

"¿Sabes lo que te digo?": sobre las secuencias de revelación de las bromas cámara oculta

A. Javier Izquierdo-Martín

Resumen: Concebidas como objetos de comunicación pública, las Bromas de Cámara Oculta (BCOs) constituyen una variante documental de las bromas ordinarias. Frente a los clásicos experimentos de ruptura garfinkelianos, las BCOs ofrecen asimismo una forma *natural* de experimentación etnometodológica. Se presentan aquí algunos resultados del análisis de una muestra de cuarenta y nueve Secuencias de Revelación (SRs) de BCOs. Estos pequeños clips (de entre cinco y cincuenta segundos de duración) permiten describir gran cantidad de detalles audiovisuales característicos del singular trabajo interaccional, finamente coordinado, que han de llevar a cabo los actores, ganchos y víctimas de una BCO para "poner punto final" a una situación social artificialmente fabricada. Mi estudio se centra en una serie de curiosas relevancias prácticas del trabajo de *revelación* (ofrecimiento) y *despertar* (aceptación / rechazo) puestas de manifiesto y tematizadas internamente por el propio trabajo de producción social *in vivo* de los agentes enfangados en la situación de BCO: (a) la conversación mundana sobre los dispositivos de registro y transmisión audiovisual como sustituto de justificaciones académicas; (b) el potencial dramático y psicoterapéutico de las confusiones y los despertares humorísticos; y, finalmente, (c) su carácter de procedimientos de descubrimiento y explicación *natural* de los detalles de ingeniería de los formatos estándares de audio y vídeo digital.

Palabras clave: *bromas de cámara oculta, experimentos de ruptura etnometodológicos, actividades ordinarias naturalmente organizadas, arte dramático in vivo, psicoterapia vulgar, documentos audiovideográficos digitales*

1. Introducción: cómo finalizan los experimentos de ruptura
2. Producción televisiva e investigación sociológica: el caso de las Bromas de Cámara Oculta (BCOs)
3. Fenomenología de las Secuencias de Revelación (SRs) de las BCOs
 - 3.1 Aceptación instantánea de un ofrecimiento
 - 3.2 Aceptación diferida de un ofrecimiento
 - 3.3 Rechazo de un ofrecimiento
4. La gracia de las confusiones improvisadas
 - 4.1 Replica literal
 - 4.2 Sobreinterpretación paranoide
5. De la broma pesada
 - 5.1 Aterrizaje forzoso
 - 5.2 Colisión
6. Despertares
 - 6.1 Arte dramático *in vivo*
 - 6.2 Psicoterapia de la vida cotidiana
7. El demonio en los detalles: Episodios de Despertar-se (EDs) como procedimientos naturales de descubrimiento computacional
 - 7.1 Un descubrimiento de usuario: la finitud de los gráficos de espectro de sonido generados por Transana[®]
 - 7.2 Las operaciones básicas de los algoritmos de compresión de imágenes digitales
 - 7.3 ¿Detalles infinitos? No, simulaciones fractales
8. Conclusión: describir, comprimir, falsificar

Agradecimientos

Referencias

Apéndice: Los experimentos de ruptura de Garfinkel

Autor

Cita

*Muchas veces tengo la sensación de que lo sido se
concentra en un único instante que alberga lo duradero*

Martin Heidegger

*Lo duradero está, a mi entender, donde puede decirse
– "inicio y final siempre lo mismo"*

Hannah Arendt

1. Introducción: cómo finalizan los experimentos de ruptura

Los llamados "experimentos de ruptura" (*breaching experiments*, en adelante ERs) o "técnicas problematizadoras" (*troublemakers*) empleados por los etnometodólogos son parientes investigadores más o menos cercanos de esa figura familiar de la vida ordinaria: la *broma*. El propósito con el que se diseñaron originalmente estos experimentos era el de contribuir a "revelar" o "hacer visible" un complejísimo, finísimo y sutilísimo tejido de presupuestos normativos dados por supuestos (*taken for granted*) y expectativas morales de fondo (*background expectancies*) que, en circunstancias normales o no problemáticas, permanece en estado invisible, o más precisamente que, aunque es percibido, nos pasa al mismo tiempo inadvertido (*seen but unnoticed*), en razón de su carácter a la vez masivamente omnipresente, implícito y rutinario. Es sobre este tejido normativo implícito, con los hilos de esta trama situacional de presupuestos y expectativas tácitas, con los que dibujamos nuestras actividades más ordinarias, luego más ineludibles. Muy especialmente son estos los materiales de los que nos servimos para ordenar, de manera cooperativa, nuestras conversaciones, dotándoles internamente de coherencia formal y sentido localmente inteligible. [1]

De entre los varios diseños experimentales descritos en los *Studies in Ethnomethodology* de GARFINKEL, hay dos que guardan un parecido especialmente estrecho con las bromas de la vida cotidiana (GARFINKEL, 1984a [1967]). Uno de ellos consiste en un ejercicio de clase en el que el profesor pide a los estudiantes, como tarea para casa, que, durante un período de tiempo entre quince minutos y una hora, se dediquen a observar el comportamiento "familiar" de sus padres y hermanos tal como lo haría un antropólogo extraterrestre y relaten luego sus observaciones "etológicas" en un informe escrito. Una variante particularmente dificultosa de este ejercicio consiste en que los alumnos, durante un período equivalente, se comporten en su propio hogar con la cortesía y la deferencia propias de un huésped y luego describan sus impresiones. El objetivo del experimento es hacer evidente a los estudiantes el carácter omnirrelevante de la "familiaridad" con personas y objetos como fundamento de la acción ordinaria. Por su parte, el segundo tipo de ERs que asemejan a bromas tiene como propósito ilustrar a los estudiantes sobre uno de los atributos distintivos de la racionalidad científica como contrapuesta a la racionalidad ordinaria: la búsqueda de la claridad como un valor en sí mismo (GARFINKEL, 1984b [1967]). Para tal fin el profesor indicaba a sus estudiantes (los "experimentadores") que, en mitad de una conversación con algún amigo o familiar a mano (el "sujeto"), y sin indicar de ningún modo que lo que van a o acaban de hacer es algo raro o inusual, debían solicitar de sus interlocutores que "clarificasen" el sentido de las expresiones "de sentido común" que éstos acababan de emplear (véase el Apéndice). [2]

En su meta-informe original, GARFINKEL despacha con un análisis muy somero el tema del "cierre" de los experimentos, tal como lo refieren los estudiantes en sus informes escritos. Los procedimientos cooperativos de "desvelamiento" no se examinan en detalle: simplemente, tras la enumeración de los síntomas típicos de las víctimas, se alude de pasada a la imposibilidad de "restaurar la situación" por parte de los experimentadores. De una parte, la justificación estándar de los experimentadores eludía el empleo de la palabra "broma", sustituyéndola por "experimento" o "ejercicio" impuesto por el "profesor de sociología". Frente a este tipo de justificación la respuesta típica de las víctimas consistía en una aceptación parcial, matizada por una queja "Vale, pero ¿por qué a mí?".

"Denegación, cabreo, embarazo agudo, disimulo y sobre todo incertidumbres referidas a estos estados, así como incertidumbres de miedo, espera y enfado fueron también resultados típicos ... De manera característica, los experimentadores fueron incapaces de restaurar la situación. Los sujetos sólo aceptaron parcialmente la explicación del experimentador de que lo había hecho "como un experimento para un curso de sociología". Una queja frecuentemente formulada por las víctimas era del tipo "Vale, muy bien, era un experimento, ¿pero por qué has tenido que escogerme a *mí*?" (GARFINKEL, 1984a, p.73). [3]

El estudio sobre las Secuencias de Revelación (en adelante SRs) de las Bromas de Cámara Oculta (en adelante BCOs) que presento a continuación pretende recuperar los detalles vividos audiovisualmente preservables de algunos de los fenómenos aludidos por GARFINKEL en este párrafo. ¿Cómo hacen el actor y, en su caso, el gancho para mantener la tensión entre incertidumbre e información? ¿Durante cuanto tiempo les es *materialmente* posible mantenerla? ¿Mediante qué procedimientos (dramáticos o de otro tipo) es posible "tensar aún más" esa tensión? ¿Qué contingencias extrañas y acontecimientos imprevistos co-producidos por todos los participantes en la escena ocasionan una distensión brusca, un estiramiento prolongado hasta el límite del disparate y lo desternillante o bien una ruptura irreversible del hilo invisible que mantiene la continuidad de la interacción? ¿En qué momento exacto se cruza la barrera entre lo aceptable y lo enojoso, entre la broma "inteligente" y la broma "pesada"? En suma ¿cómo hacen *exactamente* experimentador y sujeto para retornar *juntos* a la realidad? [4]

El material de grabaciones videográficas con cámara oculta que examino aquí constituye una forma *natural* de ERs etnometodológicos. El carácter *natural*, espontáneo, no fabricado o "encontrado" de estos experimentos permite al analista una defensa, creo que relativamente sólida, contra las denuncias de "inhumanidad", "sadismo" y "violación de las normas éticas de la investigación científica" dirigidas por diversos autores contra los experimentos etnometodológicos originalmente discutidos por GARFINKEL (vid. COLEMAN, 1968; GOULDNER, 1973, pp.361-362). Desde otro plano analítico, aunque en referencia directa al problema de la ética investigadora de los ERs, resulta ilustrativa la aguda comparación que hace el sociólogo de la ciencia Michael LYNCH entre las reacciones que suscita usualmente entre los colegas departamentales la política etnometodológica de situar al mismo nivel epistemológico los métodos profesionales de la sociología y los métodos legos de las personas comunes y corrientes – lo que Harold GARFINKEL y Harvey SACKS (1986 [1970], p.166) bautizaron como *indiferencia etnometodológica* – y las reacciones de las víctimas de uno de los ERs realizados por los estudiantes de GARFINKEL, aquel en el que los estudiantes tenían que comportarse dentro del propio hogar familiar como si fuesen invitados: "¿Por qué siempre tienes que andar creando tensiones en nuestra armonía familiar?" "¡No quiero que vuelvas a hacer eso otra vez, y si no eres capaz de tratar a tu madre de forma decente, ya te estás largando de aquí!" "Nosotros no somos cobayas ¿sabes?" (LYNCH, 1993, p.2; LYNCH y BOGEN, 1996, p.264). [5]

Cuando se trabaja con materiales que son producto de tareas de *diseño* y *producción* radicalmente *ajenas* al trabajo investigador en sí, como sucede con las BCOs capturadas de las emisiones de la televisión comercial, la acusación de "sadismo investigador" debe *poder reformularse previamente* como denuncia contra el "sadismo televisivo" si es que quiere seguir conservando su *quantum* inicial de legitimidad. Si bien, paradójicamente, este segundo tipo de denuncia pierde buena parte de su justificación, y por tanto de su razón de ser, cuando, en vez de a los productores del programa, se dirige contra los espectadores / analistas que graban las imágenes emitidas con objeto de reciclarlas para diversos fines, ya sean puramente lúdicos, artísticos o bien, como es el caso, investigadores. Efectivamente, desde el punto de vista del espectador que no ha participado de la preparación de las bromas, los datos son capturados como "eventos televisivos", esto es, ERs "naturales". Lo cual no quiere decir, por supuesto, que estemos ante un estudio éticamente irreprochable. Ninguna investigación científico-social lo es. Por su parte, aunque perfectamente legítimos y pertinentes, los ejercicios "genéricos" de indignación moral (e.g. las acusaciones de vulgaridad, obscenidad o violencia psicológica) contra los contenidos televisivos no resisten el examen crítico. Tan sólo en casos muy extremos (e.g. violación de derechos fundamentales como el derecho a la intimidad, el derecho al honor o la

protección de la infancia) las acusaciones contra los contenidos televisivos resultan, además de legítimas y pertinentes, *consecuentes* – en un sentido legal material (BUENO, 2002, p.113). [6]

Una segunda observación, igualmente importante, es la siguiente, referida a los atributos materiales concretos en los que se traduce, en la práctica, la problemática ética anterior: las "palabras mágicas" empleadas por los experimentadores de GARFINKEL ("sociología", "experimento", "ejercicio para clase", "profesor Garfinkel", "universidad", etc.) son sustituidas, en boca de los actores de las BCOs, por un tipo muy distinto de claves: ante todo "televisión" y, por supuesto "broma", pero también "cámara oculta", "programa", "tus amigos", "públicamente", "te va a ver todo Madrid", etc. Si la primera constelación de términos y sus diferentes usos situados nos permite circunscribir empíricamente las fronteras del fenómeno *experimento sociológico* y delimitarlo respecto de otros objetos culturales (como la "broma inocente" o la "broma pesada"), el segundo conjunto léxico exhibe, en sus detalles sintácticos, semánticos y pragmáticos, un objeto social muy diferente: esa extraña combinación de actividad ordinaria, diseño experimental, adaptación dramática, montaje filmico y acto de comunicación pública que llamamos *Broma de Cámara Oculta* (BCO). [7]

2. Producción televisiva e investigación sociológica: el caso de las Bromas de Cámara Oculta (BCOs)

Junto con hacer cada vez más palpable y evidente la vocación reflexiva original del trabajo de producción de imágenes en soporte videográfico y cinematográfico, las técnicas de "cámara oculta" u "objetivo indiscreto"¹ han sido la avanzadilla de la creciente gama de formatos televisivos producidos mediante el "reciclaje de imágenes de desecho". Emparentados con otros géneros, como los montajes de "tomas falsas" o de materiales filmados *sobre* el desarrollo de los rodajes televisivos y cinematográficos (los *Cómo se hizo/rodó ... [Making-Off]*), los programas de cámara oculta ofrecen una herramienta incomparable al trabajo ordinario de descubrimiento (científico) de las estructuras prácticas de la acción social, por cuanto orientan a los espectadores al examen de las estructuras sociales en y en tanto que los detalles *in vivo* e *in situ* que hacen públicamente reconocible la realidad de algo así como un *orden* social (LIVINGSTON, 1987, p.10). En realidad, como ha puesto de manifiesto un original estudio sobre los pormenores técnicos y sociales del trabajo de registro audio-videográfico de una actividad profesional particular (la de las comadronas que pasan consulta ginecológica a domicilio a mujeres que acaban de ser madres) (LOMAX y CASEY, 1998, §8.4), la descripción de cómo se llevan a cabo justamente las tareas más ínfimas y despreciables de todas las que exige el cumplimiento exitoso de la labor de investigación social – como puede ser la elección del momento oportuno para encender la maquinaria de registro de datos (audiograbadora o cámara de vídeo) – puede aportar conocimientos muy valiosos sobre la organización de las prácticas sociales objeto de investigación. [8]

¹ Este era el nombre de un programa emitido a finales de la década de 1970 por Televisión Española en el que el guionista y director de cine sevillano Manuel SUMMERS (1935-1993), antiguo alumno de la Escuela Oficial de Cinematografía, comenzó a aplicar las técnicas de cámara oculta que emplearía posteriormente en una serie de películas realizadas en la primera mitad de la década de 1980. En terminología televisiva anglosajona, la expresión equivalente de nuestro "objetivo indiscreto" es *candid camera*, algo así como como "cámara para inocentes." Décadas después de la publicación de *Studies [Studies in Ethnomethodology, 1967]*, "los experimentos de Garfinkel" se habían convertido en una especie de institución dentro de los manuales y las clases de introducción a la sociología. Los lectores que fueran estudiantes en aquella época seguramente recordarán las múltiples versiones que existían de esos ejercicios, entre las cuales se contaban comportamientos extraños en los ascensores, extravagantes gambitos conversacionales, muestras excesivas de buenos modales en la mesa, peticiones repetidas de aclaración en conversaciones ordinarias, y cosas por el estilo. Cuando son simplemente mencionados, o se los lleva a cabo de forma aislada, estos ejercicios pueden parecer poco más que chistes tontos o bromas de cámara oculta [*Candid Camera episodes*], especialmente si se omite una explicación sobre la concepción original que de ellos tenía Garfinkel como "demostraciones pedagógicas de conceptos sociológicos básicos" o sobre la medida en que su diseño estaba inspirado por el esquema conceptual desarrollado por Alfred SCHÜTZ en el que a la racionalidad "científica" se oponía de forma sistemática la racionalidad "de sentido común" (LYNCH y SHARROCK, 2003, p.XV).

