

Goffman:
La realidad como expectativa autocumplida
y el teatro de la interioridad

José Angel García Landa

Universidad de Zaragoza

garciala@unizar.es

<http://www.unizar.es>

2008

Goffman: Reality as Self-Fulfilling Expectation and The Theatre of Interiority

A critical exposition, in Spanish, of Erving Goffman's theories on the semiotic organization of social reality and on the structure of subjectivity and subjective experience (two sides of the same coin) through a detailed analysis of the conclusion to *Frame Analysis* (1974). Goffman's insights into the interactional nature of subjectivity are related to other theorists' conceptions of the role of reflexivity in perception, consciousness and the structuring of semiotic artifacts (language, narrative, art...)

Llevaré a cabo en lo que sigue una exposición crítica de las teorías sobre la organización semiótica de la realidad social y sobre la estructura del sujeto y de la experiencia subjetiva (dos caras de la misma moneda) por medio de un análisis detallado de la conclusión de su libro *Frame Analysis* (1974).

Además, relacionaré las aportaciones de Goffman sobre la naturaleza interaccional de la subjetividad con las concepciones de otros teorizadores sobre el papel de la reflexividad en la percepción, la consciencia y en la estructuración de artefactos semióticos (lenguaje, narración, arte...)

Observo que ha aparecido una traducción española de *Frame Analysis* de Erving Goffman: *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia* (Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006). Eso me eximirá de ponerme yo mismo a traducir el imponente tocho. Aunque sí utilizaré traducciones mías del texto de Goffman en este artículo.

Hace tiempo que quería escribir un comentario sobre la conclusión, especialmente por la teoría del sujeto que parece ofrecer Goffman, como corolario a su análisis de la experiencia y sus transformaciones a lo largo del libro. Y también por las conexiones sugestivas que se ofrecen para una teoría de la retroacción y retrospección, o sea, para una teoría narrativa sobre la constitución de la realidad. (Nota 1).

La tesis central de Goffman la podríamos resumir así: Un marco es un límite imaginario que se coloca en torno a un conjunto de signos para considerarlos en su unidad y diferenciarlos respecto a lo que queda fuera del marco. Los marcos se utilizan para estructurar la experiencia, y para transformarla, sometiendo la secuencia de signos enmarcada a distintas modulaciones, manipulaciones o recontextualizaciones. Enmarcar, modular el marco (transformándolo, virtualizándolo, etc.), y romper el marco mediante una transición súbita o "imposible" a objetos y procesos significativos externos a él, son operaciones semióticas básicas que estructuran nuestra actividad y la realidad que habitamos (y construimos, y transformamos). (Nota 2).

El concepto de marco tal como es desarrollado por Goffman tiene grandes posibilidades de entroncar con conceptos similares (y actuar como herramienta de mediación) en todo un conjunto de disciplinas que necesitan hablar de los signos, sus estructuraciones y sus transformaciones—desde la neurología hasta la narratología, pasando por la lingüística. Por tomar un ejemplo intermedio entre estas disciplinas, pensemos en la teoría de Arbib sobre el origen del lenguaje. (Nota 3).

Para Arbib, la generatividad comunicativa necesaria para el lenguaje estaba presente ya en ciertos aspectos del comportamiento motor de los simios. El *requisito de paridad* necesario para el lenguaje humano (la reciprocidad del signo para hablante y oyente) se desarrolló a partir del sistema neurológico especular: "El lenguaje evolucionó a partir de un mecanismo que originariamente *no* estaba relacionado con la comunicación: el *sistema especular para la manipulación* con su capacidad de generar y reconocer una serie de acciones" (Arbib 2001: 213, trad. mía). El origen del lenguaje sería así un caso más de lo que Stephen J. Gould (2002) llama exaptación, o de lo que Nietzsche analizaba – en la *Genealogía de la Moral* – como una génesis no teleológica, o desconexión entre origen histórico y función actual de un órgano). Es característica de los homínidos la capacidad de explotar imitativa y comunicativamente secuencias de comportamiento nuevas, utilizables para la construcción de una respuesta inmediata y para el enriquecimiento de la vida del grupo a más largo plazo (la fase 4 del desarrollo de la consciencia entre las catalogadas por Arbib). De ahí pasamos a la fase 5: el desarrollo de un sistema comunicativo con base manual, con signos pantomímicos que imitan, en ausencia de un objeto, a los signos gestuales pragmáticamente orientados a la acción de ese objeto cuando está presente. "Comer, comer": el australopiteco u homo habilis

llevándose la mano a la boca cuando no hay nada que comer. Así, el signo se constituye necesariamente *in absentia* del referente, y la teatralidad o simulacro de la realidad es inherente al origen del lenguaje.

