

Somos Teatreros:

El sujeto, la interacción dialéctica, y la estrategia de la representación

según Goffman

José Angel García Landa

garciala@unizar.es

<http://www.garcialanda.net>

I. Somos teatreros

Y no sólo cuando entramos en la farándula, artística, literaria o académica. Todos somos unos farsantes a tiempo completo, y el que no, actor trágico. Nos dice Santayana que una vez hemos decidido quiénes somos, o una vez nos han convencido de ello, nos dedicamos a interpretar el papel de nosotros mismos a las mil maravillas. El proceso de socialización no sólo nos da un rostro social, sino que contribuye a fijarlo, y convierte nuestras actitudes en una máscara (trágica o cómica según los casos) que llamamos "yo"... máscara que se acabará pegando a la piel, si piel había.

Pero sea alegre o triste el visaje que adoptamos, al adoptarlo y al enfatizarlo definimos nuestro temperamento soberano. A partir de ahora, y mientras continuemos bajo el hechizo de ese conocimiento de nosotros mismos, no nos limitamos a vivir, sino que hacemos una actuación; componemos e interpretamos al personaje que hemos elegido, nos ponemos los coturnos de la actitud decidida, defendemos e idealizamos nuestras pasiones, nos autoanimamos elocuentemente a ser lo que somos, gente dedicada, o burlona, o descuidada, o austera, recitamos soliloquios (ante un público imaginario) y nos envolvemos grácilmente en el manto de nuestro papel inalienable. Bajo esta vestimenta, solicitamos aplauso y esperamos morir entre el atento silencio de todos. Declaramos vivir a la altura de los magníficos sentimientos que hemos enunciado, de la misma manera que intentamos creer en la religión que profesamos. Cuanto mayores sean nuestras dificultades, mayor será el celo que le dediquemos. Bajo los principios que hemos publicado, y el lenguaje de nuestras palabras que hemos empeñado, debemos esconder asiduamente todas las desigualdades de nuestros humores y conducta, y esto sin hipocresía, ya que nuestro personaje deliberado es más "nosotros" de lo que lo es el flujo de nuestros sueños involuntarios. El retrato que pintamos así, y que exhibimos como nuestra auténtica persona, bien puede que esté trazado a la manera solemne, con columna y cortina y un paisaje en la distancia, y un dedo señalando al globo terráqueo, o al cráneo Yorick de la filosofía; pero si este estilo nos es connatural y nuestro arte es vital, cuanto más transmute a su modelo, más profundo y auténtico será el arte. El busto severo de una escultura clásica, apenas humanizando el bloque de piedra, expresará un espíritu con mucha mayor verdad que la mala cara del hombre por la mañana o sus gestos ridículos casuales. Todo el que esté seguro de lo que piensa, u orgulloso de su cargo, o ansioso por su deber, se pone una máscara trágica. Por delegación la declara ser él mismo, y le transfiere casi toda su vanidad. Mientras aún vive y está sujeto, como todo lo existente, al flujo de las cosas que le va minando su sustancia, ha cristalizado su alma en una idea, y con más orgullo que dolor, ha hecho ofrenda de su vida en el altar de las Musas. El conocimiento de uno mismo, como cualquier arte o ciencia, convierte su objeto en un nuevo medio, el medio de las ideas, en el que pierde sus antiguas

dimensiones y su antiguo lugar. Nuestros hábitos animales los transforma la consciencia en lealtades y deberes, y nos volvemos "personas", o máscaras.

Así lo veía Santayana.¹ Mucho debe a esto la noción de *face* o rostro social, a la que dedica Goffman pasmosos análisis, una vez observado el teatro de lo que hay. De allí a la noción de [la realidad como una expectativa autocumplida](#) no hay sino un paso.²

Y siendo la vida social "puro teatro", también es lógico que se encuentren en dramaturgos como Shakespeare ciertas intuiciones sobre cómo nos autoconstruimos [imitándonos unos a otros](#), o imitándonos a nosotros mismos, *playing ourselves*.³

Por tanto, cuando nos encontramos con una canción como el bolero aquél de "lo tuyo es puro teatro",⁴ habrá que preguntarse si la quejosa que lo canta será consciente de su propia máscara... Siendo que todos participamos del Gran Teatro del Mundo, la cuestión interesante pasa a ser qué grados de teatralidad, o qué estilos teatrales, consideramos aceptables en cada momento de la representación.

II. El mundo social como presentación y re-presentación

Volvemos al tema de la dimensión teatral de la existencia humana. Lo trata de modo magistral Erving Goffman, desarrollando observaciones previas de muchos. En Kenneth Burke era importante esta dimensión dramática de la acción, y en [George Santayana](#). Aunque para las primeras observaciones sobre la teatralidad de la existencia hay que acudir, claro, a los actores y dramaturgos.

En *As You Like It* aparece una de las más conocidas reflexiones metateatrales de Shakespeare.

DUKE SENIOR: Thou seest we are not all alone unhappy:
This wide and universal theatre
Presents more woeful pageants than the scene
Wherein we play in.

JAQUES: All the world's a stage,
And all the men and women merely players:
They have their exits and their entrances;
And one man in his time plays many parts,
His acts being seven ages. At first the infant,
Mewling and puking in the nurse's arms.

¹ Este fragmento de *Soliloquies in England and Later Soliloquies* lo cita Erving Goffman en *The Presentation of Self in Everyday Life*. Traducción mía; también lo son todas las traducciones de citas de los libros de Goffman.

² Ver mi artículo "Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad". Sobre la noción de *face* ver además Goffman, "On Face-work".

³ Sobre la reflexividad en Shakespeare, ver el libro de Judd Hubert y mi nota "Be Copy Now."

⁴ Ver la canción interpretada por La Lupe.

And then the whining school-boy, with his satchel
 And shining morning face, creeping like snail
 Unwillingly to school. And then the lover,
 Sighing like furnace, with a woeful ballad
 Made to his mistress' eyebrow. Then a soldier,
 Full of strange oaths and bearded like the pard,
 Jealous in honour, sudden and quick in quarrel,
 Seeking the bubble reputation
 Even in the cannon's mouth. And then the justice,
 In fair round belly with good capon lined,
 With eyes severe and beard of formal cut,
 Full of wise saws and modern instances;
 And so he plays his part. The sixth age shifts
 Into the lean and slipper'd pantaloon,
 With spectacles on nose and pouch on side,
 His youthful hose, well saved, a world too wide
 For his shrunk shank; and his big manly voice,
 Turning again toward childish treble, pipes
 And whistles in his sound. Last scene of all,
 That ends this strange eventful history,
 Is second childishness and mere oblivion,
 Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans everything. (II.7)

Aparte de la referencia explícita a la propia representación, aparece aquí una disociación y luego fusión entre la apariencia y la realidad. Por una parte parece perversa la analogía, pues juega a presentar el mundo como un teatro, cuando el mundo no lo es: no representamos el papel del bebé, o del viejo, sino que lo somos—queramos o no, y con poco margen para representar otro. Pero toda imagen tiene, claro, su parte de verdad. Aquí una parte de verdad le viene, al parlamento de Jaques, de la propia situación teatral. Para un actor, el mundo sí es teatro, más que para ninguna otra persona, y todos esos papeles sí son de quita y pon (... también hasta cierto punto). Por eso (ha señalado Hubert) funcionan tan bien las obras de Shakespeare en escena: su hiperconsciencia de la propia teatralidad les da una energía que absorben, por así decirlo, del escenario mismo en el que están siendo representadas. La otra parte de verdad que tiene el parlamento no viene del teatro, sino del mundo mismo—y a este nivel el parlamento no es una imagen caprichosa, o un truco metateatral, sino la verdad literal de la situación. El mundo social es inherentemente teatral. Y de esa teatralidad de la vida absorbe su energía no ya el metateatro de Shakespeare, sino todo teatro—espectáculo éste que (en sus diferentes variedades) se enraíza no sobre una realidad ajena a lo dramático, sino sobre una realidad que ya tiene una dimensión de espectáculo y representación. Todo teatro es, pues, metateatro, y el de Shakespeare podríamos decir que es metateatro al cuadrado, puro teatro, o teatro sin más.

Otros en este siglo XVII fueron muy conscientes del elemento teatral en la realidad. Calderón también lo utilizó para construir su espectáculo en *La Vida es Sueño* o en *El Gran Teatro del Mundo*. Y me viene a la cabeza también este poema de Sir Walter Raleigh, "On the Life of Man":

What is our life? a play of passion;
 Our mirth, the music of division:
 Our mothers' wombs the tiring houses be,
 Where we are dressed for this short comedy;

Heaven the judicious sharp spectator is,
 That sits and marks still who doth act amiss;
 Our graves that hide us from the searching sun
 Are like drawn curtains when the play is done:
 Thus march we playing to our latest rest;
 Only we die in earnest, that's no jest.

Aunque Raleigh no escribe aquí una obra teatral, es evidente que la consciencia del elemento teatral de la existencia ha sido agudizada por el hecho de contemplar representaciones teatrales, "imitations of life". En el caso de Shakespeare, no es aventurado suponer que su doble papel de actor y dramaturgo (algo no muy corriente por entonces, ni desde entonces) le hizo especialmente consciente de esta dimensión de la acción humana—una experiencia que podía reelaborar y proyectar en su creación dramática, para dar lugar a una teatralidad intensificada o potenciada reflexivamente. Así, el parlamento de Jaques sobre las "edades del hombre" parece pedir a gritos, para ser adecuadamente representado, un acompañamiento gestual o vocal adecuado a cada uno de los personajes nombrados, con Jaques imitando así ya no sabe uno si a los tipos sociales descritos, o a sus versiones estereotipadas y con gestos ya ritualizados de la *Commedia dell'Arte*. En cualquier caso superpone al papel de Jaques una nueva lámina de actuación, o varias.

Hoy somos, si cabe, todavía más conscientes de la teatralidad del yo. No porque seamos más conscientes que Shakespeare, sino porque a consciencia shakespeariana se ha difundido y generalizado. Del personaje de Brod (una mujer) en *Everything Is Illuminated* (2002), de Jonathan Safran Foer, se nos dice que era constitucionalmente incapaz de amar a nadie. "When she said "Father, I love you", she was neither naive nor dishonest, but the opposite. She was wise and truthful enough to lie. They reciprocated the great and saving lie that our love for things is greater than our love for our love for things, wilfully playing the parts they wrote for themselves, wilfully creating and believing fictions necessary for life" (p. 83). En esta misma novela reaparece la consciencia reflexiva de la teatralidad en un episodio en el que se comenta la creencia religiosa como una pura cuestión de rituales, una creencia no en su objeto sino vuelta sobre sí, creencia en el propio acto de creer, "belief in belief", una ritualización deliberada de la actuación y una consciencia aguda de su apoyatura reflexiva en sí misma.

Si en Shakespeare esta consciencia de la teatralidad de lo humano da lugar a una estética o una poética, en Goffman da lugar a una sociología y a una teoría del sujeto. Del sujeto como inherentemente social, claro: es el argumento desarrollado en *The Presentation of Self in Everyday Life*. Ya he hablado en otro lugar sobre la concepción del sujeto, de su génesis y estructura, según la semiótica de este autor, en "[Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad.](#)" Allí comentábamos *Frame Analysis*; la idea básica es que, siendo que la realidad está organizada, esta organización se asume cognitivamente, y lo que llamamos realidad consiste en la retroalimentación que se da entre la supuesta "realidad" y sus representaciones. En suma, que la realidad no es sólo tal realidad (asemiótica, o previa a la representación), sino la representación de esa realidad, y las cosas, las situaciones y la gente no son sólo tales entes, sino también los signos y símbolos de sí mismos. Objetos no sólo sólidos y materiales, sino también semióticos, informacionales, y por tanto informacionalmente manipulables y alterables. Somos, como Emerson decía, símbolos, y habitamos símbolos.

En este otro libro, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Goffman está atento a la presentación del sujeto en la vida cotidiana—OK, eso dice el título. La cuestión es que para Goffman esa presentación es a la vez una *re(-)presentación*. El sujeto no sólo actúa, en el sentido de *acción*, sino que *actúa*, en el sentido de "actuación teatral". Interpreta, subraya, o borda su papel, más allá de limitarse a llevarlo a cabo inconscientemente. Claro, todos sabemos, el sastre incluido, que el sastre es un sastre, y vamos con ciertas expectativas a la función. Esta tiene que ser creíble, aparte de que el traje esté bien o mal cosido, y así el sastre tiene que bordar el papel de sastre, y el actor el de actor, y el de peluquero el de peluquero. Si un peluquero se comporta como un catedrático, mal vamos, aunque corte bien el pelo. Hay margen, por supuesto, y surgen infinitas modalidades estilísticas en la dramaturgia de cada encuentro social. Lo fundamental es esta idea: que no sólo nos comportamos o realizamos acciones, sino que al actuar, actuamos: que interpretamos un papel, y que los demás lo saben. De ahí extrae Goffman el corolario de que nuestra acción se dividirá en aspectos considerados intencionales y otros considerados espontáneos—y que a su vez esta división es susceptible de reutilizarse. Los signos "espontáneos" podrán, por tanto, fingirse o manipularse, y a su vez esta manipulación podrá ser o no detectada... y entramos en una espiral de detección que convierte la vida cotidiana en una auténtica novela de espías.

La vida social es para Goffman un panorama que invita al maquiavelismo:

Independientemente del objetivo en concreto que tenga en mente el individuo y de los motivos que tenga para tenerlo, tendrá interés en controlar la conducta de los otros, especialmente el tratamiento que le den a él en respuesta. Este control se logra en gran medida influyendo la definición de la situación que los otros vienen a formular, y puede influir en esta definición expresándose de tal manera que les dé la clase de impresión que les lleve a actuar voluntariamente de acuerdo con los planes que él ha trazado. (*Presentation of Self* 4, abreviado *PoS*)

—claro, que los Otros no se chupan el dedo; y tienen su propio plan y su propia dramaturgia. Siempre es bueno descolocar al otro y exponer públicamente el montajillo de su teatro: de ese modo nos colocamos en la posición del que posee la perspectiva privilegiada, *topside*.

Por otra parte, esta cuestión de remodelar la situación en la que estamos parece ser el desquiciamiento que hemos aportado los humanos a una cuestión evolutiva básica, la de la adaptación. En el sentido de que es una habilidad adaptativa avanzada no sólo la de *adaptarnos al medio ambiente*, como hacen los infusorios y gusanos, sino la de *adaptar el medio ambiente a nuestras necesidades*, modificándolo. Como hacen las termitas, o los castores, o los agricultores, u otros organismos y sociedades más avanzados. En el seno del mundo humano, de modo análogo, no lleva ventaja únicamente quien se adapta al contexto, sino también quien logra adaptar el contexto a su propia acción—y si de paso se descoloca al contrario, mejor. En suma, que la realidad humana, cuanto más propiamente humana, no está ya predefinida, sino que está sujeta a debate, a negociación o a redefinición. El comunicador más hábil, o el actor más avezado, juega con ventaja si se apropia de la obra y organiza la distribución escénica de tal manera que se encuentre él en el centro... o en las sombras de la periferia, si le conviene más manejar la obra desde allí.

En esta dramaturgia maquiavélica, el control de lo supuestamente incontrolable es una

cuestión básica. Quien controla los signos que se consideran espontáneos, o inocentes de manipulación o intervención, está controlando la fibra misma de la realidad tal como aparece a los otros. Goffman señala las grandes ventajas que puede obtener el individuo del control de aquellos aspectos de su comportamiento que los demás van a interpretar como espontáneos o no calculados. Si están calculados, es un margen de ventaja con el que cuenta quien los controla. A esta manipulación de los rasgos expresivos dedicará Goffman más específicamente los estudios de *Strategic Interaction*, libro al que volveremos más adelante.

Bien, en la interacción así planteada debe haber una negociación. Si la realidad es, por definición, lo que todos compartimos en una situación dada, habrá que suponer que todos los participantes, a un determinado nivel, aceptan determinados aspectos de la realidad, y otros los intentan manipular o redefinir, barriendo hacia su terreno, para arrimar el ascua a su sardina, haciendo palanca con los presupuestos comúnmente compartidos, o utilizando las presuposiciones de los demás como apoyadero desde el cual ejercer una fuerza. Siendo que *la situación, o lo que está sucediendo, o lo que está en juego en este momento*, no es lo mismo para unos que para otros, y que todos tienen que ganar o perder cosas distintas según cómo llegue a definirse esa situación, se requiere una ardua negociación mezclada con la manipulación y la persuasión de los otros.

Normalmente las definiciones de la situación proyectadas por los diferentes participantes están en suficiente sintonía unas con otras como para que no se dé una contradicción abierta. No quiero decir que haya el tipo de consenso que surge cuando cada individuo de entre los presentes expresa sinceramente lo que realmente siente y está honestamente de acuerdo con los sentimientos expresados por los otros presentes. Este tipo de armonía es un ideal optimista y en cualquier caso no es necesario para que la sociedad funcione con suavidad. Más bien sucede que existe la expectativa de que cada participante suprima sus sentimientos sinceros inmediatos, trasladando una visión de la situación que considera que los otros puedan encontrar al menos temporalmente aceptable. El mantenimiento de esta superficie de acuerdo, este barniz de consenso, se facilita cuando cada participante esconde lo que quiere detrás de unas aseveraciones que afirman valores a los que todos los presentes están obligados a respetar aunque sea de boquilla. Además hay normalmente una especie de división del trabajo de la definición. A cada participante se le permite establecer la reglamentación oficial provisional sobre los asuntos que son vitales para él pero que no son de importancia inmediata para otros—por ejemplo, las racionalizaciones o justificaciones con las que explica su actividad pasada. A cambio de esta cortesía, mantiene silencio o no se pronuncia sobre asuntos importantes para los otros pero que no son de importancia inmediata para él. Tenemos así una especie de *modus vivendi* interaccional. Juntos, los participantes contribuyen a una definición única global de la situación que conlleva no tanto un acuerdo auténtico sobre lo que hay, sino más bien un acuerdo auténtico sobre *qué opiniones de quién, sobre qué temas, se respetarán temporalmente*. También existirá un acuerdo real sobre lo deseable de evitar un conflicto abierto en la cuestión de las definiciones de la situación. (PoS 9-10)

Es decir, que en la dramaturgia cotidiana, menos rígidamente preescrita que la teatral, no sólo se trata de encontrar y definir al propio personaje, o de orientar el argumento, sino que también hay que acordar, o dejar sentado, qué tipo de obra se está representando—si es comedia romántica, tragedia o sainete. Cada cual viene con sus propuestas, y la situación se parece a la de una compañía teatral sin director. El barullo sería imponente si no porque todos quieren a la vez hacer juego y esconder las cartas.

Es importante, observa Goffman, dejar clara la situación desde el principio, poner género a la obra en cuestión—definirla de golpe, antes de dar lugar a un conflicto sobre qué es lo que se ventila, con las dudas. Los demás muchas veces se dejan guiar—por ejemplo por la camarera que organiza cómo quiere llevar la cuestión de cómo y cuándo se pide. Nada más con nuestra actuación ya sentamos una definición de quiénes somos y de cómo entendemos nuestro papel en la situación de que se trate en cada caso. Y subraya Goffman que "cualquier definición proyectada de la situación tiene también una clara dimensión moral" (*PoS* 13). Incluso estar ahí, sin más, como testigos de una situación, tiene este valor interaccional y ese compromiso moral; los existencialistas ya hablaron del peso de la presencia y de la mirada de los otros, cómo nos define, limita y condiciona.

Gran parte de la literatura, seria o popular, podría analizarse como un análisis sociológico aplicado, en esta línea: cómo las personas/personajes (o personajes) se definen —o buscan hacerlo— ante los demás, y cómo procuran redefinir las situaciones interaccionales. Y cómo estos planes tienen éxito o ([como suele suceder más bien](#)) fracasan y dan lugar a una lección moral que posee el narrador, con su perspectiva privilegiada.⁵

En el primer capítulo de *La presentación del yo en la vida cotidiana* [tratará Goffman de la actuación](#) (en el buen y en el mal sentido de la palabra) de los individuos—de sus roles y papeles. Seguiremos con unas notas glosadas sobre el mismo, añadiendo especialmente comentarios relativos a los estudios literarios y a la comunicación mediada por red.