Así, por ejemplo, en los fragmentos de "tomas falsas", los detalles sonoros y visuales hacen simultáneamente explícitos al espectador, transformándolas en objetos de análisis, (a) la súbita transición interaccional de un régimen de acción "guionizada" (actuación) a otro de acción "natural" (espontaneidad); y (b) la relación natural y banalmente *reflexiva* que vincula una situación social concreta con los dispositivos mecánicos de observación y registro (vgr. tecnologías de audio y vídeo grabación) presentes en ella. Pues sus detalladas exigencias visuales y auditivas resisten los más variados y reiterados esfuerzos académicos de apropiación en exclusiva de este término como atributo distintivo del razonamiento científico – programas de "epistemología", "meta-teoría", "meta-metodología", "sistémico-cibernéticos", "hermenéutico-pragmáticos", "hermenéutico(auto)-críticos", "auto-referenciales", "auto-organizados", "reflexivo-radicales", etc. –, la "toma falsa" más "petarda" del programa más "cutre" de la televisión más "comercial" hace explícita, vulgar y despreciablemente evidente a la espectadora más "pasiva" de todas cuantas se hallan repantingadas en su sillón la "reflexividad de la acción social" en tanto que fenómeno social (LYNCH, 2000, pp.47-48), esto es, como un atributo *constitutivo* de la actividad ordinaria – carente por tanto, no sólo, de "suplemento" sino también de remedio o alternativa "científica".² Otra mina de oro para la investigación videográfica de los modos de "organización y analizabilidad natural de las prácticas sociales" son los llamados "gazapos televisivos" (*bluffers*): errores flagrantes de dicción o lectura cometidos por presentadores de informativos³, errores de ejecución de movimientos de precisión cometidos por deportistas profesionales, y, en general, todo tipo de torpezas físicas impremeditadas y aparentes (desde las típicas caídas y tropezones, a los múltiples atentados "fisiológicos" contra la cortesía interaccional, como flatulencias o eructos, "risa floja", "embriaguez" patente y todo tipo de acciones evidentemente "fuera de lugar") cometidas por cualesquiera personas y recogidas "en directo" por las cámaras de cine o vídeo. [9]

Presento en lo que sigue algunos resultados, aun muy preliminares, de un estudio sobre la existencia de un conjunto de *procedimientos prácticos*, analíticamente considerados en tanto que *métodos cooperativos específicos* para la *restauración del sentido común de la realidad*, y descritos razonadamente a partir de las SRs de una muestra de BCOs grabadas de la televisión. El estudio emplea como material de análisis grabaciones de vídeo de distintas emisiones sucesivas del programa de BCOs *¡Ojo: que nos ven!* emitido por Telemadrid en las temporadas 2001 y 2002.⁴ Los vídeos emitidos por el programa muestran escenas donde personas que llevan a cabo sus actividades ordinarias de forma espontánea (las "víctimas") son, de algún modo, embaucadas o más bien conducidas intencionalmente a error en sus apreciaciones de la escena que están viviendo con ellas. por otras personas ("actores" y "ganchos") que actúan de acuerdo con un plan de acción explícitamente preparado y explícitamente ocultado.⁵ [10]

² De hecho, el trabajo de "remediación" científica de la práctica del espectador de televisión consistiría a su vez en una práctica de la misma naturaleza (irremediable) que la que pretenden remediar (GARFINKEL, 2002, p.101, n.17).

³ Véase GOFFMAN (1981) para una completísima y sutilmente detallada exposición del catálogo teórico (facticidad, publicidad, descriptibilidad natural, analizabilidad natural, reflexividad natural, irreparabilidad, etc.) de las propiedades de orden características de la "sociedad ordinaria inmortal de Durkheim" (GARFINKEL, 2002, p.143), tal como se exhiben, de forma estrictamente *sonora*, en y en tanto que los *métodos de producción* de los "gazapos" (vgr. los errores lingüísticos) cometidos por los locutores en la lectura de textos de noticias y cuñas radiofónicas – "nuestro objeto de estudio no es el error en el habla [*speech error*] sino el error en la *producción* del habla [*speech production error*]." (GOFFMAN, 1981, p.219)

⁴ Este formato, producido por Euskal Telebista en colaboración con otras televisiones autonómicas, es la secuela con "estrellas anónimas" de un programa anterior de BCOs con personajes famosos como víctimas titulado *Inocente*, *Inocente*, producido también por las televisiones autonómicas.

⁵ El material objeto de investigación está constituido por el fragmento final de una muestra general de 49 BCOs emitidas por una cadena de televisión de propiedad pública y registradas en un vídeo casero, aunque para el presente estudio he empleado solamente material extraído de una submuestra de 10 fragmentos. Mientras que, considerada en su totalidad como la longitud temporal de cada fragmento unitario construido como "una broma" por los productores del programa, la duración de una BCO completa oscila entre los 5 y los 8 minutos, la duración del fragmento final de la grabación de cada broma oscila entre los 5 y 50 segundos. Es este fragmento final el que

En su gloriosa e ineludible *ordinariedad*, lo "minúsculo particular" (William BLAKE) que habita en todos y cada uno de los detalles audiovisuales de estos pequeños fragmentos televisivos ofrece al investigador que se aplica a su observación con el interés y la atención suficiente un recorrido exhaustivo y detallado por el entero edificio conceptual de la filosofía y la metodología de las ciencias sociales. Disponemos además de sólidos argumentos, tanto teórico-metodológicos como principalmente empíricos, avanzados por diferentes investigadores, para justificar y defender el estatuto propio de los datos videográficos como materiales de estudio singularmente adecuados – bien que radicalmente *no* aproblemáticos – para la específica tarea de investigar *el cómo* de las *prácticas sociales de investigación científico-social* (cf. GOODWIN, 1994, p.607; HEATH y LUFF, 2000, 247; LOMAX y CASEY, 1998, §8.5; GARFINKEL, 2002, p.148). En todos los videos examinados la situación incómoda o embarazosa – cuando no abiertamente pánica – hacia la que les orientan tanto la ambientación controlada (*set*) del entorno como la maquiavélica interpretación de actores y ganchos, hace palpables a las víctimas de la broma una serie de métodos específicos de alteración (¿deconstrucción?) de la realidad – por cuanto atentan contra la lógica, el orden, la causalidad, la racionalidad, la fiabilidad, la previsibilidad, la autenticidad, etc. "establecidos". En concreto, el *corpus* escogido de fragmentos videográficos de BCOs cuya primera explotación presento aquí exhibe al espectador, en una riqueza y finura de detalle imposible de alcanzar por el análisis escrito-conceptual, el siguiente fenómeno: *la restauración del sentido ordinario de la realidad como logro interaccional*. [11]

3. Fenomenología de las Secuencias de Revelación (SRs) de las BCOs

Aunque es de todo punto imposible formular una regla general al respecto⁶, he aquí algunos fenómenos comunicativos evidentes que suelen funcionar como indicadores fiables del inicio de la secuencia de revelación: (1) la primera aparición registrada de palabras como "televisión" o "cámara" (a las que he dado en llamar *palabras mágicas*) en un contexto conversacional en que carece aparentemente de toda motivación retrospectiva al tiempo que, desde un punto de vista prospectivo, proporciona la clave para entender el desarrollo subsiguiente de la acción (vgr. la revelación de la broma)⁷; (2) la formulación inicial de expresiones retóricas coloquiales del tipo "¿Sabes una cosa?" ("¿Sabes lo que te digo?", "Pues, ¿sabes que te digo?", etc.); o bien (3) el asombro primigenio que asalta al espectador al ver como el actor lanza por primera vez una mirada "extraña" hacia el frente de la víctima, una mirada evidentemente "dirigida a nadie", esto es, dirigida hacia ese tercero invisible que es la cámara oculta (vgr. el espectador mismo que mira hacia la pantalla). Es este uno de los gestos característicos con los que el actor suele iniciar un parlamento explicativo dirigido al público espectador – lo que en la jerga teatral se conoce como "hacer un aparte". Por su parte, la elección del punto donde concluye la secuencia se atiene a un principio pragmático más sencillo: el corte al que sigue la (re)aparición de los presentadores del programa.⁸ [12]

hace visible-audible a sus espectadores-auditores la producción de un peculiar episodio de interacción social que he denominado *secuencia de revelación* (SR). El procedimiento recursivo de detección que he empleado para decidir *cuándo* exactamente da comienzo una SR – y por tanto, *dónde* exactamente ha de comenzar la digitalización de la grabación analógica original y *dónde* exactamente comenzar la transcripción textual del fragmento de vídeo digitalizado – ha consistido, en realidad, en preguntarse *cómo* comienza el actor a deslizar la información secreta que ha estado ocultando a la víctima desde el inicio de la grabación.

⁶ Caso de existir, lo cual es muy dudoso, el descubrimiento de una regla tal permitiría justamente hacer realidad uno de los sueños más húmedos del ingeniero de sistemas de inteligencia artificial: mecanizar el procedimiento de inferencia práctica en situación que conduce a formular distinciones *pertinentes* (SPERBER y WILSON, 1994 [1986]) entre lo verdadero y lo falso, la apariencia y la realidad. Sobre la problemática práctica del diseño de sistemas de inteligencia artificial cf. SUCHMAN y TRIGG (2001 [1993]) y AGRÉ (1997).

⁷ Sobre el sentido retrospectivo-prospectivo que poseen las ocurrencias lingüísticas en las conversaciones ordinarias cf. CICOUREL (1973, pp.54-55).

⁸ En el programa *¡Ojo: que nos ven!* cada clip está precedido, a modo de introducción, y va seguido, a modo de epílogo, por breves cuadros humorísticos interpretados por una pareja de presentadores sobre la base de un guión previamente escrito.

La *descripción razonada* de la pragmática interaccional de los intercambios conversacionales mediante los que sus participantes ponen fin a una BCOs⁹, me ha servido, en primer lugar para elaborar un sencillo modelo heurístico tentativo de los componentes fundamentales de esta fase final de la broma que he denominado *Secuencia de Revelación* (SR). Un primer procedimiento que puede resultar útil para mostrar el carácter distintivo de este modelo consiste en compararlo con un modelo analítico desarrollado para dar cuenta de algún fenómeno sociológico similar, como el modelo de los "cuatro movimientos" elaborado por Goffman para dar cuenta del elaborado procedimiento cooperativo de producción interaccional – que él denomina "salvar la cara" – que suelen emplear los sujetos que participan en una secuencia de "intercambio social" para lograr ese *desideratum* de la sociabilidad cara a cara que la razón común llama "actuar con tacto", o bien, "nadar y guardar la ropa" (GOFFMAN, 1970 [1967], pp.25-27). Otra comparación, algo más ajustada si no más elaborada, que puede servirnos para comenzar a desbrozar la morfología del modelo analítico de la BCO, esa institución social característica de la "sociedad mediática", es la analogía con el viaje en avión. Tras haber hecho a la víctima "despegar los pies del suelo" con algún engaño bien diseñado y haberla luego mantenido en el aire, alejada de la realidad, someténdola y someténdose a turbulencias y altibajos de diversa magnitud y aun a algún que otro conato de caída libre, actores y ganchos tratan, al cabo de un corto período de vuelo en el que se han divertido (o bien han sufrido) de lo lindo, de iniciar maniobras de descenso, aproximación y toma de pista. Siguiendo esta metáfora del vuelo, pueden distinguirse tres fases en el desarrollo de una broma: despegue, trayecto y aterrizaje. Mi trabajo examina exclusivamente la tercera fase, el *aterrizaje* de la broma, esto es, su *Secuencia de Revelación* o SR.¹⁰ [13]

Para fines expositivos podemos segmentar analíticamente la maniobra final de aterrizaje de una broma, la SR, en dos fases o sub-secuencias:¹¹ (a) Una primera fase, que suele ser la más larga de las dos, en la que el actor o actores que llevan a cabo la broma realizan un trabajo verbal y corporal bien explícito y visible para la eventual espectadora cuyo propósito es "revelar" a la víctima de la broma el carácter "artificial", "construido" o "irreal" de la situación en la que se halla inmerso; y (b) Una segunda parte, casi siempre más corta que la primera (aunque las excepciones, numerosas, a esta regla ofrecen un interés especial para este análisis), en la que la víctima, por medio de respuestas verbales y gestuales, muestra a su interlocutor (y a los espectadores) su disposición / negativa a aceptar el cambio en la "definición de la situación" que le ha sido ofrecido. Examinemos, en primer lugar, tres ejemplos distintos

⁹ El trabajo de transcripción de la submuestra de fragmentos audiovideográficos seleccionados ha sido realizado con la asistencia del paquete informático Transana[®] (vid. sección de referencias). Para la extracción en formato de "mapa de bits" (.bmp) de los fotogramas insertos con los que he pretendido documentar algunos de los comportamientos no verbales más destacables de entre los descritos (verbalmente) en el texto de las transcripciones me he servido de una copia de evaluación del programa de captura de pantallas SnagIt[®] (vid. igualmente sección de referencias).

¹⁰ Obsérvese, por cierto, que el carácter exitoso o accidentado del aterrizaje final de la broma es *relativamente independiente* del modo, cómodo o incómodo como se desarrollaron las dos fases anteriores del vuelo. En este sentido, una broma despiadada y humillante puede cerrarse perfectamente de la forma más gentil y amigable (e.g. "¡qué cabrón!", "¡eres una puta!", dichas con una sonrisa y en tono amistoso), del mismo modo que un vuelo agradable puede, como consecuencia de un fallo ocurrido en el último momento (e.g. en presencia de víctimas "altamente herméticas" el actor no posee indicios suficientes para saber *cuándo* y *cómo* puede hacer caer "la gota que colma el vaso", de modo que, si persiste en tensar la cuerda, corre el riesgo de que "se le vaya un poco la mano" en los últimos *gags*) terminar "estrellándose contra el suelo" (e.g. la víctima rompe a llorar o bien les rompe la crisma a actores y ganchos). Aunque también, por supuesto, sucede con frecuencia que la violencia creciente de una sucesión de turbulencias acaecidas durante el trayecto puede ocasionar un pánico colectivo en el pasaje o bien dañar gravemente la estructura del aparato, obligando a la tripulación a improvisar un (plan de) aterrizaje de emergencia u ocasionando, en el peor de los casos, una caída en picado irremisible del aparato.

¹¹ Aunque en la práctica el inicio de la segunda se solapa muchas veces con el final de la primera difuminando así los límites arbitrarios impuestos por el decreto teórico.

de SRs de BCOs que he denominado, respectivamente, *aceptación instantánea*, *aceptación diferida* y *rechazo*.¹² [14]

3.1 Aceptación instantánea de un ofrecimiento

((Plano 1: plano corto: **V**, una mujer joven, a la izquierda de la imagen, de perfil, y a **A**, un varón joven, de frente en mitad de la imagen. Ambos están sentados a una mesa y hay un juego de té entre ellos))

7 **A:** que también se puedeee (.) enchufar a la televisión



((Cambia a Plano 2: primer plano de **V**, en el medio de la imagen))

8 **A:** me entiendes, es un programa de televisión

¹² He aquí una concisa serie de instrucciones preliminares para la lectura de las convenciones tipográficas empleadas en la transcripción de las secuencias audio videográficas (notación jeffersoniana abreviada acompañada de fotogramas insertos): (1) los números entre paréntesis señalan la duración de una pausa en décimas de segundo (un punto entre paréntesis indica una pausa menor de dos décimas de segundo), (2) un guión al final de una palabra indica una interrupción de frase, (3) las frases entre paréntesis son transcripciones candidatas de escuchas problemáticas o ambiguas, (4) los dobles paréntesis contienen descripciones de acciones y gestos visuales, (5) los corchetes se emplean para dar cuenta del punto donde se solapan dos o más turnos de palabra y (6) las flechas que anteceden a algunos números de línea se emplean para llamar la atención del lector sobre la importancia del contenido del turno en cuestión para fines del presente análisis.



9 A: dee cámara



→ 10 V: ((Sonríe))



- 11 **A:** oculta y vamos a ver esta broma que te acabamos de gastar a ti porque todo esto es una [broma]
[
12 **V:** [Ahhh] ((iniciando un apretón de manos))

[Secuencia 1: SR-02] [15]

En este primer fragmento, a la intimación inicial por parte del actor ("un programa de televisión deee cámara ...", sigue de manera casi inmediata la acción de aceptación por parte de la víctima. Acción comunicativa que se materializa a la vez directa, meridiana y concisamente mediante una expresión no verbal: una sonrisa (l. 10). Al cierre de la explicación por el actor responde finalmente la víctima con un nuevo gesto de aprobación: la interjección "Ahhh" que da el pistoletazo de salida para la producción coordinada de la acción cooperativa de "darse la mano".¹³ [16]

3.2 Aceptación diferida de un ofrecimiento

((Plano 1: plano medio, vemos a **V**, mujer joven y **A**, hombre joven, sentados frente a frente en la mesa de un comedor; **V** está a la izquierda en la imagen y **A** a la derecha))

- 1 **A:** Cuando ves la televisión ¿dónde la ves?

¹³ Como en el caso etnometodológico clásico del "intercambio de miradas" (SACKS, 1992b [1965]; SUDNOW, 1972), la inagotable profundidad de los detalles propios de su producción *in vivo* y la pura ordinariadad de una práctica social, mundana, como el "apretón de manos", plantea las más serias dudas sobre la verdadera relevancia epistemológica del concepto de *complejidad*, uno de los pilares filosóficos sobre los que se asienta el análisis lógico-matemático de las teorías y las prácticas de la computación mecánica del orden social – donde se especifica bajo expresiones múltiples como "complejidad algorítmica", "complejidad informacional" o "complejidad organizacional" (vid. SIMON, 1981).



