Extras / 4

EL CÁMARA Y EL CÓMICO

Notas de Campo ˅

Mientras sigo grabando, un infante de Marina echa a andar hacia los otros dos cuerpos, a unos cinco metros de donde yo estoy, pero también recostados contra la misma pared. A continuación le oigo decir acerca de aquellos hombres: "¡El hijoputa finge que está muerto! ¡El hijoputa finge que está muerto!". A través del visor de la cámara veo que levanta la boca de su fusil en dirección del iraquí herido. Nadie hace ningún movimiento brusco, nadie levanta las manos, ni ataca... De repente, aprieta el gatillo. En la pared del fondo se dibuja un pequeño reguero de sangre y la pierna del hombre cae pesadamente, informe. "¡Bueno, ahora sí que está muerto!", exclama otro marine *por ahí detrás. Yo estoy grabando todavía. Siento como un profundo vacío en el estómago.*

(Kevin Sites, "Muerte en directo desde la mezquita de Faluya", diario El Mundo, Madrid, 24/11/2004, 30).

1. El problema de la descripción adecuada del trabajo del humorista

He encontrado un trabajo, el trabajo de operador de cámara, como parte del cual, o más precisamente como parte *ordinaria* del cual, el trabajo de un humorista es objeto de disección analítica radical consistente en producir el plano fotográfico correcto de los movimientos del cómico sobre el escenario.[1]

2. Primer día, martes 27 de mayo de 2003, de 21:30 a 0:00 horas

En un plató de televisión del edificio de la Agencia EFE en la calle Espronceda de Madrid. El día 27 de mayo de 2003 entre las 21:30 y las 24:00h. Grabación de material para el programa *Nuevos cómicos* que se emite por el canal temático de pago *Paramount Comedy*: cinco monólogos de *stand up comedy* de unos 20 minutos de duración cada uno actuados por cinco comediantes distintos. Tres monólogos en la primera tanda, descanso de unos quince minutos y luego los dos monólogos finales.

2.1. Descripción de la situación

El decorado del plató, de forma rectangular, es un bar con mesas y con un escenario en el centro. Hay cuatro cámaras: *travelling* (cámara 1), frontal (cámara 2, fija), lateral (cámara 3, fija) y público (cámara 4, *handy*). Puigdomenech -al que llamaré de ahora en adelante en forma abreviada: Puignech- opera la cámara 2, cuyo objetivo mira a través de una ventana de tela abierta en el decorado de frente al escenario, de modo que esta cámara ha de tomar planos frontales (americanos, cortos y primeros planos) del comediante durante su actuación. La cámara 2 esta posicionada en mitad de un pasillo que está completamente a oscuras que se abre entre la pared trasera del decorado. Un poco más allá, casi al final del pasillo, a la derecha de Puignech, está la cámara 3.

Puignech lleva puestos unos auriculares a través de los cuales escuchan las directrices del realizador. Para comunicarse de vuelta utilizan un micrófono incorporado en la

cámara (*intercom*) que se abre y se cierra mediante un interruptor situado en la parte frontal de la cámara, bajo el visor. La cámara de Puignech tiene varios pilotos de luz roja que se encienden cuando el realizador 'pincha', esto es, escoge los planos que se toman con ella, es decir, que los 'escoge' como parte del montaje final provisional del programa (es lo que se llama 'falso directo': el montaje final que se emite retocará ligeramente la selección inicial de planos pinchada por el realizador durante la grabación en 'verdadero directo'). De todos modos la cámara 2 está 'masterizada' lo cual quiere decir que todos lo planos que toma, esté o no encendida la luz roja, quedan grabados.

Finalmente, tanto Puignech como el operador de la cámara 3, están de pie durante todo el tiempo de grabación, asiendo con sus dos manos ambos extremos del manillar de la cámara mientras miran por el objetivo. La manilla izquierda de la cámara tiene un mando a través del cual se controla el enfoque (foco) del objetivo. Con el mando de la manilla derecha se regula el *zoom* de la cámara. También en esta manilla hay un botón llamado 'de retorno' que permite al operador ver cual es el plano que en esos momentos está pinchando el realizador.

Yo me sitúo a la izquierda de Puignech, esto es, entre él y la entrada al pasillo de cámaras. Puignech conecta a su cámara unos auriculares auxiliares que me permiten escuchar los mensajes que les envía el realizador por la línea interna. Los mensajes que manda Puignech al realizador por el *intercom* los escucho de viva voz. También escucho, por cierto, la voz del comediante -amplificada en parte a través del sistema de altavoces- y las risas y aplausos del público.