III. [Actuaciones](#)

Es esencial creer en el papel que uno representa, ya lo dijo Stanislavski. Por el hecho de aparecer en sociedad ya aparecemos caracterizados como tal o cual personaje, o como sujetos que desempeñan tal o cual papel. Esto se supone que ha de tomarse en serio. Para empezar, por el propio sujeto-actor: ha de creer en su propio papel. Como ya señalaba Santayana, no se nos da mal eso de meternos en la piel de nuestro personaje. Y para echarle fe incluso conviene olvidarnos de que es un papel, retirando la escalera después de subir. Goffman insiste en que no sólo hacemos un papel, o somos algo—además, lo recalamos, lo interpretamos con una retórica convencional, lo remachamos con gestos y atrezzo. Con presentación, y con representación: así se hace la realidad, que sólo al ojo crítico de Goffman y pocos más aparecerá como un tanto teatral o construida. Los demás nos metemos en la obra—habría que decir que el sentimiento de *inmersión*, la *willing suspension of disbelief*, la suspensión voluntaria de la incredulidad que (según dijo Coleridge) constituye la fe poética, no sólo es esencial para disfrutar del arte, sino en primer lugar para vivir la vida.

Hay cínicos que se desentienden del teatro social o señalan cruelmente su ficcionalidad. Y hay quienes como Marco Aurelio o Hsun Tzu (Goffman señala a sus predecesores) han visto el mundo humano como un teatro convencional, pero su estilo de sabiduría les

⁵ Ver mi nota "La historia del fracaso del plan".

ha llevado a seguir el juego y mantener la animación de la obra. Dice Goffman que quizá el mayor crimen de los estafadores no es llevarse nuestro dinero, sino hacernos dudar de la credibilidad de las apariencias—aunque desde otro punto de vista quizá les tuviésemos que estar agradecidos en ese sentido, pues son grandes analistas prácticos de la realidad, y semiólogos aplicados. En general, el público colabora de muy buena gana consigo mismo: el enfermo exagera sus síntomas, el médico hace como si entendiese la enfermedad, el indignado se mete en su indignación à la Actor's Studio... etc. Es cosa de tacto y prudencia, y de buena educación hacia los demás, el simular que vivimos realmente en el mundo que ellos quieren presuponer, y ayudar así a construirlo.

Hay toda una gama entre creer en las apariencias o manipularlas desvergonzadamente, pero los dos polos parecen ser especialmente atractivos. Nuestra vida social está hecha de roles y papeles, pero nuestra sensación de realidad y autenticidad consiste normalmente en meterse en esos papeles: en ellos conocemos no sólo a los demás sino a nosotros mismos —y así nos hacemos personas, o máscaras (remite Goffman a R.E. Park, *Race and Culture*). Goffman pone el ejemplo de los modelos de respetabilidad social o comportamientos de clase, en los que nos reconocemos y con los que nos identificamos, aun siendo conscientes de su artificialidad. Otro ejemplo es el chamanismo: el chamán sabe y no sabe que estafa a sus seguidores—y si es necesario, acude a otro chamán (A. L. Kroeber, *The Nature of Culture*).

Frente o fachada

El frente o fachada es la parte de la representación que define al sujeto y al tipo de situación de que se trate, o sea, "el equipo expresivo estándar que, de modo intencionado o no, emplea el individuo durante su actuación". Una parte es la ambientación local o escenario (*setting*)—lugares adecuados asociados al rol social, objetos, mobiliario, que forman parte de un tipo de identidad y actividad (la consulta del médico pongamos... un médico pasando consulta en un tenderete en el mercadillo sabrá lo mismo, pero no convence ni la mitad). También está el frente o fachada personal—insignias de profesión o rango, vestimenta, estilo personal de apariencia, raza, sexo, etc.—se verá que unos rasgos son más estables o permanentes que otros. Aparte de la apariencia está la "manera" del sujeto, que lanza señales sobre el rol que va a jugar, si está en modo oficial o no... y es de esperar una congruencia entre status social, apariencias y maneras. Aunque igualmente interesantes son los desajustes, modulaciones o contradicciones entre posición y modales.

Hay toda una gramática de las "fachadas" y "maneras" de tal modo que logramos, con sólo unas indicaciones, reutilizar esquemas de una situación para otra. Para Goffman, se ha producido una estandarización: "la tendencia a que un gran número de actos diferentes se presenten tras un número reducido de frentes es un desarrollo natural de la organización social" (*PoS* 26). Las fachadas ya pasan a tener entidad propia como tales, al margen de la actividad en concreto para la que se utilicen. A veces a una tarea se le cambia la fachada—se reorganiza un proceso interactivo laboral, los catedráticos dejan de vestir toga, etc—pero la nueva fachada rara vez es *nueva*—se utiliza alguna ya existente en otra o situación interactiva. Por ejemplo, los anestesiólogos pasan a ser "médicos" y se les rodea del ritual adecuado.

La realización dramática

Hemos dicho que en la vida social no sólo se actúa como agente, sino también como actor: "En presencia de otros, el individuo típicamente infunde su actividad de signos que resaltan dramáticamente y representan unos hechos confirmatorios que de lo contrario podrían ser poco aparentes u oscuros" (*PoS* 30) —así, *expresamos* nuestra actividad y rol a la vez que los llevamos a cabo. Laboralmente, ese teatro es bueno para que se reconozca nuestro status o el trabajo que hacemos. Así, los médicos son más teatreros que las enfermeras—pero con diferencia. Aprender a ser médico es no sólo aprender medicina, sino aprender a echarle empaque y teatro al personaje, enmarcarlo bien, y colegiarlo adecuadamente. Lo que no se aprecia nada no vale nada.

También el estudiante que quiere hacer valer su papel ha de representarlo: en primera fila, con los ojos bien abiertos, y diciendo sí, sí, con la cabeza. Aunque habrá maneras más sutiles también. En la teoría de Goffman parece confirmarse eso de que hay que dedicar la mitad del tiempo a trabajar y la otra mitad a que se vea que trabajas—a la autopromoción.

Y así los individuos se encuentran a menudo con el dilema de expresión versus acción. Los que tienen tiempo y talento para llevar a cabo adecuadamente una tarea, bien puede ser que precisamente por eso no tengan tiempo o talento para dejar claro que la están haciendo adecuadamente. (*PoS* 33)

A veces hasta se delega esta función dramática a un especialista, en algunas organizaciones. El show se reserva en cualquier caso para ciertos ámbitos, momentos o compañías—estaría fuera de lugar darlo continuamente. Excepto en el caso en que lo que se quiera proyectar es *la clase social*—entonces, toda la manera del individuo expresa su distinción. Esto lo observó Adam Smith de los aristócratas, que no paran de lanzar señales de que son aristócratas. La *Teoría de los Sentimientos Morales* de Adam Smith es otro libro temprano de un atento teorizador de la interacción internalizada.

Idealización

Charles Cooley, en *Human Nature and the Social Order*, observa que la retórica expresiva que rodea a las profesiones y clases proyecta una versión idealizada de esas profesiones. Refuerza los valores sociales oficialmente aceptados. Esta idealización se aprecia bien en los dramas y sátiras sobre movilidad social y trepas: se describen ahí los esfuerzos realizados por proyectar y mantener la apariencia adecuada de clase, posición, respetabilidad, etc., y los desfases entre la visión proyectada al público y la que se reserva para consumo privado. Otro aspecto de idealización que observa Goffman son los roles de género: las chicas se comportan con disciplina psíquica adecuada para presentarse como chicas, y se hacen las tontas o las débiles ante los chicos, afirmando así los papeles socialmente aceptados. Lo interesante aquí es que para Goffman no es un caso especial sino un ejemplo más de idealización expresiva: otros ejemplos son los mendigos callejeros interpretando su rol ideal. Esto requiere ocultar algunas cosillas, comportamientos inadecuados, gestos, aspectos no previstos de la actuación, etc... Es divertido observar cómo muchos trabajadores se describen a sí mismos llevando una doble vida en el trabajo tras la retórica oficial y obligaciones del puesto: la gracia está en los compañeros, o en las ventajillas que puede aprovechar el que sabe, los beneficios colaterales, etc: "En todos estos casos, el lugar de trabajo y la actividad oficial vienen a ser una especie de caparazón que oculta la vida llena de energía y espíritu que lleva el actor" (*PoS* 43)

Los errores o fallos profesionales, las actitudes impresentables ocasionales, se tapan o borran como parte de esa idealización. También se pone un énfasis en la presentación inmaculada del producto final, y se disimula el trabajo (o la falta de trabajo) que se ha dedicado a él. Se oculta asimismo el "trabajo sucio" que haya habido que hacer para llevar a cabo la labor. También se priman las cuestiones que más se echan de ver o llaman la atención en público, y las que más se prestan a disimulación pueden pasar a segundo lugar, aun si esto requiere elegir entre ideales en conflicto (por ejemplo rapidez y exactitud...). Otro aspecto expresivo más señala Goffman de modo divertido en estas cuestiones de roles, profesiones o papeles:

Finalmente, encontramos que los actores a menudo promueven la impresión de que tenían motivaciones idealistas para adquirir el rol que están desempeñando, que disponen de las cualificaciones ideales para llevarlo a cabo, y que no ha sido necesario que sufran indignidades, insultos o humillaciones, ni han tenido hacer ningún 'trato' tácito, para llegar a adquirir este rol. (*PoS* 46)

Lo cual es mucho suponer, con frecuencia—sea el rol el de novia, o el de ministro.

En general oculta el sujeto, pues, las actividades o aspectos que son incompatibles con una imagen idealizada de sí mismo y de su producto. "Además, un actor a menudo engendra en su público la creencia de que mantiene *con ellos* una relación más ideal de lo que suele ser el caso" (48). Vamos, que el público es siempre especial, y el actor también, cómo no. El actor se presenta como hecho de una pieza: su rol es su auténtico ser, el que lo expresa auténticamente. Frente a eso está la observación de William James sobre lo que hemos llamado a veces [el yo relacional](#).⁶ A saber, que somos distintos en cada una de nuestras relaciones y roles sociales. El sujeto "tiene tantas identidades sociales como *grupos* diferentes de personas hay cuyas opiniones le importen. Generalmente muestra una faceta distinta de sí mismo a cada uno de estos grupos diferentes".⁷ De ahí que sea molesto en ocasiones juntar círculos—atenta contra la esencia misma del sujeto, tanto más cuanto más incompatibles sean esas facetas y círculos.

El mantenimiento del control expresivo

Al proyectarse señales expresivas sobre la naturaleza del acto social de que se trate en cada caso, está el peligro de que el público no capte suficientes señales o no las entienda o no las vea claras, o vea demasiadas señales discrepantes que conduzcan a confusión. La torpeza en el desempeño del papel, o la calidad de las señales expresivas, dan lugar a muchos comentarios en la crítica teatral (cotidiana). Las situaciones y actos sociales adquieren formas ideales, se desarrollan estilos, y ay si hay elementos desfasados, o fuera de tono, o que traicionen un gusto dudoso o una teatralidad desfasada. Hay ambientes sociales refinados especializados en el escrutinio detallado del sujeto y de su número. Hay protocolos, etiquetas, estilos... y todo esto crea una tensión entre el sujeto humano, falible, y la perfección artística del estilo que se requiere de él. O de ella; ya

⁶ Ver mi nota "El yo relacional".

⁷ William James, *The Philosophy of William James*, cit. en Goffman, *Presentation of Self* 48

observaba Simone de Beauvoir la potencia de estos sistemas de control y de esas versiones idealizadas, para [construir la feminidad](#).⁸ Algunas se despachan con un bolsito y un pintalabios mal totoñados, y a correr. Pero un mínimo, como que hace falta.

Falsas apariencias

Dado que una situación, sujeto, clase, status, profesión, etc. son representados y proyectados por una serie de signos, éstos se prestan a la falsificación o imitación. Es difícil a veces distinguir lo verdadero de lo falso, y no sólo en la práctica, a veces también en la teoría. "A veces, cuando preguntamos si una impresión alimentada es cierta o falsa en realidad queremos preguntar si el actor está autorizado o no para actuar de esa manera" (Goffman, *PoS* 59). Casi es peor si un impostor lo hace bien (por ejemplo un falso médico que ha atendido bien a mucha gente), pues eso debilita aún más nuestro sentido de la realidad y de la autenticidad y de los mecanismos sociales de autenticación. Muchas historias aleccionadoras hay en las que se ocultan tras una identidad fraudulenta los malos, o los buenos: los malos para hacerse pasar por personajes de status *superior al suyo*, pero los buenos para hacerse pasar por personajes de status *inferior* al que en realidad ostentan. Los límites socialmente aceptables de la alteración del yo, o de su ocultación, están sujetos a perpetuo debate. (¿Es aceptable teñirse el pelo los señores? ¿Llevar pantalón de jovencuelo de calzón caído a los cincuenta años? ¿Vestir como catedrático si eres bedel?—Y en Internet, ya ni hablemos de apariencias auténticas y falsas. Es otro mundo de la autopresentación y representación.) Aparte, dice Goffman, "la ley se entrecruza con muchos requisitos sociales, introduciendo otros que le son propios"—por ejemplo grados y tipos de ocultación de la identidad, activa o pasiva, con ambigüedad o con falsa documentación, etc.

Otra cuestión es que con toda actividad legítima se mezcla una dosis de elementos inconvenientes o irregulares que conviene ocultar. Cuanto más amplio, variado y activo sea el rol, más puntos a mantener en secreto surgirán. Por ejemplo en el matrimonio, rol variado y de muchas horas y facetas, cada sujeto ha aprendido a mantener apartados de la vista o consciencia del otro pequeños o grandes secretitos, historias, relaciones, tratos financieros, etc.—a veces la reticencia está pactada entre líneas, y hay acuerdo tácito de no inmiscuirse en según qué terrenos.

Hay que observar que un defecto o ansiedad u ocultación en uno de los roles puede extenderse a los otros roles del sujeto (claro, es el mismo sujeto el ansioso). La coherencia expresiva en cada rol, y la del conjunto, es un bien deseable para el sujeto.

Así resume Goffman lo dicho:

In previous sections of this chapter some general characteristics of performance were suggested: activity oriented towards work-tasks tends to be converted into activity oriented towards communication; the front behind which the routine is presented is also likely to be suitable for other, somewhat different routines and so is likely not to fit completely any particular routine; sufficient self-control is exerted so as to maintain a working consensus; an idealized impression is offered by accentuating certain facts

⁸ Simone de Beauvoir, *Le deuxième sexe*. Ver también mi nota "On ne naît pas femme, on le devient".

and concealing others; expressive coherence is maintained by the performer taking more care to guard against minor disharmonies than the stated purpose of the performance might lead the audience to think was warranted. All of these general characteristics of performances can be seen as interaction constraints which play upon the individual and transform his activities into performances. Instead of merely doing his task and giving vent to his feelings, he will express the doing of his task and acceptably convey his feelings. In general, then, the representation of an activity will vary in some degree from the activity itself and therefore inevitably misrepresent it. (65)

Tanto quien quiere realizar su tarea adecuadamente, como quien quiere estafar al público, habrán de cuidar la expresión, pues en en lo que se refiere a la dimensión teatral de la acción, las apariencias son todo.

Echarle cuento

Visto que la dimensión de contacto con el "público" es esencial para cualquier rol o actividad, es esencial regular y dosificar ese contacto. Esto se ve en los rituales de mantenimiento de una distancia social—las situaciones y profesiones en que se utilizan técnicas para mantener al público a raya e impresionado por el status especial del actor del rol. La autoridad por ejemplo se rodea de empaque, ceremonia y misterio—es un error para la monarquía el cultivar el tono callejero y campechano. Y de hecho cuando el actor de alto status hincha el pecho, el público se pliega encantado a hacer su papel de humildad y respeto. Más generalmente, esta esfera de temor sagrado rodea a cada sujeto, en la medida en que se asocia a su honor o personalidad (ya Simmel y Durkheim, antes de Goffman, dicen que la persona del otro, como tal, es un objeto sagrado en sociedad). Pero en estos teatros, como en todos, hay bambalinas:

El público siente que se ocultan misterios y poderes secretos detrás de la actuación, y el actor siente que sus principales secretos son pequeñeces. Como muestran incontables cuentos populares y ritos de iniciación, a menudo el auténtico secreto oculto detrás del misterio es que en realidad no hay misterio alguno; el auténtico problema es impedir que el público también se entere de esto.⁹

Realidad y artefactos

Confundimos espontáneamente, dice Goffman, la actuación real, sincera y honesta con la falta de teatralidad o de retórica; y asociamos la teatralidad o retórica a la estafa o actuación simulada. Error. Aunque sí hay que decir que muchos individuos que confunden su actuación de buena fe con la realidad— "creen sinceramente que la definición de la situación que ellos proyectan habitualmente es la realidad real" (*POS* 70). En realidad hay una relación "estadística" entre apariencias y realidades, no una conexión intrínseca ni necesaria. Y de hecho tampoco se suele llegar al extremo de creer de todo punto en la propia actuación; no es necesario ser totalmente honesto con ella

⁹ Goffman, *Presentation of Self* (70). Ver al respecto mis notas "El ingrediente secreto" y "Cartas desde un imperio oriental".

para que tenga éxito "quizá ni sea teatralmente aconsejable" según Goffman. En suma, que "una actuación honesta, sincera y seria está menos firmemente conectada con el mundo sólido de lo que uno podría suponer a primera vista" (*PoS* 71); la interacción social se monta a la manera de una obra teatral, con papeles distribuidos previamente, acciones dramáticamente infladas, réplicas rituales, guiones preestablecidos: "los guiones, incluso en manos de actores mediocres, pueden asumir vida propia, porque la vida misma es de por sí una cosa dramáticamente representada. No es que todo el mundo sea un escenario, claro, pero las maneras cruciales en que no lo es no son fáciles de especificar" (*PoS* 72).

De ahí el éxito terapéutico del psicodrama: una persona puede asumir fácilmente los papeles que se han actuado a su alrededor y recrear la actuación que le perturbaba, desde el punto de vista del otro. La gramática de los roles, guiones y papeles también permite que sepamos trasladarnos de un rol a otro y reciclar una manera de actuar, cambiarla de sitio, imitar a otro actor, ponernos en situación a partir de cuatro pistas, o cuando nos dan la entrada o el pie para ello. El papel no está escrito—pero será que es *Commedia dell'Arte* lo que hacemos, y somos especialistas en improvisar, hacer variaciones y colocar morcillas.

La teatralidad todo lo invade—es especialmente evidente en la lucha libre, deporte-farsa,¹⁰ pero también es teatral para Goffman el vudú, en el que parecen creer seriamente quienes lo practican. (Lo mismo podríamos decir del cristianismo, vudú de Occidente). O los rituales de género: vemos que una chica americana de clase media se hace la tonta con su novio, y vemos que es teatro, pero nos perdemos la mayor parte de la actuación porque damos por supuesto que el actor en cuestión es, por naturaleza, *una chica americana de clase media*. La identidad social es el más sostenido de los papeles teatrales; no consiste sólo en tener los atributos requeridos, sino también mantener constantemente los protocolos de apariencia y comportamiento que acompañan a esa identidad. Puede hacerse sin pensar o espontáneamente pero también es (en sentido más amplio) una actuación. Actores representándose a sí mismos—como el camarero de Sartre en *El ser y la nada*, cuidadoso de ser un camarero con velocidad y equilibrio, hasta con ironía y chulería hacia su papel... —porque de lo contrario vete a saber qué podría ser. El hombre sin atributos, quizá.

IV. Equipos y sujetos (...al equipo)

—notas sobre "Teams", el segundo capítulo de *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman.

