de cable de Mendoza, *Aconcagua Televisión*. En 1991 llegó a *Teleclik*, pero lo echaron cuando faltaban unos días para cumplir el primer mes de trabajo. A partir de febrero de 1992, consiguió publicar algunas notas en *Página/12*, en el suplemento “Metrópolis”. En abril de 1992, una amiga le ofreció trabajar en televisión: buscaban un periodista para

trabajar en unos breves micros que se insertaban en el programa *Rebelde sin pausa*, que conducía Roberto Pettinato, y que se emitía por ATC. La oferta en cuestión consistía en entrevistar a personajes de la noche. “Me quedé mudo, pero el tipo se largó a hablar y me di cuenta que eso era bárbaro. No hacía falta que le preguntara todo el tiempo, que lo juzgara, ni que, en definitiva, le hinchara las pelotas”[12]. El mismo Polo relató que, por miedo, no le preguntaba nada a su entrevistador: “quizás así se generó todo el estilo, en una cobardía mía frente a la cámara y que el tipo pudo llenar ese espacio que yo no llenaba. Fue buena suerte, surgió así y me gusta”[13].

En cuanto a Gastón Pauls, comenzó en 1994 con la telenovela *Montaña Rusa* (Jorge Maestro, Sergio Vainman y Gastón Pessacq), que se emitió por Canal 13. Allí interpretó a un adolescente, formando con Nancy Dupláa la dupla protagónica. Luego participó en otros ciclos de televisión como *Verdad consecuencia* (1996), *El Rafa* (1997), *Alas: poder y pasión* (1998), *Mamitas* (1999), y en películas como *Territorio Comanche* (Gerardo Herrero, 1997), *El desvío* (Horacio Maldonado, 1998), *La sonámbula* (Fernando Spiner, 1998). A pesar de haber comenzado en la televisión, quiso inclinarse más por el cine, porque quería “ser un actor serio”[14]. En el 2000 se estrenaron: *Ojos que no ven* (Cecilia de las Barreras, 2000), *Nueces para el amor* (Alberto Lecchi, 2000), *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000), *Felicidades* (Lucho Bender, 2000). La vuelta a la televisión fue para participar en un capítulo del unitario *Tiempo final* (Borensztein, Suárez, 2000), y luego, -simultáneamente a su aparición en *Ser Urbano*-, en *Tres padres solteros* (2003) y *Sangre fría* (2004).

Según una entrevista:

“De todos los que se sorprendieron cuando Pauls apareció al frente de ‘Ser urbano’ él figura en el último lugar. Primero porque hacer un programa como el que hacía Fabián Polosecki, allá por 1994, era algo que Pauls quería desde que vio por primera vez ‘El otro lado’, o ‘El visitante’. Segundo, porque ya había recibido una oferta similar. Efectivamente, en 1997, Juan Castro lo llamó para que hiciera los informes en su programa ‘Zoo’. En ese momento Pauls no aceptó. Pero tuvo su revancha el año último, cuando pudo saldar su vieja deuda con aquel sueño”[15].

En este sentido, si bien tenemos en cuenta la mayor familiaridad que adquiere el conductor en este tipo de programas (rasgo que lo aleja del presentador moderno), podemos observar una paradoja en el caso de Gastón Pauls: por un lado la relación con el espectador

se construye como simétrica (alguien familiar por su condición de actor, joven, ex-galán, sensible), pero el rasgo pedagógico persiste, alimentando una relación jerárquica donde Pauls nos brinda el servicio de contarnos estas historias para “sensibilizarnos”.

Pauls expresa en varias entrevistas el cambio personal que le implicó hacer el programa: "Una cosa es ver un chico con hambre en un diario o en una revista y otra cuando lo tenés abrazándote. Nada es igual después de eso. Nada". Esto se podría relacionar con el rol del conductor como el portador de un servicio que mencionamos anteriormente: nos ofrece un ejercicio que nosotros no podemos realizar: “la ciudad está llena de personajes, de historias de vida, de lugares, que pasan al lado nuestro y que en el apuro de todos los días no nos detenemos a mirar”[16]. En una entrevista, el conductor explicita:

"Lo que uno ve es tan crudo y está tan alejado de la ficción que a la noche te dormís con todo eso. Pero yo sé que me mantiene viva la memoria todo el tiempo. Ante cada cosa que hago soy consciente de lo que pasó, y de lo que vi, y de que existe esa otra realidad”.

