

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES CULTURALES-MUSEO



Hollywood a la mesa: *facework* en el programa *Dinner for Five*

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE

MAESTRO EN ESTUDIOS SOCIOCULTURALES

PRESENTA:

MANUEL ANTONIO DÍAZ DE ANDA

BAJO LA DIRECCIÓN DE:

DR. FERNANDO VIZCARRA SCHUMM

MEXICALI, B.C., JUNIO DE 2017

Índice

AGRADECIMIENTOS.....	4
INTRODUCCIÓN.....	5
1. PLANTEAMIENTO	7
1.1 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN	7
1.2 OBJETIVOS.....	7
1.3 JUSTIFICACIÓN.....	8
1.4 ESBOZO METODOLÓGICO	11
2. EL ACTOR DE CINE EN LAS CIENCIAS SOCIALES: UN ESTADO DEL ARTE... 13	
3. BASES TEÓRICAS DEL FACEWORK: ALGUNOS ESTUDIOS PREVIOS.....	18
3.1 APROXIMACIÓN AL ORDEN INTERACCIONAL	18
3.2 FUNDAMENTOS DE LA ETNOGRAFÍA DE LA COMUNICACIÓN	24
3.3 LAS INTERACCIONES COMO FENÓMENO COMUNICATIVO	30
3.4 UNA MICROSOCIOLOGÍA SIN ETNOGRAFÍA.....	32
4. <i>DINNER FOR FIVE</i> EN CONTEXTO	38
5. MODELO DE ANÁLISIS	40
5.1 FUNDAMENTOS HERMENÉUTICOS	40
5.2 ANÁLISIS DISCURSIVO	42
5.3 ACERCAMIENTO A LOS DATOS.....	44
6. EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO.....	54
6.1 FUERZAS INTERACCIONALES EN TELEVISIÓN.....	54
6.2 FUERZAS INTERACCIONALES EN JUEGO	58
6.3 EL PROBLEMA DE LA AUTENTICIDAD.....	59

7. UN ROSTRO COLECTIVO	61
7.1 SUSTRATO TEÓRICO	61
7.2 CONFIGURACIÓN DE UN ROSTRO COLECTIVO	66
7.3 TIPOLOGÍA DE UN ROSTRO COLECTIVO	68
7.4 DE VUELTA AL ORDEN INTERACCIONAL	80
CONCLUSIONES.....	82
ANEXOS	86
BIBLIOGRAFÍA	88

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al Dr. Raúl Balbuena, que me instó reiteradamente a que marcara esta investigación con mi sello personal y me aconsejó con generosidad las veces que acudí a su oficina. De igual modo, el Dr. David Bautista merece una mención especial por el detenimiento con que leyó mis avances y su cuidado en comentar mis planteamientos.

Este trabajo no hubiera sido posible sin la orientación de mi mentor, el Dr. Mario Bogarín, a quien le debo no solo mi interés en el posgrado, sino su apoyo en ese limbo angustiante que sucede el egreso de una carrera, así como su entusiasmo y motivación constantes. Amigos así se cuentan con los dedos de una mano.

Dedico un agradecimiento muy sentido al Dr. Fernando Vizcarra, amigo y mentor por igual, que encaminó la tesis cuando las posibilidades eran infinitas y el tiempo, corto, y que me compartió su cultura, si se me permite el término, en unas asesorías fascinantes. No conozco persona más paciente.

Estoy en deuda con mis maestros del IIC: Christian Fernández, Everardo Garduño, Maricela González, Julio Guerrero, Mario Magaña, Rogelio Ruiz, Servando Ortoll y Paola Ovalle. También con mis compañeros de viaje: Armando, Bianca, Chayo, Danaé, Damián, Elena, Elma, Eva, Diana, Fer, Ferdi, Fifo, Gil, Jerz, Lalo, Marce, María Gabriela, Nacho, Omar, Paloma, Paula, Ricardo, Samara, Tania R., Tania S., Tirza, Victoria y Yajaira.

Asimismo, agradezco a CONACYT por posibilitar mis estudios.

Finalmente, mi gratitud al antropólogo... por la filosofía. Al poeta... por Timmy. Y al ingeniero... por la felicidad.

INTRODUCCIÓN

Dinner for Five es un programa televisivo transmitido por el Independent Film Channel entre 2001 y 2005. En él, cinco personas de la industria cinematográfica platican sobre temas diversos, particularmente sobre su trabajo, mientras cenan en algún restaurante elegante en diferentes partes del mundo, la mayoría de las veces en Estados Unidos. Uno de los comensales es el anfitrión, Jon Favreau, quien originó el proyecto y lo produjo. El resto de los comensales cambia de episodio a episodio. La gran mayoría de los invitados son actores. Algunos otros se dedican a labores no técnicas en la producción cinematográfica y televisiva, en particular, dirección, escritura y producción. De vez en cuando acude una personalidad de la industria del entretenimiento que no pertenece con propiedad al ámbito audiovisual, como cantantes o escritores de cómics.

A pesar de ser el rostro de la forma artística más popular del planeta, las ciencias sociales les han dedicado mínima atención a los actores hollywoodenses. Los pocos esfuerzos realizados se han concentrado en sus efectos sobre las audiencias, y han desatendido su constitución en cuanto comunidad con usos, costumbres y prácticas particulares. En esta investigación, considero al gremio actoral de Hollywood como un grupo que actúa su ocupación según modos y lineamientos particulares. Concretamente, examino las actividades de imagen (*facework*) alrededor de la profesión actoral tal como ocurren en el programa televisivo *Dinner for Five*, es decir, las estrategias con que presentan su persona con miras al reconocimiento del otro.

El método que me sirve de herramienta principal en el estudio de estas actividades de imagen es el análisis discursivo, lo que conlleva un énfasis en el lenguaje como componente fundamental de la cultura. La técnica también me permite ahondar en la

tendencia a la autorreflexión de la profesión, evidenciada en el propio programa de televisión, y en lo que implica para los actores en cuanto a autenticidad. Mis resultados contrastan marcadamente con trabajos de corte periodístico y, sobre todo, con materiales promocionales o entrevistas con formato de *talk show*. En el contexto de una “íntima” cena grabada para la televisión, aparece un cuadro en donde cristaliza un intrincado laberinto de intereses. Lo que ofrezco es un análisis interaccional del medio actoral hollywoodense para desentrañar dinámicas sociales de la industria del entretenimiento americana. Si la fama de estos personajes descansa en sus actuaciones dentro de escenarios imaginados, parece apropiado examinarlos en otro escenario que, sin ser ficción, interpreta un guion para una audiencia.

1. PLANTEAMIENTO

1.1 PREGUNTAS DE INVESTIGACIÓN

Mi pregunta de investigación es la siguiente: ¿cómo construyen una imagen de sí mismos los participantes de *Dinner for Five* a través de interacciones? Parto del supuesto de que espacios como el de *Dinner for Five* entrañan un conjunto de peculiaridades en sus normas y dinámicas interaccionales. Mi propósito es indagarlas en vista de que procesos de este tipo tienen lugar en los encuentros concretos entre personas. Por tanto, la base de mis teorizaciones es un análisis del discurso de estos individuos cuando se encuentran frente a frente.

Una pregunta específica acota mi proyecto: ¿cómo negocian los significados de la profesión los participantes en el programa durante las conversaciones? *Dinner for Five* consiste en una serie de cenas entre cinco actores hollywoodenses, cuatro cambiantes y uno permanente, que platican sobre todo, particularmente sobre su profesión. El escenario es un restaurante siempre distinto, usualmente norteamericano, sin otros comensales, durante el periodo 2001-2005.

1.2 OBJETIVOS

Identifico una brecha considerable en los estudios socioculturales con respecto al actor hollywoodense. Parto de dicho vacío teórico para elaborar mi propuesta investigativa. Así, posiciono mis averiguaciones en un marco social dentro del cual yace el actor en relación profesional con sus colegas. El propósito es conocer cómo presenta su persona al interior

del gremio, empresa relevante porque escudriña las fuerzas sociales operantes en la industria de Hollywood. De este modo, examinaré las interacciones entre actores que meditan su trabajo en la intimidad de un restaurante vacío; esto es, vacío, salvo por el equipo de grabación que los registra en video para televisarlos. Por tanto, defino de este modo mi objetivo general: dilucidar las estrategias de construcción de imagen de los participantes del programa *Dinner for Five* a fin de profundizar en las directrices del medio.

Supedito un objetivo particular al objetivo general: señalar cómo negocian los significados de la profesión durante las conversaciones. La materia prima de que me sirvo son las interacciones conversacionales. Dicho de otro modo, enfoco un fenómeno comunicacional como ventana a lo social. Por lo mismo, elegí como herramienta un análisis discursivo cimentado en el marco teórico del *facework*. El método se apoya en material audiovisual para desmenuzar las partes de la interacción.

1.3 JUSTIFICACIÓN

En el plano de las ciencias sociales mi inquietud es la siguiente. En primera instancia, el cine norteamericano constituye una de las formas de entretenimiento más influyentes en el mundo (Yuen, 2004). Y la circunstancia no ha pasado desapercibida para otros enfoques.¹ Pero la configuración social y cultural de la comunidad que hace cine ha recibido poca atención, menos aún la del gremio actoral. El aspecto sociocultural del actor hollywoodense, su inscripción en un campo con lineamientos, jerarquías y motivaciones encontradas, encierra una dimensión de conflicto atractiva para los estudios culturales,

¹ Los *star studies*, por ejemplo, en los que convergen estudios cinematográficos y estudios de la cultura; aunque no se interesan propiamente en el actor. Hablo de ellos en el capítulo 2.

siempre emplazados en una posición crítica. El gremio actoral demanda un atento examen por el impacto de su labor en el imaginario del planeta. Una consigna característica de los estudios culturales ha sido volver la mirada sobre artefactos culturales consumidos por las masas y, por lo mismo, desdeñados por los intelectuales. Más fundamental aún es la descomposición crítica de las estructuras que fabrican tales productos. El supuesto en que asiento mi investigación es que un modo de lograr este objetivo es atender a las dinámicas interaccionales.

Una estructura solo existe en los agentes que la configuran y reconfiguran en sus encuentros cotidianos. Factores como poder, hegemonía, dominación e ideología empiezan siempre en el plano interaccional. Uno no puede partir de macrocategorías y desvelar su operación en las conversaciones cotidianas. Me parece que hacerlo es una estrategia metodológicamente sesgada porque niega la autonomía del orden interaccional, además de que predispone a la búsqueda de variables que no necesariamente son las adecuadas. Antes bien, es necesario empezar con categorías de mucho menor tamaño, abstracciones que, siendo falsables, den cuenta de lo inmediatamente perceptible para de ahí pasar a cuestiones de mayor magnitud. Las actividades de imagen, o facework, realizan esta función al enfocar las motivaciones reales de los actores, preocupados por objetivos personales y contextualmente situados; entre ellos, la presentación positiva de su persona. Solo desde este anclaje puede emprenderse el cuestionamiento crítico de un grupo y sus relaciones, de sus prácticas y reglas.

Los datos deben guiar al investigador, quien aplica una teoría para conferirles sentido y permitir que verifiquen o invaliden sus hipótesis, no para arribar a conclusiones preestablecidas. Por lo demás, “Hollywood” está constituido por personas (ejecutivos,

técnicos y artistas) quienes, por razones personales que no libres de condicionamiento estructural, promueven una visión del mundo a través de sus películas, aceptada o resistida, a su vez, por seres humanos de carne y hueso. Cómo se construyen conversacionalmente dichas razones en un género discursivo novedoso, de acuerdo con qué patrones y con qué resultados son interrogantes que conciernen a los estudios de la cultura, en la medida en que son la sustancia de que se componen factores como poder e ideología en un espacio social importante para la profesión actoral hollywoodense.

En un sentido muy elemental, los estudios culturales solo cumplen su cometido cuando están en consideración elementos como hegemonía y contrahegemonía, poder y resistencia, dominantes y dominados. También fundamental es el filo crítico con que los estudios culturales cuestionan la producción de conocimiento, incluida la suya. Obedeciendo a su encomiable tradición de cuestionar la tradición, me parece que estoy en sus terrenos cuando impugno un *modus operandi* tan familiar en nuestra interdisciplina que suscita la sospecha de conformidad, cuando no de ortodoxia: la deconstrucción de un artefacto cultural para revelar dimensiones prefiguradas por un planteamiento previo. Mi postulado no es que tales dimensiones no existan o que esté mal adelantarlas como hipótesis, sino que resulta imperativo llegar a ellas en virtud de los datos.

En el caso particular de mi investigación, su óptica interaccional exige prestar atención a los intereses y motivaciones de los agentes sin encajarlos *a priori* en, por ejemplo, el concepto de hegemonía. Porque incluso si dicha noción resultara inadecuada, el carácter de estudio sociocultural persistiría siempre que se mantuviera un acercamiento epistemológicamente crítico, es decir, uno que recele de los programas investigativos definidos de antemano y desde arriba por las directrices disciplinares. Precisamente para

sortear este riesgo, antitético a los estudios culturales, creo conveniente rechazar el uso apriorístico de macrocategorías típicas del campo, pues parece más sensato esperar a que el trabajo de campo y el análisis determinen su pertinencia.

El objetivo ulterior es proporcionar un cuadro de los intereses, jerarquías y significados con que opera el actor hollywoodense a la luz del interaccionismo. La mirada está sobre las actividades de imagen en el contexto conversacional de un programa televisivo. Esto permitirá comprender la industria de Hollywood desde un ángulo que se ha explorado poco y abonará a una perspectiva que pondrá de manifiesto las dinámicas interaccionales de uno de sus grupos. El resultado será crítico porque penetrará en el interior de una industria del entretenimiento enormemente influyente y dejará al descubierto algunos de sus mecanismos situándolos en un discurso que conecte las interacciones con generalizaciones de mayor alcance. Aunque no es mi intención que este estudio sea macroscópico, mi trabajo bien podría allanar el camino para una investigación con este talante.

1.4 ESBOZO METODOLÓGICO

Partiendo de un enfoque cualitativo, habremos de utilizar una variante de análisis discursivo para analizar las actividades de imagen en *Dinner for Five*. Este acercamiento supone una perspectiva hermenéutica. La idea es considerar el discurso como una práctica situada en un contexto social que le da sentido y que solo puede desentrañarse mediante un acto interpretativo por parte del investigador. El análisis se realiza estudiando con detenimiento las condiciones alrededor de las prácticas discursivas para tratar de reconstruir

con la mayor fidelidad posible su sentido original. Pese a estas precauciones, se da por sentada la subjetividad del investigador, que opera siempre desde su posición particular.

2. EL ACTOR DE CINE EN LAS CIENCIAS SOCIALES: UN ESTADO DEL ARTE

Es poca la literatura en ciencias sociales sobre el gremio actoral en Hollywood. Con todo, sobresalen algunas excepciones. En este capítulo revisaré los trabajos que se han escrito sobre el actor de cine desde las ciencias sociales, así como sus cruces con otras disciplinas como los estudios de cine y las investigaciones periodísticas.

Quizá el trabajo más cercano a mi investigación sea la obra de Nancy Wang Yuen. A pesar de asumirse como socióloga, su trabajo radica en la intersección con los estudios de la cultura. Atiende la autora a la negociación de autenticidad entre los actores hollywoodenses ante los papeles acartonados que la industria les ofrece. Punto medular de la argumentación lo conforma el factor racial, que afecta de manera exclusiva a las minorías. En concreto, los actores no blancos enfrentan una oferta de roles racialmente estereotipados que se contraponen a tal grado a su identidad que la denigran. Los actores blancos, por el contrario, afrontan conflictos identitarios enmarcados en términos no raciales. Yuen profundiza en estos asuntos en su tesis *Performing Authenticity: How Hollywood Working Actors Negotiate Identity* (Yuen, 2008); también lo hace en artículos como *Performing Race, Negotiating Identity* (Yuen, 2004).

Yuen estudia cómo afecta a las identidades de los actores que los traten diferente según su raza. En lo relativo a trabajos estrictamente sociológicos, se encuentra *I'd Like to Thank the Academy, Team Spillovers, and Network Centrality* (Rossman, Esparza y Bonacich, 2010); uno de los pocos ejemplos en el campo. Dicho artículo vincula estatus del artista con impacto de los filmes: parte del otorgamiento de los óscar para esclarecer cómo

opera el prestigio alrededor de las películas, sobre todo de su recepción. Añade vigor al planteamiento que se sirve de la teoría de redes; el reconocimiento institucional a un proyecto cinematográfico se encuentra determinado por el estatus de los actores y director participantes.

La más conspicua de las miradas antropológicas sobre la industria hollywoodense data de 1950 y debe su autoría a la antropóloga norteamericana Hortense Powdermaker. De título *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*, el estudio es único en su especie. Parte de una investigación de campo, entrevistas y observación participante para sus pesquisas. Se centra en las personalidades, disposiciones y valores de los cineastas. A los actores en particular, Powdermaker dedica tres capítulos de 15. Los muestra como gente “movida” por la inseguridad de un trabajo efímero e inestable que los somete al arbitrio del estudio, además de propensa a socializar conforme a posición social, siempre hacia dentro del gremio. Esto al tiempo que sus valores orientadores son dinero, sexo y, nuevamente, estatus.

El texto de *Hollywood, the Dream Factory* merece comentario especial por su singularidad. A la fecha es uno de los pocos análisis con ropaje antropológico, que no etnográfico,² sobre los realizadores cinematográficos en Norteamérica. En este sentido, las opiniones acerca de la investigación de Powdermaker componen una mezcla mixta. Algunos piensan que el cariz antropológico es mera artimaña para desplegar analogías ridículas entre Hollywood y las culturas primitivas, tema predilecto de la disciplina (Bierstedt, 1951); otros reconocen mérito a sus aportes en mentalidad y valores aunque lamentan la ausencia de un enfoque integral de la cultura (Esteva-Fabregat, 1955).

² Los trabajos de Nancy Wang Yuen, por ejemplo, utilizan el método etnográfico.

Hay afinidad entre el estudio de las representaciones y los *star studies* o estudios del estrellato, una rama de los estudios cinematográficos encargada del fenómeno de la estrella. El campo ahonda en las circunstancias en que se gesta la estrella, así como en su recepción por las audiencias. Responde a la inquietud académica por examinar la fascinación hacia este personaje que pareciera revestir cualidades divinas (Fischer y Landy, 2004). Uno de los precursores es también uno de los textos paradigmáticos: *The Stars*, de Edgar Morin (2005). Concentrándose en el caso de Hollywood, Morin rastrea las cambiantes imágenes de la estrella en la historia del cine americano. También extiende sus meditaciones al intérprete como una figura de ensueño que expresa tanto como afecta los deseos de la sociedad.