Ya hemos visto que al analizar una situación hay que tener en cuenta también la definición e imagen de esa situación que proyecta cada uno de los actores—convirtiéndose así la situación y la actuación en las representaciones de sí mismas. Pero los actores no actúan solos: actúan en grupos organizados o equipos, que cooperan en el mantenimiento de las ficciones colectivas y roles sociales asignados a cada cual.

Estos roles son definibles, claro, según el tipo de interacción que se esté barajando.

¹⁰ Ver la nota de Roland Barthes, "Le monde où l'on catche".

Goffman da un ejemplo interesante de la América de mediados del XX: estando a solas los dos, un trabajador negro suele llamar a su colega blanco por su nombre de pila, pero en presencia de otros blancos (o negros, me supongo) lo trata de usted. Es un caso más (aparte de la cuestión del racismo) de *presentación colectiva de una fachada aceptable públicamente*. Otros casos podemos pensar de redefinición de la situación y de las relaciones entre actores dada esa situación (es lo que Goffman llamará *footing* en un artículo posterior incluido en *Forms of Talk*. Podría traducirse como "en calidad de qué" o "a título de qué" se establece el papel interaccional de un encuentro entre personas—siendo amigos, podemos tratarnos a título de amigos o como profesionales, por ejemplo). La expresión de intimidad entre colegas o amigos o parejas se modula según adaptan la teatralización de esta relación en una interacción social en público con otros—donde forman equipo frente a un público. Es un equipo, o equipo de actuación, para Goffman "cualquier conjunto de individuos que cooperan poniendo en escena el mismo número" (en el sentido de numerito, o espectáculo teatral-social) (*PoS* 79).

El grupo organizado es una unidad de análisis necesaria para el análisis que se propone Goffman—el análisis de la proyección, manejo y control de impresiones en público—pues aunque estas funciones las lleven a cabo actores individuales, lo hacen como miembros de una *troupe*. De hecho, visto que los roles trascienden a los individuos, es posible considerar a los individuos que actúan solos como *equipos de un solo miembro*. Un actor puede llegar a creerse su función (de hecho es el caso habitual)—y parte de su papel en este sentido es proyectarse a sí mismo como público de su propia actuación, y ocultarse a sí mismo (con una especie de *doublethink*) ciertas cosillas de la función que sería mejor ignorar, cosas que conoce en tanto que actor y concedor de las bambalinas, pero que suprime mentalmente para lograr así una mayor compenetración con el papel. Este análisis, desdoblado al sujeto en su función social o pública y "otros aspectos" no compatibles con ella, o irrelevantes para esa función, es una manera elegante que tiene Goffman de desconstruir la unidad del sujeto—atravesado o diseminado por su función social—para interpretar no sólo la dinámica de sujeción a las funciones sociales por parte de sujetos (o sujetables) muy diversos, sino también fenómenos como la mala conciencia, la hipocresía (incluida la hipocresía socialmente aconsejable) y la ceguera selectiva de los sujetos a ciertas dimensiones de su propia actuación. Es todo un análisis de la interioridad *entendida en tanto que exterioridad, o interacción interiorizada*. Para más sobre esta teoría goffmaniana del sujeto como una estructuración internalizada de roles interactivos remito a mi artículo sobre ["Goffman: El teatro de la interioridad"](#).

Incluso actuando solo, y hasta sin otro público que él mismo, el sujeto "guía su actividad privada de acuerdo con estándares morales incorporados"—es decir, con referencia a algún grupo del que forma parte (*PoS* 81). Incluso llega el sujeto a estar tan sujeto que, sin creer en su actuación ni deseirla, la mantiene en honor al grupo cuyos valores ha interiorizado por afiliación. Y castigándose a sí mismo si es preciso. Así, Goffman propone tratar la insinceridad no como un "defecto" del sujeto sino como un fenómeno resultante de las funciones sociales que estructuran al sujeto, tanto en su comportamiento externo como en su interacción y comunicación consigo mismo. Es de notar que esta proyección de valores de grupo y esta creación de un *observador interno* encargado de mantenerlos es muy útil para dar cuenta del desarrollo de ideas religioso-morales como la conciencia, los castigos y recompensas del más allá, y la propia idea de un Dios omnisciente y vigilante—garantía y personificación de los valores del grupo y de esa auto-observación interiorizada. Aunque Goffman (quizá consciente de que escribe en un país de creyentes difíciles de redimir) no desarrolla explícitamente esta

línea de razonamiento.

Las actuaciones en grupo adquieren solidez y entidad propia—de estos vapores cuajados y de estas coreografías se va haciendo la realidad humana. Y así vemos que los grupos montan el numerito dirigido a un tercero, a un público, aun cuando el público no esté presente—así se refuerza la calidad de la actuación. Goffman presenta el ejemplo de los funerales que se organizan para los pacientes solitarios de los asilos u hospitales—como si tuviesen deudos apenados.

En suma, que habiendo posibles inconveniencias que disimular, y una fachada pública que mantener, la coordinación dramaturgica de la actuación en equipo es crucial:

Parece claro, en primer lugar, que durante el transcurso de una actuación en grupo, cualquier miembro del grupo tiene la capacidad de estropear la función poniéndola en evidencia o interrumpiéndola con una conducta inapropiada. Cada miembro del grupo se ve obligado a confiar en la buena conducta y comportamiento de sus compañeros, y ellos a su vez se ven obligados a confiar en él. Hay pues un lazo de dependencia recíproca que liga a los miembros de un equipo entre sí. (*PoS* 82)

Por su situación frente a los espectadores, los equipos desarrollan un conocimiento "interno" de la situación, y adquieren así una familiaridad que los liga a una cierta visión interna de la función; están *en el ajo*, por así decirlo, y eso los define como personas para los otros. Y así sucede que aun los aguafiestas que ponen en evidencia al grupo son parte de él, en la medida en que participan en la tarea y tienen un conocimiento interno de algunas cuestiones—aunque sean ninguneados o aislados por los demás.

Hay equipos más o menos institucionalizados, más ligados a la organización del trabajo, y otros más informales. Parte de lo que define al grupo formal frente a los informales es que los individuos se ven obligados a participar en él—y no se tratarían con los miembros del grupo, sean o no de su mismo status social, si no fuese por la función que tienen que representar conjuntamente. Aunque realmente es todo una gama de grises, y hay elementos de función también no sólo en las familias, que son grupos oficiales, sino también en los grupos de amigos, pues son inestables y muchas relaciones vienen "de oficio" o por obligación al tratarse de amigos de un amigo. No aspiramos, sin embargo, a matizar, ni siquiera a entrar en toda la finura de los análisis de Goffman.

La imagen de la realidad proyectada por el individuo (es decir, por el "equipo-de-una-persona") puede ser polifacética: la del grupo (en tanto que grupo, y no como la suma de sus individuos) es más rígida, oficial y monocolor: podríamos decir que el grupo tiene "pensamiento único":

Cuando pasamos de los equipos de una persona a otros más grandes, la naturaleza de la realidad que promueve el equipo cambia. En lugar de una definición rica y variada de la situación, la realidad puede reducirse a una estrecha línea partidista, ya que es de esperar que no todos los miembros del equipo congenien en la misma medida con la línea. Podemos esperar observaciones irónicas mediante las cuales un miembro del equipo rechaza en broma la línea seguida, mientras que en serio la acepta. Por otra parte, aparecerá el nuevo factor de que la lealtad al grupo de uno, y a los otros miembros del equipo, llevará a apoyar esa línea. (*PoS* 85)

Así que esas bromitas sobre el equipo, en privado por favor. De lo contrario no sólo se compromete la acción del equipo, sino que flojea la imagen de la realidad proyectada por todos. Hay que disciplinar y administrar las intervenciones, silencios y portavocías autorizadas. No hay que mostrar desacuerdo en el equipo ante el público—ya hablemos de un partido político, o de un dúo de soprano y pianista. Ahora bien, para que el acuerdo no sólo parezca tal acuerdo público, sino que parezca *verdad*, hay que arreglar y adornar ciertas señales de evidencia para el público. Se requiere que no sólo haya acuerdo, sino que parezca *espontáneo*, no pactado: "puede ser necesario que los diversos miembros del equipo sean unánimes en las posiciones que toman, y que guarden secreto sobre el hecho de que no llegaron a estas posiciones de manera independiente" (*PoS* 88)—y un paso muy útil es la activación en bien del equipo de lo que Sartre (en *El ser y la nada*) llamaba la *mala conciencia*. A saber la capacidad de ocultarse a uno mismo, en tanto que autoobservador, y no sólo al público externo, que *las decisiones que uno toma son del equipo, y no de uno mismo*—un concepto, ése de "uno mismo", que decididamente va dejando de tener utilidad y sentido plenos.

Siendo nuestro ser por naturaleza comunicativo, interactivo y posicional, la toma pública de posiciones es crucial para su manifestación. Una vez los sujetos están caracterizados por el grupo, con el grupo metido hasta la médula de su ser y constituyéndolos, es cruel aunque instructivo dejarlos sin referencias ni pensamiento que manifestar, creando confusión sobre cuál es la línea del grupo—es algo que atenta contra el alma del sujeto por así decirlo: "Ocultarle a un miembro del equipo información sobre la postura que toma su equipo es de hecho privarle de su propio carácter, puesto que sin saber qué postura ha de tomar puede que se encuentre incapacitado para presentar un yo al público" (*PoS* 89). Y téngase en cuenta que a veces el yo máspreciado no es el yo íntimo y privado, sino precisamente el yo que puede ostentarse en público.

En suma, que mantener una línea de acción y una normativa de comportamiento clara es muy beneficioso para el grupo. También una serie de ficciones útiles, como los acuerdos aparentes frente a espectadores y a miembros subordinados del propio equipo (esto "en organizaciones autoritarias", especifica Goffman, pero todas lo son un poquito). No son aceptables las ironías hacia el equipo en público; hay que mantener una *etiqueta* y un *espíritu de cuerpo*—que en ocasiones se coloca por encima de la ley y de las normas sociales externas al grupo.

El equipo actúa para un público, pero el público mismo es otro equipo: Goffman propone hablar de *interacción dramática*—y además no suele ser un barullo de grupos mezclados, como podríamos pensar, sino que según observa Goffman la interacción dominante tiende a adoptar la forma de un encuentro entre *dos* equipos.¹¹

Así, en las grandes instituciones sociales, donde prevalece una diversidad de niveles de status, encontramos que mientras tiene lugar una determinada interacción, se espera que los participantes pertenecientes a muchos status

¹¹ Ay esas polarizaciones automáticas, y oposiciones dicotómicas—debe tratarse de una tendencia cognitiva inherente al ser humano, de esas que heredamos de la Prehistoria—como la distorsión retrospectiva, o más claramente como esas tendencias al pensamiento dicotómico que comentaba Gould en [The Hedgehog, The Fox, and the Magister's Pox](#). Ver algo más al respecto en mi nota sobre "Consiliencia y retrospectión".

diferentes se alineen provisionalmente en dos equipos agrupados. (*PoS* 92)

Aunque hay también encuentros de tres equipos—los arbitrajes, por ejemplo—o de equipos múltiples, prevalece especialmente la estructuración del encuentro como una interacción de dos equipos, que (siendo a la vez actores y público) se turnan para asumir un rol más activo u otro más propio del público—es decir, suele haber un equipo que es el que más contribuye a la interacción, o lo hace de manera más prominente o autoritativa. Suele ser este equipo el que controla el espacio de la interacción, su disposición, la estructuración de turnos, etc. —un control que le permite "introducir dispositivos estratégicos para determinar la información que pueda adquirir el público" (*PoS* 93). Los espacios de interacción (aulas, consultas, salas de reuniones, tiendas, etc.) ya se estructuran de modo que un equipo tenga en principio este dominio de la situación o esta ventaja perspectivística; cognitivamente es un intento de proporcionarles el *topsight* o dominio perspectivístico de la situación.¹²

En los equipos hay quien manda, claro—y quien decide y organiza cómo ha de transcurrir la acción dramática durante una función o encuentro con otro equipo. A veces también se crea un cargo de director de la función, desvinculando la toma de decisiones relativas a la ceremonia o estrategia de interacción de las decisiones relativas a la línea de acción del equipo. A Goffman le llaman la atención los paralelismos interaccionales y ceremoniales en campos muy diversos, independientemente del tipo de actividad que se ventile—pues todos necesitan una etiqueta social y una coordinación y organización de turnos, intervenciones y voluntades:

las similitudes estructurales de números teatrales aparentemente diversos quedan muy bien reflejadas en la comunidad de actitudes que surge en todas partes entre los directores de espectáculo. (*PoS* 97)

—aplicando disciplina y manteniendo el orden en las filas, cuidando de la apariencia y uniforme correcto, llevando la contabilidad del número de votos, etc. Y así aunque todos son corresponsables de la actuación, el director es más responsable que nadie—y se crea dentro del equipo una fisura entre el director de función y los miembros de a pie; es el síndrome del capataz. Hay que distinguir, recalca Goffman, la autoridad o rección *teatral*, la dirección de la función, de la auténtica dirección de la actividad del equipo, aunque en ocasiones coincidan ambas. Un papel teatral que comenta en este punto es el del empresario de pompas fúnebres, el *undertaker*, que suele tomar sobre sí el papel de dirigir y organizar una función que nadie más haría a gusto. Más sarcástico es este otro ejemplo, de chusqueros y oficiales del Ejército:

cuando a unos responsables temporales o carentes de experiencia se les otorga una autoridad formal sobre unos subordinados experimentados, encontramos con frecuencia que a la persona formalmente investida de poder se le soborna con un papel que tiene hegemonía dramática, mientras que los subordinados tienden a dirigir el show. Así, se ha comentado a menudo sobre la infantería británica en la Primera Guerra Mundial que los veteranos sargentos de clase obrera llevaban a cabo la delicada tarea de enseñar, sin aparentarlo, a sus nuevos tenientes a que

¹² Sobre el concepto de *topsight*, aplicado a la interpretación literaria, ver mi artículo "Poe-tics of Topsight".

asumiesen un papel dramáticamente expresivo al frente de su pelotón, y a que muriesen rápidamente en una posición dramáticamente expresiva, como corresponde a hombres de colegio de pago. En cuanto a los sargentos, ocupaban un lugar modesto en la trasera del pelotón y tendían a sobrevivir para formar a otros tenientes. (*PoS* 102)

Más en general, hay que distinguir en la actividad de un equipo entre las funciones dedicadas a la actividad productiva, comercial o "efectiva" del equipo, y las funciones de aliño, escaparate o presentación al público de esa actividad; como hemos visto hay cierto grado de coincidencia y solapamiento, pero también pueden crearse funciones específicas y cargos de pura representación. Los lacayos de los nobles, aparte de servir funciones prácticas, tenían una importante función de adornar la persona de su señor: estar rodeado de lacayos era demostrar un status. Algo parecido siente un director comercial con sus vendedores, un catedrático con sus ayudantes, o un empresario con sus trabajadores concienciados—cualquier jefe de equipo con su equipo bien entrenado a su servicio.

Al margen de las funciones sociales o productivas desempeñadas, un equipo tiene una función cognoscitiva o metafísica: "Un equipo (...) puede definirse como un conjunto de individuos cuya cooperación íntima se requiere si ha de mantenerse una determinada definición de la situación" (*PoS* 104)—y por tanto hay siempre un cierto secretismo en cuanto a ésto, en cuanto al hecho de que la situación depende, para sus sustancialidad o su solidez, de la cooperación y disciplina del equipo— y "un equipo, por tanto, tiene algo de la naturaleza de una sociedad secreta" (104). *Sabemos que son miembros del equipo*— por el puesto que tienen oficialmente allí, su trabajo, etc.—pero la sociedad que constituyen está basada en un pacto oculto sobre más cosas de las que se muestran en público. Los miembros de los equipos son unos conspiradores natos, atentos a mantener la ficción de que las cosas son de hecho tal y como conviene al equipo que sean, de que son así por naturaleza—como decía Barthes,¹³ hay que crear un *efecto de realidad*—hay que mantener la impresión, de cara al público externo e interno, de que la realidad se sustenta por sí sola sin que hagan falta estas furtivas intervenciones para mantener el orden de la situación.

V. Redes, regiones y públicos

El tercer capítulo de *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman, se titula "Regions and Region Behaviour". Tras estudiar los sujetos actores y su organización en grupos, ahora estudia el espacio preparado para, y acotado por, la interacción pública. Añadiré algunas observaciones sobre la aplicación de estos conceptos a la interacción en red y a los blogs.

Una región puede definirse como cualquier lugar que está delimitado en cierta medida por medio de barreras impuestas a la percepción. Las regiones varían, naturalmente, en la medida en que están delimitadas y según los medios de comunicación en los que se dan las barreras a la percepción. (*PoS* 106)

¹³ Barthes, "L'effet du réel".

En el espacio humano físico: fronteras, espacios públicos y privados, instituciones con acceso regulado, puertas, cristales, cortinas... Goffman señala cómo determinados tipos de actuación e interacción van unidos a determinados espacios o los requieren, y viceversa, cómo los espacios están habilitados para la organización de la interacción. Los números o espectáculos desarrollados por los equipos tienen su espacio—y su tiempo, pues otras barreras son las temporales.

Los distintos medios de comunicación pueden entenderse, según sugiere Goffman, como distintas regiones, con sus subdivisiones o barreras inmateriales, que acotan temporal y "espacialmente" (pero aquí el espacio es muchas veces virtual) las distintas interacciones. En los medios electrónicos hace falta disponer de la señal adecuada y del receptor adecuado—lo cual es ya una acotación o barrera, por pública que sea la interacción. Cada medio (radio, TV) está acotado en cuanto a su capacidad de transmisión y la gama de señales disponibles. Internet, por su naturaleza más distribuida, es en sí mismo un gigantesco espacio público de interacción, una región a la vez tecnológicamente acotada e inmensa, con sus propias barreras virtuales, obstáculos, y espacios acotados—cada página, blog o sitio web es un espacio tal.

Las regiones tienen, según Goffman, una estructura teatral, con una "delantera" o escenario donde tiene lugar la interacción pública, y una "trasera" o bambalinas, donde los actores se ocultan a la vista del público y se cuecen las cosas no visibles en presentación pública. La Red es en gran medida un *escenario* o delantera, pero también puede haber secciones con carácter de bambalinas, relativamente a otras—por ejemplo lo que sólo ve el administrador de un sitio. Aunque gran parte de las bambalinas de la red están en los ordenadores personales (o institucionales) de cada cual, y son lo que está *offline*— lo que está online es en este sentido (en mayor o menor medida) más público—por oculto que pueda estar es accesible para un hacker.

Un frente de interacción puede tener un equipamiento semiótico o instrumental unido a la actuación en cuestión: una "ambientación" (*setting*) que muchas veces es parte esencial de la interacción: la consulta de un médico, por ejemplo (que también tiene su trasera o bambalinas). Goffman distingue entre *cortesía*, el tratamiento directo verbal o gestual entre los actores y el público, y *decoro*—o sea, el comportamiento y palabras de los actores en público, a la vista o alcance auditivo del público, aunque no *con* el público. Hay normas de cortesía y de decoro en Internet como las hay fuera de red. El término *netiqueta* podría incluir ambas dimensiones, cortesía en red y decoro en red: uso correcto de imágenes, respeto a la privacidad, adecuación lingüística, tono y tratamiento adecuado, etc. En cuanto al *setting*, cada sitio web viene por definición con su instrumental semiótico que no sólo lo identifica sino que lo constituye: aspectos como nombres, logotipos, decoración, etc. pueden ser secundarios y variables, pero como parte de la ambientación del local (o quizá sea mejor decir del como parte del *instrumental*) habría que incluir las distintas funcionalidades comunicativas de cada sitio web: posibilidad de interacción, acceso a información sobre novedades, comentarios recientes, visitas y contadores, etc.—cuestiones todas que pueden ser más o menos públicas, más o menos parte del *frente o escenario* o de las bambalinas inaccesibles del sitio web.

