



FLACSO
ARGENTINA

FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES MAESTRIA DE CIENCIA
POLÍTICA Y SOCIOLOGÍA

TESIS SOCIOLÓGICA: "Erving Goffman: posibilidades y limitaciones teóricas de su perspectiva dramatúrgica a partir de conceptos y procedimientos de la escritura dramática".

Autor: Manuel Iglesia

Director de tesis: Dr. Esteban Maioli

AGOSTO DE 2019

SINÓPSIS

En esta tesis de maestría se revisa y relabora el enfoque dramático del sociólogo canadiense Erving Goffman. Consta de dos trabajos de argumentación complementarios, primero, uno de revisión de los conceptos del modelo analógico para reflexionar sobre sus alcances teóricos en los encuentros cara a cara: qué conceptos del teatro utiliza y qué potencias explicativas tienen cada uno de ellos sobre los fenómenos sociales de la vida cotidiana; y sobre todo, qué conceptos del teatro no emplea, con lo cual, se proyectan los aspectos de las interacciones que Goffman no trabaja con claridad y que, en efecto, derivan a las críticas de colegas sobre la falta de tratamiento de lo macro estructural social y de la conflictividad. La tesis da cuenta que su *dramaturgy* está asociada a problemas del *self* de los sujetos, organizados en un marco conceptual del actor escena (*performance*); mientras que no hay material alguno de la “escritura dramática” (*playwriting*). De esto último, consta el segundo trabajo de argumentación: examinar los conceptos de la escritura dramática (*playwriting*) que poseen una resonancia explicativa para esos asuntos críticos de la estructura social y de la conflictividad, de tal manera de complementarlos con la *dramaturgy* goffmaniana y generar *un modelo analógico integral*. Esta última parte es exploratoria, fundamentada en la metateoría sociológica de George Ritzer para dar cuenta sobre el origen de la construcción de enfoques analíticos, en este caso, a partir de material externo a la disciplina social. Por último, la revisión de la obra de Goffman da cuenta que el material teatral solo se encuentra en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* [1959], es decir, que se inicia y se abandona en esa publicación de origen, utilizando luego otras disciplinas “externas” para continuar analizando su objeto de estudio de los encuentros cara a cara, con lo cual su etiqueta como “sociólogo dramático” es al menos exagerada.

ÁREA

Erving Goffman. Sociología dramática. Sociología de la vida cotidiana. Orden de la interacción. Acción social. Estructura social. Conflictividad. Metateoría. Microanálisis social.

Agradezco la ayuda y la confianza de mi director de tesis, Dr. Esteban Maioli.

A la profesora Andrea Garrote, titular de la asignatura Dramaturgia II de la Universidad Nacional de las Artes–UNA, por la comprensión de los problemas de escritura dramática.

Al Dr. Luciano H. Elizalde, por iniciarme en los asuntos goffmanianos.

Esta tesis fue defendida el 2 de diciembre de 2020 en FLACSO – ARGENTINA. El jurado estuvo conformado por Dr. Pablo de Marinis [UBA/CONICET-GINO GERMANI], Dra. Mariela Mosqueira [UBA/CONICET-CEIL] y Mag. Juan M. López Fianza (UCA). La dirección del trabajo de tesis estuvo a cargo del Dr. Esteban Maioli [FLACSO].

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
a) OBJETIVOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN.....	5
b) METODOLOGÍA.....	6
c) MARCO TEÓRICO.....	9
d) HIPÓTESIS ADICIONALES.....	12
e) ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	13
f) FUNDAMENTOS METATEÓRICOS EN EL ENFOQUE DRAMATÚRGICO.....	21
CAPÍTULO I: PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA DE ERVING GOFFMAN	27
I. 1. LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN LA VIDA COTIDIANA [1959].....	29
I. 1. 1. REVISIÓN DE CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS DEL TEATRO.....	32
I. 1. 1. 1. DIMENSIÓN CONCEPTUAL DEL TÉRMINO “ACTUACIÓN”.....	36
I. 1. 1. 2. DIMENSIÓN CONCEPUAL DE “PERSONAJE”.....	45
I. 1. 1. 3. DIMENSIÓN CONCEPTUAL DE “ESCENARIO”.....	48
I. 1. 1. 4. PROYECCIONES SOBRE EL CONCEPTO DE “ESCENA”.....	50
I. 1. 2 PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA COMO MODELO RETÓRICO.....	54
I. 2. FRAME ANALYSIS [1974]: REVISIÓN DE CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS DEL TEATRO.....	56
I. 2. 1. “MARCO TEATRAL”.....	58
I. 2. 2. ESCRITURA TEATRAL.....	68
CAPÍTULO II: LA ESCRITURA DRAMÁTICA (PLAYWRITING) COMO COMPLEMENTO DE LA PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA (DRAMATURGY)	73
II. 1. RESONANCIAS EXPLICATIVAS AL PROBLEMA DE LA ESTRUCTURA SOCIAL EN LAS INTERACCIONES CARA A CARA.....	75
II. 2. RESONANCIAS EXPLICATIVAS AL PROBLEMA DE LA CONFLICTIVIDAD EN LAS INTERACCIONES CARA A CARA.....	93
CONCLUSIONES	108
BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL	114

INTRODUCCIÓN

En el presente trabajo de tesis se pretende profundizar en el modelo interpretativo dramatúrgico que Goffman construyó, sopesando alcances y limitaciones, a sabiendas de su posterior abandono y reconsideraciones críticas en distintos momentos de su biografía intelectual [Goffman, 1959; 1974]. Desde su tesis doctoral de 1953 hasta su último texto –el discurso de asunción como presidente de la *American Sociological Association* de 1982 [1984]–, el autor canadiense buscó clarificar con diferentes recursos explicativos el objeto de estudio del microanálisis: el encuentro cara a cara, el área de la co-presencia, en definitiva, el "orden de la interacción" [1984]. Su primer libro publicado en 1959¹, *The Presentation of Self in Everyday Life* [Trad. *La presentación de la persona en la vida cotidiana*]², es el inicio de su prolífera disposición a las analogías con el fin de reflexionar esta materia de lo cotidiano, en este caso, la "dramaturgy": "empleamos la perspectiva de la actuación o representación teatral (...). Consideraré de qué manera el individuo se presenta y presenta su actividad ante otros en las situaciones de trabajo corrientes, en qué forma guía y controla la impresión que los otros se forman de él, y qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos. Al utilizar este modelo analógico..." [1959: 13].

Bajo este interés, la hipótesis de la presente investigación de tesis se posiciona en que *la perspectiva dramatúrgica de Erving Goffman carece de suficiencia explicativa en su análisis sociológico de los aspectos de la estructura social y de la conflictividad en los encuentros cara a cara, debido a una configuración parcializada de la perspectiva, centrada solo en aspectos del trabajo del actor teatral, sin tratamiento de los conceptos y los procedimientos de la escritura dramática (playwriting).*

Esta posición nos exige dos aclaraciones conceptuales de traducción idiomática. Primero, en el inglés "dramaturgy", se utiliza para el estudio de la composición dramática y la representación de los principales elementos en escena [Turner - Behrndt, 2008:25]. El "playwriting" (escritura de obras dramáticas) forma parte de uno de los aspectos de composición, con lo cual "dramaturgy" es un concepto "que trasciende una narración apasionada de las experiencias" [Azunwo, 2014:49]. Este aspecto de los aportes del "playwriting" es dejado fuera por Goffman en su enfoque, quedándose solamente con la

¹ Se publicó como monografía en 1956, en el *Social Science Research Center* de la Universidad de Edimburgo.

² La traducción al castellano, *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. De ahora en más en este trabajo *La presentación de la persona*. También se utilizará el concepto de "self" o "sí-mismo", porque la traducción de "persona" puede traer a confusiones.

conjugación de los elementos representados en la "escena" de la situación, es decir, sobre todo con la dimensión actoral de la perspectiva dramaturgica (*dramaturgy perspective*). En la cultura latina, en cambio, "dramaturgia" se vincula con el desarrollo de la escritura dramática en sí, el trabajo sobre el texto para ser representado. El teórico francés sobre estudios teatrales Patrice Pavis define "dramaturgia" de la siguiente manera: "la técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos. Esta noción presupone un conjunto de reglas específicamente teatrales cuyo conocimiento es indispensable *para escribir una obra y analizarla correctamente* [Pavis, 1996: 148; la cursiva es propia]. Esta diferencia entre "*dramaturgy*" y "dramaturgia" es una clave para comprender la valoración conceptual hecha por Goffman en su análisis de las interacciones entre individuos, y también para fundamentar en esta tesis los aportes analógicos de la escritura dramática (*playwriting*)³.

El segundo concepto de interés es "*performance*", ya que es utilizado por Goffman en *La presentación de la persona*. Este término no se sustenta en la propuesta crítica que realiza la *Performance Art*⁴, en cuanto conflicto sobre los límites ficción-realidad, es decir, en la confección de un tipo de representación que pone en disputa la concepción misma de representación y de la figura del actor, devenido en *performer* [Helvo, 2007; Pavis, 2014]. La concepción de la *performance* de la perspectiva dramaturgica de Goffman es teatral⁵, es decir, surge del canon clásico de la expresividad escénica, lejos de las propuestas del arte contemporáneo: el carácter esencialmente performático del espectáculo teatral refiere "a la ejecución de una acción o de un texto, y el acontecimiento que resulta de ahí (...), se hace *live* (en vivo): al mismo tiempo en directo y corporizada por seres vivos" [*ibid*, 2014: 237; la cursiva es propia]. Es decir, toda obra de teatro es una *performance*, y en palabras de Goffman: "una *performance* es un ajuste que transforma a un individuo en un *performer* para la escena, siendo este último, a su vez, un objeto que puede ser mirado a causa de su comportamiento interesante por personas que desempeñan el papel de

³ Se utilizará la aclaración entre paréntesis de *playwriting* cada vez que se nombre "escritura dramática", para evitar confusiones semánticas con la *dramaturgy* goffmaniana.

⁴ "Práctica que aparece en los Estados Unidos en la década de 1960, como reacción a un teatro de texto, aunque es mejor conocida en Europa. Trabaja oposiciones en relación a nociones teatrales: estética-antropología; producto-proceso; representación-presentación; mimesis-intensificación; ausencia-presencia; discurso-cuerpo; actor-performer; etc". [Pavis, 2014: 227-228]. Es importante no confundirlo con *Art performance*, que proviene de las artes plásticas.

⁵ Goffman es influenciado por Kenneth Burke para el desarrollo de su analogía teatral. Este autor trabaja una ontología de la existencia como teatro en *Permanence and change* [1935] y en *A Grammar of Motives* [1945], tomando como referencia la *Poética*, de Aristóteles.

público” [Goffman, 1974: 124], es decir, en el *live* de un actor frente a su auditorio. Este *live* es la clave de comprensión del término, como un arte que se experimenta en vivo, como toda propuesta teatral, como toda situación de encuentros cara a cara de la vida cotidiana. En este sentido, es valioso clarificar que la *performance* de la *Performance Art* es una disciplina que surge posteriormente a 1959 y que adquirirá con el tiempo autonomía artística como disciplina. Desde estas asimilaciones, puede debatirse si Goffman desde su perspectiva dramaturgía teatral, ejerce de promotor inconsciente de la posterior “perspectiva performática” (por ejemplo, al estilo Judith Butler)⁶.

Como se observa, el trabajo de tesis se interesa en la *explicación por analogía*, en el que el teatro es una herramienta metafórica para poder comprender los encuentros de la vida cotidiana. Consecuentemente, la “metateoría sociológica” es propiciadora de los análisis sobre las explicaciones teóricas, es por ello que el trabajo de argumentación de la tesis, se apoya en esta dimensión para fundamentar orígenes y procedimientos de esta analogía artística [Ritzer, 1993; Zabludovsky; 1995; Becker, 2007; 2014]. También la reflexión metateórica es la herramienta para verificar la exhaustividad de los modelos y, en lo que refiere a los objetivos de la tesis, la capacidad de la *dramaturgy* y del material conceptual de la “escritura dramática” (*playwriting*) para poder explicar teóricamente aspectos de relación entre fenómenos micro y macro sociales y aspectos de la conflictividad.

La hipótesis exige la revisión crítica de la obra de Goffman en dos aspectos cruciales: primero, sobre las limitaciones teóricas de su análisis de los encuentros cara a cara en relación con la estructura social; y segundo, sobre la escasez de tratamiento sobre la conflictividad [en ambos aspectos: Martindale, 1960; Fallers, 1962; Gouldner, 1970; Blumer, 1972], lo que posiciona a Goffman, por momentos, como un “consensualista” preocupado por las funciones del orden social [Collins, Makowsky, 1972; Wolf, 1979; Winkin, 1988; Chriss, 1993]. Este doble objetivo obliga a la revisión de sus influencias epistemológicas, tanto para pensar, por un lado, su sociología de la vida cotidiana (generalmente emparentada con el interaccionismo simbólico de la Escuela de Chicago) y su concepción del teatro en la construcción de su modelo analógico [revisión de la influencia de Kenneth Burke en: Perinbanayagam, 1982; Johnson William, 1986; Winkin, 1988; Verhoeven, 1993]. Sin embargo, es valioso plantear ya inicialmente que el

⁶ Para esta distinción, el artículo de Fernando Franco Pello, “El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler” [2014]: Judith Butler utiliza la perspectiva performática frente al modelo dramaturgía goffmaniano (teatral). Las fuentes intelectuales de una perspectiva performáticas deben buscarse en los estadounidenses Richard Schechner y el antropólogo Victor Turner [1974].

propio autor considera estos dos atributos —“sociólogo dramaturgico”, “sociólogo interaccionista simbólico”— como etiquetas insustanciales y persecutorias [Wikin, 1988; Verhoeven, 1993]: luego de 1959, abandona la *dramaturgy* por otras analogías que lo ayudan a resolver el tratamiento macroscópico en el nivel interaccional cara a cara⁷; también hace lo mismo con la conflictividad entre los individuos, cuando emplea fuera del marco conceptual teatral un análisis simbólico sobre el desajuste expresivo de los individuos en ambientes organizacionales/institucionales⁸. En efecto, luego de su *dramaturgy*, el análisis de Goffman puede reposicionarse como integradora entre su microanálisis y los aspectos institucionales, como también un valioso aporte sobre las prácticas de desigualdad y conflicto en la vida cotidiana [Wolf, 1979; Collins 1980; 1994; 2004; Giddens, 1987, De Erice, 1994]. En publicaciones posteriores a 1959, el autor no retorna a su modelo de analogía teatral, sólo existe un trabajo descriptivo del funcionamiento del “*frame* teatral” en *Frame Analysis* [1974] para desarrollar su categoría de “marcos secundarios”, pero, como se observará, ya no se trata de un modelo explicativo, sino de una resultante fenomenológica de la vida cotidiana.

En esta línea sobre su epistemología social, la tesis asimila estas reconsideraciones críticas posteriores a la *dramaturgy* goffmaniana, principalmente aquellas de no asociarlo estrictamente como interaccionista simbólico, ya que hay evidencia de su influencia —ante todo— durkheimniana, en cuanto asimilar su método sociológico de los *hechos sociales* y sus descripciones de las *formas rituales* [Collins and Makowsky, 1072; Collins 1980; 1994; 2004; Wolf, 1979; Joas, 1987; Winkin, 1988; Burn, 1992; Chriss, 1993; Verhoeven, 1993; De Erice, 1994; Brown, 2003; Herrera Gómez, 2004]⁹. Sin embargo, coincidimos en la interpretación que hace Phillip Corcuff sobre la obra de Goffman, describiéndola como el trabajo de un “interaccionismo prudente”, ya que tiene presente aspectos más globales en el análisis microsocial, no tan frecuente en el resto de los escritores de la Escuela de Chicago [Corcuff, 2007: 67].

Llegado a este punto, puede justificarse naturalmente el abandono que realiza Goffman de la

⁷ Por ejemplo, en *Internados* [1961], trabaja la influencia estructural en el *self*; en *Encounters* [1961], en *Behavior in public places* [1963] y en *Strategic interaction* [1969], reflexiona desde la etología, para una revisión normativa de los encuentros cara a cara; en *Rituales de interacción*, se sustenta en la configuración micro de *Las formas elementales de la vida religiosa*, de Durkheim; en *Frame Analysis* [1974], piensa la relación micro-macro en la configuración situacional de una sociología del conocimiento, con influencia de la fenomenológica social; en *Orden de la interacción* [1982], se arraiga al concepto sistémico de “acomplamiento laxo”, como un tipo de “relación no-exclusiva” entre el orden de la interacción y la estructura social.

⁸ En *Internados* [1961], profundiza en la “mortificación del *self*” en marcos institucionales; en *Estigma*, [1963], confecciona las categorías de “*self* desacreditado” y de “*self* desacreditable”.

⁹ Vale considerar la entrevista a Goffman de 1980 [Verhoeven, 1993], que explica las influencias de esta primera etapa.

dramaturgy, luego de *La presentación de la persona*, debido a no poder configurar desde su selección conceptual las relaciones estructurales sociales de la *performance/self* de los individuos como tampoco sus dinámicas en procesos de conflictividad. Como se observó, su perspectiva no abarca elementos de la “escritura dramática” (*playwriting*), sino que está centrada en la representación actoral; basta acercarse a la revisión crítica de los sociólogos que le han prestado atención a su perspectiva para dar cuenta de lo que conceptualmente salvan de su *dramaturgy*: “*performance*” (desempeños *sinceros* y *cínico*; *fachada*; *escenario* y *bastidores*), “papel” (*part*), “dramatización” (*dramatic realization*), “mantenimiento del control expresivo”, “representación no veraz” (*misrepresentation*), “comunicación fuera de carácter” (*communication out of character*), “manejo de impresiones” (*impression management*) [Wolf, 1979; Burn, 1992; Ritzer, 1993; De Erice, 1994]. Será el desafío de este trabajo de tesis explorar el material de la “escritura dramática” (*playwriting*) para verificar que el lenguaje teatral tiene un valioso aporte analógico –todavía por emplear– en relación con aquellas carencias asignadas a la *dramaturgy* goffmaniana.

a) OBJETIVOS DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

Objetivos generales

- Analizar la configuración y la potencia explicativa de la *perspectiva dramaturgía (dramaturgy)* en la obra de Erving Goffman, teniendo en cuenta la revisión crítica sobre la ausencia de tratamiento en los aspectos de la estructura social y el conflicto social en su análisis de los encuentros cara a cara.
- Examinar conceptos y procedimientos de la *escritura dramática (playwriting)* con el fin de contrastarlos con las posibilidades y las carencias explicativas de la *perspectiva dramaturgía*.

Objetivos específicos

- Identificar los conceptos de analogía de la *perspectiva dramaturgía* en la totalidad de la obra de Erving Goffman, sujetos a los requerimientos del primer objetivo general.
- Seleccionar los conceptos y los procedimientos de la *escritura dramática (playwriting)* que den cuenta de los aspectos relacionados con el análisis de la estructura social y la conflictividad, para llevar a cabo el segundo objetivo general.
- Revisar los argumentos metateóricos sobre la construcción de enfoques de análisis social a partir

de materiales externos a la disciplina sociológica, para fundamentar el tratamiento explicativo por analogía.

b) METODOLOGÍA

La propuesta metodológica de este trabajo de tesis es íntegramente teórica¹⁰, ya que, a partir de los objetivos de investigación, se fundamenta en un análisis confrontativo y reflexivo de las siguientes fuentes bibliográficas:

Fuente primaria: publicaciones de Goffman.

Fuente secundaria a): textos sobre metateoría y epistemología de la acción social.

Fuente secundaria b): textos sobre Goffman, su obra y su perspectiva dramática.

Fuente secundaria c): textos sobre teatro y escritura dramática (*playwriting*).

El camino de elaboración para el desarrollo argumental se inicia, primero, en identificar los conceptos y procedimientos vinculados al teatro que se encuentren en las publicaciones de Goffman (fuente primaria). Luego, segundo, en verificar qué tipo de conceptos y procedimientos teatrales utiliza, en cuanto si a la actividad escénica se refiere y/o a la escritura dramática (fuente secundaria c), y, además, reflexionar sobre las posibilidades y las limitaciones explicativas teóricas en el campo de los encuentros cara a cara (qué trata y qué no tratan al aplicarse). Para esto último, tercero, se necesita dar fundamento al modelo explicativo por analogía, considerando el bagaje de la metateoría y teniendo en cuenta la epistemología de la acción social en la que Goffman se inserta (fuente secundaria a y b). Llegado a este punto, cuarto, se toman las observaciones de la revisión crítica del “Estado de la Cuestión” de esta tesis (fuente secundarias b), es decir, las observaciones del ámbito sociológico sobre la obra de Goffman, para confrontarlas con aquellas posibilidades y limitaciones de la *dramaturgy* goffmaniana: saber si hay coincidencias o no, permite reflexionar sobre parcialidades conceptuales de su perspectiva, de tal manera de poder sospechar sobre la validez de su selección conceptual y proponer enmiendas a partir de la revisión de los conceptos y los procedimientos de la “escritura dramática” (*playwriting*). Por ejemplo, en la revisión crítica algunos

¹⁰ “El objeto inmediato de las tesis teóricas no es una determinada realidad, sino la expresión de concepciones racionales sobre cualquier materia o la discusión también racional de teorías o de las ideas expresadas por algún autor” [Sierra Bravo, 1995: 137].

autores pueden observar una carencia analítica (“la estructura social en su análisis de los encuentros cara a cara”) que coincide con la parcialidad conceptual de su *dramaturgy* (al seleccionar solo conceptos del teatro vinculados al actor en escena, Goffman particulariza el trabajo performático del *self* de los individuos sin alcance a sus relaciones con la estructura social).

Configurado este planteo crítico, quinto, el consecuente “gesto” argumental para la finalización del desarrollo de este diseño metodológico, es verificar las potencias explicativas de los conceptos y los procedimientos de la “escritura dramática” (*playwriting*) en confrontación con las observaciones ya hechas sobre la perspectiva dramática de Goffman. Este último movimiento intelectual de la tesis es manifiestamente exploratorio, es decir, no tiene el objetivo de ser exhaustivo sino de verificar las analogías predominantes. Esta actitud exploratoria se ve reflejada en los ítems del segundo capítulo –“resonancias explicativas”– para abarcar el problema de la estructura social y de la conflictividad en relación con las interacciones cara a cara. La idea de “resonancia explicativa” se inventa en esta tesis con la intención de mostrar el incremento de la amplitud explicativa que puede tener un concepto sobre los asuntos sociales. Llegado a este punto, el trabajo se predispone a complementar el modelo analógico de Goffman, para obtener un procedimiento que abarque la *performance* en sus aspectos de la estructura social y de la conflictividad: un modelo analógico integral realmente dramático¹¹.

Los resultados y derivaciones reflexivas de este proceso metodológico se articulan en los siguientes tres ítems del desarrollo de la tesis:

- *Fundamento metateórico de la perspectiva dramática de Goffman* (en la Introducción).
- *Descripción de la teoría sociológica de la perspectiva dramática de Goffman* (Capítulo 1).
- *Confrontación de conceptos y procedimientos de la escritura dramática (playwriting) con la perspectiva dramática de Goffman* (Capítulo 2).

Para la elaboración del modelo analógico integrador de la última parte del trabajo, transcribimos los conceptos y los procedimientos de la “escritura dramática” (*playwriting*) que se utilizarán para la confrontación reflexiva que complementen las carencias de la *dramaturgy* goffmaniana¹²:

¹¹ Fundamento en el apartado de marcoteórico.

¹² Fundamento en el apartado de marcoteórico.

Los elementos de las historias: estructura [Comparato, 1988: 119, 135; Pavis, 1996: 187; Mckee, 1997]; acontecimiento narrativo [Mckee, 1997: 53]; valores narrativos [Comparato, 1988: 139; Mckee, 1997: 54]; escenas [Field, 1979: 117; Comparato, 1988: 180-186; Mckee, 1997: 56]; golpe de efecto [Pavis, 1996:126; Mckee, 1997: 59]; secuencias [Field, 1979: 85; Pavis, 1996:408; Mckee, 1997: 59]; actos [Pavis, 1996:31; Mckee, 1997: 63]; historia-fábula [Pavis, 1996: 197-204; Mckee, 1997: 63]; clímax narrativo [Mckee, 1997: 64]; trama [Mckee, 1997: 65]; arquitrama; minitrama; antitrama [Field, 1979: 101; Comparato, 1988: 119; Mckee, 1997: 67]; finales cerrados; finales abiertos [Mckee, 1997: 71]; conflicto externo/conflicto interno [Comparato, 1988: 71-73; Pavis, 1996: 90-92; Mckee, 1997: 71]; protagonista único/protagonista múltiple; protagonista activo/protagonista pasivo [Pavis, 1996: 359; Mckee, 1997: 73]; tiempo lineal/tiempo no lineal [Comparato, 1988: 188; Pavis, 1996: 476; Mckee, 1997: 74]; causalidad/casualidad, realidad coherentes/realidades incoherentes [Pavis, 1996: 69; Mckee, 1997: 75]; ambientación: período, duración, localización [Mckee, 1997: 94]; géneros- subgéneros (amor; terror: misterioso, sobrenatural, supermisterioso; épica moderna; bélico; madurez; redención; punitivo; de prueba; educativa; de desilusión) [Mckee, 1997: 108-110]; megagéneros: comedia, policiaco (por puntos de vista: del ilegal, del detective, del criminal, de la víctima, del tribunal, del periódico, del espionaje, de presión, de cine negro); drama social (drama doméstico, dramas de género, drama político, ecodrama, drama médico, psicodrama); acción/aventura [Mckee, 1997: 110-111]; supragéneros: drama histórico, biografía, docudrama, falso documental, musical, ciencia ficción, género deportivo, fantasía, animación, de arte y ensayo [Mckee, 1997 111-115].

Carácter del personaje: giro del personaje [Field, 1979: 27-33; Comparato, 1988: 83; Pavis, 1996: 334-339; Mckee, 1997: 131-136]; protagonista [Pavis, 1996: 359; Mckee, 1997: 172], niveles de conflicto del personaje; el abismo; principio del antagonismo; [Field, 1979: 33-53; Mckee, 1997: 381] uso de la trama subyacente [Mckee, 1997: 401]; flashbacks [Pavis, 1996: 208; Mckee, 1997: 405].

Composición: premisa [Mckee, 1997: 145]; idea controladora (idealista, pesimista, irónico)

[Mckee, 1997: 149; 158]; progresiones (ritmo y tempo, la progresión social, la progresión personal, la ascensión simbólica, la ascensión irónica, principio de transición) [Pavis, 1996: 401-404; Mckee, 1997: 153; 347-363]; incidente incitador; complicaciones progresivas (composición: ritmo y tempo, la progresión social, la progresión personal, la ascensión simbólica, la ascensión irónica, principio de transición) [Comparato, 1988: 140; Mckee, 1997: 347-363]; crisis; clímax; resolución [Field, 1979: 101; Comparato, 1988: 126, 211; Mckee, 1997: 366-377]; finales falsos; ritmo de los actos; puntos de inflexión [Mckee, 1997: 283].

El diálogo: diálogo [Comparato, 1988: 169; Pavis, 1996: 125-128]; parlamentos breves [Pavis, 1996: 327; Mckee, 1997: 463]; frase de suspense [Comparato, 1988:126; Mckee, 1997: 466]; descripción [Mckee, 1997: 468]; acciones vívidas [Pavis, 1996: 2024; Mckee, 1997: 469].

c) MARCO TEÓRICO

Bajo la estrategia metodológica de los objetivos de la tesis, el tratamiento teórico se enmarca en dos aspectos: primero, en la metateoría sociológica, ya que el objeto de estudio de la tesis es un modelo o enfoque de explicación teórica; y, segundo, en la corriente teórica del propio Goffman, como para inspeccionar el procedimiento de comprensión que tiene sobre los encuentros cara a cara, más allá de los modelos analógicos que utiliza.

El estudio del enfoque dramaturgico se sustenta en la revisión metateórica de la emblemática clasificación de George Ritzer sobre los procedimientos que la Sociología tiene para producir acerbos teóricos. En el caso del modelo analógico de Goffman, la tesis se centra en el subtipo de construcción *externo-intelectual* [1993: 604], que se apoya en otras disciplinas en la búsqueda de ideas, herramientas y conceptos que pueden ser utilizados para el análisis de la teoría sociológica. El objetivo en este subtipo es incrementar la autoconciencia teórica, de lo que puede constituirse como una corriente, una tradición o una escuela de pensamiento [Zabludovsky, 1995: 125], y que en la elaboración de Goffman sirve para reflexionar el carácter analógico de su enfoque teatral y de sus proyecciones teóricas. Los aportes de Howard Becker sobre el problema de la explicación y los recursos externos a la sociología facilitan la comprensión de estas cuestiones metateóricas, principalmente por su pertenencia a la Escuela de Chicago

[2007; 2014]. En efecto, este compendio de reflexión metateórica, además, permite justificar el alcance de los conceptos y los procedimientos de la escritura dramática (*playwriting*) para proyectarlos como analogía.