Las representaciones sin duda son un componente vital de los *star studies* aunque a menudo no se las denomine así. Por lo general, predomina la jerga de la semiótica y de la vertiente literaria de los estudios culturales. Así lo deja ver el que quizá sea su ejemplar más ilustre: *Stars*, de Richard Dyer (1979). Dada una formación en el Centro de Estudios Culturales Contemporáneos, Dyer evidencia el arsenal teórico de Birmingham (Cosgrave, 1981). La estrella es vista como una imagen polisémica que encierra significados cambiantes, si bien complementarios, con el tiempo; es decir, las personalidades de las estrellas evolucionan junto con su vínculo con la industria cinematográfica. Aún en mayor consonancia con la orientación de Birmingham, Dyer apunta a elementos políticos, económicos y sociales (Fischer y Landy, 2004). Empero, no son en propiedad los actores quienes le interesan, y todavía menos los sentidos compartidos entre ellos dentro o fuera de la mirada pública. Importa, más bien, la figura tejida entre películas, publicidad y bullicio mediático.

Lejos de las ciencias sociales yace una considerable bibliografía en torno al actor fílmico. De entrada, los acercamientos a las propias actuaciones son tan viejos como las reflexiones académicas sobre el cine. Vsévolod Pudovkin (1970), el cineasta y teórico soviético, intituló *Film Acting* un libro que concebía la actuación como producto del montaje. En expresa oposición a este arraigado planteamiento, teóricos revisionistas replican que el intérprete merece mucho más crédito; la actuación le pertenece. Tal postura aparece en *Reframing Screen Performance*, de Cynthia Baron y Sharon Marie Carnicke (2008). Antologías contemporáneas, de carácter misceláneo, comparten el atributo de apegarse a esta línea. *Screen Acting*, de Alan Lovell y Peter Krämer (1999), por ejemplo.

Por excelencia, la información de primera mano procede de las entrevistas. Albergan gran valor por retratar prácticas y mentalidades. Entre las de corte más académico figuran las conducidas por Carole Zucker (1985), quien las ha reunido en volúmenes como *Figures of Light: Actors and Directors Illuminate the Art of Film Acting*. De genio anecdótico a propósito de los tiempos dorados en el viejo Hollywood, *Who the Hell's in It: Conversations with Hollywood's Legendary Actors* es referencia obligada. Peter Bogdanovich (2005), el cinéfilo convertido en cineasta, traba ahí conversación con numerosas de las estrellas de los 30 a los 60, y con uno o dos actores pertenecientes a otros periodos. A su vez, otros libros se dedican a las opiniones y recuerdos de un actor en particular; ninguno resalta lo suficiente respecto a nuestros intereses como para merecer mención individual.

Junto con las entrevistas, las investigaciones de tipo periodístico bosquejan el ámbito social y laboral del actor. Aunque no efectúan con propiedad una etnografía, sus observaciones ocurren *in situ*. Algunas refieren la producción de una película concreta. El

prototipo lo encarna *Picture*, de Lillian Ross (2002). Un ejemplo más reciente es *The Devil's Candy: The Bonfire of the Vanities Goes to Hollywood*, de Julie Salamon (2002). Dibujan una vívida imagen del medio en que se mueve el actor: inestable y repleto de altibajos. Y como bien señalan Lovell y Krämer, revelan con incisión el arbitrario proceso de contratación o *casting* (Lovell y Krämer, 1999). El contexto de trabajo del actor en periodos pasados emerge entre textos históricos sobre la industria en general.³ Finalmente, las biografías y, con tónica más idiosincrásica, las autobiografías aportan reconstrucciones homologables, guardadas las distancias, con las historias de vida.⁴

Con todo lo expuesto, arribamos al hecho de que las aproximaciones al tema son desiguales y muy fragmentarias. No existe una línea investigativa dentro de las ciencias sociales especializada en el actor como profesionista. Si bien la noción de representaciones reluce en los *star studies*, el foco de interés lo ocupa la imagen del artista, en la que confluyen personajes ficticios, incidencias mediáticas y el imaginario del público. Salvo trabajos aislados, los estudios culturales y sus antecesores tradicionales apenas han prestado atención al asunto. Por su parte, los estudios cinematográficos tienen una extensa producción alrededor del actor pero limitada en la vertiente de prácticas profesionales. Son, pues, las apuestas periodísticas y divulgativas las que ofrecen los datos más útiles a nuestros objetivos.

³ Sobre el periodo clásico, la referencia obligada es *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (Bordwell, Staiger y Thompson, 1985).

⁴ Igual que con los libros en que se entrevista a un solo actor, la literatura es muy extensa, pero no se puede hablar de algún ejemplo preeminente.

3. BASES TEÓRICAS DEL *FACEWORK*: ALGUNOS ESTUDIOS PREVIOS

3.1 APROXIMACIÓN AL ORDEN INTERACCIONAL

Para comprender las interacciones en *Dinner for Five* es necesaria una noción de los trabajos previos en el campo. En este capítulo bosquejo los fundamentos teóricos del interaccionismo, enfatizando el rostro y las actividades de imagen como dos categorías cruciales. Luego sitúo este aparato conceptual dentro de una perspectiva social de la comunicación que incluye las aportaciones de Dell Hymes a propósito de la etnografía de la comunicación. Finalmente, exploro algunas complicaciones de efectuar una microsociología sin trabajo etnográfico.

En términos históricos, el punto de partida para un estudio de las interacciones lo conforma el interaccionismo simbólico, surgido durante las primeras décadas del siglo pasado, al que cabría definir como “una perspectiva en sociología que coloca el significado, la interacción y la agencia humana al centro del entendimiento de la vida social” (Sandstrom, Martin y Fine, 2010, p. 2).⁵ Concretamente, de acuerdo con Robert Nisbet, examina “la interacción simbólicamente mediada y, por tanto, cómo la personalidad y las identidades son moldeadas mediante interacciones con estos símbolos colectivamente compartidos” (Nisbet citado en Jacobsen y Kristiansen, 2015, p. 33).⁶ El interaccionismo simbólico proviene de la llamada Escuela de Chicago: un conjunto de aportaciones teóricas encaminadas a estudiar la acción como conducta autocontrolada en la resolución de

⁵ En inglés el texto original: “Symbolic interactionism is a perspective in sociology that places meaning, interaction, and human agency at the center of understanding social life”.

⁶ “Symbolic interactionists, in other words, study symbolically mediated interaction and thus how personality and identities are shaped through interactions with such collectively shared symbols”.

problemas (Joas, 1990). Uno de sus sellos distintivos, curiosamente, fue la falta de homogeneidad en las propuestas.

Con todo, existieron ciertos denominadores comunes. Por una parte, la Universidad de Chicago fue el foco aglutinador de estos teóricos. Que la actividad se desarrollara en una ciudad de migrantes contribuyó, asimismo, a conferirle gran importancia a la multiculturalidad. Además, representaba un punto medio entre los enfoques académicos y los reformistas, pues enfatizaba la solución de problemas surgidos en el marco de la conducta interpersonal (Joas, 1990). Según Herbert Blumer, una de sus figuras eminentes, el interaccionismo simbólico descansaría en tres supuestos básicos:

“La primera premisa es que los seres humanos actúan hacia las cosas con base en los significados que aquellas cosas entrañan para ellos... La segunda premisa es que el significado de tales cosas deriva, o emerge, de la interacción social que uno entabla con el prójimo. La tercera premisa es que estos significados son manejados, y modificados, en un proceso interpretativo usado por la persona al lidiar con las cosas que él [o ella] encuentra” (Blumer citado en Sandstrom, Martin y Fine, 2010, p. 7).⁷

Dos de los precursores de la corriente, Charles Horton Cooley y George Herbert Mead, introdujeron la noción del “ser como producto de las interacciones sociales” (Jacobsen y Kristiansen, 2015, p. 31),⁸ esto es, lo que uno piensa y siente respecto de sí mismo es resultado de asimilar la imagen que proyecta en los otros. Cooley lo llamaba ‘el yo espejo’. Al centrar su atención en la acción colectiva, el interaccionismo introdujo la

⁷ “The first premise is that human beings act toward things on the basis of the meanings those things have for them... The second premise is that the meaning of such things is derived from, or arises out of, the social interaction that one has with one’s fellows. The third premise is that these meanings are handled in, and modified through, an interpretative process used by the person in dealing with the things he or she encounters”.

⁸ “One of Mead’s fundamental ideas was that the human self is created through social interactions with others”.

noción de conciencia: la comunicación obligaba a considerar lo que uno era a partir del otro. Consistía, ante todo, en una psicología funcionalista derivada de una filosofía pragmática. A este respecto, su programa habíase diseñado en expresa oposición a la duda cartesiana, cada vez más cercana al solipsismo (Joas, 1990). La influencia del interaccionismo ha tenido sus vaivenes.

Valiéndose del terreno allanado por los académicos de Chicago, Erving Goffman, otro egresado de aquella universidad, asentó el orden interaccional en cuanto objeto de estudio dentro de las ciencias sociales. Al *ser pasivo* de Mead opuso un agente que tomaba la opinión y expectativas de los otros para manipular la imagen que de él formaban, con lo que convertía un proceso unilateral en una dinámica de toma y daca: el individuo era responsable de la conducta proyectada, que a su vez era recibida con deferencia por los interlocutores en un proceso donde la persona estaba indisolublemente ligada al contexto social (Jacobsen y Kristiansen, 2015). Lo que es más, aquello se llevaba a cabo a través de ritos sociales, tal como los propusiera Durkheim, a quien Goffman debía mucho intelectualmente (Jacoson y Kristiansen, 2015).

Fue *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, publicado en 1959, el texto que desató el cambio en la aproximación hacia la configuración social en su ámbito más inmediato. Proponía explicar lo ocurrido entre dos o más personas durante encuentros cotidianos para elaborar una microsociología. El eje consistía en la metáfora de la vida como un teatro en donde la gente actúa una serie de roles con la intención de ocasionar determinada impresión (Goffman, 1993); a esto se lo designó posteriormente como dramaturgia social. A través de una formidable argumentación fundada en vívidos ejemplos imbuidos de cáustico humor, Goffman visibilizó el desatendido escenario de lo rutinario.

En primer lugar se encontraba el manejo de impresiones, los actos con los que el actor intentaba controlar lo que los otros pensaban de él; a la inversa, una audiencia interpretaba dichas señales para formar idea del sujeto en cuestión (Goffman, 1993). La información emitida podía ser intencional o no, pero lo interesante es que tanto intérprete como audiencia sabían esto e intentaban usarlo a su favor para sus propósitos respectivos. Lo que se manipulaba eran dotaciones de signos presentes en la fachada personal, a saber, aquello que se presentaba y que constaba de dos elementos: apariencia —rasgos físicos, vestimenta, utilería portada por el actor — y modales —manera de conducirse — (Goffman, 1993).

Si el actor creía en su *performance*, se lo caracterizaba como sincero, mientras que una actuación insincera, que no necesariamente voluntaria, era efectuada por un cínico (Goffman, 1993). La acción se llevaba a cabo en dos espacios: escenario, donde se ejecutaba el juego de apariencias, y bastidores, donde los actores descansaban de la actuación; aunque en compañía de alguien más siempre se llevaba una máscara, de suerte que lo que era bastidor de una situación podía ser escenario de otra. Existía, además, una tendencia a idealizar la caracterización resaltando elementos que se tenían en menor grado del pretendido, así como una paradoja de la realización dramática consistente en la frecuente necesidad de optar por la expresión sobre la acción comunicada (Goffman, 1993). En última instancia, el objetivo era siempre adecuarse al contexto, aquí llamado medio, para mantener en pie el acuerdo sobre lo que acontece.

Entre la cantidad de términos que acuñó, resalta el de *facework* o actividad de imagen. Goffman decía que, en todo contacto, una persona “tiende a ejecutar una línea, es decir, un patrón de actos verbales y no verbales por medio de los cuales expresa su visión

de la situación y a través de esto su evaluación de los participantes, sobre todo él mismo” (Goffman, 1967, p. 5).⁹ La línea asumida conducía a lo que denominaba rostro (*face*): “el término cara podría definirse como el valor social positivo que una persona efectivamente reclama para sí en virtud de la línea que otros asumen que ha tomado durante un contacto particular” (Goffman, 1967, p. 5).¹⁰ Por consecuencia, *face-work*, o actividades de imagen, designa “las acciones tomadas por una persona para volver lo que sea que esté haciendo congruente con su rostro” (Goffman, 1967, p. 12).¹¹ En su último artículo, resumía así el objetivo de su trayectoria académica:

“enfocar el orden de interacción como un área sustantiva por derecho propio. En términos generales la justificación de su escisión de la vida social debe ser la misma que la de cualquier otra: que los elementos que contiene encajan mejor entre sí que con otros más allá de tal orden; que analizar las relaciones entre diferentes órdenes resulta crítico, constituyendo un área de estudio por derecho propio y que una investigación así presupone, en primer lugar, delinear los diferentes órdenes sociales; y que aislar el orden de interacción proporciona un medio y un motivo para analizar diferentes sociedades comparativamente y la nuestra históricamente” (Goffman, 1991, p. 174).

Uno de los proyectos que se nutrirían de lo desarrollado por Goffman es la etnometodología, que a su vez influiría en el trabajo de Goffman más adelante. En resumidas cuentas, la etnometodología examina “el acervo de conocimiento de sentido común y el rango de los procedimientos y consideraciones por medio de los cuales los miembros ordinarios de la sociedad dan sentido, encuentran su camino y actúan en las

⁹ “In each of these contacts, he tends to act out a line—a pattern of verbal and non verbal acts by which he expresses his view of the situation and through this his evaluation of the participants, especially himself”.

¹⁰ “The term face may be defined as the positive social value a person effectively claims for himself by the line others assume he has taken during a particular contact”.

¹¹ “By face-work I mean to designate the actions taken by a person to make whatever he is doing consistent with his face”.

circunstancias en que se encuentran” (Heritage, 1984, p. 4).¹² Harold Garfinkel, el creador del enfoque, sintetizó los aportes fenomenológicos de Alfred Schutz orientándose hacia “la naturaleza de la acción significativa que abordaba directamente el tema del conocimiento del actor, su carácter intersubjetivo y la naturaleza de su análisis sociológico” (Heritage, 1984, p. 38)¹³ para elaborar una sociología del conocimiento en situaciones cotidianas.

Por otro lado, sus inquietudes obedecían a lo que veía como lagunas en el pensamiento de Talcott Parsons, su maestro. En particular, desplazó el énfasis de la acción social, que también pretendía explicar, de constreñimientos externos a procesos internos de experiencia, lo que se tradujo en una metodología investigativa que exploraba la creación del orden social en interacciones mundanas donde se desvelaban las estrategias para interpretar y tejer eventos estructurados (Heritage, 1984). Más adelante, Harvey Sacks, Emanuel Schegloff y Gail Jefferson ramificarían los intereses de la etnometodología hacia el ámbito de las conversaciones, con lo que darían vida al campo del análisis conversacional: “una inquisición sobre la naturaleza de los procedimientos seguidos por los conversadores para producir orden en las charlas ordinarias” (Cameron, 2001, p. 49).¹⁴

En definitiva, el orden interaccional es el escenario de la vida. En él se efectúan los pequeños intercambios cara a cara que sumados unos con otros conforman nuestra realidad. Hablamos de orden porque los intercambios obedecen un patrón, una ruta prefigurada antes incluso de que nazcamos. Fue esta la aportación central que nos legaron estos teóricos,

¹² “The term ‘ethnomethodology’ thus refers to the study of a particular subject matter: the body of common-sense knowledge and the range of procedures and considerations by means of which the ordinary members of society make sense of, find their way about in, and act on the circumstances in which they find themselves”.

¹³ “[...] the nature of meaningful action which dealt directly with the theme’s of the actor’s knowledge, its intersubjective character and the nature of its sociological analysis”.

¹⁴ “CA is, among other things, an inquiry into the nature of the procedures conversationalists follow to produce the orderliness of ordinary talk”.

quienes entendieron que enfocar las interacciones cotidianas era tarea primordial de la sociología. Designando la interacción como dominio por derecho propio, abrieron una puerta insospechada a la estructura social; de pronto, los estudiosos de la sociedad tenían un microscopio para examinar sus bloques constituyentes. Penetraron en los comportamientos normados cuya repetición día con día sostiene el mundo de las relaciones humanas. Se volvieron etólogos de la interacción.¹⁵

En vista de lo anterior, toca determinar en cuál de los muchos senderos sociológicos que se abocan a las interacciones pienso posicionar mi investigación. La respuesta es, a grandes rasgos, Erving Goffman. No solo porque sus reflexiones en torno a la autoconcepción y el manejo de impresiones conforman el sustrato conceptual de prácticamente todo trabajo sobre el tema, sino por la amplitud de su programa, que da pie a un ir y venir entre observaciones microscópicas y teorizaciones de tipo más general.

3.2 FUNDAMENTOS DE LA ETNOGRAFÍA DE LA COMUNICACIÓN

Hollywood a la mesa estudiará las actividades de imagen de la profesión actoral entre los participantes de *Dinner for Five* mediante sus interacciones. El punto de partida, así las cosas, lo conforman intercambios verbales. De lo que se desprende, mal que bien, un análisis discursivo. Empero, son mis objetivos ulteriores el factor determinante. A diferencia del análisis conversacional, que se atiene al discurso y su forma, busco otra cosa: penetrar en un aspecto particular del gremio actoral, a saber, las actividades de imagen dentro de un espacio en donde se contraponen la intimidad de una charla entre colegas con

¹⁵ En efecto, alguna vez Goffman denominó su área de estudio como “etología de la interacción” (Winkin y Leeds-Hurwitz, 2013).

las lógicas de una industria tendiente a la autorreflexión pública. Llegados a este paraje conviene introducir la etnografía de la comunicación.

La etnografía de la comunicación es “la aplicación de métodos etnográficos específicamente al uso del lenguaje: no solo utiliza el lenguaje como herramienta para descubrir otras cosas, sino que lo convierte en objeto de interés etnográfico por derecho propio” (Cameron, 2001).¹⁶ Ahondaré en ella como punto de partida para un abordaje de las interacciones que coloque el aspecto discursivo en el proscenio. Mediante un desarrollo de sus categorías, delinearé un aparato teórico para estudiar la construcción de imagen (o rostro) desde una perspectiva social de la comunicación, específicamente en el contexto de una conversación. Lo que la etnografía de la comunicación provee, en suma, es un marco teórico y un puente al abordaje discursivo.