2.2. Descripción de un suceso

Oigo por los cascos al realizador que le dice a Puignech: “Jesús, estás fuera”. La luz roja de la cámara 2 NO está encendida, de modo que el realizador no está pinchando la toma. Puignech se queja: dice que no está pinchado. Luego me explica el tema tal como él lo vio: el realizador le avisa de que le va a pinchar enseguida, luego le ordena que cambie el encuadre para seguir al cómico que, tras un movimiento expresivo de su monólogo, se ha salido del plano en el que le tenía la cámara 2. Según Puignech el cómico estaba a punto de regresar con otro movimiento a su posición de partida, es decir, volvería a entrar en cuadro por sí mismo y le ahorraría a él mover la cámara dos veces, una para seguirle fuera de cuadro y otra para recuperar la posición original. No recuerdo que decía en ese momento el monólogo del cómico, ni Puignech tampoco, sólo sabemos que se había movido hacia su izquierda -la derecha del plano- al hacer un gesto para subrayar expresivamente un pasaje del monólogo.

- “No puedo estar siguiendo al tío cada vez que se mueve.”

Aquí hay un fenómeno interesante:

1) el realizador es incompetente o bien está puteando al cámara adrede.

2) el cámara no está atento o bien es un vago.

La relación entre el realizador y el cámara ¿puede ser mejorada? No consiste en un sistema de orden laboral rígido (ordeno y mando) como el de una cadena de montaje: es un curioso fenómeno de orden social -que incluye tanto riesgo de despido como margen de maniobra creativa / iniciativa.

2.3. Descripción de un hipotético documento detallado de la situación

Para documentar cuidadosamente (en detalle) el trabajo del cámara de televisión sería necesario producir un documento audio-videográfico que incluyera, al menos, los siguientes elementos:

a) Audio:

a1) El sonido que escucha el cámara a través de los auriculares (las directrices del realizador).

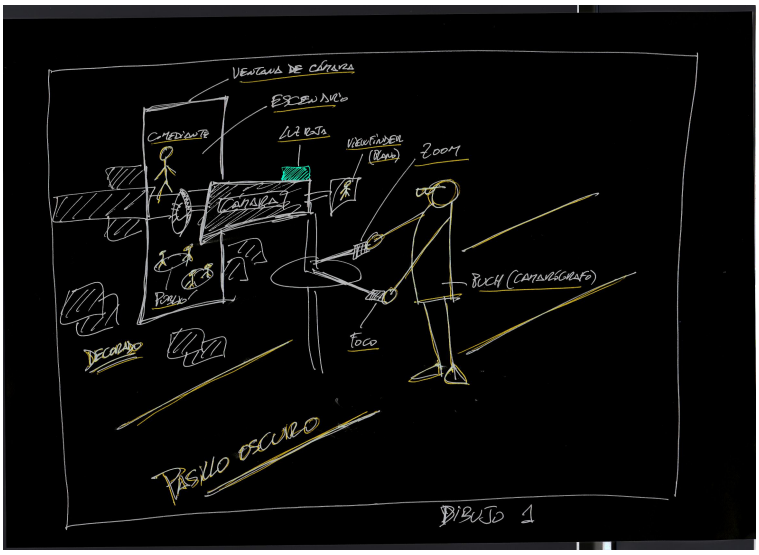
a2) El sonido directo del monólogo del cómico que el cámara escucha de forma simultánea.

b) Vídeo: sería necesario buscar una posición de cámara desde la cual tomar un plano fijo en el que se vieran, al menos, estos tres elementos (véase el DIBUJO 1 que hice *in situ*):

b1) la cara del operador mientras mira la pantalla de su cámara

b2) el plano que observa el operador en la pantalla de su cámara

b3) las manos del operador mientras aferran y manipulan los mandos correspondientes en las dos manillas de la cámara



2.4. For the first time through

Por las risas y los comentarios que oigo continuamente a través de los auriculares, me doy cuenta de que los realizadores están atentos a los contenidos del monólogo, cogen los chistes y los comentan. Puignech dice que se han leído el guión del monólogo y también han estado dirigiendo los ensayos y pruebas de cámara previas. Ya se conocen los chistes.

3. Segundo día, martes 24 de junio de 2003, de 21:30 a 0:00 horas

Sobre todo, uno se pregunta: ¿Qué he venido a hacer aquí? ¿Qué espero? ¿Con qué fin? ¿Qué es exactamente una investigación etnográfica? ¿El ejercicio normal de una profesión como las demás, con la única diferencia de que el escritorio o el laboratorio están separados del domicilio por algunos millares de kilómetros? ¿O la consecuencia de una elección más radical, que implica poner en cuestión el sistema donde uno ha nacido y crecido? [2]

3.1. El descubrimiento del blanco y negro

Hoy, antes de meternos en el plató hemos compartido un *porret* entre Puignech, otro de los cámaras, y yo. En la mesa de *catering* de la recepción me he pillado luego una lata de cerveza y Puignech una botella de agua y nos hemos metido al plató, yendo directamente hacia el 'pasillo oscuro' de los cámaras. Noto un globillo bastante majo y, enseguida, sé que el THC le va a sentar bien a mi situación de extranjería.