En este sentido, las consideraciones que se hacen sobre las limitaciones y las posibilidades de la *dramaturgy* goffmaniana como los alcances teóricos de los recursos de la escritura dramática (*playwriting*), se realizan desde la referencia procedimental de poder explicar total o parcialmente los aspectos de relación con la estructura social de los encuentro cara a cara. A este objetivo, se utiliza el último texto del propio autor, “Orden de la Interacción” [1984], que clarifica y sintetiza su comprensión integral entre los aspectos micro y macro de la sociedad, que nos permite realizar una revisión crítica en este sentido de sus publicaciones antecedentes –especialmente en *La presentación de la persona* y *Frame Analysis*, es decir, los textos que utilizan elementos del teatro–. Este aporte de “Orden de la Interacción” sirve, además, para las formas transicionales entre las prácticas sociales y las instituciones, en la reflexión que se considera en esta tesis sobre la contribución de los conceptos y procedimientos de la escritura dramática (*playwriting*).

Enmarcar el trabajo de Goffman en una perspectiva sociológica es un problema en sí, porque a lo largo de su vida intelectual adopta diferentes recursos de distintas disciplinas científicas, artísticas y de corrientes teóricas para generar marcos conceptuales en el análisis de las interacciones cara a cara: antropología, teatro, juego, etología, fenomenología social, lingüística [Burn, 1992; Chriss, 1993]. Justamente, lo invariable de tu tratamiento es su objeto de estudio, los encuentros cara a cara. La obra de Goffman consta de cuarenta y dos publicaciones¹³, en su mayoría artículos que posteriormente el autor las integra a libros, en forma de capítulos, y que –a los fines de la hipótesis de esta tesis– vale destacar que el interés por el lenguaje teatral sólo se halla en dos de estos volúmenes con diferentes objetivos.

Primero, en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* [1959], es el origen y el fundamento del modelo analógico de la *dramaturgy*. Esta publicación está sujeta a influencias del interaccionismo simbólico (análisis de las interacciones, concepto de “self”) [Mead, 1934; Blumer, 1969], y en una explícita deuda con Émile Durkheim [1895; 1912] y Georg Simmel¹⁴. El carácter dramático llega a Goffman a partir de lecturas de Kenneth Burke, en *Permanencia y Cambio* [1935] [Verhoeven, 1993]¹⁵, y

¹³ La fuente primaria de la bibliografía de esta tesis.

¹⁴ En entrevista, Goffman refiere que su acercamiento a los textos de Simmel fue a través de traducciones en clase. No hay registro de títulos de esas publicaciones [Verhoeven, 1993].

¹⁵ Esto no abarca *Grammar of Motivation* [1945], citado por críticos de la obra de Goffman, en cuanto el origen de la perspectiva. Ya que Burke en esa obra, también trabaja con una interpretación teatral de la vida social, pero en este caso ya no como metáfora, sino

principalmente sus lecturas de Jean-Paul Sartre y de obras literarias en general [Winkin, 1988]. Y la segunda publicación en consonancia con el lenguaje teatral es *Frame Analysis* [1974], en el capítulo “El marco teatral”, cuyas fuentes teóricas están sujetas, por un lado, a su relación con Gregory Bateson, de ahí su vínculo con la etología y el concepto de *frame*, y por el otro, a la sociología del conocimiento de Alfred Schütz [1974]¹⁶.

La revisión crítica en esta tesis sobre la ausencia de tratamiento de la estructura social y de la conflictividad, se centra específicamente en los argumentos de Alvin Gouldner [1970] y Herbert Blumer [1972], cuyas observaciones son reelaboradas en sentido contrario por Randall Collins [1972; 1980; 1994; 2004] y Anthony Giddens [1987; 1990], sendos autores interesados en retomar la obra de Goffman para sus propuestas teóricas personales. En lo que refiere a la perspectiva dramática, las lecturas sobre la metáfora teatral están supeditadas a las propuestas de Mauro Wolf [1979] y Robert Sidharthan Perinbanayagam [1982], debido a que profundizan el análisis de la perspectiva en Goffman. También es valioso remarcar, que se utiliza el trazado epistemológico-biográfico realizado por José De Erice [1994], principalmente para ordenar cronológicamente sus múltiples influencias y perspectivas utilizadas. Para las interpretaciones estrictamente biográficas que repercuten en el análisis interaccional y la construcción de la perspectiva dramática de Goffman, se utilizan los trabajos de Tom Burn [1992] y Yves Winkin [1988], en consideraciones ubicadas al pie de página del desarrollo de esta tesis.

En cuanto al contenido del lenguaje teatral que se contrasta para verificar posibilidades y limitaciones del modelo dramático de Goffman y, también, para la propuesta de esta tesis desde la escritura dramática (*playwriting*), se utiliza sobre todo el *Diccionario del Teatro*, de Patrice Pavis [1996]. Es un texto canónico en el ámbito universitario de los departamentos de artes dramáticas, desde el cual su referencia se fundamenta en la asimilación de ideas para las prácticas escénicas como para el debate intelectual, sin dejar de destacar que se toma como referencia bibliográfica en los textos sobre teatro, principalmente para rectificar o ampliar conceptos¹⁷. De manera complementaria al diccionario, las entradas sobre escritura dramática en estado procedimental surgen de manuales de escritura de guiones

como una ontología constituyente de las relaciones sociales.

¹⁶ Sin embargo, en este campo de influencia no se deduce una asimilación como la realizada por los etnometodólogos de Harold Garfinkel [1967], que fundamentan su sociología en la fenomenología social [Wolf, 1979; Collins; 1994].

¹⁷ Por ejemplo, el diccionario de Pavis es una entrada común en los programas de las asignaturas de las carreras de Dirección de Arte y de Actuación del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Nacional de las Artes.

cinematográficos. La dramaturgia se encuentra en el arte como género literario, con lo cual no existen manuales, sino libros con propuestas técnicas generales (sobre cuestiones estructurales de la representación escénica desde el texto). En cambio, en la escritura para cine, sí se hayan criterios de escritura estandarizados que cumplen funciones concretas para la construcción de una escena en relación la totalidad de la historia. Con lo cual, estos manuales sirven de referencia procedimental de los conceptos estáticos del diccionario de Pavis. En ambos casos, la escritura teatral y la escritura de guion, trabajan con el mismo material de escritura: la acción dramática. Cabe remarcar, que las ideas, conceptos y prácticas de la escritura de guiones derivan históricamente de la escritura teatral (*playwriting*). Se utilizan dos manuales de guion –también canónicos, bajo el criterio antes asimilado para el diccionario–, de dos profesores y guionistas estadounidenses, Robert McKee [1997] y Syd Field [1979].

Se utilizan también dos fuentes que tiene el objetivo de controlar conceptualmente este material que proviene del teatro: primero, el *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, de Patrice Pavis [2014], para reflexionar y diferenciar este tratamiento conceptual y procedimental teatral con respecto al bagaje de la *Performance art* o perspectiva performática (sobre todo, para no alimentar confusiones). Y segundo, dos textos de semiología teatral que ofrecen fundamento epistemológico a las apreciaciones prácticas de los enfoques trabajados en esta tesis: una semiología del teatro, por Anne Ubersfeld [1977], y una semiología de la *performance* o espectáculo vivo, por André Helbo [2007]; ambos autores, expertos en la naturaleza del signo escénico.

Explicado el marco teórico y conceptual de estos aspectos vinculados al arte, en esta tesis, consecuentemente, se utiliza la categoría de “escritura dramática” (*playwriting*) para englobar el conjunto de todos estos recursos, tanto del diccionario como de los manuales, para cumplir con los objetivos de confrontación con a la *dramaturgy* goffmaniana.

d) HIPÓTESIS ADICIONALES DEL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN

- *Existe una ausencia de conceptos y procedimientos de la “escritura dramática” (playwriting) en la “perspectiva dramaturgica” de Erving Goffman (dramaturgy), que produce una parcialidad analítica en sus estudios de los encuentros cara a cara (orden de la interacción), al no poder extender la analogía teatral a la relación con la estructura social y al análisis de conflictividades.*

- *La revisión de conceptos y procedimientos de la “escritura dramática” (playwriting), en confrontación con la “perspectiva dramática” de Goffman, proyecta la posibilidad de un enfoque integral del análisis sociológico dramático, desde su representación escénica (performance) y su dimensión estructural (textual), extendiendo la analogía teatral al tratamiento teórico integral entre la acción social y la estructura social.*

e) ESTADO DE LA CUESTIÓN

La revisión crítica sobre el trabajo de Goffman, en un primer ordenamiento, puede asentarse en una diferencia de encuadre, entre autores que tienen en cuenta la perspectiva dramática de los que no. Entre los que sí, se destacan Alvin Gouldner [1970], Herbert Blumer [1972], George Gono [1977], Jürgen Habermas [1981], Robert Perinbanayangam [1982], Bruce Wilshire [1982], Simon Johnson Williams [1986], Patricia Adler, Peter Adler y Andrea Fontana [1987] Victor Turner [1987], George Homans [1987], George Ritzer, [1993] Rom Harré [1999] y David K. Brown [2003]. En la mayoría de estos casos, el trabajo no está centrado en el sociólogo canadiense, sino en objetivos particulares de estos autores; por ejemplo, Gouldner lo hace al ejercitar un análisis histórico de los estudios sociológicos; Blumer, al sintetizar y generalizar los tratamientos de sociólogos de la Escuela de Chicago; Habermas, al reflexionar en el aspecto expresivo de la acción social, en su llamada “acción dramática”; Perinbanayangam, al delinear el enfoque dramático en el análisis psicosocial; Harré, también desde la psicología social, al plantear su categoría de posicionamiento en las conversaciones entre los individuos. En todos ellos, Goffman no es un foco de estudio, sino un factor de análisis a tener en cuenta para sus propios objetivos de investigación.

Entre los sociólogos que se han dedicado a profundizar en la obra y en su biografía, cabe destacar que no se concentran de modo alguno en el modelo dramático, sino en su trayecto posterior a *La presentación de la persona* y que culmina en el discurso “Orden de la Interacción”, de 1982 [Winkin, 1988; Burn, 1992; Smith, 2006]. En el caso de José De Erice, en su análisis de la totalidad de su obra, explicita su interés de “desetiquetar” de lo dramático, ya que “en el pensamiento de Goffman existe una evolución, porque va buscando unidades superiores que expliquen lo estudiado mediante el microanálisis” [De Erice, 1994: 242]. En la misma dirección, Mauro Wolf observa que los críticos de Goffman tienden a ubicarlo todo en la representación escénica (se focaliza especialmente en George Gonos [1977]), reduciendo la vida

cotidiana a una escena: “el estudio de Goffman no es un baile de máscaras, es un acuerdo social” [Wolf, 1979: 79]. También se puede considerar el tratamiento que realizan Randall Collins [1994; 2004], interesándose en los ritos de interacción y en el *framing*, y Anthony Giddens, que lo considera un teórico social sistemático, por cubrir aspectos de lo micro vinculado con lo macrosocial [1987: 111]. Vale hacer hincapié que estos dos últimos autores no revelan interés por el modelo dramático en sí, como veremos en el desarrollo de este apartado.

Un segundo ordenamiento que puede esgrimirse de esta revisión crítica profundiza sobre el planteo teórico de Goffman, dependiendo de los momentos que los autores consideran de su obra. A partir de las críticas de Alvin Gouldner [1970] y Herbert Blumer [1972], referidas al menoscabo de la dimensión y la dinámica de la estructura social, no encontramos sino ya póstumamente reconsideraciones positivas al tratamiento, principalmente en Randall Collins [1980; 1994; 2004] y Anthony Giddens [1987; 1990], restituyendo la comprensión sistemática en Goffman, entre lo micro y lo macro. Considerando esta demarcación, para lo siguiente de este estado de la cuestión, sintetizaremos el tratamiento de estos cuatro autores ya que se presentan como referenciales para el resto de los académicos de esta revisión crítica [Johnson Williams, 1986; Winkin, 1988; Manning, 1991; Burn, 1992; Chriss, 1993; Ritzer, 1993; De Erice, 1994; Caballero, 1998; Brown, 2003; Herrera Gómez, Soriano Miras, 2004; Smith, 2006; Marrero-Guillamón, 2012].

El sociólogo estadounidense Alvin Gouldner [1971: 378-390] se arraiga al modelo teatral de Goffman para justificar una transición histórica de los estudios sociológicos norteamericanos a partir de las condiciones económicas y morales de la clase media estadounidense. Tiene en cuenta el modelo de Talcott Parsons como representativos de los estudios sobre una clase media asociada al industrialismo; en tanto que el trabajo dramático de Goffman, termina asociándolo a los estudios sobre una clase media vinculada a una economía de servicios, preocupada por sostener expresivamente sus posiciones sociales: "La dramaturgia marca la transición entre una vieja economía centrada en la producción y una nueva economía centrada en la marketinización y la promoción masivas, incluida la marketinización del sí mismo" [1971: 381].

Gouldner argumenta que el análisis dramático es producto de una manifestación social interesada por lo expresivo, fomentada por los intercambios comerciales propios de una economía de

servicios, que se yuxtapone al modelo estructural social, de la economía industrial. Esta dramaturgia es “un sistema revelador de la última fase de largo término en tensión entre la orientación moral de la clase media y su preocupación por su utilidad” [Ibid.: 386]. Gouldner dice que Goffman se enfoca en los episodios o en lo situacional, en el microanálisis o en encuentros breves, sin referencia a las circunstancias históricas o marcos institucionales (críticas también comunes a los académicos de la Universidad de Chicago). En síntesis, se refiere a que Goffman muestra una parcialidad a-histórica y a-estructural: “Es una teoría social que se cierne sobre el episodio y la vida como lo vivido en una estrecha circunferencia interpersonal, ahistórica y no institucional, una existencia más allá de la historia y la sociedad, y uno cobra vida solo en el fluido transitorio encuentro” [Ibid.:379].

Herbert Blumer, sociólogo de la Escuela de Chicago [1972: 50-53], también destaca sobre Goffman la falta de tratamiento del macrocosmos en el que se inserta su estudio de lo microsocioal, de lo cual deduce vacíos metodológicos en sus investigaciones: “ha limitado el área a la asociación cara-a-cara, con una congruente exclusión de la gran masa de actividad humana que cae fuera de tal asociación. Además, ha limitado su estudio de la asociación cara-a-cara a la interacción entre posiciones personales, a costa de desentenderse de lo que los participantes están haciendo” [Ibid.: 52]. Esta crítica no es menor para Goffman, ya que Blumer no solo es exponente entre los profesores que explican el pensamiento de George H. Mead en la Escuela Chicago, sino que es el que ha dado forma de “corriente de pensamiento sociológico” a los estudios sociales que allí se han realizado, bajo el nombre de “interaccionismo simbólico” [1969]¹⁸.

El anclaje crítico, entonces, está puesto en el tratamiento analítico de la estructura social en relación con la acción social. Sin embargo, las redefiniciones críticas que realizan otros autores posteriores, rescatan el tratamiento estructural de Goffman a partir de considerar la obra completa, y no en el breve y exitoso momento de la analogía teatral que Goffman realiza en 1959, en *La presentación de la persona*. **Con lo cual da lugar a interpretar que su enfoque dramático, en la “manera” en que fueron seleccionados y utilizados los conceptos teatrales, estableció configuraciones analíticas centradas**

¹⁸ De estas críticas, puede interpretarse una suerte de respuesta irónica del propio Goffman en una de sus entrevistas, al distanciarse de la influencia de Blumer y destinándolo a la psicología más que a la sociología: “Yo realmente no lo tomo como influencia, él tampoco estaba mucho cuando yo estaba allí [U. Chicago]. Hughes fue mucho más influencia para mí. Blumer no estuvo cuando yo tomaba clases en Chicago. Pero descubrí que la escritura de Blumer es muy agradable [haciendo referencia a Blumer, 1969]. Fui colega de él por una década. Mi sociología es de un tipo más tradicional, no fue una psicología social” [Verhoeven, 1993: 320].

solamente en el área del cara a cara, dejando obtuso las vinculaciones con la estructura social.

El sociólogo inglés **Anthony Giddens** [1987: 109-139] enmienda las críticas a Goffman, principalmente las generadas por Gouldner. Considerando la totalidad de la obra —no en la parcialidad de la *dramaturgy*—, Giddens resalta que el sociólogo canadiense se encuentra lejos de un individualismo metodológico, ya que los encuentros cara a cara “se hallan siempre en existencia de relaciones sociales y formas institucionales vigentes” [1987: 134]. Giddens, en este sentido, observa un doble patrón estilístico en la obra de Goffman, que, por un lado, “contribuye mucho más a una comprensión de las propiedades macroestructurales de lo que él mismo supuso” [Ibid.: 137], ya que, aunque muestra un interés por preservar la autonomía del orden de la interacción, termina vinculándolo con mecanismos de reproducción social. Y, por otro lado, Goffman “no quiere entrar en cuestiones psicológicas”, de lo que deduce Giddens su falta de atención sobre asuntos de la teoría de la motivación [Ibid.: 137]. En la misma dirección obsérvese que el tratamiento que realiza del *self* en *La presentación de la persona* no está asentado en descripciones como las que realiza Mead, del “yo reflexivo”, sino que se encarga de pensar el *self* desde las rutinas de los establecimientos, es decir, desde una determinada experiencia imprecisa que corresponde a la estructura social.

Giddens se apoya en publicaciones donde lo institucional se visibiliza en la escritura de Goffman, como en *Internados*, *Frames Analysis* y “Orden de la interacción”. Con estos fundamentos, arremete las observaciones de Gouldner, diciendo que el trabajo que realiza Goffman “puede ser estrechamente identificado con lo que surge únicamente en las situaciones sociales”, dejando de lado la postura crítica de su antecesor sobre las observaciones idiosincráticas de una clase social [Ibid.: 111-114].

En esta misma orientación sobre la estructura social, **el sociólogo estadounidense Randall Collins** sostiene que lo estructural es un punto fuerte en la obra de Goffman, debido a que su aparato teórico se basó más en la teoría durkheimiana del ritual que en la tradición estadounidense del interaccionismo simbólico. Collins explica que el autor siempre remarca que “la estructura social es lo primero y que la conciencia subjetiva es un factor secundario y derivado; incluso su teoría de la presentación del yo es, en esencia, un modelo del yo como un mito moderno que las personas se ven obligadas a representar, y no una entidad subjetiva que posean en privado” [1994: 292]. Para su justificación, la mirada de Collins se enfoca en los aspectos estructurales de la obra, especialmente en

Frame Analysis y Rituales de interacción, en este último caso por el propio interés en Durkheim y las vinculaciones con su libro *Cadenas de rituales de interacción* [Collins, 2009].

Con respecto al tratamiento del conflicto social, especialmente en lo relacionado a su perspectiva dramaturgica, lo que se pone en debate es si se trata de un autor que trabaja el problema del conflicto o la transformación social o si se trata de un autor que tiende a reflexionar sobre consensos o la reproducción social. La tendencia inicial orienta a las lecturas sobre los trabajos de Goffman a las consideraciones del control social dentro de los ajustes que los individuos realizan en sus actuaciones, principalmente en sostener la definición de la situación, aunque es evidente que no por razones de solidaridad precontractual, sino porque se pone en juego su propia definición de sí, su *self*, que es un atributo de la propia relación social de la situación. Esto se presenta repetidas veces en *La presentación de la persona*, con lo que pudo haber sido generalizado fácilmente como consensualista.

Posteriormente a 1959, puede observarse que Goffman sí comienza a tratar el problema de la conflictividad en sus publicaciones, pero no en una tendencia a la transformación social. Esto puede leerse claramente en *Internados* cuando los individuos buscan salvar algo de ese “*self* civil” con el que entran a los establecimientos llamados “instituciones totales” y que presentan un complejo programa de rutinas que efectúan latentemente un ejercicio de “mortificación del yo” en el individuo. De igual manera, en su libro *Estigma. La identidad deteriorada*, cuando reflexiona sobre la presentación de un *self* minusválido en el orden social de los establecimientos, un *self* de menor valor en cuanto unas reglas sociales que lo expone al descrédito por factores físicos o morales.

El propio Collins junto con Michael Makowsky, en *The Discovery of Society* [1972: 229-241], trabajaron en comprender esta dinámica de la escritura goffmaniana, explicando que estas dos posturas están siempre en tensión en su obra, es decir, que puede considerarse a Goffman como un autor que está presente como consensualista, pero también como radical. Sobre esto último refieren: “No solo en los tratamientos explicativos y sus casos, sino en particular en sus dos publicaciones [refiriéndose a *Internados* y *Estigma*] es donde se pone en conflicto la normalidad”. Collins y Makowsky, pensando la instancia política de Goffman, remiten a un tipo de escritura entramada en dos mentes: una como radical político y otro como promotor del *statu quo* [p. 238].

En esta instancia de la revisión crítica es importante ya considerar que el desarrollo de la tesis se

sustenta en las críticas de Gouldner y Blumer, debido a que manifiestan la ausencia del tratamiento de la estructura social y de la conflictividad en el período en el que Goffman es conocido por su *dramaturgy*. De allí que este trabajo de tesis se concentra en indagar sobre los motivos de esas críticas, haciendo un análisis pormenorizado del marco conceptual teatral que Goffman construyó y que pudo haber derivado en esas carencias metodológicas. Con lo cual, se trabajará con el supuesto de que **La presentación de la persona en la vida cotidiana, que es decir ya, la perspectiva dramática de Goffman, no presenta de manera explícita un desarrollo argumental que permita dar cuenta los aspectos de la estructura social y del conflicto social en las interacciones cara a cara.** Dando lugar, en el segundo capítulo de esta tesis, a la proyección sobre las posibilidades de los conceptos y los procedimientos de la “escritura dramática” (*playwriting*), considerando que este acerbo saldrá esas carencias en la analogía teatral, es decir, de modo más extensivo con el tratamiento de la realidad social, que el propio margen parcial aplicado por Goffman, sólo reflexionó desde el lenguaje escénico de la *performance*.

Es importante remarcar, entonces, que **las reconsideraciones que hacen Giddens y Collins** no se hallan en el anterior rango de análisis, **debido a que no se centran en la perspectiva dramática, sino en la totalidad de la obra goffmaniana.** Estos autores resuelven las críticas de sus antecesores desde un espectro más amplio, quedando fuera de los alcances de nuestros objetivos de investigación centrados en la *dramaturgy* y su relación con la “escritura dramática” (*playwriting*). Sin embargo, no solo por el estado de la cuestión en sí, sino por la visualización de la trayectoria que realiza nuestro Goffman, consideramos importante destacarlos en este apartado.

Profundizando en el primer ordenamiento de esta revisión, sobre la problemática estrictamente dramática, solo los trabajos de Mauro Wolf [1979] y Robert Sidharthan Perinbanayagam [1982] elaboran un dedicado tratamiento. Estos autores extienden la perspectiva goffmaniana de la dimensión teatral de representación escénica (*performance*) a los análisis que el propio Goffman realiza posteriormente a la propia perspectiva, principalmente, en *Encounters* [1961], *Rituales de interacción* [1967] y *Frame Analysis* [1974]. Para nuestros objetivos, vale puntualizar que en estas proyecciones no hay ninguna elaboración relacionada con los conceptos o los procedimientos de la “escritura dramática” (*playwriting*), es decir, continúan la línea de la actuación escénica iniciada por Goffman. Lo cual nos deja un camino de vacancia teórica de la cual se nutren las hipótesis de este trabajo.

Cabe destacar que Perinbanayagam tiene una intuición sobre un aspecto de la escritura dramática en *Frame Analysis*, cuando dice que Goffman al explicar el concepto estructural “frames”, lo hace como si hablara de “escenas” (1982: 262). Registro similar en Yves Winkin, cuando escribe que los “frames” son como “cuadros cinematográficos”, en una alusión biográfica al puesto de Goffman en el National Film Board de Canadá, en contacto con la teoría y la técnica documental y la propaganda audiovisual, en la “fabricación de la realidad” en el contexto de la Segunda Guerra (1988: 19). Estos autores al referir superficialmente sobre la idea de “escena”, se acercan a las posibilidades planteadas por la tesis, en cuanto es un concepto clave en la “escritura dramática” (*playwriting*).

Otra intuición de Perinbanayagam que nos lleva al mismo camino en relación a la “escritura dramática” es su observación de la ausencia en *Frame Analysis* de un “time-frame” (1982: 275). **De lo que aquí se deduce como un indicio de la dificultad del propio Goffman para vislumbrar un tratamiento explícito de la conflictividad en los encuentros cara a cara, debido a que todo proceso de transformación implica una variación en el tiempo —cabe recordar que *Frame Analysis* ya no pertenece a la analogía teatral—. También, de esta observación, es valioso destacar que la noción de temporalidad forma parte de los conceptos y procedimientos claves del desarrollo de la acción dramática en la “escritura dramática” (*playwriting*), necesarios para producir sus procesos narrativos.** En esto también coincide Wolf, en cuanto que la atención de Goffman por la normatividad de la vida social deja de lado, infravalorando, la dimensión temporal relativa a los cambios macroestructurales en el desarrollo de la socialización (1979: 102).

Cabe plantear aquí la compilación *The drama of Social Life: Dramaturgical Handbook* (2013), en el que sus diversos autores toman la *dramaturgy* goffmaniana para revelar aspectos de la conducta del *self* de los individuos en las interacciones, basándose en los orígenes del interaccionismo simbólico, especialmente en George H. Mead (Edgley, 2013: 8). Existe una orientación similar en *Life as Theater: A Dramaturgical Sourcebook* (1990), que se enmarca en la psicología social, en el que el mayor exponente goffmaniano es Rom Harré, con tu teoría del posicionamiento. En el libro existe un interés filosófico en destacar la ontología de Kenneth Burke; también, de manera antropológica, centrado en Victor Turner, y, por último, en el ya citado ceilandés Perinbanayangam y sus derivaciones goffmanianas. En estas revisiones sobre la perspectiva dramaturgical no se halla material que remita a las hipótesis de este trabajo

de tesis vinculadas a la “escritura dramática” (*playwriting*).

Particular es el caso de “The Dramaturgical Society: A Macro Analytic Approach to Dramaturgical Analysis” [Young y Massey, 1978], en el que los autores realizan una proyección de la perspectiva dramática —corrientemente asociados al microanálisis- a fenómenos organizacionales, sobre cómo actúan y se vinculan las organizaciones. Es decir, suponen a los establecimientos sociales como una totalidad de actuaciones que generan y visibilizan identidades. Existe una impronta dramática aplicada a los aspectos macroestructurales de la sociedad, pero sin utilizar conceptos o procedimientos de la “escritura dramática”.

Por último, es necesario revisar las **observaciones de Ernesto Meccia**, que en los últimos años en la Argentina es reconocido por su trabajo de reflexión y difusión de la obra de Goffman¹⁹. En su publicación “El teatro no representa, una reseña tardía con algunas reflexiones actuales de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* de Erving Goffman” [2005], hace una revisión explicativa de la red de conceptos básicos de la “*dramaturgy*”. Lo hace a partir del concepto de “máscara” del filósofo y poeta español George Santayana que el propio Goffman cita inicialmente, y lo trae a mención para reflexionar sobre cuán fija es la configuración de esa posición simbólica de sí-mismo en los encuentro cara a cara que Goffman analiza, confrontándolo con el mundo social de la década de 1950 y desde el cual se reflexiona en sus ejemplos. De ahí que el aporte de la publicación de Meccia se encuentra en la reflexión sobre el tipo sujeto social con el que el canadiense elabora su trabajo.