Podríamos describir el proceso hipotético del desarrollo del lenguaje trazado en esta teoría como uno de los desplazamientos de marco de Goffman (en lugar del gesto original, un gesto *in absentia* que deviene un signo: llevarse la mano a la boca, sin nada, como signo de "comer"). En este ejemplo, el desplazamiento original del gesto auténtico al signo está posibilitado por un tipo especial de neuronas que estimulan la actividad reflexiva (las neuronas espejo). Pero la reflexividad en sentido más amplio, ya generalizada al conjunto de la semiosis, es inherente a la teoría de los marcos. Un marco enmarca signos para poder funcionar y crear sentido en su interior, y sin embargo ese mismo enmarcamiento posibilita el ficcionalizar ese conjunto de signos, desplazarlo a otra función, re-significarlo, re-presentarlo.

Así comienza la conclusión de *Frame Analysis*:

Este estudio comenzó con la observación de que tenemos (y otros en cantidad considerable tienen) la capacidad y voluntad de usar la actividad concreta, efectiva (actividad que tiene sentido en sí misma)—como un modelo sobre el cual efectuar transformaciones para divertirse, engañar, experimentar, ensayar, soñar, fantasear, ritualizar, demostrar, analizar y practicar la caridad. Estas vivaces sombras de acontecimientos se engranan en la marcha continuada del mundo, pero no exactamente de la manera tan próxima como es el caso de la actividad ordinaria, literal. (*FA* 560, traduzco).

Antes de que me interrumpa algún deconstructivista, admitiré que esa actividad "literal" es el resultado de la sedimentación previa de mucha

actividad no literal; y que de hecho es "literal" mientras no se diga lo contrario. Así por ejemplo, con la llegada de una catástrofe imprevista, toda nuestra actividad literal y nuestras prioridades anteriores quedan súbitamente ficcionalizadas: "for even as it is shown that we can become engrossed in fictive planes of being, giving to each in turn the accent of reality, so it can be shown that the resulting experiences are derivative and insecure when placed up against the real thing" (*FA*, *ibid.*).

Cualquier ficción puede servir pues como plano real sobre el cual apoyar una ficción más evidente, "llevando a uno a pensar que lo auténticamente soberano es la relación, no la sustancia" (*FA* 560-61). La actividad cotidiana es de hecho no "literal", sino precisamente un complejo tejido de actividades enmarcadas a distintos niveles, una transición fluida a través de diversos planos de existencia. Y si filmamos esa compleja vida cotidiana, "enmarcándola" en una película, añadimos un plano más, "Pero aquello de lo que la versión cinematográfica sería copia, es decir, un ejemplar irreal, sería a su vez algo no homogéneo con respecto a la realidad, atravesado a su vez por distintas enmarcaciones y sus diversos planos de existencia" (*FA* 561).

La realidad se modela e interpreta de acuerdo con estos marcos ideales, que a su vez retoman la realidad como base de operaciones. Una famosa modelo pasando un vestido simula ser una persona normal, pero esta persona normal a su vez imita a la modelo. Aquí Goffman piensa en Oscar Wilde (Nota 4), y su propuesta de que la realidad tal como la percibimos está hecha de esquemas creados y difundidos por el arte: "Puede que la vida no sea una imitación del arte, pero la conducta ordinaria, en cierto sentido, es una imitación de de lo que es propio, un gesto hacia las formas

ejemplares, y la realización primigenia de estos ideales pertenece más a la ficción que a la realidad" (FA 562).

Existe así una relación retroalimentativa, o circular, entre lo que creemos que es la realidad, y lo que es la realidad—podríamos decir que un paso básico en la constitución de la realidad según Goffman es interpretar a la realidad como una representación de sí misma. Si conocemos y organizamos la realidad de acuerdo con ciertos marcos interpretativos, estamos contribuyendo a que sea ésa la realidad, en una especie de preparación por anticipado de lo que será nuestra retrospección sobre las acciones que llevemos a cabo, una vez orientados por tal comprensión: "Lo que la gente entiende que es la organización de su experiencia, lo refuerzan y apoyan a modo de una profecía autocumplida" (FA 563). Esto se hace, dice Goffman, por medio de historias ejemplares (hay aquí implícita toda una narratología del *exemplum*), de juegos, adivinanzas, noticias, que confirman la lectura aceptada del mundo. Estos rituales de autosustentación de la realidad forman parte importante (y poco explícitamente reconocida) de la educación de la juventud.

Aquí encuentran un lugar privilegiado, entre estas maniobras de autoconfirmación, las diversas modalidades del *hindsight bias* o distorsión retrospectiva que han analizado de modo tan brillante Michael J. Bernstein (en *Foregone Conclusions*) y Gary Saul Morson (en *Narrative and Freedom*). (Nota 5). En una dialéctica de proyecciones *top-down* e interpretaciones *bottom-up*, la realidad que nos permite interactuar con otros y con ella (lo que viene a querer decir, con nosotros mismos) se sostiene por acuerdo mutuo y por expectativas autocumplidas. Esto le añade solidez (al menos un cierto tipo de solidez, la que sea posible a este ser extremadamente leve) no sólo a lo real actual, a lo que existe ahora,

sino también a la trabazón entre el pasado y el presente. (Nota 6). El club de apoyo mutuo que crean los marcos interpretativos hace también que interpretemos el pasado a la medida del presente, pero de un presente que interpretamos como continuación y producto del pasado. Anticipación del futuro, pero también anticipación de la retrospección, una retrospección que se fundamentará en esa previsión de retrospección. Expectativa autocumplida para el presente; constitución retroactiva para el pasado. Así el pasado adquiere toda la solidez que pueda tener tal ente desaparecido, y el presente se nos escapa menos (al estar firmemente enmarcado en una serie de coherencias, premoniciones, proyectos y prácticas establecidas).