((Risas en off))

((Cambia a Plano 2: primer plano de **V**, con una mano apoyada en su frente y gesto de concentración, en el margen izquierdo de la imagen, y **A**, de perfil, en el margen derecho))

2 V: Yo en mi casa



((Corte))

→ **3 A:** En tu casa

((Da un golpe con el bolígrafo en la mesa; **V** mira hacia el bolígrafo))



4 **A:** esto es una cámara oculta

((Da un segundo golpe con el bolígrafo, **V** le lanza una mirada con la boca abierta))



((Suena sintonía))

5 **V:** ((Mira fijamente a **A**, con la boca muy abierta y expresión de sorpresa))

6 **V:** ((Gira la cabeza, aun con la boca abierta y dirige su mirada, por encima de **A**, hacia algo o alguien detrás de él))



7 V: ((Sonríe y vuelve a mirar a A que también le sonrío))



[Secuencia 2: SR-37] [17]

Es interesante observar aquí, en primer lugar, la "física social"¹⁴ de la vertiginosa secuencia de ofrecimiento "en dos tiempos", ritmada por los golpes de bolígrafo, que lleva a cabo (¿interpreta?) el actor. Tras haber introducido previamente la clave televisiva en la conversación mediante un intercambio de pregunta (l. 1: "¿Cuando ves la televisión dónde la ves?") y respuesta (l. 2: "Yo en mi casa"), el primer movimiento del ofrecimiento (l. 3) consiste simplemente en una reiteración aparentemente inocente de la respuesta anterior de la víctima ("En tu casa") acompañada con un golpe en la mesa con el bolígrafo. El golpe, claramente audible por la víctima, consigue que ésta dirija intrigada su mirada hacia el objeto, el bolígrafo, que ha producido el sonido en su choque con la superficie de la mesa. Antes de que haya tiempo para nada más, de hecho casi simultáneamente con la escucha del ruido del primer golpe, el actor produce su segundo movimiento (l. 4): un *cambio de tema* – se pasa de hablar sobre "ver la tele" a hablar sobre

¹⁴ No en el sentido metafórico – al uso, por ejemplo, en el análisis económico marginalista (MIROWSKI, 1989) – de un conjunto de átomos individuales dispersos sobre un campo de fuerzas gravitacionales globalmente aglutinadoras, sino en el sentido real de la larga cadena de operaciones de conversión y gasto energético que requiere la realización de una práctica social (MOYA, 1984, p.19).

"ser visto *en la tele*" – tan inesperado como radical (por cuanto podemos ver y escuchar a *continuación* en la secuencia) y operado fundamentalmente por la pronunciación de las palabras mágicas "cámara oculta" ("Esto es una cámara oculta"). Y vuelve a enfatizar, o más precisamente "animar"¹⁵ su afirmación con un segundo golpe de bolígrafo. [18]

En segundo lugar, y esto es lo que hace a este segundo caso de aceptación más interesante – y también más común – la prueba evidente (el intercambio de sonrisas en l. 7) de la aceptación por la víctima del ofrecimiento de cambio de definición de la situación que le hace el actor no se sigue inmediatamente del ofrecimiento, sino que va precedida de un prólogo característico: la expresión de sorpresa visible en la víctima, que queda como paralizada por lo que acaba de oír, fijando los ojos en el actor y abriendo visiblemente la boca (ls. 4-6). Pero veamos ahora un caso de ofrecimiento que se desarrolla y concluye de forma radicalmente distinta. [19]

3.3 Rechazo de un ofrecimiento

((Plano 2: plano corto. Vemos a cuatro varones jóvenes sentados en la mesa de un bar. **V**, de espaldas a la izquierda de la imagen, está parcialmente tapado por **G1**. Enfrente de ambos están **G2**, en el centro, y **A** a su izquierda))

→ 2 **A**: Bueno, pues ¿sabes que te digo?

(0.6)

3 **A**: que entonces me parece que tu novia va a quedar super orgullosa de ti

((Cambia a Plano 1: plano corto, tres personas sentadas en la mesa de un bar. Vemos a **G1**, varón joven, de frente, a la izquierda de la imagen, **V**, varón joven, de frente, en el centro y **A**, también varón joven de perfil, a la derecha))

4 **V**: ((Asiente levemente en silencio))

¹⁵ En su estudio sobre el "trabajo de pizarra" que llevan a cabo los diseñadores de programas informáticos "inteligentes" como paso intermedio necesario entre la esquematización lógica de procesos y su construcción física como programas informáticos ejecutables, Lucy SUCHMAN y Randall TRIGG (2001 [1993], pp.182-184) examinan el pormenor de un microfragmento de la transcripción de un episodio de interacción conversacional más largo grabado en vídeo:

076 C: //corresponde a una construc... a un procedimiento

077 M: corresponde a un procedimiento, y justo tenemos un conjunto de ellos

078 (apoya un dedo de la mano izquierda en la casilla CA),

079 empezamos con este contexto y avanzamos, restricción (golpea la pizarra con el marcador, señalando el biplano)

080 restricción (golpea nuevamente, esta vez la nueva casilla más chica),

081 restricción (señala, pero no golpea, la última de las tres casillas). (...)

Este documento textual preserva algunas de las propiedades del modo práctico de acción que emplea M, uno de los ingenieros informáticos del laboratorio objeto de estudio, para tratar de "simular" gestualmente – golpeando y señalando con un rotulador ciertas marcas previamente escritas en la pizarra – cómo se comportaría un hipotético programa informático construido a partir del esquema gráfico que acaba de escribir en la pizarra.



(0.9)

5 A: Tu novia va a acabar, vamos, pidiéndote casarse

ya (.) inmediatamente, en cuanto vea esta broma de cámara oculta ((golpea la mesa con su mano)) en la televisión

(0.4)

→ **6 V:** No, no me lo creo

((mirando hacia abajo))



(0.4)

7 G1: [[[Carcajada mirando a V]]]

]

8 V: [no será una broma]

((negando con la cabeza))



- 9 V: porque me quedo loco
(levanta la mirada y la dirige hacia A)



[Secuencia 3: SR-06] [20]

En este fragmento la expresión de *rechazo* ofrecida por la víctima, una vez ha esperado pacientemente a que el actor completara su "largo" (para los parámetros de "métrica conversacional" característicos de estos episodios) parlamento desvelador (l. 4), es también relativamente "larga": ocupa hasta tres turnos de palabra distintos y consecutivamente "retenidos": ls. 5, 7 y 8). Además el diseño secuencial de este rechazo es hartamente elaborado: comienza con una negativa categórica aunque inespecífica referida a la explicación del actor (l. 5: "no me lo creo"), seguida de una pausa de poco menos de medio segundo; luego añade una segunda negativa más específica pero menos categórica (emplea el futuro verbal a modo de condicional: "será" = "si fuese") referida a la definición de la situación (l. 7: "no será una broma"); y se cierra con una sintética exposición de contra-motivos que traduce el sentimiento de decepción que la expresión seria de su cara y su mirada perdida hacia el suelo hacen palpable al espectador como afirmación de un estado subjetivo insostenible o inaceptable (l. 8: "porque me quedo loco."). [21]

4. La gracia de las confusiones improvisadas

Vayan ahora una serie de observaciones complementarias, ligeramente más específicas, sobre los contenidos de ambas fases:

- (i) El (teórico) orden conversacional "característico" de la primera parte de la SR de una BCO permite en general turnos de palabras largos e ininterrumpidos: las "explicaciones" de los actores de la broma, frecuentemente precedidas de una pregunta introductoria – "¿Sabes lo que te digo?", "¿Tú dónde ves la televisión?", "¿Te han hecho alguna vez un vídeo familiar?", "¿Sabes por qué te lo digo?". [22]
- (ii) En la segunda parte de la SR, los signos, perfectamente visibles y audibles las más de las veces – y en general inequívocos– de aceptación (e.g. movimientos de asentimiento con la cabeza, sonrisas, carcajadas) o rechazo (e.g. movimientos de negación con la cabeza, desplantes, empujones, golpes, llanto) que producen de modo casi inmediato las víctimas de una BCO una vez han sabido del cambio en la definición de la situación que les ofrecen actores y ganchos, suelen desplegarse conversacionalmente en la forma de un patrón característico de alternancia de turnos cortos de palabra que se solapan e interrumpen entre sí. [23]
- (iii) En tierra de nadie de la interfase, y por tanto como cabeza de puente entre las dos fases de la SR, surge a veces un *período de confusión*, que puede prolongarse, con efectos altamente hilarantes, hasta límites disparatados. De hecho, cuando es hecho aparecer por los protagonistas de la escena – y siempre lo es de forma imprevista –, este intervalo intermedio del espectro energético de la broma suele acabar "atrayendo" hacia su interior la mayor parte de potencial humorístico de la misma. Para poder abrir este interludio imprevisto dentro de la situación, la víctima intenta, a veces de forma inocente, otras de modo patético, negar ("¿Sí? A mí no"), ignorar, dudar de ("¿qué haces?"), y en general minimizar o quitarle yerro ("no me importaría") a la notificación de traslado de domicilio situacional que le acaba de enviar el actor ("¿Seguro que no te importa que no haya televisión?", "Pues ahí hay una cámara, ahí hay otra...", "Le denuncié públicamente"). A tal fin es capaz de elaborar todo tipo de *interpretaciones defensivas*, explicaciones críticas realmente elaboradas que van desde la réplica literal y pertinente (SR-19), a la sobreinterpretación aguda rayana en delirio paranoico (SR-23), pasando por el diagnóstico clínico (SR-40; no incluida aquí). [24]

4.1 Replica literal

((Plano 2: plano medio, **V**, mujer joven, sentada en una mesa. **G**, otra mujer joven, se sienta a su derecha en la imagen, y más allá, de frente a **V**, aunque sentado mirando hacia el espectador, está **A**, un hombre joven))



- 1 **A:** ¿Seguro que no te importa que no haya televisión?
((Cambia a Plano 1: vemos solamente a **V** en primer plano))
- 2 **V:** Sííí ((ríe))



- 3 **A:** ¿eh?
- 4 **V:** Seguro que no me [importa] ((riendo))
- 5 **A:** [¿Seguro?]
- 6 **A:** Pues a mí me parece un gran problema, ¿eh?
((Hace un gesto extendiendo la palma de su mano izquierda))
((Cambia a Plano 1))
- 7 **V:** ((Sonriendo)) ¿Sí? A mí no

- 8 **A:** ¿eh?
9 **V:** A mi no
10 **A:** ¿Entiendes por qué o no?
(0.8)
11 **V:** ¿Que por qué me parece
unnnn – un gran prob –
((con expresión seria))



- 12 **V:** por qué te parece un gran [problema]?
[
13 **A:** [Sí]
((Cambia a Plano 2))
14 **A:** Que no haya [televisión]
15 **V:** [Para ver las noticias] o algo de eso ((**A** y **V** se miran fijamente))
16 **A:** No:: hombre
((hace un gesto de negación levantando su brazo derecho))



- 17 **A:** para ver las noticias no, para ver algo
((Cambia a Plano 1))
- 18 **A:** mucho más importante,
- 19 **V:** ((Mira a **A** con expresión concentrada))



- 20 **A:** para verte a ti en la televisión

[Secuencia 4: SR-19] [25]

El actor comienza en este fragmento proporcionando la primera "pista" para resolver el enigma (la palabra mágica "televisión"), bajo una fórmula interrogativa característica destinada a señalar a la víctima – de hecho, a tratar de convencerle – del carácter más bien precario de *sus* (¡del actor!) anclajes emocionales para con la situación (l.1: "¿seguro que no te importa...?"). Sigue un largo, absurdo toma y daca conversacional (ls. 2-11), verdadero "diálogo de besugos" hecho de preguntas (l. 10: "¿Entiendes por qué o no?") y de preguntas sobre el significado de las preguntas precedentes (ls. 11-14: ¿Que por qué me parece / te parece un gran problema / que no haya televisión?). En estas líneas (10-14), mientras que el actor trata de hacer evidente a la víctima la posibilidad de que sus muestras de seguridad se apoyen en un malentendido sobre el contexto conversacional relevante dentro del cual está siendo interpretado el vocablo

"televisión", la víctima replica afianzando sus garantías de competencia y buen entendimiento conversacional y tratando de sostener su propia definición previa de la situación. [26]

El clímax final, de efecto altamente hilarante, se produce con la sucesión de afirmaciones contrapuestas: al inocente aserto literal de la víctima "Para ver las noticias" (l. 15) replica deleitosamente el actor prolongando y troceando su largamente esperado golpe final en forma de tres "hachazos" separados (ls. 16-20): (1) un desmentido categórico ("Nooo hombre, para ver las noticias no"), (2) un redoble de tambor ("mucho más") que anuncia la "importancia" de lo que se avecina ("para ver algo mucho más importante") y, finalmente, (3) la pirueta mortal ("para verte a *tí* en la televisión") cuya fatal potencia de desencantamiento se concentra en su mayor parte en el efecto que produce colocar el deíctico personal ("a *tí*") en el lugar previamente seleccionado por la víctima (como solución alternativa a un enigma conversacional emergente) y ofrecerlo astutamente como sustituto exacto a la vez que radicalmente opuesto del tópico mediático convencional ("las noticias") inocentemente traído a colación por ésta en primera instancia. [27]

4.2 Sobreinterpretación paranoide

((Plano 1: plano medio, en el centro de la imagen vemos a **V**, varón joven, sentado en medio de: **A2**, mujer joven, sentada a su derecha – la izquierda del espectador – en el mismo sofá, y **A1**, mujer joven, sentada a su izquierda – derecha del espectador – en otro sofá))

- 1 **A1**: Nunca te han hecho un vídeo familiar, vamos



((Cambia a Plano 2: Primer plano de **V**, en el centro de la imagen))



(0.5)

2 **V:** Sí

((Corte edición. Cambia a Plano 1))

3 **A1 y A2:** ((Al unísono)) Pues ahí hay una cámara

((señalando con sus manos en frente de **V** hacia arriba))



4 **A2:** Ahí hay

((señalando con su mano en frente de **V** hacia abajo))

((Cambia a Plano 2))

5 **A2:** [otra]

6 **A1:** [no se entiende]

7 **A1:** ((Señala con su mano derecha hacia el frente y hacia arriba mientras que con su mano izquierda le toca a **V** su brazo derecho; a su vez **V** está iniciando un gesto acercando sus manos al pecho))



- 8 **A1:** Y por ahí tienes
- 9 **V:** [Sí tendría]
[
- 10 **A1:** [otra]
- 11 **V:** ((Mueve la cabeza, lleva su mano izquierda a hacia su barbilla y se queda mirando fijamente enfrente suyo))



- 12 **V:** Sí tendría inconveniente en grabar, en grabarme a mí mismo
- 13 **A2:** ((Carcajada))



14 V: ((Lanza una risa nerviosa hacia A2))

→ 15 A2: Es que esto es una broma, ji, ji

((Mientras dice esto A2 coge la mano derecha de V con la suya))



[Secuencia 5: SR-23] [28]

Este segundo caso, por la complejidad del tipo de confusión surgida, posee desde mi punto de vista especial interés analítico. Al comienzo del fragmento, una de las actrices inquiriere "Nunca te han hecho un vídeo familiar, vamos" (l. 1). A lo que la víctima responde que no (l. 2). A este intercambio sucede la revelación por parte de las actrices de la presencia de cámaras de vídeo dentro de la habitación (ls. 3-5). La relevancia del tema de la "grabación de un vídeo" como tópico conversacional queda ahora bien establecida. El problema es que el *sentido* de esta relevancia se bifurca (ls. 7-10): mientras las actrices refieren la presencia de cámaras de modo directo ("ahí hay") y en tono divertido, la víctima emplea un modo condicional ("sí tendría") que, retomado en la l. 12, sirve como prefacio para una negativa elaborada ("inconveniente") aplicada a una predicación altamente redundante ("grabarme a mí mismo"). En efecto, la l. 12 desarrolla plenamente el potencial problemático de la tentativa de respuesta de la víctima frente a las revelaciones que acaban de hacerle las dos actrices. Lo problemático de una "afirmación negativa" ("Sí tendría inconveniente en grabarme a mí mismo") tan cuidadosamente formulada

en lo que tiene de reiteración reflexiva ("grabar-me-a-mí-mismo") es que puede ser *oída* por las actrices, y este parece ser aquí el caso (vgr. el espectador puede literalmente "oír" él mismo que las actrices *así* lo oyen), como una observación palpablemente predicada sobre *algo muy otro* que una broma de cámara oculta, donde uno, por definición, no puede grabarse a uno mismo sino que debe necesariamente "ser grabado" por otros. [29]