A los fines comparativos con los autores este apartado, Meccia resulta una síntesis atractiva y más contemporánea para reforzar el aspecto crítico sobre la obra Goffman, tipificándola en los siguiente ítems: “integracionismo acrítico, relativismo cultural extremo, poco interés en la historia, escasas conexiones con las estructuras económicas y políticas, aplicable sólo para el análisis de las clases medias americanas de la década del 50, etc. Es difícil no suscribir a alguna de ellas” [Meccia, 2005: 167-168]. Sin embargo, reconoce que la obra de Goffman tiene un punto de manifestación en el sentido de dar cuenta de las exclusiones y desigualdades en las estructuras sociales en los órdenes de interacción, de manera manifiesta a partir de la publicación de *Estigma* [1963], aunque también se encuentra de modo latente en *La presentación de la persona*, en los rasgos de un tipo de sujeto social que se encuentra en tensión bajo

¹⁹ Meccia también se especializa en los aspecto metodológicos del “método biográfico” y de sus estudios sobre la cuestión gay.

las impresiones que debe ajustar y reajustar frente al mundo moral predominante de sus encuentros: “Por eso debería decirse que Goffman no escribió sobre todos los sujetos sociales, la suya es una sociología sobre seres subalternizados, conscientes de las deficiencias de su ser y de la función compensadora las apariencias. Si existe algo que buscan, éso es un trato digno y respetuoso, aunque sepan que para conseguirlo deben pagar el indigno precio de la impresión; de lo contrario, ni siquiera mientras dura una interacción podrán aminorar las distancias sociales que advierten los separan de sus referentes” [165]²⁰.

Las observaciones de Meccia rebelan una hipótesis sobre la dominancia en el orden de la interacción, en cuanto el desarrollo sobre la orientación de las impresiones “correctas”, que los sujetos ejercitan para generar la normalidad deseada para el desarrollo de sus propios objetivos (confrontándolo con la “dominación simbólica” de Pierre Bourdieu y los comportamientos a partir de los “grupos de pertenencia” y los “grupos de referencia”, de Robert Merton). La escritura de *La presentación de la persona* desarrolla la dialéctica de un sujeto social de la década 1950 de Estados Unidos²¹, lo que lleva al autor argentino a reflexionar sobre qué tipo de trabajo hubiera sido el de Goffman a partir de las protestas de los movimientos sociales en Estados Unidos, principalmente en la década de 1980, donde el sujeto social comienza a no ser resultado de la “reproducción social” de un estatus social, sino de una lucha por la reconfiguración de los *selves*.

f) FUNDAMENTOS METATEÓRICOS EN EL ENFOQUE DRAMATÚRGICO

Para avanzar en el problema de la *dramaturgy* de Goffman estrictamente como enfoque de análisis, debe considerársela desde fundamentos metateóricos que den explicación al modelo de analogía, en este caso, para investigar los encuentros cara a cara a partir de una disciplina artística. La orientación de este fundamento parte de la clasificación que realiza George Ritzer de tres variantes de metateorización: 1) como medio para obtener una comprensión más profunda de la teoría; 2) como preludeo al desarrollo de la teoría; 3) como fuente de las perspectivas que sostiene toda la teoría sociológica [Ritzer, 1993: 603]. Como

²⁰ Vale agregar a esta apreciación de Meccia –de manera deductiva– que Goffman no deja de ser un lector de Sigmund Freud, en quien se destaca los casos psicopatológicos como el método explicativo para la claridad de las teorías que necesita explicar. Es decir, en plano sociológico goffmaniano puede no haber mejor modo de rebelar, manifestar, volver explícitas las reglas de una situación, sino a través de sus “rupturas”, ya que en la reacción del “auditorio” (gestos simbólicos de sorpresa, inquietud, rechazo) puede observarse el orden social predominante del encuentro –posteriormente, desarrollado de forma sistematizada en la etnometodología de Garfinkel [1968:71].

²¹ Confróntese con el tipo proyección que realiza Gouldner sobre el tipo de sociología de “economía de servicios” de este momento histórico –revisado en este trabajo de tesis.

hemos observamos en los apartados anteriores, Goffman no produce una obra de carácter metateórico, en cuanto un objetivo explícito de construir un enfoque de análisis, sino que utiliza el lenguaje del teatro para poseer una mayor comprensión de las dinámicas de las interacciones cara a cara. En este sentido, se presupone que Goffman se encuentra en el primer tipo de la clasificación de Ritzer, de la que se deriva un nuevo ordenamiento de subtipos, que se presentan en la lógica de dar una mayor comprensión de la teoría a través de estudios formales e informales con respecto a la disciplina sociológica: a) interno-intelectual; b) interno-social; c) externo-intelectual, y d) externo- social²². El criterio “interno/externo” se refiere al conocimiento y sus recursos en cuanto a su origen dentro o fuera de la academia sociológica, es decir, su relación con el estatus científico. De esta manera, el enfoque dramaturgico se halla en la siguiente descripción del tercer subtipo, externo-intelectual: “busca en otras disciplinas ideas, herramientas, conceptos y teorías que pueden utilizarse para el análisis de la teoría sociológica” [Ritzer, 1993: 603], y que Goffman realiza con la disciplina teatral.

Es importante destacar que lo invariable en el trayecto intelectual de Goffman ha sido el propio estudio de los encuentros cara a cara, a través de distintos enfoques que le permitieron observar e investigar diversos aspectos de su objeto de estudio. Desde el planteo metateórico podría profundizarse dos aspectos en este sentido, que **la obra de Goffman ejercita la metateorización constante del primer tipo (“como medio para obtener una comprensión más profunda de la teoría”), por medio de distintas variantes mayoritariamente en el subtipo externo-intelectual: la dramaturgia, la etología, la antropología, la lingüística, y desde los juegos y las relaciones internacionales. Con lo cual da lugar a la proyección de asimilar de manera latente una metateorización de segundo tipo (“como preludeo al desarrollo de la teoría”) que transcurre durante sus distintos enfoques aplicados, una búsqueda de teorización sociológica de los encuentros cara a cara, sintetizado con el nombre de “orden de la interacción”, en el último discurso de su vida.** Debe rescatarse de estas observaciones, el encuadre en el que está inserto el enfoque de la *dramaturgy*, que desde la metateorización se observa que es un modelo de análisis junto a otros modelos de análisis de un mismo objeto de estudio.

²² Siguiendo a Gina Zabludovsky sobre la metateoría de Ritzer en “Metateoría y sociología: el debate contemporáneo” [1995], podemos sintetizar en que la dimensión intelectual-interna se vincula con la «identificación de los principales “paradigmas” y “escuelas de pensamiento” en la sociología. (...) La dimensión interna-social, con los aspectos comunitarios del surgimiento y consolidación de las teorías sociológicas. (...) Y la dimensión externo-social, con el impacto de la sociedad en la teoría sociológica: el marco nacional, el sociohistórico, el proceso de institucionalización y profesionalización de la sociología» [115-118].

Otro asunto para remarcar es la distinción entre *enfoques* sobre problemas teóricos, es decir, marcos conceptuales que permitan expandir el campo de descripción de un problema, y *perspectivas teóricas*, tales como el estructural-funcionalismo o el marxismo o la fenomenología social o interaccionismo simbólico, lo que «Wagner y Berger conciben como estrategias orientadoras» [Zabludovsky, 1995: 126]. En este trabajo de tesis hemos llamado a la *dramaturgy* goffmaniana, ante todo, “enfoque” como también “perspectiva dramática” porque así lo ha llamado el propio autor y sus observadores críticos, lo cual puede generar confusiones metateóricas entre “enfoque” y “perspectiva”. A los efectos de esta tesis, por razones de claridad expositiva, llegado el caso, haremos las aclaraciones pertinentes.

Se puede observar, entonces, que esta investigación de tesis se configura en un marco de reflexión metateórica, específicamente sobre un tipo de enfoque que toma conceptos de una disciplina artística. Vale insistir en que Goffman no hace ningún momento metateorización, su reflexión sobre lo que está haciendo en términos teóricos, se circunscribe a fuentes y aclaraciones metodológicas estrictamente sobre el marco conceptual y unidades de estudio. En el caso de sus entrevistas, podemos observar una suerte de autoconciencia teórica, principalmente en lo que refiere a su reserva a ser identificado –“etiquetado” – con el interaccionismo simbólico y la etnometodología, justamente por factores internos-intelectuales [Winkin, 1988; Verhoeven, 1993].

Gina Zabludovsky refiere a los instrumentos metateóricos que sirven para pensar y analizar las teorías sociológicas [1995: 126]. Entre las que son oportunas revisar aquí se encuentra la definición en torno al “nivel de análisis” de las teorías y los respectivos vínculos micro-macro que entre ellas se establecen²³. El análisis de Goffman sobre las interacciones cara a cara, se organiza desde una microsociología, generalmente acusada de una falta de relación con aspectos estructurales sociales [Gouldner, 1971; Blumer, 1972]. Sin embargo, luego de *La presentación de la persona* [1959], el interés por clarificar esa relación micro-macro fue creciendo paulatinamente en la obra del autor, por ejemplo, en cuanto mostrar las determinaciones de los establecimientos sociales en los encuentros cara a cara (en las instituciones totales, de *Internados* [1961]); en los marcos de referencia, de *Frame Analysis*, [1974], y en el “acomplamiento laxo” entre estructura social y “orden de la interacción” como un vínculo no exclusivo” en

²³ Al respecto, Zabludovsky compara la teoría del *habitus* de Pierre Bourdieu [1977]; la relación entre *agency* y la estructura social, en Anthony Giddens [1984], la integración entre la teoría de la acción y la teoría del sistema, de Jürgen Habermas [1984] y el trabajo de integración de Randall Collins en los rituales de interacción [1981] [1995: 126].

permanente incidencia e implicación, de su último texto, “Orden de la Interacción” [1984: 193])²⁴. **Sin embargo, *La presentación de la persona*, es la piedra que sustenta las críticas sobre la carencia macroscópica, y, además, es la publicación que más repercute en las valoraciones que se hacen de Goffman, y de las que el propio autor siempre buscó separarse.**

La presentación de la persona confiere, a partir de la categoría de “self”, una deuda intelectual con un exponente de la Escuela de Chicago, George Herbert Mead y su *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social* [1934]. Goffman, incluso, lo pone en el título de su libro, *The presentation of self...* (traducido al español como “persona”). Lo que se encuentra en esta “deuda” es un intento por “sociologizar” el conductismo psicológico social de Mead, a partir de la descripción de casos que permitan identificar ese self de los individuos con una dinámica social de presentación marcados por las reglas cotidianas de establecimientos sociales, alejándose de instancias de observaciones psicológicas. Los conceptos y procedimientos teatrales de la “performance”, le sirvieron para pensar esa proyección. **El análisis que hacemos en esta tesis sobre las publicaciones de Goffman da cuenta que la perspectiva dramaturgica no se extendió más allá que *La presentación de la persona* de la igual manera que tampoco lo hizo la influencia de Mead: hallaron ambos dispositivos intelectuales su mojón en 1959, con lo cual la influencia de Mead y la perspectiva dramaturgica tienen una correspondencia especial.** En *Frame Analysis* ya no hay perspectiva dramaturgica como tampoco perspectiva teórica de la interacción de Mead; allí encontramos, una descripción del conocimiento social del *frame* teatral, desde la influencia fenomenológica social de Alfred Schütz.

La práctica explicativa de Goffman en la perspectiva dramaturgica es de *razonamiento por analogía*. Howard Becker²⁵ dedicó, en los últimos años, a reflexionar sobre las representaciones de la sociedad que tienen tanto productores como usuarios del conocimiento social: *Para hablar de la Sociedad, la sociología no basta* [2007] y *Mozart, el asesinato y los límites del sentido común. Cómo construir teoría a partir de casos* [2014]. El autor entiende por *analogía* una forma de razonamiento que ve “un fenómeno en un contexto que parece similar a algo que uno conoce mejor de otro contexto. (...) La verdadera utilidad

²⁴ El último texto es el discurso de asunción a la presidencia de la *American Sociology Association*, en 1982, que no pudo presentar frente a sus colegas, debido a que lo importunó la muerte. Ese texto tiene una evidente necesidad de clarificar de manera latente su trabajo intelectual en los últimos veintitrés años, centrado en los encuentros cara a cara. Es un discurso que se presenta más estructural-funcionalista en sus formas conceptuales y descriptivas del orden de la interacción que de “manera” interaccionista simbólica y sus dinámicas del self. Iba a ser su gran oportunidad de hablar, por fin, a todos sus colegas sociólogos.

²⁵ Compañero en la Escuela de Chicago.

de la analogía reside en que nos ofrece material para investigar” [Becker, 2014: 79-81].

Esta propuesta de Becker, permite hacer foco en el vínculo de representación entre el teatro y la realidad social, en cuanto que el razonamiento por analogía implica que “no es posible hacer ciencia si no se dispone de entidades similares acerca de las cuales generalizar” [Becker, 2007: 259]. Es decir, en consideración a esta tesis, por ejemplo, la *acción social* tiene en el teatro una referencia explicativa de mayor facilidad para deducciones descriptivas que otras entidades menos similares. En este sentido, Becker se hace cargo de mostrar estas capacidades explicativas del teatro, además de analizar otros elementos que permiten dar cuenta de otros fenómenos sociales: las novelas, el cine, la fotografía, los mapas, las tablas estadísticas, los modelos matemáticos, la etnografía. Becker cita al dramaturgo David Mamet en cuanto “todo personaje entra a escena queriendo algo y lo que hace en escena refleja su intento de obtenerlo. Se sigue de eso que si el público no entiende qué quieren los personajes, la escena no tiene sentido” [*Ibid.*, p. 242]. Si un sociólogo analiza la vida cotidiana, no puede dejar de guiarse por parámetros como los que presenta la cita del dramaturgo, con lo cual la potencia explicativa de la *dramaturgy* está dada por antonomasia comparativa, esto quiero decir que existe una capacidad sustitutiva por similitud entre la realidad social teorizada a partir de conceptos por fuera del discurso teórico académico, en este caso el teatro. La cita del dramaturgo también pone en relevancia la dificultad del propio campo semántico del teatro, en este caso vinculado a la *performance*, para lograr dar referencia a la estructura social y su relación con la acción social. Es por ello que la hipótesis de esta tesis confiere esas posibilidades de similitud explicativa no tanto en la *performance* sino en la propia “escritura dramática” (*playwriting*) que contiene a toda *performance*.

Becker sostiene que el trabajo de la ciencia es la de “transformar objetos con el fin de utilizarlos para “mostrar” o “demostrar” aquello de lo que el científico quiere convencer a los demás. Los científicos producen estas transformaciones de maneras estandarizadas, empleando instrumentos estándar que les permiten realizar operaciones estándar sobre materiales estandarizados, y luego comunican sus resultados de maneras estandarizadas, diseñadas para ofrecer a los usuarios aquello que necesitan para evaluar las ideas presentadas en el informe sin verse agobiados por materiales innecesarios” [*Ibid.*: p. 37]. Cabe preguntarse, entonces, ¿qué es lo que explica Goffman a través de la perspectiva dramática? O incluso, ¿qué es lo que latentemente representan esos conceptos del teatro, para poder vislumbrar la realidad social

estudiada? Como hemos visto en el Estado de la Cuestión, en cuanto a los numerosos autores que remarcan la influencia de Durkheim en Goffman, se puede releer *La presentación de la persona* con la definición de “hecho social”, de *Las reglas del método sociológico*, y nos daremos por aludidos que el trabajo de Goffman es buscar constantemente el ordenamiento de esas “maneras de pensar, sentir y obrar con independencia de las conciencias individuales” [Durkheim, 1895: 23], con lo cual se comprende aún más que ese “self” en interacción está dentro de un tratamiento sociológico, alejándose constantemente de la propuesta del conductismo social de Mead. De esta manera, su investigación en *La presentación de la persona* trata de un ordenamiento de lo que sucede en los encuentros cara a cara, como una estructura de impresiones, que definen la situación y las personas (*self*) en establecimientos sociales, pero que tienen su origen en el vínculo con los marcos institucionales. Estos “encuentros” están lejos de un individualismo metodológico, se hallan en una constante indagación para revelar su propio ordenamiento (una micro estructura), vinculado con la estructura de las instituciones de la sociedad. Es desde aquí que la influencia de Durkheim lo alienta a una sociología de las interacciones sociales, para dar materialidad cotidiana a esas “maneras” que funcionan coercitivamente entre los individuos²⁶.

²⁶ Su hermana mayor, Francis Bay (Frances Evelyn Goffman), ya en tiempo de estudio universitarios de Erving Goffman era una reconocida actriz de Canadá, antes de la guerra ya actuaba profesionalmente en Winnipeg y durante la guerra presentaba el programa de la CBC, *Everybody's program*, dirigido a los combatientes en el extranjero. En la década de los '80 se hizo conocida por trabajos en películas de David Lynch [Cavan, 2011].

CAPÍTULO I: PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA DE ERVING GOFFMAN

La presentación de la persona en la vida cotidiana [1959] y *Frame Analysis* [1974] son las dos publicaciones de Goffman que explícitamente elaboran conceptos del teatro para el desarrollo de sus explicaciones sobre la estructura de las interacciones sociales cara a cara. Por ello, son referenciales para comprender el desarrollo de una interpretación de su obra como promotora de una perspectiva dramatúrgica. Sin embargo, Goffman hace cosas diferentes en ambos trabajos.

En *La presentación de la persona* elabora un marco conceptual que favorece la descripción por analogía del funcionamiento de los individuos en situaciones con otros individuos. El trabajo antecedente fue su tesis doctoral, en el que desarrolló aspectos axiomáticos de la interacción cara a cara a partir de su trabajo de campo con los habitantes de la isla de Shetland, Escocia. En este sentido, unos años después, al usar analogías del teatro para esos axiomas, no solo dio claridad explicativa sino hallazgos argumentales, tendientes a repensar elaboraciones de sus profesores de la Escuela de Chicago y de sus lecturas de George Simmel y Émile Durkheim [Verhoeven, 1993: 321].

En *Frame Analysis*, Goffman ya es un sociólogo con reconocimiento académico que se dedica al estudio de la vida cotidiana, que enfrenta críticas de colegas estadounidenses sobre su falta de tratamiento analítico de la estructura social [Martindale, 1960; Fallers, 1962; Gouldner, 1970; Blumer, 1972]. En la mayoría de los casos, estas observaciones tienen origen en la repercusión de su *La presentación de la persona*, dejando de lado sus trabajos sobre las “instituciones totales” y sus investigaciones sobre los “estigmatizables” y los “estigmatizados” (*Internados*, *Estigma*, respectivamente). Es clave que se comprenda para el desarrollo de este trabajo de tesis que *Frame Analysis* no se presenta como una vuelta a esta perspectiva, estrictamente, sino como una exploración fenomenológica del mundo cotidiano teatral, es decir, como un marco de los principios que ordenan la experiencia escénica, es decir, el *lebenswelt* teatral. Presenta, entonces, el teatro como un tipo de conocimiento vivido que hay que analizar en sus tipificaciones para distinguirlo como un marco de referencia primario social que aporta recursos para los marcos de referencia secundarios (“*claves*” y “*fabricaciones*”) de la vida cotidiana real. Es decir, en este libro puede explicarse el trabajo de las impresiones que los individuos hacen frente a otros desde una realización institucional, o desde una “distribución social del conocimiento” (en expresión de Alfred Schütz).

En esta publicación, el teatro no es un modelo explicativo, sino un *frame* que sirve de instancia comparativa con otros *frames*. Por esto mismo, **podemos determinar que *La presentación de la persona* es su primer y último tratamiento del lenguaje teatral como modelo analógico para el análisis del encuentro cara a cara, no hay registro alguno de una intervención sistemática del modelo en su trabajo posterior.** Sin embargo, a los objetivos de este trabajo de tesis es valioso tratar *Frame Analysis* para visualizar las concepciones que Goffman tiene del teatro, desde su análisis del “frame teatral”, y principalmente de los llamados aspectos dramáticos, de tal manera de poder contrastarlo con el modelo hecho en *La presentación de la persona*.

Luego de *Frames Analysis*, publica *Formas de habla*, en 1981 sobre los aspectos lingüísticos de la estructura de interacción, y en 1982, escribe su discurso de asunción a la presidencia de la *American Sociological Association*, en el que logra sintetizar con un nombre específico el objeto de estudio de toda su vida intelectual, la categoría “orden de la interacción” (homónimo del título de su publicación [1984]), definido como “área del cara a cara”, “área de la co-presencia”, “área donde dos o más individuos se hallan en presencia de sus respuestas físicas”. En este discurso tampoco se encuentra la perspectiva dramática, sólo se halla una apreciación conceptual en uno de los cinco tipos de formas que el “orden de la interacción” adquiere en la vida cotidiana, llamadas por él “unidades sustantivas básicas”: a) las entidades vehiculantes, b) el contacto, c) el círculo de participantes, d) la tribuna e) y la celebración [Goffman, 1982: 182-185]. Cuando describe brevemente en ese discurso el tipo “tribuna”, observamos que existe un rastro explicativo antecedente en el “marco teatral” de *Frame Analysis*, cuando refiere sobre las formas puras e impuras de representación para un auditorio. Se puede decir, entonces, que “tribuna” es la expresión última de lo que se inició en 1959 como un enfoque analógico y que termina como una categoría dentro de la complejidad de ideas, conceptos y analogías varias que Goffman desarrolló durante su vida académica.

Este capítulo, entonces, se desarrollará en introducir estas dos obras referenciales, haciendo hincapié en *La presentación de la persona*. En este caso se revisarán los conceptos y los procedimientos vinculados al teatro que se utilizaron, con intención de confrontarlos con los conceptos de las fuentes secundarias del diccionario de Pavis y los manuales de guion, de tal manera de poder verificar la naturaleza de lo que Goffman selecciona como también qué aspectos de la realidad social esto le permite analizar y cuáles no (dentro del

marco de referencias del Estado de la Cuestión de esta tesis).

I. 1. LA PRESENTACIÓN DE LA PERSONA EN LA VIDA COTIDIANA [1959]

Goffman revela en los últimos párrafos de su publicación que la configuración de una perspectiva dramática resultó ser, ante todo, *una maniobra retórica*. Es decir, que Goffman no revela su objetivo en relación al lenguaje teatral, sino en las conclusiones del trabajo, en una consciente estrategia de la utilización de sus recursos: "Este estudio no atañe a los aspectos teatrales que se introducen furtivamente en la vida cotidiana. Atañe a la estructura de las interacciones sociales, la estructura de esas entidades de la vida social que surgen toda vez que los seres humanos se encuentran unos con otros en presencia física inmediata" [1959: 13]. Sin embargo, a pesar de esta aclaración, fue a partir de este libro que el ambiente académico del momento definió su labor intelectual como "dramática" [Gouldner, 1970; Blumer, 1972; Perinbanayagam, 1982; Wilshire, 1982; Johnson Williams, 1986; Adler y Fontana, 1987; Turner, 1987; Homans, 1987; Ritzer, 1993; Brown, 2003]. Identificación que lo persigue en su trayecto intelectual, a pesar del abandono en ese mismo texto inicial, y que al final de su vida la considera como un "*label*" que no hace justicia a su trabajo sociológico: "No puedo tomar en serio el término «dramática»". Si uno llega a reflexionar por fuera del tipo de trabajo que hago, como Alvin Gouldner hizo con la historia de la sociología americana, entonces, «dramática» tiene una razón de ser" [Verhoeven, 1993: 320]. En esa entrevista, Goffman está preocupado por las justificaciones epistemológicas de su obra, buscando constantemente distinguir las recurrentes estrategias de posicionamiento académico, es decir, en donde las relaciones públicas académicas terminan afectando negativamente las definiciones y problemas reales de la ciencia social. Con lo cual, estas aclaraciones del propio autor, ofrecen un encuadre específico de lo que hizo al tomar el lenguaje teatral como un marco conceptual desde el cual razonar los encuentros cara a cara y descubrir nuevos aspectos por analogía.

Desde la introducción, Goffman presenta a la perspectiva dramática como un bagaje conceptual, que le servirá de "modelo analógico" [1959:13] para el estudio de las interacciones sociales cara a cara: "En este estudio empleamos la perspectiva de la actuación o representación teatral; los principios resultantes son de índole dramática". Como tal, no es una perspectiva ya configurada, sino una predisposición conceptual del autor a tomar recursos de una disciplina expresiva y creadora de obras

escénicas, es decir, dramas para ser vistos por un auditorio en vivo. De lo que se deduce, que Goffman no replica un modelo de análisis de un autor precedente, sino que su investigación seleccionará conceptos y procedimientos del teatro bajo el criterio de necesidad de lo que él observa socialmente como técnicas de presentación que los individuos ejecutan en sus encuentros. El resultado, en efecto, es una analogía de origen histórico a partir de la imagen *Theatrum Mundi*, “el mundo como teatro”, esa metáfora –creada en la Antigüedad y generalizada en el barroco– “que concibe al mundo como un espectáculo escenificado por Dios e interpretado por actores humanos carentes de envergadura” [Pavis, 1996: 476].

En *Permanencia y Cambio* [1935], de Kenneth Burke, Goffman encuentra el estímulo para el desarrollo de esta proyección. Burke expone un argumento ontológico vinculado a entender el mundo como teatro, no en término de una denegación de la realidad, que llevaría a los individuos a actuar en un “*como-sí*”, sino que su concepción supone que el mundo simbólico en el que vivimos ya es y efectúa de por sí una representación, que es tratada en él como presentación real en la vida humana. Este autor radicaliza ontológicamente la comprensión del mundo social en la tesis histórica del Teatro del mundo, principalmente en una publicación posterior, *Retórica de los motivos* [1950]. Goffman resaltará la influencia instrumental –no ontológica– de *Permanencia y cambio*, ya que su interés y formación no estaban relacionados con los estudios filosóficos, sino con la investigación social desde la Sociología: “mi principal influencia fueron Lloyd Warner and A. R. Radcliffe-Brown, Emile Durkheim y Hughes. Quizá, también, Max Weber” [Verhoeven, 1993: 321].

Goffman rescata por sobre todo la utilización de un modelo coherente, tal como lo presentamos metateóricamente con las ideas de Becker, en cuanto una predisposición analógica de la de la acción en escena y la acción en la vida real: “En el escenario el actor presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público constituye el tercer partícipe de la interacción. (...) En la vida real, estos tres participantes se condensan en dos; el papel que desempeña un individuo se ajusta a los papeles representados por los otros individuos presentes, y sin embargo estos también constituyen el público” [1959: 14].

En *La presentación de la persona*, entonces, instalada la analogía en el problema social sobre el trabajo que el individuos hace en relación con los atributos de *self* –como, simultáneamente, su trabajo sobre la definición de situaciones–, el desarrollo de las técnicas dramáticas avanza en los capítulos

siguientes con la aplicación de lo expuesto en la categoría de "equipos" en las interacciones dentro de establecimientos sociales, para dar cuenta de las maneras expresivas de proceder en la vida cotidiana organizacional. En las conclusiones, Goffman resalta el valor de la perspectiva dramaturgica, en sí, ya que considera que favorece a la comprensión analítica de un establecimiento social en la intersección con otros enfoques, como el técnico, el político, el estructural y el cultural. Cada una de estos enfoques son dimensiones de las organizaciones en general, con lo que es necesarias investigarlas también en su orden expresivo, como "impresiones" elaboradas entre los individuos que dan "realidad cotidiana" a las organizaciones. Es por eso que Goffman expresa una proyección prometedora en la *dramaturgy* para los estudios sociológicos microscópicos, aunque con una aclaración importante en estas conclusiones: que él no las llevará a cabo, es decir, sus objetivos de análisis con el teatro finalizan en la misma publicación.

De esta manera, la perspectiva para Goffman se convierte en una maniobra retórica, que inaugura un trayecto de publicaciones de análisis interaccional con la misma técnica de analogía utilizando recursos de otras disciplinas a la sociológica: antropología, etología, juegos y espionaje y lingüística; como también influencias teóricas de la sociología más allá de la Escuela de Chicago. **El objeto de estudio, entonces, del orden de interacción sobrepasa la permanencia y la pertenencia académica en perspectivas conceptuales. Se podría expresar que su trabajo satura modelos explicativos en pos de los análisis microsociológicos.**

Profundizando en las influencias teóricas de esta publicación, sirve ajustarse también a las expresiones de Goffman en la entrevista citada con Verhoeven. El propio autor expresa que, en sus primeros años, tuvo una dificultad de acceso a los libros de sociólogos no angloparlantes, debido a que no se le daba bien leer en francés, pero sobre todo, en alemán. De tal manera que el reconocimiento de Goffman a Émile Durkheim es explícito debido a que algunos de sus textos ya estaban traducidos al inglés, de esto que reconoce que su preocupación por la definición de las entidades sociales y de sus estructuras en *La presentación de la persona*, surge de sus lecturas de *Las reglas del método sociológico* [1895] y *El Suicidio* [1897]. En segundo grado de influencia, destaca a Georg Simmel y Max Weber, pero de un modo no explícito en categorías concretas, se podría decir en un ejercicio de intuición de las ideas de estos autores, debido a que la llegada a ellos fue a través de intermediaciones: las clases y los borradores de

traducciones de sus propios profesores²⁷.