Las cuestiones de *maneras* de los actores son más relativas a la cortesía; las cuestiones de su *apariencia* son más relativas al decoro. (Luego distingue Goffman entre aspectos *morales e instrumentales* del decoro que debe observarse en cada local o cada encuentro

social). El decoro tiene mayor alcance que la cortesía, por el mismo hecho de que puede ser examinado por el público aun en ausencia de ninguna acción concreta por parte del actor: "Los actores pueden dejar intencionadamente de emitir expresiones, pero no pueden evitar el emitirlas espontáneamente" (*PoS* 108).

Todos estos conceptos conectan con las reflexiones de Goffman, en otros libros, sobre el orden público—y también sobre lo sagrado cotidiano.¹⁴ En lo sagrado cotidiano se incluye la persona del otro; y los requisitos de decoro de los locales sagrados (iglesias, santuarios etc.) forman igualmente un continuo con el decoro requerido en los locales de trabajo u otros lugares públicos.

Una forma de decoro a mantener en el lugar de trabajo es la de aparentar que se trabaja (se esté trabajando o no). Es decir, es indecoroso no trabajar y dar señales de que no se trabaja, o trabajar emitiendo señales de que no se trabaja, mientras que no es indecoroso no trabajar y emitir señales de que se está trabajando. Será improductivo o inmoral o ilegal, o engordará, pero no es indecoroso.

Hay distintos grados de confianza, o de *estar en el ajo* en un equipo de trabajo, para controlar quién tiene acceso a las *traseras o bambalinas*, y a conocer el grado real en el que se está cumpliendo con las tareas oficialmente proyectadas. En lo más hondo, cada trabajador es su propio inspector, y uno de los últimos recovecos de las bambalinas está en la cabeza de cada cual, en el conocimiento de cada actor sobre su grado de cumplimiento con las apariencias proyectadas ante los demás miembros del equipo. Pero volvamos sobre las bambalinas entendidas de modo más general, o espacial-interaccional. En las bambalinas se manifiesta todo lo que se oculta en el escenario público:

Una región trasera, o bambalinas, puede definirse como un lugar, relativo a una determinada función o actuación, en el que la impresión alimentada por la actuación se contradice a sabiendas y por sistema. (*PoS* 112)

La organización colectiva de la acción y del trabajo requieren cierto grado de ilusionismo, montar un número para el público, y hay aspectos indeseables pero necesarios para la función que no pueden mostrarse; se reservan para estos lugares separados por una barrera perceptual, a los que en principio no puede acceder el público. Todos llevamos nuestro teatro portátil—[las mujeres más, dice Simone de Beauvoir](#)¹⁵: la feminidad requiere un plus de actuación y de interiorización de esa actuación. De ahí la relación especial de las mujeres con las bambalinas de los lugares públicos, los aseos—y si es posible en grupo. "Gestión de impresiones (*Impression management*)", llama Goffman a todo este control de lo que se muestra y de lo que se reserva para petit comité, o para el petit comité de uno mismo—como siempre, esta teoría de la interacción de Goffman forma un continuo con una teoría del sujeto, lo que hemos llamado *interacción internalizada*, o [el teatro de la interioridad](#), que nos constituye como sujetos. Es éste otro de los aspectos que me interesa resaltar. El sujeto está internamente constituido por esta organización del trabajo, de grupos, de

¹⁴ Ver especialmente Goffman, *Behavior in Public Places* y "On Face-work".

¹⁵ Beauvoir, *Le Deuxième sexe*. Ver también Joan Riviere, "Womanliness as a Masquerade".

impresiones públicamente proyectables, etc.—que parecerían cuestiones externas. Cada sujeto se autocomunica por referencia a los demás: a la red social que lo liga a los otros y así también lo estructura desde dentro. Lo interno es una exterioridad más asimilada, y es la complejidad de su interacción social lo que en última instancia da complejidad y profundidad a un sujeto. Aunque los actores estén representando una obra, no por eso dejan de actuar en [el gran teatro del mundo](#); entre estos dos niveles de actuación hay una relación parecida a la que hay entre subjetividad o fuero interno e interacción social externalizada.

La gestión de impresiones encuentra un terreno particularmente favorable en los medios de comunicación no presenciales, pues hay mucho margen para controlar las expresiones voluntarias que se quieren proyectar, y sobre todo para restringir las involuntarias. Y por lo general la tecnología misma usada se encarga de aislar suficientemente las bambalinas por un lado y el escenario público por otro.

La multiplicidad de personalidades de cada sujeto va asociada (es la teoría del [yo relacional](#)) a los roles sociales que desempeña y los requisitos organizativos, profesionales, etc. de cada posición. El sujeto es la suma de todos estos escenarios públicos. Pero cada uno de estos escenarios públicos en los que aparece y hace su número tiene sus propias bambalinas, que en parte se solapan y en parte no (al igual que hay una etiqueta de la aparición en público, hay una etiqueta de las bambalinas, que es un espacio compartido con *otro público*, el del propio equipo. Goffman dice que en las bambalinas "el actor puede relajarse: quitarse el frente público, dejar de pronunciar sus parlamentos, y salirse del personaje" (*PoS* 112)—pero todo esto sucede *relativamente*, en el espacio de interacción entre la obra representada en equipo (el trabajo, el grupo de amigos, etc.) y la que sigue representándose entre bambalinas (el grupo de amigos, la pareja, etc.).

Gran parte del trabajo que se ofrece al público, observa Goffman, ha de hacerse efectivamente en las traseras del escenario, en el espacio de trabajo al que no accede el público, que sólo viene a traer o llevarse su producto. La cocina, para los cocineros. Pero siendo que hay un tabú relativo a la invasión indebida de este espacio, habrá toda una gramática del anecdotario que tiene lugar cuando no se sigue la norma y el espacio trasero queda a la vista: por invasión deliberada, o accidental, por exhibición indecente de hombres trabajando, etc. Los accidentes que conectan de modo imprevisto los dos tipos de espacios dan lugar a conflictos y contradicciones: micrófonos abiertos en los estudios de radio, disputas entre el personal de la trastienda que son oídas por los clientes, etc.

Otro motivo de exhibición impúdica puede consistir en revelar que las relaciones públicas de los miembros del equipo no son lo que aparentan ser (—decíamos que los equipos tienen mucho que ocultar—). A veces los roles del equipo son variables: entre bambalinas son de una manera, en público de otra. Utilizar un tipo de cortesía en otra situación es descortés, o incluso [obsceno](#): y esto se aplica a cuestiones como el lenguaje utilizado, el atuendo apropiado, las posturas o gestos, la familiaridad de la interacción, etc.¹⁶ Goffman se remite a su experiencia como sociólogo infiltrado en un hotel-restaurante de pueblo:

¹⁶ Con respecto a la auto(re)presentación en red, ver mi nota "El obsceno blog".

Dadas, pues, las diversas maneras en que la actividad de la cocina contradecía las impresiones alimentadas en la región de los huéspedes del hotel, se entenderá por qué las puertas que llevaban de la cocina a otras partes del hotel eran permanentemente un punto doloroso en la organización del trabajo. (*PoS* 118)

—a unos les convienen cerradas, a otros abiertas; y por pocos momentos que se abran, a veces dejan traslucir esas puertas lo que no se debe, etc.

El orden público convencionalmente supuesto y mantenido se ve así atravesado por interferencias de la realidad—del *otro régimen informativo* que resulta no de las barreras *teóricas* a la comunicación entre espacios y roles, sino de las *efectivas*. Es lo que sucede con las paredes delgadas y los vecinos: "Aquí los vecinos que puede que se conozcan muy poco entre sí se encuentran en la situación embarazosa de saber que cada uno de ellos conoce demasiado bien al otro" (*PoS* 120).

Y, volviendo al las cuestiones de Internet, se puede observar un fenómeno de interferencia de espacios comparable. La red es un gran espacio público, en el que muchos sujetos pueden expresar distintas facetas de su actividad pública o "públicamente privada", si se me entiende—en vídeos de YouTube, blogs personales, comentarios de Facebook, etc. Existe un potencial de accesibilidad pública de información sobre las personas en diferentes roles o facetas que no existía antes: para un círculo de amigos y conocidos (que no necesariamente conocen al sujeto en todas sus facetas, o más bien *necesariamente no lo conocen en todas sus facetas*), para vecinos, para compañeros de trabajo y otros tipos de equipos, o para desconocidos totales). Internet abre un nuevo espacio potencial para la expresión de diferentes roles, *pero a la vez tiende a colapsarlos todos*, por la conectividad inherente al medio, por el desarrollo de herramientas de búsqueda que superponen resultados de diferentes procedencias, etc.—pensemos en la típica búsqueda de Google sobre cualquier persona que conozcamos.

Los sujetos desarrollan pues estrategias para impedir este colapso de los roles—de ahí los alias, nicks, alteregos y avatares que proliferan en la red, como remedio a este peligro que supone el verse manifestado públicamente de maneras inadecuadas para el rol más deseable. Por cierto, el rol más deseable (en público) suele ser el rol profesional, el ciudadano con responsabilidades: así que los yoes privados se han de batir en retirada y refugiarse en las bambalinas de los nicks, donde se superponen de este modo la autenticidad libre de responsabilidades con la fantasía y ficcionalización del yo a través de sus deseos. Claro que la identidad en red siempre es precaria, y se pueden reproducir allí las mismas dinámicas que en la realidad no virtual, o supuestamente no virtual. Una vez se ha delimitado el nick como trastienda del yo, pueden darse los mismos fenómenos de ruptura de límites y transferencias indeseadas entre estas nuevas bambalinas públicas y el yo profesional u oficial públicamente presentado en red.

Un blog multifacético, como el mío (<http://vanityfea.blogspot.com>), que sea a la vez personal y profesional, es un fenómeno muy propio del nuevo medio, y a la vez relativamente atípico. Como el propio medio (Internet, la red) tiende a superponer aspectos del sujeto que en otro régimen de comunicaciones se considerarían incompatibles públicamente. Un blog temático evita este problema acotando severamente el tipo de manifestaciones del bloguero que son aceptables a través de ese medio. Lo cual no impide a un bloguero tener diversos blogs temáticos o personales,

modulando de diversas maneras su presentación en estos espacios públicos. Pero a menos que se reserve para la trastienda la conexión entre estas facetas, existe la cuestión de la fácil transferencia, a golpe de click, de una identidad, o rol en red, a otra. Podría escribirse toda una gramática, también, de las maneras en que se producen estas interferencias de roles y regímenes de presentación pública, o [internetferencias](#).¹⁷

Unas inter(net)ferencias más llamativas que las producidas en el seno de la red son las que se dan entre el espacio público ordinario y el mediado por red. Por ejemplo, si hago pública cierta información (personal o no) por la red, nunca puedo saber en qué medida esa información es realmente conocida de modo público o es ignorada totalmente—caso éste el habitual y que podemos tomar como la norma, pero claro, hay excepciones, especialmente bien situadas cuando a alguien le interesa obtener información sobre nosotros. De modo que a la existencia social ordinaria se superpone una existencia fantasmal que sería la mediada por red, en la que otras personas quizá conozcan otros aspectos de nuestra persona, ideas, escritos, imágenes, opiniones, etc—al margen de los que manifestamos en la interacción ordinaria. Esto puede dar lugar a una [paranoia panóptica reticular](#).¹⁸ Es un síndrome que antes aquejaba únicamente a los escritores, o a los famosos, y que ahora se puede generalizar más y adoptar nuevas formas. Aparecen así nuevas modalidades y dimensiones de lo que Goffman llama la *gestión del frente público*, o (inversamente) *control de bambalinas*. Es un problema, insisto, no nuevo, pues "no se puede estudiar ningún establecimiento social en el que no se dé algún problema de control de las traseras del escenario" (*PoS* 121), pero sí puede manifestarse de maneras diferentes en espacios (virtuales en este caso) diferentes, y en modalidades de interacción diferentes.

Goffman comenta la separación de espacios de trabajo público y ocultos al público, la separación entre espacios de trabajo y ocio, la de baños y servicios para necesidades fisiológicas frente a lugares públicos, los lugares en las viviendas que hacen de frente (salón) y traseras diversas (cocina, dormitorios)—toda una arquitectura y coreografía del *control de impresiones*. A veces un espacio público se vuelve su propia trasera privada a otra hora, o cuando se ha retirado el público; otras veces la separación espacial es imaginaria o convencional (no hay barreras) y es el tipo de trato, el lenguaje, la interrupción del trabajo, los gestos, o una ligera separación física, la que señala qué espacio es el público y cuál es el privado: "Invocando un estilo de traseras de escenario, los individuos pueden transformar cualquier región en una trasera de escenario" (*PoS* 129)—o intentarlo, claro. Todo esto está sujeto a redefinición y a improvisación situacional—lo cual no quiere decir que en ocasiones las convenciones no sean extremadamente rígidas y detalladas. Las ceremonias solemnes o las apariciones públicas de los reyes y autoridades son una pesadilla, obviamente, pero en el caso de los reyes (y especialmente del Rey) también la vida privada es un espectáculo en diversos grados de privacidad convencional. Los reyes salen de un escenario formal para pasar a interpretar el papel de que están distendidos, con una informalidad formal. Pero todos somos un poco reyes en este sentido.

Isabel de Inglaterra (la primera) y Jacobo su sucesor ya decían que los reyes son como

¹⁷ Ver mi artículo "Linkterature: From Word to Web".

¹⁸ Ver mi nota "Paranoia panóptica reticular".

actores en un escenario, donde todos los contemplan. A este respecto me acuerdo de una bonita escena metateatral en el *Enrique V* de Shakespeare, filmado por Laurence Olivier.¹⁹ Esta película nos muestra la obra siendo representada en un teatro isabelino, en el que el público de la corte ficcional se confunde con el público del teatro que asiste a la obra. Pero también vemos las bambalinas del teatro, que se confunden con las bambalinas de palacio. Cuando entra el rey, o el actor principal, a escena (es Olivier) vemos muy bien tanto la superposición metaficcional de papeles (el gran actor cinematográfico Olivier, el gran actor teatral Burbage, el gran actor histórico Enrique) como el paso de las bambalinas al escenario público, de la corte y del teatro. No hay un paso al escenario público del cine, pero queda sugerido por analogía—es genial el carraspeo de transición justo en el momento de franquear la puerta que lleva de un rol a otro, aunque esta selección empieza justo al suprimirlo.

Obsérvese que el "rey" (pero es el actor Burbage, estrella de su tiempo) hace una reverencia al público antes de entrar del todo en su papel, y también al retirarse. Y es que, como dice Goffman, "uno de los momentos más interesantes en los que observar la gestión de impresiones es el momento en que un actor deja la región trasera y entra el lugar en que se encuentra el público—o cuando vuelve de allí—porque en estos momentos se puede detectar una manera magnífica de ponerse y quitarse de encima el personaje" (*PoS* 121). El personaje de "nosotros mismos", normalmente, el sujeto *as himself*, que decía Shakespeare (*Enrique V*, acto I, coro).

En la red el problema de las entradas y salidas del personaje queda en cierta medida obviado, en cada uno de los espacios y sitios web, por el hecho de que la comunicación textual, a distancia, es mucho más controlable que la presencia física, y la mera separación entre el tiempo y el espacio del público y los del emisor, obvian en cierto modo el problema. Pero sólo en cierto modo, pues como hemos dicho la red *superpone* al menos potencialmente distintos tipos de aparición "en red" del sujeto, interpretando distintos papeles (por ejemplo, catedrático y rockero punk, como mi compañero de facultad [Doctor Túa](#)—o yo mismo tarareando mis cancioncillas en YouTube). Es por eso que algunos lo consideran un espacio *demasiado informativo*, potencialmente peligroso o destructivo para la imagen que quieren mantener—incapaces de gestionar adecuadamente las impresiones allí proyectadas, con lo cual la estrategia favorecida es *aparecer lo menos posible en la red*, o al menos *aparecer únicamente con la máscara profesional*, ya que ésta es inevitable, e impedir que aspectos de otros roles y actividades, o de la vida digamos "privada", puedan superponerse al personaje oficialmente definido.

La organización social del espacio en frentes y traseras se da a todos los niveles. La política, la literatura, las instituciones, todas las actividades organizan sus rituales y ceremonias con espacios privilegiados y sus correspondientes bambalinas. La sociedad es, a un nivel dado, una gigantesca escena organizada para gestionar la presentación pública y la atención.²⁰ Es la función (y la batalla) de la publicidad, las cadenas de televisión, los concursos, competiciones y premios... A un nivel determinado de atención concitada, no sólo el espectáculo público es espectáculo, sino también sus

¹⁹ Sobre este drama y sus versiones fílmicas ver mi artículo "Adaptation, Appropriation Retroaction: Symbolic Interaction with Henry V".

²⁰ Para la atención desde un punto de vista sociobiológico, ver mi artículo "Atención a la atención".

bambalinas (los pasillos del Congreso, los chismorreos sobre entrenadores de fútbol y fichajes...). Y así a muy distintos niveles todo en la vida social es escenario y bambalinas, y lo que es escenario para una persona o una función es bambalinas desde otro punto de vista, para otra función social u otro operario. Y esta división de la atención, o esta gestión de impresiones, tiene consecuencias casi infinitas a todos los niveles, pues "La línea que divide regiones delanteras y traseras se ejemplifica en todas partes en nuestra sociedad" (*PoS* 123). Por ejemplo, en la selección de estilos, materiales y personal (y no sólo de gestos o lenguaje): lo que se presenta en público es lo presentable, los guapos, lo caro—para las traseras de la cocina se dejan las peladuras y la cocinera gorda. Los sujetos "plenos" o socialmente autorizados se manifiestan en el escenario público —y los "socialmente incompletos" que dice Goffman, la servidumbre, los repartidores, los niños, usan la puerta trasera. Estando organizado así el espacio físico y la actividad presencial, no extrañará que se encuentren también manifestaciones de todo tipo de esta oposición entre regiones frontales/traseras en la gestión del ciberespacio.

La oposición entre frente de escenario y región trasera es, como se ve, no absoluta, dada la superposición de funciones que se están representando; ciertos escenarios se solapan con las traseras de otras situaciones interactivas. Por otra parte, Goffman señala que hay casos mixtos entre las dos polaridades:

no debería uno esperar que las situaciones concretas proporcionen ejemplos puros de conducta informal o de conducta formal, aunque normalmente hay una tendencia a mover la definición de la situación en una de estas dos direcciones. No encontraremos estos casos puros porque los que son miembros de un mismo equipo en relación a un show determinado serán en cierta medida actores y público de otro show, y los actores y público de un show tenderán aunque sea en pequeña medida a ser miembros de un mismo equipo con respecto a otro show. Así en una situación concreta podemos esperar el predominio de un estilo o de otro, con algunos sentimientos de culpa o de duda respecto de la combinación efectiva o equilibrio que se está alcanzando entre los dos estilos. (*PoS* 129)

Por ejemplo, los miembros de un equipo en actuación están divididos muchas veces por barreras de sexo, edad, etc.—pertenencias a grupos que se entrecruzan con los grupos comparables del público. Goffman señala que "la división más importante es la sexual, pues no parece haber sociedad en la que los miembros de los miembros de cada sexo, por cercanos que sean, no mantengan ciertas apariencias ante el otro" (*PoS* 130). Esta superposición y multiplicidad de roles es en parte el problema que se planteaba para la definición de las "comunidades interpretativas" que quería delimitar Stanley Fish en *Is There a Text in This Class?* Una delimitación imposible, pues en realidad siempre estamos divididos por la pertenencia a múltiples comunidades, aparte del equipo que esté llevando la voz cantante en una interacción determinada, y siempre estamos jugando a diversos juegos sociales simultáneos, aparte de la función o ritual que esté en el candelero en un momento determinado.

Hay un deseo o utopía relativa a la teatralidad—que sería *librarse de ella*, y alcanzar una "autenticidad" o "integración con uno mismo" suprimiendo esta separación entre escenario público y bambalinas. Lo identifica Goffman en ciertos sueños de progreso social o de ascenso—pero, avisa, nunca salimos del teatro. Una vez alcanzamos la posición que envidiábamos en tanto que parecía algo libre de teatralidad, resulta que sólo veíamos la fachada pública, objeto de deseo, y que la nueva posición tiene también

sus propias bambalinas: "la nueva situación tiene similitudes no previstas con la anterior; ambas suponen la presentación de un frente a un público, y ambas implican al presentador en el montaje de un espectáculo, asunto que lleva todos sus cotilleos y trapos sucios a cuestras" (*PoS* 132-33).