Con respecto a su rol como actor y a su nueva faceta de conductor, en el 2004, Pauls rechazó participar en una tira ficcional –*El deseo*, protagonizada por Natalia Oreiro- que se emitiría en el horario previo a de *Ser Urbano* y en el mismo canal, porque, según el actor, “no me parece ético hacer un programa a las 22, como personaje, y después, a las 23, meterme en una villa y hablar con un chico muerto de hambre. No me creía a mí mismo”[17].

2.4 En primer plano

Como vimos, la elección del conductor forma parte de la manera con que cada programa encara la exploración de un mundo otro. La elección de los planos, la forma de edición, la manera de utilización de la *voice over*, son rasgos del dispositivo que también dan cuenta de cómo estos textos narran ese otro universo.

Los planos que predominan durante las entrevistas en *Ser Urbano* son los medios y los primeros planos, con cortes rápidos –favorecidos por la presencia de dos cámaras- que van de la cara de Pauls al entrevistado. Los primeros planos del conductor son frecuentes, más si el conductor se emociona o sorprende por algo que le cuenta el entrevistado. En este

sentido, los planos siempre toman al conductor de frente – en general Pauls se sienta en diagonal al entrevistado, con algunos primerísimos primeros planos de sus ojos –sobre todo cuando el presentador se emociona-. Retomando a Ellis, el uso del primer plano en la televisión –que permite que los rostros ocupen la totalidad de la pantalla- provoca la identificación, ya que la cabeza del enfocado es del mismo tamaño que la del espectador (a diferencia del cine, donde el tamaño descomunal de la cabeza de la estrella potencia la distancia y la imposibilidad de apropiarse de dicha imagen). El primer plano de Pauls en *Ser Urbano* funciona como un recurso económico, ya que puede concentrar mucha carga dramática, mostrando qué está sintiendo el conductor ante las declaraciones del entrevistado.

En *El otro lado*, en cambio, los planos se detienen mucho más tiempo en el entrevistado, y muy raramente se enfoca la cara del conductor durante la entrevista –y no necesariamente cuando hace una pregunta-. Los planos no se intercalan rápidamente entre entrevistado y conductor, y la duración de cada uno es más larga. No aparece un primer plano al entrevistador, sino que en general la cámara comienza tomando al entrevistado con un plano medio y luego con el zoom se va cerrando el plano hasta llegar a la cara del entrevistado o hasta los ojos. Salvo raras excepciones, entonces, durante toda la entrevista la presencia del conductor sólo se comprueba por la aparición de su cabeza, o una parte de ella, de espaldas a la cámara. Hay una mínima referencia a la presencia del presentador y casi toda la pantalla la ocupa el entrevistado. En *El otro lado*, entonces, al conductor se lo enfoca en general de atrás, ya que se sienta frente al entrevistado. Está filmado con una sola cámara, y ésta queda mucho más quieta que en *Ser Urbano*.

Todas estas diferencias parecen dar cuenta de la importancia que tienen en *Ser Urbano* las emociones y sentimientos del conductor, casi tan importantes como la historia que se cuenta. Siguiendo a Ellis, la notoriedad de la personalidad deriva de su presencia frecuente en el medio, en su familiaridad, y en este sentido su figura y la circulación de material subsidiario está más ligada al “descubrimiento de la existencia de una personalidad separada del rol televisivo” que a la paradójica presencia-ausencia de la estrella cinematográfica. Lo esencial del programa, entonces, pasa a ser esa historia contada por

Gastón Pauls, y no solamente la historia en sí. En el caso de *El otro lado*, el personaje de Polosecki parece dejar más lugar a la historia que se cuenta y al sujeto entrevistado.

Mientras que en *Ser Urbano* el interés está puesto en cómo Gastón Pauls nos cuenta estas historias (en la página web se hace referencia a vivir las historias “de la mano de Gastón Pauls”; o en otros programas especiales se nombra “sólo como Gastón nos sabe contar”), en *El otro lado* la historia y el sujeto entrevistado aparecen en primer plano.