Goffman reconoce que la lectura de *La estructura de la acción social* [1937], de Talcott Parsons, tuvo una gran importancia en sus inicios, ya que además de difundir los argumentos teóricos de Max Weber y Émile Durkheim, fue un aporte valioso para dedicarse a la investigación de la acción social. También, desde esta lógica de los vaivenes idiomáticos, tuvieron una importante influencia los antropólogos ingleses de la primera parte del siglo XX, por sobre todo Alfred R. Radcliffe-Brown

Con respecto al “interaccionismo simbólico” o la influencia de la Escuela de Chicago, George H. Mead tuvo una impronta en la publicación de Goffman en la categoría de *self*, pero sin destacar una sistemática influencia de *Espíritu, persona y sociedad*, debido a su intención de “sociologizar” la dinámica de *self* del individuo cuando se halla frente a otros individuos. También es valioso recalcar, que Goffman es precavido con la categoría de “interaccionismo simbólico”, explicitando directamente que es un invento de Herbert Blumer en *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método* [1969]. Tanto en la entrevista que se trabajó como la última con Yves Winkin (en el mismo año, dos meses después), Goffman expresa ideas como esta cuando se le consulta por la influencia interaccionista: “El interaccionismo simbólico no tiene realidad: es sólo una etiqueta (*label*) que ha conseguido imponerse. La “gente como usted” se inventa un movimiento donde no hay más que individuos. Es lo que pasa con Gouldner y su *Coming Crisis*. Estaba a mil leguas de la verdad: mientras usted no viva la historia desde dentro, no hará más que equivocarse. (...) Por tanto, lo que usted hace no es historia intelectual, sino encasillamiento intelectual” [Winkin, 1988: 211]. En efecto, es importante destacar que en este trabajo de tesis, se ha seleccionado a Blumer y Gouldner como los representantes críticos por antonomasia de la obra de Goffman.

I. 1. 1. REVISIÓN DE CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS DEL TEATRO

El paso siguiente, entonces, es brindar carnadura a la tan mentada “perspectiva dramaturgica” de Goffman, es decir, distinguir qué elementos, efectivamente, la configuran. Para esto, en este apartado, se transcribirá la totalidad de conceptos aportados en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, con el fin de exponer en **negrita** aquellos que estén asociados con el teatro, de tal manera de disponer un

²⁷ “Había muy poco de Weber, como *La ética protestante*. Unos pocos artículos de Simmel, traducidos por Park y Burgess. Era una época en que no se sabía alemán y francés. Eso cambió mucho después de la guerra” [Verhoeven, 1993: 325].

panorama real de la existencia de la *dramaturgy*.

Este tratamiento nos permitirá trabajar sobre los aspectos netamente analógicos, comprendiendo qué aspectos del teatro son los utilizados y cuáles no, teniendo siempre presente los objetivos de este trabajo de tesis relacionados con la “escritura dramática” (*playwriting*). De tal manera, aportando una mayor claridad al respecto, se logrará estipular qué aspectos analógicos se activan para el análisis de las interacciones cara a cara, principalmente observando su relación con lo estructural social y la conflictividad.

Hay dos criterios que se establecen para esta “cartografía dramática” que son, primero, mantener el orden de aparición en la publicación y, segundo, comprender que la distinción en negrita tiene en cuenta no solo la atribución teatral del concepto, o sea, del teatro para el análisis social (“*performance*”, “máscara”, “escenario”, etc.) sino además incorporaciones procedimentales que como tal se trabajan en el ámbito del teatro y que Goffman las atribuye a las técnicas de presentación del *self* (por ejemplo, el “presupuesto de creencia”, la diferencia entre “cínico” y “honesto”, el “mantenimientos del control expresivo”, la “idealización”, etc)

Introducción.

Enfoque dramático [13; 14]; **expresividad del individuo** [16]; definición de la situación [20]; eficacia de la definición [21]; fachadas de consenso, [23]; consenso de trabajo [24]; suceso disruptivo [26-27]; definición del yo [27]; técnicas para salvaguardas las impresiones: prácticas defensivas contra interrupciones / prácticas protectora [28].

1. Actuaciones.

Confianza en el papel que desempeña el individuo:

Presupuesto de creencia / seriedad [31]; Sincero [31]; Cínico [31, 32, 34]; Persona o máscara [34];

Fachada:

Actuación (*performance*) [36]; fachada (*front*); medio (*setting*) [38]; fachada personal (38); apariencia (*appearance*) [38]; modales (*manner*) [38]; coherencia apariencia y maneras [39]; rol social establecido [41].

Realización dramática:

Dramatización de la actividad [47, 48]; Idealización o actuaciones idealizadas

[49, 50]; idealización negativa [53]; materiales ocultados [58,59]; segregación de auditorios [59]; mantenimiento del control expresivo [67]; impresiones incompatibles / gestos impensados [71]; tergiversación / falsa fachada [73, 74]; mistificación [83]; actitud dramática [85]; realidad-artificio [87].

2. Los equipos.

Equipo o equipo actuación [95-98]; definición de la situación / equipo [122]; **actuación / equipo [122]**; arcano del equipo [122]; vínculo de dependencia recíproco [99]; familiaridad [99]; disrupciones / equipo [105]; **mantenimiento de la línea de conducta [106, 107]**; alineamiento de equipo [108, 109]; **actuante en equipo [109]**; **director o predominio directivo en equipo [114-117]**; **predominio expresivo [119]**; **control del medio [113]**.

3. Las regiones y la conducta.

Región [124]; **región anterior (*front region*) [125]**; **decoro: requisitos morales / requisitos instrumentales [125]**; **región posterior (*back region*) [131]**; control del trasfondo escénico [147]; limitaciones de informalidad / trasfondo [149]; **línea divisoria [142]**; **escenario estable [143]**; **escenario variable [145]**; lenguaje por regiones [146-148]; tercera región / exterior [154]; **intrusión / intruso / mecanismos de incorporación [159]**.

4. Roles discrepantes.

Información destructiva [161]: secretos profundos [162]; secretos estratégicos [162]; secretos internos [163]; secretos depositados [163], secretos discrecional [163]; roles por función [164]; roles por conocimiento [164], roles por regiones [165]; correlaciones de criterios [165]; rol discrepante [166]: delator, traidor, espía [166], **falso espectador [166]**, **impostor en provecho del auditorio [168]**, simulador en provecho de la competencia [169]; intermediario o mediador [170]; el caso del sirviente [172], especialista de servicios [174], rol de confidente [181], rol de colega [181], los renegados [187].

5. Comunicación impropia.

Interacción de equipos [190]; comunicación impropia [193]: tratamiento de los ausentes [193], **conversaciones sobre la puesta en escena [199]**, connivencia del equipo [201], realineamiento de las acciones [215].

6. El arte de manejar las impresiones.

Técnicas de manejo de las impresiones [234]; **incidentes [238]**: **gestos**

impensados [234], intrusiones inoportunas [234], paso en falso (*gaffe*, metidas de pata) [235], escenas [236]. Prácticas y atributos defensivos: lealtad dramática [239], disciplina dramática [242], circunspección dramática [245-253]; prácticas protectoras: discreción [257], protocolos de indiferencia [258], tacto de manejo del actuante [260].

Conclusiones.

El marco de referencia:

Establecimientos sociales [267]; Solidaridad y secretos / equipos [267]; convenios tácitos [268].

El contexto analítico:

Intersección de enfoque dramático: enfoques técnico, político, estructural y cultural [269, 270].

Personalidad-Interacción-Sociedad:

Disrupciones en tres niveles [271].

Comparaciones y estudios:

Sociedad angloamericana [273]; medios estables [273].

La expresión cumple el papel de transmitir las impresiones del sí mismo:

Impresión de moralidad [279]; "mercaderes de moralidad" [281].

La puesta en escena y el sí mismo:

Enfoque dramático [282]. Actuante / personaje [282]; lenguaje teatral [284]; modelo retórico [284].

A primera vista, puede observarse que la configuración conceptual vinculada al teatro está activada desde la representación escénica. **Se observan elementos que preparan y sostiene la actividad dramática, principalmente en referencias al trabajo del actor, en cuanto su capacidad de generar impresiones relacionados con su intervención expresiva, su espacio y sus elementos.** Esta configuración es la que Goffman anuncia como *dramaturgy*.

También, y de manera complementaria, es importante destacar la ausencia de conceptos y procedimientos de la "escritura dramática" (*playwriting*), es decir, que en este panorama conceptual no existe elementos de la dramaturgia textual o guion, o cualquier dispositivo de este tipo concebido para la representación, por ejemplo, conceptos que remitan a la dinámica del tiempo (clave para comprender los procesos de cambio y de conflicto). **Desde este tratamiento inicial, efectivamente, se ve cumplimentada en principio las hipótesis del trabajo,** pero es necesario profundizar sobre la naturaleza

de estos conceptos teatrales seleccionados por Goffman en su dinámica analógica.

Desde un punto de vista teórico, la unidad de análisis social en el texto son las *interacciones sociales totales*²⁸, la actividad entre individuos “cara-a-cara”, que ejercen una mutua influencia, que, al hallarse en una regularidad, se percibe como una *performance*, es decir, como una *actuación*, en la que el individuo se proyecta en un sí mismo y es percibido y caracterizado por una audiencia como tal [Goffman, 1959: 30], de ahí que la audiencia sea un factor activo en la prestación simbólica del *self* del individuo. En este sentido, la “audiencia” se corresponde a una participación mucho más activa, que la definición estándar del teatro centrada en una suerte de recepción-afectación del fenómeno escénico.

Lo anterior, pues, es la base teórica social elaborada por Goffman, desde la cual, pone en juego los conceptos y los procedimientos del teatro para poder explicar la configuración de esa base por una analogía lo suficientemente cercana a la acción social, como lo es la acción dramática. Dicho lo cual, se puede profundizar el tratamiento de su perspectiva, a partir de hallar inductivamente tres conjuntos conceptuales de la actividad escénica que ordenarán los conceptos teatrales que utiliza, en una especie de “cartografía dramatúrgica”: conceptos vinculados a la “actuación” (*performance*), al “personaje” y al “escenario”; hay un cuarto conjunto pero está centrado sólo en un concepto, que es el de “escena”, que se revisará posteriormente para verificar si su origen se encuentra asociado al teatro y a la acción dramática. La siguiente tarea, entonces, consta en recoger los conceptos “dramatúrgicos” de la publicación de Goffman, transcribir las ideas y definiciones que aplica allí y poner entre paréntesis las “referencias de vínculo teatral” con la bibliografía sobre “escritura dramática” (*playwriting*) para realizar un breve de comentario sobre la analogía que realiza.

I. 1. 1. 1. DIMENSION CONCEPTUAL DEL TÉRMINO “ACTUACIÓN”

En el análisis de la actuación (*performance*), Goffman investiga la interacción cara a cara desde la necesidad expresiva de los encuentros, en tanto cualidad necesaria para originar y sostener los requerimientos de la situación y de los atributos del *self*, ejercidos por sus participantes. El concepto de “actuación” es sometido a un análisis de su propia estructura, como procedimiento de representación de lo

²⁸ Estas “interacciones sociales totales”, de 1959, luego de cuarenta publicaciones de su trayectoria intelectual, llegará en su último texto bajo el concepto de “orden de la interacción”, en 1982.

que sucede cuando un individuo se encuentra frente a otro individuo, en la confianza en el “papel” que desempeñan, es decir, en la dramatización de una fachada en el ejercicio de una actividad conjunta. Con respecto a la confianza en el papel que se desempeña, los dos conceptos que Goffman expone desde lo teatral son los siguientes.

PERSONA O MÁSCARA O PROPIA CONCEPCIÓN DEL ROL SOCIAL: *“en la medida en que esta máscara representa el concepto que nos hemos formado de nosotros mismos –el rol de acuerdo con el cual nos esforzamos por vivir-, esta máscara es nuestro “sí mismo” más verdadero, el yo que quisiéramos ser. Nuestra concepción del rol llega a ser una segunda naturaleza y parte integrante de nuestra personalidad. Venimos al mundo como individuos, logramos un carácter y llegamos a ser personas”* [p. 34]. [Cfr. Pavis, 1996: **ACTOR**, p. 33; **DRAMATIS PERSONAE**, p. 147; **MÁSCARA**, p. 281; **PERSONAJE**, p. 334; **TIPO**, p. 481.]

PAPEL (PART) O RUTINA: *“la pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o actuada en otras ocasiones. Estos términos situacionales pueden relacionarse fácilmente con los términos estructurales convenidos. Cuando un individuo o actuante representa el mismo papel para la misma audiencia en diferentes ocasiones, es probable que se desarrolle una relación social”* [p. 30]. [Cfr. Pavis, 1996: **EMPLOI**, 159; **PAPEL**, p. 324; **REPARTO**, p. 395.]

El concepto de “persona” o “sí-mismo” (el *self*, de Mead) resulta propiciatorio para la analogía del actor teatral. El individuo en una situación frente a otros individuos “impresiona” en un atributo social, en una máscara, en una “persona”, en el propio ejercicio de un rol, que proyecta y es proyectado por el encuentro con otros: una definición de sí mismo que se relaciona con la propia naturaleza y gestión de la situación. Por lo tanto, en un planteo de estabildades, como en los establecimientos sociales, se ejercita desde un *rutina*, un *papel (part)*, que es una vinculación estructural en cuanto al funcionamiento de la organización: “Al definir el rol social como la promulgación de los derechos y deberes atribuidos a un status dado, podemos añadir que un rol social implicará uno o más papeles, y que cada uno de estos diferentes papeles puede ser presentado por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas” [Goffman, 1959: 30]. En este ejercicio de repetición del individuo en el papel frente a una misma audiencia, se establece, en efecto, la relación estructural entre el rol y su papel, o como en la cita seleccionada dice “una relación social”.

La confianza en ese papel organiza el desempeño de los involucrados, especialmente del actuante (es importante remarcar que no es un ejercicio de carácter individual)²⁹. De ahí que sus observaciones

²⁹ Existe una tendencia en la lectura improvisada de Goffman a pensar la cuestión de la “*performance*”, la “fachada” o la “máscara” como un ejercicio –más o menos consciente– de individuos, que “se ponen algo” o “se ponen en algo” para “ser algo” o “actuar de algo”; cuando en realidad Goffman elabora estas ideas como factores y consecuencias de un complejo interaccional: todo encuentro cara a cara nos arroja a una dinámica simbólica imposible de desatender cuando nos encontramos en ella.

sobre la expresividad básica del individuo, la gestualidad que da y la que emana de él [*Ibid.*: p.16] [Cfr. Pavis, 1996: **GESTO**, p. 223.] y por sobre todo en sus definiciones de “*actuante cínico*” y “*actuante honesto*” [*Ibid.*:31-34], pone de relieve la inquietud del trabajo del actor en la gestión de sus impresiones frente al trabajo de impresiones de otros individuos. No son conceptos propios del teatro lo que se pone en juego en estas clasificaciones, pero sí en procedimientos que se elaboran en el trabajo que el actor debe lograr, en su entrenamiento expresivo y en los ensayos de una obra para lograr “credibilidad”, verosimilitud escénica”, “compromiso emocional” [Pavis, 1996: 504; Daulte, 2003], es decir, como resultado de una actividad expresiva: lo que Goffman pone en juego constantemente a partir del presupuesto de creencia que todo individuo enfrenta en toda situación [Goffman, 1959:31].

Cuando refiere al problema de la *fachada* y al orden de los requerimientos de la confianza expresiva en los encuentros cara a cara, nos encontramos con el concepto y definición que organiza su modelo analógico:

ACTUACIÓN (PERFORMANCE): “*La actuación (performance) puede definirse como la actividad total de un participante en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los otros participantes [30]. (...) que tiene lugar durante un período señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos*” [p. 36]. [Cfr. Pavis, 1996: **ACTOR**, p. 33; **INTERPRETACIÓN (O JUEGO DEL ACTOR)** p. 254.]

Dicho de esta manera, la actuación es un resultado del ordenamiento del encuentro cara a cara, de lo que se infiere que es una serie de intercambios, una referencia de resolución de un encuentro. Tiene un efecto de totalidad en cuanto una expresividad observada, en cuanto posibilidad de proyección anticipada y de análisis posterior. Sin embargo, en este caso, su especificidad es crear una ilusión, en efecto, una expresividad controlada que manifiesta una definición de la situación a partir del intercambio gestual (verbal y no verbal). Podemos considerar que la actuación es el aspecto rector del funcionamiento y, en efecto, del análisis de los encuentros cara a cara, en cuanto gestión de las reciprocidades expresivas.

Goffman desglosa a la *performance* en una serie de conceptos que dimensionan la puesta procedimental de los encuentros cara a cara; en este caso, ante todo:

FACHADA (FRONT): “*parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. Es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación*” [p. 36]. [Cfr. Pavis, 1996; **PRESENCIA**, p 354; **TIPO ESCÉNICO**, p. 481.]

La fachada es una parte de la actuación, que sirve para la definición de la situación con respecto a los que observan/interactúan, con lo cual, esta fachada funciona de manera regular y prefijada en cada interacción. No es un concepto que surja del teatro, aunque corresponda a la actuación, ya que no hay concepto estrictamente análogo, sino derivaciones que proviene de la proyección –*grosso modo*– del actor en escena, como la “presencia escénica” o el “tipo escénico” que representa. Sin embargo, Goffman divide el concepto de fachada en otros procedimientos, en los que pueden hallarse vínculos de confrontación con el teatro:

MEDIO (SETTING): *“incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos propios del trasfondo escénico, que proporciona el escenario y utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro y sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan (excepciones, el medio se traslada con los actuantes: cortejo, desfile...)”* [p. 36]. [Cfr. Pavis, 1996: **DECORADO**, p. 116; **ESCENOGRAFÍA**, p. 164; **ESPACIO TEATRAL**, p. 175; **OBJETO TEATRAL**, p. 315.]

FACHADA PERSONAL: *“los otros elementos de la dotación expresiva que debemos identificar íntimamente con el actuante mismo y que, como es natural, esperamos que lo sigan dondequiera que vaya. Podemos incluir: las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características racionales, el tamaño y aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes (de ellos algunos son relativamente fijos y otros variables, como la expresión facial). (...) Compuesto de apariencia y de modales, de acuerdo con la función que desempeña la información transmitida por estos estímulos”* [p. 38]. [Cfr. Pavis, 1996: **CARÁCTER**, p. 82; **CARACTERIZACIÓN**, p. 84; **EMPLOI**, 159; **VESTUARIO**, p. 506.]

La *fachada personal* requiere la coherencia entre dos componentes de actuación del actor en relación con el estatus y el rol social que ejercita, y que deben presentarse de manera coherente: la apariencia (*appearance*) y los modales (*manner*). Sin embargo, no hay definiciones similares ni en la dramaturgia ni en la representación escénica. Podrían ambos estar vinculados por analogía a las indicaciones que realiza un director teatral en relación con las marcaciones, “apariencias”, que un actor debe realizar para las exigencias de un personaje en una obra, pero no están conceptualizadas en la bibliografía canónica de esta tesis en relación con el *playwriting*.

Es valioso rescatar –como aclaración: ya que en su texto no es explícito–, el vínculo que tiene la *performance* del individuo con el rol social, de tal manera de no sólo visibilizar teóricamente la relación entre la acción social y la estructura social, sino de observar su capacidad procedimental en cuanto una **actuación guiada**: “cuando un actor adopta un rol social establecido, descubre, por lo general, que ya se

le han asignado una fachada particular” [Goffman, 1959: 41]. En este sentido, la fachada personal se refiere a los rasgos estructurales del individuo y también de la actuación, con lo que se debería prestar atención a una suerte de origen comprensivo de lo que luego Goffman al final de su vida llamará “acoplamiento laxo” [Goffman, 1984: 193]. La *fachada* podría decirse que tiene un valor de identificación en el juego interaccional, y su componente “*fachada personal*” establece su identificación en cuanto a atributos estructurales del individuo: edad, sexo, etnia, clase socioeconómica en relación con una determinada actividad en los encuentros con otros individuos.

Las actuaciones, según Goffman, se configuran ante todo en la confianza que ejerce el individuo en el *papel*, en el proceder coherente de una fachada. La realización dramática es considerada como procesamiento de la *creencia de los individuos en lo que está sucediendo* en el encuentro. En este sentido, la dramatización de una actividad tiene una referencia simbólica que le da entidad y consistencia expresiva como actividad. Es el momento de hablar de la “*idealización*”.

IDEALIZACIÓN: “*aspecto del proceso de sociabilización que es la tendencia de los actuantes a ofrecer a sus observadores una impresión que es idealizada de diversas maneras. (...) Una actuación presenta un enfoque idealizado de la situación [pp. 49-50]. Si un individuo ha de expresar estándares ideales durante su actuación, tendrá entonces que abstenerse de la actuación que no es compatible con ellos o encubrirla (p. ej. sustitutos de marcas de alimentos de las amas de casas o el tratamiento expresivo de los consumos secretos)” [p. 56].*

Es importante reforzar la calidad de este concepto. La idealización se manifiesta en forma procedimental cuando se ocultan materiales que perturbarían la definición de la situación entre los individuos, ya que, si supiéramos que el individuo realiza una serie de actividades extra para su actuación, podría ser desacreditado. Los ejemplos que se presentan van desde las más evidentes idealizaciones: ocultar los aspectos sucios o desagradables de una actividad, como en una funerarias o en relajamientos digestivos o vocabularios informales en situaciones previas a las actuaciones del tipo “primera cita” o “dictado de una clase”; de lo que deduce que toda actuación es una “actuación idealizada”, ya que en todo encuentro cara a cara existe una expectativa de realización recíproca, es decir, un implícito de cómo deben “ser y hacerse las cosas”. La idealización como una configuración de la actuación anticipada que se vincula con su realización –independientemente de que se lleve a cabo–, es una generalidad que siempre exige a los interactuantes el arreglo/ajuste a los valores de cómo se hacen las cosas en esa situación, es decir, un ajuste de respuestas recíprocas (o en términos extensibles, el funcionamiento de una moralidad).

Este concepto no tiene relación en el correlato teatral seleccionado por Goffman, sin embargo, es considerado en este apartado de la tesis debido a dos razones: primero, porque proyecta la asociación con la estructura social (cabe resaltar que no es explícito, y no revisado por autores críticos); basta con observar que ese supuesto de actuación debe anclarse en un criterio institucional para poder desarrollarse. Es decir, que toda actuación es guiada por un ejercicio de supuestos, de idealizaciones, en cada encuentro, con arreglo a las “maneras” institucionales que cada uno haya internalizado (esto se proyectará con mucha más claridad y desarrollo en el concepto de “Marco de referencia”, en *Frame Analysis, lo que es decir, que la Idealización es un protoconcepto para abarcar estos supuestos referenciales de la actuación en relación a la estructura social*). Y segundo, porque dentro de la lógica del modelo analógico de la *escritura dramática (playwriting)* que se trabaja en esta tesis, la “Idealización” es un objetivo de tratamiento y desarrollo que, al no estar vinculado con el lenguaje teatral, los conceptos y procedimientos de la *escritura dramática* son los que pueden resolver la ecuación analógica sobre la relación con la estructura social.

Toda actuación escénica se ajusta a un ordenamiento original que está fuera de la representación, pero que afecta a la representación: los actores en escena tienen una idealización elaborada por intermedio de la dirección dramática a partir de lo propuesto por un texto dramático o guion. Podríamos decir que el concepto de “idealización” es hasta ahora lo más “dramatúrgico” que tiene *La presentación de la persona*, no desde el término –ya que no proviene del teatro– sino desde la idea que propone.

En lo siguiente, es importante rescatar que Goffman observa que esa “Idealización” es un ejercicio de mantenimiento, principalmente cuando ocurren “corrimientos” por accidentes o por inadecuación. Lo que se manifiesta en ello es la latencia de la “Idealización” de manera constante en todo encuentro y, de manera manifiesta, el carácter simbólico-expresivo que sostiene la definición de toda situación:

MANTENIMIENTO DEL CONTROL EXPRESIVO: *“el punto crucial no es que la efímera definición de la situación causada por un gesto impensado sea en sí misma tan censurable, sino más bien que es diferente de la definición proyectada en forma oficial [p. 67]. (...) Las actuaciones difieren, como es natural, en el grado de cuidado expresivo que se requiere que apliquen a cada elemento” [p. 68].*

Impresiones incompatibles:

“Un actuante puede transmitir de manera accidental incapacidad, incorrección o falta de respeto al perder momentáneamente el control muscular del mismo (resbalar, tropezar, caerse; puede eructar, bostezar, cometer un lapsus linguae, rascarse o tener flatulencias, chocar con otro).

“Puede actuar de modo de transmitir la impresión de que está demasiado ansioso por la

interacción o desinteresado de ella (tartamudear, olvidar su parte, aparecer nervioso, culpable o afectado, explosiones de risa, ira; mostrar una participación o un interés excesivo, o demasiado superficiales).

“El actuante puede permitir que su presentación adolezca de una inadecuada dirección dramática (el medio puede no estar en orden, o haber sido preparado para otra actuación, o haberse desarreglado durante ella; contingencias inesperadas pueden causar una regulación incorrecta del tiempo de llegada o partida del actuante o provocar silencios embarazosos durante la interacción)” [p. 67].

Este mantenimiento está relacionado con sostener recíprocamente esa idealización en el encuentro. Los recursos entonces tienen que ejercitarse para lograr “mantener” la ilusión en el desarrollo de la actuación. En términos teatrales, este mantenimiento forma parte de la “naturaleza” del lenguaje teatral, en cuanto que el trabajo de dirección escénica se basa en no dejar en la presentación “huecos” de verosimilitud, es decir, evitar que el espectador que ve la obra pierda la atención de realidad de la propia ficción (como cuando “matan” a alguien sobre el escenario), para comprometerse emocionalmente con las acciones de los personajes. Si hay algo que puede romper la “realidad ficcional”, lo que se llama un *lapsus* de interrupción de la *denegación teatral* [Ubersfeld, 1977: 33], los actores o técnicos buscarán la solución inmediata para recomponer el “tejido” de esa realidad y el espectador pueda seguir la historia, de manera comprometida con lo que sucede allí.

Para la semiótica teatral, la “naturaleza” del lenguaje escénico es la *denegación*, esto es, la suspensión de la creencia en que lo que está sucediendo en la representación no es real, concepto similar -dice la semióloga- a la denegación de los sueños, esa estabilidad de creer que lo que se vive en el sueño es real, y su efecto traumático en las pesadillas. Esta denegación le permite al espectador no solo vivir la ilusión, sino cumplir su rol, su desempeño de espectador. Solo en momentos en que los *personajes* se evidencian erróneamente *actores* (por lapsus de memorias, por sobreactuaciones), o cuando sucede un accidente en la escenografía (una puerta que no se abre, caerse una pared), o hay una falla técnica (en el sonido o en la iluminación), o cuando se ve pasar un tramoyista en el escenario o cuando un espectador deja de cumplir su rol para transgredir el escenario, etc.; todo esto corrompen la denegación, es decir el mantenimiento del control expresivo de la actuación, de la escena. En este sentido –y sólo en este sentido–, podemos decir que toda actuación en la vida cotidiana es un ejercicio de denegación, de abandono del

individuo a la *creencia* propuesta de la interacción cara a cara³⁰, o sea, a la idealización ejercida en cada encuentro sobre una manera de proceder³¹.

En el orden de la idealización –aunque Goffman no lo explicita como tal-, se encuentra la capacidad de los individuos de manipular impresiones en y desde el rango de la creencia que sus interactuantes tienen de lo que sucede en el encuentro. De lo que se deduce la posibilidad de esa manipulación y del engaño como componente posible de todo encuentro cara a cara:

TERGIVERSACIÓN / FALSA FACHADA: *“la tendencia a la aceptación de signos coloca al auditorio en la situación de ser engañado y conducido a conclusiones erróneas, porque hay pocos signos que no puedan ser empleados para atestiguar la presencia de algo que no está realmente allí. Y es evidente que muchos actantes tienen una gran capacidad y motivo para tergiversar los hechos; sólo la vergüenza, la culpa y el temor les impiden hacerlo. (...) Pensamos en una discrepancia entre las apariencias fomentadas y la realidad. También pensamos en la posición precaria en que se colocan estos actantes (pérdida de reputación). (...) No es un beneficiario acreditado del status pertinente” [p. 73-74].*

La tergiversación tampoco tiene correlato conceptual en la actividad teatral. Sin embargo, forma parte de una resultante del factor simbólico idealizado de la actuación, en su posibilidad de ejercer una manipulación a partir de los recursos expresivos “institucionalizados”; en ejemplos del propio autor, en la actuación de una “estafa” por parte de un falso vendedor, se apela a la idealización institucional de una transacción comercial, en cuanto actuaciones/fachadas complementarias de vendedor-cliente. En este sentido, las tergiversaciones responden a la lógica de un mantenimiento expresivo desde el mecanismo de la *idealización*, es decir, una construcción recíproca de una creencia que sucede en todo encuentro, con lo cual el carácter simbólico del procedimiento puede favorecer al “hurto de fachadas” en la vida cotidiana. El concepto de tergiversación, entonces, tiene relación indirecta con el teatro desde lo referido anteriormente a la denegación, ese factor de suspensión de la duda que favorece a la creencia de lo que está sucediendo.