Hablábamos antes de las invasiones de espacios privados, traseras o cocinas, por parte del público—asunto indeseable para los actores. Una cuestión parecida es la invasión de un espacio público, representación o función, por parte de *otro* público a quien no va dirigido el espectáculo. Es un asunto del cual podemos pasar en un continuo a los estudios de Goffman sobre la interacción conversacional—cuando un tercero escucha una conversación entre dos interlocutores que no contaban con él. En *Forms of Talk* proporcionaba Goffman interesantes ejemplos de este "oír por casualidad" u *overhearing*. En un artículo titulado "[Overhearing Narrative](#)" yo relacionaba esta línea de razonamiento con los interlocutores implícitos, narradores, lectores textuales, narratarios, etc. definidos por la narratología. Estas cuestiones se pueden contemplar también como la invasión de espacios privados y de funciones teatrales particulares, por parte de espectadores no buscados, por intrusos accidentales, o por espías malintencionados. Estas interferencias hacen peligrar el espectáculo en sí, y quizá también minen nuestra fe en el teatro cotidiano:

los actores tienden a dar la impresión, o tienden a no contradecir la impresión, de que el rol que están interpretando en cada momento es su rol más importante, y que los atributos que allí proclaman o que allí se les atribuyen son sus atributos más esenciales y característicos. Cuando los individuos contemplan un espectáculo que no iba dirigido a ellos pueden, por tanto, desilusionarse con respecto a este espectáculo, además de con respecto el espectáculo que sí les iba dirigido. (*PoS* 138)

Así pues, son indeseables las asistencias a actos religiosos por parte de los descreídos, o la asistencia de musulmanes a las misas, o de los cristianos a los rezos musulmanes, o de los ateos a cualquier tipo de misa negra o blanca. Aunque no veo yo en la práctica casos tan frecuentes de que la fe en el propio espectáculo se vea minada por contemplar al vecino en su teatro. Nuestro propio show suele concitar nuestra adhesión inmediata; de hecho no lo vemos como tal show sino como "la realidad". Sea como sea, para mantener la realidad bien ordenada, y evitar interferencias de espectadores no deseados, es importante la *gestión de roles* a que aludíamos antes, estableciendo separaciones claras, o conexiones medidas, entre los diversos espectáculos que ofrecemos. En la práctica esto supone una *segregación de públicos*:

La respuesta a este problema para el actor es segregar sus públicos de manera que los individuos que los contemplan en uno de sus roles no sean los individuos que lo contemplan en otro de sus roles. (137)

—pues pueden producirse efectos indeseables que van desde la incomodidad a la obscenidad. Las visitas de familiares o novios al puesto de trabajo de uno son un ejemplo, o la presencia de párrocos y monjas en la piscina. Aunque todas estas anomalías se normalizan en cuanto la gente desarrolla expectativas y protocolos de actuación. Lo malo son las superposiciones inesperadas e incómodas de roles y papeles, que dejan al actor sin saber por dónde tirar ni qué rol adoptar, a cuál de sus muchas personalidades darle prioridad. Pues cada uno de nuestros conocidos espera de nosotros un determinado tipo de espectáculo y actuación. Es todo un arte de la personalidad y de la vida social, el de combinar roles con *sprezzatura*, sin dejar traslucir incomodidad ni

dudas ante un intruso inesperado—se hace todo más fácil para todo el mundo. Pero todo arte fino es un arte escaso, y

rara vez se puede hacer esto con suficiente suavidad como para conservar la ilusión del recién llegado de que el show que de repente ponemos en marcha es el show natural del actor. E incluso si esto se consigue, es probable que el público que ya estaba presente tenga la sensación de que lo que estaban tomando por el yo esencial del intérprete no era algo tan esencial. (*PoS* 139)

Y esto se complica si es todo un equipo el que debe coordinar sus actuaciones ante la nueva situación creada por la llegada de una mirada externa. Es de esperar una cierta paralización de la función, mientras la persona en quien se concentra la interferencia de círculos sociales o de espectáculos suda y sale del paso lo mejor que puede, animando la función con entusiasmo fingido, ante la mirada de los Otros—que ya se sabe que son *l'enfer* en persona (Sartre, *Huis clos*).

Ya en el origen de la cultura escrita se preocupaba Platon (en el *Fedro*) por este asunto de la segregación de interlocutores, y por su imposibilidad en el nuevo régimen, pues el autor no está presente en el escrito para controlar quién lo lee—de modo que los escritos van a parar indiscriminadamente a unos y otros públicos, a los que entienden y a los que no, problema especialmente delicado éste en el caso de que haya armarios de los que no se quiera salir.

En suma, con respecto a las regiones y roles en red... el problema no tiene solución más que parcial. La red amalgama todas las regiones y escenarios, a la vez que los mantiene nominalmente separados—proporcionando así una visión panorámica abreviada de las actividades de una persona allí visibles, y los numeritos que monta en sus diversos avatares y encarnaciones. La solución: volverse invisible para Google, el gran amalgamador—algo que muchas personas de momento van consiguiendo sin problemas, o sin proponérselo. Segregar los roles de uno por la vía de no aparecer en la red, quizá lo más recomendable para quien quiera tener una fachada oficial bien apañadita al modo tradicional. Y, si no, hacer una sabia distribución de identidades, roles y públicos. Hay que ser conscientes de que todo el mundo puede leer lo que escribas—en un blog o en un libro, sí, pero más en un blog, pues las máquinas nos leen rápidamente, y lo que encuentran se apresuran a exhibirlo en este nuevo escenario. Y también hay que llevar por delante, por tanto, que gran parte del público que asista al show será un público imprevisto, y con frecuencia inoportuno.

VI. El interlocutor interiorizado

El libro de Antonio García Gómez *Habla conflictiva como acción social* analiza los diferentes posicionamientos de los hablantes a la hora de enfrentarse a otros en una confrontación verbal—algo que hacen asumiendo diversos tipos de yo, de identidad personal, de posicionamiento como sujetos— o de "self", el término que él emplea.

García Gómez no presenta el yo del hablante como algo monolítico, sino más bien como algo mediado por una retórica y una pragmática interpersonal—el yo que se presenta y se manifiesta es el resultado de diversas estrategias posibles de posicionamiento, presentándose ya sea como un yo individualizado o como el representante de un grupo social, o de valores socialmente sancionados. Buena parte de

la discusión va dirigida a negociar el posicionamiento social de los hablantes, su aceptación simbólica en un grupo socialmente prestigioso, o el rechazo de esta pretensión. O bien, al contrario, el hablante puede representarse a sí mismo delimitando su autonomía personal frente a un grupo.

En lo que respecta a la construcción y negociación de las versiones del mundo a través del discurso, hemos confirmado que el *self* es un proyecto reflexivo, social y discursivo (Giddens, 1991; Lorenzo-Dus, 2000). En un episodio de habla conflictiva, los hablantes se valen de un complejo entramado de estrategias de cortesía verbal para categorizarse, compararse socialmente con el adversario e invocar para sí una identidad social concreta. Dicho de otro modo, los hablantes negocian las realidades opuestas que defienden en función de activar un posicionamiento determinado. Además, la activación de un posicionamiento u otro no es sino una construcción discursiva. (García Gómez 132)

Establece García Gómez un paralelismo entre los posicionamientos que adoptan los hablantes según su poder discursivo y los dos ejes fundamentales de la teoría de la cortesía verbal: estrategias de inclusión o búsqueda de solidaridad, y estrategias de exclusión o búsqueda de autonomía. Así, los hablantes con poder o con apoyo social se presentarán (en una confrontación o debate) como portavoces sociales autorizados, como un yo normativo que negocia el acercamiento del interlocutor al grupo prestigioso, o bien como un yo disciplinario que castiga al interlocutor y destruye su autoimagen. Los hablantes con menos asideros sociales se presentarán como un yo redimido, o como un altruista. Una estrategia posible es disociarse de su yo pasado e intentar acceder al grupo social representado por el interlocutor. En todo caso, la actuación discursiva discrepante negocia y redefine la naturaleza de los hablantes y la versión de la realidad que ofrece su discurso:

la intención del hablante de introducir una versión diferente de la realidad que el adversario sostiene tiene como finalidad presentar unos valores distintos que provoquen un nuevo proceso de comparación social que favorezca, a su vez, la recategorización social del hablante, con el consiguiente cambio en su identidad social. Este hecho, finalmente, le asegura la movilidad social a una categoría socialmente aceptable. (García Gómez 133)

Si la actuación o posicionamiento de los hablantes socialmente reprobables es indefendible, y el interlocutor no ofrece un punto de encuentro, se presentarán los primeros como víctimas de la sociedad, o bien como seres antisociales, agresivos con el interlocutor.

El análisis llevado a cabo en este libro parece un tanto mecánico a veces, a modo de tesis doctoral—supeditado al método elegido y condicionado sobre todo por las características muy particulares del tipo de interacción conflictiva que analiza—un programa tipo *reality show*-telebasura británico (*Kilroy*) en el que los hablantes debaten y se posicionan claramente frente a un problema social o de comportamiento que afecta directamente a algunos de ellos.

Es interesante ver cómo los hablantes intentan justificar su postura con respecto a la afiliación con grupos e identidades sociales determinadas: en el debate, cada hablante, al posicionarse, perfila su identidad y se modela a sí mismo, o lo intenta, presentándose como imbuido de ciertos valores sociales o ciertas características que le trascienden, y

que son representativas de procesos discursivos y sociales más amplios. O bien pretende dramatizar su desvinculación de un grupo indeseable y su nueva vinculación al grupo favorecido por los hablantes fuertemente posicionados (y por el público). Pero en general en los diálogos transcritos se aprecia (quizá dadas las características del programa, que prima la confrontación) poco interés por comprender la posición del otro, y una clara voluntad de arroparse cada cual en su propio papel y expresarlo coherentemente hasta sus últimas consecuencias. Mientras que otros actores pugnan por arrancar al hablante la máscara que elige ponerse, y que cree que le favorece. Un actor social, nos dice Goffman, tiene como objetivo prioritario mantener la definición de la situación promovida por su actuación—y esto supone la sobrecomunicación de algunos aspectos de la situación, y la infracomunicación o supresión de otros aspectos (*PoS* 141). Todos somos tendenciosos, y grandes partidarios de nosotros mismos.

En otros tipos de conversación menos confrontacionales se aprecia menos claramente que en los debates de *Kilroy*, pero aun allí llama la atención poderosamente cómo cada interlocutor va a lo suyo, cada loco con su tema, y va desarrollando su propia línea de pensamiento, o la que quiere imprimir al encuentro conversacional, con frecuencia sin atender mucho a los intereses de los demás. A veces es casi delirante, y el discurso de cada cual parece más expresivo que comunicativo—el desarrollo de un *identity theme*, como diría Norman Holland.²¹ La conversación corre el riesgo de convertirse en un par de monólogos superpuestos o alternantes, con cada uno de los discursos ofreciendo una imagen favorable de quien lo promueve pero a veces sin mucho punto de encuentro.

En *The Presentation of Self in Everyday Life* también se encuentran observaciones útiles para el análisis de la conversación. La tesis central de Goffman es que cada interactor social no sólo desempeña un rol social determinado mediante la actuación o la palabra, sino que además lo proyecta y lo representa activamente, dando señales sobradas de quién cree que es, de quiénes cree que son los demás interlocutores, y de cómo espera cada cual que se interprete la situación presente en que se hallan; para engrasar la vida social, conviene que haya pocos equívocos sobre el tipo de intercambio social que se está realizando—un encuentro profesional, una pausa en el trabajo, o lo que sea en cada caso. Así, la situación o encuentro social no sólo tiene lugar efectivamente, sino que se resignifica, se negocia o se modula desde el punto de vista de cada uno de los interlocutores.

Hemos visto cómo Goffman define a los sujetos actores, de cómo estudia su organización por grupos y equipos—no es bueno ni frecuente que el actor esté solo—y de cómo se distribuye el espacio social dividiéndolo en frente o escena y trasera o bambalinas, para presentar estas actuaciones al público. Normalmente un encuentro social se presenta como un equipo de actores (con acceso a bambalinas) actuando para otro equipo, el público, sin acceso éste a las traseras del teatro. Luego hay que añadir a los que no son actores ni público, y que normalmente ni están ahí, aunque a veces irrumpen e interrumpen la función.

Bien, pues en el capítulo cuarto, "Roles discrepantes", trata Goffman de diversos tipos de posicionamiento social intermedios o complejos, que hacen más complicada la división simple entre actores y público al ser por definición roles múltiples,

²¹ Ver Norman Holland, "Reading and Identity".

superpuestos o ambiguos.

Una cuestión crucial en la representación social es que hay *secretos*. Los actores conocen secretos que el público no debe conocer—los secretos de las bambalinas, ligados al espacio no accesible para el público. Por tanto, una cuestión primordial en la actuación social es la dosificación de la información y la gestión de los secretos. Una importante función de los "roles discrepantes" es acceder a los secretos, o gestionarlos, complicando una división ingenua y simple entre actores y público. Los roles discrepantes más espectaculares son los que conllevan una falsa identidad: [informantes](#), [espías](#), [plantaos](#).... (si un espía es alguien del público que se hace pasar por uno de los actores, un "planta" es uno de los actores que se hace pasar por un miembro del público—pero que juega para el equipo de los actores). También hay *inspectores*, oficiales o de tapadillo—e incluso suplantadores de estas posiciones, "listillos" que se hacen pasar por miembros autorizados para inspeccionar a los actores, y hasta a los inspectores si te descuidas. O espías de la competencia—actores de otra compañía que se hacen pasar por inocentes miembros del público.

Aún define Goffman otros roles que pueden superponerse a éstos:

- 1) el de "no persona", como los sirvientes u operarios que convencionalmente no existen—o niños, viejos, y demás,
- 2) los especialistas profesionales de servicios, con acceso a secretos profesionales: médicos, abogados, etc.;
- 3) Los *colegas*—los de otro equipo—son aún otro tipo de rol discrepante, a veces competencia y a veces miembros asociados (o conocedores de secretos por analogía)
- 4) los *confidentes*, que supuestamente se mantienen al margen pero son depositarios de los secretos de los actores.

Un rol discrepante que me interesa aquí es el de *mediador*—mediador entre dos equipos o entre actor y público: "el mediador se entera de los secretos de cada una de las partes y le da cada una de las partes la impresión de que le mantendrá los secretos; pero tiende a dar a cada una de las partes la impresión (falsa) de que es más leal a ellos que a los otros" (*PoS* 149). Hay algunos roles profesionales o institucionales afines a estos mediadores—como los capataces, mediadores entre patrono y obreros. O, también, los presentadores de un conferenciante—que median entre él y el público, "con frecuencia sirviendo como un modelo altamente visible para los demás oyentes, ilustrando con expresión exagerada el interés y apreciación que deberían mostrar, y dándoles pistas sobre si una observación dada debería ser recibida con seriedad, carcajadas o risitas apreciativas" (*PoS* 150).

Bien, todo esto viene a cuento de los roles conversacionales, y a ellos nos vamos acercando. La conversación también es una *performance* teatral, para Goffman, y aunque los equipos se turnen, normalmente uno de ellos (un equipo de un solo actor, normalmente) ocupa la escena. Esto es especialmente claro en el caso de [la narración conversacional](#),²² cuando los demás oyentes ceden voluntariamente tiempo y preeminencia al narrador, y se constituyen en público paciente. Recordemos que, aunque en la acción intervengan diferentes grupos sociales y equipos, o aunque actores

²² Ver el libro de Neal Norrick *Conversational Narrative*, y mi reseña del mismo, "La narración conversacional".

y público alternen sus papeles, hay una cierta tendencia espontánea según Goffman a generar en un encuentro dado una situación de interacción entre dos equipos.

El rol de mediador parece ser especialmente significativo en el trato social informal, ilustrando de nuevo la utilidad del enfoque basado en dos equipos. Cuando un individuo de un círculo conversacional emprende un acción o discurso que recibe la atención concertada de los allí presentes, define la situación, y puede definirla de una manera que no sea fácilmente aceptable para su audiencia. Alguno de los presentes notará mayor responsabilidad por él de la que sienten los demás, y podemos esperar que esta persona más cercana a él haga un esfuerzo por traducir las diferencias entre hablante y oyentes a un punto de vista que sea más colectivamente aceptable que la proyección original. Un momento más tarde, cuando otra persona recibe la palabra y la atención, otro individuo puede encontrarse asumiendo el papel de mediador e intermediario. Una sesión de conversación informal puede verse, de hecho, como la formación y reformación de equipos, y la creación y recreación de intermediarios. (Goffman, *PoS* 151)

De hecho podríamos llevar un poquito más allá el análisis de Goffman—pero en su línea de razonamiento, que nos hace pensar constantemente que el sujeto individual y la interioridad compleja se generan interaccionalmente—mediante el desarrollo del concepto analítico de *la subjetividad y de la experiencia interna como interiorizaciones de la interacción social*. Para algunos apuntes en esta dirección remito a mis otros escritos sobre el tema.²³

Así pues, una vez visto que cada individuo llega a una situación de diálogo o de encuentro comunicativo con una identidad y un posicionamiento social, y con una línea de acción a la que atenerse—y con la voluntad de mantener esa faz pública—hay sin embargo una posibilidad de mediación entre su postura y la de los interlocutores, sobre todo una vez éstos manifiestan su propia postura, o manifiestan su reacción a la postura del hablante, iniciándose un proceso dialéctico. Tal mediación se da en particular si el hablante desea un acercamiento a las posturas del grupo de interlocutores, o atraerlos a sí. El papel de mediador lo puede hacer un tercero, como hemos visto—pero también lo puede hacer un crítico interno, es decir, un tercero interiorizado. Así el sujeto modula su postura inicial y hace concesiones a lo que pueden ser otros puntos de vista sobre la cuestión que presenta, estableciendo un acercamiento entre su postura y la de los interlocutores, o la que se supone a los interlocutores.

Téngase en cuenta que aquí hay que diferenciar en cada caso las posturas manifiestas públicamente en el encuentro, de las "reales", o posturas que se manifestarán frente a otros interlocutores—y también de las posiciones discursivas o posicionamientos dialógicos *implícitos*, los supuestos en el discurso de un interlocutor ideal u "oyente implícito" que construye el emisor, y al que va reconstruyendo o modificando con las pistas o indicaciones que recibe de los interlocutores *efectivos*. En estudios literarios se habla con frecuencia del *lector implícito*; en análisis del discurso hablado no se habla tanto de oyentes implícitos, pero haberlos haylos).²⁴

²³ Ver mis artículos "Interacción internalizada: el desarrollo especular del lenguaje y el orden simbólico" y "Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad".

²⁴ Hay una abundante bibliografía sobre el receptor implícito, para la cual remito a la sección sobre lectores implícitos en el listado "Readers, Reading" de *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. Entre las referencias clásicas destacaremos el artículo de Walker Gibson y los libros de Booth,

Así, el sujeto interioriza la propia situación conversacional y establece un dialogismo interno, que le lleva a asumir internamente papeles de interlocutor implícito o proyectado, y a responder a ellos con un discurso que si bien es el suyo propio, también es un discurso filtrado por un mediador interno, y adaptado a la situación conversacional efectiva. El discurso deviene así una mediación por anticipado entre "nuestra" postura y la de los demás, mediación que hacemos nuestra al menos provisionalmente. Quien argumenta bien, llega incluso a formular los argumentos del interlocutor *mejor de lo que lo haría el interlocutor*, y a la vez a orientarlos, enmarcarlos adecuadamente y rebatirlos, incluso antes de que se formulen. Gran parte del razonamiento y exposición de una cuestión puede consistir así en la interiorización de un oponente, o la creación de la imagen virtual de un interlocutor más o menos distante de las propias posturas—un *oyente resistente*, como diríamos adaptando la noción del *lector resistente* de Judith Fetterley. Así, como Whitman, contenemos multitudes—y no sólo dialogamos con quienes tenemos delante, sino con nuestra versión interiorizada de ellos, ya por anticipado. Y también puede un hablante comenzar su discurso de modo tentativo, próximo a los interlocutores, o haciéndoles concesiones, para a continuación ir aproximando la argumentación a su terreno, si percibe que ha logrado atraer al interlocutor a una postura más próxima de la esperada, o de la mantenida inicialmente.