Desarrollada por el antropólogo Dell Hymes a fin de considerar el lenguaje como práctica cultural, cosa que ni su disciplina ni la lingüística habían hecho satisfactoriamente (Saville-Troike, 1989), la etnografía de la comunicación emergió como “una nueva disciplina sintetizadora que se centra en los patrones de la conducta comunicativa en cuanto que constituye uno de los sistemas de cultura, funciona dentro del contexto holístico de la cultura y se relaciona con patrones en otros sistemas componentes” (Saville-Troike, 1989, p. 1).¹⁷ Tanto Hymes como su colega John Gumperz (un sociolingüista), los precursores del

¹⁶ “However, the main subject of this chapter is the ethnography of speaking, which as its name suggests is the application of ethnographic methods specifically to language-using: it does not just use language as tool for finding out about other things, but makes it an object of ethnographic interest in its own right”.

¹⁷ “[...] Hymes launched a new synthesizing discipline which focuses on the patterning of communicative behavior as it constitutes one of the systems of culture, as it functions within the holistic context of culture, and as it relates to patterns in other component systems”.

campo, resaltaron la comunicación en cuanto comportamiento grupal en un contexto particular.

Pese a tratarse de un campo de estudio así como de un método investigativo, o quizá por eso mismo, el andamiaje de la etnografía comunicativa resulta muy provechoso a efectos de un análisis interaccional. La razón principal es que toda interacción se lleva a cabo dentro de contextos sociales, y la etnografía de la comunicación nos suministra una sofisticada terminología para clasificarlos y entenderlos. También nos permite distinguir entre distintos tipos de actividades que componen un incidente comunicativo mientras los relaciona sistemática y jerárquicamente.

Un primer término elemental es el de comunidad de habla o comunidad lingüística. Fernando Arellano recoge, en su *Historia de la lingüística*, la siguiente definición de John Gumperz: “cualquier conglomerado humano caracterizado por el intercambio regular y frecuente por medio de un sistema de signos verbales compartidos por todos y separado de otros conglomerados similares por diferencias en el uso del lenguaje” (Arellano, 1977, p. 179). Dentro de las comunidades de habla existen códigos lingüísticos, esto es, modalidades de habla compartidas por sus integrantes (Tracy, 2002). Delimitando un grupo en función de su lenguaje, los pioneros de la etnografía de la comunicación allanaban el terreno para una nueva perspectiva que se montaba sobre categorías antropológicas clásicas.

Con el propósito de separarse de la lingüística y demarcar su espacio de acción, Hymes y Gumperz efectuaron una maniobra decisiva. Una de las nociones primordiales en aquella disciplina era la de competencia lingüística, que Noam Chomsky entendía como el

conocimiento que los hablantes tienen de su lengua, en oposición a su uso. Adujo Hymes que esta visión ignoraba el factor sociocultural, componente vital porque ninguna lengua se materializa en el vacío, sino que siempre lo hace dentro de una cultura con arreglo a situaciones para las que existen pautas socialmente establecidas (Cameron, 2001); la competencia chomskiana era “si así puede decirse, un punto de vista edénico. La vida humana parece estar dividida entre la competencia gramatical, una especie de poder ideal derivado innatamente, y la actuación, una exigencia que se asemejaría más bien al morder del fruto prohibido, que arroja al hablante oyente perfecto a un mundo imperfecto” (Hymes, 2011, p. 10).

La estrategia de Hymes consistió en ampliar los alcances de la competencia lingüística, de modo que significara la capacidad de generar sentido y entendimiento a través de una comunicación siempre inserta en contextos sociales. La denominó competencia comunicativa. Para Mauricio Pilleux “*competencia comunicativa* se ha de entender como un conjunto de habilidades y conocimientos que permiten que los hablantes de una comunidad lingüística puedan entenderse. [...] Se refiere, en otros términos, al uso como sistema de las reglas de interacción social” (2001).

Junto con la concepción ampliada de competencia, los etnógrafos de la comunicación se preocuparon por extender su enfoque de la lengua misma a todos los fenómenos que la acompañan en un evento comunicativo. Distinguían tres categorías: conocimiento lingüístico, que comprende elementos verbales, sus variaciones y significados; habilidades interaccionales, que incluyen percepción, normas, organización e

interpretación de situaciones comunicativas; y conocimiento cultural, esto es, estructura social, valores y actitudes, además de esquemas cognitivos (Saville-Troike, 1989).¹⁸

En toda comunidad lingüística habría tres elementos discursivos esenciales: situación de habla, evento de habla y acto de habla. La categorización corresponde, nuevamente, a Hymes. Pilleux dice lo siguiente sobre situación de habla: “Dentro de una comunidad lingüística se pueden detectar muchas *situaciones de habla* que se asocian con el uso del lenguaje o que están marcadas por su ausencia, como por ejemplo: fiestas, comidas, clases, ceremonias” (Pilleux, 2001). Situación es una macroclase; se encuentra delimitada por circunstancias bien definidas —con frecuencia circunscritas a un espacio físico concreto—, regida por reglas y convenciones, y compuesta por unidades más pequeñas: evento y acto.

“Un *evento de habla*, según Hymes, es la actividad o aspectos de la misma que está regido por reglas o normas para el uso lingüístico, por ejemplo, una conversación privada, una discusión o una prédica” (Pilleux, 2001). En este punto radica el centro gravitatorio de la etnografía de la comunicación, que encuentra muy provechosa una categoría de mediano alcance para desmembrar lo que ocurre cuando dos o más personas entablan actividades en las que se comparten significados. Dentro del evento, residen partes diminutas o “segmentos de discursos más pequeños [que] constituyen un *acto de habla*, tales como una pregunta, una orden o una recriminación durante una discusión” (Pilleux, 2001).

De los tres constituyentes del fenómeno comunicativo, tanto los actos como las situaciones son fáciles de discernir; el evento, por el contrario, es un más difícil de

¹⁸ A pesar de todo, justo es señalar que la mayoría de los trabajos etnográficos se inclinan por lo estrictamente sociolingüístico, en detrimento de la dimensión interaccional.

identificar por cuanto sus fronteras son difusas, de suerte que un cambio en el estado de las cosas lo mismo puede interpretarse como una fase más en un solo evento que como un evento diferente.¹⁹ De cualquier modo, la clasificación encierra gran capacidad explicativa que se traduce en un modelo de análisis discursivo mejor conocido por el acrónimo SPEAKING: situación, participantes, fines (ends), actos, secuencias, tonos (keys), instrumentos, normas y géneros. Tras cada uno de los elementos yace una serie de preguntas: “¿dónde y cuándo?, ¿quién y a quién?, ¿para qué?, ¿qué?, ¿cómo?, ¿de qué manera?, ¿creencias?, ¿qué tipo de discurso?” (Pilleux, 2001). Sintetizando, la lista provee de partes por considerar en un evento comunicativo y, en ese sentido, su función es la de facilitar una aproximación inicial.

En la medida en que la etnografía comunicativa suministra una guía de elementos a los cuales prestar atención, representa una guía para que el investigador tenga de donde asirse y no se pierda en la figura etérea y difusa que en ocasiones adoptan los eventos comunicativos. En este sentido, uno de los presupuestos primordiales de mi investigación es que los actores en Hollywood conforman una comunidad de habla. De ello derivan dos implicaciones. Primera, que quienes tienen por profesión la actuación en aquella ciudad comparten una serie de reglas y usos del habla distintivos, es decir, códigos lingüísticos. Segunda, que tales particularidades en la lengua son eje del grupo como unidad social diferenciada; corolario de esto es que no solo podemos acceder a la configuración y rasgos propios de la comunidad a través del lenguaje, sino que este representa una práctica digna de atención en sí misma.

¹⁹ No cualquiera estaría de acuerdo en este punto. Deborah Cameron, por ejemplo, alza una serie de interrogantes a propósito de la confusión entre acto y secuencia engendrada por la transcripción de una celebración pentecostal (Cameron, 2001).

En suma, utilizaré la etnografía de la comunicación como insumo teórico-conceptual para un análisis discursivo. Conviene aclarar, no obstante, que no recurriré a ella en calidad de método. El propósito de esta investigación no es determinar las interrelaciones del lenguaje con la cultura dentro de una comunidad de habla, como en una etnografía del habla, sino analizar actividades de imagen a través del discurso. Si me he dilatado en la etnografía de la comunicación es porque su aparato teórico contiene gran riqueza explicativa para un acercamiento discursivo a las interacciones, que son el aspecto más tangible de lo que llamaré la perspectiva social de la comunicación. A continuación delinearé los contornos de tal perspectiva.

3.3 LAS INTERACCIONES COMO FENÓMENO COMUNICATIVO

Las interacciones sociales son en primera y última instancia un fenómeno comunicativo; las realizamos y mantenemos a través de la comunicación, considerada desde una perspectiva social. De acuerdo con Margaret Zabor, “la comunicación es vista aquí no como expresión de los pensamientos o sentimientos de un individuo a otro individuo, sino más bien como sistemas conductuales socialmente regulados” (Zabor citado en Leeds-Hurwitz, 1989, p. 11).²⁰ En lo que atañe al enfoque, *Communication in everyday life* de Wendy Leeds-Hurwitz (1989) presenta una útil síntesis de las variadas contribuciones que lo vertebran. De acuerdo con su planteamiento, el enfoque social considera la comunicación como el conjunto de cinco planos íntimamente entrelazados: a) comportamiento con patrón, b) comportamiento aprendido, c) comportamiento en contexto, d) comportamiento multicanal

²⁰ “Communication is seen here not as expression of an individual’s thoughts or feelings to another individual but rather as socially-regulated behavioral systems”.

y e) comportamiento multifuncional. Se presupone que el desglose de estos aspectos estriba en exigencias analíticas, ya que en la práctica, como señalo, están imbricados.

Interpretamos la comunicación como comportamiento con patrón porque “no es arbitraria, sino altamente estructurada. Lo que observamos en una interacción nos ayudará a aprender cómo interpretar la siguiente” (Leeds-Hurwitz, 1989, p. 152-153).²¹ Por consiguiente, dice la autora, no es necesario experimentar todas las situaciones posibles para saber reaccionar a ellas, aunque la complejidad del patrón complica saber a qué grado lo hemos asimilado cuando no nos hemos criado con él, sino que lo hemos aprendido en calidad de foráneos. En efecto, la comunicación se aprende.

Lo que es más, cada cultura posee su estilo particular de realizarla, mientras que un comportamiento adquiere significado dentro de una situación concreta; si la situación cambia, el significado, también. Asimismo, los actos comunicativos abarcan mucho más que lenguaje; aparte de este canal, encontramos paralenguaje (forma en que decimos lo que decimos), kinésica (movimientos corporales), proxémica (uso del espacio), tacto y utilización de objetos. Como puede verse, salvo el lenguaje, todos los canales son no verbales. Además, cualquier conducta comunicativa encierra más de una función y es preciso atenderlas a todas. Leeds-Hurwitz retoma la categorización clásica de funciones lingüísticas formulada por Roman Jakobson: referencial (referencia de información), emotiva (expresión de emociones), poética (énfasis en la forma del mensaje), conativa (influjo sobre el receptor), fática (confirmación de que la interacción sigue en pie) y metalingüística (habla sobre el habla).

²¹ “If communication has pattern, it is not random, but highly structured. What we observe in one interaction will help us learn how to interpret the next”.

3.4 UNA MICROSOCIOLOGÍA SIN ETNOGRAFÍA

Se nos impone ahora una apremiante cuestión derivada de que mi tesis se sostenga en material audiovisual: ¿puede hacerse un estudio microsociológico sin trabajo etnográfico? Para contestar a la pregunta, es indispensable atender a los motivos que condujeron al enfoque en primera instancia. Explicaba al inicio del texto que *Hollywood a la mesa* estudiará las actividades de imagen entre los participantes del programa *Dinner for Five*. El punto de partida, así las cosas, lo conforman intercambios verbales y gestuales, cuyo examen cabría designar de manera general como análisis interaccional.

A efectos de una óptica expresamente comunicativa, el escollo más prominente es el inglés. Obviado el dominio de la lengua, que en este caso no es problema, cabría interrogarnos si es posible formar una imagen completa y fidedigna del modo en que los integrantes de cierta comunidad se comunican sin pasar tiempo entre ellos. La respuesta convencional va en el sentido de que la “observación de conducta comunicativa que se ha videograbado es potencialmente útil adjunta a la observación participante y la entrevista, particularmente por la conveniencia de la reproducción, pero siempre está limitada en enfoque y extensión a la percepción del camarógrafo y solo puede entenderse en un contexto más holístico” (Saville-Troike, 1989, p. 121).²² En lo que respecta al uso de material audiovisual, Goffman era todavía más puntual:

“Muchos etnógrafos complementan sus observaciones y notas de campo resultantes con grabaciones de conducta usando videos, audios y/o fotografías. Típicamente, Goffman no utilizaba ninguno de estos métodos para grabar interacciones. Desde que escribió su disertación, argumentó constantemente

²² “Observation of communicative behavior which has been videotaped is a potentially useful adjunct to the participation-observation and interview, particularly because of the convenience of replaying for microanalysis, but it is always limited in focus and scope to the cameraman’s perception, and can only be adequately understood in a more holistic context”.

contra ‘aparatos mecánicos como grabadoras de video y cámaras de cine’, que se le antojaban ‘imprácticas por motivos sociales, económicos y tecnológicos’ (1953, p. 4) [...] Lo que Goffman proponía, en lugar de cualquier tipo de grabación, eran observaciones de largo plazo” (Winkin y Leeds-Hurwitz, 2013, p. 103-104).²³

Dados los antecedentes, la postura de Goffman en lo relativo al desenvolvimiento del etnógrafo frente al orden interaccional cobra mucha relevancia.²⁴ Su método se ajustaba en todo a lo que la ortodoxia antropológica y sociológica siempre han dictado: observación participante, toma de notas extensas en campo y confrontación de estas con la opinión de los nativos (Jacobsen y Kristiansen, 2015). Observación participante, conforme a Goffman, significaba “someterse a ti mismo, tu propio cuerpo, tu propia personalidad y tu propia situación social a una serie de contingencias que inciden sobre un grupo de individuos, de suerte que puedas penetrar su ciclo de respuesta a su situación social o situación laboral o situación étnica o lo que sea” (Jacobson y Kristiansen, 2015, p. 49).²⁵

En conjunto, la conclusión a que arribaron los teóricos del orden interaccional es que no pueden ponerse bajo la mira los intercambios cara a cara sin trabajo de campo; se pierde información únicamente asequible empapándose de la cultura en que se llevan a cabo tales eventos. El peso de la contraargumentación, por tanto, recae sobre mi iniciativa

²³ “Many ethnographers supplement their observations and resulting fieldnotes with recordings of behavior, using videotapes, audiotapes, and/or photographs. Goffman typically did not use any of these methods to record interaction. Starting with his dissertation, he argued consistently against “mechanical devices such as tape recorders and motion picture cameras,” which he found “not practical for social, economic, and technical reasons”. [...] What Goffman argued for, in lieu of recordings of any sort, were long-term observations”.

²⁴ Si bien se educó como sociólogo, Goffman no era ajeno al campo de la antropología, que le gustaba. Para su tesis doctoral realizó trabajo de campo por doce meses en Unst, una de las islas Shetland, en la tónica de Malinowski durante su estancia en las islas Trobriand, y de Radcliffe-Brown en las islas Andamán, al tiempo que daba clases en el Departamento de Antropología Social en la Universidad Edinburgo (Winkin y Leeds-Hurwitz, 2013, p. 22).

²⁵ “[...] subjecting yourself, your own body, and your own personality, and your own social situation, to a set of contingencies that play upon a set of individuals, so that you can physically and ecologically penetrate their circle of response to their social situation, or their work situation, or ethnic situation, or whatever”.

de investigación que, a falta de un adjetivo más apropiado, caracterizaré como documental. ¿Cuáles son, después de todo, las razones para defender el examen de cierto aspecto de una comunidad desde los presupuestos y categorías de un saber originariamente etnográfico, máxime si está incrustado en una tradición de ciencias sociales que ensalza sistemáticamente las virtudes de la observación participante?

Me parece que mi réplica apuntaría al meollo de la cuestión: sí es posible conocer a fondo una comunidad a través de su lenguaje sin pasar tiempo con ella, siempre que se cuente con numerosos, extensos y exhaustivos registros audiovisuales de las interacciones. Lo cierto es que los interaccionistas, Goffman, Garfinkel y sus discípulos más cercanos en el tiempo, elaboraron sus teorías antes de que concluyera el siglo XX. Ni por asomo se les hubiera ocurrido la existencia y penetración de internet en la vida cotidiana ni el tránsito de información por ella, dos circunstancias ligadas con la globalización.

Gilberto Giménez formula este fenómeno como “un conjunto de procesos que conducen a la extensión, intensificación e interpenetración crecientes de las relaciones económicas, políticas y culturales —en forma de redes de interacción, interconexión e integración— por encima de las fronteras nacionales, regionales y continentales” (Giménez, 2013, p. 43). Se trata del contexto que debe contemplarse para dimensionar el alcance de las nuevas tecnologías en relación con el asunto que nos ocupa.

La vereda que hemos venido siguiendo nos conduce ahora a un curioso problema. En un mundo interconectado donde una cantidad cada vez mayor de eventos es registrada y transmitida a través de la red y en donde, según Antonio Fumero, las “infotecnologías en general, y hoy en particular las tecnologías y herramientas asociadas al fenómeno de la

Web 2.0 (el software social), permean todos los ámbitos de nuestra vida (¿digital?) cambiando además la dinámica de nuestra relación con las mismas, así como el sentido de las innovaciones” (Fumero, 2010, p. 6), emerge un punto decisivo.