El espectador sabe que esto es así no por ciencia infusa sino porque se lo muestra la reiteración enfática (cogiéndole de la mano) del ofrecimiento de restauración que hace una de las actrices en el siguiente turno (l. 15: "Es que esto es una broma").¹⁶ Aquello que las actrices señalan que está ocurriendo y aquello que la víctima señala que no desearía que (le) ocurriese son dos situaciones ficticias muy distintas, por más que tengan lugar dentro de la misma situación real – que es todavía de incertidumbre sobre cual será, a corto plazo, su naturaleza *propia*. (Empleo la expresión "sobreinterpretación aguda" a modo de taquigrafía para describir esa abrupta bifurcación en el sentido atribuida al tópico conversacional relevante para las dos partes en litigio). [30]

5. De la broma pesada

Desde los trabajos pioneros de Harvey SACKS (véase SILVERMAN, 1998) sobre el análisis de la conversación, se conoce como "sistema de organización de preferencias" al mecanismo secuencial mediante el cual un turno de intervención inicial puede ser diseñado por su emisor de modo tal que implique para el oyente la existencia de un determinado tipo "preferencial" de turno subsiguiente. Este modelo permite dar cuenta de un hecho empírico masivamente prevalente: en el caso del *par conversacional adyacente* (*adjacency pair*) constituido por la unión secuencial de una "invitación" y de una de las dos opciones de respuesta que ofrece (aceptación o rechazo), el *diseño de recepción* (*recipient desing*) del primer turno o segmento del par (la invitación) prevé la "aceptación" como "respuesta favorecida" (*preferred answer*) y el "rechazo" como "respuesta desfavorecida" (*dispreferred answer*). Este tipo de diseño de recepción suele implicar además que, aquellas respuestas que cumplen con la expectativa inferida, suelen ser *más cortas* que aquellas otras que de algún modo la violan a sabiendas y que por tanto han de añadir algún tipo de explicación.¹⁷ De este modo los turnos de rechazo se formulan como unidades proposicionales más elaboradas que los turnos de aceptación: suelen por ejemplo incluir pausas de retraso, prefacios ("bueno ...", "estooo ..."), garantías ("intentaré ...") o formulas de excepción ("a menos qué"). [31]

El ofrecimiento de los actores puede suscitar en las víctimas orientaciones positivas (a la aceptación) o bien negativas (al rechazo). Las orientaciones de las víctimas son explícitamente visibles en sus respuestas a las intimaciones del actor ("Pues vas a salir en una broma de cámara oculta", "Te están viendo ahí", "¿Nunca te han hecho un vídeo familiar?", "Es un programa de televisión de cámara oculta", "Esto es una broma", etc.). Las respuestas de las víctimas a los intentos de restauración de los actores (a veces con la colaboración de los ganchos) se concretan en una infinidad de variantes lingüísticas ("¿Es una broma idiota?", "Yo no veo nada", "¿Lo dices en serio?", "No me lo creo", "¿Pero qué me está contando de una televisión?") acompañadas de los detalles audiovisuales, aun los más ínfimos, de un amplio repertorio de gestos y movimientos (miradas perdidas, ojos desorbitados, ceños fruncidos, ocultación del rostro con las manos, movimientos de manos, giros bruscos, convulsiones

¹⁶ Aunque el conocimiento de la identidad precisa del "objeto divergente" hacia el que se orientan las pesquisas inductivas de la víctima a partir de la línea 8, no es relevante para fines del presente análisis, una inspección somera de los intercambios conversacionales inmediatamente precedentes al fragmento de transcripción analizado, basta para especular de modo informado sobre cual pueda ser ese "objeto de grabación no identificado" – un vídeo de contenido sexual.

¹⁷ "[L]as respuestas preferidas tienen la forma que Sacks describe como "Sí y punto". Y las respuestas no preferidas son de la forma "No y algo más." (SILVERMAN, 1998, p.123)

repentinas, carreras de ataque o de huida, intentos de agresión, gestos de resistencia a y/o rechazo de abrazos consoladores, etc.). [32]

Cuando suceden, los rechazos formulados por las víctimas a los ofrecimientos de cambio de definición de la situación hechos por actores y/o ganchos, se concretan en secuencias interactivas típicamente más elaboradas y complejamente prolongadas que las que implican aceptación. En estos casos, las "explosiones" de risa o llanto, visiblemente liberadoras de la tensión y la incertidumbre acumuladas, se cuentan entre las respuestas más típicas de la víctima a los ofrecimientos de restauración de actores y ganchos. Así, por ejemplo, en el tipo de secuencia que denomino "aterrizaje forzoso" las *palabras mágicas* que el actor tenía previsto pronunciar para iniciar el descenso, son pronunciadas un poco demasiado tarde y con un tono apresurado y más bien desesperado: se dice "¡Que no cariño!", "¡Es broma!" o "¡Que es una broma para televisión!", cuando la víctima ya no tiene consuelo (SR-46) o bien ha cerrado unilateral e irreversiblemente el canal de escucha (SR-49). [33]

5.1 Aterrizaje forzoso

((Plano 1: plano medio de dos mujeres jóvenes sentadas en un sofá; A a la izquierda de la imagen y V a la derecha; oímos la voz de G que está a la izquierda de la imagen pero fuera de cuadro))

15 V: [y yo] ((se le quiebra la voz))

]

16 A: [Mira una amiga]

((mientras sigue sujetando la mano de V con su mano izquierda, le da una palmada en la rodilla con la derecha))

17 V: ((con voz llorosa))

[no puedo pensar que tu me vayas]

18 [

A: [y la mejor]

19 A: amiga de

((con sus dos manos le da a V un apretón en su mano derecha))



20 A: tooo

((levanta la mano de V con sus dos manos))

21 **A:** dos

((riendo, baja la mano de **V** hasta golpearle en la rodilla))

22 **A:** ((Levanta su brazo derecho e indica hacia el frente de **V**))



→ 23 **G:** ((Levantándose y yéndose hacia **V**))

24 **G:** ¡Que no cariño!

25 **V:** ((Se lleva la mano derecha, en la que sujeta un cigarrillo, a la cara y "rompe a llorar"))



→ 26 **A:** Que saluda a la caaámara



[Secuencia 6: SR-46] [34]

En este fragmento, el primer síntoma visible ofrecido por la víctima (se le quiebra la voz al decir "y yo", l. 15) del derrumbe que se avecina, aunque no ha podido ser anticipando ni por la actriz ni por el gancho, es rápidamente contrarrestado por ambas. En primer lugar la actriz se apresura de forma inmediata (l. 16-22) a tratar de contener el cada vez más inminente ataque de llanto de la víctima (l. 17), empleando tanto palabras ("Mira una amiga (...) y la mejor amiga de todos") como, sobre todo, gestos: le coge de la mano y le da una palmada en la rodilla (l. 16); a continuación y casi simultáneamente (l. 19) le un apretón de manos; sin solución de continuidad le alza luego la mano (l. 20) y la deja caer golpeándole en la rodilla (l. 21); y finalmente (l. 22) le indica con su brazo la probable posición de una de las cámaras. A partir de entonces es la gancho quien toma la iniciativa, y de hecho el relevo de la actriz, para consumir el improvisado plan de aterrizaje forzoso de la broma: se levanta rápidamente de su asiento para ir hacia donde está la víctima (l. 23) al tiempo que grita "¡Que no, cariño!" (l. 24). Más que conseguir evitar lo inevitable, los intentos de reparación sobre la marcha de actriz y gancho lo que realmente logran con su coreografía de interjecciones y movimientos es acelerar el momento pero a la vez *contener* dentro de límites aceptables la magnitud de la explosión de llanto de la víctima que eventualmente se produce en l. 25. Algunas de las palabras mágicas que, suponemos, tenía inicialmente previsto "sacarse de la chistera", esto es, decir "por sorpresa", la actriz, son pronunciadas ahora (l. 26) de forma terminal y más bien retórica ("Que saluda a la cámara"), mientras le señala con el brazo a la víctima en dirección al lugar dónde presumiblemente están posicionadas las cámaras. [35]

La especificidad y la finura de los métodos conversacionales e interaccionales que emplean los actores y ganchos para lograr llevar a cabo de modo exitoso un aterrizaje forzoso sólo se hace verdaderamente manifiesta cuando se compara una secuencia como la anterior con los resultados desastrosos de una broma, notoriamente pesada, que concluye del modo que he dado en denominar *colisión*. [36]

5.2 Colisión

((Plano 2: Plano corto, fijo, del interior del bar, en medio de la imagen a dos hombres maduros, G2 y G3, que están mirando hacia la puerta del bar; escuchamos la voz de A, fuera de cuadro a la izquierda de la imagen))

- 3 A:** ((A la izquierda de la imagen, entra corriendo, en el bar con un objeto entre las manos y se dirige hacia la esquina trasera del local))



- 4 **V:** (Grita algo que no se entiende)
((Entrando en cuadro, en la parte inferior izquierda de la imagen, corriendo hacia **A**))
- 5 **V:** ((Es interceptado por **G2**, junto al que está **G3** y también **G4**, una mujer joven))
- 6 **A:** ¡Vale Paco, vale, que es una broma!
((En el margen izquierdo de la imagen, alzando los brazos y saliendo fuera de cuadro))



- ((Cambia a Plano 1: plano corto, tomado por una cámara en movimiento, que muestra a **V**, asomando ligeramente la cabeza por entre el gentío en la parte superior derecha de la pantalla, tratando de zafarse de los sucesivos placajes que le van haciendo los clientes del bar e irse hacia **A**))
- 7 **A:** ((Ya fuera de imagen)) ¡quieto!
- 8 **G3:** ¡Paco!
((El objetivo de la cámara se mueve hacia la derecha, siguiendo a **V**, que lleva en su mano derecha una barra o bastón, y que, en medio de un griterío ensordecedor, va siendo desplazado hasta la puerta de salida del bar por dos mujeres, **G1** y **G5**))



((Sigue el griterío))

9 V: ((Logra zafarse de **G1** y vuelve a entrar en el bar: la cámara sigue su movimiento de desplazamiento que va de derecha a izquierda en la imagen))

10 A: ¡Paco! ((Fuera de imagen))

((Griterío))

11 G1: ((Vuelve a interceptar a **V** y le empuja hacia la puerta de uno de los baños del bar, a la derecha de la imagen))

→ **12 A:** ¡Que es una broma de televisión, Paco! ((Fuera de imagen))



((Griterío: entre varios consiguen cercar a **V** en el umbral de la puerta del baño))

13 A: ¡Que es una broma! ((Fuera de imagen))

((**V** sigue forcejeando en el umbral de la puerta del baño entre el griterío general))

((Comienza sintonía de fondo, a volumen bajo))

14 A: ¡Paco! ((Fuera de imagen))



- 15 V: ((Rodeado por cinco personas, en el umbral de puerta del baño, negando con la cabeza y con expresión muy enfadada, empuja a G5 a la derecha de la imagen))



- 16 V: ((Tapado por el corro de gente, sigue forcejeando y tratando de irse a por A, que sigue fuera de la imagen; el griterío continua))

[Secuencia 7: SR-49] [37]

El empleo por parte de actores y ganchos de dos de las palabras mágicas esenciales para determinar analíticamente los contornos sociales del sistema interaccional de las BCOs, como son "broma" y "televisión", que en otros contextos suele ser definitivo, y aun inmediatamente efectivo para hacer aterrizar a la víctima, se hace aquí de un modo muy peculiar. Al gritarlas como parte de una exclamación ritual (l. 6: "¡Vale, Paco, vale, que es una broma!"; l. 12: "¡Que es una broma de televisión, Paco!" y l. 13 "¡Que es una broma!") y salpicarlas además de modo intermitente con apelaciones nominales inespecíficas (los tres "¡Paco!" que gritan sucesivamente el actor y los ganchos en (ls. 8, 10 y 14), su poder de revelación queda ampliamente diluido a la vez por el tono pánico y el sentido genérico con el que son dichas. Además, por más que el actor, los ganchos e incluso, como sucede en este caso, una cantidad indeterminada aunque no pequeña (suficiente, en cualquier caso, para producir la cosa organizacional que reconocemos como "griterío" o "algarabía") de otras personas presentes en la situación que en un principio parecían ajenas al plan de la broma, se esfuercen de modo desesperado e incluso dramático

para intentar bajar a tierra a la víctima¹⁸, lo distintivo de un episodio prototípico de colisión como el que exhibe esta secuencia es justamente que ésta última acaba teniendo éxito en su empeño. Una tarea que consiste en resistir-se, con todos los medios al alcance de uno – como por ejemplo, la especie de bastón o barra que esgrime amenazadoramente la víctima de la broma (l. 8) – a que la improvisada operación de salvamento de emergencia sea llevada a buen término. Y, de hecho, lograr "estrellar" la nave: es decir, "estrellarse", literalmente, contra sus tripulantes. [38]

En conclusión, puede sostenerse que el término *broma pesada* (y sus derivaciones, e.g. "broma de mal gusto", "broma macabra", "broma imperdonable", etc.), en tanto que categoría específica de la sociología indígena que empleamos en la vida cotidiana, solemos emplearlo para glosar de forma genérica justamente aquellos casos en los que la víctima exhibe de forma palpable, durante la segunda fase de la SR, una negativa, siquiera transitoria, a aceptar el cambio en la definición de la situación propuesto por el actor y los ganchos en la primera parte de la SR. En algunos casos extremos de colisión, la broma pesada puede incluso acabar en los tribunales. No es broma.¹⁹ [39]

¹⁸ Algo que en este caso ya solamente *podría* conseguirse de modo forzado y brusco: esto es *si acaso* la aparentemente caótica pero en la práctica *organizadísima* coreografía de desplazamientos, empujones, gestos y gritos producida "al efecto" llegara efectivamente a surtir algún "efecto".

¹⁹ Véase J. DEL PINO, "Una pareja reclama 10 millones de dólares a la MTV por una broma de cámara oculta", diario EL PAIS, Madrid, 15 de junio de 2002. Lejos constituir una fortaleza inexpugnable a los ataques de los bromistas, la moderna ciencia experimental, dominio por excelencia de la seriedad y la autenticidad, ha sido, desde sus orígenes en el siglo XVII, terreno abonado para la perpetración de todo tipo de travesuras, algunas más inocentes que otras (SCHNABEL, 1994). Dentro del campo de las humanidades y las ciencias sociales las bromas macabras sólo muy recientemente (vgr. a raíz de la llamada "broma de Sokal", sucedida en 1996) han dejado de ser consideradas un mero objeto de estudio para pasar a convertirse en uno de los elementos constitutivos de la específica forma de vida organizacional de este tipo de actividad investigadora (SOKAL y BRICKMONT, 1999; LYNCH, 1997). Un fenómeno inverso del de la broma macabra lo ofrece el comportamiento de algunos receptores de malas noticias. En ciertos casos en los que una noticia trágica es transmitida por un mensajero a un afectado de forma demasiado directa o áspera, una reacción característica por parte del afectado consiste en pensar que está siendo objeto de una broma. Véase, por ejemplo, la siguiente narración recogida por el sociólogo Douglas W. MAYNARD (2003) dentro de su monumental estudio sobre el orden conversacional e interaccional característico de la comunicación de buenas y malas noticias: "Ocurrió cuando estudiaba bachillerato. Uno de mis mejores amigos era bastante popular en el Instituto y sucedió que unas Navidades me llamaron por teléfono y me dijeron que se había suicidado. Y me empecé a reír, pensé que era una broma buenísima. Pero no lo era. Se había ahorcado en el sótano de su casa." Preveyendo la posibilidad de esta clase de reacción por parte de los eventuales receptores, el mensajero de malas noticias, también de forma típica, puede añadir una réplica destinada a desconfirmar interpretaciones de tipo humorístico ("Otro policía dijo, "Hemos venido a arrestar a su hijo por el asesinato de Dawn Ashworth." "¿Está de broma!" replicó la madre." "¿Cree usted señora que tenemos ganas de bromear a estas horas de la madrugada?", contestó el policía. La madre dijo luego que después de oír esta respuesta había tenido que agarrarse al mueble del salón para no caerse de espaldas.") o bien incluir un prefacio previo con objeto prevenir su formación (e.g. el caso de una persona que llama al teléfono de un Centro de Prevención de Suicidios que anuncia de este modo su situación desesperada: "Y creame, *no es una broma* porque, como le digo, en este momento siento que mi vida no vale un pimiento", MAYNARD, 2003, pp.51-52). "En nuestro material [de llamadas telefónicas a un centro de prevención de suicidios], así como en otros materiales conexos e inconexos, llama una y otra vez la atención el hecho de que (1) cuando una persona que se declara suicida le dice a [otra persona a la que recurre en busca de ayuda] que es un suicida, este último oye la afirmación como una "broma", y de que (2) las personas que se declaran suicidas afirman de manera recurrente que tienen miedo a contarles a [las personas a quienes recurren en busca de ayuda] que son personas suicidas porque temen que éstos piensen que se trata de una "broma" (SACKS, 1972, p.42). El apartado 4 (epígrafes 4.0 a 4.4.8.1, pp.41-49) del estudio pionero de SACKS sobre las llamadas telefónicas al Centro de Prevención del Suicidio de Los Ángeles ofrece una muy sólida base analítica para el estudio sociológico empírico de la pareja categorial *en serio / en broma* (véase también SACKS, 1992a [1965] y ATKINSON, 1978, pp.116, 141, 155 y 162-63).