Mientras me pongo a juguetear con el manillar de su cámara -que es otra vez la nº 2, la misma que la del otro día (vid. *supra*)- Puignech me suelta una especie de 'resumen de la lección anterior', volviendo a contarme lo del mando derecho para 'tomar foco' y el mando izquierdo para 'buscar plano', lo del botoncito de retorno y demás. El caso es que, no se muy bien como, pero al recordarle que "ya me sabía del otro día" lo del uso del 'manillar' y sus dispositivos (puede ser que el no se acordara de habérmelo contado o, más plausiblemente, que lo volviera a contar de nuevo pero 'con público': el otro cámara está junto a nosotros escuchando la exposición de Puignech), *me he dado cuenta* de algo tan obvio que el otro día ni siquiera me llamó la atención: el *viewfinder*, esto es, la pantalla en la que el cámara ve el plano que está tomando, de la cámara 'profesional'

que usa Puignech muestra las imágenes en blanco y negro ¡y no en color como las cámaras 'amateurs'!

Una explicación posible sería que la cámara es más barata con la pantalla en blanco y negro. Aunque parece más probable, según me cuenta el camarógrafo que va a trabajar hoy en la cámara de al lado de la de Puignech, que sea así por cuestiones de 'profesionalismo': con la pantalla en b/n el camarógrafo se concentra mejor, pues los colores 'distraen'. Aunque, pienso para mí, a veces para llevar a cabo su trabajo va a necesitar suplementos de color que sólo va a poder obtener mirando directamente a la escena en vez de al monitor de la cámara (pienso, por ejemplo, que si el realizador le dice por el audio interno: "Atención, que ahora [el comediante] va a sacar una cosa *roja*", el cámara instintivamente va a mirar la escena real para apreciar cual es la cosa que es roja.)

Otrosí sobre el mismo tema de los 'colores a la vista' del camarógrafo: observo un contraste apreciable entre la intensa luz roja del piloto de 'pinchado' de las cámaras con el desabrido blanco y negro de las pantallas.

3.2. Estar 'currando' y estar 'pinchado'

Empieza el *show* de la *Paramount Comedy* con el primer cómico, que era uno con aspecto como de ex-yonqui que suelta un monólogo de contenido auto-referente: instruye humorísticamente al público sobre algunos aspectos de la grabación del *show* (cómo saber cuando va a salir a escena el comediante o cuando ha acabado un

monólogo y cosas así). Estoy en lo que en adelante llamaré 'mi posición clásica': a la espalda de Puignech (que ya está a lo suyo: trabajando) ligeramente a su izquierda, mirándole mirar por la pantalla y manipular el manillar y, ocasionalmente, echando un vistazo al escenario.

Enseguida me ha llamado la atención una cosa: a diferencia de lo que pasó el primer día, cuando el realizador tenía pinchada la cámara de Puignech mientras seguía al cómico en su salida al escenario, esta vez, aunque Puignech ha hecho exactamente igual que el otro día -mover su cámara de izquierda a derecha para seguir la carrerita del comediante desde bambalinas hasta el centro del escenario- el piloto de su cámara no estaba encendido. Se ha encendido un poco más tarde, cuando el comediante ya había comenzado su monólogo, y entonces me ha asaltado esta pregunta: tener encendido el piloto rojo de la cámara ¿equivale a 'estar trabajando'? Desde luego, considerado desde mi punto de vista, meramente físico, exterior, Puignech trabaja tanto si el piloto rojo de su cámara está encendido como si no, pero supongo que él, de algún modo, debe distinguir una cosa de la otra. Para mí la única diferencia es que el piloto rojo está apagado o encendido, pero para él hay más diferencias: supongo que debe estar más 'concentrado' (presionado, atento, intentando hacerlo mejor, etc.) cuando el piloto rojo está encendido.

3.3. Gestos de currante

Una vez he acabado de escribir la nota sobre la cuestión del estar pinchado / estar currando, he dejado el folio y el boli sobre la mesita que hay al lado de la cámara (hoy,

por cierto, hay también una banquetilla junto a la pared que no estaba el otro día; me sentaré varias veces en ella para tomar notas) y me he puesto a mirar los caretos que pone el operador de la cámara 3, al fondo del pasillo oscuro.

Es el chavalote con el que nos hemos fumado el peta y que, según me ha dicho, no es 'trabajador de plantilla' de la Agencia (como Puignech) sino que es 'externo'. Pone diversos caretos llamativos, que deben depender, me digo, 'lógicamente', de factores como estos: si su cámara está pinchada o no, cuanto tiempo lleva pinchado, qué está haciendo y diciendo el humorista, qué (le) está diciendo el realizador por el audio interno. Tras un breve período de observación llego a la conclusión de que los gestos parecen repetirse de forma más o menos periódica hasta componer una secuencia cíclica: relajado, concentrado, crispado, relajado otra vez. Más tarde observo otro tipo de secuencia gestual esta vez en la cara de Puignech: semisonriente, sonriente, riente. La mayor parte del tiempo el gesto de Puignech oscila entre concentrado y semisonriente. Qué profesional es el cabrón. Debe estar 'cómodamente fumao', también.