Concediendo que en nuestra era abundan los videos que muestran todo tipo de interacciones, ¿en qué grado divergirían de las interacciones “vírgenes”? ¿Cómo afectaría esto la reconstrucción pretendida de un fragmento de la dimensión interaccional de un grupo social, específicamente el de los actores hollywoodenses? Entre los autores que pudieran echarnos la mano ante estas interrogantes se encuentra John T. Caldwell. Caldwell percibe una tendencia de Hollywood a la autorreflexividad, que, con arreglo al autor, “necesita entenderse como formas de negociación de cultura local así como de expresión para las comunidades de producción en vivo que crean películas, programas, detrás de cámaras, documentales, comentarios de DVD, reportajes de entretenimiento y franquicias multimedia de cine y televisión” (Caldwell, 2008, p. 2).²⁶

Explorar dicha tendencia significa adentrarse en territorio relativamente novedoso y rico en posibilidades porque conlleva adelantar el análisis interaccional, usualmente anclado en el lugar donde se lleva a cabo el encuentro, a una faceta de la cultura que trasciende a lo simbólico como mediación entre el interior de la comunidad y su exterior. Implica descender sobre Hollywood como comunidad respecto a la cual el antropólogo Claudio Esteva-Fabregat apunta que, a pesar de una gran heterogeneidad, se comporta de manera sorprendentemente homogénea (Esteva-Fabregat, 1955). También comprende la constatación de que:

²⁶ “[...] industrial reflexivity needs to be understood as forms of local cultural negotiation and expression as well, for the lived production communities that create films, programs, ‘making-ofs,’ behind the scenes docs, DVD bonus tracks, show-biz reports, and cross-media film/TV franchises”.

El cine y la television, en otras palabras, no solo producen cultura masiva o popular (una perspectiva muy estudiada por cerca de siete décadas), sino que las comunidades de producción de cine y television son en sí mismas expresiones y entidades culturales que involucran todos los procesos simbólicos y prácticas colectivas que otras culturas usan: para adquirir y afianzar identidad, para forjar consenso y orden, para perpetuarse a sí mismas y sus intereses, y para interpretar los medios como miembros de la audiencia (Caldwell, 2008, p. 2).²⁷

El rasgo de la autorreflexividad nos devuelve a la dificultad de conocer una cultura sin sumergirse en ella para ofrecernos otra salida: sabemos mucho de la cultura actoral en Hollywood porque existe una gigantesca cantidad de información sobre la misma en virtud de su autorreflexividad, de la cual *Dinner for five* es un ejemplo típico. De ahí que la comunicación intragrupal entre los comensales funcione, sobre todo, para exhibir la profesión según las reglas del *facework*. Sobra decir que la información captada y almacenada por una cámara de video nunca sustituye la experiencia presencial. Pero pienso que ofrece una alternativa válida en la medida en que permite estudiar lo que ocurre en términos de interacciones en productos culturales que apuestan por la introspección grupal para la proyección mundial.

En esta lógica, damos con una consecuencia imprevista del efecto del observador: objetos mediáticos como *Dinner for Five* albergan información imposible de conseguir de otro modo, no porque uno no pueda introducirse en el grupo —difícil pero no imposible— o porque la propia presencia incida sobre las dinámicas estudiadas —cierto pero quizá atenuable—, sino porque la observación, entendida como presencia en el espacio donde se

²⁷ “*Film and television, in other words, do not simply produce mass or popular culture (a much studied perspective for over seven decades), but rather film/TV production communities themselves are cultural expressions and entities involving all of the symbolic processes and collective practices that other cultures use: to gain and reinforce identity, to forge consensus and order, to perpetuate themselves and their interests, and to interpret the media as audience members*”.

llevan a cabo estas interacciones, es a un mismo tiempo contraproducente e innecesaria.

¿Por qué intervenir en lo que es accesible en su estado más puro sin nuestra participación?

4. DINNER FOR FIVE EN CONTEXTO

Dinner for Five se transmitió por el Independent Film Channel entre 2001 y 2005. Jon Favreau, el artífice del proyecto, es un actor y director, conocido ante todo por *Swingers* (1996), una película independiente que protagonizó, escribió y coprodujo. Se ha desarrollado como actor de reparto y desde que dirigió *Elf* (2003) ha consolidado una carrera como director de *blockbusters*, entre ellos *Iron Man* (2008) y *Iron Man 2* (2010).

El programa se desarrolló en cuatro temporadas. La tabla 1 da cuenta de los capítulos de que consta cada una de ellas, así como de los periodos en que se transmitieron.

Tabla 1. Datos de transmisión

Temporada	Número de episodios	Fechas de transmisión
1	11	6 de julio de 2001 a 7 de oct. de 2002
2	13	20 de enero de 2003 a 27 de octubre de 2003
3	13	9 de abril de 2004 a 2 de julio de 2001
4	13	10 de diciembre de 2004 a 24 de junio de 2005

5. MODELO DE ANÁLISIS

5.1 FUNDAMENTOS HERMENÉUTICOS

¿Qué características debe tener un método que sirva para analizar las actividades de imagen en un programa televisivo? El punto de partida es la hermenéutica. En este capítulo expondré dicha perspectiva y cómo subyace en la metodología de esta investigación. Posteriormente, explicaré qué es el análisis discursivo y delinearé una variante confeccionada para alcanzar nuestros objetivos. Finalmente, resolveré algunas complicaciones suscitadas de que el objeto de estudio sea un programa televisivo.

La hermenéutica es un paradigma de las ciencias sociales centrado en la interpretación. Para Fernando Escalante (2002), supone conceptualizar el objeto o la acción como un texto atravesado por diversas dimensiones, sobre todo la del autor y su contexto. Entender el texto, entonces, significa situarse en la posición del autor. Según Escalante, la hermenéutica se articuló como una metodología para descifrar escritos (en particular la biblia) cuya antigüedad, junto con una tradición crítica sesgada, dificultaba su correcta comprensión. Hoy el término designa más bien una empresa interpretativa de carácter más amplio, pero conserva un matiz investigativo; se vuelve necesaria una pesquisa a propósito de las circunstancias que rodearon al autor. Así, se termina por comprender al autor mejor de lo que él se entendió a sí mismo (2002). Para lograrlo, se asume una postura de diálogo basada en que las acciones humanas encierran siempre una intención y, por tanto, sentido (Escalante, 2002):

“Comprender un hecho social quiere decir reconstruirlo como obra humana, con un significado único, que no obedece a un mecanismo; quiere decir penetrar en los motivos, deseos, temores, en el universo intelectual y moral de los hombres en esa situación. Comprender quiere decir también trascender ese

conocimiento superficial, inmediato, que proporciona la exterioridad de los sucesos, ir más allá de lo ya sabido de antemano (y tornar problemático eso que “ya se sabe de antemano”)” (Escalante, 2002).

Las interacciones sociales se prestan particularmente a un acercamiento hermenéutico. A este respecto, la obra de Alfred Schutz puede sernos de gran ayuda. Su proyecto era sentar una base fenomenológica para soportar los pilares del interaccionismo. Uno de sus postulados centrales es que la vida cotidiana resulta de relaciones intersubjetivas entre organismos animados cuya corporeidad deriva en conocimiento del mundo; en ellas la captación fenoménica está mediada por esquemas de referencia: experiencias interiorizadas que ordenan los estímulos nuevos para darles sentido (Schutz y Luckmann, 2003).

Puesto que la realidad está dada, Schutz apunta que desarrollamos una actitud de sentido común, o actitud natural, que conlleva la constatación de que el mundo es compartido. Hay, pues, una toma de conciencia sobre los otros, cuyas conciencias se encuentran determinadas, como la de uno, por su trayectoria biográfica. Por otro lado, en nuestro horizonte de conocimiento, el tiempo —un ordenamiento social— es continuo y fijo, y siempre nos envuelve.

Los esquemas de referencia y la actitud de sentido común de Schutz son categorías muy útiles para comprender el cimiento de la empresa hermenéutica en el orden social: entendemos al otro desde nuestra experiencia; lo entendemos en la medida en que somos como él. Estos marcos de conocimiento común constituyen la fuente de que abreva la hermenéutica. Queda pendiente, no obstante, desarrollar esta perspectiva en un método, para lo cual nos remitimos al análisis discursivo.

El enfoque de esta investigación es cualitativo. Por lo mismo, la metodología es una variante de análisis del discurso, elección que comprende un conjunto de supuestos teóricos así como una óptica particular del orden social. A continuación expondré en qué consiste esta perspectiva, identificaré sus componentes pertinentes para mis propósitos y delinearé el tipo de análisis discursivo que llevaré a cabo. Posteriormente, atenderé a algunas complicaciones derivadas de que mis observables interaccionales respondan a normas propias de cierta clase de programa televisivo y de que el registro de los datos esté, por la misma razón, “intervenido”.

5.2 ANÁLISIS DISCURSIVO

El análisis discursivo es un término que engloba muchos significados (Hogan, 2013). De acuerdo con Wood y Kroger (2000), el término denota una variedad de métodos con una perspectiva constructivista del orden social en donde la realidad se configura discursivamente. Brian Paltridge (2012) lo define así:

“El análisis del discurso examina patrones lingüísticos a través de textos y considera la relación entre el lenguaje y los contextos sociales y culturales en que es usado. El análisis del discurso también considera las maneras en que el uso del lenguaje presenta distintas visiones del mundo y diferentes comprensiones. Examina cómo el uso del lenguaje es influido por las relaciones entre participantes así como los efectos del uso del lenguaje sobre las identidades y relaciones sociales. También considera cómo el mundo, y las identidades, se construyen a través del uso del discurso” (p. 2).²⁸

²⁸ “Discourse analysis examines patterns of language across texts and considers the relationship between language and the social and cultural contexts in which it is used. Discourse analysis also considers the ways that the use of language presents different views of the world and different understandings. It examines how the use of language is used influenced by relationships between participants as well as the effects the use of

Ruiz (2009) considera que existen tres niveles de análisis: textual, contextual e interpretativo. “El análisis textual nos permite *caracterizar* el discurso en cuanto se centra en la pronunciación y considera el discurso como objeto de estudio. El análisis contextual, por el otro lado, nos permite *entender* el discurso en cuanto se centra en la enunciación y considera el discurso como un acto o evento único”. Aunque Ruiz aterriza el último nivel en el contexto concreto del análisis discursivo sociológico, su desarrollo puede extenderse a otros enfoques: “la interpretación provee una explicación del discurso en cuanto aborda aspectos sociológicos y considera el discurso información, ideología o un producto social”.²⁹

El análisis del *facework* precisa un abordaje que atravesase estos niveles de análisis con base en un método cualitativo atento al manejo del rostro en el habla. A este fin, Geyer (2008) ejecuta un fértil cruce entre dos tipos de análisis discursivo: el análisis conversacional y el análisis discursivo en psicología social (al que ella se refiere simplemente como “análisis discursivo”). Así lo expone:

“Ambos enfoques se ocupan de acciones y prácticas, y evitan asunciones respecto a una organización cognitiva subyacente. El discurso es tratado como un fenómeno “situado”: se encuentra incrustado en secuencias de interacción y está orientado a las ideas de los participantes y los escenarios conversacionales. [...] El análisis conversacional, así como el análisis discursivo, atiende a finos componentes del discurso, como elecciones léxicas y retóricas, enmiendas, pausas, risas y señales de

language has upon social identities and relations. It also considers how views of the world, and identities, are constructed through the use of discourse”.

²⁹ “Textual analysis allows us to *characterize* discourse as it focuses chiefly on the utterance and considers the discourse as an object of study. Contextual analysis, on the other hand, allows us to *understand* discourse as it centers on the enunciation, considering the discourse as a singular act or event. Finally, interpretation provides an explanation of the discourse as it addresses sociological aspects and considers discourse as information, ideology or a social product”.

respuesta, y rastrea cómo estos componentes construyen el discurso en la realización de acciones” (pp. 58-59).³⁰

Valiéndome del desarrollo de Geyer, conjuntaré el análisis discursivo en psicología social con el análisis conversacional a través de un esquema para el trabajo de datos formulado por Potter (2012) y que consiste en a) acceso, recolección y manejo de datos, b) desarrollo de preguntas investigativas, c) análisis y d) validación.

5.3 ACERCAMIENTO A LOS DATOS

Una característica distintiva del análisis discursivo es su utilización de datos de primera mano. En palabras de Wood y Kroger (2000):

“Existen algunas nociones compartidas entre perspectivas, al menos según las usamos nosotros. Por ejemplo, la colección de datos discursivos asume que si uno desea entender los eventos sociales, necesitamos mirarlos directamente tal como ocurren, en lugar de recurrir a reportes retrospectivos o datos de segunda mano u otras formas de ‘autorreporte’” (p. 24).³¹

A este respecto, las peculiaridades de *Dinner for Five* conllevan varias implicaciones en las que conviene ahondar. Podemos clasificarlas en dos tipos. En el plano

³⁰ “Both approaches are concerned with actions and practices, and avoid assumptions concerning an underlying cognitive organization. Discourse is treated as a “situated” phenomenon: it is embedded in sequences of interaction, and it is oriented to participant ideas and conversational settings. [...] Conversation analysis, as well as discourse analysis, attends to detailed features of discourse, such as lexical and rhetorical choices, repair, pause, laughter, and response tokens, and traces how this features construct discourse in the performance of actions”.

³¹ “There are some shared notions across perspectives, at least as we use them. For example, the collection of discourse data assumes that if we wish to understand social events, we need to look directly at those events as they unfold, not at retrospective reports or second-hand data or other forms of ‘self-report’”.

conductual, tenemos los patrones interaccionales particulares del entorno. Es decir, que *Dinner for Five* sea un programa televisivo con atributos específicos engendra ciertas dinámicas en los encuentros cara a cara. Por el otro lado, el plano mediático comprende aspectos relacionados con la presentación de las interacciones a partir de un registro audiovisual.

Comencemos con el plano conductual. En principio, las cosas están dispuestas para procurar que las pláticas se conduzcan de la manera más natural posible. El restaurante, aunque cerrado a otras personas durante la grabación, es genuino y los meseros de hecho trabajan ahí (Pogrebin, 2002). “Para entrometerse lo menos posible, los cinco operadores de cámara usan lentes largos que les permiten estar al menos a diez pies de la mesa y se comunican con auriculares. Los invitados sencillamente se sientan, comen y hablan hasta que la película se agota. El Sr. Favreu nunca grita corte y no se repiten tomas” (Pogrebin, 2002).³² En la práctica, no obstante, esta espontaneidad inducida encierra sus propios lineamientos, distintos de los que habría en un ambiente sin cámaras, aunque diferentes también de un evento más dirigido.

Es un hecho que las cámaras están ahí. Ocasionalmente, los participantes las mientan y a veces incluso actúan explícitamente para ellas. Si bien las conversaciones no llevan rumbo preestablecido, previo a la cena los interlocutores reciben una semblanza de los demás con énfasis en su trayectoria profesional; el documento mismo se convierte en objeto de bromas en un par de episodios. Además, “el Sr. Favreau no tiene reparos en cortar algo que incomode a un invitado. No los muestra comiendo porque nadie quiere ser visto

³² “To be as unobtrusive as possible, the five camera operators use long lenses that allow them to be at least 10 feet away from the table and communicate with one another over headsets. The guests just sit and eat and talk till the film runs out. Mr. Favreau never yells cut, and there are no retakes”.

mascando lechuga o acorralando una tira de spaghetti rebelde. Si los participantes lamentan después algo que dijeron, adiós al comentario. —No es mi intención dejar mal parado a nadie —dijo” (Pogrebin, 2002).³³

Menos obvios pero más significativos son los patrones comunicativos emergentes, que en conjunto conforman un género discursivo. Es aquí donde entran en juego las consideraciones metodológicas. Todo evento discursivo ocurre dentro de un género. “Género”, de acuerdo con Karen Tracy y Jessica Robles (2013), “como los marcos, se refiere a actividades o practicas comunicativas situadas que se están ejecutando. La mayor diferencia entre los conceptos es que, mientras *género* subraya las expectativas que preexisten en un momento interaccional, *marco*, con su sencilla forma verbal, *enmarcar*, subraya las movidas interaccionales en el momento”. Y añaden: “Además, marco enfatiza el nombre y significado de la actividad, en tanto que género enfatiza las partes que la componen” (pp. 247-248).³⁴

El género da cuenta de las actividades discursivas dentro de cierto contexto y permite afinar la vista hacia detalles que pudieran desatenderse de otro modo. No se trata únicamente de una categoría analítica. Los hablantes tienen consciencia del género en que se insertan sus conversaciones y ajustan sus actos a él; en efecto, este los provee de secuencias (con diversos grados de flexibilidad) y vocabularios, y establece un estilo para la

³³ “Mr. Favreau has no qualms about cutting something that makes a guest feel uncomfortable. He doesn't show them eating because no one wants to be seen chomping lettuce or trying to corral a wayward strand of spaghetti. If participants later regret something they said, out it goes. "I'm not out to make anybody look bad," he said”.

³⁴ “Genre, like frames, refer to the situated communicative activities or practices that are being enacted. The biggest difference between the concepts is that, whereas *genre* highlights the expectations that preexist in an interactional moment, *frame*, with its easy verb form, *framing*, highlights the in-the-moment interactional moves. In addition, frame foregrounds the name and meaning of the activity, whereas genre foregrounds the parts that make it up”.

interacción (Tracy y Robles, 2013). Asimismo, la actitud y el dominio de las expectativas con que el hablante se desenvuelva en un género cargan valor identitario (Tracy y Robles, 2013). Un género, por tanto, comporta convenciones.

El género plantea un problema metodológico en la medida en que las condiciones inusuales del programa dificultan el encuentro de referentes. En el desarrollo de la tesis aduciré razones para considerar que nos encontramos ante un subgénero de reciente creación, uno que hibrida la conversación personal con algunas características de la entrevista publicitaria. A efectos de metodología, sin embargo, la complicación consiste en determinar el género de los encuentros obedeciendo la consigna de atenerse al discurso. Puesto que tales eventos son un ejemplo clásico del “logro gestionado” de Garfinkel (1967), cualquier caracterización que se haga de ellos deberá proceder de abajo hacia arriba, siempre en vista de las acciones discursivas de los actores. Para afianzar el punto, resulta pertinente revisar el señalamiento de Garfinkel respecto al carácter organizativo de toda práctica:

“Los procedimientos y resultados de la brujería con agua, adivinación, matemáticas, sociología —ya sean realizados por legos, o por profesionales— se abordan de acuerdo con la política de que todo aspecto de sentido, de hecho o de método, para cada caso particular de pesquisa sin excepción, es el logro gestionado de escenarios organizados con acciones prácticas, y que determinaciones particulares en la congruencia, planeación o relevancia de las prácticas de los miembros, o en la reproductibilidad de sus prácticas y resultados —desde la brujería hasta la topología—, se adquieren y aseguran únicamente a través de las organizaciones particulares y localizadas de prácticas habilidosas” (p. 32).³⁵

³⁵ “Procedures and results of water witching, divination, mathematics, sociology—whether done by laypersons or professionals—are addressed according to the policy that every feature of sense, of fact, of method, for every particular case of inquiry without exception, is the managed accomplishment of organized settings of practical actions, and that particular determinations in members’ practices of consistency,

Entonces, ¿puede invocarse el recurso a elementos extradiscursivos? Y de ser este un curso de acción válido, ¿en qué forma debería conducírsele? Douglas Maynard (2006) responde en afirmativo a la primera pregunta (mientras atiende, de hecho, al planteamiento de Garfinkel) apelando a una complementariedad entre la etnografía y el análisis conversacional; el tipo de análisis discursivo en que se especializa. Según Maynard, esto “implica que en una clínica, por ejemplo, las identidades de los participantes como doctor y paciente son un resultado de trabajo que visibiliza dichas identidades. Sin embargo, un analista necesariamente pudiera tener que desatender aspectos del trabajo identitario para concentrarse analíticamente en un escenario” (p. 67).