6. Despertares

Si se lleva a cabo con el interés y la atención suficientes, la observación inmotivada de un conjunto cualquiera de materiales concretos, no importa cuan banal o esotérico pueda parecerse en un principio, puede conducir a hallazgos sorprendentes de enorme relevancia para problemas de investigación que aparentemente no tienen nada que ver con los datos originales (SACKS, 1984, p.27). Los hallazgos obtenidos a partir de un examen detenido de la organización interaccional de las secuencias de revelación (SRs) de las bromas de cámara oculta (BCOs), pueden, sin ir más lejos (aunque se podría ir mucho más lejos: véase por ejemplo IZQUIERDO-MARTÍN, 2003), emplearse como material efectivo para la preparación de ejercicios pedagógicos con los que instruir a aprendices de humoristas o comediantes novatos en la técnica actoral de mantener en equilibrio, durante la mayor fracción de tiempo posible, la específica tensión entre incertidumbre y desvelamiento que produce el efecto dramático en la resolución de una broma.²⁰ [40]

6.1 Arte dramático in vivo

Los manuales de formación actoral al uso recurren de forma masiva a las comparaciones con determinadas "prácticas de la vida real" o "modos reales de actuar en la vida cotidiana" como vara última para medir la calidad de un trabajo actoral (SHURTLEFF, 2001, p.254). Sin embargo, en su práctica totalidad, este tipo de hipótesis y afirmaciones sobre el modo de ocurrencia "en la vida real" de tal o cual variante dramaturgica singular no son sino brindis al sol "en honor de la vida ordinaria", pues rara vez se hallan respaldadas por la ostensión de material concreto de prueba o evidencia palpable de que así sea justamente.²¹ En el caso de las "grandes teorías del método" a través de las que se establecen y posteriormente perpetúan las sucesivas vanguardias escolásticas de la pedagogía interpretativa (para siempre asociadas a los nombres sagrados de sus míticos fundadores: Constantin STANISLAVSKI, Rudolf STEINER, Tadeusz ANTOR, Jerzy GROTOWSKI, Lee STRASBERG, etc.), el hueco dejado por la ausencia de datos factuales con valor práctico se rellena con digresiones lógico-filosóficas sobre la "psicología del personaje" y la "memoria emocional" del actor (STANISLAVSKI, 1999 [1950], pp.221-222), excursiones hermenéuticas por entre la maleza antropológica de "rituales" y "arquetipos" trascendentes entendidos a la moderna manera de "estructuras" y "funciones simbólicas" (KOLANKIEWICZ, 1995, p.19), o, en el mejor de los casos, destellos poéticos que iluminan tópicos ontológicos tan profundos y enigmáticos (BRIDGMONT, 2002, p.19) como indiferentes al correcto desempeño del trabajo actoral sobre un escenario.

"Dejando de lado el entrenamiento vocal y físico, y la más rudimentaria instrucción sobre análisis de texto, cosas que, por otro lado, se pueden aprender poco a poco a través de la observación y la práctica, a través de un profesor particular, o a través de una mezcla de todo, aprender interpretación no os servirá de nada. La educación formal para el actor no sólo es inútil, sino que es perjudicial. Acentúa el modelo académico y niega la primacía del

²⁰ Los usos de este material pedagógico en el mundo de la formación actoral no son exclusivos del género humorístico: como demuestra la violentísima (desde un punto de vista estrictamente moral, que no físico) escena final del filme *Los idiotas* [*Idioterne*, 1998], dirigido por el cineasta danés Lars von Trier, en la que una mujer que huyó del hogar tras la muerte de su bebé regresa tras dos semanas de ausencia simplemente para "hacer un poco el tonto" mientras toma café delante de sus padres, hermanas y marido, nada hay de comedia y sí mucho de tragedia en una situación en la que una persona logra traspasar la finísima línea que separa el comportamiento que llamamos "hacer un poco el tonto" de aquel otro del que decimos que "ofende gravemente a los demás". Esto es, desde el punto de vista de la práctica actoral, en el específico trabajo dramaturgico que ha de realizar el actor que se propone cruzar la invisible línea moral que, sólo de forma retrospectiva, es posible afirmar que "separa" una broma "divertida" de una broma "macabra".

²¹ Otro tanto puede sostenerse, en realidad, de buena parte de la sociología de la interacción simbólica (e.g. STRAUSS, 1997 [1959]) y en particular de la magna obra de Ervin GOFFMAN, tanto por lo que se refiere a sus afirmaciones sobre las actividades de la vida ordinaria como al empleo de argumentos dramaturgicos como contraste para sus hipótesis sociológicas (véase GOFFMAN, 1980 [1959]).

intercambio con el público. Es el público el que nos enseña interpretación y es el público el que nos enseña a escribir y dirigir. La escuela nos enseña a obedecer, y la obediencia en el teatro no os llevará a ningún sitio. Es un calmante falso. Como la creencia en la enfermedad terminal en medicina, la creencia en la aterradora legitimación en el proceso educacional es una mentira piadosa." (MAMET, 2002, p.23) [41]

Por cuanto afirman el carácter de "trabajo ordinario" que es propio del correcto desempeño de la profesión de actor teatral cuando se hace "para un público", estos y otros sencillos consejos sobre cómo hacer para vivir la vida sobre el escenario con un poco de "sentido común" constituyen en verdad una excepción herética a la regla (académica) imperante en este ámbito. Sostiene también su autor que, a diferencia del mundo impracticable concebido por el canon moderno de la enseñanza teatral, en el que imperan ante todo la hipocresía (se pide a los actores que gasten cantidades ingentes de trabajo y energía para "meterse en el personaje" cuando "no existe ningún personaje, solo líneas escritas en una hoja") y la auto-culpabilización ("Hoy he estado fatal, si me hubieras visto la otra noche..."), la realidad vulgar, *inmortal* de la escena está hecha de miedo y coraje *auténticos* a partes iguales ("Simplemente sal a escena, coge tu pié y aunque estés paralizado por el terror di tus frases lo más alto y claro que puedas, para que el público las reciba como lo que realmente son.") [42]

Más desde el punto de vista del estudio sobre las BCOs, la cuestión dramaturgica fundamental, a la vez eminentemente práctica y radicalmente histórica, del grado de *profesionalidad* que es posible atribuir a un determinado trabajo actoral, como juicio *técnico* emitido no tanto desde el interior de su propio desempeño como desde el exterior de su observación espectral (RODRIGUEZ-CUADROS, 1998, pp.22-24), aparece como secundaria respecto del problema más básico que consiste en distinguir *in situ* la acción natural del trabajo del *farsante*.²² La pregunta *epistemológicamente relevante* aquí no es la de diferenciar entre una buena y una mala actuación, una actuación artificiosa o de mala calidad y una actuación natural o de buena calidad (aunque estos son, verdaderamente, los *únicos* problemas que han de afrontar y en su caso resolver *prácticamente* los profesionales del teatro: actores, directores, profesores, críticos), sino la cuestión más peliaguda de cómo distinguir entre una frase que se dice o un gesto que se hace espontánea o naturalmente, y esa misma frase previamente memorizada o ese mismo gesto previamente estudiado *pero dichos y hechos de modo tal* que "suenen" o "parezcan" al interlocutor / espectador "como si" fueran *auténticamente* espontáneos. [43]

6.2 Psicoterapia de la vida cotidiana

El estudio de las SRs de las BCOs puede también resultar de gran interés para un tipo de profesionales muy distintos: aquellos neuropsiquiatras y psicoterapeutas interesados en el modo, muchas veces repentino, como los pacientes llegan a ser conscientes del padecimiento de extrañas patologías neurofisiológicas. El rasgo distintivo de este tipo de afecciones que, como los síndromes llamados de Tourette y de Korsakoff, además de estar asociados con violentas convulsiones y temblores que desbaratan el más mínimo proyecto de coordinación motora, impiden, respectivamente, reconocer de modo concreto objetos o rostros familiares y recordar de forma pertinente sucesos inmediatos, consiste en que corroen hasta tal punto el centro mismo del yo que incapacitan al paciente para *darse cuenta* a sí mismo y *dar cuenta* a los demás de los síntomas de su padecimiento.

²² Creo que es lícito considerar la imponente investigación histórica de la profesora Evangelina RODRÍGUEZ-CUADROS (1998) sobre el desarrollo y la evolución, en la España del Siglo de Oro, de una verdadera *tejné* (*techné*) actoral, un repertorio elaborado y específico de ejercicios de aprendizaje y técnicas de entrenamiento vocal, gestual y físico, como vector central del proceso de profesionalización del gremio de trabajadores que hoy en día llamamos "actores" y en la época eran conocidos diversamente como "cómicos", "representantes" o "farsantes", dentro del marco más extenso del programa de investigaciones científico-sociales sobre la conexión entre prácticas de aprendizaje situado y modelos de especialización y legitimación profesional lanzado recientemente al mercado de la vulgata académica bajo la etiqueta de una supuesta "teoría" de las "comunidades de práctica" (vid. LAVE y WENGER, 1991; WENGER, 2001).

"Hace ya nueve años que conocí al señor MacGregor, en la clínica neurológica de St. Dunstan's. [...]"

- ¿Qué le pasa a usted? – le pregunté, cuando entró, todo inclinado.
- ¿Que qué me pasa? Nada ... nada que yo sepa ... Pero todos me dicen que me inclino hacia un lado: 'Es usted como la torre inclinada de Pisa', me dicen. 'Si se inclina un poco más, se cae'.
- ¿Pero usted no tiene sensación de inclinarse?
- Yo me siento perfectamente. No entiendo qué quieren decir. ¿Cómo iba a estar inclinado y no saberlo?
- Parece un asunto un poco raro – concordé. Echemos un vistazo. Me gustaría que se levantara usted y diese un pasito ... me basta con que vaya hasta aquella pared y vuelva. Quiero comprobarlo yo personalmente, y quiero que usted lo compruebe también. Haremos un vídeo en que aparezca usted caminando y lo proyectaremos. [...]
- ¡Ya está! – dijo muy satisfecho – ¡Ve! No hay ningún problema ... yo ando más recto que una columna.
- ¿De verás, señor MacGregor? – dije yo – Quiero que juzgue por sí mismo.

Rebobiné la cinta y la proyecté. Le impresionó muchísimo verse en la pantalla. Enarcó las cejas, abrió la boca y balbuceó: – ¡Maldita sea!

[...] El anciano se quedó de pronto muy concentrado, el ceño fruncido, los labios apretados. Se quedó inmóvil, pensando, ensimismado, ofreciendo un cuadro que me encanta: un paciente en el preciso instante en que descubre (medio intrigado, medio asombrado), en que se da cuenta por primera vez de cuál es exactamente el problema y, al mismo tiempo, qué es exactamente lo que hay que hacer. Ese es el momento terapéutico." (SACKS, 2002 [1985], pp.100-102). [44]

Tras la lectura de éste y otros relatos clínicos similares, no dejaba de intrigarme también el siguiente hecho: el neurólogo recurre de modo repetido bien que nunca explicitado a las expresiones "cómico" y "comicidad" para describir el efecto típico que produce, en espectadores legos o expertos, la observación exterior de esta clase de "padecimientos". Al respecto de clarificar el hecho implícito de la interpenetración entre observación ordinaria y descripción clínica que tiene lugar en estos relatos, creo que puede resultar interesante considerar, desde un punto de vista comparativo, algunos resultados, si bien muy primitivos, obtenidos a partir de un examen específico de ciertos elementos singulares identificados en el interior de las SRs de las BCOs. [45]

Dentro de algunas SRs es posible, además, identificar una especie de brevísimas "sub-secuencias" durante las cuales las imágenes y los sonidos hacen palpable *al espectador* el hecho de que la víctima toma "abruptamente" (una característica sobresaliente de estos microfragmentos es su carácter casi instantáneo: la duración media es de entre 0.3 y 0.8 segundos) conciencia de lo "cómico" que resulta su comportamiento o su "situación" vistos desde fuera. He bautizado a estas sub-secuencias como *Episodios de Despertar-se* (EDs) o simplemente *Despertares*. De nuevo, al igual que sucedía cuando inspeccionábamos las SRs como un todo, es posible hallar, dentro del brevísimo espacio audio-videográfico de los EDs, toda una nueva serie de sub-elementos constituyentes: sobresaltos, bocas abiertas, ceños fruncidos, ojos como platos, etc. [46]

Una observación analítica previa que cabe formular sobre los EDs examinados aquí consistiría en el siguiente aserto: los EDs que albergan las SRs de las BCOs documentan empíricamente de modo evidente y, por tanto, hacen prácticamente inteligible la distinción teórico-analítica entre el "acto perceptivo" de captar una realidad externa (un objeto, un perfume, una persona concreta) y el "acto intelectual" de captar una realidad interna (un estado mental, un concepto o una emoción concreta).²³ Como documenta la transcripción siguiente, la víctima puede "ser-

²³ Véase MERLEAU-PONTY (2000 [1945], pp.73-84) para un sugerente ejercicio filosófico de selección y ordenación de algunos de los contenidos empíricos de este par analítico, en términos de las categorías de "fenómenos" y "hechos de consciencia".

despertada-despertar-se" como consecuencia de un acto perceptivo instantáneo, como *descubrir* con la vista una figura (el objetivo de una cámara de vídeo) súbitamente destacada ("llamativa") sobre el fondo de la parte media inferior de un muro. [47]

6.2.1 Despertar-se como acto perceptivo

- 28 **A:** ((Señala con su brazo hacia la segunda cámara y **V** mueve la cabeza siguiendo su indicación))



- 29 **V:** ((Con la boca abierta, frunce ligeramente el ceño))



- 30 **V:** (("Despierta" repentinamente: echa el cuerpo hacia adelante de golpe y baja la cabeza fijando la vista, con expresión sorprendida, en el objeto que le señala **A** y que por fin ha "encontrado"))



31 **A:** ((Recoge su brazo y **V** vuelve la cabeza para mirarle, con un inicio de sonrisa))

32 **V:** ((Inicia un gesto de decepción: cierra los ojos, gira la cabeza lentamente, moviéndola hacia atrás y hacia la derecha, y comienza a soltar un resoplido))



[Secuencia 8: ED-40]

La concreción activa de una "textura de relevancias" perceptivas (Aaron GURWITSCH) que *alterna* entre los distintos modos de composición del fondo y la figura, traduce aquí un trabajo de verdadera "producción gestáltica". Mediante el ejercicio orientado de su sentido de la vista, esto es, direccionando y fijando su mirada la víctima destaca como *presente* y *pertinente* dentro del específico contexto local en el que se hallaba inscrito un cierto objeto (un "objetivo", verdaderamente: el objetivo de la cámara) que previamente le era indiferente. Una vez producida la conversión instantánea de la *gestalt* o definición genérica de la situación vivida, el "objetivo indiscreto" aparece retrospectivamente no tanto como un objeto previamente oculto o *invisible* a la mirada sino como algo ya "visto" pero "pasado por alto" (*seen but unnoticed*). Por último el espectador "nativo" *conocerá*, con casi total seguridad, de la ocurrencia efectiva de una conversión en la definición de la situación aceptada por la víctima no tanto por el gesto perceptivo que efectivamente la produce (los movimientos de cuerpo y ojos que acompañan a la "expresión sorprendida" descrita en I. 30) como por la confirmación indubitable que proporciona

el gesto *emotivo* "resoplido de decepción" que le sigue casi inmediatamente en el tiempo (l. 32). [48]

En segundo lugar existen fenómenos de despertar que, aunque parezcan producto de un acto incorpóreo o puramente intelectual, se agotan, vistos de cerca, en un acto corpóreo "impuro" de percepción sinestésica o "global" de la situación. [49]

6.2.2 Despertar-se como acto intelectual

- 28 **A:** Susanita
- 29 **V:** (Es mentira)
- 30 **A:** De verdad
- 31 **V:** No
- 32 **A:** Sí
- 33 **V:** ((Sin mover la cabeza, con el rabillo del ojo, dirige su mirada hacia el frente, como si mirase al espectador))



- 34 **V:** ((Sin mover la cabeza, vuelve a mirar hacia A))



- 35 V: (("Despierta" bruscamente: echa repentinamente el cuerpo hacia atrás mientras abre la boca y cierra los ojos))



[Secuencia 9: ED-19] [50]

La microsecuencia del "despertar-a-despertar-se", aunque nuevamente *experimentada* por la víctima como una cadena de sucesos inesperados y bruscos, se concreta aquí no como un acto perceptivo solipsista sino como una coreográfica vertiginosa (todos los acontecimientos descritos en las ls. 33 a 35 duran en total 0.5 segundos) de (al menos) cinco expresiones corporales tan exacta y públicamente discernibles como finamente trabadas: (1) mira hacia el frente con el rabillo del ojo (l. 33), (2) vuelve a mirar de nuevo hacia el actor (l. 34), (3) echa el cuerpo hacia atrás mientras (4) abre la boca y (5) cierra los ojos como mirándose hacia dentro (l. 35). En este caso, además, la víctima no fija la mirada sobre ningún "objetivo" exterior; de fijarla sobre "algo" sería más bien sobre un hipotético "objeto interior" que el espectador del vídeo no puede ver – el "dentro de sí" donde sólo uno mismo puede mirar(se) que intento aprehender con el término *despertar-se*. [51]