3. Comentarios finales

Si bien de entrada ni Pauls ni Polosecki se presentan como portadores de un saber que le transmiten al televidente, sino que la relación con los espectadores se construye como si fuese simétrica, en el caso de Gastón Pauls la intención pedagógica persiste, disfrazada por algunas características del conductor (como por ejemplo ser un ex-galán de televisión, joven, con un perfil sensible). En este sentido, el espacio también cambia y deja de ser un estudio de televisión para pasar a ser las propias casas de los entrevistados, las calles, plazas y hospitales que también transitan los televidentes: el espacio televisivo se confunde con el espacio cotidiano (Casetti y Odin, 2003).

Si bien estos dos textos presentan características comunes, que remiten a nuevas formas de hacer periodismo –según estos mismos programas se definen-, y si bien la relación entre un programa y otro o entre un conductor y otro se intentó marcar desde algunas notas o por referencias del propio Pauls, encontramos muchas diferencias que plantean una brecha significativa entre estos dos textos -que nos hablan, a su vez, de dos contextos diferentes-.

En el contexto de producción de lo real (Verón, 1993) que plantea *Ser Urbano*, en el mecanismo de presentación del conductor desaparece el “lado ficcional” de Gastón Pauls, él sólo se interpreta a sí mismo. Esto produce un límite borroso entre Gastón Pauls conductor y Gastón Pauls actor, gracias a su trayectoria artística previa que parece legitimar que el presentador “entre” en los diferentes lugares (casas, lugares de trabajo, plazas, escuelas) y nos cuente realidad, al *vivirla*. Como metáfora del límite entre esos dos espacios (información y espectáculo o entretenimiento), el presentador ya no es un periodista, sino un actor, que se legitima por ser portador de otra formación y por lo tanto, de “otra mirada”.

Esa trayectoria previa en el mundo artístico, la cercanía física con un otro, el compartir actividades cotidianas, parecen ser elementos que legitiman la entrada a ese mundo otro que se intenta acercar. Todos estos rasgos dan cuenta del intento de borrar las distancias con ese otro mundo, que se presenta como ausente de conflicto y de diferencias.

En *El otro lado*, en cambio, la entrada a ese universo otro se justifica a partir de la existencia de un personaje en busca de historias, un pacto ficcional que no porta en la figura del actor ningún significado previo, ya que Polosecki no era una cara familiar en los medios audiovisuales antes de aparecer en *El otro lado*. Por esto, el interés no pasa por cómo experimenta el conductor estas historias de vida, sino por la historia en sí y los sujetos entrevistados. La ausencia de expresiones de emoción de Polosecki es un ejemplo de esto. El rol del conductor-personaje es el de hilvanar las diferentes situaciones, aportando reflexiones que no intentan dejar un mensaje.

Por todo esto, en *El otro lado*, Polosecki como conductor es un elemento más que aporta a esa confusión entre ficción y no ficción que propone el programa. En *Ser Urbano*, en cambio, Pauls adquiere una centralidad fundamental, por su “manera especial” de contar. Es un ejemplo de esto las publicidades de ciertos programas especiales (en conmemoración a los 30 años del golpe militar o en homenaje a las víctimas del 11 de septiembre), que venden el programa con frases como “Sólo como Gastón nos sabe contar” o “De la mano de Gastón Pauls”.

Todas estas características confirman la importancia del rol del presentador a la hora de analizar la construcción de un espectador ideal. Mientras que *El otro lado* construye un espectador ideal que se interese por temas casi nunca tratados, apuntando a observar miedos, soledades, necesidades de toda la raza humana, en *Ser Urbano*, claramente Pauls representa una clase media que podríamos denominar progresista, que necesita sensibilizarse ante un otro que, en gran parte de los programas, es marginal, para incluirlo en un afán de borrar las diferencias.

Bibliografía

Casetti, Francesco (A cura di) *L'immagine al plurale. Serialità y ripetizione nel cinema e nella televisione*, Marsilio Editori, Venezia, 1984.

Casetti, Francesco y Odin, Roger, "De la paléo a la neo-télévision. Aproximación semiopragmática", *Communications* N° 51. Traducido en Del Coto, María Rosa (comp.), *La discursividad audiovisual. Aproximaciones semióticas*, Editorial Docencia, Buenos Aires, 2003.

Ciamberlani, Lilia "Los procesos de hiperrreferencialización. Del discurso de la actualidad a los reality shows". En *Telenovela. Ficción popular y mutaciones culturales*. Editorial Gedisa, Colección El Mamífero parlante, Barcelona, 1997.