Como se ha visto, la definición de “actuación” (*performance*) en *La presentación de la persona* se organiza en la descripción de los procedimientos que los individuos llevan a cabo en los encuentros cara a cara. Goffman, posteriormente, proyecta estos conceptos a las dinámicas de los “establecimientos

³⁰ Posteriormente, “creencia” ejercida en la interacción en su modelo ritual de los encuentros [Cfr. en Goffman, E. *Rituales de interacción*, 1967].

³¹ Goffman profundiza este asunto del mantenimiento del control expresivo en lo que llama “técnicas defensivas y protectoras” de la situación y, en efecto, de los *selves* de los individuos. Cuestión que se desarrollará en este capítulo de la tesis, en el apartado relacionado con la “escena”, debido a que está vinculado con el tema del conflicto social.

sociales” [1959: 267], con lo cual, se puede deducir que el libro tiene una estrategia expresiva de su propia escritura: primero, instala la problemática del estudio de las interacciones cara a cara de los individuos desde el modelo dramático, para luego aplicarlo a las actividades en los establecimientos sociales. Esto se observa claramente cuando, ya en el segundo capítulo, su agente de análisis no es el individuo sino el concepto de “equipo” [p. 93-123]. En este sentido, el aspecto teatral se proyecta a los requerimientos expresivos de una actividad de “equipo”, que desarrolla una tarea, incluso en el análisis de la visibilidad de sus costos de actividad.

EQUIPO: *“puede ser definido como un conjunto de individuos cuya cooperación íntima es indispensable si se quiere mantener una definición proyectada de la situación. El equipo es un grupo, pero un grupo no en relación con una estructura social o una organización social, sino más bien en relación con una interacción o una serie de interacciones de las cuales se mantiene la definición pertinente de la situación”* [p. 122].

DEFINICIÓN DE LA SITUACIÓN / EQUIPOS: *“la que es proyectada por un determinado participante integra una proyección fomentada y sustentada por la cooperación íntima de más de un participante”* [p. 122].

ACTUACIÓN / EQUIPOS: *“sirve, sobre todo, para expresar las características de la tarea que se realiza, y no las características del actuante”* [p. 122].

El concepto de “equipo” no es una definición del teatro, aunque sí le da un tratamiento dramático con los conceptos y argumentos tratados en los primeros capítulos. La proyección explícita en este sentido se halla en el ordenamiento interno del equipo, como factor del proceso interaccional para el desarrollo de la actuación. En los siguientes conceptos lo podemos observar con claridad:

ACTUANTE / EQUIPO: *“el equipo que contribuye más activamente a la interacción, o que desempeña en ella el papel dramático más prominente, o que establece el ritmo y la dirección que seguirán ambos equipos en su diálogo interaccional”* [p. 109]. [Cfr. Pavis, 1996: **ACTOR**, p. 33; **REPARTO**, p. 395.]

DIRECTOR O PREDOMINIO DIRECTIVO / EQUIPO: *“cuando examinamos la actuación de un equipo descubrimos con frecuencia que se otorga a alguien el derecho de dirigir y controlar el progreso de la acción dramática. La persona que domina la representación, y en cierta forma la dirige. (...) Función de estimular una participación afectiva adecuada, animar la función. (...) Puede asignarse al director la tarea especial de repartir los papeles de la representación y la fachada personal que se utilizará en cada parte, ya que cada establecimiento puede ser considerado como un lugar en el que los presuntos actuantes tienen a su disposición varios roles, y en el que hay un conjunto de dotaciones de signos o insignias ceremoniales que es necesario distribuir. Corrección de actuaciones. Imposición de exigencias dramáticas”* [pp. 114-117]. [Cfr. Pavis, 1996: **DIRECCIÓN DE ACTORES**, p. 132; **DIRECCIÓN DE ESCENA**, p. 134; **DIRECTOR DE TEATRO**, p. 135.]

La correspondencia que se observa entre el “actuante” y el “directivo”, deja en evidencia la asimilación de los roles teatrales de “director” y de “actor”, con la distinción diferencial de que en este caso el “directivo” es, simultáneamente, un actuante del equipo, llevando a cabo en su participación una orientación al mantenimiento de la definición de la situación, es decir, de la interacción para el resto de los miembros³². En la tradición teatral, el procedimiento clásico de división de tareas, pone al director en un organizador de todas las impresiones escénicas que se ponen en juego en la obra, pero que una vez comenzada queda relegado o, incluso, ausente. Solamente en algunas estéticas teatrales que rompen con lo clásico existen procedimientos donde el director también es actor, ejerciendo la dirección dentro del ámbito y el desarrollo de la propia obra³³.

I. 1. 1. 2. DIMENSIÓN CONCEPTUAL DE “PERSONAJE”

Junto con el concepto de “actuación” (*performance*), el concepto de “personaje” en *La presentación de la persona* es una analogía predominante y esperable en relación con el teatro. En su *dramaturgy*, es frecuente el pasaje de las diadas “actuantes/personas” y “actores/personajes”, siempre orientado por el trabajo de “actuación” como principio rector de ordenamiento y, en efecto, de definición del encuentro, lo que es desglosado también como expresiones e impresiones que emanan y gestionan los individuos. En esta lógica, el concepto de “personaje” es una herramienta de análisis, derivado de la perspectiva pero que resulta beneficioso para animar el concepto de sí-mismo (*self*) en relación con lo que hace el individuo cuando se encuentra con otro. Consecuentemente, el *self* de un individuo tiene la forma de activación de la figura que ejercita un actor cuando lleva a cabo un personaje, aunque este microanálisis de Goffman concentra en el momento (en la situación, en el encuentro) la elaboración que se lleva a cabo entre los individuos: en el trabajo de definir la situación, en efecto, se halla el trabajo de la definición de la persona (*self*), es una dinámica de reciprocidad arraigada.

Como se ha referido en el análisis de la dimensión del concepto de “actuación”, Goffman rescata en el trabajo del individuo/*self* la *sinceridad* o *cinismo*, en cuanto la gestualidad que da y la que emana de

³² Goffman ejemplifica con la celebración del velatorio, cuyo empleado de la funeraria puede tener el predominio directivo de la situación, pero no el expresivo, que, ante todo, lo tienen el difunto y sus deudos más cercanos.

³³ Como la propuesta del dramaturgo y director de teatro experimental polaco Tadeusz Kantor, quien dirigía a los actores en la propia representación escénica: *La clase muerta* [1975].

él. También, la coherencia entre su *aparición* y sus *modales (fachada personal)*, que lleva a cabo en sus encuentros de la vida cotidiana. Forma parte de este proceso, las interrupciones, es decir, cuando estas definiciones se ponen en riesgos y los individuos buscan controlar las impresiones de la situación, para “salvarla” y para “salvarse” –que se tratará en el apartado de las proyecciones sobre la “escena” –.

Goffman, en su analogía teatral, elabora inicialmente las dinámicas de actuación en relación con el individuo para luego proyectarlas a los “equipos”, concepto que manifiesta el vínculo con los establecimientos sociales, pero que deja implícito las consideraciones que remiten a su configuración, ya que el equipo puede ser individual como grupal (cuando en un bar hay un solo cliente, ese individuo pertenece, él solo, al equipo de los clientes). Estas aclaraciones son necesarias, porque el texto no es explícito al respeto, y además estas aclaraciones asisten en enmarcar el problema de la comprensión del *self* y sus analogías teatrales; en este caso, Goffman proyecta el problema de la presentación del *self* al equipo.

La utilización de las reflexiones de Mead sobre el concepto de *self* [1935] en *La presentación de la persona (The presentation of self in everyday life)* son frecuentes, aunque dentro de la distinción sociológica, alejándose de todo atisbo psicológico del conductismo social. Sin embargo, no existen acreditaciones al propio Mead en este sentido: Goffman da por sentado incluso las explicaciones prácticas del *self* en casos concretos de la vida cotidiana, ya que no hay definición del concepto, sino solo los procedimientos que se ejercen en los encuentros. De tal manera, que las lecturas e interpretaciones de esta obra logran su cometido de comprensión, no tanto porque el lector medio conozca el trabajo de Mead, sino debido a la analogía teatral: el *self* definido como distanciamiento reflexivo, implicado en el individuo (“yo” – “mí”), se traduce a la problemática teatral del personaje representado por un actor al momento de interactuar con otros actores/personajes, de tal manera que en la realidad real un individuo ejerce en diferentes situaciones el *self* madre, *self* hija, *self* amante, *self* dueña, *self* cliente, etcétera. Al final de la de su libro, Goffman explica esta dinámica:

INDIVIDUO-ACTUANTE-PERSONAJE: *“En este estudio hemos dividido al individuo, por implicación, de conformidad con dos papeles básicos: fue considerado como actuante –un inquieto forjador de impresiones, empeñando en la harta humana tarea de poner en escena una actuación – y como personaje – una figura (por la general agradable) cuyo espíritu, fortaleza y otras cualidades preciosas deben ser evocadas por la actuación-. Los atributos del actuante y los atributos del personaje son fundamentalmente de distintos órdenes, y sin embargo ambos grupos tienen su significado en función de la representación que debe continuar”* [p. 282]. [Cfr. Pavis, 1996: **ACTOR**, p. 33; **PERSONAJE**, p. 334;

INTERPRETACIÓN (O JUEGO DEL ACTOR) p. 254.]

Goffman en esta distinción da **cuenta de cierta capacidad de agencia**, de parte del individuo, quien puede aprender socialmente las diferentes figuras que las situaciones definen y demandan, a nivel de los establecimientos sociales. Por lo tanto, **podemos observar, que esa figura, ese self, es un atributo de carácter estructural social en los establecimientos, con lo cual Goffman dirige su atención sobre esta dinámica que el individuo tiene con las figuraciones y sobre cómo los individuos buscan ajustarse al nivel expresivo a esas figuraciones. Dicho esto, se observa más explícita la distinción al afirmar que el self no tiene capacidad de aprendizaje, ya que es un atributo social, y que es el individuo a través de su función de actuante el que con más o menos cinismo u honestidad, se ajusta -o es sancionado para su ajuste- a los designios expresivos de una situación.** Esta dinámica propiamente deductiva de Goffman a partir de Mead es la misma que sostiene la dinámica de un actor comprometido en el aprendizaje y entrenamiento de sus expresiones para asimilar los atributos que una dramaturgia y un director exigen para la representación de un personaje.

PERSONAJE: *“En nuestra sociedad, el personaje que uno representa y el sí mismo propio se halla, en cierto sentido, en pie de igualdad, y este sí mismo como personaje es considerado en general como algo que está alojado dentro del cuerpo de su poseedor, especialmente en las partes superiores de este, constituyendo de alguna manera un nódulo de la psicobiología de la personalidad. Este concepto es una parte implícita de lo que todos tratamos de presentar, pero proporciona, precisamente por ello, un análisis deficiente de la representación. En este estudio concebimos el sí mismo representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje. Si bien esta imagen es considerada en lo que respecta al individuo, de modo que se le atribuye un sí mismo, este último no deriva inherentemente de su poseedor sino de todo el escenario de su actividad, generado por ese atributo de los sucesos locales que los vuelve interpretables por los testigos. (...) Al analizar el sí mismo nos desprendemos, pues de su poseedor, de la persona que más aprovechará o perderá con ello, porque él y su cuerpo proporcionan simplemente la percha sobre la cual colgará durante cierto tiempo algo fabricado en colaboración. Y los medios para producir y mantener los sí mismos no se encuentran dentro de la percha; en realidad, estos medios suelen estar encerrados en establecimientos sociales” [p. 282].*

Lo que hay aquí implícito es la expresión del guion, ya que un personaje en una obra de teatro está fundamentado en el texto y expresado por un actor, que lleva a cabo la interpretación de ese personaje. En este sentido, cabe destacar que al actor no le pertenece el personaje, basta con pensar en los futuros actores que lo representarán –¿cuántos actores habrán representado Hamlet desde el siglo XVII? –. Es justo, entonces, proyectar que existe un rango expresivo –“fachada”– en el self que, consecuentemente,

no le pertenece al individuo, sino a la propia estructura del encuentro. Sin embargo, este argumento no es manifiesto en *La presentación de la persona*, y produce dos consecuencias concretas que son fundamento de la elaboración de este trabajo de tesis: **que Goffman no desarrolló en su *dramaturgy* los procedimientos y conceptos de la escritura dramática (*playwriting*) y que, desde esta dimensión del *playwriting*, se puede explicitar claramente el “acoplamiento laxo” entre los aspectos interaccionales de los encuentros cara a cara y la estructura social a la que pertenecen.** En complemento con lo anteriormente dicho, el aporte de la escritura dramática es consistente por los ajustes que el actor debe realizar en pos de llevar a cabo su representación del “personaje” según el guion, es decir –en términos sociológicos- que el individuo debe realizar en pos de llevar a cabo su presentación de su *self* según lo estructuralmente organizado en las rutinas de los establecimientos sociales³⁴.

I. 1. 1. 3. DIMENSIÓN CONCEPTUAL DE “ESCENARIO”

Uno de los argumentos más claros y populares del uso del lenguaje teatral en *La presentación de la persona* es el uso del espacio escénico para reflexionar sobre aspectos físicos y comportamentales del lugar de la presentación de la actividad y el lugar de la preparación de la presentación. El criterio de definición de alguno de estos tipos de espacio, se organiza por el tipo de actuación de interés a partir de la posible visibilidad o no de un auditorio.

REGIÓN: “*todo lugar limitado hasta cierto punto, por barreras antepuestas a la percepción. Varían según el grado de limitación y de acuerdo con los medios de comunicación en los cuales aparecen dichas barreras (paneles de vidrio de la radio, barrera auditiva pero no visual)*” [p. 124].

REGIÓN ANTERIOR (FRONT REGIÓN): “*dada una actuación particular tomada como punto de referencia en el lugar donde tiene lugar la actuación. Ya nos hemos referido al equipo de signos estables de dicho lugar con el nombre de medio. Ciertos aspectos de la actuación parecen desarrollarse, no para el auditorio, sino para la región delantera*” [p.125]. [Cfr. Pavis, 1996: **ESCENARIO**, p. 164; **ESPACIO ESCÉNICO**, p. 171.]

REGIÓN POSTERIOR (BACK REGIÓN) O TRASFONDO ESCÉNICO (BACKSTAGE): “*donde hace su aparición los elementos suprimidos de la región anterior. (...) El lugar relativo a una actuación determinada, en el cual la impresión fomentada por la actuación es contradicha a sabiendas como algo natural [131]. Aquí la utilería y los detalles de la fachada personal pueden ser almacenados en una especie de acumulación compacta de repertorios completos de acciones y caracteres. Control del trasfondo escénico: desempeña un papel significativo en el proceso de control de trabajo, por medio del cual los individuos intentan evadirse de las exigencias deterministas que los rodean*” [p. 147]. [Cfr. Pavis, 1996: **ESPACIO TEATRAL**, p. 175.]

³⁴ Si el objetivo del libro hubiera sido teatral, Goffman lo hubiera llamado: *The representation of character on stage*.

EXTERIOR O TERCERA REGIÓN: “una región residual, es decir, todos los lugares excepto la anterior y el trasfondo. No es ni anterior ni posterior con respecto a una determinada actuación se adecua a nuestra noción de los establecimientos sociales según el sentido común” [p.154].

Esto le sirve a Goffman para pensar el problema del comportamiento “decoroso”, en cuanto los esfuerzos de aparentar “que su actividad en la región mantiene y encarna determinadas normas, mientras es percibido visualmente” [p. 125]. Estas imágenes que utiliza del espacio teatral son de las más replicadas cuando se cita su enfoque dramático, ya que se comprende que es provechoso por los límites convencionales que el teatro posee: el telón, la oscuridad, tipos de escenarios, barreras para contener el trabajo sobre la ilusión de los espectadores³⁵; todos estos elementos configuran los marcos desde donde se construye la *suspensión de la creencia* sobre lo real, *la denegación* [Ubersfeld, 1977]. En este sentido, en Goffman, es el marco desde donde se ejerce una actuación con respecto a la definición de *una audiencia*; que ella esté presente implica una necesidad de enfrentamiento, de exposición; su ausencia, en efecto, implica un ámbito de descanso, o de reflexión, o de preparación.

Sus consideraciones sobre “escenarios estables” y “escenarios dinámicos” –que refiere a espacios para un solo tipo de actuación (un templo) o, respectivamente, espacios para más de un tipo de actuación (la calle)–, no tienen relación ya con ideas provenientes del teatro, sino con las dinámicas sociales de la vida cotidiana. Es clave la consideración, en este sentido, del uso del lenguaje en cuanto su dinámica coloquial o formal, en cuanto dentro o no de una estructura de interacción propia de una actuación. El uso del lenguaje formal de un profesor dentro de un aula, puede retomarse en un encuentro casual con un estudiante en la vía pública o a la inversa, siguiendo estas líneas de la argumentación: “el lenguaje expresivo informal o de trasfondo escénico, y otro de tipo lenguaje expresivo para las ocasiones en que se está realizando una actuación” [p. 146], es la respuesta a la definición en sí de región, en cuanto esas normas a seguir; esto quiere decir, que hay algo que desde el lenguaje puede producirse en la configuración de las regiones. Es clave considerar que el lenguaje puede transformar el espacio en trasfondo. En esto, Goffman da cuenta sobre el factor interaccional en la asignación de sentido a esos espacios.

De este argumento sobre las regiones, se organizan los procedimientos de “intrusión” o de “intruso”

³⁵ Incluso en el teatro contemporáneo se discute –perturbando, cancelando- estas barreras como problema estético de representación.

y los “mecanismos de incorporación” que son tan valiosos para Goffman, porque obligan a la ejecución de técnicas de control para el mantenimiento de la situación, con el objetivo –en la mayoría de las veces– de incorporar los elementos intrusivos. Sin embargo, estas cuestiones ya no son ideas que provengan de la actividad teatral. Es cierto, de manera proyectiva, que los actores pueden sostener brevemente, bajo recursos de improvisación, la intrusión de accidentes en los propios actores (laguna de memoria) o de la técnica (problemas con la escenografía, el sonido o la iluminación), pero no pueden sostenerlo durante toda la representación (es la diferencia con la *performance art*, donde la intrusión puede formar parte del espectáculo). En estas cualidades observamos como Goffman se centra en la representación escénica y no en estrategias de la escritura dramática (*playwriting*).

I. 1. 1. 4. PROYECCIONES SOBRE EL CONCEPTO DE “ESCENA”

Este apartado trae a revisión el tema de la conflictividad social en la *dramaturgy* goffmaniana. Vale recordar la influencia que él tuvo del teatro clásico desde las publicaciones de Kenneth Burke, para así comprender que lo que se pone en juego en el concepto de “escena” es el proceso de cambio, en efecto, de conflicto dramático que transforma un estado inicial en un estado final diferente. También, a este punto, es clave rescatar las consideraciones hechas por él sobre el trabajo de actuación que realiza el individuo a partir de la “idealización” que guía esa “performance”: resulta consecuente el interés de Goffman en los problemas de adecuación, de coherencia, de estabilidad del mantenimiento de los encuentros cara a cara, con lo que la clave referencial es la que o se reproduce o se disputa. Es así que su reflexión sobre la conflictividad en las interacciones, no se desarrolla sobre la dinámica del conflicto, sino a partir del planteo de las técnicas de control de una situación que puede perder su entidad, en su caso concreto, en el manejo de las impresiones para suspender toda pérdida de definición de la situación y, en efecto, de *selves*. Es desde aquí que configura una taxonomía de lo que nombre como “incidentes”: los peligros para la actuación que desvirtúan o debilitan “la personalidad que el actuante alega tener y que trata de proyectar como parte de la definición de la situación” [Goffman, 1959: 235], es decir, la *disrupción* en las actuaciones: “gestos impensados”, las “intrusiones inoportunas”, los “pasos en falso” y las “escenas” [pp. 234-237]. Estos incidentes son promotores de la activación de técnicas tanto defensivas de parte del actuante como protectoras de parte del auditorio.

Por razones evidentemente teatrales, el centro de este apartado es el incidente “escena” y, posteriormente, las técnicas que prevén este su control. Lo interesante del caso es que la escena, además, se distingue del resto de los tipos de incidentes por su cualidad voluntaria, mientras que ese resto corresponde a disyuntivas producidas accidentalmente.

ESCENAS: *“hay situaciones, llamadas a menudo “escenas”, en las que un individuo actúa de modo de destruir o amenazar seriamente la cortés apariencia de consenso, y si bien es posible que no actúe simplemente con el fin de crear esa situación disonante, lo hace sabiendo que es probable que surja dicha disonancia”* [p. 236]. [Cfr. Pavis, 1996: **ACCIÓN**, p. 20; **ESCENA OBLIGADA**, p. 163; **PUESTA EN ESCENA**, p. 362.]

Goffman comprende en esta definición la idea del sentido común de “hacer una escena”, en el que un sujeto rompe con esas normas de “estabilidad” de la situación, de puesta en común de parte de los interactuantes en relación con la situación que ejercen y que son contenidos: “La interacción previa y esperada entre los equipos es súbitamente dejada a un lado, y un nuevo drama ocupa su lugar” [p. 137], lo cual significa que los individuos quedan redefinidos en sus posiciones. De ahí, que el costo de implicación de “hacer una escena” es mayor que la implicación de reproducir los elementos de la estructura de interacción.

Sin embargo, más allá de la etiqueta del concepto, existe una correlación con la “escena teatral” en cuanto que es sobresaliente el proceso de *cambio crítico*, es decir, un atributo intencionado en la situación que provoca dos estados en el mismo encuentro cara a cara: uno inicial y otro final que, en efecto, son diferentes: se pasa de una situación a otra, lo que es decir, se pasa de *selfs* a otros *selfs*. Sin embargo, toda esta dinámica en Goffman queda supeditada, como hemos dicho, a la incidencia, al origen formal del problema y no a su desarrollo (asunto específico de la bibliografía del *playwriting*). Estos estímulos formales en su publicación ponen en juego una tipología de la “escenificación” de escenas:

“Algunas escenas tienen lugar cuando los miembros del equipo ya no pueden seguir aprobando la actuación inepta de algunos de ellos y lanzan a tontas y a locas críticas públicas y abiertas contra los mismos individuos con quienes deberían mantener una cooperación dramática.

“Otro tipo de escena se produce cuando el auditorio decide que ya no puede seguir con el juego de la interacción cortés o que ya no quiere hacerlo. (...) Cantarle las cuarenta. Los procesos criminales han institucionalizado este tipo de discordia abierta, al igual que el último capítulo de las obras de misterio.

“Cuando la interacción entre dos personas alcanza un tono tan ruidoso y acalorado, o llama la atención de alguna otra manera, que las personas que se encuentran cerca se ven obligadas a convertirse en testigos, o incluso a tomar partido entrando en la refriega.

“Cuando un individuo que actúa como unipersonal plantea formalmente una exigencia o un pedido y no tiene forma de zafarse ni le queda salida alguna si el auditorio se lo niega, tratará de cerciorarse de que su exigencia o su pedido sea de índole tal que tenga probabilidades de ser aprobado y concedido. Si sus motivaciones son suficientemente fuertes, el individuo puede plantear una exigencia o formular una hipótesis, a sabiendas de que hay muchas probabilidades de que el auditorio la rechace. En este caso, baja hábilmente la guardia en presencia de los miembros del auditorio, poniéndose, por así decirlo a su merced. (...) El individuo ruega a estos últimos que se consideren como parte de su equipo unipersonal, o que le permitan considerarse como parte del equipo que ellos constituyen. Este tipo de situación es bastante embarazoso, pero cuando el auditorio rechaza el pedido indiscreto o inesperado en la cara del individuo, este sufre lo que suele denominarse una humillación” [pp. 237 -238].

En *La presentación de la persona*, la “escena” es sólo un elemento perturbador de la actuación, que los individuos tratan de evitar en lo posible y que, una vez generada, se ponen en marcha todo un vocabulario de técnicas de actuación para restablecer el control de las impresiones sobre sí mismo, lo que es decir también sobre la situación. En este caso, no se trata de un concepto que implica lo que un marco situacional en transformación desarrolla como proceso, sino como un factor desencadenante de técnica de control de la situación, lo que vuelve al concepto diferente a los significados teatrales sobre “escena”, que en términos de una transformación inmediata en la situación, se estaría en el rango de la ruptura, del acontecimiento y sus consecuencias. Esto Goffman no lo trabaja en su análisis de los incidente, y es lo que en el segundo capítulo de este trabajo de tesis se proyecta en sus objetivos, la de dar una carnadura conceptual dramática al desarrollo del paso de una “idealización” a otra “idealización” (como cuando se ejerce un gesto físico violento tanto en una mesa de bar, en un banco, que puede transformar sus rutinas en otra situación, en otros *selfs*: el cliente puede dejar de ser cliente en ese inmediato momento; no así, entre niños de un jardín de infantes, y menos aún en un ring de box; el gesto en sí es una variable de ajuste al orden de la interacción, tanto para cambiarla como para reproducirla).

“El arte de manejar las impresiones” es el apartado que desarrolla Goffman para desplegar los procedimientos de control de la situación a partir de lo que un incidente desencadena. Describe los mecanismos de defensa y protección ante las disrupciones que en toda interacción cara a cara pueden suceder. Lo que sigue son las *formas defensivas* que Goffman describe:

LEALTAD DRAMÁTICA: *“Sus miembros deben actuar como si hubieran aceptado ciertas obligaciones morales. No deben permitir que sus propios intereses, sus principios o la falta de discreción los induzcan a traicionar los secretos del equipo en los intervalos de una actuación a otra. Discreción. Deslealtad. Quizá el problema esencial para mantener la lealtad de los miembros del equipo (y aparentemente ocurre lo mismo con miembros de otros tipos*

de colectividades) resida en impedir que los actuantes lleguen a establecer vínculos tan afectivos con el auditorio que revelen a este las consecuencias que para él tendría la impresión que suscitan con su actuación, o bien en hacer que todo el equipo pague por ese vínculo (la prohibición de sistema de propinas en estaciones de servicios)”[p. 239- 240].

En este procedimiento, no hay correspondencia con el lenguaje teatral, sino como en el funcionamiento de cualquier equipo de trabajo, en cuanto al resguardo de “los secretos” de la profesión. Es una norma expresiva de funcionamiento de la actuación de cualquier equipo que realiza una tarea, en cuanto el resguardo de información, para que funcione el acto de intercambio (por ejemplo, con los clientes). No es más que una norma que, aunque dramática, es propia de la dinámica expresiva de los equipos. El siguiente atributo sí responde al problema de la representación teatral.

DISCIPLINA DRAMÁTICA: *“(…) Un factor decisivo, que cada uno de los miembros posea disciplina dramática y la ponga en práctica al representar su propio papel. Debe mostrar que participa intelectual y emocionalmente en la actividad que presenta, pero al mismo tiempo cuidar de no dejarse seducir por su propia demostración para que esto no destruya su participación en la tarea de presentar una actuación satisfactoria. (...) Es un hombre que posee presencia de ánimo, capaz de encubrir en forma instantánea la conducta inadecuada de sus compañeros de equipo mientras que en todo momento sigue dando la impresión de que no hace nada más que desempeñar su papel. Y es posible evitar u ocultar una disrupción de la actuación, el actuante disciplinado estará listo para ofrecer una razón plausible que permita subestimar el hecho disruptivo, un comentario jocoso para restarle toda importancia o una humilde disculpa unida al autorreconocimiento de la falta para rehabilitar a los verdaderos responsables de la disrupción. El actuante disciplinado es un hombre con autocontrol, capaz de reprimir su respuesta emocional antes sus problemas emocionales. (...) Es lo apropiado por sobre lo verdadero” [p. 244].*

Este procedimiento está fomentado en los trabajos de entrenamiento actoral, a través de los ejercicios que desarrollan conciencia y control técnico de aspectos corporales, integrados a la expresividad de la voz y de la emoción. No hay definiciones consensuadas en el ámbito del teatro al respecto, ya que todo “taller” se vincula con la aplicación de estos ejercicios, en una pedagogía por medio de la improvisación. En este sentido, podemos apelar a la idea del dramaturgo y director argentino, Javier Daulte, en el procedimiento actoral de “compromiso emocional”, que el actor debe tener en el juego escénico, es decir, en lo que se propone como real: deben implicarse la atención y el cuerpo en ese plan, vivenciarlo como tal, con el objetivo de ganar verosimilitud con lo que se está proponiendo figurativamente. Este tipo de entrenamientos desencadenan mayor autocontrol emocional –en efecto, expresivo– en referencia a determinados marcos situacionales [Daulte, 2003]. El proceso de ensayo de una obra de teatro también ejerce este tipo de disciplinas dramáticas en función con los objetivos de la dirección de un texto dramático.

d. CIRCUNSPECCIÓN DRAMÁTICA: “En bien del equipo se exigirá a los actuantes que, al escenificar la representación, actúen con prudencia y circunspección, preparándose de antemano para todas las contingencias posibles y explotando las oportunidades que se presentan. La primera técnica consiste en que el equipo elija, como es obvio, miembros leales y disciplinados; la segunda, en que el equipo tenga una idea clara del grado de lealtad y disciplina que puede esperar de los miembros en conjunto. El actuante circunspecto tratará, asimismo, de seleccionar un tipo de auditorio que ocasione el mínimo de dificultades en cuanto a la representación que el actuante quiere poner en escena y a la representación que no quiere verse obligado a poner en escena” [p. 247].