7. El demonio en los detalles: Episodios de Despertar-se (EDs) como procedimientos naturales de descubrimiento computacional

Los detalles materiales de la escena real de cada *despertar-se*, vividos *in situ* por el actor y captados a través del movimiento de todas las partículas de su cuerpo, poseen una riqueza potencialmente inagotable. Sin embargo los detalles audiovisuales de la misma escena capturados en los registros numerizados que he manipulado informáticamente para este estudio son radicalmente *finitos*. ¿Cómo es posible vincular aquella infinitud original con *esta* finitud actual? El descubrimiento de una serie de limitaciones prácticas en las prestaciones computacionales del programa informático Transana[®] (ver. 1.11) como asistente para la transcripción de documentos audio-videográficos digitales, reveló a este poco sofisticado usuario informático una última e inesperada *relevancia analítica* del estudio de los EDs de interés (teórico, luego relativo) para los profesionales que se aplican al diseño e implementación de métodos algorítmicos de síntesis numérica, compresión y transmisión digital de imágenes "naturales". [52]

7.1 Un descubrimiento de usuario: la finitud de los gráficos de espectro de sonido generados por Transana[®]

Una BCO no es una broma ordinaria, en el sentido de una práctica social de carácter privado registrada informalmente o bien no registrada en absoluto fuera del espacio corporal de sus actores. La configuración técnica, la disposición espacio-temporal y el uso competente de los diferentes dispositivos mecánicos de muestreo y captura (micrófonos y cámaras), almacenamiento (cintas de vídeo, discos compactos, DVDs), edición (mesas de mezclas, ordenadores y programas informáticos), transmisión (antenas repetidoras) y recepción (televisores) de imágenes y sonidos electrónicos²⁴ permite, en primer lugar, postular (y eventualmente, recuperar mediante el análisis) un sabroso conjunto de pre-análisis prácticos y teorías implícitas del significado de estos materiales. [53]

Las huellas perceptibles dejadas en el texto audiovideográfico objeto de examen por la sucesión de tareas laborales singulares que los profesionales del medio televisivo agrupan genéricamente bajo los descriptores "técnicas de producción y post-producción de vídeo" ofrecen un lugar estratégico donde fijar en primer lugar la mirada investigadora.²⁵ En efecto: todo el peso de la formulación, por parte de guionistas, realizadores y editores, de una teoría implícita del desarrollo típico de una BCO recae en la resolución de problemas presuntamente "técnicos"²⁶ como la localización de los micrófonos y las cámaras (vgr. elección del tipo de plano: primer plano, plano corto, contrapicado, etc.), los procedimientos de sincronización de sonido e imagen, la forma como se "mezclan", "encadenan" y "montan" en secuencia continua los material grabados por distintas cámaras, la justificación *técnica* ("porque es necesario") o bien *estética* ("porque queda bien") de cada cambio de plano, el por qué "narrativo" de cada corte elíptico y cada "fundido" o "encadenado" de enlace, la motivación de cada rótulo superimpreso, de su contenido tanto como de su *tempo*, o el criterio de elección del momento justo donde ha de entrar esa ráfaga de risas "enlatadas" (vgr. pregrabadas) o bien la sintonía musical superpuesta que anuncia el fin de ese episodio.²⁷ [54]

La descripción de las técnicas de registro y formateo de datos audiovisuales hace posible establecer el modo de inserción de la escena dramática, la broma, *producida in vivo e in situ* por un puñado de actores, víctimas y ganchos, en una "cadena del ser" de dimensiones potencialmente infinitas. Los elementos técnicos – como cámaras, micrófonos, cables de sincronización, cables de red, enchufes, etc. – presentes en la escena original permiten, en primer lugar, traducir la broma vivida como grabaciones de audio y vídeo susceptibles de un nuevo trabajo local, en este caso de edición y rotulación, llevado a cabo por un puñado de

²⁴ Véase MARTÍNEZ (1997) para un excelente tratado sobre las modalidades de funcionamiento más básicas de la creciente panoplia analógica y digital de dispositivos mecánicos de captación, almacenamiento, transmisión y recepción de registros audiovisuales, abordados desde el punto de vista del usuario/auditor/espectador.

²⁵ Véase ASHMORE y REED (2000) para un argumento "fenomenológico-epistemológico" sobre la ausencia de tratamiento analítico de los procedimientos de producción de la "cinta grabada" en el marco disciplinar del análisis de la conversación como condición *sine qua non* del supuesto de una "realidad empírica" (cinta, transcripción) específicamente analizable en el marco del análisis de la conversación.

²⁶ Según ha sostenido el filósofo alemán Martín HEIDEGGER (*Die Frage nach der Technik* ["La pregunta por la técnica"], 1953), la esencia de la técnica no es "algo tecnológico" sino un modo específicamente humano de relacionarse con la naturaleza (cit. en PRIGOGINE y STENGERS, 1990 [1979], p.57).

²⁷ Para una panorámica general de las "posibilidades de expresión técnica" del trabajo de "realización" televisiva véase BARROSO (2001). Con el equipamiento actualmente disponible, el camarógrafo u operador de cámara tiene a su cargo la siguiente lista (no exhaustiva) de tareas: ajuste, apertura y enfoque del objetivo; elección del tipo de ángulo, plano y encuadre de la toma; desplazamiento y control de la cámara; iluminación y composición de la escena, etc. (véase MILLERSON, 2002). Por su parte, el trabajo del operador de sonido o microfonía consiste también en una larga lista de ajustes tecnológicos, entre los cuales: determinar el volumen y el tono más adecuado de la voz humana (y, en su caso, diferentes tipos de instrumentos musicales) respecto de una amplia gama de condiciones acústica de resonancia, reverberación y eco; fijar parámetros de equilibrio tonal para distintos sistemas de audición monofónicos y estéreo-fónicos; adecuar las prestaciones del conjunto a un entorno dado de circunstancias psicoacústicas, etc. (véase NISBETT, 2002).

guionistas, realizadores y productores de televisión. En la práctica, la existencia de esta "gran cadena del ser" de las mediaciones tecnológicas que vinculan la situación original con el aquí y el ahora de la lectura de una de sus producciones documentales, se revela *a contrario*, en la práctica, en la radical *finitud* del material documental objeto de estudio. Para el caso que nos ocupa esto equivale a decir que para cualquier dispositivo de hardware empleado, existe un número finito de ampliaciones sucesivas de los detalles gráficos del espectro de sonido que pueden obtenerse a partir del gráfico maestro de variaciones de frecuencia que genera el programa informático Transana[®] (ver. 1.11) que he empleado como asistente para la transcripción de los documentos. Véanse a este respecto las Figuras 1 y 2, dónde el gráfico del espectro de sonido, con las variaciones de frecuencia trazadas en líneas verticales de color rojo, se muestra en la ventana superior izquierda de la pantalla del ordenador.

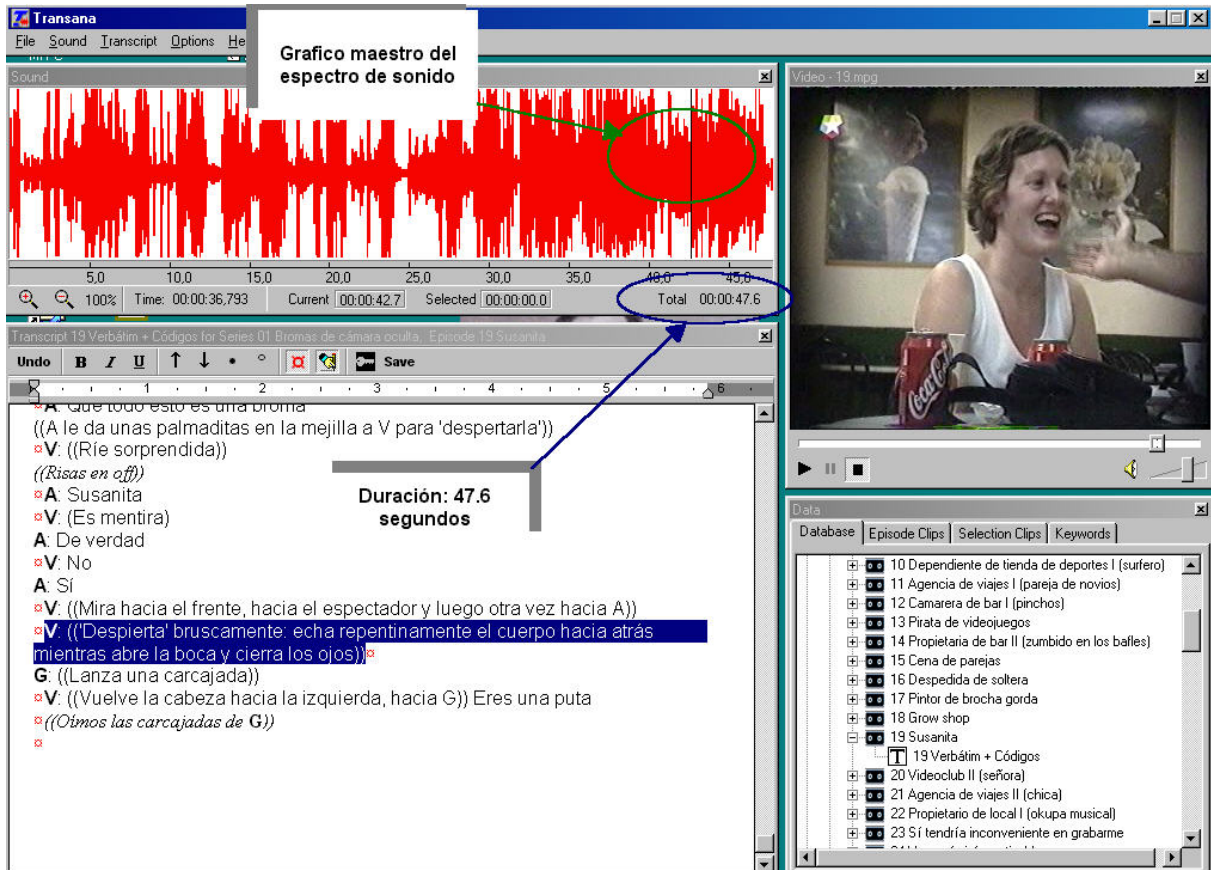


Figura 1: SR-19: Gráfico maestro del espectro de sonido. Duración total: 47.6 segs

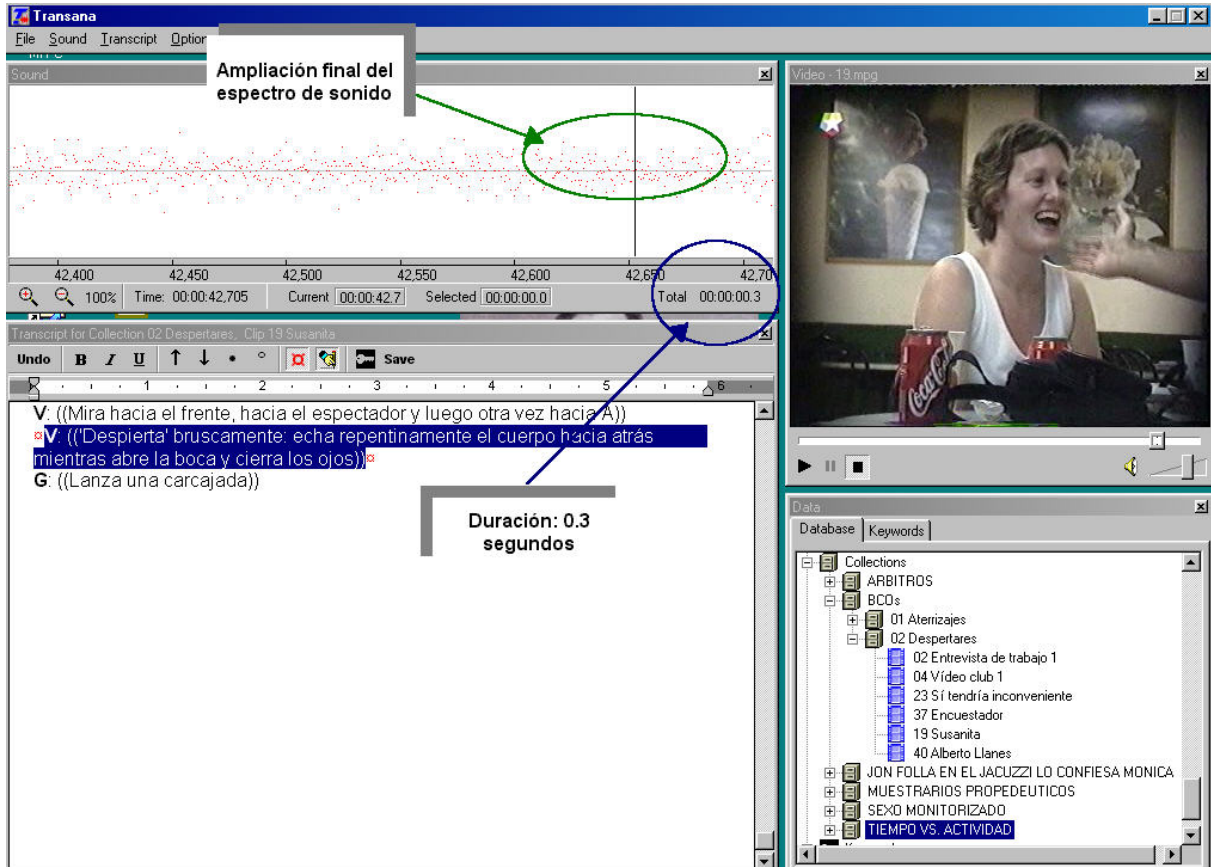


Figura 2: ED-19: Máxima ampliación obtenida por mi ordenador del gráfico maestro de espectro de sonido. Duración total: 0.3segs [55]

7.2 Operaciones básicas de los algoritmos de compresión de imágenes digitales

En segundo lugar no se pueden tampoco obtener más fotogramas por segundo de los que permite el estándar tecnológico con el que fueron capturadas numéricamente las imágenes (MPEG-1). Descrito de forma muy sumaria, el sistema de vídeo digital MPEG-1²⁸ consiste en una serie de procedimientos algorítmicos de "análisis intra-fotograma" (*intraframe analysis*), análisis inter-fotogramas (*interframe analysis*) y "compresión onerosa" (*lossy compression*) desplegados sobre una base de *hardware*. Empleando un procedimiento mecánico que implementa una tipología analítica de tres especies distintivas de fotogramas (tipo I, Intrafotogramas o fotogramas brutos; tipo P o fotogramas Pronosticados, calculables como un diferencial de información entre fotogramas brutos adyacentes; y tipo "B" o fotogramas Bidireccionales, empleados como material transitorio para calcular fotogramas P), este sistema algorítmico permite (a) dividir cada fotograma individual en una serie de bloques de información estandarizados, (b) comparar, desde un determinado punto de vista matemático-estadístico, la información de cada bloque con la contenida en el bloque homólogo del fotograma inmediatamente anterior y del inmediatamente posterior y (c) descartar, de nuevo con la ayuda de cálculos estadísticos, aquella información que se considera "predecible". [56]

²⁸ Nombre de la primera versión del estándar de vídeo digital desarrollado por un comité internacional de estándares *ad hoc* auspiciado conjuntamente por la Organización Internacional de Estándares (ISO) y la International Electro-Technical Commission (IEC), denominado *Motion Picture Experts Group* o MPEG (CHEESBROGUGH, 1996). Para una presentación detallada de los distintos parámetros de las varias rutinas mecánicas empleadas en el entorno de los sistemas MPEG-1 (frecuencia de muestreo, tasas de compresión, etc. de la imagen y el sonido digitales) véanse LE GALL (1991) y FAÜNDES (2000, pp.220-233). Puede accederse a un corpus más amplio de documentación sobre este estándar digital en esta dirección de Internet: <http://bmrc.berkeley.edu/frame/research/mpeg/mpegfaq.html> (visitada por última vez en noviembre de 2002).