3.4. Chulería

Oigo todo el rato 'las variaciones Puignech' sobre el canon prosódico del 'castellano madrileño': ademán violento parado en seco por la ironía. Leyendo más tarde el trabajo clásico de Norbert Elías sobre la sociedad cortesana del XVII francés he creído descubrir que eso de la 'chulería madrileña' -una de cuyas figuras típicas es la ironía mordiente dicha dentro de los límites de un registro melódico rayano en lo gangoso, a ritmo de *staccatto* muy cortante, y acompasando ese peculiar estilo entonativo con gestos faciales más que serios, violentos, casi bestiales (ese gesto que se pone al decir "Te metía tres hostias" como si lo dijéramos en serio: nadie dice "Te metía tres hostias",

ni siquiera en broma, cuando está decidido a empezar a hostiar a otro)- más que el producto de la mecánica estadística que regula la deriva genética de las poblaciones debe ser el efecto acumulado de cuatrocientos años -más de veinte generaciones- de educación popular cotidiana en los rituales de etiqueta de la corte (la corte real española fue establecida en Madrid a finales del siglo XVI).

*3.5. ¿*Otro *tipo de público? ¡No, el taller de Velázquez!*

Los camarógrafos NO son 'otro tipo de público'. ¡No son para nada 'meros espectadores' del *show*! Son más parecidos a, digamos, un Diego de Silva Velázquez: son pintores. Lo mismo dicho de otro modo: no es correcto decir que un pintor es un 'mero espectador' de la escena que pinta ¿no? (vid. "Cómo se rodó el cuadro de Las Meninas"). Los cámaras, en realidad, pintan en equipo: el equipo lo componen también, junto con los camarógrafos, los realizadores, técnicos de sonido, etc. En el taller de Velázquez, los aprendices, como el gran Juan Bautista del Mazo, debieron comenzar como iluminadores y camarógrafos del maestro.[3]

4. Pincharte sin avisar, reciclaje TV y otros temas

4.1. Pincharte sin avisar

Acaba la primera tanda de monólogos: el de la cámara 3 le dice a Puignech: "Te pincha de una manera muy rara ¡como no te avisa!" (refiriéndose al realizador).

4.2. Reciclaje TV

Considerar a los cámaras como otros actores más de la escena. En la práctica: una tarea que podría desempeñar algún cámara podría ser filmar a los cámaras que están tomando planos del comediante. El realizador podría, así, alternar planos del comediante con planos de los cámaras que le enfocan, con planos de cámaras que enfocan a cámaras que enfocan al comediante y así *ad infinitum*. Las tomas de *Making-Of / Cómo se rodó* se emplean ya de hecho, aunque muy débilmente, como recurso de realización en algunos programas *late-night show*, sobre todo en *Crónicas Marcianas*.[4]

4.3. Ofreciendo planos para ver si te los piden

A veces, cuando no está pinchado, me ha parecido que Puignech 'trabaja como si' lo estuviera, ofreciéndose de algún modo al realizador para que le pinche. Hace 'monerías' con el mando del zoom para llamar la atención del realizador o cosas similares.[5]

4.4. Curiosa sensación de estar sordo

Hoy no tengo cascos conectados al audio interno por el que el realizador da instrucciones habladas a los cámaras. (Sólo puedo oír los comentarios 'de vuelta' que hace Puignech por el *intercom*.)

4.5. The (post-modernist) writing of field notes

El único texto de estas notas es el que yo escribo, porque no se refieren a ningún texto externo, ni la realidad es 'legible', ni siquiera 'como si'. El mundo no es un texto, aunque estas notas se parecen a las notas de lectura que tomo cuando leo un libro. Pero esto [la grabación del programa de televisión *Paramount Comedy*] no es un libro. De hecho el único que usa lápiz y papel durante la grabación del programa soy yo. Ahora me doy cuenta que el primer día, al acabar el programa, subí con Puignech al cuarto del realizador y vi que este estaba leyendo un papel, que tal vez podrían ser su propias 'notas'.

4.6. Libertad del forastero

> *El trabajo de campo antropológico consiste fundamentalmente en un aburrimiento, una soledad y una desintegración mental y física intensos.*[6]

Es más bien libertad intelectual. Podría hacer lo que me diese la gana, siempre que crea que no estoy molestando a las personas que están trabajando a mi alrededor que, por