"De incontables maneras e incesantemente, la vida social absorbe e incorpora a sí misma el entendimiento que de ella tenemos" (FA 563). En un paréntesis autorreflexivo importante, admite Goffman que la teoría social no está aislada de este proceso, a un nivel metalingüístico intocable, sino que forma parte integrante de él:

(Y ya que hay que admitir que mi análisis de los marcos se fusiona con el que emplean los propios sujetos, el mío, en esa medida, ha de funcionar como una fantasía de apoyo más). (FA 563)

Lo mismo sucede, supongo, con la crítica de Morson y Bernstein a las profecías autocumplidas, o con mi crítica a su crítica. Entender el funcionamiento de los marcos interpretativos es también darles solidez (la que les corresponde), no sólo mostrar que están hechos de aire.

De aquí pasaremos a la teoría del sujeto de Goffman—otra cosa aérea y sólida a la vez.

II. El teatro de la interioridad

Continúo releendo y comentando la conclusión de *Frame Analysis* de Goffman. Comienza la segunda parte diciendo que es tentador establecer una oposición simplista entre la actividad *efectiva* y sus "formas transformadas": por ejemplo, entre realidad y ficción. Es tentador creer que las formas "derivadas de la realidad" son copias de un original localizable. Y entonces el análisis de marcos se limitaría al análisis de estas transformaciones, partiendo de un nivel de base simple e inanalizable, la realidad efectiva, no enmarcada.

Pero ya se ha mostrado a lo largo de todo el libro cómo la realidad, al incluir esos marcos, no puede aislarse de ellos. La realidad incluye a la ficción, y a las diversas gradaciones y transformaciones de los marcos "originales", con lo cual se establece entre la realidad y la ficción (o de modo más general entre la realidad y sus representaciones), una relación paradójica, o, si se prefiere, dialéctica. *Totus mundus agit histrionem*—era el lema del teatro del Globe, de Shakespeare & Co. La realidad, siendo una estructuración semiótica, no puede comprenderse sin analizar estas estructuraciones que la invaden, complican o constituyen.

Pues la actividad efectiva no ha de contrastarse únicamente con algo obviamente irreal, como los sueños por ejemplo, sino también con los juegos, rituales, experimentaciones, ensayos, y otras disposiciones, incluyendo los engaños, y estas actividades no es que sean tan fantásticas. (*FA* 563, traduzco).

Conclusión: el análisis no puede establecer una diferencia simplista entre la realidad original y la transformada, ni siquiera entre la realidad y la ficción, y por tanto el análisis de marcos es aplicables al conjunto de la realidad.

Sostenemos, pues, que los segmentos de actividad, incluyendo las figuras que los habitan, han de tratarse como un único problema para el análisis. Los ámbitos del ser son aquí los objetos adecuados de estudio, y aquí, lo cotidiano no es un dominio especial que haya de ponerse en contraste con los otros, sino que es meramente otro ámbito. (FA 564)

Aquí Goffman trata en términos de "marcos" lo que otros teorizadores han llamado "mundos posibles". (Nota 7).

Sí creo que conviene aclarar que por supuesto existe una posición relacional llamada "mundo real", aunque es *relacional*, precisamente: es decir, ese "mundo real" también existe dentro del marco de una película de ficción para los personajes que en él habitan y contemplan ficciones en segundo grado. Y, además de estar relacionalmente definido, el mundo real es un ámbito complejo, atravesado y constituido por múltiples marcos no "tan" reales, como aclara Goffman. Procede a continuación a explicitar la complejidad que subyace al nivel, supuestamente básico, de la "realidad real".

Ejemplo de Goffman: Así como los actores interpretan a su personaje para clarificar de cara al público el sentido de los actos y pensamientos del personaje, de la misma manera nosotros interpretamos a nuestro personaje, *playing ourselves* por así decirlo (Nota 8), especialmente cuando nos sentimos observados por un público no familiarizado con nosotros y que podría malinterpretar nuestros actos, "most evidently when an individual finds he must do something that might be misconstrued as blameworthy by

strangers who are merely exercising their right to glance at him before glancing away" (FA 564). Verbigracia, hablamos ostentosa o innecesariamente con algún acompañante nuestro, para que nos oigan terceras personas, cuando se produce algún tipo de confusión interactiva en el grupo que formamos conocidos y desconocidos, o hablamos "solos" en compañía—con "response cries", un fenómeno estudiado al detalle por Goffman en *Forms of Talk*. También representamos nuestro papel cuando, bajo la mirada de la señora de la limpieza, pasamos por su suelo recién fregado con aspavientos de humildad y precaución, para que no se sienta ofendida por nuestra indiferencia a su trabajo.