Sucede, pues, que algunos elementos secundarios deben delegarse a la etnografía o de otro modo todo se convierte en objeto de estudio, ya que todo es construcción discursiva. Nuevamente, Maynard advierte lo que ocurre cuando pretende encomendársele la labor entera al análisis del discurso. “Sin escoger en cuáles características y actividades concentrarse analíticamente en un escenario, y cuáles características, por tanto, describir etnográficamente en segundo plano, los investigadores encaran una labor enormemente complicada en donde todas las características prominentes de un escenario —todo el “hacer”— requiere inquirirse” (p. 67).³⁶

planfulness, relevance, or reproductibility of their practices and results—from witchcraft to topology—are acquired and assured only through particular, located organizations of artful practices”.

³⁶ “This implies that in a clinic, for example, participants’ identities as doctor and patient are an outcome of work that makes those identities visible. However, an analyst necessarily may need to disattend to aspects of identity work to concentrate on other activities as also central to the setting. Without choosing which features and activities to concentrate on analytically in a setting, and which features therefore to describe ethnographically in the background, investigators are faced with an enormously complicated task in which all prominent features of a setting—all “doings”—require inquiry”.

Con base en Geyer (2008), mi esfuerzo por identificar el género híbrido y relativamente incipiente de los encuentros cara a cara en *Dinner for Five*, así como por entender la manera en que converge y diverge de géneros anteriores, se auxiliará con el primero de tres usos que Maynard propone para la etnografía: “a) en la descripción de entornos e identidades de actores; b) en explicaciones de términos, frases o cursos de acción extraños para un investigador o lector; y c) en explicaciones de patrones ‘curiosos’ que un análisis secuencial previo revelara” (p. 67).³⁷ En concreto, me serviré de la descripción etnográfica para clarificar el entorno interaccional y, con ello, definir el género.

El segundo orden que supone complicaciones metodológicas es el del medio. ¿Cómo repercute en la captura y análisis de datos que las conversaciones estén grabadas y editadas? Tradicionalmente, el trabajo con registros audiovisuales se asume como materia prima en los análisis discursivos. Así lo ven Wood y Kroger (2000), para quienes “aquello con que trabajamos —los datos— son grabaciones de audio o video (para el discurso hablado) y registros, esto es, el propio discurso escrito. El discurso hablado es material pero efímero, por lo que necesitamos contar con una reproducción de ese discurso que pueda examinarse repetidamente” (p. 53). Sobre todo, tal aproximación se contrapone con la utilización de documentos de segunda mano. “Dicha reproducción debe ser una grabación; no podemos depender de un recuerdo o reporte por investigadores u otros observadores sobre lo que se dijo” (p. 53).³⁸

³⁷ “I will discuss three uses to which conversation analysts put ethnography: (a) in descriptions of settings and identities of parties; (b) in explications of terms, phrases, or courses of action unfamiliar to an investigator or reader; and (c) in explanations of “curious” patterns that prior sequential analysis may reveal”.

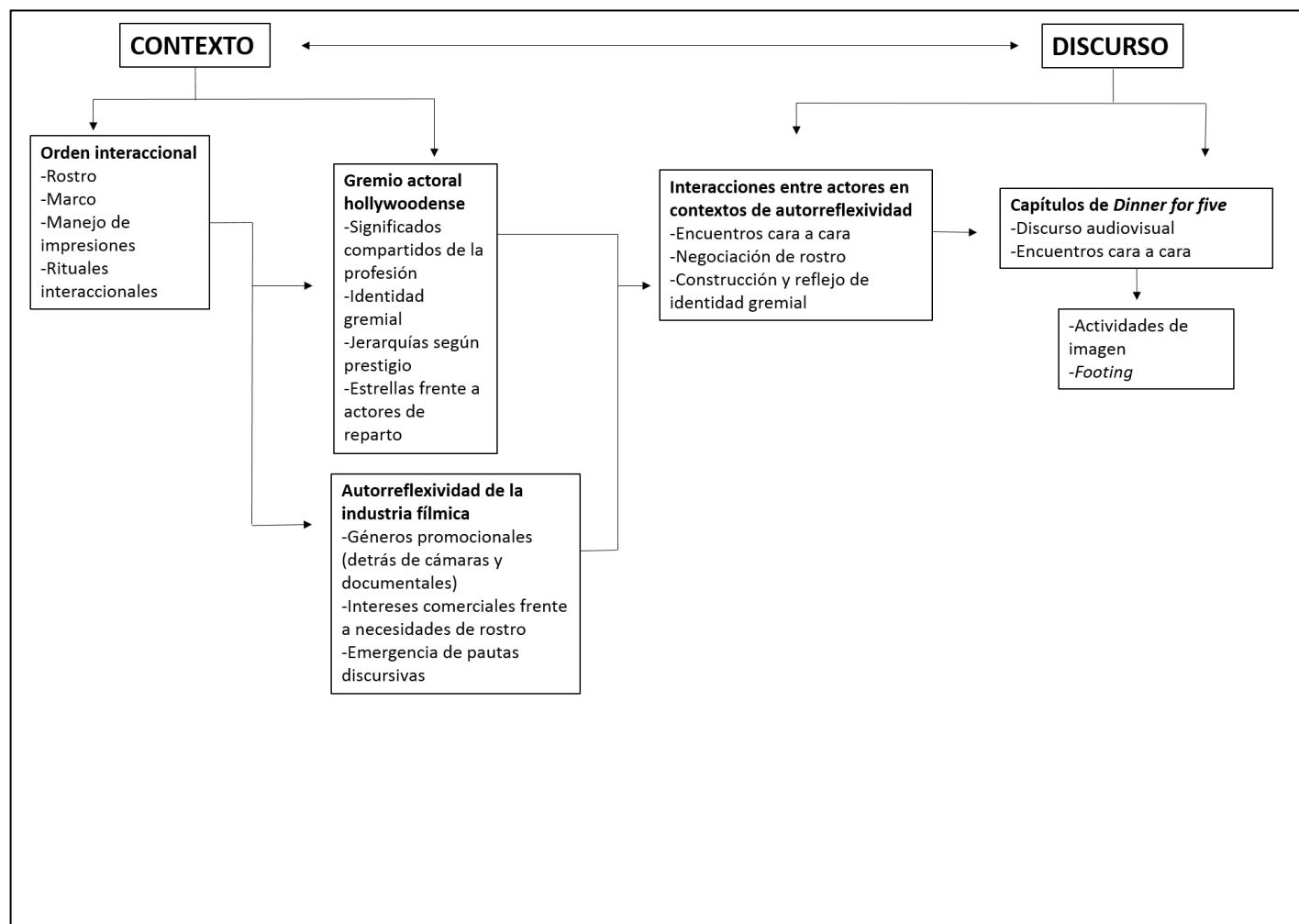
³⁸ “But what we work with—the data—are audio or video recordings (for spoken discourse) and records, that is, written discourse itself. Spoken discourse is material but ephemeral, so we need to have a reproduction of that discourse that can be examined repeatedly. That reproduction must be a recording; we cannot rely on a recollection or report by researchers or other observers of what was said”.

Detrás del imperativo se encuentra la premisa fundamental de que cualquier recuento de lo que pasó está impregnado con una mirada personal, además de omitir la sustancia misma de los datos: su forma, que también es contenido. “Este requerimiento metodológico está teóricamente motivado por cuanto refleja una teoría del discurso, en particular la idea de que los detalles verbales (y no verbales) son críticos y además que los recuerdos de quien reporta necesariamente conllevan una interpretación de lo dicho, no solo una descripción” (Wood y Kroger, 2000, p. 53).³⁹

En este sentido, el apoyo en material audiovisual es completamente ortodoxo. Los peros residen, ante todo, en dos lugares: la selección de segmentos conversacionales y la presentación “intervenida” de los mismos. El primer obstáculo se sortea volviendo la mirada al *facework* como observable, esto es, solo interesan aquellos segmentos en que se esté realizando esta práctica, además de que el análisis está restringido a las interacciones según aparecen en el programa, no según se las atestiguó *in situ*. Por lo demás, este segundo argumento resuelve también las complicaciones de la edición como presentación intervenida.

³⁹ “This methodological requirement is theoretically driven in that it reflects a theory of discourse, in particular the idea that the verbal (and nonverbal) details are critical and furthermore that a reporters recollections necessarily entail an interpretation of what was said, not simply a description”.

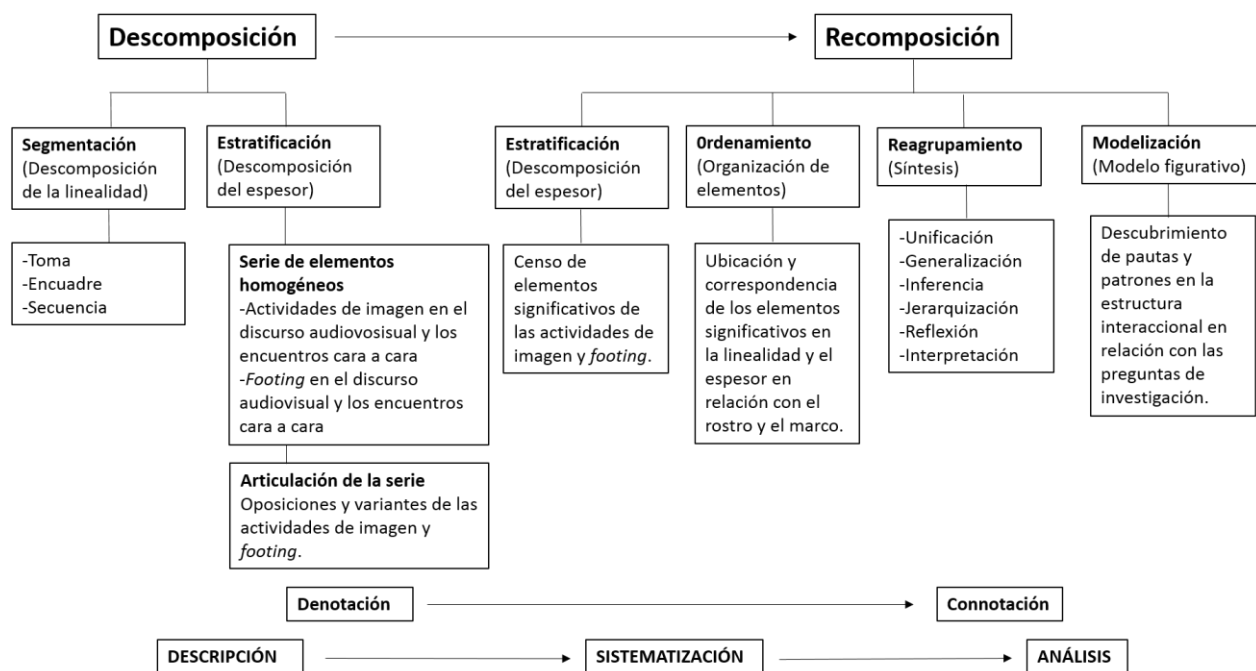
Cuadro 1. Componentes del texto



Cuadro 2. Estructura metodológica

Estructura Metodológica	
1. Nivel de análisis (Escala conceptual)	
Metateórico	Interacciones en el programa Dinner for five.
Teórico	Microsociología, dramaturgia social.
Empírico	Investigación documental. Análisis discursivo de las interacciones.
2. Nivel de análisis (Escala de observación)	
Micro	Capítulos de Dinner for Five.
Meso	Interacciones entre actores en contextos de autorreflexividad.
Macro	Orden interaccional. Gremio actoral hollywoodense. Autorreflexividad de la industria fílmica.
3. Dimensión de análisis	Discurso audiovisual. Encuentros cara a cara.
4. Categorías de análisis	Rostro. Marco.
5. Subcategorías de análisis	Actividades de imagen (facework). Footing.
6. Unidad de análisis	Capítulos de Dinner for Five.

Cuadro 3. Proceso analítico



6. EL NACIMIENTO DE UN GÉNERO

6.1 FUERZAS INTERACCIONALES EN TELEVISIÓN

Una buena manera de acercarnos a las dinámicas interaccionales es penetrar en los factores que conducen los encuentros cara a cara en cierta dirección. En este capítulo explico el concepto de fuerzas interaccionales y su operación en programas televisivos. Argumento que *Dinner for Five* pertenece a un género incipiente que dispone tales fuerzas en un sentido hasta ahora inaudito en el medio televisivo. Después desarrollo la categoría de autenticidad y apunto algunos indicios de que las fuerzas interaccionales del programa la propician.

Consideremos las categorías goffmanianas de actor y audiencia en *Dinner for Five*. Todo encuentro puede entenderse como una serie de problemas que el actor debe resolver en función de la audiencia, el tipo de situación y las necesidades del rostro. Llamaremos a estos factores fuerzas interaccionales y partiremos para su estudio en nuestro programa *Dinner for Five* de la siguiente pregunta: ¿qué fuerzas interaccionales actúan sobre los actores en el programa y cómo operan?

En un programa televisivo de conversaciones o entrevistas generalmente hay dos constantes: el anfitrión (actor) y las cámaras (audiencia). Asimismo, distingo cinco variables importantes: los interlocutores del anfitrión, el público en vivo, la modalidad de transmisión, el género televisivo y la configuración del escenario. Cada una de estas variables contiene su propio campo de atracción que jala las interacciones en determinada dirección. Las interrelaciones entre ellas trazan, en gran medida, las trayectorias de las fuerzas interaccionales. Dando por sentado que el objetivo es siempre causar una impresión

manteniendo el acuerdo sobre la situación, bosquejemos brevemente sus efectos individuales:

- a) Los interlocutores atraen hacia ellos atención que el anfitrión dirigiría a la audiencia (televisiva o en el estudio). Además, transforman la puesta en escena en una empresa grupal, lo que da lugar a la formación de un equipo, es decir, un esfuerzo colectivo y coordinado por mantener determinada impresión acerca de un escenario (Goffman, 1993). Por otro lado, la cantidad de invitados condiciona el foco de atención y la distribución participativa.
- b) La presencia de un público en el estudio tiende a proyectar las actuaciones del anfitrión y sus invitados hacia fuera, como resulta muy visible en el caso de un *talk show*, en donde se procura hacer reír al público. El tamaño y conformación de la audiencia contribuyen, también, a conferirle determinada cualidad al evento; por ejemplo, entrevista íntima contra espectáculo masivo; entretenimiento familiar contra entretenimiento para señoras.
- c) La modalidad de transmisión desplaza las fronteras entre escenario y bastidores. Puesto que la emisión diferida permite editar los contenidos y en ocasiones hasta rehacerlos, los actores tienen mayor margen para equivocarse y adoptar momentáneamente conductas apropiadas para los bastidores, pero no así para el escenario. Así, un error cometido en el estudio convierte al público presencial en cómplice del artificio, infiltrado momentáneamente en los bastidores.
- d) La configuración del escenario impacta en la situación del foco de atención, así como en la caracterización del evento. De ella dependen, en parte, la cantidad de los invitados y del público, con sus efectos ya señalados.

- e) El género televisivo sienta un esquema de comportamientos a través de pautas y convenciones. Define, asimismo, el carácter de la situación y la naturaleza de sus componentes. En la medida en que trabaja con otras fuerzas interaccionales de carácter más general, puede considerarse la más incluyente de las variables; las demás bien podrían subordinarse a ella.

Tabla 2. Variables interaccionales en un programa televisivo conversacional

Interlocutores	Actuación del anfitrión	Formación de equipos	Foco de atención	Distribución participativa
Público	Actuaciones hacia afuera	Cualificación del evento		
Transmisión	Desplazamiento de frontera entre escenario y bastidores			
Escenario	Situación del foco de atención	Cualificación del evento	Cantidad de invitados	Tamaño del público
Género televisivo	Esquema de comportamientos	Definición del evento		

6.2 FUERZAS INTERACCIONALES EN JUEGO

Los televidentes, desde luego, son siempre los destinatarios últimos de todo programa televisivo. Las interacciones que en él ocurren se entablan para complacerlos. Pero me parece razonable sugerir que, pese a esta audiencia definitiva, otros factores inciden en el sentido de las actuaciones. Diferentes combinaciones encauzan las fuerzas interaccionales en diferentes direcciones resaltando ciertas facetas del manejo de impresiones y desenfatiando otras.

Como el evento no está dirigido, no hay público, están comiendo en un restaurant real y los participantes tienen muchas cosas en común, es razonable conjeturar que existen condiciones para que emerja cierto grado de intimidad inasequible en otro tipo de programa. En la construcción de esta intimidad es posible percibir con mucha claridad el influjo de las fuerzas interaccionales contribuyentes a la autenticidad. Podemos incluso conjeturar que las conversaciones sobre la profesión actoral, junto con la ausencia de un anfitrión (en el sentido tradicional, o sea, alguien que dirige la conversación) y de una audiencia son factores que favorecen especialmente la disposición de un clima de intimidad entre colegas. No podemos demostrar que haya autenticidad, pero estos indicios apuntan a ella.

Toda situación establece condiciones para que ciertas constantes interaccionales afloren y otros permanezcan sumergidas. La particularidad en Dinner for Five es que tenemos una manipulación de mecanismos preexistentes para obtener cierto resultado, a saber, autenticidad, concepto que abre una serie de problemas en los que conviene ahondar.