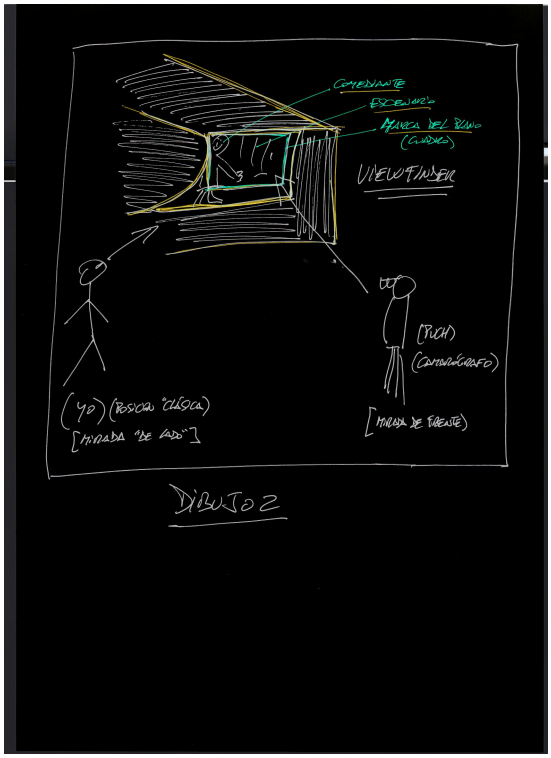
cierto, son ‘muchas’. Pero en realidad sólo puedo hacer unas cuantas cosas y, sí, hago sólo unas cuantas cosas, pero tengo libertad plena para elegirlas: no tengo ninguna urgencia externa pero tampoco ninguna urgencia interna. ¿Por qué es esto así o por qué ha podido esto ser así? Creo que es porque nadie entiende muy bien qué es lo que he venido a hacer ni qué es lo que estoy haciendo. Yo me digo que sí lo entiendo: trabajo de campo antropológico sobre cómo trabajan los cámaras de televisión. Puignech sí sabe lo que estoy haciendo -la prueba es que me deja estar a su lado. Los demás me dejan estar “por ahí”, “con Puignech”, pero no con ellos. Tal vez piensen que soy: a) de una aseguradora; b) el hijo de algún jefe; c) el hijo de Puignech (!); d) un novelista (un novelista un poco raro si que soy).

4.7. Más sobre libertad

El *workplace* en cuestión es casi perfecto para el trabajo del antropólogo: hay suficiente luz como para escribir y suficiente oscuridad como para desaparecer, escapar, volar y todo eso que requiere la libertad subjetiva. Algunas sensaciones son alucinantes: me he dado cuenta de que cuando los demás se están riendo el que no ríe -que no es necesariamente, en este caso, el que hace reír a los demás: la prueba son los cámaras, que no se ríen (están trabajando aunque no de comediantes)- es casi por completo invisible. De nuevo: podría hacer casi cualquier cosa. Tal vez no importe tanto saber si y cuanto molesto a los demás, porque es muy improbable que lo que hago sea molesto para nadie: pasear en silencio, mirar largamente a los dos cámaras y escribir.

4.8. Dibujo 2

Perspectiva del *viewfinder* (monitor del cámara) desde mi ‘posición clásica’:



Yo estaba escribiendo como subtitulado del dibujito: “Ver la pantalla de lado” cuando un sonido del monólogo de un comediante llamó mi atención: ‘meninas’. El comediante estaba diciendo “en el gremio de las meninas” y lo que quería dar así a entender, humorísticamente, era “en el gremio de las putas”. Esta frase es el único localizador que tengo.

4.9. Hoy es el segundo y último día de mi trabajo de campo

Mañana estaba prevista otra sesión de grabación de la *Paramount Comedy*, pero me dice Puignech que la han suspendido porque justamente mañana empiezan a repartir las cartas de despido a los de la división de radio y TV de la Agencia. Al parecer la Agencia se quiere desprender de su división de radio y TV, y ya ha cancelado todos sus contratos de grabación con las productoras para las que trabajaba. Hoy es mi segundo día de trabajo en este sitio y mañana este sitio dejará, cuando menos por una buena temporada, de ser un plató de televisión. Quien sabe si hoy es la última vez que se graba un programa de televisión en este sitio. Me digo que yo no tengo la culpa, pero no puedo evitar pensar que menudo gafe les he echado. Sí, sí, más bien soy el cura que da la extrema-unción: certifico que va a haber un muerto, un muerto que no he matado yo. Pero sobre todo certifico que una vez existió esa persona-sitio que podemos llamar 'el pasillo de cámaras del plató de televisión de la Agencia'. Y cuento algunas cosas de cómo era esta (hoy, aquella) *persona*: algunas cosas que hacían las personas que trabajan en este (hoy aquel) *sitio*.

4.10. Recuerdos de un monólogo

En un momento de la segunda tanda de monólogos he creído escuchar alguna frase que 'me sonaba' de un monólogo del primer día. Escucharé alguna otra frase 'familiar' más, pero ni presto demasiada atención a los monólogos ni la había prestado la otra vez, con lo que no puedo cotejar para ver si 'se repiten'.