En un caso de interacción "real", "efectiva", "cotidiana", puede haber marcos entrecruzados delimitando secuencias de actividad diferenciables. Así los clasifica Goffman:

1). Primero, marcos que delimitan las secuencias de actividad, simultáneas, como en una grabación de varias pistas:

- La actividad principal, la "historia" oficial de lo que está pasando, compartida por todos. Por ejemplo, una reunión de trabajo en una oficina.

- Hasta cuatro canales de actividad subordinados:

a) Uno relativo a acontecimientos ignorados. Por ejemplo, los ruidos de tripas de uno de los participantes.

b) Una secuencia de actividad *direccional*, que orienta y regula la línea de actividad principal pero no es en sí misma objeto de atención. Por ejemplo, los rituales establecidos de toma de palabra, posición en la mesa según la jerarquía, etc., en la reunión de trabajo.

c) Una secuencia relativa a la comunicación superpuesta: lo que para los participantes queda fuera de su ámbito perceptual. Por ejemplo, los

participantes suponen mutuamente que ninguno de los participantes puede ver lo que está pasando en otra habitación de la oficina.

d) Un canal de ocultación. Por ejemplo, si un jefe antipático interrumpe la reunión con un telefonazo, mientras uno de los participantes le habla, todos pueden hacer caras o gestos de fastidio al respecto.

2) Al margen de las secuencias de actividad, están los marcos relativos a lo que Goffman denomina *laminaciones*. Por ejemplo, la reunión podría ser no una reunión tal cual, sino estar sometida a algún tipo de modulación o derivación: un *ensayo* de reunión, una reunión *ficticia* en el marco de una obra de teatro, etc. Una determinada secuencia de acción, con sus canales de actividad subordinados, puede así verse modulada y reenmarcada en otro contexto de actividad.

3) La actividad puede verse atravesada por diferentes marcos relativos al *status de participación* de los interactuantes. Por ejemplo, en una conversación entre dos personas, ambas son participantes en igual medida y pueden intercambiarse los papeles de hablante y oyente. Si se añade un tercero, puede mantenerse la plena participación de todos, o puede aparecer en mayor o menor medida el papel del participante *sin alocución*: si la conversación se centra en dos, el tercero presente puede convertirse en una especie de espectador del marco comunicativo formado por los otros dos. También pueden aparecer modalidades de comunicación limitada entre algunos participantes y que excluya, por connivencia, a parte de los presentes:

Con un tercer participante, se ha creado también la posibilidad de una red colusiva y una distinción entre colusionadores y exclusionados. Añadamos, en lugar de eso, a un tercero que sea un extraño no participante y tenemos el papel

del transeúnte que pasaba por allí, y su actor está aislado de los demás por la falta de atención que dicta la cortesía. Si hacemos un guión con esa situación de dos personas o cualquiera de las situaciones de tres personas, y lo representamos sobre un escenario, ya tenemos, además, los roles del actor y del público. (FA 565)

(He desarrollado algunos aspectos de la manera en que la presencia de estos terceros estructura la comunicación narrativa en mi artículo "Overhearing Narrative").

Bien, pues una vez establecida la posibilidad de este análisis en marcos de la interacción comunicativa, Goffman pasa a aplicarlos al teatro interior del sujeto. Con toda lógica, pues (según nos enseña el interaccionismo simbólico) la subjetividad emerge por interiorización de la interacción. (Nota 9). La interacción consigo mismo, la auto-interacción, es una dimensión esencial del comportamiento. Según Blumer, el sujeto se dirige continuamente a sí mismo *self-indications*, señales relativas a su propio comportamiento. No olvidemos que las señales dirigidas por el organismo a sí mismo son un elemento crucial en el surgimiento de una consciencia compleja y reflexiva, ya al nivel de las estructuras cerebrales evolucionadas. (Nota 10). El sujeto consciente y complejo es sólo posible gracias a la multiplicidad originaria de sistemas de señales internos, en comunicación unos con otros. De ahí que el análisis de la interacción y su estructura de marcos pueda aplicarse también a la actividad subjetiva de cada uno de los participantes en un encuentro comunicativo—aunque el encuentro sea de una sola persona consigo misma, claro.

Así pues, Goffman complica los sujetos "simples" presupuestos en el análisis anterior, con este elemento de autointeracción. La comunicación colusiva puede por tanto darse aun entre dos personas:

Puede darse la comunicación colusiva en la conversación entre dos personas ya sea bajo la forma de la auto-colusión, cuando uno de los participantes hace apartes gestuales durante el turno de habla de la otra persona, o (por así decirlo) en forma de comunicación colusivo-colusiva, con los dos participantes jugando los papeles de colusionador y excolusionado. También un participante puede estilizar la externalización de su respuesta de modo que se estimule al otro para percibirla pero sin embargo actuar como si no lo hubiese hecho; se anima así al otro a aportar dos modos de funcionamiento, no uno, y se expande así de hecho la situación bipersonal para convertirse en algo más complicado. (FA 565)