6.3 EL PROBLEMA DE LA AUTENTICIDAD

Contrariamente a la difundida noción del ser como un constructo principalmente cognitivo, Turner (2002) defiende la primacía de las emociones: cada cognición de la persona acerca de sí misma carga con una valencia emocional. El ser constaría de tres niveles: “(1) *ser nuclear* o cogniciones y sentimientos transituacionales sobre quién es una persona; (2) *subidentidades* o cogniciones y emociones sobre el ser en clases de situaciones generalmente asociadas con ámbitos institucionales (por ejemplo, familia, trabajo, ciudadanía, educación, etc.); y (3) *identidades de rol* o cogniciones y sentimientos sobre el ser en roles específicos” (p. 101).⁴⁰

Turner secunda el consenso de que la gran fuerza tras las dinámicas interaccionales es el ser: su confirmación y verificación son el motor primordial de los individuos en un encuentro. La argumentación se opone, en cierto grado, a la idea del ser como algo que solo existe en interacciones concretas y que cambia tanto como estas lo dicten. Conviene puntualizar, sin embargo, que las conclusiones se limitan a una continuidad en la autopercepción del individuo, y no a la posición más extrema del ser como una continuidad de disposiciones y actitudes. A efectos de nuestras preocupaciones la veracidad de esta última postura es irrelevante. Lo importante es que existe una serie de creencias profundas sobre quién es uno. Es importante señalar que estas creencias no son estáticas.

⁴⁰ “... I see self as operating at three levels: (1) *core self* or transsituational cognitions and feelings about who a person is; (2) *subidentities* or cognitions and feelings about self in clases of situations generally associated with institutional domains (for example, family, work, citizenship, religion, education, and so on); and (3) *role identities* or cognitions and feelings about self in particular roles”.

Las creencias nucleares son importantes al tratar el problema del ser. Vannini y Franzese (2008) definen autenticidad como “ser sincero con el propio ser” (p. 1633)⁴¹ y proponen para su estudio considerar las experiencias emocionales de una persona ante la sinceridad o insinceridad con su ser así como sus ideas sobre qué constituye dicho ser. El problema de la autenticidad, en esencia, son las dificultades de cotejar el ser de una persona (como dijimos, sus creencias y emociones sobre sí mismo) con su conducta en aquellas situaciones que exigen un nivel de sinceridad en el comportamiento. Ciertas situaciones demandan que el individuo se comporte de cierta manera, pero insisten en que lo haga en conformidad con su ser, que obedezca las reglas como si fueran su propia elección. ¿No es una contradicción hablar de autenticidad si se está obligado a ella?

Es necesario distinguir dos cosas. Cuando la correspondencia es entre las exigencias de la situación y la identidad de rol hablamos de *consonancia*;⁴² cuando es entre las exigencias de la situación y el ser nuclear hablamos de *autenticidad* propiamente. La diferencia no es trivial. Una consonancia puede divergir de la autopercepción más primaria del ser nuclear. Autenticidad, por el contrario, implica empatar el ser con la situación y supone frecuentemente, que no necesariamente, consonancia.

⁴¹ “In summary, authenticity is about being true to one’s self”.

⁴² El concepto es mío.

7. UN ROSTRO COLECTIVO

7.1 SUSTRATO TEÓRICO

Rostro es “el valor social positivo que una persona en efecto reclama para sí en virtud de la línea que otros asumen que ha tomado durante un contacto en particular” (Goffman, 1967, p. 12).⁴³ Aunque atraviesa lo social, el rostro es un constructo que concierne al individuo. Así, de manera tradicional el concepto de rostro atiende al individuo en función de sus interacciones en sociedad. El argumento que defenderé en este capítulo es que entender las actividades de imagen en *Dinner for Five* requiere añadir un nivel de complejidad al concepto tradicional de rostro. Sostendré que el *facework* en *Dinner for Five* solo cobra sentido a la luz de una categoría que dé cabida a la colectividad. Es decir, habrá que ampliar la noción de rostro para que incluya el reconocimiento que un grupo demanda. El propósito es proponer la existencia de un rostro colectivo en *Dinner for Five*.

¿Es válido hablar de un rostro colectivo? Parto, fundamentalmente, de dos supuestos. Uno es que los actores de cine se coordinan para demandar el respeto a una dignidad grupal. El otro es que la necesidad personal de proteger este rostro grupal es comparable a la de proteger el rostro personal. La solidez del concepto radicaré en que podamos confirmar estos supuestos.

En *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959), Goffman hablaba de equipos “para referir cualquier serie de individuos que cooperan en la escenificación de una

⁴³ “The positive social value a person effectively claims for himself by the line other assume he has taken during a particular contact”.

sola rutina” (p. 79).⁴⁴ Por lo demás, el manejo de impresiones era siempre una actividad eminentemente grupal: “pese a que su rostro social puede ser su posesión más personal y el centro de su seguridad y placer, solo lo tiene en préstamo por parte de la sociedad; lo perderá a menos que se conduzca de manera digna de él” (1967, p. 10).⁴⁵

Este énfasis en la situación antes que en los individuos emana de la preocupación de Goffman por entender el orden social de los encuentros cara a cara; los momentos y sus hombres, y no al revés, como señala Winkin en su compilación (Goffman, 1991). Así lo ponía el propio Goffman:

“Al pensar en una actuación es fácil asumir que el contenido de la presentación es meramente una extensión expresiva del carácter del intérprete y ver la función de la actuación en estos términos personales. Esta visión es limitada y puede oscurecer diferencias importantes en la función de la actuación para la interacción como un todo. Primero, ocurre a menudo que la actuación sirve principalmente para expresar las características de la tarea realizada y no las características del actor [...] Además, a menudo encontramos que la fachada personal del actor se utiliza no tanto porque le permite presentarse a sí mismo como quisiera hacerlo, sino porque su apariencia y conducta pueden realizar algo para una escena de mayor envergadura” (1959, p. 77).⁴⁶

El rostro, así como el ser, era un efecto obtenido con la participación de otros actores en que lo importante era la situación y su definición. Pese a este sesgo sociológico,

⁴⁴ “I will use the term ‘performance team’ or, in short, ‘team’ to refer to any set of individuals who co-operate in staging a single routine”.

⁴⁵ “In any case, while his social face can be his most personal possession and the center of his security and pleasure, it is only on loan to him from society; it will be withdrawn unless he conducts himself in a way that is worthy of it”.

⁴⁶ “In thinking about a performance it is easy to assume that the content of the presentation is merely an expressive extension of the character of the performer and to see the function of the performance in these personal terms. This is a limited view and can obscure important differences in the function of the performance for the interaction as a whole. First, it often happens that the performance serves mainly to express the characteristics of the task that is performed and not the characteristics of the performer. [...] Further, we often find that the personal front of the performer is employed not so much because it allows him to present himself as he would like to appear but because his appearance and manner can do something for a scene of wider scope”.

Goffman reconocía las necesidades personales que impelían el proceso. La presentación de la persona, y más concretamente las actividades de imagen, se situaban en el cruce del individuo con la colectividad. En cierto modo conformaban ese cruce. Toda la dinámica interaccional empezaba con la necesidad personal de verificar el ser en sociedad:

En todo caso, aunque su rostro social puede ser su posesión más personal y el centro de su seguridad y placer, solo lo tiene en préstamo por parte de la sociedad; se lo quitarán a menos que se conduzca de manera digna de él. Los atributos aprobados y su relación con el rostro hacen de cada hombre su propio carcelero; esta es una constricción social fundamental incluso aunque cada quien disfrute su celda (Goffman, 1967, p. 10).⁴⁷

Rostro es un concepto de pequeña escala que complementa el de ser, considerablemente más amplio. En las diversas teorías interaccionales, el concepto de ser (*self*), la concepción que uno tiene de sí, es una constante. Implica, entre otras cosas, verse a uno mismo como un objeto sobre el que se tiene consciencia y cuyos actos son analizables (Turner, 2002). Se trata, pues, de la perspectiva que la persona tiene de sí misma. Según Turner, existen dos posturas generales. La primera de ellas estaría representada por gente como Goffman y postularía que no hay tal cosa como un ser profundo o auténtico, sino que a cada tipo de situación le corresponde una identidad distinta. La segunda postura, a la que Turner se adscribe, postularía un ser profundo o nuclear del que se derivarían identidades secundarias, según el contexto (Turner, 2002).

El encaje entre las nociones de rostro y ser, según las desarrolla Goffman, no es perfecto. Como señalan Winkin y Leeds- Hurwitz (2013), el autor de *Ritual de la*

⁴⁷ "In any case, while his social face can be his most personal possession and the center of his security and pleasure, it is only on loan to him from society; it will be withdrawn unless he conducts himself in a way that is worthy of it. Approved attributes and their relation to face make of every man his own jailer; this is a fundamental social constraint even though each man may like his cell".

Interacción tenía la costumbre de bosquejar conceptos para luego reemplazarlos por otros que podían traslaparse con los originales sin que hubiera una secuencia evolutiva. A veces incluso los abandonaba sin más. Recurría a ellos de manera completamente pragmática: les exprimía el jugo y luego los desechaba.

En vista de esto, hay dos observaciones que Goffman hace a propósito del ser y que me parece que encajan también con el rostro. La primera versa de la extendida confusión entre personaje situacional y ser:

En nuestra sociedad, equiparamos un tanto el personaje que uno interpreta con su ser, y este ser en cuanto personaje usualmente se concibe como algo alojado en el cuerpo de su dueño, especialmente las partes superiores de este, que vendría a ser el nódulo, de algún modo, en la psicobiología de la personalidad. Yo sugiero que esta perspectiva es una implicación de lo que todos tratamos de presentar, pero que ofrece, por esto mismo, un mal análisis de la presentación. Según esta visión, el ser escenificado era visto como un tipo de imagen, usualmente digna de crédito, que el individuo en escena y en personalidad intenta que los demás tengan sobre él. Aunque se alberga esta imagen a propósito del individuo, de modo que se le atribuya un ser, este ser no deriva de su dueño, sino de toda la escena de su acción, generado por ese atributo de los eventos locales que los vuelve interpretables por quienes los atestiguan. Una escena correctamente escenificada e interpretada conduce a la audiencia a atribuir un ser al personaje interpretado, pero esta atribución es producto de la escena ocurrida, y no es causa de ella (Goffman, 1959, p. 252-253).⁴⁸

La segunda trata del forcejeo entre la presentación de un ser y su aceptación o rechazo: el “ser, entonces, en cuanto personaje interpretado, no es una cosa orgánica con

⁴⁸ “In our society the character one performs and one’s self are somewhat equated, and this self-as-character is usually seen as something housed within the body of its possessor, especially the upper parts thereof, being a nodule, somehow, in the psychobiology of personality. I suggest that this view is an implied part of what we are all trying to present, but provides, just because of this, a bad analysis of the presentation. In this report the performed self was seen as some kind of image, usually creditable, which the individual on stage and in character effectively attempts to induce others to hold in regard to him. While this image is entertained concerning the individual, so that a self is imputed to him, this self itself does not derive from its possessor, but from the whole scene of his action, being generated by that attribute of local events which renders them interpretable by witnesses. A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to a performed character, but this imputation is a product of a scene that comes off, and is not a cause of it”.

una locación específica, cuyo destino fundamental sea nacer, madurar y morir; es un efecto dramático que surge difusamente de una escena presentada, y el asunto característico, la preocupación crucial, es si será acreditado o desacreditado” (Goffman, 1959, p. 253).⁴⁹

Las dificultades atañen a la tensión entre individuo y colectividad. En efecto, las actividades de imagen están en la intersección entre cooperación pacífica y conflicto velado. Subyacen en él las contradicciones de que el sentido de identidad y el bienestar emocional, dos necesidades eminentemente personales, están indisolublemente ligadas al intercambio social. Así, en un concepto de rostro colectivo se vuelve indispensable dar cuenta de esta oposición. En nuestra referencia anterior a los equipos escénicos señalábamos la faceta cooperativa: “a menudo tenemos que la definición de la situación proyectada por un participante en particular es parte integral de una proyección fomentada y sostenida por la íntima cooperación de más de un participante” (Goffman, 1959, p. 78).⁵⁰

Pero también ahí los intereses individuales quedan a la merced de la situación, materializada en los otros actores (1959). Una primera tarea, entonces, es trazar una relación entre actor y sociedad a través de una categoría que denote el valor positivo reclamado por un grupo en función de una situación. Como veremos en un momento, el juego interaccional se centra en verificar el ser (Turner, 2002). Un buen punto de partida, por tanto, serían situaciones donde emerja un ser o una identidad grupal.

⁴⁹ “The self, then, as a performed character, is not an organic thing that has a specific location, whose fundamental fate is to be born, to mature, and to die; it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited”.

⁵⁰ “We commonly find that the definition of the situation projected by a particular participant is an integral part of a projection that is fostered and sustained by the intimate co-operation of more than one participant”.

7.2 CONFIGURACIÓN DE UN ROSTRO COLECTIVO

Si hay una constante que destaca en las conversaciones de *Dinner for Five* son las pláticas sobre lo que implica la profesión de actor. En otras palabras, pláticas sobre lo que implica el rol de actor de cine. Echemos mano de la definición del sociólogo De los Campos (2007) a propósito de rol: “Pauta de conducta de un actor, fundada en las expectativas que sobre su ocurrencia guardan algunos de sus congéneres”. Un rol puede estar más o menos cerca de las creencias que la persona alberga de sí, es decir, de su identidad. Por cargar con una valencia identitaria, cuando un grupo conversa sobre las características de un rol compartido entre sus miembros, para los que posee una gran importancia identitaria, entra a escena la maquinaria del *facework*. Veamos esto más de cerca.

En el siguiente segmento, los interlocutores están platicando sobre cómo los actores deben tolerar tiempos de espera enormes para el acomodo de las luces y el escenario, pero se los apresura cuando les toca posarse ante las cámaras para hacer su parte:

Fred: Actually, the takes on the movie take the least time. All the time is spent on the lighting and the waiting. The take is like thirty seconds.

[De hecho, las tomas son lo que menos tiempo consume en la película. Todo el tiempo se va en la iluminación y la espera. La toma dura como treinta segundos.]

Christian: It's like Orson Welles said, "It's not the acting they pay you for, it's the wait."

[Es como dijo Orson Welles: "No pagan por la actuación, sino por la espera."]

Ileana: That's what I mean. It's like, they light it for six hours and then they're like, "Come on, come on" and they rush you. They're rushing you.

[A eso me refiero. Es como que lo iluminan por seis horas y luego están como "Vamos, vamos" y te apresuran. Te están apresurando.]

Christian: You're sitting in your trailer and you're watching the sun come up and you're like "This is a night scene. What is going on? How can it be this difficult?"

[Estás sentado en tu trailer y estás viendo el sol salir y estás como "Esta es una escena nocturna. ¿Qué está pasando? ¿Cómo puede ser tan difícil?"]

Illeana: That's always my fantasy for the audience. That just, they have no idea the time spent, you know? Like again, the movie I just did. Wake up at four, picked up at five. An hour to the set. No one has any idea.

[Esta es siempre mi fantasía para la audiencia. Solo que... que no tengan idea del tiempo gastado, ¿saben? Como, nuevamente, la película que acabo de hacer. Despertarse a las cuatro, que te recojan a las cinco. Una hora antes de que la salida del sol. Nadie tiene la mínima idea.]

El segmento es ilustrativo de una dinámica general del programa. En ella, las necesidades personales de presentar el rostro confluyen en un discurso grupal sobre el significado de ser actor de cine. Aunque cada persona está actuando desde lo personal, entre todas trazan una figura del actor de cine asociada, en virtud de originarse en el *facework*, con necesidades del rostro. De hecho, el resultado es más que la imagen de una profesión. El resultado es, en efecto, un rostro que trasciende a los participantes en lo individual. En suma, un rostro colectivo.

¿Por qué el *facework* para rostros individuales conduce a un rostro colectivo? Recordemos que el manejo de impresiones, o ajustar las conductas para los demás, proviene de una necesidad personal de que los demás piensen de determinada forma sobre uno (Leary, 1996). Esta necesidad responde a factores psicológicos y de autopercepción de orígenes probablemente evolutivos: sobrevivían los individuos capaces de formar grupos cohesionados, que tomaban en cuenta las necesidades de los demás (Turner, 2002). El rostro, entonces, sería una de las maneras en que operaba dicha estrategia de supervivencia.

Un mecanismo para facilitar la vida en sociedad para asegurar, a su vez, la supervivencia individual.

En *Dinner for Five* estarían ocurriendo dos cosas. Primera, las condiciones interaccionales propiciarían que los participantes hablaran sobre el rol de actor. Segunda, al traer al plano discursivo dicho rol —más precisamente, al convertir en discurso un aspecto de la estructura social normalmente invisible— se lo estaría enroscando en la maquinaria del *facework*. Así, el *facework* recibiría un nuevo engranaje con la cualidad de apelar simultáneamente al ser de muchas personas. Pasan cosas extrañas cuando un grupo levanta el velo sociológico.

Un rostro colectivo, entonces, es la dignidad demandada por un personaje o personalidad que varias personas asumen simultáneamente. Conviene ser muy precisos en el significado con que utilizamos el verbo asumir. No es sinónimo de interpretar. Es decir, los individuos en cuestión pueden estar interpretando papeles distintos durante su interacción, pero, si su conversación refiere a un rol que todos ellos interpretan en algún momento, hablamos entonces de asunción. Un sinónimo pudiera ser identificación.

Lo que sigue es desglosar las facetas que componen el rostro colectivo del actor hollywoodense en *Dinner for Five* según se las construye en el discurso.

7.3 TIPOLOGÍA DE UN ROSTRO COLECTIVO

Tratándose de un negocio tan colorido, no es de extrañar que las anécdotas de *Dinner for Five* abunden en lo pintoresco. Un tipo de anécdota común es aquella sobre una experiencia con una figura famosa. Existen varias maneras de encuadrar la historia. Una de ellas es

dejarse llevar por el mito del personaje. Aquí los actores interiorizan el glamour y la leyenda de Hollywood junto con sus jerarquías:

Jeff: There... I want to see a movie that you've been in which I've never seen which is *Name of the Rose* which everybody says I've got to see.
[Hay... Quiero ver una película en que saliste que nunca he visto que es Nombre de la Rosa que todos dicen que debo ver.]

Christian: Oh yeah, that was cool.
[Oh, sí, esa estuvo padre.]

Fred Willard: Good movie.
[Buena película]
Jon: Was it Sean... Sean Connery?
[¿Era Sean... Sean Connery?]

Christian: Yeah, Sean Connery. I was like 15 years old.
[Sí, Sean Connery. Yo tenía como 15 años.]

Jon: That was like your first real, big, acting part.
[Ese fue como tu primer papel real, grande.]

Jeff: What was that like?
[¿Cómo fue eso?]

Christian: It was horrifying.
[Fue terrible.]

Jeff: Really?
[¿De veras?]