De entre los múltiples criterios de decisión programados en cada uno de los diferentes niveles de la arquitectura jerárquica de este algoritmo de compresión, aquellas transformaciones probabilísticas y redondeos de datos a través de cuya ejecución se logra de hecho descartar la mayor parte de la información "redundante" – o, más exactamente, "demasiado lujosa" – están específicamente calibradas para aprovecharse de ciertas "limitaciones del ojo humano", detectadas en entornos experimentales: notablemente el hecho de que los pequeños detalles de color no son percibidos con tanta finura como lo son los pequeños detalles de luz y oscuridad. De suerte que el estándar MPEG-1 solamente es eficaz cuando se trata de comprimir imágenes *que van a ser visionadas por personas humanas*, pues si, más allá de su uso como mero instrumento de ayuda para la investigación, pretendiese uno convertir el análisis numérico de imágenes en el *fin* último de determinado proceso investigador, entonces las pequeñas ráfagas de "errores sistemáticos" introducidas por el algoritmo de codificación, *aunque imperceptibles o bien prescindibles para el ojo humano*, harán que los resultados calculados por la máquina difieran enormemente de los datos originales.²⁹ [57]

Si bien el estándar MPEG-1 es el modelo algoritmo efectivamente empleado para presentar a la vista y al oído humanos los datos sociológicos aquí explorados, y como lo que nos es de interés en el presente estudio no es tanto la *singularidad praxeológica* (ingenieril) de un determinado dispositivo técnico sino más bien lo que pueda haber en él de *genericidad fenomenológica* ("a nivel usuario")³⁰, para comprender de manera penetrante la lógica práctica de esta ulterior relevancia investigadora de los EDs contenidos dentro de las SRs contenidas dentro de las BCOs, podría ser más útil emplear como piedra de toque una descripción más rica del funcionamiento de un procedimiento estándar de compresión de imágenes digitales más simple. Sea, por ejemplo, el sistema conocido como JPEG (*Joint Photographic Experts Group*) empleado para compresión de fotografías digitales. Se trata de un mecanismo estandarizado de compresión de imágenes diseñado para transmitir imágenes estáticas (e.g. fotografías) digitalizadas "naturales" o del mundo real a color o en escala de grises. [58]

El primer paso del procedimiento de compresión JPEG consiste en transformar la imagen en un espacio abstracto, luego mecánicamente manejable, de parámetros aritméticos de luz y color. Se convierten así las imágenes en color brutas en una escala de valores de iluminancia y crominancia. Mientras que el componente de iluminancia de la escala plasma los valores de la escala de grises, sus otros dos ejes contienen información sobre los colores. Al igual que sucedía con el procedimiento estándar MPEG-1, esta transformación explota también el potencial valor ingenieril de ciertos resultados experimentales que muestran que el ojo humano no es tan sensible a las gamas cromáticas de alta frecuencia como lo es a las gamas lumínicas de alta frecuencia. Estos datos parecen sugerir que, desde el punto de vista del ojo humano, sería

²⁹ Mención aparte merece la operativa, independiente en buena parte, del componente de audio digital del estándar MPEG-1, cuyo balance de prestaciones sonoras, informáticas y telemáticas le ha hecho merecedor de una enorme popularidad entre los internautas de todo el mundo bajo la denominación abreviada de MP3 (MPEG-1 Layer III). Para comprimir la señal de audio digital este estándar de "codificación psicoacústica" emplea un enfoque de resolución de problemas ingenieriles conocido como de "esquemas de codificación de alto desempeño perceptual" (POHLMAN, 2002, pp.325-242). El problema del ingeniero en ese caso consiste en analizar los componentes espectrales de una señal de audio muestreada a diferentes frecuencias (32, 44 y 48 kHz) y codificada como una cadena de bits, calcular un "banco de filtros" (mediante una serie de transformaciones cosinoidales estándares) y aplicar un modelo convencional de ajuste psicoacústico para estimar el nivel de ruido mínimamente perceptible. En fin, los parámetros del modelo psicoacústico se renuevan periódicamente mediante la realización de una serie de test de audición internacionales. Las primeras de estas pruebas se celebraron, bajo la supervisión por la radio nacional de Suecia, en julio de 1990 y marzo y noviembre de 1991. Para evaluar la calidad de los distintos formatos de compresión de audio digital, los "oyentes expertos" son sometidos en estos test internacionales a un protocolo experimental conocido como de "triple estímulo y referencia oculta" en el que deben puntuar, aplicando una escala de valores estándar (5.0 = transparente, 4.0 = perceptible, 3.0 = ligeramente desagradable, 2.0 = desagradable y 1.0 = muy desagradable), la "calidad" de tres señales acústicas que se les presentan siempre en este orden: la muestra original, la señal original codificada mediante procedimiento estándar (e.g. MPEG-1), y finalmente, la señal original codificada mediante un procedimiento de aleatorización.

³⁰ Cf. SOBCHACK (1992), para la aplicación de esta distinción analítica al estudio de la experiencia del espectador cinematográfico.

posible descartar más información de los componentes de cromaticidad que de los componentes de luminosidad sin afectar la "calidad final" de la imagen. [59]

El segundo paso de este algoritmo de compresión consiste en agrupar los valores de los píxeles de cada uno de los componentes en bloques de 8x8. A continuación se renormaliza cada bloque mediante una transformación consinoidal, similar a una transformación de Fourier³¹, que da como resultado un mapa de frecuencias de 8x8 componentes, del cual puede descartarse la información de alta frecuencia sin afectar a la información de baja frecuencia, presuntamente percibida con mayor detalle por el ojo humano. El tercer paso divide de forma individual cada uno de los 64 componentes del mapa de frecuencias por un "coeficiente de cuantificación", y redondea los resultados en números enteros. Es aquí donde ocurre la mayor pérdida de información de todo el proceso. Cuanto mayores sean los coeficientes de cuantificación, mayor número de datos originales (transformados) se descartarán. Nuevamente, sirviéndose de la hipótesis experimentalmente validada de que los componentes de altas frecuencias son menos visibles para el ojo humano, el algoritmo cuantifica a estos de manera menos precisa (empleando coeficientes mayores) que los componentes de baja frecuencia. [60]

Si, como en el inquietante "viaje matemático-fotográfico" a través de las escalas (ampliaciones sucesivas) del barroco objeto matemático conocido como "conjunto de Mandelbrot" plasmado gráficamente por los matemáticos alemanes Heinz-Otto PEITGEN, Peter RICHTER y David SAUPPE (1988)³² y glosado literariamente por el físico británico Roger PENROSE (1991)³³, fuera posible proseguir de forma indefinida las ampliaciones del detalle microscópico (el grano de luz y el grano de sonido) de los 0.3 segundos de registro audio-videográfico del ED-19 descrito en la Secuencia 9, encontraríamos, seguramente, el mismo fenómeno que tanto matemáticos como legos "descubrimos" al explorar la curiosa función iterativa originalmente descrita por MANDEL-BROT: la constante aparición de nuevos detalles analíticos y gráficos relevantes para cualquier escala de observación (MANDELBROT, 1980). La metáfora de los conjuntos fractales funciona realmente aquí como algo más que un modelo pedagógico altamente instructivo. No en vano el cálculo matemático-informático del grado de "complejidad informacional" (o, lo que es lo mismo, de "aleatoriedad" [CHAITIN, 1991]) de este y otros algoritmos fractales ha servido de base para desarrollar tecnologías experimentales y comerciales mejoradas de compresión de vídeo digital (*lossless compression*), como el estándar MPEG-4.³⁴ [61]

7.3 ¿Detalles infinitos? No, simulaciones fractales

Para la compresión fractal de imágenes se usa un procedimiento algorítmico específico conocido como "inverso de Mandelbrot" (*reverse Mandelbrot*) que consiste en ajustar una imagen real (por ejemplo la fotografía de una hoja de arce) al conjunto de datos producido por una ecuación recursiva y considerar luego el algoritmo generador como si de una imagen comprimida se tratara. Aunque el departamento de marketing de la empresa poseedora de la patente original

³¹ Véase DE LA ESCALERA (2001, pp.89-102), para una exposición de estos y otros métodos estándares empleados en la transformación de funciones matemáticas no periódicas desde el punto de vista de sus aplicaciones en el análisis computacional de imágenes.

³² La serie original de ampliaciones fotográficas sucesivas de los detalles del conjunto de Mandelbrot puede encontrarse en PEITGEN, RICHTER y SAUPPE (1988); véase también GLEICK (1988, pp.230-232). Algunas de estas instantáneas pueden encontrarse en <http://www.lightlink.com/homer/cgi/gallery.cgi>.

³³ "Los detalles completos de la compleja estructura del Conjunto de Mandelbrot no pueden ser aprehendidos realmente por ninguno de nosotros, ni pueden ser completamente revelados por un computador. Parecería que esta estructura no es sólo parte de nuestras mentes sino que tiene una realidad autónoma ... [Cuando se pretende plasmar gráficamente la estructura matemática del conjunto] el computador está siendo utilizado esencialmente de la misma forma como el físico experimental utiliza un aparato experimental para explorar la estructura del mundo físico. El conjunto de Mandelbrot no es una invención de la mente humana; fue un descubrimiento. Al igual que el Monte Everest ¡el conjunto de Mandelbrot está ahí!" (PENROSE, 1991, pp.131-132)

³⁴ Véanse los recursos accesibles a través de la página web: <http://inls.ucsd.edu/y/Fractals/index.html> y los diferentes trabajos incluidos en FISHER (1995).

de esta tecnología informática (Iterated Systems, fundada por el matemático Michael BARNESLEY profesor de la Universidad Tecnológica de Georgia y autor de la obra superventas *Fractals Everywhere*) esgrime tasas de compresión fantásticas en los folletos comerciales de sus productos de *software*, lo cierto es que la matemática fractal está también ella sujeta a las leyes de la física, como muestra el siguiente análisis.

"Cuando una imagen es capturada por un dispositivo de registro, como una cámara o un escáner, adquiere una escala que se halla determinada por la resolución de muestreo del dispositivo en cuestión. Si usamos un programa informático para ampliar una zona de la imagen, más allá de un cierto punto no vemos detalles adicionales, solamente píxeles ['granos' de color digital] más grandes. Una imagen fractal es diferente. Dado que en ella las transformaciones afines son espacialmente contractivas, cada iteración crea nuevos detalles a resoluciones cada vez más finas. En el límite, el detalle auto-similar se crea para cualquier nivel de resolución, hasta lo infinitesimal. Cómo no existe, por tanto, un nivel último que haga de 'suelo' se considera que las imágenes fractales carecen de escala. En la práctica esto quiere decir que si ampliamos sucesivamente una misma zona de la imagen fractal, ésta seguirá viéndose 'como es debido', sin el efecto de escalera que produce la replicación píxel a píxel. Pero el significado de este hecho ha sido objeto de cierto malentendido ... [La empresa] Iterated Systems [propietaria de la patente de las técnicas informáticas originales de compresión fractal de imágenes digitales] es muy amiga de emplear el siguiente argumento. Tómese el retrato de una persona, pongamos que se trata de una imagen en escala de grises de 250x250 píxeles de tamaño y 1 byte por píxel [para codificar los valores del gris]. Ejecútese su software de compresión sobre ella y se obtendrá un fichero de 2500 bytes de tamaño (tasa de compresión = 21:1). Ahora ampliése sucesivamente una zona del pelo de la persona hasta 4 escalas de magnificación. ¿Qué se ve? Una textura que sigue pareciéndonos pelo. Luego entonces es como si nuestra imagen tuviese en realidad un tamaño de 1000x1000 píxeles. De suerte que la tasa de compresión efectivamente lograda es de $25 \times 16 = 400$. Sin embargo algo huele aquí a gato encerrado. El detalle no ha sido preservado, sino más bien generado. Con un poco de suerte la imagen parecerá como es debido, pero no es posible contar siempre con ello. Así, una ampliación de la cara de una persona mediante este procedimiento no nos revelará los poros de su piel. Objetivamente, lo que la compresión fractal de imágenes ofrece es una forma avanzada de interpolación. La cual es en sí misma una propiedad útil y atractiva. Útil, por ejemplo, para artistas gráficos o para imprimir con un dispositivo de alta resolución. Pero no nos concede tasas de compresión fantásticamente altas." (MACKINNON, 2002, p.14) [62]

Considero que el largo extracto anterior, encontrado dentro un ensayo académico de evaluación crítica del modo como opera este procedimiento informático estándar, de las posibilidades técnicas que ofrece y las *imposibilidades* prácticas que delata, da justamente en la diana de nuestro específico problema sociológico: lo "endemoniado" del trabajo de recuperar – p.ej. mediante el expediente analítico-formal que he denominado "descripción razonada" – el *detalle real* cuando están ubicuamente disponibles procedimientos mecánicos con los que es posible fabricar imitaciones o falsificaciones creíbles de detalles reales. Como ha apuntado el autor de un minucioso estudio antropológico sobre los usos de las tecnologías de procesamiento digital de la imagen en el campo de la investigación astrofísica:

"En un espacio de píxeles el detalle es finito, pues está limitado por la zona de píxeles más allá de la cual no existe un orden de detalles más finos ... El espacio de píxeles posee una naturaleza manipulable, pues excluye necesariamente la implicación de un orden trascendental dentro del cual pueda manifestarse la realidad mundana. Más bien al contrario, el 'mundo' se halla troceado en pedazos de información arbitrarios, lo cual hace posible que su composición y recomposición sea dispuesta por un *usuario*. Y si finalmente se logra retener en su interior un sentido de lo misterioso e infinito del universo, esta preservación no es sino el logro de un trabajo manual." (LYNCH, 1991, p.64) [63]

Inicialmente había estado tentado de escribir, sin más, a modo de sentencia analítico-formal irreducible y concluyente, que, al igual que cada detalle microscópico del conjunto de Mandelbrot ofrece un mapa preciso del conjunto general (esa figura característica, abultada y semejante a una ladilla, que los matemáticos llaman "el retoño" [*the baby*]), el EDs, y cada uno de sus detalles constituyentes, ofrece a nuestros ojos y oídos una guía completísima de la geografía

de la SR, así como un mapa a escala del conjunto general de la BCO. Y sin embargo sabemos desde hace tiempo que los constituyentes propios del trabajo científico y los propios de la actitud ordinaria están en una relación semejante a la que mantiene una representación teatral con los sucesos espontáneos, *reales* que en ella se dramatizan (GARFINKEL, 1984b, pp.276-277; CICOUREL, 1995 [1968], pp.17-18). [64]

8. Conclusión: describir, comprimir, falsificar

La conclusión principal que creo legítimo extraer, para los fines del presente estudio, del razonamiento anterior sobre las trampas computacionales en las que incurre y los fenómenos perceptivos equívocos a los que puede dar lugar el empleo de procedimientos fractales de compresión de la imagen digital, dice así: *describir de forma razonada y en detalle lo que es posible ver y oír en una secuencia de vídeo, experiencia útil en sí misma para ciertos fines analíticos, no permite, en modo alguno, recuperar la experiencia de lo ocurrido en la situación original que el documento audiovideográfico describe*. Simplemente: describir equivale a comprimir y sirve, por tanto, para falsificar. Esta y no otra es, sostengo, la verdadera *función práctica* del trabajo de análisis formal de la estructura de detalle de la acción práctica. [65]

Desde el posicionamiento de las cámaras y los micrófonos en la escena, a los elementos del montaje audiovisual – sincronización de imágenes y sonido, cambios de plano, cortes de edición, sintonía musical, todo se confabula, a cada instante, para *plasmear* la riqueza infinita de detalles vividos *in situ* por víctimas, actores y ganchos *en y como* los detalles del diseño de ingeniería de los diferentes dispositivos de registro mecánico. [66]

A todo lo cual hay que añadir los hechos propios de los trabajos espectral y analítico: situación ante la pantalla (del televisor o del monitor del ordenador), elementos de escucha (altavoces, auriculares), manejo de los dispositivos de control de la reproducción (retroceso, pausa), los trabajos escriturales de rotulación y subrayado, anotación, transcripción y extracción y disposición de fotogramas; y, finalmente, el trabajo interpretativo y argumentativo de elaboración de una descripción *válida* de "lo que pasó", en el sentido de "convinciente" para un lector que tenga también acceso al material documental (audiovideográfico) de partida (CICOUREL, 1995, pp.2-3). Son pues los detalles *técnicos* del trabajo de diseño de los dispositivos y los formatos documentales constituidos a la vez como herramientas (*resources*) y como objetos (*topics*) de estudio (imágenes y sonidos digitalizados, transcripciones alfabéticas), así como los detalles no menos técnicos del trabajo del espectador, los únicos "efectos de sentido" que es factible recuperar mediante el análisis formal (LIVINGSTON, 1987, pp.21-27; GARFINKEL, 2002, p.148). Y esto sólo en la medida en que dicho análisis se concrete, como he tratado de hacer aquí, en una descripción razonada de aquellos detalles auditivos y visuales de la acción social que ha sido posible documentar audio-videográficamente como parte del trabajo mismo de producción de una situación real llevado a cabo conjuntamente tanto por las víctimas, los actores y los ganchos de las BCOs, como por todos los demás miembros de la cadena del ser que concluye provisionalmente en este informe: camarógrafos, técnicos de sonido, guionistas, editores, técnicos de continuidad, espectadores, programadores de software, matemáticos, sociólogos, lectores ... [67]

Agradecimientos

Deseo agradecer a Beatriz HERNÁNDEZ, técnico del departamento de Medios Técnicos (Vídeo y Audio Digital) del Centro de Diseño y Producción de Medios Audiovisuales (CEMAV) de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, por su ayuda en las tareas de digitalización de vídeo. Quisiera dar también las gracias a Carlos MOYA (UNED) por sus comentarios, tan inefables como certeros, a una primera versión de este trabajo; y a Fernando GARCÍA SELGAS (Universidad Complutense de Madrid) por sus útiles observaciones críticas a borrador posterior. Gracias también a Victoria LUCIO y al personal de la Mediateca de la UNED por su infinita paciencia para con mis rarezas. Agradezco finalmente al Grupo de Exploración Proyectual

de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (Andrés PEREA, Paula MONTOYA, Rafael TORRELO, Izaskun CHINCHILLA y Andrés JAQUE), por haberme brindado la oportunidad de exponer en público por primera vez algunos de los resultados de esta investigación.