La vida cotidiana incluye una teatralidad, como bien supo ver Shakespeare, que potenciaba con el teatro de la vida cotidiana la teatralidad de su propio drama, para devolver al público esa teatralidad social reinterpretada, exteriorizada y comentada. (Nota 11). Esa teatralidad nos vuelve actores y da profundidad a nuestros personajes, como comenta Goffman en relación a un caso frecuente: cuando repetimos o contamos las palabras y acciones de una persona a un tercero, o cuando narramos sin más:

Y cuando un hablante re-presenta una secuencia de experiencia para deleite de su interlocutor, éste último (y hasta cierto punto también el hablante) puede ponerse a contemplar y funcionar de manera no distinta a un público; el oyente y *el hablante* pueden dar señales de su aprecio a lo que el hablante les está presentando.

En suma, las situaciones que articulan la interacción multipersonal pueden plegarse y pasar al interior de la conversación entre dos personas, para recibir allí un papel estructural. (FA 565-66).

Todavía enfatiza poco Goffman en este punto, me parece, la naturaleza interactiva de la interioridad. Pensemos en un ejemplo clásico de interioridad: la intimidad, ejemplificada en los secretos que no se cuentan

ni salen a la luz en la interacción comunicativa con el otro. Pues bien, el sujeto que se estructura alrededor de un secreto ya ha interiorizado la situación comunicativa consistente en la ocultación del secreto. Con cuidado de sí mismo ha de regular, por supuesto en la interacción con otros, pero también en su economía interna, la representación de dos papeles, el del sujeto-sin-secreto y la del sujeto-que-oculta-un-secreto, y ha de ser u orquestrar los dos. No es sino un ejemplo bastante claro de interacción internalizada que ayuda a constituir al sujeto como un ente esencialmente relacional. Generalizando la denuncia del bolero, podríamos decir que, según Goffman, lo nuestro es puro teatro.

"Igual que en un escenario", la actividad supuestamente espontánea o natural es inherentemente teatral para Goffman. La organizamos de modo comunicativamente eficaz; y así a veces reímos o lloramos (actos corporales, vitales, supuestamente "descontrolados") en el momento que resulta comunicativamente más adecuado. La narración, por su parte, ordena secuencialmente acontecimientos simultáneos, para comunicarlos, sometiendo el orden y naturaleza de los hechos a las necesidades interaccionales—crear suspense, mantener el interés, etc. El teatro o el cine clásico (algo menos los modernos) secuencian ordenadamente los turnos conversacionales que en la práctica se solapan. Pues bien, en esto nos ofrecen la imagen idealizada de la interacción a la vez que reducen al mínimo el ruido comunicativo en *su propia* actuación interactiva: y también somos teatrales (aunque menos) fuera del escenario, dejando que cada cual interprete su papel y colaborando con ellos para que lo redondeen bien, y nos dejen luego hacer bien el nuestro—aun en medio de una confrontación, a veces.

Y aquí, en lugar de seguir la práctica habitual de 'secuencializar' lo que de hecho sucede a la vez, nos permitimos ver como si estuviese solapado lo que de hecho se ha organizado de modo secuencial—y con eso utilizamos los procedimientos de enmarcación para comprometerlos profundamente en la conspiración general para mantener las creencias existentes sobre nuestra naturaleza humana, en este caso, la creencia en que detrás de nuestras cortesías melindrosas, se halla un elemento indisciplinado y animal. (*FA* 566)

Recuérdese cómo en sus obras anteriores (*Interaction Ritual, The Presentation of Self in Everyday Life, etc.*) Goffman había enfatizado cómo la espontaneidad también tiene un carácter ritual, y la teatralidad social es colaborativa: por ejemplo, los esfuerzos de cada sujeto de la interacción por mantener o la coherencia de su rostro interactivo (*face*) se ve reforzada por una colaboración implícita aportada por los demás (Goffman 1967).

En la acción social, el cuerpo no se utiliza como una presencia inmediata, sino que se ve administrado semióticamente, implicado en la organización interaccional de la acción, orquestada mediante el juego de cuatro posiciones de sujeto, o funciones de interacción, diferenciables:

- La figura o personaje representado
- El estratega que diseña la acción
- El animador que lleva la acción a cabo
- El "principal" cuyos intereses se sirven mediante la acción

A veces los cuatro papeles están representados por "una misma" persona; otras veces se disocian. Por ejemplo, un cantante puede interpretar a un determinado personaje, cantando las palabras escritas por un autor, y

sirviendo los intereses de tal o cual productor, ideólogo, movimiento social, etc.

En las actividades reguladas y organizadas, como trabajo, deportes, ceremonias y rituales, etc. hay diferentes reglamentaciones en cuanto a la presencia y uso del cuerpo: comparemos así una competición deportiva, con sus reglas, etc., a un debate, por ejemplo: en cada actividad hay unos límites y convenciones en cuanto al uso que se da al cuerpo. Eso está regulado, con lo cual la actividad podría parecer totalmente convencionalizada. No es así, sin embargo, y se produce lo que podríamos llamar un *efecto de realidad*, pues al margen de la actividad oficialmente regulada y usos "oficiales" del cuerpo, hay toda una serie de acciones adicionales, como producción de signos y emisión de señales colaterales, o realización simultánea de otros rituales interpersonales.