Christian: Yeah, I didn't know what to expect. I got flown over to Germany. I remember sitting at this big dinner with everybody that was going to be in the movie and everybody's having a great time. They were passing around this big booklet of, like, pictures and artifacts from that time period and I was like "oh let me see it" and I reached for it, the thing bent right in the middle and knocked a glass of wine all over Sean Connery.
[Sí, no sabía qué esperar. Me llevaron a Alemania. Recuerdo estar sentado en esta gran cena con todos los que iban a participar en la película y todo mundo estaba pasando un gran rato. Estaban circulando este enorme cuadernillo como de fotos y artefactos de la época y yo estaba como "oh, déjenme verlo" y me estiré para tomarlo y la cosa se dobló justo a la mitad y tiró un vaso de vino sobre Sean Connery.]

[Risas]

Voz no identificada: Oh, no!

[¡Oh, no!]

Christian: I mean, all over Sean Connery... It's like come on... but he was incredibly cool about that. He's the greatest.

[Digo, todo derramado sobre Sean Connery.. Es como... no puede ser... pero él se portó increíblemente 'cool'. Es el mejor.]

Parte importante del *facework* es definir la personalidad de la persona legendaria. En este caso, el incidente del vino derramado muestra a un Sean Connery caballeroso. No es solo la situación la que le da una luz favorable, sino su estatus. El gran renombre de la estrella amplifica su reacción “increíblemente *cool*” en una situación muy riesgosa para el rostro. Interaccionalmente, bochornos como este existen para probar el rostro, para determinar qué tipo de persona es uno. La pieza final la aporta el propio narrador, Christian Slater, con su rol de principiante joven. La combinación del hombre experimentado y prestigioso que se porta gentil con un advenedizo que comete un accidente es una narrativa muy poderosa.

En otro punto del espectro yacen las historias sobre colegas en general. Quizá más que en otros lados, aquí radica el eje de un rostro colectivo. En el chisme sobre quién conoce a quién y cuál es la opinión que merece tal persona se teje el núcleo de la identidad colectiva del actor, lo que los define como gente en un mismo ámbito:

James Caan: Burt Young came and lived with me for three months. He had a sebaceous cyst on his head, three of them.

[Burt Young vino a vivir conmigo por tres meses. Tenía un quiste sebáceo en su cabeza; tres de ellos.]

Mary Steenburgen: Oh, God! We're about to eat!

[¡Oh, Dios! ¡Estamos a punto de comer!]

JC: He weighed about two thirty and he had this little daughter. This is like nineteen seventy...

[Pesaba doscientos treinta y tenía una hija pequeña. Esto es como en mil novecientos setenta y...]

MS: I think we need to save this for the cameras.

[Creo que deberíamos guardar esto para las cámaras.]

JC: ... eight.

[... ocho.]

Jon Favreau: We're on.

[Ya estamos grabando.]

MS: Oh, who knew.

[Oh, quién lo hubiera adivinado.]

JC: Nineteen seventy-eight. And he weighed about two thirty, so... I say, Burt, you know you wanna be an actor. So I says... So he started running twelve miles a day. He ran twelve miles... And he gained weight. I just couldn't understand that. So I said, Burt. I took him to had this... this sebaceous things removed from his head.

[Mil novecientos setenta y ocho. Y pesaba alrededor de doscientos treinta, entonces... Le digo "Burt, tú quieres ser actor". Entonces, le digo... Entonces, comienza a correr doce millas por día. Y gana peso. Nunca pude entenderlo. Entonces le dije "Burt". Lo llevé para que le quitaran estas... estas cosas sebáceas de su cabeza.]

Will Ferrell: Lanced.

[Sajadas].

(Risas tenues)

MS: Do you not care... Do you not care that if he see this you're talking as his friend about like lancing sebaceous cysts?

[¿No te importa...? ¿No te importa que si ve esto estarás hablando como su amigo de sajar sus quistes sebáceos?]

JC: I didn't lance them. We removed them.

[No los saje. Se los quitamos.]

Damos de nuevo con que la ausencia de una audiencia y un anfitrión favorece una dinámica de intimidad en la que se puede opinar sobre conocidos con un margen mayor del

que habría en un *talk show*. Tenemos también que la atención se vuelca sobre el artificio mismo, es decir, sobre el hecho de emitir una opinión sobre alguien frente a las cámaras, con lo que implica para ese tercero.

Como la profesión actoral es, en más de un sentido, un juego de mascarar, no es de extrañar que los actores encaren complicados enredos de rostro e identidad. Uno de ellos ocurre cuando la gente los identifica con alguno de sus personajes. El rostro es, a fin de cuentas, una personalidad que resulta de dirigirse a una audiencia en un contexto. Se trata de un proceso circular en que la persona actúa según las exigencias de la audiencia al tiempo que las condiciona. El mecanismo conlleva implicaciones de autopercepción; uno tiende a verse a sí mismo como cree que los demás lo ven:

Jon: Like you, you were always the bad boy...
[Como tú, tú siempre fuiste el chico malo...]

Illeana: Like whatever you play in movies do people then?...People tend to...
[Como que sin importar a quién interpretas en las películas, la gente entonces... La gente tiende a...]

Jon: They hope.
[Lo esperan.]

Christian: They hope, yeah.
[Lo esperan, sí.]

Illeana: They hope?
[¿Lo esperan?]

Christian: Then you try to live up to that projected image.
[Entonces, intentas estar a la altura de esa imagen proyectada.]

Illeana: And that's sad. That I find true.
[Y eso es triste. Creo que sí ocurre.]

Christian: Yeah it's exhausting.
[Sí, es agotador.]

Illeana: It's sad.
[Es triste.]

Jon: I was so sensitive in the movie. Women would be like "You're nothing like the guy in the movie".
[Yo era muy sensible en la película. Las mujeres eran como "no eres para nada como el chico de la película".]

Illeana [voz falsa]: "You're not sweet and sensitive!"
[“¡No eres dulce ni sensible!”]

Jon [voz de niña]: "You're not looking for a girlfriend."
[“No estás buscando novia”.]

Christian: When you play like crazy and wild characters and you meet people and they're like "You're boring!"
[Cuando interpretas personajes locos y salvajes, y conoces gente y son como “¡eres aburrido!”]

Illeana: Yeah I know.
[Sí, lo sé].

Christian: And you feel like "Gees."
[Y te sientes como “por Dios”.]

En el relato de Favreau se percibe una cierta distancia del rol con que la película lo asoció. Esa distancia se vuelve parte importante de la plática. A efectos de la conversación lo importante es forjar un sentido compartido de actor, uno de cuyos aspectos es, precisamente, la confusión de que la gente espera que sea como su papel. El intercambio de estas experiencias pone de manifiesto el proceso fundamentalmente grupal del *facework*. Una personalidad nunca es una creación individual, sino que requiere coordinación entre audiencia y actor. Hay una dinámica recursiva que transforma los aportes de los otros participantes y se los devuelve para que ellos a su vez los modifiquen y “pasen la pelota” de vuelta:

La noción Meadiana de que el individuo toma para sí la actitud que otros toman con él tiene toda la pinta de una sobresimplificación. Más bien el individuo debe depender de otros para completar la pintura de sí de la que solo tiene permitido pintar ciertas partes. Cada individuo es responsable de la imagen de compostura de sí y de la imagen de deferencia de otros, de manera que, para expresar un hombre completo, los individuos deben tomarse de las manos en una cadena ceremonial, cada uno dando deferencialmente con adecuada compostura al de la derecha lo que será recibido deferencialmente del de la izquierda (Goffman, 1967, pp. 84-85).⁵¹

Otra característica importante de las actividades de imagen en *Dinner for Five* es que pone en primer plano la faceta de los actores como artistas. Se manifiesta, fundamentalmente, de dos formas. Primera, en la presentación del actor como alguien que debe navegar los intereses mercantiles de la industria del cine para conseguir que su trabajo sea artístico, que revista aspiraciones personales y creativas. Segunda, en la emergencia de un sentido de identidad grupal entre los actores, asumidos como gente sensible y comprometida con su profesión frente a una industria impersonal cuyo único propósito es generar ganancias:

Jon: We were on a panel with all these young film makers and we were sitting there. It was Illeana, myself...
[*Estábamos en un papel con todos estos jóvenes cineastas y estábamos sentados. Éramos Illeana, yo...*]

Illeana: Bill Pullman.

Jon: Bill Pullman was there . . . It was all about them coming to us as young producers wanting to ask us questions about how to get their movies made. So they said "so how you do go about it?" Someone asked a question about casting and about foreign financing and I explained how it has to be an equation and if you don't want to have any stars or you want to direct your thing, you should

⁵¹ "The Meadian notion that the individual takes toward himself the attitude others take to him seems very much an oversimplification. Rather the individual must rely on others to complete the picture of him of which he himself is allowed to paint only certain parts. Each individual is responsible for the demeanor image of himself and the deference image of others, so that for a complete man to be expressed, individuals must hold hands in a chain of ceremony".

put together an ensemble of different stars maybe that might appeal to different foreign financiers. Then Illeana takes the mic and she's... and she starts saying "what ever happened to making a movie out of passion. I mean, I'm sick of hearing people like this talking about..." and she starts crying. I'm there...I just met her in the back room. We were, like, all happy.

[Bill Pullman estaba allí... Se trataba de que se acercaran a nosotros como jóvenes productores para preguntarnos cómo hacer sus películas. Entonces dijeron "¿cómo le hace uno?". Alguien hizo una pregunta sobre casting y financiamiento extranjero y yo expliqué cómo tiene que ser una ecuación y si no quieres tener ninguna estrella o quieres dirigir tu película, quizá deberías armar un reparto de diferentes estrellas que pudiera interesar a diversos inversionistas extranjeros. Entonces Illena toma el micrófono y ella... y ella empieza a decir "¿qué pasó con hacer una película por pasión? Digo, estoy harta de escuchar gente como esta hablando..." y empieza a llorar. Yo estoy ahí... Apenas acabo de conocerla en el cuarto de atrás. Estábamos, como, todos felices.]

Illeana: We were great.

[Estábamos muy bien.]

Jon: She just railed and railed doing this big tirade and the place burst into applause. I felt like the biggest ass. I felt like the biggest, like, here I am, trying to give them some pragmatic knowledge.

[Estaba critique y critique en esta gran diatriba y el lugar estalló en aplausos. Me sentí como el idiota más grande. Me sentí como el más grande, como, aquí estoy tratando de darles un poco de conocimiento pragmático.]

Illeana: Something happened to me. I had this weird, like, Jimmy Stewart moment. I don't know what happened. I was so horrified afterwards.

[Algo me pasó. Tuve este extraño, como, momento Jimmy Stewart. No sé qué pasó. Estaba aterrada al acabar.]

Jeff: That's impressive, I don't think you were...

[Qué curioso, no creo que lo estuvieras...]

Illeana: I said, I was like, "we're making art here. We're not baking a cake". Blah blah blah... I dunno. It was truly embarrassing and then to my horror everyone started applauding and Jon looked like this villain.

[Dije, yo estaba como "aquí estamos haciendo harte. No estamos horneando un pastel". Blah, blah, blah... No sé. Fue muy vergonzoso y después para mi horror todos empezaron a aplaudir y John quedó como el villano.]

Jon: I was like the studio head there.

[Yo quedé como el ejecutivo del estudio.]

Un patrón recurrente es que los actores se conciben como más que solo actores. Sus ambiciones suelen extenderse detrás de las cámaras, particularmente hacia las labores de guion, producción y dirección: las actividades que más influyen en la construcción de la película. Esta característica bien puede entenderse como un aspecto secundario de la identidad del actor como artista. Dado que se ve a sí mismo como un copartícipe activo en la realización cinematográfica, la asunción de estas actividades significaría la ampliación de su rol como creador. Desde luego, el enfrentamiento contra la industria se agudiza y complejiza, pues un productor o un director tiene mucha mayor interacción con el lado financiero de la realización.

Junto con las conversaciones sobre el actor dentro de la industria, de tono metarreflexivo, están las discusiones sobre las técnicas actorales, todo un terreno de experiencias y saberes comunes. Implican una serie de negociaciones y cuestionamientos para definir qué es ser actor y qué aspectos comprende. Es particularmente iluminativa la forma en que los actores platican de sus estrategias de trabajo porque pone de relieve la naturaleza idiosincrásica de la profesión; existe siempre una manera relativamente individual de hacer frente a problemas generales. Desde luego, las estrategias discursivas repercuten en el rostro del actor: hablan de quién es. En este tema asoma la faceta más individual del rostro, de suerte que el rostro colectivo, aunque sigue operando, pasa momentáneamente a segundo plano. Es posible, incluso, que la cara profesional (y por tanto artística) del personaje esté ligada a una identidad más profunda:

Fred: They called me... Christopher Guest. They said we're doing this movie. They told me the plot and then he said "And oh, it's going to be all improvised. There's going to be no script". My first thought is "Oh great nothing to memorize" and then I started to go home and I thought "Oh wait, that's not

going to be easy." Because you have to do your homework. You can't just memorize lines. You gotta be prepared because the pitfall is to be with a bunch of a people like Eugene Levy and Catherine O'Hara and just sit back and say "Oh gee, aren't they good" and never get into the game. He said "Listen, this idea," he said "All my friends like Martin Short want to be in it." Then he said, "But I don't want them I want people who aren't that recognizable." So that brought me right down. [risas] Yeah, there's no script.

[Me llamaron... Christopher Guest. Dijeron que estaban haciendo esta película. Me dijeron la trama y luego me dijo "Oh, todo va a ser improvisado. No habrá guion". Lo primero que pensé fue "Oh, perfecto, nada que memorizar" y luego camino a casa pensé "oh, espera, no será fácil". Porque tienes que hacer tu tarea. No puedes solo memorizar los parlamentos. Tienes que estar preparado porque el peligro es estar con gente como Eugene Levy y Catherine O'Hara y cruzar los brazos y decir "Oh, mira, a poco no son muy buenos" y nunca participar en la dinámica. Me dijo "Escucha esta idea", dijo "Todos mis amigos como Martin Short quieren participar". Luego dijo "Pero no los quiero porque quiero gente que no sea reconocible". Eso me devolvió a la normalidad. Sí, no hay guion.]

Jeff: That's so so hard.

[Es muy difícil.]

Fred: Scary. Now I would not want to be... If I go see a movie that's been improvised, I would not want to go see it but for some reason it worked. Because you know the framework...

[Da miedo. Yo no querría... Si voy a ver una película que ha sido improvisada, no querría verla, pero por alguna razón funcionó. Porque conoces la estructura...]

Una situación en particular sobresale en el imaginario conversacional de *Dinner for Five*: las audiciones. Las audiciones son una prueba que se le hace al actor para decidir si se le da un papel. Consiste casi siempre en que el actor representa alguna escena ante los realizadores; a veces la audiencia son las figuras importantes de la realización (director, productor, etc.), pero a menudo se trata de gente especializada en la selección (los llamados agentes de *casting*). Las audiciones son ocasión para anécdotas y eventos curiosos. Por un lado, el actor se encuentra en un estado muy vulnerable, ya que se le pide que ejecute su trabajo en condiciones de mucho estrés y distintas del clima que vive en el set. Por el otro

lado, los propios actores se quejan frecuentemente de que como técnica de selección la audición está llena de problemas. Platicar sobre ellas, así como criticarlas, es parte importante del rostro colectivo en el programa:

Vince Vaughn: You beat me out for...
[Tú me ganaste la de...]

Cole Hauser: Yeah, *Daze*.
[Sí, "Daze".]

Vince: *Daze and Confused*.
["Daze and Confused".]

Jon Favreau: *Daze and Confused*. I'd say you were still in a funk when we worked on *Swingers* from that... from that whole... That was part of the experience that she...
["Daze and Confused". Yo diría que todavía estabas en esa racha cuando trabajamos en "Swingers" de esa... de toda esa... Esa fue parte de la experiencia que ella...]

Vince: Fuck, I mean, I think that for all actors you go... I was at a stage where, not just that movie, but four or five films I would come in second for. You know, be me and another guy and I wouldn't get it. So it's like playing sports or anything else. If you're close, you strike out, you gotta forget that and get... go about your work process. But, see, auditioning is different because people that are strong auditioners they can get to a certain level very quickly and be comfortable with something. But for me it takes me a lot longer just to daydream and think about it and imagining, whatever, to actually get to a set and feel prepared to actually commit to playing a character and understanding it. And I think that... So when you go to an audition, it's so... You're not really working from the place you're used to working from, you're just sort of "I'm playing this character, here's my backstory, this is what matters", whatever. You're going and trying to win a part and a lot of it is just the B.S. in the room. Do I shake his hand, do I make this guy this, what are they looking for, they're looking out... Such a strange, you know, mixed bag of what they're looking for...

[Carajo, o sea, pienso que a todos los actores les pasa... Yo estaba en una etapa en que, no solo esta película, sino en cuatro o cinco filmes fui el segundo finalista. Sabes, éramos otro tipo y yo, y yo no lo ganaba. Entonces, es como practicar deportes o cualquier otra cosa. Si estás cerca, y te hacen strike out, tienes que olvidarlo y... modificar tu proceso de trabajo. Pero, sabes, hacer una audición es diferente porque las personas que son buenas pueden alcanzar cierto nivel muy rápidamente y sentirse cómodos. Pero a mí me toma mucho más fantasearlo, pensarlo e imaginarlo, lo que sea, para llegar a un set y

sentirme preparado para comprometerme con un personaje y entenderlo. Y pienso que... Cuando vas a una audición, es tan.. En realidad no estás trabajando de donde acostumbras, solo estás en una actitud de “Estoy interpretando este personaje, esta es mi historia de fondo, esto es lo que importa”, lo que sea. Estás tratando de conseguir un papel y buena parte de todo es solo el B.S. en el cuarto. ¿Lo saludo? ¿Le hago esto a este tipo? ¿Qué están buscando, qué quieren? Una mezcla muy extraña, tú sabes, de qué están buscando...]

Brian: Yeah, is it blue eyes, is it brown eyes...
[Sí, ¿serán ojos azules?, ¿serán ojos cafés?...]

Rory Cochrane: But I think... I think unfortunate luck for an actor builds character and I think it's a blessing in disguise.
[Pero pienso... Pienso que la mala suerte forja el carácter de un actor y creo que es en el fondo es buena.]

Las dificultades laborales son otro factor que resalta en el segmento anterior y que contribuye a este cuadro de gran incertidumbre. Así, no es de extrañar que seguido se hable de periodos difíciles en que el actor se vio obligado a conseguir algún subempleo para sobrevivir. Se presenta, pues, como indicio de experiencia y callo, cuando no como motivo de orgullo, haber vivido temporadas sin un papel o con papeles de baja categoría. Finalmente, la trayectoria profesional es otro eje temático importante:

Liev Schreiber: There was this series of jobs where I kinda had made it to the next level with people. And I knew that if I did this job and just the right way, I could make it to this level.
[Tuve esta serie de trabajos donde más o menos había llegado al siguiente nivel con la gente. Y sabía que si hacía este trabajo y lo hacía justo de la manera correcta, podía pasar al siguiente nivel.]