Aunque también se da el caso de que muchos hablantes se adaptan bien poco al que los escucha. Es, quizá, una cuestión de tener pocos recursos comunicativos—o de sofisticación comunicativa en el caso de quienes sí lo hacen.

VII. Double Talk

El capítulo 5 de *The Presentation of Self in Everyday Life*, de Erving Goffman, se titula "Communication Out of Character." En la comunicación, los sujetos proyectan un concepto del yo y del otro adecuados al intercambio comunicativo. Es lo que podríamos llamar la modalidad principal de la interacción comunicativa, pero también hay otras modalidades de comunicación alternativas o superpuestas a ésta, y sobre esta comunicación "saliéndose del personaje" versa el capítulo. En la teoría de la interacción de Goffman es crucial la noción de diversos "canales" de actividad superpuestos, o diversos marcos interaccionales, cada uno regulado por sus propios protocolos pero coexistiendo en la misma situación compleja y, claro, produciendo interferencias: como el canal "oficial" de atender a lo que se trata en un comité y el canal extraoficial de las demás cosas que pasan en la reunión y las actitudes que se comunican los participantes a veces de modo casi subliminal. Así pues, en una actuación interaccional habrá que distinguir el papel principal que representamos, nuestro personaje oficial, y otros roles marginales que "se salen del personaje". Resumiré primero algunos aspectos de este tipo de comunicación, para luego centrarme en la noción de "double talk".

Veámos que los sujetos comunicativos actúan en tanto que miembros de equipos que entablan un ritual social organizado: "cada equipo tiende a suprimir su visión sincera de sí mismo y del otro equipo, proyectando una noción de sí y una noción del otro que sea

de Iser y de Fetterley. Ver también mi nota "Lectores ideales, ascuas y sardinas" y mis artículos "Múltiples lectores implícitos", "El lector implícito del periódico".

relativamente aceptable para el otro" (*PoS* 167). Los equipos colaboran no sólo en el acto social en sí que se esté llevando a cabo (una venta, una conferencia, etc.) sino también ayudándose mutuamente a mantener esta versión de sí que uno y otro quieren proyectar. Goffman escribió más sobre esto en su artículo "On Face-work", en *Interaction Ritual*.

Pero a la vez los individuos quieren comunicar que no se agotan en el personaje o en su rol dentro del equipo—suelen lanzar señales, a ciertos destinatarios, de que su visión de la situación o de los sujetos comunicativos, de sí mismo o del otro, es distinta de la oficialmente proyectada por la situación. Así que se abre un segundo canal de comunicaciones. Éstas, dice Goffman, no suponen un reflejo más auténtico de la "realidad"—pues la realidad es el conjunto de la situación. En cualquier caso, si se proyectan informaciones contradictorias, se requiere una gestión de impresiones, un protocolo rector de públicos y de canales comunicativos para evitar interferencias indeseadas con el rol oficial y público del sujeto. Cuatro tipos distingue Goffman: *el tratamiento de los ausentes, el discurso sobre la escenificación (staging talk), la colusión entre equipos, y las acciones de realineamiento*.

Tratamiento de los ausentes. Cuando un equipo se retira de la vista del público, a las traseras del escenario, muy sistemáticamente se procede a un tratamiento derogatorio del público, inconsistente con el tratamiento que se le da cara a cara. (Podríamos hablar de una hipocresía sistemática de la interacción social—una "profanación ritual" del público y de la escena oficial, dice Goffman). Esto sirve para mantener la cohesión del equipo. Así, en un negocio, con frecuencia se satiriza o parodia el comportamiento "oficial" destinado a los clientes, o el comportamiento de éstos, con drama burlesco o apelativos grotescos para referirse a los clientes; los profesores se quejan de la incompetencia de los estudiantes, y viceversa, etc. A la gente se la tiende a tratar bien cuando están presentes, y mal cuando están ausentes: es "una de las generalizaciones básicas que se pueden hacer sobre la interacción" (175).

Discurso sobre la escenificación (Staging Talk): Es el discurso interno del equipo sobre la escenificación y presentación de su show ante el público. "Lo que dicen los cómicos y los académicos son cosas muy diferentes, pero lo que dicen sobre lo que dicen es bastante parecido" (*PoS* 176)—lo que atrae la atención del público, las condiciones del local, cuestiones de organización del espectáculo, etc. La docencia es un teatro, y lo es la misa, pero también lo es la venta de coches, o la asesoría financiera, y todos requieren escenificación y crítica escenográfica.

Colusión entre equipos. Goffman llama "colusión entre equipos" a cualquier tipo de comunicación colusiva que se transmite cuidadosamente de modo que no ponga en peligro la ilusión que se está presentando al público. Conlleva pues la creación de distinciones entre el público en general y algún sector del mismo que forma un grupo aparte y que sí ve esa doble comunicación:

Quando un participante transmite algo durante la interacción, esperamos que se comunique únicamente a través de los labios del personaje que ha elegido proyectar, dirigiendo abiertamente todas sus intervenciones al conjunto de la situación interactiva, de modo que todas las personas presentes se les da la misma categoría como receptores de la comunicación. (*PoS* 176)

—pero eso es una convención estructural, que permite precisamente su socavamiento. Y

así se superponen y multiplican los receptores implícitos. Por ejemplo, observa Goffman que los escuchetes están feos en público, pero que normalmente los participantes en una conversación privada ante otras personas hacen *como si* las demás personas pudiesen oír lo que están diciendo, aunque no sea el caso. En suma, que hay colusión entre equipos porque puede subvertirse esa definición única y pública de la comunicación: el actor puede comunicarse también *saliéndose del personaje*, pero haciéndolo de tal manera que sólo una parte del público vea que está sucediendo algo fuera de tono con la definición de la situación que se está transmitiendo. Aquí ya nos vamos acercando más a la cuestión del *double talk*. A veces se logra esa doble transmisión con un sistema de señales secretas: por ejemplo las palabras clave de los vendedores de grandes almacenes para transmitirse información a la vez frente al cliente y a sus espaldas, con objeto de facilitar la venta, librarse del cliente, etc. O las señales musicales que envía un pianista acompañante a un cantante, para hacerle volver al tono requerido. Cuanto más inconscientemente y espontáneamente se usen señales semejantes, tanto más desapercibido pasará para los interactores en colusión que de hecho ellos forman un equipo aparte: "un equipo puede ser una sociedad secreta, incluso para sus propios miembros" (*PoS* 184). La doble comunicación colusiva, surgida ante el público, puede perpetuarse aun en su ausencia, cuando no tiene sentido práctico inmediato—los actores pueden haber desarrollado una afición a esta manera de llevar a cabo su número.

Acciones de realineamiento. Hay posiblemente una diferencia sólo de grado entre la colusión entre equipos y las acciones de realineamiento que tratamos ahora. Hablábamos allí de tres equipos: los actores, el público en general, y los destinatarios de la comunicación secreta. En este otro caso basta con dos equipos, y un mismo público receptor de las dos líneas de comunicación ("oficial" y "extraoficial"). Cada equipo o sujeto dirige al otro una línea extraoficial de comunicación, en canales subordinados (insinuaciones, tono expresivo, ambigüedad, etc.), de tal modo que el comunicador pueda siempre negar que el mensaje ha sido enviado, si es que el receptor lo rechaza expresamente.

Quizá la tendencia más corriente de la comunicación subterránea consiste en que cada equipo se pone a sí mismo de modo sutil en una luz favorable, y sutilmente pone al otro bajo luz desfavorable, a resguardo de cortesías verbales y halagos que señalan en la otra dirección. (*PoS* 191)

Otras veces esta comunicación subterránea va encaminada a modificar la distancia y formalidad o naturaleza de la interacción: se "sacan antenas" para ver si el otro o la otra responde, de manera quizá igualmente resguardada en principio, y poco a poco se reorienta el trato entre los dos interactores, y se puede pasar a poner la relación en otra categoría, de modo explícito. (Los intentos de ligue y de seducción son un caso claro aquí). También cuestiones como orientaciones ideológicas, religiosas o políticas, se desvelan poco a poco y de manera ambigua, sin comprometer mucho al sujeto, y dándole opción de retirarse tácticamente si la respuesta no es la esperada. Es interesante la observación de Goffman sobre los homosexuales:

Los protocolos para revelarse de manera protegida en el mundo homosexual tienen una doble función: revelar la pertenencia a una sociedad secreta, y realizar avances para una relación entre miembros particulares de esa sociedad. (*PoS* 193)

—y remite al relato de Gore Vidal "Three Stratagems" como ejemplo de estas negociaciones entre líneas.²⁵

Realmente parece que a todas estas comunicaciones por sobreentendidos, una vez se estabiliza una diferencia entre canal oficial y canal subordinado, parece aplicable el término *double talk*, o "doble discurso", que Goffman define así:

Mediante esta técnica de comunicación dos individuos pueden transmitirse entre sí información de una manera que sea inconsistente con su relación oficial, o sobre un asunto inconsistente con su relación oficial. El doble discurso conlleva el tipo de sobreentendido que pueden transmitir ambas partes y mantenerlo durante un período considerable. Es un tipo de comunicación colusiva diferente de otros tipos de colusión en el hecho de que los personajes contra quienes se efectúa la colusión son proyectados precisamente por las personas que entran en colusión. (*PoS* 194)

—un bonito caso donde se echa de ver cómo el sujeto es múltiple, un juego o gestión de sujetos presentados a diferentes públicos (entre ellos: posibles observadores, el interlocutor inmediato y sus diversos roles, y el propio sujeto *si fuese lo que aparenta ser*). A veces se comunican de esta manera, dice Goffman, un superior y un subordinado cuando el subordinado es quien conoce mejor las cuestiones del trabajo: mantienen ambos su papel, pero por debajo es el subordinado quien da las instrucciones. También se da algo parecido cuando los sujetos están pactando un acuerdo ilícito, pero les interesa mantener una fachada de legalidad y no dejar caer todas las máscaras ante el otro. Así se pueden cerrar tratos efectivos sin entablar una relación ilícita de solidaridad mutua entre los sujetos "oficiales". El libro de Goffman es, en efecto, toda una anatomía de la hipocresía y de sus múltiples funciones sociales, muchas de ellas deseables.

Y de manera más importante, quizá, el discurso doble se da de manera sistemática en situaciones íntimas domésticas y del trabajo, como una manera segura de transmitir o rechazar peticiones u órdenes cuando esto no se podría hacer abiertamente sin alterar la relación. (*PoS* 195)

Un par de observaciones importantes más sobre el papel de los equipos y sus realineamientos hay en este capítulo sobre comunicación "fuera del personaje".

Uno: Los equipos dividen a veces funciones entre sus miembros, lo cual lleva a veces a una simetría entre equipos rivales. Y entonces puede formarse un equipo "extraoficial" entre los técnicos que desempeñan la misma función en los diversos equipos enfrentados. Por ejemplo, puede surgir esta solidaridad entre líneas entre los abogados de partes contrarias enfrentados en un juicio, o entre personas del otro equipo que (según captamos) entienden la situación de la misma manera que nosotros. Puede haber maniobras de complicidad, miradas, guiños, etc. que deben ser cuidadosamente gestionados para no entorpecer la labor del equipo. El papel de la mirada en el momento clave es aquí esencial para establecer estas valoraciones de la situación y alianzas extraoficiales.

²⁵ La línea de análisis de Goffman sobre la comunicación indirecta fue desarrollada por Brown y Levinson en *Politeness*, y también por Steven Pinker en *The Stuff of Thought* (capítulo 8, "Games People Play"). Ver mis notas al respecto en "Teoría de la mente, indirectación y negabilidad".

Dos. En la conversación habitual, y especialmente en tono de broma, se forma un complejo juego de alianzas y traiciones, formaciones de equipos evanescentes, cambios de bando y realineamientos, de modo que este tipo de interacción es casi lo más característico de las escenas (rituales) de confraternización. Los sujetos son tan pronto aliados del equipo como público al que va dirigida la actuación, y en una sucesión de interacciones se pueden asumir papeles más o menos sostenidos de aliados, de asistentes y de espectadores.

La noción de *double talk* de Goffman funciona a un nivel distinto de los conceptos de inferencia, implicatura, sobreentendido, etc. que se analizan en pragmática lingüística. En efecto, el foco de esta noción no es lingüístico o lógico sino sociológico e interactivo. Así, los recursos lingüísticos mencionados pueden utilizarse para articular un *double talk*, pero no lo definen como tal. Lo que es determinante aquí es la presencia y reconocimiento de dos canales de comunicación, uno explícito y otro entre líneas—unidos a dos tipos de relaciones sociales diferentes entre los sujetos, relaciones que son negociadas o redefinidas mediante el uso de este doble discurso.

Me interesa la conexión de este fenómeno con cuestiones de pragmática literaria como los narradores no fiables, las modalidades de la ironía.... y también con la teoría del sujeto como socialmente constituido. *Contenemos multitudes*, decía Whitman, y los análisis de Goffman parecen convenir en ello: *one is a crowd*, o por modificar la frase de Rimbaud "Je est un autre", "Je est une foule". Así que de todos los sujetos potenciales que contiene la persona con quien nos comunicamos, seleccionamos uno, o dos, y enviamos un tipo de mensaje que hace a esa persona reconocerse como tal sujeto, o como tal sujeto estratificado y dividido.

Los escritores juegan con frecuencia estos múltiples sujetos superpuestos, y nos ofrecen por ejemplo el discurso de un narrador no fiable, como canal de comunicación explícito, a la vez que mediante sutiles juegos de presuposiciones, de valoraciones aceptadas, de atentados al sentido común, etc.²⁶ Así superponen a ese discurso otro discurso subterráneo—que paradójicamente es el discurso de la obra como tal—del drama (en el que los personajes suelen dividirse entre fiables y no fiables) o de la novela. A veces, por debajo de una obra en la que no hay ningún personaje ni discurso fiable puede correr sin embargo un canal de comunicación fiable claramente discernible. Otras veces, algunos escritores—más taimados, o más enredadores— juegan precisamente a emborronar la diferencia entre uno y otro canal de comunicación.

Muchas otras cuestiones interesantes de pragmática y hermenéutica surgen con esta consideración de los dobles discursos. El lenguaje no dice lo que dice, o más bien no *hace* lo que dice. El doble discurso tiene lugar entre los sujetos, que a veces han de ser extraídos o invocados de las profundidades múltiples del interlocutor, como si de demonios se tratara (... "soy Legión"....). A veces, una larga secuencia discursiva tiene perfecto sentido lingüístico, pero su sentido interactivo va por otro lado, y consiste en una redefinición de la relación entre hablante y oyente—o una propuesta de ello; de modo que la acción del discurso sucede entre las palabras, o entre los sujetos, y ningún

²⁶ Sobre los narradores no fiables, ver la *Rhetoric of Fiction* de Booth, y también mi artículo "El autor implícito y el narrador no fiable—desde nuestro punto de vista".

análisis textual del mismo nos desentrañaría ese sentido, si no acudimos a considerar el contexto global de comunicación.

Otras veces creemos detectar esas corrientes subterráneas que cruzan un discurso, pero puede ser un problema de sobreinterpretación, algún tipo de apofenia.²⁷ Y otra cuestión más se plantea, y otra más allá detrás de esa, pues el sentido prolifera. Puede suceder que los mismos sujetos que están interactuando, o comunicándose a un nivel determinado, no sean plenamente conscientes de ese discurso subterráneo: o que éste sea evidente para uno de ellos, pero no para el otro. O bien que sea sólo un analista, o un tercero (o un narrador o lector, en el caso de la ficción) el que es capaz de detectar esos dobles mensajes que contienen las palabras. O, mejor dicho, que contienen cuando las dice la persona adecuada en la situación adecuada—como una fórmula mágica que no funciona sin esas condiciones de felicidad.²⁸

VIII. Versiones de la realidad

Nuestras acciones y palabras van encaminadas (al margen de otros objetivos más específicos) a definir la realidad de una manera dada, y a comunicar esa definición de la realidad a las personas con quienes interactuamos.

La realidad *real*, quién la definirá... Pero cada cual aportamos nuestra contribución, nuestra versión de la realidad que intentamos sea la aceptada por los demás. Esto requiere negociación, y a veces confrontación. No hay visión panorámica global de la realidad, sólo propuestas de realidad en conflicto e interacción mutuos. En *La presentación del yo en la vida cotidiana*, Goffman señala esta característica de la acción del sujeto: el sujeto no sólo actúa, sino que subraya su actuación, la teatraliza o la representa—la comunica a los demás y la deja clara (u oscura, según convenga). Por otra parte, veíamos, los sujetos actúan en equipos, que representan numeritos o funciones preestablecidas, según los roles sociales, profesiones, relaciones personales de los miembros de cada equipo. Normalmente un equipo actúa, y otro es el público, aunque en muchos encuentros sociales hay rápidos intercambios de papeles. Un equipo nos vende *su propia definición de la situación*, y parte de sus esfuerzos va dirigida a identificar ese *juego dramático* con la *realidad de las cosas* tal como quiere ese equipo presentarla a su público. Esto no sólo lo hacen los políticos, o los vendedores: todos somos políticos y vendedores de imagen.

Pues bien, sobre la definición de la realidad, y sus versiones, así cierra Goffman su cuarto capítulo sobre *comunicarse saliéndose del personaje* ("*communication out of character*"):

En este capítulo se han examinado cuatro tipos de comunicación saliéndose del personaje: el tratamiento de los ausentes, el discurso sobre la representación, la colusión entre equipos, y las acciones de realineamiento. Todos estos tipos de conducta atraen

²⁷ Ver mi nota "Apophenia / Referential Mania".

²⁸ Algún caso comentamos en la nota "Todo es un código secreto".

nuestra atención al mismo punto: la representación ofrecida por un equipo no es una respuesta espontánea e inmediata a la situación, que absorba todas las energías del equipo y que constituya su única realidad social; la representación es algo con respecto a lo cual los miembros del equipo pueden tomar distancias, suficiente distancia como para imaginarse o para representar simultáneamente otros tipos de representaciones o funciones referidas a otras realidades. Ya sea o no el caso que los actores sientan que el espectáculo que ofrecen oficialmente sea "la realidad más real", expresarán subrepticamente múltiples versiones de la realidad, cada una de las cuales tiende a ser incompatible con las otras. (PoS 207)

Es decir, no sólo puede haber múltiples realidades en conflicto, propuestas por los diversos sujetos o equipos (que por otra parte bien pueden colaborar también, en la escenificación de una misma realidad)—sino que además *las múltiples realidades dividen el interior del sujeto*, o la acción de cada equipo (cada equipo es un sujeto colectivo), de modo que los sujetos están definiendo a la vez diversas versiones de la realidad, unas de modo más prominente que otras... y con esta paradójica característica: que *tanto la versión oficial como la versión que se escurre por las esquinas* compiten, con diversos tipos de autoridad, para aspirar al papel de ser *la realidad más real*.