Se trata de comportarse comedidamente, con lo cual implica absorber ante todo los anteriores procedimientos dramáticos, de lealtad y disciplina, a favor de afectar a una audiencia determinada. Es por eso que, en este punto, Goffman resalta la importancia del conocimiento que tenga la audiencia del actuante: porque cuanto mayor sea ese conocimiento, menor la probabilidad de dejarse influir, y viceversa; con lo cual debe responder a estas lógicas de circunspección para evitar disrupciones de parte de su auditorio.

Todos estos procedimientos y atributos de gestión de impresiones son propios del trabajo del actor: de su entrenamiento, de la dirección escénica que lo efectúe y de su trabajo de puesta en escena en la propia representación de una obra. Estos procedimientos en sí no están asimilados a un glosario teatral, ya que forman parte del sentido común del trabajo de las representaciones; y menos aún, no alude a conceptos que provengan del *playwriting*.

Hasta aquí, se analizó las *formas defensivas* ante los incidentes. En lo que corresponde a las *formas protectoras*, Goffman dice que se ejecutan para responder a una lógica del “tacto” con el auditorio, en efecto, para que pueda resultar la actuación: *reglas de discreción de respeto de regiones, reglas de indiferencia, tacto para actuantes iniciados, tacto con relación al tacto* [p. 257]. Sin embargo, no se profundizará en estas formas ya que están lejos de la analogía teatral: el estudio sobre la recepción escénica abarca más el problema semiótico interpretativo de una obra, que el problema de la interacción *in situ* entre el público y los actores y sus elementos escénicos.

I. 1. 2. PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA COMO MODELO RETÓRICO

Desde la introducción de *La presentación de la persona*, Goffman refiere que utilizará una “perspectiva de la actuación o representación teatral” [1959: 13], con lo que corresponde coherentemente a lo revisado hasta el momento en esta tesis. Lo manifiesta como un modelo analógico, es decir, un ejercicio

de proyección de un marco conceptual a la descripción de los encuentros cara a cara, en cuanto un actor que se “presenta bajo la máscara de un personaje ante los personajes proyectados por otros actores”, y el público cumpliendo un tercer rol, que, en la aplicación a la vida corriente, se implica en cada uno de los interactuantes del encuentro: siendo a la vez actantes y auditorio [p. 14]. Su justificación de este tratamiento se sustenta en dos argumentos. Primero que “los ejemplos encajan en su conjunto, en un marco coherente” [p. 14], aunque sabe que debe ser puesta a prueba en estudios de casos de la vida social institucional. Y segundo, que el individuo, en la búsqueda de tratar de controlar la impresión que su auditorio recibe, pone en juego prácticas asociadas a las que usan los actores de teatro.

En la introducción, también comprende que son aspectos analógicos “bastante generales” y que deben ponerse en estudio de casos para revisar su consistencia. En este sentido, hacia el final de la publicación genera una propuesta para los futuros investigadores con interés en este modelo analógico: que la perspectiva dramática podría ser un punto de intersección en el análisis de los establecimientos sociales con otras perspectivas: técnica, política, estructural y cultural, “como un medio final para el ordenamiento fáctico” [p. 269].

El componente expresivo de la vida social es el centro de su investigación en *La presentación de la persona*, aplicado a la moralidad de los individuos, especialmente como sistemas de comportamiento en unos establecimientos sociales, de aquí se puede leer la clave analógica del teatro en este rango de estudio. Tiene conocimiento de que la analogía teatral no es novedosa, pero se intuye que su labor se ha centrado en dar un estatuto descriptivo y reflexivo en el marco de una ciencia social, particularizado en la dinámica de ese control y gestión de impresiones de la *performance* de los individuos.

Llegado a este punto Goffman hace tres cosas con su *dramaturgy* en sus últimas páginas, como si al final se le hubiera develado un procedimiento que llevó a cabo durante toda su escritura: primero, explica que es necesario “en un futuro” una profundización de los estudios de la perspectiva dramática en estudios de casos. **Segundo, que él no desarrolló una perspectiva en sí, sino un marco conceptual, que, en definitiva, no logra sistematizarse en una perspectiva, sino como una elaboración retórica para explicar la sistematización de los elementos de los encuentros cara a cara: “debo admitir ahora que este intento de llevar tan lejos una mera analogía fue en parte una retórica y una maniobra”**

[284]. Y tercero, abandona este marco conceptual, lo cual es una afirmación muy valiosa para comprender su desdén futuro sobre la etiqueta de “dramatúrgico” que posteriormente diferentes académicos la asignarán:

“Por consiguiente, abandonaremos ahora el lenguaje y la máscara del escenario. (...) Este estudio no atañe a los aspectos teatrales que se introducen furtivamente en la vida cotidiana. Atañe a la estructura de las interacciones sociales, la estructura de esas entidades de la vida social que surgen toda vez que los seres humanos se encuentran unos con otros, en presencia física inmediata. En esta estructura, el factor clave es el mantenimiento de una definición única de la situación, definición que será preciso expresar, y esta expresión debe ser sustentada a pesar de la presencia de multitud de disrupciones potenciales” [p. 284].

I. 2. FRAME ANALYSIS [1974]: REVISIÓN DE CONCEPTOS Y PROCEDIMIENTOS DEL TEATRO

El lenguaje teatral en la obra de Goffman se abre paso nuevamente en su trayectoria intelectual, pero **ya no como un modelo analógico, sino como un tipo de marco de referencia** que analiza para distinguirlo de otros tipos de marcos (*frames*), como el de los juegos y las competencias. Esta publicación sobre el ordenamiento de la experiencia, se vincula, primero, con la sociología del conocimiento de Alfred Schütz, de importante repercusión en Estados Unidos de la década de 1970; y segundo, en el concepto de *frame*, del antropólogo Gregory Bateson, con quien Goffman compartió reuniones junto con investigadores cibernéticos, en las llamadas *The Macy's Conferences* de la década de los '60 [Winkin, 1988; Verhoeven, 1993], donde diferentes investigadores de la ciencia natural y de la ciencia social reflexionaban temáticas vinculadas con los sistemas biológicos e informáticos y sus procesos de comunicación³⁶.

En su publicación, Goffman divide estos *frames* en una distinción básica: marcos de referencia primarios y marcos de referencia secundarios. Sintéticamente, los primeros están relacionados con el orden de conocimiento de la experiencia inmediata, primaria, que realiza el propio individuo en relación con otros individuos. Estos *frames* también se dividen en dos a partir de la interpretación de su configuración de origen que realizan los individuos: o como experiencia con sucesos de origen intencional humano (“*frames* sociales”) o como no intencionales (“*frames naturales*”). En definitiva, estos marcos de referencia primarios refieren a la clasificación básica de los principios de ordenamiento de la experiencia vívida, con el resultado

³⁶ Para el concepto de “framing”, cfr. Batenson, G. [1972], *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*. Para la fenomenología social como sociología de conocimiento, cfr. Schütz, Alfred [1974] *El problema de la realidad social* (conjunto de ensayos póstumos publicados originalmente entre 1942 y 1959).

implícito de que los individuos identifican en su ejecutar la situación en la que se hallan.

En los marcos de referencia secundarios es clave comprender que consisten en asimilar marcos de referencia primarios. Todo ejercicio de representación de elementos de la vida cotidiana, como el teatro, como la estafa, como el cuento de una anécdota o un chiste, son trabajos de *frames* secundarios, es decir, asimilan experiencias primarias en un código de representación. Es desde aquí que Goffman en *Frame Analysis* necesita acudir al teatro de forma descriptiva, para profundizar en los mecanismos de representación de los *frames* secundarios. Estos pueden ser previstos como intencionales por el auditorio que participa (auditorio que puede ser de una sola persona), como en el teatro, donde el interlocutor puede percibir la intención de transformación –de ilusión– del trabajo sobre la asimilación del *frame* primario, ya que la interacción está hecha para involucrar la representación. En estos casos, a estos *frames* secundarios los llama “claves” (*keys*). Pero existen marcos de referencia de representación que no son percibidos como tales, sino como marcos de referencia primarios, cuando en realidad son secundarios. En estos casos, existe un agente de simulacro que “engaña” a su interlocutor “haciéndole creer” que se encuentran en un marco de referencia primario social, como cuando por ejemplo se vende un producto, para finalmente resultar ser un trabajo de estafa, donde el producto no satisface la promesa realizada, es decir, se toma el *frame* de vendedor para producir un robo. Estos casos de asimetría de información sobre la transformación de lo que está ocurriendo, Goffman les llama “fabricaciones” (*fabrications*)

Los enmarcamientos secundarios en los encuentros cara a cara se componen y pueden analizarse en “franjas” [*strip*], es decir, en bandas de una actividad determinada [1974: 16]. En las interacciones de la vida cotidiana se utilizan muchos recursos del *frame* teatral, es decir, que se ejerce lo que Goffman llama una “transcripción”, esto es, el uso de “franjas” de un marco en otro marco, como cuando se está relatando algo en el que se imitan voces, y se comprende que el relator no se ha “vuelto loco”. O en casos individuales, Goffman pone ejemplos de franjas como el uso de soliloquios en la vida real, que obliga al individuo hacerlo a solas, sin auditorio, ya que “hablar solo” es un comportamiento de un *frame* “locura”, no así en el marco teatral, que forma parte del código de representación en el que sabemos los pensamientos y emociones del personaje. A uno de estos tipos de transcripciones, en este caso del *frame* teatral al de la vida real, le ha puesto el concepto de:

ESCENIFICACIÓN: “Tiene que ver con el cambio de clave, en cuanto la transformación del marco de referencia primario. Hay franjas de actividad que implican patentemente una

transposición de clave pero que no suelen considerarse en estos términos. Nuestros rituales de saludo interpersonal implican preguntas sobre la salud que ni se hacen ni pueden tomarse como peticiones literales de información. En estas ocasiones, también pueden darse besos, gestos que sigue una pauta manifiesta en la versión más sexualizada pero en este caso considerablemente desencarnada. Y entre hombres se pueden intercambiar golpes, que obviamente no se dan o reciben como ataques graves. Un acto literal, por lo tanto, puede integrar componentes frustrados que no se consideran activamente como tales” [p. 50].

De esta manera, *Frame Analysis* se presenta como una sociología del conocimiento, donde diferentes segmentos de la realidad son interpretados y activados para las diversas funciones de los encuentros entre individuos, de ahí su carácter institucional. No hay en este caso, vale insistir, un modelo analógico como en *La presentación de la persona*, lo que aparece como lenguaje teatral son descripciones del propio marco del arte escénico como una entidad del mundo de lo real y sus derivaciones en otros encuadres, como transcripciones, o sea, exportaciones del marco teatral a otros marcos. Sin embargo, es importante explorar qué consideraciones hace Goffman de este *frame* teatral, como para ordenar y clarificar sus concepciones vinculadas al teatro y poder dar mayor fundamento a su trabajo anterior de la *dramaturgy*, por un lado, y poder sopesar estas impresiones con los objetivos de este trabajo de tesis.

I. 2. 1. “MARCO TEATRAL”

Este es el nombre del capítulo de *Frame Analysis* en el que Goffman acude de manera fenomenológica sobre el problema del marco escénico. De “manera fenomenológica” significa que describe de qué está compuesto el sentido común propio de esta disciplina artística, con el objetivo, como se ha dicho anteriormente, de tratar con mayor claridad la “escenificación” que se produce en la vida cotidiana, es decir, como transcripción típica que los individuos realizan en la vida cotidiana, cuando ficcionalizan aspectos de su desempeño frente otros (como cuando hacen una broma o imitan la voz de alguien una anécdota). En este trabajo que realiza Goffman, se supone que describir las tipificaciones del marco teatral, dan mejores herramientas de análisis de lo que sucede en otros marcos cuando suceden estas transcripciones.

A partir del concepto de “representación”, se pone en juego la activación de la transcripción teatral a la vida cotidiana. Es un procedimiento que se extiende a todos los marcos de referencia, en cuanto la posibilidad del individuo de asimilar a su encuentro una nueva capa simbólica. Hay que atender que este

concepto no es usado en *La presentación de la persona*, sino que se puede deducir de la actuación en relación con la “idealización”, pero, como se ha visto, no es manifiesto en el texto ni descripto. En *Frame Analysis*, sí es necesario debido a la dinámica de los marcos para comprender qué hace que un individuo de repente se convierta en un actor en la vida cotidiana.

REPRESENTACIÓN: “en el sentido restrictivo en que yo uso el término ahora, es aquella disposición de cosas que transforma a un individuo en actor, siendo a su vez este último un objeto al que se puede mirar por todas partes y con detenimiento sin ofender, y que puede ser juzgado por su comportamiento participante por las personas que desempeñan el papel de audiencia (por oposición a la obligación de mostrar respeto visual que caracteriza el marco de una interacción)” [Goffman, 1974: p. 131].

Goffman le da a esta idea de “representación” un “sentido restrictivo” (“en que yo uso el término”, dice), enfocándose en el procedimiento y explicando que lo que transforma en actor al individuo es la “disposición de cosas” en la situación. La referencia de esta representación, el autor la halla en la lógica del aprendizaje por sociabilización que toda sociología del conocimiento estipula. En este caso, la referencialidad no está comprendida en un texto sino en el ejercicio existencial de la acción social en los marcos institucionales de un determinado proceso sociohistórico. Y a su vez, se comprende que esa “disposición de cosas” es el “frame” que Goffman objetiva para analizar la experiencia y de la cual resulta la “representación”. Este concepto de “representación” se halla implicado en su concepto de “encuadre”, en la que un orden de cosas que expresa algo, de repente, pueden expresar otras. Tiene una fuerza de perspectiva en el ejercicio de la situación: cómo se va resolviendo la interpretación de lo que está sucediendo en el proceso encuentro.

Este uso particular que Goffman hace de la “representación”, se encuentra por fuera de la semiótica teatral, donde la clave de la representación es revisada y gestionada desde la textualidad que se pone ejecución. Tal como observa Anne Ubersfeld en su semiología de la escritura dramática: “el teatro, como contradicción dialéctica que se desprende del arte teatral, radica en la oposición texto-representación” [Ubersfeld, 1977:11]. En este sentido, el origen de una representación en el teatro siempre es una referencia a una escritura (como obra o guion). Como se observó desde el inicio de esta tesis, en este caso, existe un dejo de la *dramaturgy* en Goffman, en cuanto la ausencia de material de la escritura dramática (*playwriting*).

El teatro es un esquema real de comprensión de la realidad, sea como generador de ilusión o como

para reelaborar lo real (la distinción está en sus consecuencias), en el procedimiento del “hacer-como-si”. De esta manera, Goffman proyecta una clasificación de tipos de actividad/actuaciones de representación, es decir, bajo la cualidad de “lo-que-está-hecho-para-ser-visto” y el vínculo con quienes observan. El criterio de clasificación se organiza a partir del “exclusivismo” de la actividad que se observa frente al configuración de un tipo de auditorio: de lo más puro (la representación teatral como grado cero) a formas más impuras:

“Obras teatrales, actuaciones en salas de fiesta, apariciones personales de distinto tipo, el ballet y gran parte de la música orquestal; insistiendo que si no hay audiencia no hay actuación” [Especificando el auditorio como esencia de la actuación].

“Competiciones o los encuentros deportivos que se realizan para ser vistos” [en el que los contrincantes deben mostrar dependencia con el resultado final, de manera convincente].

“Ceremonias personales, tales como las bodas y los funerales” [Existe una ratificación ritual derivado del mundo serio, en la que lo espectadores cumplen la función de testigos e invitados].

“Conferencias y charlas” [en la que sucede una mezcla entre instrucción y entretenimiento].

“Y lo más impuro son las actuaciones de trabajo, donde hay preocupación por mostrar los elementos dramáticos de su tarea” [pp.132-133].

Descripto los procedimientos del *frame teatral*, Goffman reflexiona sobre que la definición del marco es el determinante interaccional, ya que se trata de la referencia que contiene el horizonte de respuestas³⁷ y, en efecto, de ajustes en la interacción. Paso siguiente, desglosa y describe someramente la actividad teatral en sub-marcos, poniendo de manifiesto –por primera vez- la “escritura dramática”, base de lo que llama “obra” como de la “representación”. Puede decirse que por fin se clarifica la posición que ocupa la escritura dramática (*playwriting*) en su concepción sobre el teatro:

“Consideramos ahora una subespecie de actuación, aquella que presenta una puesta en escena en vivo de un guion dramático. Hay que reservar el término obra para el texto escrito del autor, el término representación para una interpretación desde el principio hasta el final de la obra ante un determinado público. El término producción puede referirse al trabajo de una determinada compañía con ocasión de la carrera de la obra, definiendo este caso como carrera, como la serie completa de representaciones de una compañía sobre la base de un período continuado de preparación. Se aplican las férreas leyes de la producción escénica: al público sólo se le puede pedir su atención, su consideración y el precio de la entrada, y los actores tienen derecho a escenificarlo todo de nuevo ante el público de la noche siguiente” [p. 134].

³⁷ En términos de la fenomenología social, el conjunto de “tipificaciones” [Schütz, 1974].

En el fragmento se destaca el carácter de “subespecie” de la escritura dramática, en cuanto a la generación del resultado escénico, siendo coherente con la concepción de la *dramaturgy* de la *La presentación de la persona*, donde el centro procedimental de su analogía se centra en la “*performance*”, dejando al texto escrito como un elemento más, no primordial, y, en efecto, ausente de conceptos de analogía. También refuerza la línea de esta ausencia, como un matiz de atenuación, la expresión que Goffman utiliza de “guion”, como un texto orientador de acciones, una guía.

En este capítulo de *Frame Analysis*, Goffman es recurrente en analizar la distribución social del conocimiento del marco teatral y sus dinámicas interaccionales. El concepto de “estado de información” [*information state*]³⁸ es clave en el desempeño de los individuos en la situación del macro teatral, es decir, que en cada momento al personaje “se le otorga una orientación, una perspectiva, un horizonte” [p. 140]. Es indudable que el análisis del marco teatral no está relacionado con el contenido de lo que se representa, sino al desarrollo del espectáculo, definiendo el “estado de información” de los personajes y el “estado de información del público”, sobre todo. Se trata de distinciones de conocimiento (una estructura de conocimiento y de ignorancia, de saber o no saber) que existen en el desarrollo de los momentos compartidos. En el caso del *frame* teatral, son “estados” que se desarrollan en la construcción del mundo interno del marco teatral, partiendo de la experiencia de que el autor, el director, el apuntador y los actores comparten un “estado de información”, con variaciones entre ellos, pero radicalmente diferente al de los miembros del público. Goffman describe un rasgo característico de este “estado de información” en la necesidad de la actuación de la ignorancia de parte de todos los participantes de este *frame*, centrado en lo que fue observado antes desde la semiología teatral como *denegación*, la suspensión del conocimiento de que se trata de una ilusión [Ubersfeld, 1977], unos para producir creencia y afectar y otros para creer y dejarse afectar.

“Estado de información” no es un concepto del teatro, sin embargo, su tratamiento esgrime argumentos que se trabajan en los análisis de la disciplina escénica, principalmente en lo que confiere estructura al desarrollo de las actuaciones en la actividad teatral. Goffman detalla estos ejercicios de los estados, según tres roles de la disciplina:

³⁸ “Entiendo el conocimiento que tiene un individuo de por qué han acontecido los acontecimientos como lo han hecho, de cuáles son las fuerzas en presencia, de cuáles son las propiedades o intenciones de las personas relevantes y de cuál sea el probable desenlace” [p. 140].

ESTADO DE INFORMACIÓN / PERSONAJES: *“Durante la obra, la persona que incorpora el papel de héroe actúa como si no supiera lo que va hacer el rufián, y la persona que interpreta al rufián actúa como si pudiera ocultar su intención al héroe, aunque ambos poseen un conocimiento común y total de la obra y de la distribución de su conocimiento. Esto quiere decir que al menos algunos personajes estarán engañando a los otros, que todos “ignorarán” ciertas consecuencias problemáticas, y que por lo tanto la obra será, teniendo en cuenta sólo a los actores y sus estados reales de información, una transposición de claves de una fabricación”* [p. 142].

ESTADO DE INFORMACIÓN / DRAMATURGO: *“Lo primero que hay que ver es que los miembros del público, en su calidad de espectadores, como escuchas oficiales, el autor les otorga un estado específico de información relativo a los acontecimientos internos del drama, y este estado, necesariamente, es diferente al del autor y con toda probabilidad diferente al de los diversos personajes de la obra –aunque a uno o más personajes de ella se les otorgue el mismo estado de información que al público: una función de puente que permite pasar de un conjunto de personajes a otro”* [p.142].

ESTADO DE INFORMACIÓN / PÚBLICO: *“El formar parte del público en un teatro nos obliga a actuar como si nuestro conocimiento, así como el de algunos de los personajes, fuera parcial. (...) Pero no se trata de la ignorancia normal, pues esto que no hacemos es esfuerzo normal por disiparla. Estamos dispuestos a indagar en las circunstancias que temporalmente nos pueden engañar o, al menos, mantenernos en la oscuridad, en resumen, a transformarnos en colaboradores de la irrealidad. Y colaboramos activamente para mantener este desconocimiento divertido. Aquellos que ya han leído o visto la obra dan un paso más en esta cooperación; retroceden cuanto les es posible a su estado de ignorancia, siendo éste el triunfo máximo del espectador sobre el mero asistente de teatro. (...) Una vez que cae el telón, el juego ha terminado y todos conocen la misma versión de lo sucedido”* [pp. 142-143].

Con la presencia del “estado de información” del dramaturgo, vale recordar nuevamente que el trabajo de Goffman en este capítulo es la de describir las tipificaciones del marco de referencia teatral y que aquí ya no hay ningún ejercicio de analogía, como el visto en su *dramaturgy* de *La presentación de la persona*. La descripción de un “estado de información” del dramaturgo como fue planteado por Goffman, es superficial, es solo descriptivo para dar razón del funcionamiento del “estado de información” en la interacción con los demás participantes de la producción teatral. **Si hubiera profundizado en este “estado de información”, siendo detallista en los aspectos de lo que el dramaturgo sabe para generar su obra (aspectos que forman parte de la estructura de ignorancia de la audiencia e incluso de actores y directores teatrales), se habría descritos procedimientos estructurales de la escritura dramática (playwriting), como horizontes de acción, de conflictividad, de pathos dramático, en atención a los momentos y no a las interacciones. De lo cual, se deduce que no solamente Goffman está describiendo someramente el “estado de información” del dramaturgo considerando otros objetivos, sino que, además, permite afirmar que no hay evidencia en su obra de conocimiento de estos aspectos conceptuales y procedimentales de la escritura dramática (playwriting).**

Continuando con la descripción de estos “estados de información”, Goffman explica una diferencia clave en la relación con la estructura de interacciones entre lo que se ejerce desde un guion para representar y de lo que se ejerce en la vida real cotidiana: “en el mundo de la actividad real cotidiana, el individuo puede predecir ciertos acontecimientos naturales con un aceptable grado de certeza, pero los resultados interpersonales son necesariamente más problemáticos. (...) En el caso del hacer creer, el individuo se las puede arreglar para poner en el guion lo que ha de venir, desovillando su propia madeja” [p.140]. Esta diferencia clave refiere al funcionamiento del marco teatral y del marco no teatral, ya que uno lleva una ventaja estructural desde el control de la experiencia interaccional desde un guion y el otro, no. Si Goffman estuviera hablando desde su perspectiva dramaturgica (*dramaturgy*), podría presentarse como una suerte de argumento para desechar las consideraciones relacionadas a incorporar conceptos y procedimientos de la escritura dramática (*playwriting*). Pero, primero, no es el objetivo de *Frame Analysis* referir sobre perspectiva dramaturgica (y no lo hace), y segundo, la perspectiva dramaturgica es un modelo de explicación, no de intervención del mundo cotidiano.

Llegado a este punto del desarrollo de la obra de Goffman y del trabajo de esta tesis, **puede deducirse que tanto en la concepción dramaturgica de *La presentación de la persona* como en el trabajo fenomenológico de *Frame Analysis*, los conceptos y procedimientos del vocabulario teatral (que se toman o se analizan) sostienen una concepción del teatro en sus formas menos contemporáneas, es decir, fuera las consideraciones de la *performance art*. Esto es importante, ya que su “*dramaturgy*” no es una perspectiva performática en este sentido.** Su perspectiva dramaturgica centrada en el ejercicio de la *performance* debe ser entendida de modo clásico y moderno del teatro (en efecto, no posmoderno). En *Frame Analysis*, Goffman ayuda a comprender más aún esta posición, ya que da lugar para referirse a este fenómeno del *arte performático*, como reflexión sobre las dinámicas de los encuadres y la técnica del *happening*: “[es] un método obvio para violar el ajuste entre espectáculo y juego que los productores de una determinada representación reúnen frente al público al modo convencional para, a continuación, según con algunas de las formas de la actividad prometida, sin hacer una representación tradicional. El *happening*, un frívolo entretenimiento que solía representarse hace unos cuantos años, en la década de los años sesenta, es un ejemplo de ello; los adustos conciertos de música aleatoria de John Cage es otro” [p. 424]. Esta mirada de Goffman ayuda a reforzar retroactivamente,

la argumentación de su influencia clásica del teatro, proveniente de Kenneth Burke en *La presentación de la persona* y limpiar de cualquier comentario que vincule su *dramaturgy* con lógicas performáticas posmodernas.

Todas estas consideraciones de Goffman sobre el marco teatral se trabajan desde su interés por describir el segundo tipo de marco de referencia secundario, llamado “claves” (*keys*), definido en los primeros párrafos de este apartado y que se distingue de las “fabricaciones” (*fabrications*). Las “claves” corresponden a una manipulación consensuada por los participantes del encuentro, como en la representación teatral o espectáculo televisivo o todo evento de tribuna. El “estado de la información” de la clave teatral se ejecuta desde la convención de un público colaborador de la “irrealidad escénica”, es decir, que lo que sucede allí no tiene consecuencias reales en la realidad real (la *denegación*, de Ubersfeld [1977]): el público voluntariamente sesga un conocimiento sobre el funcionamiento de la realidad (quien está muriendo en escena, no está muriendo en la realidad real sino en la ficción implicada). Esto es una particularidad de uno de los equipos que están implicados en la existencia del marco del teatro, el “hacer-como-si”.

Sobre el sujeto de la acción en este *frame* teatral, Goffman distingue entre “rol”, “persona” y “personaje”, con la intención de “ayudar” a clarificar el sentido común, que tiende a mezclar semánticamente estos conceptos.

ROL: “*la cualidad o función especializada, entendiéndose que esto ocurre tanto fuera de la escena, en la vida real, como en su versión escénica*” [p. 136].

PERSONA: “*sujeto de una biografía*” [p. 136].

PAPEL O PERSONAJE: “*La versión escénica de una persona. (...) El papel es el interés normal del drama, prestándose mucha menos atención a los roles especiales del personaje*” [p. 136].