Referencias

- Agré, Philip (1997). *Computation and Human Experience*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Ashmore, Malcolm & Reed, Darren (2000). Innocence and Nostalgia in Conversation Analysis: The Dynamic Relations of Tape and Transcript. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum Qualitative Social Research* [On-line journal]. December, 1 (3) [45 paragraphs]. Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/3-00/3-00ashmorereed-e.htm> [Fecha de consulta: 16/6/2003].
- Atkinson, J. Maxwell (1978). *Discovering Suicide. Studies in the Social Organization of Sudden Death*, Londres: MacMillan.
- Barroso, Jaime (2001). *Técnicas de realización de reportajes y documentales para televisión*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Bridgmont, Peter (2002). *La liberación del actor*. Castellón: Ellago.
- Bueno, Gustavo (2002). *Telebasura y democracia*. Barcelona: Ediciones B.
- Chaitin, Gregory J. (1991). El azar de los números. *Mundo Científico*, 115, 772-777
- Cheesbrough, Evelyn (1996). The Ins And Outs of MPEG. Accesible en línea en: <http://www.rcc.ryerson.ca/rta/brd038/papers/1996/mpeg1.htm> [Fecha de consulta: 16/6/2003].
- Cicourel, Aaron (1995 [1968]). *The Social Organisation of Juvenile Justice*. New Brunswick, NJ: Transaction.
- Cicourel, Aaron (1973). *Cognitive Sociology. Language and Meaning in Social Interaction*. Londres: Penguin.
- Coleman, James S. (1968). Review book of Garfinkel, Studies in Ethnomethodology. *American Journal of Sociology*, 33, 126-130.
- Escalera, Arturo de la (2001). *Visión por Computador. Fundamentos y métodos*. Madrid: Prentice Hall.
- Fisher, Yuval (ed.) (1995). *Fractal Image Compression. Theory and Application*. New York: Springer.
- Faúndes, Marcos (2000). *Tratamiento digital de voz e imagen y aplicación a la multimedia*. Barcelona: Marcombo.
- Garfinkel, Harold (1984a [1967]). Studies of the Routine Grounds of Everyday Activities. En Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology* (pp.35-75). Londres: Polity.
- Garfinkel, Harold (1984b [1967]). The Rational Properties of Scientific and Common Sense Activities. En Harold Garfinkel, *Studies in Ethnomethodology* (pp.262-283). Londres: Polity.
- Garfinkel, Harold (2002). *Ethnomethodology's Program. Working Out Durkheim's Aphorism*. Lanham, MI: Rowman & Littlefield.
- Garfinkel, Harold & Sacks, Harvey (1986 [1970]). On formal structures of practical actions. En Harold Garfinkel (Ed.), *Ethnomethodological Studies of Work* (pp.160-193). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Gleick, James (1988). *Caos. La creación de una ciencia*. Barcelona: Seix-Barral.
- Goffman, Ervin (1970 [1967]). Sobre el trabajo de la cara: análisis de los elementos rituales en la interacción social. En Ervin Goffman, *Rituales de interacción* (pp.13-47). Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Goffman, Ervin (1980 [1959]). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, Ervin (1981). Radio Talk. A Study of the Ways of Our Errors. En Ervin Goffman, *Forms of Talk* (pp.197-330). Philadelphia, Penn: University of Pennsylvania Press.
- Goodwin, Charles (1994). Professional Vision. *American Anthropologist*, 96, 606-633.
- Gouldner, Alvin (1973 [1970]). *La crisis de la sociología occidental*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Heath, Christian & Luff, Paul (2000). *Technology in Action*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Izquierdo-Martín, A. Javier (2003). On the *Making Of* a Camera Obscura Prank: The secrets of *Las Meninas* Revealed as the Most Ordinary Visual Social Things in the World. Ponencia presentada en la VI Conferencia Europea de Sociología, Murcia, España, 23-26 Septiembre.
- Kolankiewicz, Lesez (1995). Notas sobre la actuación según Grotowski. *Conjunto. Revista de Teatro Latinoamericana*, 101, 18-20.
- Lave, Jean & Wenger, Etienne (1991). *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Le Gall, David (1991). MPEG: A Video Compression Standard for Multimedia Applications. *Communications of the ACM*, 34(4), 47-58.
- Livingston, Eric (1987). *Making Sense of Ethnomethodology*. Londres: Routledge.
- Lomax, Helen & Casey, Neil (1998). Recording Social Life: Reflexivity and Video Methodology. *Sociological Research Online*, 3(2). Accesible en línea en: <http://www.socresonline.org.uk/socresonline/3/2/1.html> [Fecha de consulta: 16/6/2003].
- Lynch, Michael (1991). Laboratory Space and the Technological Complex: An Investigation of Topical Contextures. *Science in Context*, 4(1), 51-78.
- Lynch, Michael (1993). *Scientific Practice and Ordinary Action*. New York: Cambridge University Press.
- Lynch, Michael (1997). A So-Called "Fraud": Moral Modulations in a Literary Scandal. *History of the Human Sciences*, 10, 9-21.
- Lynch, Michael (2000). Against reflexivity as an academic virtue and source of privileged knowledge. *Theory, Culture, and Society*, 17, 27-53.
- Lynch, Michael & Bogen, David (1996). *The Spectacle of History. Speech, Text and Memory in the Iran-contra Hearings*. Londres: Duke University Press.
- Lynch, Michael & Sharrock, Wes (2003). Editor's Introduction. En Michael Lynch & Wes Sharrock (Eds.), *Harold Garfinkel. Vol. 1* (pp.VII-XLVI). Londres: Sage.
- MacKinnon, Lawrence M. (2000). Video and Image Compression Standards. Accesible en línea en: <http://www.cee.hw.ac.uk/~lachlan/mmtechlectures/docs/stand.doc> [Fecha de consulta: 16/6/2003].
- Mamet, David (2002). *Verdadero y falso. Herejía y sentido común para el actor*. Barcelona: Ediciones del Bronce.
- Mandelbrot, Benoît B. (1980). Fractal aspects of the iteration of $z \mapsto z(1-z)$ for complex z and z . *Annals of the New York Academy of Sciences*, 357, 249-259.
- Martínez, José (1997). *Introducción a la tecnología audiovisual. Televisión, vídeo, radio*. Barcelona: Paidós.
- Maynard, Douglas W. (2003). *Bad News, Good News. Conversation Order in Everyday Talk and Clinical Settings*, Chicago, IL, University of Chicago Press.
- Merleau-Ponty, Maurice (2000 [1945]). *Fenomenología de la percepción*, Barcelona: Península.
- Millerson, Gerard (2002). *Cómo utilizar la cámara de vídeo*. Barcelona: Gedisa.
- Mirowski, Philip (1989). *More Heat than Light. Economics as Social Physics' and Physics as Nature's Economics*. Nueva York: Cambridge University Press.
- Moya, Carlos (1984). Identidad colectiva: un programa de investigación científica. *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 25, 7-35.
- Nisbett, Alec (2002). *El uso de los micrófonos*. Madrid: Instituto Oficial de Radio y Televisión.
- Peitgen, Heinz-Otto; Peter H. Richter & Sauppe, David (1988). *The Science of Fractal Images*. Nueva York: Springer.
- Penrose, Roger (1991). *La nueva mente del emperador*. Madrid: Mondadori.
- Pohlman, Ken (2002). *Principios de audio digital*. Madrid: MacGraw-Hill.

- Prigogine, Ilya e Isabelle Stengers (1990 [1979]). *La nueva alianza. Metamorfosis de la ciencia*. Madrid: Alianza.
- Rodríguez-Cuadros, Evangelina (1998). *La técnica del actor español en el Barroco. Hipótesis y documentos*. Madrid: Castalia.
- Sacks, Harvey (1972). An Initial Investigation of the Usability of Conversational Data for Doing Sociology. En David Sudnow (Ed.), *Studies in Social Interaction* (pp.31-74). Nueva York, The Free Press.
- Sacks, Harvey (1984). Notes on Methodology. En J. Maxwell Atkinson & John Heritage (Eds.), *Structures of Social Action* (pp.21-27). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Sacks, Harvey (1992a [1965]). On Suicide Threats Getting Laughed Off. En Harvey Sacks, *Lectures on Conversation. Vol I* (pp.12-20). Cambridge, MA: Blackwell.
- Sacks, Harvey (1992b [1965]). On Exchanging Glances. En Harvey Sacks, *Lectures on Conversation. Vol I* (pp.81-94). Cambridge, MA: Blackwell.
- Sacks, Oliver (2002 [1985]). A nivel. En Oliver Sacks, *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero* (pp.100-106). Barcelona: Anagrama.
- Schnabel, Jim (1994). Puck in the Laboratory: The Construction and Deconstruction of Hoaxlike Deception in Science. *Science, Technology and Human Values*, 19, 459-492.
- Shurtleff, Michael (2001). *Castig. Todo lo que hay que saber para conseguir un papel*. Barcelona: Alba.
- Silverman, David (1998). *Harvey Sacks. Social Science and Conversation Analysis*. Londres: Polity Press.
- Simon, Herbert A. (1981). The Architecture of Complexity. En Herbert A. Simon, *The Sciences of the Artificial* (pp.192-229). Cambridge, MA: MIT Press.
- Sobchack, Vivianne (1992). *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Sokal, Alan & Bricmont, Eric (1999). *Imposturas intelectuales*. Barcelona: Paidós.
- Snagit[®] (2002). Versión 6.12. Copyright, 1996-2002, Techsmith Corporation. [Programa informático para la captura de pantallas].
- Sperber, Dan & Wilson, Deirdre (1994 [1986]). *La relevancia. Comunicación y procesos cognitivos*. Madrid, Visor.
- Stanislavski, Constantin (1999 [1950]). *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza.
- Strauss, Anselm (1997 [1959]). *Mirrors and Masks. The Search for Identity*. New Brunswick: Transaction.
- Suchman, Lucy & Trigg, Randall (2001 [1993]). La inteligencia artificial como artesanía. En Seth Chaiklin & Jean Lave (Eds.), *Estudiar las prácticas. Perspectivas sobre actividad y contexto* (pp.159-231). Buenos Aires: Amorrortu.
- Sudnow, David (1972). Temporal parameters of interpersonal observation. En David Sudnow (Ed.), *Studies in Social Interaction* (pp.259-279). New York: Free Press.
- Transana[®] (2002). Versión 1.11. By David Woods y Chris Fasnacht, Copyright 1995-2002, The Board of Regents of the University of Wisconsin System. [Asistente informático para la transcripción de datos audio-videográficos].
- Wenger, Etienne (2001). *Comunidades de práctica. Aprendizaje, significado e identidad*. Barcelona: Paidós.

Apéndice: Los experimentos de ruptura de Garfinkel

(a) Petición de aclaraciones (GARFINKEL, 1984a [1967], pp.42-44)

CASO 1

El sujeto, una mujer, le estaba hablando al experimentador, con el que comparte coche para ir a la Universidad, sobre un pinchazo que tuvo mientras iba al trabajo el día anterior.

(S) El otro día pinché

(E) ¿Qué quieres decir con que pinchaste?

La mujer pareció sorprendida por un momento. Luego respondió con un tono de hostilidad: "¿Qué quieres decir con que qué quiero decir? Un pinchazo es un pinchazo. Eso es lo que quiero decir. Nada especial. Qué pregunta más imbécil.

CASO 2

(S) Hola, Ray. ¿Qué tal está tu chica?

(E) ¿Qué quieres decir con "qué tal está"? ¿Quieres decir física o mentalmente?

(S) Quiero decir que cómo se siente, ¿qué te pasa? (con tono molesto)

(E) Nada. Sólo que me expliques un poco más claramente qué quieres decir

(S) Déjalo. ¿Cómo va tu solicitud para la facultad de medicina?

(E) ¿Qué quieres decir con "cómo va"?

(S) Venga, ya lo sabes

(E) No, no lo se.

(S) ¿Qué te pasa? ¿Estas gilipollas?

CASO 3

El viernes por la noche mi marido y yo estábamos viendo la televisión. Mi marido me dijo que estaba cansado. Le pregunto: ¿Cansado cómo, físicamente, mentalmente o simplemente aburrido?

(S) No se, sobre todo físicamente, supongo.

(E) ¿Quieres decir que te duelen los músculos o son los huesos?

(S) Eso. No seas tan técnica [...]

(S) En todas estas pelis antiguas salen esas cabeceras de hierro en las camas

(E) ¿Qué quieres decir? ¿Quieres decir en todas las películas viejas o en algunas de ellas o sólo en las que tu has visto?

(S) ¿Qué coño te pasa? Sabes perfectamente a lo que me refiero

(E) Me gustaría que fueras más específico.

(S) ¡Sabes lo te estoy diciendo! ¡Muérete!

CASO 7

Mi amigo y yo estábamos hablando de una persona cuya actitud dominante nos fastidiaba. Mi amigo me dijo lo que pensaba.

(S) Estoy harto de él

(E) ¿Podrías explicarme que es lo que te pasa para que digas que estás harto de él?

(S) ¿Me estás tomando el pelo? Sabes lo que te estoy diciendo

(E) Por favor, explícame tu enojo

(S) (Me escuchaba con mirada confundida) ¿Qué te ha dado? Nosotros nunca hablamos de esa forma, ¿verdad?

(b) Huéspedes en el propio hogar (GARFINKEL, 1984a [1967], pp.45-46)

Los informes elaborados por los estudiantes en este ejercicio solían describir las escenas familiares con un estilo de informe antropológico o etológico. He aquí un extracto de una de las descripciones como muestra:

"Un hombre bajo y corpulento entró en la casa, me besó en la mejilla y me preguntó: '¿Qué tal te ha ido en la universidad?' Le respondí cortésmente. Fue hacia la cocina, beso a la más joven de las dos mujeres, y dijo hola a la otra. La mujer más joven me preguntó, '¿Qué quieres para cenar, cariño?' Le respondí, 'Nada'. Se encogió de hombros y no dijo nada. La mujer más mayor caminaba por la cocina en murmurando. El hombre se lavó las manos, se sentó a la mesa, y cogió un papel. Lo leyó hasta que las dos mujeres hubieron acabado de poner la comida en la mesa. Los tres se sentaron. Charlaron desenfadadamente sobre los sucesos del día. La mujer más mayor dijo algo en una lengua extranjera que hizo reír a los demás."

En segundo lugar, los estudiantes informaban también de la tremenda dificultad de llevar a cabo el ejercicio.

"Los objetos familiares – las personas, obviamente, pero también los muebles así como las disposiciones de las habitaciones – se resistían a sus esfuerzos de pensarlos como extraños. Muchos estudiantes descubrieron para su disgusto cómo se desarrollaban los movimientos habituales en su propia casa; *como* se cogía la vajilla, o *como* se abría la puerta y se saludaba a otro miembro. Muchos informaron también que la actitud experimental era difícil de sostener porque hacía turbadoramente visibles a los demás motivaciones hostiles, polémicas o amenazadoras. [...] Buena parte de los informes ofrecían variaciones sobre el tema: "Me alegré cuando pasó la hora y pude volver a mi yo real."

Autor

A. Javier IZQUIERDO es doctor en sociología por la Universidad Complutense de Madrid y profesor en el Departamento de Sociología I (Teoría, Metodología y Cambio Social), de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), también en Madrid. Es autor de una serie de artículos en la encrucijada de la sociología jurídico-económica, la sociología de la ciencia y la historia de las ciencias. En la actualidad trabaja sobre el estatus de los documentos audio-videográficos como datos primarios de la investigación social.

Contacto:

A. Javier Izquierdo-Martín
Dept. Sociología I. Facultad de Ciencias Políticas y Sociología
Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)
C/ Obispo Trejo s/n, 28040, Madrid, España
E-mail: jizquier@poli.uned.es

Cita

Por favor cite este artículo de la siguiente manera (e incluya los números de los párrafos si es necesario):

Izquierdo-Martín, A. Javier (2004, Abril). "¿Sabes lo que te digo?": sobre las secuencias de revelación de las bromas cámara oculta [67 párrafos]. *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research* [On-line Journal], 5(2). Disponible en: <http://www.qualitative-research.net/fqs-texte/2-04/2-04izquierdo-s.htm> [Fecha de Acceso: Año, Mes, Día].