Siendo éste el caso, cómo va a haber tribunales de última instancia sobre la realidad de las cosas. Pero eso no nos hará desistir de intentar promover nuestra versión, o nuestro juego de versiones, de la realidad. De la multiplicidad de aspectos de una situación, seleccionamos para fines concretos y uso inmediato los que preferimos subrayar, y les damos forma con nuestra atención, nuestra actuación y nuestras llamadas a la colaboración de los demás—a que vean lo mismo que nosotros, y pasen por alto e ignoren olímpicamente lo mismo que nosotros, aunque haya que señalarles con marcador fluorescente qué es lo que deben ignorar. Y al resultado de esta negociación colectiva, de estos alineamientos estratégicos y de esta visión selectiva, lo llamamos la realidad.²⁹

IX. Teoría paranoica de la observación mutua □ □

Es la expuesta por Erving Goffman en *Strategic Interaction* (1969). El primer ensayo, "Expression games", extremadamente típico de la época de la Guerra Fría, se basa en la tesis de que las acciones y estrategias de los espías no son diferentes en naturaleza sino únicamente en grado o intensidad de las que aplicamos constantemente en la vía cotidiana. Los espías son como nosotros, porque nosotros somos como los espías. Simulamos, observamos, ajustamos nuestro comportamiento calculando la interpretación del otro, y construimos la superficie de la naturalidad que presentamos a los demás como algo que nos permita luego actuar con información previa, habiendo preparado el terreno. Presentamos así una espontaneidad construida que nos permita una actuación redonda, llevando adelante nuestro personaje con *sprezzatura*. □ □

Así pues, la vida cotidiana es una especie de guerra fría, y nuestras parejas, familiares, amigos y allegados son objeto de nuestra infiltración—como nosotros los somos de la

²⁹ Puede verse un ejemplo de "batalla por la realidad" en mi artículo sobre el Evangelio de Judas, "La Visión del Templo".

suya. Naturalmente, esta infiltración en lo más cercano lleva a una estructura de personalidad marcada por esa infiltración: para espiar a los demás convincentemente debemos observarnos también nosotros, vernos desde fuera, interiorizar la división sujeto/objeto, la observación disimulada, y la actuación (con ensayos mentales previos) ante sí mismo, antes de exteriorizarla convenientemente preparada ante los demás. □□Recomiendo leer el ensayo de Goffman junto con otra pieza paranoica, también modélica de la Guerra Fría, el cuento de Donald Barthelme "Game" de *Unspeakable Practices, Unnatural Acts* o *Sixty Stories*—donde dos encargados de accionar simultáneamente el botón nuclear se observan, cada uno armado, cada uno paranoico, sospechando los dos de la cordura del otro, y simulando naturalidad y despreocupación. □□Veamos todo esto más detenidamente. □□El ensayo de Goffman estudia "la capacidad del individuo para adquirir, revelar y ocultar información".³⁰ Cuida bien Goffman de distinguir la *información* de la *comunicación*. La comunicación es transmisión intencional de información, pero el sujeto exuda información interpretable, aparte de la comunicada—por su manera de comunicar y por todo lo demás que hace. En especial cara a cara, pero también por toda la pragmaestilística, ceremonial y materialidad de la interacción, aun si ésta es por escrito. □□Antes de emplear un término vago como "verdad" para caracterizar la comunicación del sujeto, hay que determinar si nos referimos a algo que el sujeto cree, o a algo que es cierto, o a algo que el sujeto cree y que es cierto. □□Pero aparte de la información comunicada están como decimos los aspectos expresivos de la interacción: los gestos e información no codificada que emplea el sujeto observado. La idea central del libro de Goffman es que, como resultado de la interacción y de la observación mutua, estos gestos en principio no codificados pueden, primero, interpretarse; luego, una vez el observado sabe que pueden interpretarse, pueden codificarse y presentarse como una espontaneidad construida; y tercero, esa construcción o gramaticalización puede a su vez ser descubierta y utilizada. El juego de codificación y decodificación puede continuar (por ejemplo, estableciendo un segundo plano de comunicación mutuamente entendible pero no confesada abiertamente), con complicaciones sucesivas, tanto más complejas cuanto fino sea el conocimiento que las partes observada y observadora tienen una de otra—pero se vuelve cada vez más incierto, y la información obtenida menos utilizable y más azarosa. □□ Aquí teoriza Goffman la interpretación "sintomática" (*crítica o unfriendly*)³¹ como estrategia de lectura del mensaje, tanto del contenido comunicado como de su periferia estilística:

Just as the process of communicating information itself expresses information, so also a corpus of communicated signs has expressive aspects. Discursive statements seem inevitably to manifest a style of some kind, and can never be apparently free of "egocentric particulars" and other context-tied meanings. [Note 8: A point recently argued by H. Garfinkel and H. Sacks in their work on conversational settings.] Even a written text examined in terms of the semantic meaning of the sentences can be examined for expression that derives from the way a given meaning is styled and patterned, as when *Izvestia* and *Pravda* are read by our intelligence people "symptomatically," for what the Russians do not

³⁰ *Strategic Interaction* 4, traducción mía. Citaremos generalmente en inglés de este libro, abreviado *SI*.

³¹ Sobre la sintomatología como apoyatura para una interpretación crítica o no consonante, ver también mi artículo "Acritical Criticism, Critical Criticism".

know they are exuding thorough the print. [Note 9: A useful illustration of this sort of textual analysis is available in A. George, *Propaganda Analysis* (White Plains: Row, Peterson, 1959)]. Indeed, the very sense of a message depends on our telling whether it is conveyed, for example, seriously, or sarcastically or tentatively, or as an indirect quotation, and in face-to-face communication this "framing" information typically derives from paralinguistic cues such as intonation, facial gestures, and the like—cues that have an expressive, not semantic, character. (SI 9)

□□ Esto se extiende a todo tipo de información contextual no comunicada intencionalmente. Al leer al otro, no nos limitamos a recibir pasivamente su información, sino que interpretamos el contexto para obtener información suplementaria. Y eso lleva a que esa información suplementaria y originalmente no controlada busque ser controlada, primero por el sujeto observador, luego por el sujeto observado, para limitar la capacidad de observación del observador y obtener una ventaja en la situación interactiva:

Just as it can be assumed that it is in the interests of the observer to acquire information from a subject, so it is in the interests of the subject to appreciate that this is occurring and to control and manage the information the observer obtains; for in this way the subject can influence in his own favor responses to a situation which includes himself. Further, it can be assumed that the subject can achieve this end by means of a special capacity—the capacity to inhibit and fabricate expression. (SI 10)

□ Veremos que esta competencia o guerra de ingenios entre el observador y el sujeto observado lleva a los dos a convertirse en imágenes especulares (infinitamente especulares en potencia), ambos observador y observado. El proceso de observación y de interpretación de los signos obtenidos se transforma así en una lucha por obtener la posición de *topside*— el dominio perspectivístico del panorama de la acción, disponiendo de la información más fiable. Y, visto que la labor del sujeto observador no es únicamente pasiva, sino también activa, *fabricando* la realidad que ha de ser observada, se convierte este enfrentamiento también en una lucha por el control de la realidad: ¿cuál de los dos sujetos sabe qué es lo real, cuál sabe distinguir lo realmente espontáneo de lo construido, de lo que se ha amañado o preparado para que pase por natural? ¿Cuál construirá una realidad a la vez más controlada y más aparentemente inocente? ("*Tanta casualidad no puede ser casual*" canta Carmen París). Es un combate casi metafísico—habida cuenta sobre todo de que el Otro al que nos enfrentamos es el Otro-en-nosotros, es la interpretación que hacemos de lo que el Otro puede interpretar, tal como lo entendemos desde nuestro punto de vista. Las posibilidades de empatía crecen a la vez que las de competencia (tema para buenos argumentos de espionaje)—y si el sujeto se construye mediante la reflexión y la internalización de la interacción, podemos decir que este tipo de *distancias cortas* son un espacio de primera categoría para el desarrollo de la experiencia subjetiva. □□ Aunque Goffman lo tenía a huevo para utilizar una analogía heisenbergiana (por aquello de que la presencia del observador afecta a la situación observada) se desentiende explícitamente de ello (SI 11) y distingue entre la observación de seres inanimados, indiferentes a ser observados, y la de seres animados, en los que la observación desencadena una reacción. Pasa a clasificar los tipos de movimiento interactivo posibles: □□

1) *unwitting move*, cuando la actividad del objeto observado no va orientada al sujeto observador, cuando es digamos "natural", iniciando así el juego (pero sin jugar).

□□2) *naïve move*, la interpretación que hacemos de un objeto cuando damos por hecho que el sujeto observado puede interpretarse tal como aparece, en sentido literal digamos—que sus acciones son *unwitting moves*.□□

3) *control move*, cuando el objeto (también sujeto observador) produce expresiones que considera mejorarán su situación si son interpretadas como *unwitting moves* por un observador crédulo: "The subject appreciates that his environment will create an impression on the observer, and so attempts to set the stage beforehand" (SI 12). □□Los movimientos de control se diversifican a su vez de modos interesantes, dando lugar a las artes de "1) concealment or cover, 2) accentuated revealment, and 3) misrepresentation" (SI 14).

Esto tiene consecuencias interesantísimas en la complicación de la realidad que produce: la realidad antes inocente pasa a ser algo calculado y fabricado; se abre un segundo nivel de significación no literal. Por otra parte, aunque Goffman no lo presenta en estos términos, tiene un importante dimensión narrativa: la realidad se narrativiza intensamente, con argumentos hipotéticos de detección y ocultamiento, se llena de historias posibles que se materializarán o no, y el futuro pasa a ser planificado desde el presente. Se siembran las semillas de la acción futura que luego se hará pasar por espontánea: toda una historia. Aquí se juntan predicción, retroacción (desde la predicción) y una intensa reflexividad empática. Goffman se refiere a G. H. Mead cuando nos dice que "the subject turns on himself and from the point of view of the observer perceives his own activity in order to exert control over it" (SI 12). □□Este paso, aunque intensamente interactivo, no es propiamente comunicativo:

The various processes of control do not strike at the observer's capacity to receive messages, but at something more general, his ability to read expressions. Thus, when the subject employs verbal means to convey information about his intended course of action, the observer—if he is properly to judge the significance of these communications—will have to attend to the expressive aspects of the transmission as a check upon semantic content. Similarly, in trying to conceal while communicating, the subject, too, will have to attend to his own expressive behavior. A message, then, functions merely as one further aspect of the situation which must be examined carefully and controlled carefully because of the contest of assessment between the subject and the observer. (SI 13-14)

□Otra dimensión narrativa del análisis de Goffman aparece en su definición de las explicaciones y relatos: "The subject, in addition to feigning and feinting, can provide the observer with 'accounts' and 'explanations', these being verbal techniques for radically altering the assessment that the observer would otherwise make" (SI 16). Habría que aclarar que el observador también construye (ha construido) una estructuración narrativa de los hechos, y que la narración explícita del sujeto observado es una *contranarración*, una narración en un concurso de narraciones que explican o interpretan la realidad de maneras diferentes.□□ Una vez establecido el movimiento 3.1 (*covering move*) puede abrirse paso al movimiento interactivo número 4—

4) *uncovering move*, mediante exámenes o revisiones. El juego de encubrimiento y descubrimiento puede ser especialmente intenso en un contexto específico que sea bien conocido tanto por el observador como por el observado (el encubrimiento y descubrimiento de la ignorancia académica, entre profesores y alumnos, es un ejemplo). Y tras el 4 viene el 5:

5) *counter-uncovering move*, el paso final de complicación que Goffman considera útil distinguir en este análisis del maquiavelismo cotidiano. □□

Un elemento a tener en cuenta es que, habida cuenta de la observación mutua y del deseo de cada uno de los actores de tener el dominio informativo sobre la situación, un paso especialmente recomendable es *simular que no se tiene ese dominio*: "The best advantage for the subject is to give the observer a false sense of having an advantage—this being the very heart of the 'short con'." (SI 20). El sujeto se halla en posición especialmente favorable si controla al controlador, si puede ofrecer un aspecto ya sea de inatención descuidada, de "naturalidad" de quien no se siente observado. O, en una segunda fase, de *incompetencia*— simulando torpes maniobras de ocultación que en realidad buscan despistar al espía, que creará haber desvelado las patéticas defensas que el sujeto levanta contra la posibilidad de ser espionado. Son dos fases similares (una naturalidad construida): una, fingiendo ignorar al observador; otra, fingiendo que se le considera menos competente en su obtención de información de lo que en realidad se le considera. Claro que si este juego se descubre se pasa rápidamente a un terreno indeterminado en el que todo pasa a ser engañoso y toda apariencia es potencialmente una construcción. □□ La realidad inocente peligra, con esto que Goffman llama la "corrupción de la expresión". Una vez el sujeto se embarca en la simulación de expresiones emocionales, descubre que toda señal espontánea puede ser imitada y controlada para controlar así a quien la observe. Así la expresión facial antes espontánea, los rasgos corporales que traicionan la emoción interna, y que pueden ahora ser ensayados, etc. Los espías internacionales pueden así construirse una identidad falsa con abundancia de indicios "periféricos" que proporcionan lo que Barthes llamaría un efecto de realidad. Pero la vigilancia se extiende rápidamente a otros terrenos y contextos:

con los recientes avances rápidos en la tecnología de la vigilancia, ha habido una notable extensión de los tipos de contexto social que pueden sospecharse de modo realista que son inseguros, es decir, sujetos a observación: y con esto podemos esperar un aumento del cuidado en lo relativo a ciertas expresiones y un aumento de la voluntad de verse expuesto, con respecto a otras expresiones. (SI 28)

□Vamos, que estamos en terreno móvil continuamente: lo que hace poco era incontestablemente natural puede hoy ser al menos en potencia el teatro público de una monitorización universal. □□ Pero no hace falta llegar a refinamientos tecnológicos para que se "corrompa la expresión". En la interacción ordinaria, tanto el observador como el sujeto observado monitorizan la expresión de éste, y evalúan lo que podría ser creíble como manifestación espontánea o como fabricación—y el propio sujeto observado altera su expresión de acuerdo con estas evaluaciones. Así por ejemplo con señales de atención como la dirección de la mirada:

Constant monitoring occurs, whereby everyone checks up on the stability of the

situation by noting the propriety of the persons in it, this itself accomplished by checking up on the allocation of involvement manifest by everyone present. The perceivable direction of an individual's gaze provides perhaps the chief source of information concerning his involvements. Given these circumstances, it is understandable that an individual who feels he is improperly involved will try to conceal the direction of his gaze and otherwise mask his involvement. (SI 32)

□ Mirando o no mirando a las piernas de las chicas, por ejemplo. Es interesante este asunto de la dirección de la mirada si se tiene en cuenta que en el ser humano es eminentemente evaluable (por la visibilidad de la posición relativa del iris y el blanco de los ojos) si se compara con la de otros animales. Es en efecto un instrumento interactivo de primer orden—tanto la mirada de reojo como su interpretación y su control. Sugiere Goffman que si bien es esperable un cierto control sobre la expresividad, el control completo es imposible: "subjects cannot be counted on to maintain complete strategic control over their expressive behavior" (SI 33)—y de allí que sea útil estudiarlo, y necesario aventurar interpretaciones siempre inciertas en cuanto a los límites de ese control. □ □ Es difícil sobrevalorar la importancia semiótica de estos fenómenos: signos espontáneos que se captan primero en un proceso de interacción, y que luego pasan a fabricarse, una vez esa captación es captada a su vez—todo un ejercicio de atención a la semiosis de la realidad, "an intentional shifting into the explicit focus of attention of what is ordinarily obligatorily disattended" (SI 35). Este ejercicio de atención también lleva a desarrollar una perspectiva holística sobre el sujeto, visto que la riqueza de información viene precisamente de la multiplicidad potencial del individuo, irreducible a una sola dimensión comunicativa, o a un solo papel interaccional. La actuación es guiada en principio por el interés predominante de un individuo, pero los individuos son multidimensionales, no tienen un único interés—su papel en cuanto actores en una determinada línea de acción no es sino uno de sus posibles avatares. Las líneas de acción y los sujetos no coinciden. De allí que distintos sujetos puedan formar equipo para un objetivo determinado, o que un mismo sujeto se vea dividido en sus distintos aspectos o roles, el que está comprometido con el objetivo, y otros roles que tienen intereses divergentes:

it can never be said that an individual has only one interest. Individuals aren't like that. Ordinarily, of course, the individual will be officially active in connection with one set of interests, and there will be some understanding and agreement that his other interests are temporarily set aside although unscheduled appearance itself can be officially allowed for under certain circumstances (....). By acutely awakening the subject's ordinarily latent interests he, in effect, becomes split in two, with one of these interest-serving persons forming a coalition with the enemy. (SI 37)

□ Otra complicación interactiva de esta fragilidad o borrosidad del sujeto es que estas debilidades pueden volverse un inconveniente para el propio observador. Así por ejemplo, las confesiones obtenidas bajo tortura no resultan informativamente fiables, y de hecho son desacreditadas en los sistemas judiciales modernos. Y esta misma debilidad conocida puede ser reciclada, reutilizada y utilizada por el sujeto como una baza en el juego, de manera calculada (SI 41). Nos cuenta Goffman historias fascinantes de espionaje: de bandos que ocultan información a sus propios miembros a los que saben vigilados, para así poder manipular mejor al enemigo que así interpretará su ignorancia, o su fe en la información amañada, como auténtica y no fingida. Espías, y

agentes dobles, y triples y cuádruples, cuyas maniobras son cada vez más ambiguas y azarasas. Y va clasificando distintos tipos de limitaciones al juego de la expresión: factores físicos, conocimiento especializado, características de la naturaleza humana, y normas sociales. Por ejemplo, ésta muy interiorizada, que nos indica que no hay que mentir y se asegura de que de hecho no lo hagamos:

Thus, many persons are willing to tell a bald lie, but few persons can manage to do so without expressing in some way that they are not telling the truth. (SI 45)

□ Todos llevamos un polígrafo incorporado. Pero ahí ya entra el juego entre las partes de si se quiere interpretar realmente, o si se sabe, o de si es meramente suficiente para esa interacción en concreto una verbalización de la verdad oficial, sea lo que sea lo que trasluzca de los mensajes expresivos del sujeto. De esto hay mucho en política, donde se lanzan mensajes de todo tipo a distintos niveles. Como señala Goffman, aun habiendo reglas del juego, éstas pueden seguirse, o no seguirse, y eso por una variedad de motivos, tanto buenos como malos. □ □ En la sección sobre *propiedades estratégicas del juego*, Goffman diferencia entre los movimientos interactivos *reales* y los *virtuales o tácitos*. Esto se debe al hecho de que, visto que la acción va a dar lugar a una respuesta, esta respuesta se anticipa y modifica ya la acción antes de que ésta se produzca (remite Goffman a G. H. Mead)—podríamos decir que la acción humana es inherentemente dialéctica, o dialógica, en este sentido. O, por decirlo de otra manera, que como toda acción va a ser respondida, ya viene ajustada a esa hipotética respuesta, ya la incorpora por adelantado (y es a la vez una respuesta a esa respuesta, y quizá a la reacción subsiguiente del interlocutor). Toda acción es ya interacción, por lo mismo que toda palabra (como decía Bajtín) es diálogo implícito, y viene ya modulada de antemano por las presuposiciones del interlocutor (o más bien por lo que presuponemos que son sus presuposiciones). □³²

As G. H. Mead argued, when an individual considers taking a course of action, he is likely to hold off until he has imagined in his mind the consequence of his action for others involved, their likely response to this consequence, and the bearing of this response on his own designs. He then modifies his action so that it now incorporates that which he calculates will usefully modify the other's generated response. In effect, he adapts to the other's reponse before it has been called for, and adapts in such a way that it never does have to be made. (SI 47)

□ Es decir, que la realidad está interpenetrada de realidades posibles, de ficción y de historias que no llegan a materializarse pero que rodean como virtualidades y potencialidades lo que en efecto sucede—sin contar con que están constantemente sometidas a reescritura. Incluye todas esas irrealidades, es más, está conformada por ellas. La interacción maquiavélica supone pues toda una narratividad implícita, o una hermenéutica de la acción estratégica del sujeto. Respondemos por anticipado a a una acción del contrario que no se ha producido, y que de hecho no se producirá, precisamente debido a nuestra respuesta. Podría parecer un mundo de acciones fantasmales, pero es el mundo en el que vivimos la vie quotidienne, un mundo de

³² Sobre el dialogismo de Bajtín y la dialéctica de la anticipación, ver sobre todo *The Dialogic Imagination*. Puede encontrarse más bibliografía sobre dialogismo en mi *Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*.