4.11. Retorna mi obsesión con la luz roja

Cuando menos te lo esperas (repito que hoy no tengo casos, pero los cámaras sí y tanto les da) le pinchan la cámara a Puignech. Me pregunto sobre la siguiente quimera estadística: intentar averiguar (inducir) el contenido estético de alguno de los criterios de montaje que tiene 'en mente' el realizador, a partir de mediciones y cálculos de patrones de frecuencias de apagado / encendido del piloto rojo de las cámaras (véase mi DIBUJO 3). Por cierto que luego de escribir esto me estuve preguntando dónde coños había leído yo antes 'algo' ('sociológico', por más señas) sobre el efecto que tiene en los protagonistas de una emisión de televisión el hecho de ver que se enciende el piloto rojo de la cámara que le enfoca. Meses más tarde lo encontré:

> "*le 'rouge' qui s'allume au-dessus de la caméra actuellement retenue par le réalisateur, offre aux protagonistes une forte répulsion pour réaliser s'ils sont ou non à l'antenne.*"[7]

La cita estaba en libro de un sociólogo parisino sobre los periodistas y sus críticos, en concreto en un capítulo en que describe la actividad laboral (técnica y conversacional) que se desarrolla dentro de un plató de la cadena de televisión France 2 durante la emisión en directo, en noviembre de 1995, de una entrevista periodística con una personalidad de la política francesa (en concreto el ex primer ministro francés Raymond Barre, que era entonces alcalde de Lyon). Obsesivo, obsesivo, obsesivo. El nombre propio del piloto rojo de las cámaras de televisión resulto ser *tally*[8], palabra inglesa cuya traducción castellana podría ser *concertante*.

4.12. Público banal

No me parece que nadie del público que presencia la grabación del programa en el plató

como parte del espectáculo (la cámara 4, al hombro, es la encarga de tomar planos de las mesas de público), cuando he estado observándoles tanto antes, como durante como después de la grabación, haya hecho nada que me haya llamado la atención.

4.13. Algo a favor del público

Luego he visto curiosear mínimamente -tocando una de las columnas del bareto-decorado para ver si eran 'de pega'- a dos chavales del público, y lo he anotado para tener 'algo a favor' del público que está presente en el plató.

4.14. ¡El sonido, idiota, el sonido!

El sonido -el fenómeno real que llamamos sonido y el problema de qué es el sonido- asalta mi pensamiento al hilo de las siguientes singularidades de la actuación de un comediante que llamo 'el filo-yanki' (tiene un peculiar acento castellano que alcanzo a situar entre el venezolano y el cubano de Miami -vid. *infra*) que actúa dos veces hoy, una en cada tanda:

> a) trae su propio micro (uno de estos 'de cosmonauta', micros inalámbricos como los que hizo populares Madonna y que de lejos parecen como un mechón de pelo que se ha puesto tieso en paralelo a la mejilla) porque su repertorio incluye, como plato fuerte, la imitación de efectos de microfonía (comunicaciones campo-base, ruidos de interferencias y cosas así). (Puignech

me dice que le han citado hoy muy pronto en el estudio y esto ha debido ser a causa de las pruebas de sonido de este comediante, que se debían prever largas: ¿dice que ha estado "casi dos horas probando sonido"?)

b) En efecto, su acento es peculiar en un sentido muy concreto que precisa perfectamente Puignech: dice que su voz recuerda a la de los dobladores de las series yankis de los años 60, como El Fugitivo (yo digo que me recuerda a los de las series de los 70, como Hawai 5-0). Este hecho parece producir un plus comunicativo, algo así como un efecto humorístico de naturaleza generacional.

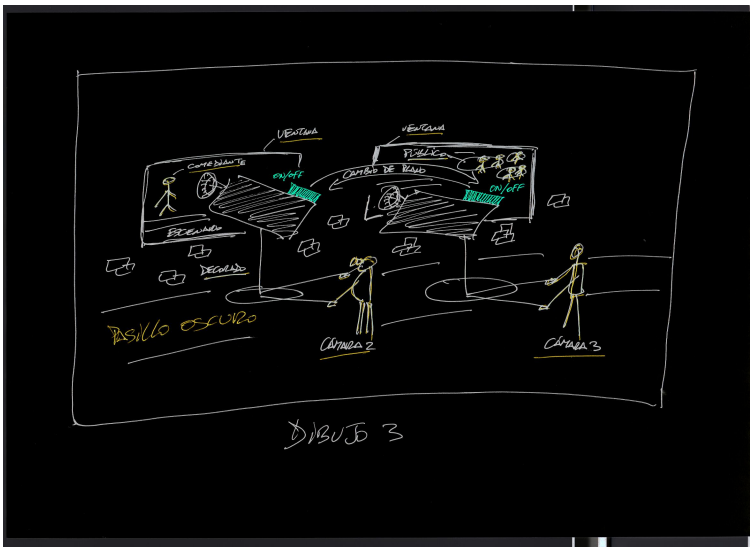
4.15. Abandonarse a la carcajada

Este mismo humorista filo-yanki ha conseguido que suelte una carcajada al imitar el sonido del orgasmo masculino empleando efectos de sonido que recuerdan a de los dibujos animados del Demonio de Tasmania. Vaya, me digo, el analista en mi debe haber perdido la distancia.