Y, como producto colateral de sus acciones, el actor proporciona indicaciones de, por ejemplo, su personalidad, posición social, salud, intenciones, y afiliación a otros presentes. Así pues, en el caso de la mayoría de las secuencias de actividad ordinaria y no representada, parece perfectamente posible mostrar que aunque el comportamiento corporal del actor sea aprendido y convencional, que aunque se esté llevando a cabo una actuación establecida, la acción se percibe sin embargo como directa y no transformada. (...). Esta cualidad de "directo" es un rasgo distintivo del marco de la actividad cotidiana, y en última instancia debe uno recurrir, para entenderla, a explicaciones basadas en marcos, no en cuerpos. (FA 569)

Así pues, hay todo un lenguaje no verbal que acompaña y modula a la actividad "oficialmente realizada" y que apunta constantemente otros posibles usos del cuerpo.

El papel concedido a la emotividad y expresividad corporal está regulado y limitado por el marco de actividad. Una actividad regulada puede verse interrumpida por accesos de emoción que rompen el marco, pero la sintaxis de esta ruptura está en sí regulada (los abrazos o desesperaciones de los futbolistas, por ejemplo, o un músico que falla una nota y continúa con un gesto casi imperceptible de disculpas/complicidad hacia el público). En la interpretación de canciones populares, hay una "sinceridad" convencional:

En tanto que cantante, un individuo luce el corazón en la garganta; en tanto que interactor cotidiano, es menos probable que se exponga. Y así como se puede decir que se emociona según requerido en tanto que cantante, también se puede decir que no lo hace en tanto que conversador. Ningún comentario no habla de personas en sí; los dos nos hablan de figuras en un marco de actividad. (572).

Pero en los casos más logrados (y esto funciona mejor si se es una estrella célebre, con trayectoria vital tormentosa y milagros conocidos por el público) el intérprete o animador usa su personaje "real" como trasfondo o garante de la "autenticidad" de la emoción expresada. En un fenómeno semiótico parecido se basa en gran medida la semiótica del estrellato cinematográfico, con el historial de papeles interpretados y caracteres representados añadiendo ecos intertextuales a otros posteriores.

En el "marco cotidiano" de interacción, sostiene Goffman, la convención a aplicar es que los sujetos/actores tienen un control incompleto de sus expresiones emocionales. Aun si disimula, el sujeto ha de traicionarse a sí mismo, o emitir señales que nos permitan interpretar esa ambivalencia. De otro modo, se pasa a considerarlo un psicópata. El comunicador cotidiano ha de revelar sus emociones en adición al control impuesto por la actividad en curso: "En suma, en tanto que personas naturales, se supone que somos contenedores limitados epidérmicamente"—dice Goffman—indicando cuál

es nuestro contenido ya sea mediante la expresión explícita o mediante señales corporales emitidas que indican la supresión de expresión explícita. La simulación perfecta no se consigue, o en todo caso no se considera aceptable. Y sin embargo lo es, y se consigue fácilmente, en otro marco de actividad al que no se aplique esta ley: los faroles en el juego del póker, por ejemplo. Así pues, la "sinceridad" o "espontaneidad" del sujeto, y la tensión entre expresión explícita y subliminal, está también sujeta a reglas del juego y a contextos de actividad.

El sujeto individual actúa en un contexto u ocasión social determinada. Allí llega con una identidad biográfica y desempeñando un papel socialmente definido. Y representa ese papel pero sin limitarse a él, a la vez dejando traslucir (en esos apartes, señales subordinadas, estilo de representación, etc.) que su personalidad no se ve agotada por el papel: que aparte del rol social hay una personalidad definida, una entidad moral, una pasión animal, etc. Pero la manera en que se orqueste esta disociación entre persona y personaje depende mucho del tipo de actividad social, de las *laminaciones* o *reenmarcaciones* a que se haya visto sometida... Y también de las *modas*: al igual que varía según contextos sociales o épocas la longitud o anchura de la corbata, también varía la amplitud y tipo de disociación aceptable o deseable entre persona y personaje, "entre la figura proyectada y el motor humano que la anima" (*FA 573*):

Sí existe una relación entre personas y rol. Pero la relación responde al sistema interaccional —al marco— en el cual se representa el rol y se entrevé el yo del actor. Así pues, el yo no es una entidad a medio esconder entre los acontecimientos, sino una fórmula cambiante para manejarse entre ellos. Al igual que la situación en cuestión prescribe la actitud oficial en el seno de la cual nos ocultamos, así también estipula dónde y cómo habremos de desvelarnos

algo, y la cultura misma prescribe qué tipo de entidad debemos creer que somos para tener algo que desvelar de esta manera. (FA 574).