Estos conceptos cumplen la descripción de las funciones del ámbito teatral, pero nos sirve para comprender el conocimiento que Goffman tienen sobre estos componentes del teatro, considerando su antecedente INDIVIDUO-ACTUANTE-PERSONAJE de *La presentación de la persona*. El INDIVIDUO-ACTUANTE en el marco teatral son consideraciones vinculadas a la dinámica del ROL. Es valioso remarcar la definición de PERSONA, en este caso como “sujeto de una biografía”, ya que remite a la influencia de la fenomenología social de Alfred Schütz, cuando describe las tipificaciones del “ego” (“situación biográfica”,

“acervo de conocimiento a mano” y “coordenadas de la matriz social”) [Schütz, 1974: 16-19].

Goffman extiende el concepto de rol al problema de la selección de actores para la representación de determinados personajes. En estos conceptos, el autor pone atención a la búsqueda de reciprocidad al código, no solo al guion sino a lo que un director escénico puede comprender por un rol determinado para ser actuado por un tipo de caracterización, como “cuando decidimos que un determinado actor escénico es demasiado viejo para un papel o cuando automáticamente asignamos un papel a alguien del mismo sexo, damos a entender que algo de lo que consideramos como un comportamiento apropiado al papel dentro del papel del acto escénico le es natural, es decir, que forma parte de su comportamiento no escénico” [p. 285]. Desde la lógica de los procedimientos de la escritura dramática, tiene valor de proyección de analogía la dupla conceptual “CARACTERIZACIÓN-CARÁCTER” del personaje, comprendiendo que el personaje desde la dramaturgia está compuesto por un conjunto de atributos de “caracterización”, que en la puesta del conflicto dramático de la historia emerge un “carácter”.

Sobre el concepto “rol” incorpora el análisis de la función del espectador en el marco teatral, en sus atributos de participación, organizando el marco, pero sin consideraciones profundas sobre los efectos de recepción, sino asociado al ejercicio de interacción en sí.

ROL DE ESPECTADOR: *“abarca la participación breve, abierta y vicaria sin ratificar aún en las actividades reales fuera del escenario. Es importante ver que la dimensión de espectador de la actividad del público no es una réplica escénica o simulada de la cosa real, como lo es la acción sobre el escenario. La versión no escénica del espectador no es un modelo para lo teatral; si acaso, fuera verdad lo contrario. El espectador pertenece desde el comienzo al marco teatral”* [p. 137].

Goffman refiere que los elementos escénicos pueden proyectar una ruptura del vínculo “rol-personaje”, como cuando el actor “sale del personaje” para hablarle al público³⁹, comprendiendo que “salir del personaje” significa actuar del “personaje actor”. También reflexiona sobre distinciones con relación a este rol del espectador, entre la asistencia al teatro y su actividad dentro de la sala, en cuanto al desarrollo de un foco de atención y su función de “revelar” la ilusión teatral (revelar la denegación): por ejemplo, en la actividad del aplauso final “que destruye el “hacer creer” (función similar a la que cumple el telón y la aparición de tramoyistas).

El capítulo presenta otra serie de tipificaciones del marco teatral para comprender posibles

³⁹ Goffman cita al dramaturgo Luigi Pirandello que, en *Seis personajes en busca de un autor*, logra un procedimiento estético sobre esta dinámica de personaje-actor.

transcripciones de “franja de actividad” teatral al marcos de la realidad real (no escénica) o a la inversa: un corpus de prácticas que transforma una franja de actividad real en una franja escenificada. Lo que sigue, entonces, a esos fines, es una serie de características del marco teatral con estas proyecciones:

1. LÍMITES ESPACIALES: *“definidos en función del escenario, separa nítida y arbitrariamente el mundo presentado de lo que está más allá del límite del escenario”* [p. 146].

Esto también es para los límites de la situación de interacción en cuanto lo escénico y lo no escénico. En cuanto a lo escénico, describe que los finales se emparentan más, y los comienzos no, ya que las obras comienzan con la situación comenzada o lo que se llama *in media res*, con lo que las vuelve singular. Estas consideraciones, vale recordar, están fundamentadas en una descripción de un marco teatral clásico (no contemporáneo): con lo cual no hay *performers* sino actores en la descripción de este marco en *Frame Analysis*.

2. APERTURAS ESCENOGRÁFICAS: *“refiere a la apertura de las habitaciones de modo que carecen de techo y de una de las paredes”* [p. 146].

Esto describe las convenciones de la “cuarta pared” y el ejercicio de interacción como posibilidad de indicaciones escenográficas, no presentes materialmente (como escenificar una puerta haciendo el gesto de abrir, cuando en realidad no hay puerta, estipulando una convención escenográfica). También esta tipificación de “aperturas escenográficas” refiere a la clave histórica del teatro como escudriñador de historias privadas (históricamente menos accesibles en el pasado que en la actualidad).

3. INTERACCIÓN HABLADA DE TIPO ECOLÓGICO: *“los participantes no se encaran directamente, sino que más bien se sitúan en un ángulo mirando al frente de modo que el público puede literalmente ver por dentro el encuentro”* [p. 147].

4. FOCO DE INTERACCIÓN: *“en cada momento hay una persona que tiende a ser el foco, el centro y el frente del escenario”* [p. 147].

5. TURNOS PARA HABLAR: *“tienden a respetarse hasta el final, y se espera la respuesta de la ausencia antes de dar una réplica”* [p. 147].

Dice Goffman que estas tres características del marco teatral son un ideal en las conversaciones ordinarias, con lo cual, si no se cumple en el marco teatral, se pone en riesgo la comunicabilidad de la obra. En el marco de la realidad real, la comunicación en el diálogo es más difusa, yuxtapuesta, dispersa con necesidad de recursividad. Y si estas características del teatro se practican en el plano de la vida real, se esgrimen como un tipo de encuentro especial, por ejemplo, con franjas escenificadas donde se supone que

no deben interrumpirse (como cuando se cuenta un chiste o un relato dramatizado sobre algo).

6. COMPENSACIÓN DESENMASCARADORA [DISCLOSIVE COMPENSATION]: *“en la interacción real no escénica, el hablante logra una espontaneidad de participación conjunta de él y sus oyentes, logrando excluir de la conversación aquellos temas que no permiten que ninguna de los oyentes comparta o aquellos que los oyentes comparten en grados muy diferentes, así como los temas sin interés. (...) El teatro, sin embargo, escenifica sistemáticamente la interacción diseñada para ser expuesta ante públicos amplios”* [p. 148].

En el marco teatral se considera la comunicabilidad de ciertos temas un supuesto de necesidad, de ahí su relación con la cultura de su época. Se trata de transmitir significados o un campo de ambigüedad de significados en un código compartido a través de la representación. No hay tiempo inmediato en la interacción para la elaboración de un tema complejo. Como lo que sucede en la vida real, con determinados marcos de experiencia: la elaboración de ciertas abstracciones, como una ecuación matemática, no puede ser generalmente un tema de conversación de mesa de Navidad (a menos que sea una mesa de Navidad de matemáticos).

Se completan las tipificaciones del marco teatral con las siguientes características de la disposición discursiva y escénica de los actores y su relación con los espectadores:

7. EXPRESIONES LARGAS Y GRANDILOCUENTES: *“En el marco del teatro, las expresiones tienden a ser mucho más largas y grandilocuentes que en la conversación ordinaria; se produce una elevación del tono y de los modales declamatorios, debido en parte, a la obligación de proyectarse hacia el público y de ser oído”* [p. 149].

8. IMPLICACIÓN CONFLICTIVA DE LAS INTERACCIONES CARA A CARA: *“Entre personas que mantienen relaciones estables entre sí en una conversación real, a menudo habrá ocasiones en que la relación no esté en peligro y se transmita muy poca información nueva que incida en la relación. Lo que sea problemático para los dos habitualmente no entrará en disputa. (...) En la interacción dramática, este estilo se usa más o menos como cobertura de una significación elevada, sobre la base de que todo lo que ocurra será significativo y portentoso”* [p. 149].

Podemos llegar a la conclusión de que todas estas tipificaciones transcritas forman parte del trabajo del director escénico en relación con los actores, a los efectos de considerar que el marco teatral “es algo menos que una fabricación benévola, y algo más que una simple transposición de claves” [p. 145].

En lo siguiente, se deja aparte sus observaciones sobre la intervención del texto dramático, en este caso, “guion”. El motivo de este subapartado es la importancia de correspondencia con los objetivos de esta tesis, a sabiendas de proyectar una perspectiva dramatúrgica desde conceptos y procedimientos de la “escritura dramática” (*playwriting*), y en este caso, principalmente, con el fin de comprender qué entiende

Goffman sobre la intervención del texto dramático y sus posibilidades conceptuales (ausentes en su *dramaturgy*).

I. 2. 2. ESCRITURA TEATRAL

Lo que consideramos novedoso para el objetivo de esta tesis, con relación al tratamiento que realiza Goffman de conceptos y procedimientos del teatro, es que en *Frame Analysis* se hallan referencias directas a la escritura dramática, ausentes en *La presentación de la persona*. Es valioso, entonces, rescatar las consideraciones que el autor hace, ya que permite observar el nivel de cobertura y profundización que tiene el autor sobre los elementos de la escritura dramática, más allá de que esta publicación lo centre completamente a las relaciones descriptivas del tipo de “frame teatral” (no a ningún tipo de analogía) .

Primero, la utilización de obras dramáticas en *Frame Analysis*, como modo ilustrativo para observar la inclusión de franjas de la experiencia personal de los individuos, dejando fuera la participación vicaria de una audiencia o de un público lector. Es decir, releva el significado profundo de los actos sociales de la vida cotidiana [p. 56] a través del “marco teatral” en su aspecto de escritura dramática.

Segundo, en el capítulo distingue entre el marco de escritura teatral y el marco de escritura narrativa (novelas y relatos breves): por ejemplo, una característica del lenguaje teatral es que el comportamiento expresivo de un actor sirve como arraigo de comunicabilidad del autor/escritor y la interpretación del espectador, a diferencia de los “lectores [de novelas] que hay que contarles ese comportamiento expresivo”. En este, sentido Goffman emparenta más la observación que hacemos en la vida real con relación a descubrir los significados de ese comportamiento expresivo, que el trabajo del lector, que depende en última instancia en los narradores: “lo que ellos dicen sobre el sentido de la acción de un protagonista se acepta como plenamente adecuado y verdadero” [p. 159]. También expone características del guion teatral que afecta a la representación entre texto y subtexto, en cuanto al canal de ocultación en el guion “para transmitir más de lo que normalmente podemos transmitir. Respondiendo a la convención de la yuxtaposición de intervenciones, es decir, de distingos de marcos, en un mismo espacio” [p 243].

Tercero, Goffman recuerda que la representación escénica se ejecuta a partir de un texto escrito. El marco teatral se organiza a partir de este guion, es decir, se procede desde lo textual. En este sentido, reflexiona sobre la ruptura del marco teatral y el comportamiento del espectador, ya que a partir de ponerse

en duda el marco (la ilusión) por desperfecto escénicos o modulaciones (claves) de actuación que no se corresponden con el dramatismo propio del guion (como cuando la actuación es de baja intensidad en un clímax) [p. 254], se activa lo que él llama como “tramas de apoyo” [*back-up design*], es decir, fragmentos de evidencia que considera seguros para la experiencia de saber que se está en la situación adecuada, y no quedar en un plano de desajuste del marco, en la lógica de sentirse engañado o de haberse confundido.

Cuarto, Goffman continúa con la relación guion-representación en lo que se llaman “lagunas de interpretación” en el acto no termina de comprenderse en su trama, están fallos de destreza en los elementos escénicos de esa representación o a partir de la configuración estructural de un mal guion. Con esto refuerza su consideración sobre las “tramas de apoyo” a partir de la audiencia: “las personas sin guion sin ninguna clasificación como actores, pueden poner en escena un número dramático efectivo, lo que se pone en evidencia es la gran capacidad de los públicos para ajustar y calibrar con el fin de continuar implicándose” [254]. También cita en este punto la provocación del *happening*, no tanto como una ruptura escénica sino como un desajuste del cuadro, debido a que los productores de una determinada representación reúnen al público al modo convencional para, “a continuación, seguir con algunas de las formas de la actividad prometida para no hacer una representación tradicional” [424]. La intención del desajuste no es la ruptura, de aquí se abriría la proyección al problema del arte performativo, lo cual ya hemos dado cuenta en este trabajo de tesis.

Quinto, toma la idea de la estructura del *suspense* de la escritura dramática para referirse a las reescenificaciones conversacionales de las franjas de una actividad en la vida real, ya que en la franja real de una actividad, los interlocutores –como en los personajes de una obra de teatro–, deben ignorar el resultado hasta que éste se revele: “la acción de un determinado personaje en determinado momento de la narración requiere absolutamente que desconozca el desenlace que el autor conoce o, de lo contrario, las siguientes acciones del personaje carecerán de sentido” [p. 527]. Por ejemplo, en una situación real, donde una madre sabe lo que le sucedió en su hijo en el colegio, pero hace como si no supiera en el momento en que éste le relata los hechos.

Sexto y último y muy importante para el problema dramático como enfoque: **Goffman observa que es imposible corresponder la vida cotidiana a un guion, agotando la posibilidad de existencia de la elaboración de un guion para representarlo en la vida corriente [p. 140]. Esto es planteado**

para resaltar las cualidades más imprevisibles de los marcos de la vida cotidiana por sobre los ajustes narrativos del marco teatral. De esto se puede observar tres cuestiones: primero, que Goffman remite al guion como si fuera un dispositivo de precisión textual, es decir, está comprendiendo al guion como un texto de obra. Vale considerar, que el guion también es un parámetro textual de referencia amplia para su representación (sin capacidad de asimilar con precisión franjas de la actividad real), como cuando uno puede comprender en términos amplios una entrevista laboral, buscando información previa y comprendiendo una suerte de hitos de introducción, desarrollo y despedida de lo que sucede en ese tipo de encuentros para poder desempeñarse de una manera más previsible. Segundo, que en esta imposibilidad que presenta Goffman debe reconocerse como una posición gnoseológica relevante en su comprensión de los encuentro cara a cara, fundamentalmente sobre cómo los individuos se comportan en la dinámica del conocimiento de la vida cotidiana, es decir, con una suerte de reconocimiento de agencia. Y tercero, además puede deducirse –no es explícito– un motivo de la distancia que el propio Goffman tiene con los recursos de la escritura dramática (*playwriting*): no haberlos utilizado en *La presentación de la persona*, dejando un vacío a las posibilidades estructurales sociales de la *performance*. Quizá esta referencia de tomar el guion en un sentido concreto, como una coerción estricta para desestimarla –por confrontarla con la manera en que la vida cotidiana tiene sus horizontes de variación de la acción en cada marco–, es una forma de salvar aquella ausencia de su primera publicación, quizá desprevénida, o solamente desconocida. Vale recordar, también, que es cierto que en *Frame Analysis* se está refiriendo a las posibilidades fenomenológicas, en este caso de tipificaciones de órdenes diferentes de experiencias, y no al material de la disciplina escrita como recursos analíticos y analógicos de la vida social (no lo toma en cuenta en ningún momento). Continuamente con su argumento, Goffman se enfoca en que la escritura de una obra teatral supone inevitablemente un guion en gran medida escrito hacia adelante y hacia atrás para su representación, dinámica inaprehensible en el marco de la experiencia de la vida real:

“¿Cuánto hay de montaje en la conversación, hasta qué punto tratamos una réplica ahora (o un enunciado de apertura) para que la respuesta probable a ella nos proporciona la condición que necesitamos para que el paso siguiente a aquel por el que hemos estado todo el tiempo preocupados resulte natural? Idealmente, la conversación o la charla no deben incluir estas cosas. De hecho, como ya hemos señalado, es frecuente el montaje de una estrategia: buscamos el halago, “orientamos” una conversación, introducimos un tema susceptible de

conducir en una dirección utilizable, etc. Pero este “representar el mundo hacia atrás” es limitado. Los intentos de mayor alcance siguen siendo en buena parte tabú, ya se trate de frecuentes montajes de una fase o de intentos en múltiples fases. Pero implica algo más que un tabú, ya que pertenece a la naturaleza de las franjas literales de la actividad normal, no escénica, que no pueda preestablecerse firmemente más de un vínculo en una secuencia acción-respuesta. Es precisamente esta vaguedad estructural de las franjas reales de la actividad diaria lo que las convierte en algo diferente de un ritual y lo que hace que la prefabricación a gran escala sea algo necesariamente precario y problemático, algo que funciona mejor en la ficción que en la realidad” [p. 530].

Goffman referirá que el teatro cuenta con “recursos cerrados” en la conformación de sus guiones, un “conjunto de personajes que hacen una aparición temprana y que aportan una información necesaria y suficiente para lo que llegará a ocurrir. (...) Escribir el final de una obra de teatro es mostrar que todos los acontecimientos precedentes conducían a él”. La distinción es que, en la vida corriente, la experiencia no se organiza de esta manera, “porque existe siempre la posibilidad de nuevos personajes y éstos pueden entrar en el argumento en momentos posteriores sin que los acontecimientos anteriores estuvieran planeados” [p. 549]. Sin embargo, Goffman resalta que, aunque la vida corriente y la representación escénica se distinguen, en la conversación real, los relatos que se cuentan poseen formas de enmarcamiento teatral, con lo cual el ordenamiento de la experiencia se asienta en una interdependencia con aspectos escénicos que deben ser estudiados (de ahí su interés por las “transcripciones”).

Es valioso agregar que Goffman diferencia entre “figuras naturales” y “figuras escénicas” [p. 545], con lo que contempla no solo diferencias entre marcos escénicos y marcos de la vida corriente, sino también el aporte que los individuos del marco real hacen de sí en sus relatos cotidianos a través de figuras del orden cultural e histórico (mitos, cuentos folklóricos, ficciones) para contarse a sí mismo y a otros. Es decir, existe un bagaje de “figuras no naturales” que afectan la conformación de las “figuras naturales”, en su idea de representar un rol en la vida cotidiana, ya que “cada hablante sustenta una única identidad personal, es decir, una identidad biográfica típicamente visible”. En esta idea de tipificación de sí, Goffman describe que el curso vital de los individuos puede estar no solo “popularmente afectados conforme a un guion, sino que están concebido para hacer posibles esos entrenamientos” [p. 580]. Sin embargo, hace constantemente las distinciones adecuadas para diferenciar los marcos.

A partir de estas observaciones de *Frame Analysis*, puede concluirse que existe un bagaje teatral sobre las figuraciones de personajes que podría haber sido utilizado en *La presentación de la persona*, a sabiendas de que existe quince años entre las dos publicaciones y que sus objetivos en ambas son

diferentes. En una proyección “contrafáctica”, Goffman podría haber relacionado el sí-mismo (*self*) con los tipos de personajes que el estudio de la “escritura dramática” (*playwriting*) propone, en cuanto multiplicidad de expresiones que van desde el teatro de máscaras a definiciones organizadas por los géneros de la “comedia”, la “tragedia”, la “farsa”, por poner algunos ejemplos [Bentley, 1964; Field, 1979; Pavis, 1996; McKee, 1997; Sanchis Sinisterra, 2017]. Con lo cual, aquella preocupación central por el “*self* en la vida cotidiana” se hubiera inmediatamente arraigado al análisis de la estructura social, por ejemplo, a través de conceptos como “estructura dramática”, “género”, “trama”, “secuencias, etc. Más allá de este escenario hipotético, ya a este punto de la tesis se comprende que a Goffman –también ya a este punto de su trayecto intelectual– poco le interesa aquella analogía teatral, ya que está preocupado con continuar buscando conceptos y argumentos externos a la sociología que le permitan revisar –como si fuese a través de diferentes prismas– los encuentros cara a cara.

CAPITULO II. LA ESCRITURA DRAMÁTICA (*PLAYWRITING*) COMO COMPLEMENTO DE LA PERSPECTIVA DRAMATÚRGICA (*DRAMATURGY*).

Llegado a este punto del estado de situación del trabajo de tesis, se debe insistir con las resultantes de la elaboración del capítulo anterior: primero, del análisis de la obra de Goffman, la *dramaturgy* como enfoque analógico se encuentra sólo en *La presentación de la persona*. Las apreciaciones de conceptos del teatro en *Frame Analysis* se deben a una descripción del marco teatral y no a un propio desarrollo posterior de la analogía: la *perspectiva dramatúrgica* comienza y termina en *La presentación de la persona*. Segundo, profundizando en la *dramaturgy*, también es importante acentuar que Goffman configura analogías del teatro con los encuentros de individuos en la vida cotidiana a partir de conceptos que provienen de la actuación o de la representación escénica (*performance*). No existe ningún vínculo con conceptos y procedimientos de la escritura dramática (*playwriting*), con lo cual la tesis se encuentra en la posición de corroborar las hipótesis de este trabajo y de proyectar el objetivo de complementar la *dramaturgy* goffmaniana con los elementos de la *escritura dramática*, a sabiendas de completar aspectos críticos de su perspectiva relacionados con la estructura social y la conflictividad⁴⁰.

Haciendo estas precisiones, entonces, el *racconto* de lo que en definitiva abarca la perspectiva dramatúrgica de Goffman desde su marco conceptual en toda su obra es la siguiente:

- *Actuación,*
- *Papel.*
- *Individuo / Actuante-personaje*
- *Equipo: Actuante/ Director*
- *Fachada: medio / fachada personal*
- *Región posterior*
- *Región anterior*
- *Región exterior*

- *Escenas (disrupción)*
- *Prácticas y atributos defensivos:*
 - *lealtad dramática,*
 - *disciplina dramática,*
 - *circunspección dramática,*

⁴⁰ También es importante recordar lo observado en la "Introducción" de esta tesis sobre las diferencias entre *performance* como *actuación teatral* y *performance* como evento del *performance art*, considerando que el trabajo de Goffman se nutre argumentalmente del problema teatral, a partir de la influencia de Kenneth Burke.

Estos son los conceptos que directa o indirectamente desde el desarrollo de sus significados o los argumentos esgrimidos por Goffman se asocian con la “performance” y la representación escénica. Del primer grupo, ante todo, se presenta lo procedimental del desarrollo escénico en base a cómo el individuo en la vida cotidiana organiza su papel en la actividad frente a otros individuos que hacen lo mismo. Del segundo grupo de conceptos, (a partir de “Escenas”), se trata de los procedimientos que ponen en actividad una acción dramática, pero que Goffman vincula a la preocupación del individuo por defender su papel en la situación, es decir, no trata más que el aspecto incidental y de cuidados frente a la posibilidad del “conflicto”, es decir, la “escena”. La escena en este sentido es una disrupción de lo esperable en la actividad de una situación: el resto de los conceptos son los procedimientos para sostener que “eso” esperable continúe sosteniendo el encuentro/actividad de los implicados (“*Prácticas y atributos defensivos*”). Con lo cual, como se aclaró anteriormente, existe una comprensión incidental del “*conflicto*” y una ausencia de tratamiento de su estructura de desarrollo en las interacciones cara a cara, con lo cual no existe un planteo del proceso de la conflictividad en su *dramaturgy*.

Tomando como base la revisión crítica de la obra de Goffman, específicamente sobre la ausencia de los aspectos estructurales sociales y de conflictividad en los encuentros cara a cara (centrados en Gouldner y Blumer) –que se hallan en trabajos que identifican a Goffman en su modelo dramático–, se sustenta la selección de material conceptual y procedimental vinculados a la escritura dramática (*playwriting*). El desarrollo práctico de este bagaje conceptual tiene la particularidad de ser un discurso escrito para ser representado, en efecto, para ser visto (no son texto para ser leído, sino “texto para la puesta en escena”). Este tipo de textos puede ser llamado “libreto”, “texto” o “guión”, pero lo cierto es que constituye toda una planificación de indicaciones para el desarrollo de una experiencia artística en vivo para ser percibida, vista. De ahí su inercia “espectacular” (de “espectáculo”), para ser desarrollado frente a una audiencia [Helbo, 2007: 32], y también de ahí su consonancia con la aplicación de una analogía conceptual con los encuentros entre individuos en la vida cotidiana que, al no ser tenida en cuenta por Goffman, se trabaja como propuesta complementaria en esta tesis.

Los elementos de la escritura dramática (*playwriting*) que se presentan en la “Introducción” de este trabajo tesis fueron extraídos de compendios conceptuales y procedimentales vinculados a la escritura de

obras en el teatro y en el cine. El guion cinematográfico en su conformación de una estructura de actos, escenas y conflictos responden al lenguaje dramático originado y desarrollado históricamente por el teatro, desde la Antigüedad griega. Con lo cual, los manuales de guion responden a la lógica de la escritura dramática propia del teatro, porque se mantiene en su estructura básica para la escritura de una historia. Ya posteriormente, las características propias de la producción y posproducción cinematográfica –que ya poco tiene relación con el lenguaje teatral–, se dejan de lado, porque se distancian de la escritura de una historia para pasar a componentes técnicos expresivos particulares del cine (los tipos de planos, la elaboración del montaje, por ejemplo, como formas de narratividad). La utilización de estos manuales, entonces, se concentran en el desarrollo del *playwriting*, buscando dinamizar los elementos que en el diccionario del teatro se presentan estáticos⁴¹.

El marco de elaboración del siguiente tratamiento, entonces, se llevará a cabo en la presentación conceptual del complemento de la *dramaturgy*. Se atenderá al interés analógico y analítico de cada concepto que se proyecta a las dos cuestiones pertinentes en la revisión crítica a Goffman: la estructura social y la conflictividad. Estos serán los siguientes dos subapartados del capítulo, que presentarán argumentativamente los conceptos como “resonancias explicativas” al campo de aplicación. La idea de resonancia explicativa (para la estructura social o para la conflictividad desde la interacción social) asiste a comprender que se tratan de ideas proyectadas para vincularlas al análisis de la interacción humana en la vida cotidiana. Es decir, dar cuenta de la proyección semántica teórica, dejando fuera las implicaciones ilustrativas prácticas, debido a los requerimientos institucionales de la presentación de la tesis en cuanto su extensión.

II. 1. RESONANCIAS EXPLICATIVAS AL PROBLEMA DE LA ESTRUCTURA SOCIAL EN LAS INTERACCIONES CARA A CARA

La escritura dramática (*playwriting*) responde al enmarcado de actuación (*performance*) con la organización clásica del relato dramático: “estructura dramática”, “fábula”, “género”, “intriga/trama”, “secuencia” y “acto”, y en efecto, “escena”, y –en interacción con los atributos anteriores– la “actuación” de

⁴¹ Para la justificación de esta bibliografía vinculada al *Diccionario del Teatro*, de Patrice Pavis, y los manuales de guion, de Robert McKee y Syd Field, ver el “Marco teórico” de esta tesis.

los personajes. Con lo cual, naturalmente, estos conceptos –ausente en la *dramaturgy* goffmaniana– se revisarán y se proyectarán al problema de la analogía para un análisis sociológico más completo, de integración, en este caso, con aspectos de la estructura social.

Se comenzará por los niveles macroscópicos para luego ir hacia los aspectos micro del modelo. Se repasarán significaciones generales del concepto, para comprender sus potencias. Y posteriormente, se dará cuenta de una existencia conceptual de dinanismos procedimentales relacionados con el tiempo (principalmente el ritmo), los personajes en la dinámica de la historia y las consideraciones sobre el funcionamiento de lo discursivo (específicamente, la propuesta sobre el carácter dialógico del discurso dramático).

Estas proyecciones tendrían la potencia semántica de dar continuidad al programa analógico de Goffman. Es valioso revalorizar el concepto de “Idealización” en *La presentación de la persona*, que se halla atenuada de reconocimiento en la revisión crítica de su obra, justamente en su capacidad para dar cuenta del vínculo de la interacción con la estructura social. Es una falta de reconocimiento que ha dejado a Goffman en el lado de los interaccionistas (de allí las críticas de Gouldner y Blumer), sin embargo, el concepto se encuentra exento de analogía teatral, por lo cual tampoco queda en las consideraciones de su *dramaturgy*. De esta manera, se podría decir que los conceptos antes mencionados de la escritura dramática (*playwriting*), darían consistencia analógica de manera detalla, con mayores posibilidades de desglosar el “acomplamiento laxo” entre el orden de la interacción y la estructura social. Como lo tratado anteriormente, esa “idealización” para Goffman tendrá mayor utilidad clasificatoria y semántica en el concepto de “Marco de referencia” (*Frame*), aunque también por fuera de la analogía artística. **De esto surge en esta tesis, consecuentemente, tratar de poner en el centro de interés a estos conceptos de la escritura dramática para continuar con la propuesta original de la *dramaturgy* goffmaniana.**

En un primer examen general de los conceptos citados de la escritura dramática (*playwriting*) se explicita un fundamento procedimental para el surgimiento del relato de la historia: la “acción dramática”, esto es la elaboración escénica del cambio de “estados de cosas”, con lo cual poco se reflexiona en conceptos de equilibrio o establecimiento, sino aquellos con una *esencia procesual*. La puesta de la acción dramática dinámica es un mecanismo reciprocidad en el tiempo (diacrónico), de transición, naturalizada como “conflicto dramático”, que moviliza a los elementos escénicos desde lógicas de oposición, generando

trabazones en las acciones que suceden, a efectos paradójales (de ideas, personajes, etc), a experiencia de contradicciones manifiestas o latentes, en el que un “estado de la cuestión A” se transforma a otro, “estado de la cuestión B”. Esta afirmación en la acción dramática de una obra, por ejemplo, contiene hoy día la concepción de una suerte de experiencia dramática *clásica*, definida como tal, frente a la propuesta contemporánea de “historia sin acción dramática” (como el teatro del absurdo, surgida de Eugene Ionesco y Samuel Beckett), por un lado, o experiencias de representación independientes del texto escrito, con una puesta definida por la propia dinámica de puesta en escena y el vínculo con los espectadores y los espacios extrateatrales⁴², por el otro. Sin embargo, vale remarcar que la atención de las historias sin acción dramática, se sostienen en la negación de la acción dramática: el público espera que suceda algo, porque es convención que así suceda, y la transmisión de la obra se sustenta desde allí, provocando la tensión dramática desde la expectativa del espectador, dando lugar a una revelación metafórica.