Penelope Miller: Yeah.
[Sí.]

Liev: And if I could do this and it could make money then I could make it to this next level. And the problem with that, that suddenly I was a slave to my own career. And what kinda happened about two years ago is I went “Now, wait a minute, why did I start doing this in the first place”.

[Y si hiciera esto y lograra hacer dinero, entonces podría pasar a este siguiente nivel. Y el problema con esto, que de pronto era un esclavo de mi propia carrera. Y lo que ocurrió hace dos años más o menos es que me dije “Oye, espera un minuto, ¿por qué comencé a hacer esto en primera instancia?”.]

Nuevamente, salen a colación las tensiones entre industria y arte, ahora personificadas en los actores mismos. Aflora un debate entre trabajar en aras de una carrera (cuyos objetivos no enfatizarían necesariamente la parte económica, sino la de posicionamiento) contra trabajar en pos de aspiraciones artísticas o de otro tipo. Asimismo, el discurso empata con el de las dificultades económicas, que se consideran, como ya dijimos, parte inevitable de una carrera en el negocio.

7.4 DE VUELTA AL ORDEN INTERACCIONAL

Consideremos el siguiente segmento:

Ileana: Let me ask one question, this is like my own cliché. Do you find that when you're in the goofiest outfit that somehow the worst thing in your life is possibly happening? You're in a really a goofy outfit, and you're on the phone saying “Look at me, my life is in hell but I'm an archeologist”.

[Déjenme hacerles una pregunta, este es como mi propio cliché. ¿Les pasa que cuando están en su vestuario más chistoso de algún modo está ocurriendo lo peor en tu vida? Estás en este vestuario verdaderamente ridículo y estás en el teléfono diciendo “Mírame, mi vida es el infierno, pero soy un arqueólogo”?]

Jon: I love on the lot where the people dress with like the alien heads, like the Paramount lot, breaking up with their girlfriends over the cell phone.

[Me encanta que en el studio la gente se vista con cabezas de aliens, como en el estudio Paramount, mientras corta con su novia por celular.]

Ileana: Yeah, yeah as soon as you said football I can imagine you're buying your house but you're...

[Sí, sí, en cuanto dijiste fútbol te imagine comprando tu casa pero con...]

Jon: Yeah, yeah, yeah, in shoulder pads.
[Sí, sí, sí, con hombreras.]

Illeana: I love things like that.
[Me encantan estas cosas.]

Jon: I did a Seinfeld where I was clown. And no matter how much... you take your wig off and you're still dressed like a clown. And so here I am, enamored with the whole show and the thing, and every time I would walk up to someone to say something.

[Hice un capítulo de Seinfeld donde era un payaso. Y sin importar qué tanto... te quitas la peluca y sigues vestido como un payaso. Y aquí estoy, enamorado del programa y todo, y cada vez me acercaría a alguien para decir algo.]

[Risas]

Jon: Seinfeld was like "Every time I look at you I feel like I'm in a Mel Brooks movie." It was very surreal.

[Seinfeld estaba como "Cada vez que te veo me siento como en una película de Mel Brooks". Fue muy surreal.]

Illeana: That's great!
[¡Qué genial!]

En las opiniones y anécdotas sobre experiencias con vestuarios extravagantes, los actores de cine están construyendo un rostro donde lo pintoresco se cruza con la parte seria de la vida. Lo hacen para ajustarse a la conversación, que tiene que ver con experiencias actorales, y lo hacen también para compartir sentimientos. En ese proceso, levantan un rostro que los compete a todos y que depende de todos. Pero hay algo más en juego. Al construir ese rostro, están articulando la estructura social a través de su agencia. Como decíamos anteriormente, el orden social se configura en el orden interaccional.

CONCLUSIONES

Nuestra investigación sobre las actividades de imagen en *Dinner for Five* partió de una perspectiva interaccionista en que el actor asume una personalidad en función de la situación y de sus objetivos. Cuando hablamos de una interpretación calculada para producir determinada percepción nos estamos refiriendo al manejo de impresiones. Un componente crucial del manejo de impresiones son las actividades de imagen, o *facework*, que son las acciones acometidas por el actor para conseguir y mantener una valoración positiva de los demás alrededor de las pautas conductuales que haya escogido. El interaccionismo, tal como lo presentamos aquí, forma parte de una perspectiva social de la comunicación, entendida como comportamiento aprendido, contextualizado, multicanal, multifuncional y con patrón (Leeds-Hurwitz, 1989).

El paradigma que sustenta la investigación es la hermenéutica. Supone una perspectiva interpretativa que intenta reconstruir el contexto de donde procede el texto para explicarlo. Del paradigma hermenéutico se desprende nuestro método, el análisis discursivo. El análisis discursivo es al mismo tiempo una perspectiva en ciencias sociales y un método dentro de ellas. En ambos casos, el denominador común es un estudio del lenguaje en relación con su contexto social. De las muchas variantes del análisis discursivo, la nuestra consiste en un cruce entre el análisis conversacional y el análisis discursivo en psicología social según Geyer (2008). El acercamiento considera tres niveles: textual, contextual e interpretativo (Ruiz, 2009). La técnica se compone de cuatro pasos: a) acceso, recolección y manejo de datos, b) desarrollo de preguntas investigativas, c) análisis y d) validación (Potter, 2012).

Nuestro análisis nos reveló varias cosas. En primer lugar, que el programa *Dinner for Five* pertenece a un nuevo género televisivo que muestra a gente de la industria de Hollywood conversando sobre su trabajo. Este formato pone en marcha diversas fuerzas interaccionales que producen un efecto más íntimo que el que se obtiene en otros programas, por ejemplo, de tipo *talk show*. Un elemento importante para conseguir esto es la ausencia de conductor y audiencia, de modo que el encuentro adquiere un carácter de conversación entre colegas que por casualidad está siendo grabada y las interacciones se focalizan en los interlocutores. Otra cosa importante es que el programa contiene condiciones favorables para la autenticidad, es decir, la correspondencia entre identidad y personalidad situacional.

El eje de la argumentación se abocó a tomar el concepto goffmaniano de rostro, que denota el valor positivo reclamado por un actor en virtud de su posición y su conducta en un encuentro, y extrapolarlo a un grupo. Específicamente, argüimos que las actividades de imagen en *Dinner for Five* cobran sentido a la luz de un rol de profesión (el de actor de cine) que se construye discursivamente y que está íntimamente ligado a la identidad de los participantes. La tesis es que el grueso de las interacciones en el programa está orientado a labrar dicho rol, compartido por todos los participantes. Aunque la dinámica está inserta en el manejo de impresiones personal, la combinación de estos esfuerzos individuales configura un rol colectivo que debe sostenerse en grupo. Las actividades de imagen alrededor del rol de actor de cine en efecto dan lugar a un personaje grupal cuya respetabilidad depende de todos.

Posteriormente, hicimos una tipología de los componentes del rostro colectivo en *Dinner for Five*. Alegamos que el actor de cine queda retratado como un artista en tensión

con los intereses comerciales de la industria. A nivel microscópico, esta tensión se manifiesta en las decisiones de carrera del actor, que debe elegir entre papeles desafiantes y papeles bien pagados o estratégicos. A menudo las inquietudes artísticas se extienden a otras labores de la producción cinematográfica y, en todo caso, hay una exhibición de dominio del *craft* más allá de la competencia estrictamente actoral. Puesto que se trata de una profesión muy incierta, una característica definitoria son los periodos de desempleo y, de manera más general, las dudas y preocupaciones de no encontrar trabajo.

El chisme sale a relucir en las opiniones a propósito de otros colegas. Estas opiniones pueden estar impregnadas del mito hollywoodense, cuyo ejemplo paradigmático sería la anécdota que confirma el halo de algún actor o realizador legendario, o bien pueden desmitificarlo. También se dan las anécdotas alejadas de este marco que más bien versan de otros colegas en un plano de igualdad. Un tema que raya en lo metatextual son las confusiones identitarias derivadas de interpretar personajes; en particular, que la gente asocie al actor de cine con el personaje que interpreta.

En el universo discursivo de *Dinner for Five* las audiciones ocupan un lugar prominente. Se enfatiza su incomodidad e ineficacia. Por lo demás, son parte del tema más amplio y también recurrente de las vivencias que le dan experiencia al intérprete, en donde destacan las pláticas sobre técnicas actorales; aquí el rostro colectivo se repliega un tanto para dar cabida al rostro meramente individual.

Finalmente, señalamos que estas facetas del rostro colectivo de actor de cine no operan fuera de las necesidades personales del rostro, sino que emanan de él. En efecto, constituyen un elegante ejemplo de cómo el orden interaccional es la piedra angular del

orden social, y de cómo ahí se lleva a cabo en cámara lenta el entrelazamiento entre estructura y agencia.

ANEXOS

Tabla 3. Segmentación por escenas.

Temporada 1, Episodio 3

Sintagma	Escena
(1)	Jon Favreau e Illeana Douglas recuerdan un seminario de producción cinematográfica en que ocurrió un incidente embarazoso.
Flowery phrases (3)	Fred Willard narra sus experiencias filmando <i>Best in Show</i> sin guion. Señala que para su papel en la película imitó el peculiar estilo retórico de Joe Garagiola.
The sensitive sexist (4)	Douglas y Favreau disienten en si el personaje del segundo en <i>Swingers</i> era sexista. La plática se extiende hacia las expectativas de la audiencia sobre el carácter del actor frente a su verdadera personalidad.
Shaken, not stirred (5)	Christian Slater relata cómo derramó un vaso de vino sobre Sean Connery, de quien se expresa muy bien. Se discute quién es el mejor James Bond. Fred Willard cuenta una anécdota sobre Roger Moore.
It's not the acting they pay you for (6)	Los comensales conversan sobre los exorbitantes tiempos de espera para iniciar una escena y comparan experiencias sobre cómo se los protege o no de las demandas de la puesta en escena. También refieren eventos curiosos con vestuarios extravagantes.

Temporada 2, Episodio 3

Sintagma	Escena
Journeyman (4)	Liev Schreiber examina la tentación para un actor de concentrar su atención en su carrera, en lugar de la creación artística.

Temporada 2, Episodio 7

Sintagma	Escena
Audition (2)	El grupo examina el proceso de <i>casting</i> a la luz de anécdotas de Vince Vaughn y Brian Cox.

Temporada 2, Episodio 10

(1)	James Caan narra cómo ayudó a su amigo Burt Young ofreciéndole papeles y poniéndolo en forma, además de quitándole unos quistes sebáceos.
-----	---

BIBLIOGRAFÍA

A) IMPRESA

- Arellano, F. (1977). *Historia de la lingüística. Tomo II. La Lingüística del siglo XX*. Caracas: Universidad Católica "Andrés Bello".
- Baron, C., & Carnicke, S. M. (2008). *Reframing Screen Performance*. Ann Arbor: The University of Michigan Press.
- Bierstedt, R. (1951). A Review of Hollywood-The Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie Makers. *American Sociological Review* 16.1, 124-125.
- Bogdanovich, P. (2005). *Who the Hell's in It: Conversations with Hollywood's Legendary Actors*. Nueva York: Ballantine Books.
- Bordwell, D., Staiger, J., & Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. Londres: Routledge.
- Caldwell, J. T. (2008). *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press Books.
- Cameron, D. (2001). *Working with Spoken Discourse*. Londres: SAGE.
- Cosgrave, S. (1981). Stars by Richard Dyer; Genre by Stephen Neale. *Journal of American Studies* 15.2, 312-313.
- Dyer, R. (1979). *Stars*. Londres: British Film Institute.
- Esteve-Fabregat, C. (1955). Hollywood: el mundo del cine visto por una antropóloga. *Boletín Bibliográfico de Antropología Americana*, Vol. 18, No. 2, 176-179.
- Fischer, L., & Landy, M. (2004). General Introduction: Back Story. En L. Fischer, & M. Landy, *Stars, the Film Reader* (págs. 1-9). Nueva York: Routledge.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in Ethnomethodology*. Malden: Blackwell Publishers.
- Geyer, N. (2008). *Discourse and Politeness: Ambivalent Face in Japanese*. Nueva York: continuum.
- Giménez, G. (2007). *Estudios sobre la cultura y las identidades sociales*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Coahuilense de Cultura.
- Giménez, G. (2013). Debates sociológicos sobre el cambio global. En E. Garduño, & L. A. Flores, *Globalización, posmodernidad y sobremodernidad* (págs. 39-65). Mexicali: Instituto de Investigaciones Culturales - Museo UABC.
- Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Nueva York: Anchor Books.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual*. Nueva York: Anchor Books.

- Goffman, E. (1991). *Los momentos y sus hombres*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (1993). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Goffman, E. (2005). *Interaction Ritual: Essays in Face-to-Face Behavior*. New Brunswick: Transaction Publishers.
- Heritage, J. (1984). *Garfinkel and Ethnomethodology*. Cambridge: Polity Press.
- Hymes, D. (2011). *Acerca de la competencia comunicativa*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Jacobsen, M. H., & Kristiansen, S. (2015). *The Social Thought of Erving Goffman*. Thousand Oaks: SAGE.
- Joas, H. (1990). Interaccionismo simbólico. En A. Giddens, J. Turner, & e. al, *La teoría social hoy* (págs. 112-154). México: Alianza Editorial y CONACULTA.
- Kuhn, A., & Westwell, G. (2012). *A Dictionary of Film Studies*. Oxford: Oxford University Press.
- Leary, M.R. (1995). *Self-Presentation: Impression Management and Interpersonal Behavior*. Boulder: Westview Press.
- Leeds-Hurwitz, W. (1989). *Communication in everyday life: A Social Interpretation*. Norwood: Ablex Publishing Corporation.
- Littlejohn, S. W., & Foss, K. A. (2008). *Theories of Human Communication*. Belmont: Thomson Wadsworth.
- Lovell, A., & Krämer, P. (1999). Introduction. En A. Lovell, & P. Krämer, *Screen Acting* (págs. 1-9). Londres: Routledge.
- Maynard, D. W. (2006). Ethnography and Conversation Analysis: What is the Context of an Utterance? En S. N. Hesse-Biber, & P. Leavt, *Emergent Methods in Social Research* (págs. 55-94). Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Morin, E. (2005). *The Stars*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Paltridge, B. (2012). *Discourse Analysis: An Introduction*. Nueva York: Bloomsbury.
- Pilleux, M. (2001). Competencia comunicativa y análisis del discurso. *Estudios Filológicos*, N. 36, 143-152.
- Potter, J. (2012). Discourse Analysis and discursive Psychology. En H. Cooper, *APA Handbook of Research Methods in Psychology: Vol. 2. Quantitative, Qualitative, Neuropsychological, and Biologica* (págs. 111-130). Washington: American Psychological Association Press.
- Powdermaker, H. (1950). *Hollywood, the Dream Factory: An Anthropologist Looks at the Movie-Makers*. Boston: Little, Brown.
- Pudovkin, V. (1970). *Film Technique and Film Acting*. Nueva York: Grove Press.

- Ross, L. (2002). *Picture*. Cambridge: Da Capo Press.
- Rossman, G., Esparza, N., & Bonacich, P. (2010). "I'd Like to Thank the Academy, Team Spillovers, and Network Centrality. *American Sociological Review* 75.1, 31-51.
- Ruiz, J. (2009). Análisis sociológico del discurso: métodos y lógicos. *Forum: Qualitative Social Research*, 10(2), Art. 26.
- Salamon, J. (2002). *The Devil's Candy: The Bonfire of the Vanities Goes to Hollywood*. Cambridge: Da Capo Press.
- Sandstrom, K. L., Martin, D. D., & Fine, G. A. (2010). *Symbols, Selves, and Social Reality: A Symbolic Interactionist Approach to Social Psychology and Sociology*. Nueva York: Oxford University Press.
- Saville-Troike, M. (1989). *The Ethnography of Communication: An Introduction*. Oxford: Blackwell.
- Shutz, A., & Luckmann, T. (2003). *Las estructuras del mundo de la vida*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Tracy, K. (2002). *Everyday Talk: Building and Reflecting Identities*. Nueva York: The Guilford Press.
- Tracy, K., & Robles, J. (2013). *Everyday Talk: Building and Reflecting Identities*. Nueva York: The Guilford Press.
- Turner, J. H. (2002). *Face to Face: Toward a Sociological Theory of Interpersonal Behavior*. Stanford: Stanford University Press.
- Vannini, P., & Franzese, A. (2008) The Authenticity of Self: Conceptualization, Personal Experience, and Practice. *Sociology Compass*, Vol. 2, No. 5, 1621-1637.
- Winkin, Y., & Leeds-Hurwitz, W. (2013). *Erving Goffman: A Critical Introduction to Media and Communication Theory*. Nueva York: Peter Lang.
- Wood, L. A., & Kroger, R. O. (2000). *Doing Discourse Analysis: Methods for Studying Action in Talk and Text*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Yuen, N. W. (2004). Performing Race, Negotiating Identity: Asian American Professional Actors in Hollywood. En J. Lee, & M. Zhou, *Asian American Youth* (págs. 251-267). Nueva York: Routledge.
- Yuen, N. W. (2008). Performing Authenticity: How Hollywood Working Actors Negotiate Identity. *Tesis de doctorado*, University of California.
- Zucker, C. (1985). *Figures of Light: Actors and Directors Illuminate the Art of Film Acting*. Nueva York: Plenum Press.

B) DIGITAL

De los Campos, H. (2007). *Diccionario de Sociología*.
<http://glosarios.servidor-alicante.com/sociologia/rol>

Escalante, F. (2002). *Diccionario Latinoamericano de Ciencias Sociales*. Buenos Aires: Paidós.
<http://www.fernandoescalante.net/hermeneutica-y-ciencias-sociales-2/>

Fumero, A. (2010). Tecnologías “sociales” en una sociedad tecnológica. *Razón y Palabra*, N. 73.
<http://razonypalabra.org.mx/N/N73/MonotematicoN73/09-M73Fumero.pdf>

Hogan, S. (2013). *Understanding Discourse Analysis?*
http://www.academia.edu/3709348/Understanding_Discourse_Analysis.

Pogrebin, R. (2002). So Five Actors Go Into a Restaurant... *The New York Times*.
<http://www.nytimes.com/2002/04/14/tv/cover-story-so-five-actors-go-into-a-restaurant.html>.