4.16. Dibujo 3

Versión geométrico-materialista o 'fenomenológica *à la Latour*' (vgr. desplazamiento físico como desplazamiento semiótico) de 'qué es un cambio de plano': un rápido movimiento (presumiblemente aperiódico) de desplazamiento en vaivén de las luces de los pilotos rojos de la cámara 2 y la cámara 3. Algo así como el 'parpadeo' de dos ojos

en alternación sincrónica. Mejor ver dibujo.



4.17. El comediante filo-yanki es un profesional

'Leerse la página' lo ha llamado Puignech: "Este tío se lee la página", se lo prepara antes, se lo curra bien, se lo tiene estudiado, etc. Pero también: le sale bien porque se lo prepara, le sale bien porque se lo trabaja, es el mejor de los que han actuado hoy, los otros se lo curran menos y por eso no son tan buenos. En una parte de su monólogo parece delatar la adquisición de una formación actoral 'sólida', o bien una facilidad natural para la mímica: tras hacer uno de esos trucos de mímica con los que se simulan que se está separado del espectador por un cristal invisible *sin venir a cuento* (el guión no lo exigía para nada), justifica la arbitrariedad de lo que acaba de hacer diciendo: "Siempre quise hacer esto, perdón". Y continua con lo que estaba haciendo y diciendo antes de este paréntesis. La gente le ha reído esta gracia tan 'profesional'. Definitivamente estos yankis 'se lo curran'.

4.18. Fieras amistosas

> *La televisión parecer ser un regalo absoluto de Dios para esa subespecie de la humanidad a quienes les encanta ver gente pero odian ser vistos.*[9]

Los cámaras no quieren tener público -"tu estas enfocando a todo el mundo pero a ti no te gusta que te enfoquen" me ha dicho al entrar al plató el chavalote de la cámara 3. Pero a mi parecen aceptarme. Son animales inofensivos. Y yo el amigo de la pantera, *amigo d'a onza*, el *Advocatus Diaboli*.

4.19. Prometeo y la cerveza

Desde que sé que Prometeo padece del hígado, en sentido tanto mitológico como astrológico[10], tengo reparos 'antropológicos' para con la cerveza. Pero, joder, este verano está siendo muy caluroso. Me bebo casi tres latas de Mahou durante las 2h. y media de la grabación.

4.20. Sólo para tus oídos

Unos pocos metros al principio del pasillo de cámaras, sobre un soporte atornillado en la pared, un poco por encima de mi cabeza, hay un solitario altavoz por el que sale el sonido del micro del comediante. ¿Por qué? Tengo la extraña impresión que ha sido

puesto ahí para que yo lo descubriera, o bien de que a nadie más le importa su existencia. Eso es: está simplemente ahí, todo el mundo lo sabe[11], pero a nadie parece importarle.

4.21. "El que no se ría es que ha hecho FP"

Título extraído del quinto y último monólogo de hoy. La pareja de Alternos Asimétricos Inconmensurables compuesta por el Bachillerato Unificado Polivalente (BUP - FA *alternate*) y la Formación Profesional (FP - EM *alternate*) es una metáfora vital muy interesante. Sobre todo, en este caso, es una glosa sintética del hecho de que el trabajo de cámara es, como si dijéramos, el equivalente FP del trabajo de realizador o, por qué no, de crítico de TV. Y si eso es así, entonces el de antropólogo tal vez sea a su vez el equivalente FP del de novelista.

4.22. ¿A qué huele un plató de televisión?

"Huele a goma quemada." (Puignech)

5. Postdata, lunes 15 de julio de 2003, en algún momento del mediodía

> *¿Qué sucede cuando la gente no tiene el mismo sentido del humor? No reacciona correctamente entre sí. Es como si entre ciertos hombres se hubiera vuelto costumbre arrojar a otro una pelota, que éste debe atrapar y devolver; pero cierta gente no la devuelve, sino que se la mete en el bolsillo.* [12]

De las cartas-de-despido-que-iban-a repartir-el día-siguiente, una resultó ser para Puignech. Hoy me lo ha dicho por teléfono y hemos quedado en quedar para vernos. Su puesto de trabajo era uno de esos lugares especiales desde donde la muerte le hace regalos a la vida: estar serios mientras los demás ríen, porque los demás ríen, para que los demás rían. Luego nos tocará a nosotros, como es normal.

NOTAS

[♥] Manuscrito original inédito. Versión final de diciembre de 2004. Para Jesús Puch Alvárez y su chiripitiflautico, el rubiales de Lima.

[1] Es necesario, sin duda, afinar más: no se trata del humor en general sino de esta frase particular de este particular monólogo de *stand up comedy* televisiva. En este sentido, el análisis secuencial de los fenómenos conversacionales particulares que producen un *stand-up comedian* y su público cuando, en cierto punto de un monólogo, se produce una explosión de carcajadas (cf. Jason Rutter, "Negotiating Laughter in Stand-Up Interaction", ESRC Centre for Research on Innovation and Competition Research Paper, University of Manchester, 2001), sería un ejercicio investigador necesariamente complementario del que aquí se presenta.