Eco, Humberto "TV: la transparencia perdida". En *La estrategia de la ilusión*, Editorial Lumen/Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1994.

Ellis, John, *Visible fictions. Cinema: television: video*, Routledge, London, 1992.

Ford, Aníbal, *Navegaciones. Comunicación, cultura, crisis*, Amorrortu, Buenos Aires, 1994.

Hayward, Susan, *Key concepts in cinema studies*, Routledge, London and New York, 1997.

Martín Barbero, Jesús "Claves para (re)conocer el melodrama". En Martín Barbero, Jesús y Muñoz, Sonia (Coord.) *Televisión y melodrama*, Tercer Mundo Editores, Bogotá, 1992.

Mazziotti, Nora "Intertextualidades en la telenovela argentina: melodrama y costumbrismo". En Mazziotti, Nora (comp.), *El espectáculo de la pasión*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

Verón, Eliseo, *El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soportes de los medios*, IREP, París, 1985.

----- *El cuerpo de las imágenes*, Grupo Editorial Norma, Enciclopedia Latinoamericana de Sociocultura y Comunicación, Bogotá, 2001.

-----, "Está ahí, lo veo, me habla" en *Enonciation et cinema*, IREP, París, 1985.

-----, "Relato televisivo e imaginario social". En Mazziotti, Nora (comp.), *El espectáculo de la pasión*, Colihue, Buenos Aires, 1993.

[1] La serialidad, que excede los textos televisivos ficcionales para abarcar la mayor parte de la programación, no sólo se apoya en la acumulación narrativa que se consolida a través de episodios o capítulos, sino también en la recurrencia de determinadas figuras y escenarios, o de determinados gestos y acciones por parte de dichas figuras. En los programas analizados, el conductor marca la serialidad. Véase en los textos compilados en Casetti (1984), algunos análisis en torno a esta concepción amplia de la serialidad.

[2] En una nota publicada el 10 de mayo de 2005 en el diario Clarín, por ejemplo, se hace referencia a la reposición del ciclo de Polosecki y se refiere a Ser Urbano como uno de sus “hijitos”.

[3] Susan Hayward (1997) define este recurso como un elemento intradiegético: mientras vemos imágenes del personaje, escuchamos su voz y la reconocemos como propia de ese personaje.

[4] Programas emitidos durante la temporada del año 2004.

[5] Programas emitidos durante 1993.

[6] Durante la duración del ciclo –1993 y 1994- los trabajos ficcionales en televisión del actor disminuyeron, y se dedicó más a la filmación de películas. Según el actor, “fue una decisión. En la tele no aparecía nada que me movilizara lo suficiente como para llevarlo a cabo, y sí, en cambio, aparecían en el cine proyectos que me gustaban mucho. En algún momento se volvió una decisión difícil de sostener, porque la guita aparecía en la tele y en el cine no tanto. Pero a la vez estaba sumamente convencido de que había algo expresivo que no ocurría en la televisión y en el cine sí”. <http://www.entrevistas.9f.com/pauls.html>

[7] La página oficial del programa –de donde se extrajeron los textos citados-, es <http://www.serurbano.intrada.com.ar>

[8] Montero, Hugo y Portela, Ignacio, *Polo: el buscador*, Catálogos, Buenos Aires, 2005, p. 95.

[9] Montero, Hugo y Portela, Ignacio, *Polo: el buscador*, Catálogos, Buenos Aires, 2005, p. 93.

[10] Ellis caracteriza a las estrellas, propias del cine, por ser una imagen paradójica, “ordinaria y extraordinaria, alcanzable e inalcanzable” (paradoja que se intensifica en el régimen de presencia-ausencia de la imagen cinematográfica). La traducción es mía.

[11] “Siempre en el límite”, Crónica, 1995.

[12] Julio Spina, “Un programa con ladrones, videntes y marginales”, *La Maga*, 26/05/93. PAG57

[13] Liliana Galguera, “Yo no creo que haga periodismo marginal”, Sin cortes, octubre de 1993.

[14] <http://koolpages.com/cinemanias/gaston.html>

[15] La Nación, martes 11 de mayo de 2004.

[16] Fragmento extraído de la página oficial del programa Ser Urbano,
<http://www.serurbano.intrada.com.ar>

[17] La Nación, 11 de mayo.