cálculo, estrategia, y control de la expresión. □ □ La realidad, sin embargo, se resiente, cómo no. Y nos entra una paranoia de la autenticidad. Podemos dudar de si lo que se nos ofrece es inocente y literal, o si es un fingimiento mal intencionado, o si es una "inocencia" construida, un estudiado ajuste a las expectativas destinado a facilitar la interacción. Observa Goffman que una coartada demasiado perfecta, una representación demasiado buena, puede inducir sospechas de ser lo contrario de verdadera. Y que tampoco son fiables en cualquier caso sus versiones imperfectas—todo depende de la situación. Hay criterios para distinguir la autenticidad, sí: por ejemplo, el entramado irreplicable de detalles—pero nunca son válidos los mismos criterios siempre y en todo lugar. Esto es como el arte de la guerra de Sun Tzu:

It might be thought that an observer who suspected the manipulation of fugitive signs and substantive ones would have one recourse: he could perceive that the world is real, its multitude of little events in real connection with others, and that when a multitude of independent signs tell the same story, this can be taken for the way things are. But this belief about the meshing of events can be exploited too. (SI 61)

□ Y es que tratándose de un juego de a la vez identificación y competencia con el contrario, se instala una relación perniciosa que impide la estabilización del sentido:

The very fact that the observer finds himself looking to a particular bit of evidence as an incorruptible check on what is or might be corrupted is the very reason why he should be suspicious of this evidence; for *the best evidence for him is also the best evidence for the subject to tamper with*. (SI 63)

□ Y no hay solución buena: ni pensar que el adversario es más ciego, y que ya estamos un paso por delante de él, ni pensar que es tan vivo como nosotros, pues podemos utilizar estrategias hiperrefinadas que podrían ser incluso contraproducentes al ser ignorados nuestros esfuerzos por un adversario mucho menos hermeneuta y más directo que nosotros (*fools rush in where angels fear to tread...*). Y así nos instalamos en la paranoia hermenéutica, en terreno violentamente oscilante e incierto:

The consequence of this degeneration of assessment is well known. The point is not that what seems to be the case comes to be questioned, but rather that a demoralizing oscillation of interpretation can result: the player will feel at one moment that he is being oversuspicious and that he should take the other at face value or, at worst, as someone who employs usual covers and, at the next, that a trap has been set for him. At one moment he can feel that he has finally hit upon indicators that can't be faked, and the next moment he can feel that this is exactly how the opponent wants him to accept these indications, and that they have been fabricated for this purpose. (...) When the situation seems to be exactly what it appears to be, the closest likely alternative is that the situation has been completely faked; when fakery seems extremely evident, the next most probable possibility is that nothing fake is present. (SI 69)

□ El juego de la interacción y la simulación lleva a que la mera posibilidad de ser observado por un vigilante convierta al sujeto (ya) en vigilante él mismo, inaugurando el ciclo maquiavélico de las apariencias circunstanciales y su construcción cuidadosa. El mismo comportamiento "inocente" se vuelve, cuando hay consciencia de ser vigilado,

en una actuación teatral (no de otro modo pasamos ante los controles policiales). Así pues, la realidad tal como la experimentamos es activamente construida por anticipado—y *adquiere así una naturaleza dramática, y narrativa*—pues contamos con que nuestra interpretación de nuestro papel será observada y evaluada según un plan que prevemos lo mejor posible. El futuro se construye por anticipado, y se prepara desde ahora (plantándola por adelantado) la mejor salida a las alternativas que los demás nos puedan presentar. Desde el momento en que el sujeto observado puede reciclar el contexto y modelarlo por anticipado para que produzca el efecto deseado, abriéndonos salidas alternativas, y haciendo lo posible por que juegue a nuestro favor, dentro de lo posible, la conjunción irrepetible de circunstancias. Esta conjunción va creando espontáneamente nuevos contextos que en parte pueden haber sido amañados por adelantado, y en parte ofrecen material para futuras manipulaciones. La espiral de detección, anticipación de la detección y simulación de naturalidad es la base de innumerables novelas detectivescas, que deben su fascinación al continuo que forman con la vida cotidiana de los sujetos.³³

Esta cuestión de la preparación por adelantado del futuro me interesa especialmente por lo que desvela sobre la naturaleza retroactiva del presente—la interpenetración mucho mayor de lo que solemos creer entre presente, pasado y futuro (o sea, la articulación del tiempo propiamente humano, que es una construcción a la vez intensamente semiotizada, e interactiva).□□ Es un asunto que hemos tratado en diversa medida en los trabajos incluidos en *Objects in the Rearview Mirror May Appear More Solid than They Are* (ver especialmente "Consiliencia y retrospección" o "Prospecciones intertextuales"). Para los fines de este trabajo, limitémonos a esta observación: la realidad humana no incluye únicamente los hechos, sino las ficciones; y el tiempo humano no incluye sólo el tiempo efectivo, sino el tiempo anticipado y el tiempo reconstruido. El pasado no es sólo el pasado que fue, sino los pasados que a su vez imaginaba, y los futuros que esperaba ver realizados. La actuación humana se hace no en un vacío, sino sobre la base de presuposiciones sobre lo sucedido, y con vista e expectativas y anticipaciones de lo que va a suceder.

Pasa Goffman a estudiar situaciones interactivas de tres sujetos: uno que prepara una situación para que un tercero interprete en ella las acciones de un segundo—el ejemplo clásico es lo que los americanos llaman *framing*, el plantar pruebas incriminatorias contra alguien, pruebas del tipo exacto que un tercero o una autoridad va a apreciar como irrefutables. (Se observará que de ahí al sentido más goffmaniano de *framing* entendido como construcción interaccional de la realidad no hay sino un paso). Otro caso de paranoias en tríos y en grupos se da en el caso de los viejos amigos, cuando cada cual va sabiendo (y va diciendo a unos sí y a otros no) cosas de los demás que no deberían saberse, o revelarse. Esto lleva a que sea un alivio librarse de estas relaciones, o lleva a echar en falta los tiempos iniciales donde todo el mundo tenía menos información utilizable.□□ En fin, que nuestra identidad pública, como la de los espías, siempre es una construcción parcialmente ficticia y frágil, sujeta a revelaciones, desenmascaramientos, exposición de contradicciones y de actitudes incompatibles. Es otro aspecto de lo que Goffman llamaba "rostro" en su famoso ensayo "On Face-work". Y no sólo somos espías, sino que vivimos rodeados de ellos:

³³ Ver un ejemplo al respecto en mi comentario sobre *La devoción del sospechoso X*, de Keigo Higashino.

In every social situation we can find a sense in which one participant will be an observer with something to gain from assessing expressions, and another will be a subject with something to gain from manipulating this process. (SI 81)

□Al parecer Goffman era un observador con algo que ganar, y como tal era temido por sus colegas y allegados cuando hacía su aparición—aun cuando únicamente estuviere reuniendo datos y ejemplos para su teoría.□

Hemos comentado los aspectos más prominentes de su teoría de la interaccionalidad presencial, y hemos apuntado algunos correlatos teóricos de la misma para una definición de la realidad y una teoría de la subjetividad, así como algunas maneras en que esta teoría interaccional es aplicable, con los ajustes pertinentes, a otros tipos de interacción humana no presencial, como en la comunicación mediada por ordenador, en la ficción narrativa o en la hermenéutica de la interpretación. No es sorprendente el poder explicativo de la teoría de Goffman en estas áreas, pues toda interacción comunicativa humana deriva en última instancia, genéticamente, y se asienta estructuralmente, sobre unas estructuras centrales de naturaleza presencial y holística, en las que la información corporal y periférica, y las formas de su uso reapropiación, son un elemento crucial. Para el análisis de toda interacción comunicativa humana, por tanto, son relevantes las reflexiones de Goffman sobre la dramaturgia de la acción y la teatralidad de la presentación en sociedad, pues somos teatreros en todo lo que hacemos, de principio a fin—*that's no jest*.

—oOo—

Referencias

- Barthelme, Donald. "Game." En Barthelme, *Sixty Stories*. Nueva York: Penguin, 1993. 63-67.
- Barthes, Roland. "Le monde où l'on catche." 1952. En Barthes, *Mythologies*. París: Seuil, 1957. (Reimp. Points). 13-23.
- _____. "L'effet du réel." *Communications* 11 (1968): 84-9.
- Beauvoir, Simone de. *Le Deuxième Sexe*. 2 vols. París: Gallimard, 1949.
- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2ª ed. Chicago: U of Chicago P, 1983.
- Brown, Penelope, y Stephen Levinson. *Politeness: Some Universals in Language Usage*. Cambridge: Cambridge UP, 1978. 2ª ed. 1994.
- Cooley, Charles H. *Human Nature and the Social Order*. Nueva York: Scribner's, 1922.
- Emerson, Ralph Waldo. "The Poet." 1843. En *Critical Theory since Plato*. Ed. Hazard Adams. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1971. 545-554.
- Fetterley, Judith. *The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1978.
- Fish, Stanley. *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*. Cambridge (MA): Harvard UP, 1980.
- Foer, Jonathan Safran. *Everything Is Illuminated*. Nueva York: Houghton Mifflin, 2002.
- García Landa, José Ángel. "On ne naît pas femme, on le devient." 1990. *Vanity Fea* 26 May 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/052601-on-ne-naît-pas-femme-on-le-devient.php>
 2007
- _____. "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). Berlín y Nueva York: Walter de Gruyter, 2004. 191-214. En red en *Academia.edu*
http://unizar.academia.edu/Jos%C3%A9AngelGarc%C3%ADaLanda/Papers/721557/Overhearing_Narrative
 2011
- _____. "Adaptation, Appropriation, Retroaction: Symbolic Interaction with *Henry V*." En *Books in Motion: Adaptation, Intertextuality, Authorship*. Ed. Mireia Aragay. (Contemporary Cinema, 2). Amsterdam y Nueva York: Rodopi, 2005. 181-99. PDF en red:
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/Adaptation.pdf
- _____. (Carta de un Imperio Oriental). *Blog de notas* 17 feb. 2005.
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/z05-1.html#comentabaesta
 2008
- _____. "El yo relacional." *Vanity Fea* 20 agosto 2005.
<http://garciala.blogia.com/2005/082001-el-yo-relacional.php>
 2009

- _____. "Linkterature: From Word to Web." Conferencia en *International Conference on Internet and Language ICIL'05*. Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, 27 oct. 2005. URL:
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/linkterature.doc
 2012
- _____. "Apophenia / Referential Mania." *Vanity Fea* 15 nov. 2005.
<http://garciala.blogia.com/2005/111501-apophenia-referential-mania.php>
 2005-11-30
- _____. "Lectores ideales, ascuas y sardinas." *Vanity Fea* 27 nov. 2005.
<http://garciala.blogia.com/2005/112701-lectores-ideales-ascuas-y-sardinas.php>
 2012
- _____. "La historia del fracaso del plan." *Vanity Fea* 10 enero 2006.
<http://garciala.blogia.com/2006/011002-la-historia-del-fracaso-del-plan.php>
 2006
- _____. "El obsceno blog." *Vanity Fea* 27 mayo 2006.
<http://garciala.blogia.com/2006/052702-el-obsceno-blog.php>
 2006
- _____. "Paranoia panóptica reticular." *Vanity Fea* 7 marzo 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/030701-paranoia-panoptica-reticular.php>
 2007
- _____. "Poe-Tics of Topsight." *Vanity Fea* 26 abril 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/042601-poe-tics-of-topsight.php>
 2007
- _____. "Todo es un código secreto." *Vanity Fea* 1 mayo 2007.
<http://garciala.blogia.com/2007/050102-todo-es-un-codigo-secreto.php>
 2007-05-31
- _____. "'Be Copy Now': Dialectics and Feedback of Life and Theater in Shakespeare (Henry V, 3.1) / 'Be Copy Now': Retroalimentación y dialéctica de la vida y el teatro en Shakespeare (Henry V, 3.1)." (En red en *Social Science Research Network*, nov. 2007).
<http://ssrn.com/abstract=1029284>
 2007
- _____. "Goffman: Reality as Self-Fulfilling Expectation and the Theatre of Interiority / Goffman: La realidad como expectativa autocumplida y el teatro de la interioridad." En red en *Social Science Research Network* (abril 2008):
<http://ssrn.com/abstract=1124990>
 2008
- _____. "Teoría paranoica de la observación mutua." *Vanity Fea* 21 agosto 2008.
<http://garciala.blogia.com/2008/082107-teoria-paranoica-de-la-observacion-mutua.php>
 2008
- _____. "On Conversational Narrative / Sobre la narración conversacional." *Social Science Research Network* (19 sept. 2008).
<http://ssrn.com/abstract=1270571>
 2008
- _____. "Interacción internalizada: el desarrollo especular del lenguaje y el orden simbólico." *Zaguán* 17 abril 2009.

- <http://zaguan.unizar.es/record/3239>
2009
- _____. "La Visión del Templo: Espiritualidad antieclesiástica en el *Evangelio de Judas* y la Batalla por la Realidad." *Zaguán* 28 junio 2009.
<http://zaguan.unizar.es/record/3380>
2009
- _____. "El ingrediente secreto." *Vanity Fea* 10 agosto 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/08/el-ingrediente-secreto.html>
2009
- _____. "Somos teatreros." *Vanity Fea* 5 sept. 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/09/somos-teatreros.html>
2009
- _____. "El mundo social como presentación y re-presentación." *Vanity Fea* 19 oct 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/10/el-mundo-social-como-presentacion-y-re.html>
2009
- _____. "Actuaciones." *Vanity Fea* 21 oct. 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/10/actuaciones.html>
2009
- _____. "Consiliencia y retrospección." *Vanity Fea* 12 nov. 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/11/consiliencia-y-retrospeccion.html>
2009
- _____. "Equipos y sujetos (... al equipo)." *Vanity Fea* 14 nov. 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/11/equipos-y-sujetos-al-equipo.html>
2009
- _____. "Redes, regiones y públicos." *Vanity Fea* 21 dic. 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/12/redes-y-regiones.html>
2009
- _____. "El interlocutor interiorizado." *Vanity Fea* 29 dic. 2009.
<http://vanityfea.blogspot.com/2009/12/el-interlocutor-interiorizado.html>
2009
- _____. *Objects in the Rearview Mirror May Appear More Solid Than They Are: Retrospective / Retroactive Narrative Dynamics in Criticism*. 2005-2009.
URL:
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/publicaciones/retroretro.html
2011
- _____. "Múltiples lectores implícitos." *Cuadernos de Investigación Filológica* 35-36 (2009-2010): 63-75.
- _____. "Double Talk." *Vanity Fea* 23 enero 2010.
<http://vanityfea.blogspot.com/2010/01/double-talk.html>
2010
- _____. "Versiones de la realidad." *Vanity Fea* 24 enero 2010.
<http://vanityfea.blogspot.com/2010/01/versiones-de-la-realidad.html>
2010
- _____. "El lector implícito del periódico." *Vanity Fea* 7 marzo 2010.
<http://vanityfea.blogspot.com/2010/03/el-lector-implicito-del-periodico.html>
2010
- _____. "Atención a la atención." *Ibercampus (Vanity Fea)* 19 mayo 2010.

- <http://www.ibercampus.es/articulos.asp?idarticulo=12785>
2010
- _____. "Acritical Criticism, Critical Criticism: Critical Interaction, Reframing and Topsisight." En *Con/Texts of Persuasion*. Ed. Beatriz Penas et al. Kassel: Edition Reichenberger, 2011. 233-68.
- _____. "El autor implícito y el narrador no fiable—desde nuestro punto de vista." *Social Science Research Network* 12 sept. 2011.
<http://ssrn.com/abstract=1926133>
2012
- _____. "Readers, Reading." *A Bibliography of Literary Theory, Criticism and Philology*. 17^a ed. 2012.
http://www.unizar.es/departamentos/filologia_inglesa/garciala/bibliography/Subjects/2.Lit.Theory/Specific.LT/Readers.Reading.doc
2012
- _____. "Teoría de la mente, indirección y negabilidad." *Vanity Fea* 22 marzo 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/03/teoria-de-la-mente-indireccion-y.html>
2012
- _____. "La devoción del sospechoso X (despejando la incógnita)." *Vanity Fea* 28 mayo 2012.
<http://vanityfea.blogspot.com.es/2012/05/la-devocion-del-sospechoso-x.html>
2012
- Gibson, Walker. "Authors, Speakers, Readers, and Mock Readers." *College English* 11 (1950): 265-269.
- Goffman, Erving. "On Face-Work: An Analysis of Ritual Elements in Social Interaction." 1955. En Goffman, *Interaction Ritual* 1967. Nueva York: Random House-Pantheon, 1982. 5-46.
- _____. *The Presentation of Self in Everyday Life*. Rev. ed. Garden City (NY): Doubleday-Anchor, 1959.
- _____. *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. Glencoe (IL): Free Press of Glencoe, 1963.
- _____. *Strategic Interaction*. (Conduct and Communication, 1). Philadelphia: U of Pennsylvania P, cop. 1969. 2^a impresión, 1970.
- Holland, Norman N. "Reading and Identity." En red, Univ. de Florida:
<http://www.clas.ufl.edu/users/nnh/rdgident.htm>
2005-05-24
- Higashino, Keigo. *La devoción del sospechoso X*. Trans. Francisco Barberán. Barcelona: Ediciones B, 2011.
- Hubert, Judd D. *Metatheater: The Example of Shakespeare*. Lincoln: U of Nebraska P, 1991.
- Iser, Wolfgang. *Der Implizite Leser: Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. Munich: Fink, 1972.
- James, William. *The Philosophy of William James*. (Modern Library). Nueva York: Random House, n. d.
- Kroeber, Alfred Louis. *The Nature of Culture*. Chicago: U of Chicago P, 1952.
- La Lupe. "Puro teatro." Video en *YouTube* 15 enero 2008.
<http://youtu.be/PE6YBdqC5So>
2012

- Norrick, Neal. *Conversational Narrative: Storytelling in Everyday Talk*. (Amsterdam Studies in the Theory and History of Linguistic Science, Series IV- Current Issues in Linguistic Theory, 203). Amsterdam y Philadelphia: John Benjamins, 2000.
- Park, Robert Ezra. *Race and Culture*. Glencoe (IL): Free Press, 1950.
- Pinker, Steven. *The Stuff of Thought: Language as a Window into Human Nature*. Nueva York: Viking, 2007.
- Platón. *Fedro*. En Platón, *Diálogos III: Fedón – Banquete – Fedro*. (Biblioteca Gredos). Barcelona: RBA, 2007. 287-409.
- Raleigh, Walter (Sir). "What Is Our Life?" 1612. En *The Norton Anthology of English Literature*. 7ª ed. Ed. M. H. Abrams, Stephen Greenblatt et al. Nueva York: Norton, 1999. 1.879-80.
- Riviere, Joan. "Womanliness as Masquerade." *International Journal of Psychoanalysis* 10 (1929). Rpt. En *Formations of Fantasy*. Ed. Victor Burgin, James Donald and Cora Kaplan. Londres: Methuen, 1986.
- Riviere, Joan. "Womanliness as a Masquerade." En *Psychoanalysis and woman: A Reader*. Ed. Shelley Saguro. Houndmills: Macmillan, 2000.
- Santayana, George. *Soliloquies in England and Later Soliloquies*. Nueva York: Scribner's, 1922.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*. Trad. Juan Valmar y Celia Amorós. Madrid: Alianza, 1984.
- _____. *Huis Clos*. Ed. Keith Gore. Londres: Routledge, 1987.
- Smith, Adam. *Theory of the Moral Sentiments*. 1759. En Smith, *The Theory of Moral Sentiments...; Dissertation on the Origin of Languages*. Memoir by Dougald Stewart. Londres: Henry Bohn, 1853.
- Smith, Adam. *Teoría de los sentimientos morales*. 1759. México, FCE, 1941.
- Stanislavski, Constantin. *La construcción del personaje*. Trans. Bernardo Fernández. (El Libro de Bolsillo, 573). Madrid: Alianza, 1985.