A continuación ejemplifica Goffman la manera en que un subastador o una azafata interpretan su papel... algo que recuerda al análisis sartreano de la autointerpretación de su papel que hace el camarero en *El ser y la nada* (Sartre 1984)—de no ser porque para Goffman, el sujeto no desaparece tras el rol, sino que se constituye en interacción con el rol: en lugar de tener una superficie alienada, una interpretación perfecta, tenemos un complejo juego de interpretarse a sí mismos en el rol y a la vez a otro personaje "real" que trasluce con un *efecto de autenticidad*... pero todos, podríamos decir, seres de papel o entes teatrales. "En suma, a la vez que se nos asigna un uniforme, se nos asigna también una piel. Por su propia naturaleza, los marcos establecen los límites a partir de los cuales son reenmarcados" (FA 575).

El sujeto es por lo tanto una serie de funciones que se superponen o van juntas en la actividad "normal", pero que en otros marcos de acción se desligan: y en lugar de ser nuestra propia figura, animador, estratega y principal, vemos estos papeles distribuidos en una serie de sujetos coordinados para la acción.

Concluye Goffman su libro *Frame Analysis* citando el análisis que hace Merleau-Ponty (en *La prosa del mundo*) de la experiencia del "otro" con quien dialoga— ¿Y quién es "el otro"? Alguien que no es propiamente ni la actitud "oficial" del otro, ni el cuerpo que tengo frente a mí. El otro está no propiamente en su cuerpo, sino en la experiencia de interacción que se crea entre yo y él, y que también noto que me desplaza o me modela a mí en tanto que sujeto comunicativo y comunicado. Pues bien, Goffman enfatiza

ese desplazamiento interactivo que me crea a mí (también para mí) a la vez que crea la experiencia del otro. *Soi-même comme un autre*, también aquí. Y la imagen del yo que se trasluce es, desde luego, un yo relacional, un juego móvil de espejos y situaciones que, en el momento en que queremos anclar en una sustancialidad, no nos remite sino a una identidad significada que se fragmenta en incontables "realidades" de similar consistencia: interacciones, marcos, situaciones, actitudes hacia otros, resignificadas y reenmarcadas, traslucidas y comunicadas incesantemente. No tenemos más sustancia: "me parece que es teatro".

Notas

(Nota 1). He comentado sobre distintos aspectos de la representación retrospectiva y sus consecuencias hermenéuticas en *Objects in the Rear View Mirror May Appear Firmer than They Are*. Una exposición más detallada de las implicaciones narratológicas de la teoría goffmaniana habrá de esperar otros trabajos de momento meramente imaginarios.

(Nota 2). Sobre el uso de algunos tipos de marcos y de rupturas de marco en la narración, el cine y el teatro, véanse mis artículos "Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo", "La realidad flojea", y "Nought but shows / Music for a while".

(Nota 3). Arbib (2001). Ver también mi comentario sobre Arbib en "Internalized Interaction: The Specular Development of Language and the Symbolic Order", que desarrolla más en detalle algunas de las cuestiones que siguen.

(Nota 4). Wilde, *The Critic as Artist*. Sobre la teatralidad del yo y la retroalimentación de las representaciones en Oscar Wilde, puede leerse mi artículo "Wilde and the Riddle of the Sphinx / Wilde y el enigma de la esfinge".

(Nota 5). Se encuentran Morson y Bernstein entre los más agudos críticos de la distorsión retrospectiva o *hindsight bias*, aunque no utilicen estos términos en concreto. Más sobre la distorsión retrospectiva o *hindsight bias* y sus efectos en la práctica crítica, así como mis

matizaciones a las teorías de Morson y Bernstein, en mi pseudolibro *Objects in the Rearview Mirror May Appear Firmer Than They Are*.

(Nota 6). Para un análisis de la fenomenología del tiempo en esta línea de pensamiento hay que remitir a *La Filosofía del Presente* de George Herbert Mead.

(Nota 7). Por ej. Eco (1981), Ronen (1994).

(Nota 8). Como dice Shakespeare a propósito del protagonista Enrique, "playing himself", *interpretando el papel de sí mismo* (*Henry V*, prólogo). Ver mi comentario sobre la reflexividad teatral shakespeariana a propósito de esta obra, en "Be Copy Now".

(Nota 9). Ver Blumer (1986) así como mis artículos "Interacción internalizada" y "Pragmática, interaccionismo y análisis crítico del discurso".

(Nota 10). Ver los diversos artículos de *Cajal and Consciousness* (Marijuán 2001) que comento en mi artículo "Más consciencia".

(Nota 11). Ver el análisis de la metateatralidad shakespeariana de Hubert (1991).