[2] Claude Levy-Strauss, *Tristes Trópicos* [1959], Barcelona, Paidós, 1988, 430.

[3] "La idea popular de un artista es la de un individuo heroico, como, digamos, Cézanne o Van Gogh, luchando, solo, por representar el mundo de una manera nueva y viva. El artista medieval o renacentista no era así, una analogía mejor sería un estudio de la CNN o Hollywood. Los artistas tenían talleres grandes, con una jerarquía de trabajos. Solían atraer a los talentosos, y los mejores eran promovidos con rapidez. Estaban realizando *las únicas* imágenes que existían. El maestro formaba parte de la poderosa elite social. Las imágenes hablaban y las imágenes tenían poder. Y todavía lo tienen." (David Hockney, *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*, Barcelona, Destino, 2001, 15).

[4] "¿Qué pasa ahí detrás? Cuando Sardà pronuncia esta frase, se produce un pequeño terremoto en el territorio en penumbra que se extiende detrás de las cámaras del plató de *Crónicas*. Todos saben que es una especie de clave con la que el conductor del programa advierte a los compañeros de que quiere que un colaborador entre en liza antes de lo previsto o llamar la atención sobre algo que está ocurriendo fuera de cámara o, también, que se dispone a abandonar la mesa y darse un garbeo por las afueras del plató. Lo que nadie sabe (quizás ni el propio Javier en numerosas ocasiones) es hasta

dónde le llevarán esta noche sus inquietudes excursionistas. Puede que llegue hasta la sala de maquillaje, o hasta el control de realización o incluso hasta el comedor. Así pues, todos deben estar atentos para que nada falle en una de las situaciones que más puede detestar un equipo implicado en un programa en directo. Pero Sardà no hace esto para poner en un aprieto a sus compañeros. Es una de las maneras que tiene de mostrar a los espectadores que *Crónicas* es mucho más que lo que se ve cada noche en sus televisores. Que quienes están detrás de las cámaras y casi nunca aparecen ante ellas son un elemento tan esencial del espectáculo como quienes dan la cara y son conocidos por todos." (Javier Ortega, *1000 Crónicas Marcianas*, Barcelona, Gestmusic, 2003, 60-61).

[5] Cf. Mathias Broth, "The Production of a Live TV-Interview Through Mediated Interaction" (Ponencia presentada en la *Sixth Internacional Conference on Social Science Methodology*, Amsterdam, agosto de 2004; texto accesible en http://icar.univ-lyon2.fr/ecole_thematique/idocora/documents/Broth_Mediated_interaction.pdf) para un análisis en profundidad del carácter omnirrelevante que posee la secuencia ofrecimiento => aceptación/rechazo de plano para la constitución y singularización del proceso de interacción comunicativa tecnológicamente mediada entre los cámaras y la realización de un programa de televisión en directo.

[6] Nigel Barley, *El antropólogo inocente. Notas desde una choza de barro* [1983], Barcelona, Anagrama, 1989, 223.

[7] "El 'rojo' que se enciende detrás de la cámara pinchada por el realizador, hace a los protagonistas reacios a darse cuenta de si están o no en antena" (Cyril Lemieux, *Mauvaise presse. Une sociologie compréensive du travail journalistique et de ses critiques*, París, Metailié, 2000, 268).

[8] "Es imprescindible [que el locutor de televisión preste] la máxima atención al *'tally'* de la cámara (luz superior de aviso), para que cuando cambie el realizador a otra cámara gire la cabeza hacia ella, pero bajando discretamente la mirada para suavizar el cambio." (Emilio Polo de Guinea y Francisco Montesdeoca Alonso, *Locución y presentación televisiva*, Madrid, IORTV, 1995, 45).

[9] David Foster Wallace, *Algo supuestamente divertido que nunca volveré a hacer*, Barcelona, Grijalbo-Mondadori, 2001, 34.

[10] Véase Richard Tarnas, *Prometheus the Awakener. An Essay on the Archaetypical Meaning of the Planet Uranus*, Menlo Park, CA, Spring Publications, 1996.

[11] Así, podrían decir que hay sonidos que vienen de allí si yo les preguntara por ellos. "[E]n muchos casos en los que interviene la imantación espacial, la visión de la fuente [de sonido] es la que 'capta' la audición y la que dicta el sentimiento de localización. Oímos el sonido desde donde lo *vemos*, e incluso desde donde *sabemos* que viene antes que desde donde nos llega -lo cual supone que ambas localizaciones, la que establece la vista y la que proporciona la audición, no siempre concuerdan. Esto ocurre, efectivamente, cuando, por ejemplo, desde distintos lados, los muros o las paredes reflejan un sonido, *o cuando éste proviene de un altavoz que difunde un sonido que se está emitiendo en directo y amplificadamente*." (Michel Chion, *El sonido*, Barcelona, Paidós, 1999, 55).

[12] Ludwig Wittgenstein, *Observaciones filosóficas*, Madrid, Siglo XXI, 1986, 145.