Referencias

- Arbib, Michael A. "Co-Evolution of Human Consciousness and Language." En *Cajal and Consciousness: Scientific Approaches to Consciousness on the Centennial of Ramón y Cajal's TEXTURA*. Ed. Pedro C. Marijuán. Nueva York: New York Academy of Sciences, 2001. 195-220.
- Bernstein, Michael André. *Foregone Conclusions: Against Apocalyptic History*. (Contraversions: Critical Studies in Jewish Literature, Culture, and Society, 4. A Centennial Book). Berkeley: U of California P, 1994.
- Blumer, Herbert. *Symbolic Interactionism: Perspective and Method*. Berkeley: U of California P, 1986.
- Eco, Umberto. *Lector in Fabula*. Barcelona: Lumen, 1981.
- García Landa, José Angel. "Enunciación, ficción y niveles semióticos en el texto narrativo." *Miscelánea* 15 (1994): 263-300. Edición en red (2004):
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/niveles.htm
- - -. "Overhearing Narrative." En *The Dynamics of Narrative Form: Studies in Anglo-American Narratology*. Ed. John Pier. (Narratologia: Contributions to Narrative Theory / Beiträge zur Erzähltheorie, 4). Berlin y Nueva York: Walter de Gruyter, 2004. 191-214.
- - -. "El yo relacional." En García Landa, *Vanity Fea* 20 agosto 2005.
<http://garciala.blogia.com/2005/082001-el-yo-relacional.php>
- - -. *Objects in the Rearview Mirror May Appear Firmer Than They Are: Retrospective / Retroactive Narrative Dynamics in Criticism*. 2005-2007. Edición en red (Universidad de Zaragoza):
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/retroretro.htm
- - -. "La realidad flojea." En García Landa, *Vanity Fea* 7 dic. 2005:
<http://garciala.blogia.com/2005/120702-la-realidad-flojea.php>
2005-12-29
- - -. "Pragmática, interaccionismo, y análisis crítico del discurso." En García Landa, *Vanity Fea* 21 Nov. 2005.

- <http://garciala.blogia.com/2005/112201-pragmatica-interaccionismo-y-analisis-critico-del-discurso.php>
2005-12-02
- - -. "Más consciencia." En García Landa, *Vanity Fea* 1 enero 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/010101-mas-consciencia.php>
2007-01-31
 - - -. "Goffman: La realidad como expectativa autocumplida." En García Landa, *Vanity Fea* 27 enero 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/012701-goffman-la-realidad-como-expectativa-autocumplida.php>
2007-01-31
 - - -. "Goffman: El teatro de la interioridad." En García Landa, *Vanity Fea* 16 feb. 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/021615-goffman-el-teatro-de-la-interioridad.php>
2007-02-28
 - - -. "Be Copy Now: Retroalimentación y dialéctica de la vida y el teatro en Shakespeare (*Henry V*, 3.1) / Be Copy Now: Dialectics and Feedback of Life and Theater in Shakespeare (*Henry V*, 3.1)" PDF en red en *Social Science Research Network* (nov. 2007):
<http://ssrn.com/abstract=1029284>
2007
 - - -. "Nought but Shows—Music for a While." En García Landa, *Vanity Fea* 18 dic. 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/121801-nought-but-shows-music-for-a-while-.php>
2008
 - - -. "Internalized Interaction: The Specular Development of Language and the Symbolic Order / Interacción internalizada: El desarrollo especular del lenguaje y del orden simbólico." (2007). PDF en red en *Social Science Research Network*
<http://ssrn.com/abstract=1073782>
2008
 - - -. "Wilde and the Riddle of the Sphinx / Wilde y el enigma de la Esfinge." PDF en red en *Social Science Research Network* (enero 2008).
<http://ssrn.com/abstract=1082721>
2008

Goffman, Erving. "On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction." En Goffman, *Interaction Ritual* 1967. Nueva York: Random House-Pantheon, 1982. 5-46.

- - -. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. 1974. Prólogo de Bennett M. Berger. Boston: Northeastern UP, 1986.
 - - -. *Frame Analysis: Los marcos de la experiencia*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 2006.
 - - -. "Response cries." En Goffman, *Forms of Talk*. Philadelphia: U of Pennsylvania P, 1981. 78-123.
- Gould, Stephen J. *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge (MA): Harvard UP-Belknap Press, 2002.
- Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.
- Marijuán, Pedro J., ed. *Cajal and Consciousness: Scientific Approaches to Consciousness on the Centennial of Ramón y Cajal's TEXTURA*. (Annals of the New York Academy of Sciences, 929). Nueva York: New York Academy of Sciences, 2001.
- Mead, George Herbert. *The Philosophy of the Present*. Prefacio de John Dewey. Ed. e introd. Arthur E. Murphy. (Great Books in Philosophy). Amherst (NY): Prometheus Books, 2002.
- - -. "George Herbert Mead: *La filosofía del presente*." Traducción española en curso en José Ángel García Landa, *Vanity Fea* 21 Aug. 2006.
<http://garciala.blogia.com/2006/082103-george-herbert-mead-la-filosofia-del-presente.php>
 2006-09-02
- Morson, Gary Saul. *Narrative and Freedom: The Shadows of Time*. New Haven: Yale UP, 1994.
- Ronen, Ruth. *Possible Worlds in Literary Theory*. Cambridge: Cambridge UP, 1994.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Trad. Juan Valmar y Celia Amorós. Madrid: Alianza, 1984.
- Wilde, Oscar. "The Critic as Artist." 1890. En *Complete Works of Oscar Wilde*. Londres: Collins, 1966. 1009-59.