Esta última explicación es necesaria, porque los conceptos del *playwriting* invocan la “acción dramática” como “conflicto dramático” y, en este apartado, son utilizados para asimilar los aspectos graduales de la estructura social en el orden de la interacción. La dinámica del conflicto no es el centro de nuestro interés, sino en tanto su función de enmarcamiento dinámico y gradual de la acción social. La analogía, entonces, de la acción dramática en acción social responde a la correspondencia entre los individuos que se encuentran y recíprocamente se afectan, y no estricta y necesariamente en una lógica de conflicto. Como sabemos, el mundo social tiene un desarrollo de variaciones dentro de su orden de reproducción de reglas en los encuentros cara a cara, sin que eso signifique procesos estrictos de cambios social, aunque podemos comprender que la tensión siempre está presente. Con lo cual los conceptos del *playwriting* en este apartado son estrategias de analogía de enmarcamiento sobre la acción social. Y, por supuesto, que esta dinámica de la conflictividad dramática tendrá una correspondencia manifiesta en el siguiente apartado de los conceptos con resonancia sobre el tema del conflicto social.

ESTRUCTURA DRAMÁTICA: *“Indica que las partes constitutivas del sistema están organizadas según una disposición que produce el sentido del todo. Sin embargo, en toda representación teatral hay que distinguir varios sistemas: la fábula o la acción de los personajes, las relaciones espacio temporales, la configuración del escenario e, incluso, en el sentido más amplio, el lenguaje dramático”* [Pavis, 1996: 187].

⁴² Estética que entran la generalidad de “teatro contemporáneo”, “teatro posmoderno”. O puntualmente, en etiquetas más definidas, como “teatro posdramático”, de Hans-Thies Lehmann.

Sobre este término, los autores de escritura dramática coinciden en la idea de contención ordenada de los elementos y actividades representados en la puesta en escena y su anclaje inmediato en una “fábula” (siguiente término de encadenamiento). En este sentido, las actuaciones tienen una instancia de comprensión dentro de la estructura en su propia dinámica de aparición. Syd Field referirá sobre la estructura como una “disposición de la línea de eventos”, unidos a un esquema de ideas, que ordena un inicio de un encuentro entre personajes y sus objetivos, su esquema de avance de acuerdos y desacuerdos y ajustes, y su salida [1979:15-17]. Siguiendo la misma lógica, Doc Comparato [1998] refiere a la ingeniería del argumento, a ese conjunto de sucesos, que se presenta como una división compacta. Este autor divide, por ejemplo, entre macroestructura, en cuanto al esqueleto en escenas, y la microestructura, el trabajo de estructuración de escenas [1988:119-122], podríamos decir de encuentros cara a cara.

“La estructura dramática” es el término más amplio en relación a la configuración en la que una *performance* se desarrolla. En este sentido, el interrogante se abre sobre la referencia social de su analogía: ¿existe un término de la escritura teatral para reflexionar la “sociedad” como estructura social? Indudablemente se presenta como una gran pretensión que por el momento tiene el valor de esgrimirse, pero póngase por caso que estamos ante un término que contempla todos los elementos contenidos, en este caso proyectado en una estructura social determinada, que posteriormente se identificará como un tipo de sociedad. De esta manera, existe –contemplando a la vez el resto de los elementos siguientes: fábula, género, trama, acto, secuencia, escena, actuación– una estructura dramática india, japonesa, griega o chilena, es decir una sistematización singular de elementos sociales identificables en todos ellas como similares, aunque con diferentes fábulas/géneros y en efecto, tramas y secuencias de actos, es decir, diferente composición de regularidades dentro de su propia estructura desde donde surge la identificación cultural.

En definitiva, la estructura dramática analógicamente es una proyección de la estructura social, y en efecto, lo que sigue, en términos inmediatos de enmarcamiento –y gradualmente menor– la fábula y el género, estarán ubicados en la función analógica de los elementos más amplios de estructura social: sus instituciones. Toda fábula/género es una manera particular de dinamizar una parte de todos los elementos de una estructura dramática, esa singularidad es la que da propiedad al reconocimiento de un horizonte de acciones posibles en relación con su totalidad.

FÁBULA: *“Para el autor dramático, componer la fábula significa estructurar las acciones – motivaciones, conflictos, resolución, desenlace- en un espacio/tiempo abstracto pero que está construido a partir del espacio/tiempo y del comportamiento de los hombres. La fábula textualiza las acciones que podrían haber ocurrido antes del comienzo de la obra o que podrían acaecer cuando ésta termine”* [Pavis, 1996: 197-204]⁴³.

La “estructura dramática” organiza una conformación de los elementos, que en vínculo con la elaboración de la “fabula”, se selecciona aquellos que resuelvan de mejor manera la expresividad de la historia, con lo cual la fábula no es estrictamente la exposición de todos los elementos de una historia, sino los que favorecen a su expresión; en términos teatrales, es la diferencia entre la historia y el conjunto de acciones dramáticas para contarla. Dicho esto, una estructura social se compone de diferentes “fábulas” institucionales,

Como observamos en la definición de Patrice Pavis, se trata de una la entidad ordenadora de todo lo que sucede, incluso como entidad de lo que pudo ocurrir o de lo que ocurrirá. En este sentido, tiene valor de institucionalidad en los razonamientos proyectivos en la perspectiva de Goffman a partir de lo que explicamos de la “idealización”, como concepto incipiente de “marco” de los encuentros cara a cara, y que a partir de esa idealización se proyectan las posibilidades de interpretación de lo que el *self* puede ejercer dentro de la situación (la “idealización de la fábula”). Toda estructuración en la escritura dramática configura una forma idealizada que tiene su proyección en la representación de acciones. De manera más estricta, Mckee explica que la fábula es una serie de actos, que “constituye la mayor estructura de todas”, poniendo eje también en la lógica de deber “cumplir sus propias normas” [1997: 96]. También lo relaciona con la idea de ambientación de la acción de los personajes o sistema de imágenes [*Ibid.*:477], en “cuanto las posibilidades y probabilidades marcadas por el mundo que diseñe el escritor” [*Ibid.*:96]. En este sentido, existe fábulas familiares, fábulas políticas, fábulas sindicales, fábulas educativas (siempre en proyección con el concepto de “institución”).

Para organizar este fomento de valoraciones de esta normativa del propio funcionamiento de la fábula, en su analogía institucional, el concepto posee una dimensión que enmarca sus probabilidades de “funciones” estructurales en el concepto de “género”; aunque, en este caso, de manera procedimental y en

⁴³ Vale considerar de esta definición que la “historia” es la consideración cronológica de lo sucedido, mientras que el “*plot*” o “intriga”, las acciones que cuentan la historia en el texto.

sus variaciones. Lo que referíamos con las normas propias de probabilidad de actuaciones, se ilustra acá como convenciones de género.

GÉNERO: “*se constituye -por encima de las normas exigidas por las poéticas- por un conjunto de codificaciones que informan acerca de la realidad que el texto supuestamente debe representar, que deciden el grado de verosimilitud de la acción*” [Pavis, 1996:219].

McKee [1997] hace un *racconto* desde la *Poética* de Aristóteles (que define al *género* como aquello que puede aportar significado de lo que es positivo y negativo), pasando por los siete tipos de Johann Wolfgang Goethe, los otros siete que encuentra Friederich Schiller, hasta los treinta y seis géneros diferentes que haya George Polti, para ilustrar el interés intelectual sobre la clasificación de los géneros [1997:108]. McKee también realiza tipificaciones de estas convenciones y de la de yuxtaposición entre ellas como subgéneros, megagéneros y supragéneros⁴⁴. Bentley [1964] –el autor que trabaja Goffman en *Frame Analysis*–, refiere a los géneros del teatro que pueden considerarse clásicos *grosso modo*: el melodrama [p. 185], la farsa [p. 205], la tragedia [p. 239], la comedia [p. 273] y la tragicomedia [p. 291].

De tal manera, que “fábula” y “género” responden en el mismo nivel de grado en la proyección institucional. En esta interpretación analógica, el género, a partir de esta definición, es lo que daría referencia a la acción social en cuanto codificación administrativa dentro de la fábula/institución. Lo que sostendría la cohesión del orden de la interacción para el desarrollo de lo que significativamente se presenta como institución en sus variaciones particulares. Por ejemplo, en este modelo analógico existen fábulas educativas, con atribuciones en los géneros de educación escolar, educación secundaria o intermedia o el género educación universitaria (con la multiplicidad de sub-géneros o fusión de géneros). De igual manera, en la fábula sindical, con sus géneros por rubros laborales y subgéneros por sub-rubros de representación gremial⁴⁵.

⁴⁴ Géneros-subgéneros (amor; terror: misterioso, sobrenatural, supermisterioso; épica moderna; bélico; madurez; redención; punitivo; de prueba; educativa; de desilusión) [McKee, 1997: 108-110]. Megagéneros: comedia, policiaco (por puntos de vista: del ilegal, del detective, del criminal, de la víctima, del tribunal, del periódico, del espionaje, de presión, de cine negro); drama social (drama doméstico, dramas de género, drama político, ecodrama, drama médico, psicodrama); acción/aventura [McKee, 1997: 110-111]. Y supragéneros: drama histórico, biografía, docudrama, falso documental, musical, ciencia ficción, género deportivo, fantasía, animación, de arte y ensayo [McKee, 1997 111-115].

⁴⁵ Cabe preguntarse si a través de determinadas formas de ambientación de las situaciones, estos procedimientos pueden remitir a marcos de interpretación análogos a los géneros dramáticos. Recordemos que el concepto de “género” [Bajtín: 1979], remite a la composición de temas discursivos y la relación con realizar una función social: género literario, género jurídico, género científico, etc., cada género trabaja un determinado horizonte de temas y una función social específica que cumple; en efecto, el discurso como reproductor de variables institucionales.

INTRIGA / TRAMA: “Es el conjunto de las acciones (incidentes) que forman el nudo de la obra. Está más cerca del término inglés *plot* que del de *story*. Pone el acento en la causalidad de los acontecimientos, mientras que la *story* (la historia) considera estos acontecimientos según su sucesión temporal. La intriga, por oposición a la acción, es la sucesión detallada de los acontecimientos de la fábula, el entrelazamiento y la serie de los conflictos y de los obstáculos, y de los medios utilizados por los personajes para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible de la progresión dramática y no los movimientos de fondo de la acción interior” [Pavis, 1996: 257]

INTRIGA SECUNDARIA: “La intriga secundaria (o *contraintriga*) completa la intriga central, y se articula paralelamente a ésta, comentándola, repitiéndola, modificándola o distanciándola. Suele incluir los personajes menores en número y en importancia dramática. Vinculo laxo con la acción central” [Pavis, 1996:258].

Estos conceptos se presentan también como “trama” y “trama secundaria” en McKee, con la misma significación [1997: 276, 401]⁴⁶. El concepto de intriga ya se presenta en el nivel de construcción concreta de la fábula en sus incidentes y las relaciones entre esos incidentes. La trama es la composición procedimental de las *performances* en interacción, que producen nudos de significación –incidentes–, siempre en el marco identificable de una fábula/género. Yendo inmediatamente a la proyección analógica del análisis social, esto referiría a la intriga/trama como *organización* de una institución (fábula/género).

En la dramaturgia, la “intriga/trama” se presenta como estructuras de acontecimientos, con “nudos” de cambio que hacen avanzar, progresar, suceder a la estructura dramática de la historia, no es en sí la “performance”, sino la composición de esas *performances* en posibilidades estructuradas, como las rutinas organizacionales.

Lo que contiene una trama en esa composición son actos/secuencias (los siguientes conceptos del encadenamiento), que estructuran a las interacciones de las *performances* y que su vez éstas dan forma a los actos/secuencias, que como tales estas actuaciones son identificables como una acción sucedida, prevista y variada en el marco organizacional. En ejemplos dramáticos: en una fábula familiar y, a su vez, en un género vinculado a la celebración familiar, puede resultar un acto para definir las acciones de “llegada de invitados a festejo del cumpleaños del padre”; dos actos para las acciones de “recepción y apertura de regalos”; un acto para las acciones de “presentación de un integrante desconocido de la familia”; dos actos para las acciones de “desmayo, reanimación y confesión del padre de familia”; un acto para las acciones

⁴⁶ También el concepto en otros autores, principalmente en narrativa se maneja el concepto de *plot*: “Es la espina dorsal de una historia, el núcleo central de la acción dramática, es decir, las acciones organizadas de manera conexas, de forma que, si suprimimos o alteramos alguna, alteramos el conjunto. Los principios del *plot* son totalidad (es una suma de todas las partes, y que este es el principio básico de la unidad)” [Comparato, 1988: 118]

de “asesinato del padre”. Esta lógica de “entramado” de incidentes constituye la clave del desarrollo de una historia, un modo de elaboración a través de esos incidentes (podría haberse elegido otros, en efecto, el “género” determina ciertas convenciones de esa selección y su manera de ser presentadas las acciones).

Implicados en los conceptos con el análisis social, las organizaciones están “entramadas/intrigadas” en las instituciones que estructuran y desde las que son estructuradas. Por ejemplo, el sindicato de Camioneros en la República Argentina, por un lado, comparte la fábula de otros sindicatos de otros “géneros”. Por el otro, existe una distinción en el entramado de sus acciones (trama/intriga), con el cual se identifica una forma administrativa de proceder por el tipo de gestión que existe en tipo de trabajadores transportistas, por sobre el resto de los sindicatos, es decir, un entramado particular de “acciones”, una rutina de ejecuciones; incluso una “intriga”, que fomenta acciones esperables. En el siguiente grado conceptual, “secuencia” (de actos), la singularidad de la organización es mucho mayor (esto sucede a medida que nos acercamos a la *performance* de los individuos). Valdría aclarar que las particularidades de gestión organizacional de un sindicato como el de Camioneros en la Argentina, no estrictamente se somete a la interdependencia que produce el vínculo con la propia trama (es decir, un tipo de administración gremial), sino en el factor de interdependencia entre la fábula y las otras fábulas de la estructura dramática de la sociedad argentina, con lo cual afecta los posicionamientos del sindicato frente a otras instituciones de la sociedad y, en efecto, a la propia estructura organizacional⁴⁷.

Es así que la trama se nos presenta como resultado de la reflexividad institucional de las organizaciones físicas, en cuanto estas elaboran una selección, relación/presentación de acciones que permiten revelar sus propias “explicaciones de existencia”: qué es lo que está sucediendo acá, y en efecto, quiénes somos; los miembros se afianzan en las metas de sus roles y en la reproducción de sus tareas. Simultáneamente, el esquema interaccional se asocia al acoplamiento laxo con la estructura de la organización/institución, los que debe comprenderse por esto es que el orden de la interacción ejerce sus variaciones (informalidad organizacional) en el esquema de la estructura social asociada.

De lo anteriormente dicho sobre intriga/trama, el “sub-trama” o “intriga secundaria” se proyectaría en el análisis social como áreas de la organización que entraman acciones de manera que uno reconozca

⁴⁷ Es importante tener en cuenta la configuración histórica de las fábulas, con lo cual estamos cerca de la problemática historiográfica de la conformación del material discursivo, como procesos explicativos y de justificación de las *performance* de las interacciones entre los individuos en la organización (Cfr. White, Hayden [1992]: *Metahistoria: la imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*).

como tales esas áreas, pero sin dejar de estar en relación con la “intriga/trama” organizacional total, de ahí que trama y sub-trama puedan estar en el mismo desarrollo interaccional entre individuos, expresando niveles de significación variables. Por ejemplo, el área de dirección en la Secretaría General del Sindicato de Camioneros es una subtrama, que por momentos se presenta como “trama” organizacional visible del sindicato; o en términos de una crisis organizacional (en cuanto falta de recursos económicos y de tiempo de resolución), una subtrama puede alcanzar el rango de trama, en su conflictividad por resolver sus acciones de retroalimentación/reproductibilidad en las diferentes sub-tramas de la propia organización: área administrativa-contable, área legal, área de asuntos públicos, etc.

Existe un procedimiento dentro del concepto de trama llamado “nudo de la trama”, en este caso desde Field [1979: 101]. Se encuentra en todas las consideraciones relacionadas al avance de una intriga, de un acto, de una escena, en efecto, de la estructura de la obra. Este nudo, en términos formales, es una concentración de información de la que resulta la clave de comprensión de la experiencia en sí. En término de Goffman en *Frame Analysis* (fuera de su *dramaturgy*) es lo que refiere como “estado de información (*information state*), una “franja” de actuación (*strip*) donde la interacción cara a cara puede concentrar una mayor cantidad de “estado de información” sobre el desarrollo o ejercicio del marco de referencia que se está produciendo. Por ejemplo, en una rutina laboral dentro de una organización, “una reunión” con el director puede resultar como el “*information state*” de la trama en ese día; o en un viaje en taxi, esa concentración de información se especifica en el momento de llegada a destino en la interacción del taxista con el pasajero, donde se concentran ajustes definitivos de la interacción: ubicación final (“déjame acá”), intercambio de dinero y despedida: todo eso en un tiempo muy reducido en relación al inicio y desarrollo del viaje, donde se presentan nudos de la trama o “*information state*” de menor calibre, pero necesarios para el desarrollo del viaje. Comprendiendo la lógica de las rutinas y las intrigas/tramas de las organizaciones, puede investigarse y definirse a estos “nudos” como ajustados a los objetivos propios de la existencia de los actos organizacionales por medios de las *performances* de los individuos⁴⁸.

Los últimos conceptos de apreciación estructural de la *performance* son “acto”, “escena” y “secuencia”, que se proyectan próximos al problema de la actuación, es decir, desde los cuales se puede

⁴⁸ Otro recurso procedimental sobre este asunto es la configuración de “trama de desilusión” [McKee, 1997: 116], las escrituras que se arraigan a convenciones de géneros para luego finalmente no cumplir esas convenciones; también responderían dentro de la lógica de la analogía institucional/organizacional, en cuanto una referencia a un ordenamiento de la experiencia no cumplida (generalmente asociadas a experiencias frustradas de clientes, por ejemplo).

apreciar las analogías relacionadas al *acoplamiento laxo* [Goffman, 1984] con aspectos de la organización en la que suceden las interacciones. En ellos puede reelaborarse la comprensión de Goffman sobre el trabajo del “marco de referencia” (*frame*) desglosado en dinámicas situacionales de la actuación de los individuos y que, a su vez, se encuentran en relación directa con los planos estructurales sociales de los diferentes conceptos de la “escritura dramática” (*playwriting*) trabajados desde el inicio de este apartado.

ACTO: “se define como una unidad temporal y narrativa, en función de sus límites más que por sus contenidos: acaba cuando han salido todos los personajes o cuando hay un cambio notable en la continuidad espacio-temporal; en tal caso, la fábula queda fragmentada en grandes momentos” [Pavis, 1996: 32].

ESCENA: “definida según la acción realizada por un mismo número de personajes”. [Pavis, 1996: 408]

SECUENCIA: “Término de la narratología que designa una unidad del relato. El encadenamiento de las secuencias forma la intriga. La secuencia es una serie orientada de funciones, un segmento formado por diversas proposiciones que ofrece al lector la sensación de hallarse ante un todo acabado, una historia, una anécdota. La dramaturgia clásica procede estableciendo grandes fragmentos o paneles de acción, divididos en cinco actos. Dentro de cada uno de ellos, la escena es definida según la acción realizada por un mismo número de personajes. Así pues, solo podemos distinguir varios momentos o secuencias, definidos en función de un centro de interés o una acción determinada” [Pavis, 1996: 408].

Estas definiciones ilustran el orden del enmarcamiento de la *performance* desde el cual se estructuran y a la vez estructuran, y que desde los cuales la *performance* se organiza como dispositivo implicado en la dinámica de la estructura social. La “escena”, en este sentido, se presenta como la organización desde la cual la acción social se ejercita y se comprende, los interactuantes se afectan recíprocamente en una significatividad social, como proceso y como resultante, por medio de varios ajustes que involucran *gestos simbólicos* verbales y no verbales. “Ajustes”, que como se estudia en la obra de Goffman, son connaturales a todo encuentro cara a cara, y trasluce el componente social efectivo con independencia de las conciencias individuales. La situación se desarrolla como situación concreta vívida, como “algo” que es previo al encuentro de individuos (como *frame*) y, a su vez, como “algo” que se desarrolla en el solo encuentro de individuos y que, luego, se recupera como acción realizada⁴⁹.

El concepto de “acto”, se presenta aquí como ordenamiento de esas situaciones, es decir, que una

⁴⁹ Con estos conceptos, se está directamente en el nivel de lo que Goffman referirá al final de su vida como “orden de la interacción”, como un objeto de estudio autónomo de los estudios de la estructura social, y que se manifiesta en la realidad social en “acoplamiento laxo” con la estructura social. “Laxo” porque que los condicionamientos recíprocos a veces son más fuertes y otras, más débiles [Goffman. 1984].

sucesión –o proceso simultáneo– de escenas/situaciones puede reordenar un nuevo enmarque de comprensión más amplio del fenómeno de interdependencia entre lo macro y lo microsocial, por supuesto más vinculado al desarrollo de la trama organizacional que la concibe que a la acción social concreta. De ahí que el concepto de “secuencia” responde a la dinámica del encadenamiento de acciones/escenas que están orientadas a un suceso en el conjunto de interacciones de los personajes, lo cual significa que el procedimiento secuencial sea relativo, aunque dentro la estructura de una trama organizacional. Es un tipo de enmarque que encadena situaciones, y que se define como un acto concreto⁵⁰.

A partir de la definición de “acto”, la analogía alcanza el grado del ordenamiento de situaciones en el entramado organizacional, es decir, de diferentes órdenes de interacción que suceden en la lógica de una unidad significativa para el desarrollo de la trama organizacional. Esa unidad puede estar dada por la instancia del encuentro de los individuos o por la configuración del uso del tiempo. Siguiendo con el ejemplo sindical, en el “acto” de una reunión organizacional como una *asamblea* ocurren diferentes “escenas”/situaciones que enmarcan actuaciones: “recepción y saludos”, “bienvenida formal y planteo del problema gremial”, “participación de medidas y debate de delegados gremiales”, “votación de medidas de resolución”, “firma de acta”, “despedida” etc. A grandes rasgos, cada una de estas escenas típicas corresponde al “acto” *asamblea gremial*. El recorte experiencial de la definición de un “acto” corresponde al horizonte de “escenas” posibles dentro de la organización. Se comprende, también, que las especulaciones escénicas pueden derivar a una acción disruptiva de ejercicio rutinario escénico, que absorba la atención y exija la intervención de los participantes y las acciones que implicarán nuevas “escenas” dentro del “acto”. Por ejemplo, en la escena de la “participación y debate” del acto “asamblea gremial” dos participantes acalorados se involucran en enfrentamiento. Esto significa que la escena deriva a una “secuencia” de escenas que involucra en este caso hipotético lo que se podría llamar la “secuencia de la pelea entre «fulano» y «mengano»”: esto es, dependiendo de la gravedad de los resultado, escena “de las trompadas”, escena “médica”, escena “policial” o escena “expulsión de los contrincantes” y

⁵⁰ Fuera de las consideraciones teatrales, el concepto de “acción” y “acto” posee una explícita referencia en la fenomenología social de Alfred Schütz [1974]. El acto son aspectos de proyección y de recuperación de la acción, en el doble ejercicio reflexivo de las tipificaciones del mundo del sentido común: una proyección de tipificaciones para la acción y luego en recordar/recuperar la acción realizada desde tipificaciones resultantes (que pueden no coincidir con la proyección). La acción es la experiencia de la ejecución propiamente dicha, en estado de “epojé”, es decir, de irreflexión, de aproblemización, en la pura vivencia del *mundo de la vida*. En George H. Mead [1934], estos conceptos están relacionados en sí con la dinámica de la acción como intercambio simbólico de gestos (que definen simultáneamente *self* propios y ajenos a la propia situación, que es otra definición en juego); el acto social se propone como una resultante general de este proceso (comparable a la situación) en estado compositivo recíproco con las instituciones implicadas.

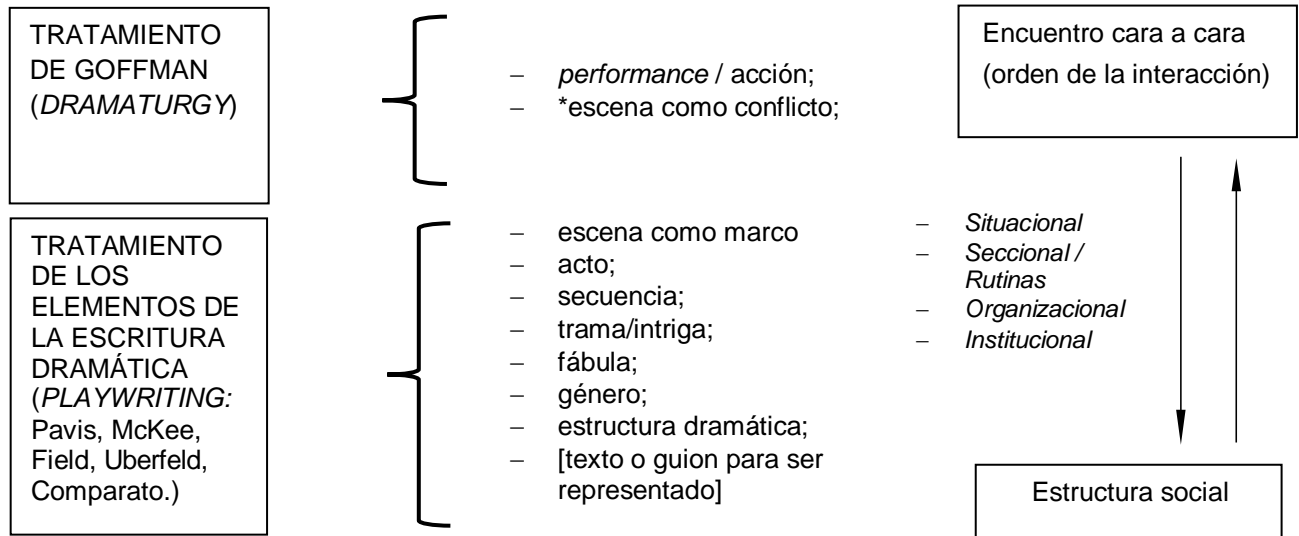
“continuidad de la asamblea”.

Tanto los actos como las escenas en este modelo analógico pueden ser sucesivos o simultáneos dentro de la trama organizacional, con la posibilidad de generar afectaciones recíprocas en sus desarrollos en la dinámica del eje “estructura dramática–*performance*”. Con esto se quiere resaltar que la clave de comprensión siempre es procesual y no esquemática, y como tal, siempre en una dinámica propicia de interpretación secuencial. En efecto, la secuencia de escenas deviene acto, y la secuencia de actos, tramas organizacionales. Esto manifestaría aún más la relación de la estructura social y la *performance*. La “secuencia” de una serie de actividades concentradas en una temática que reúne en su desarrollo diferentes actos que puede constituirse como un marco de *performances* concatenadas, diferenciadas y reunidas coherentemente, es decir, en la dinámica del encaje de sus efectos. Tal cual lo presenta Randall Collins desde la perspectiva de los *rituales de interacción*, en cuanto todo encuentro funciona como un ritual y, como tal, todo ritual está encadenado, en tanto sus componentes como en sus consecuencias, a rituales precedentes y posteriores, esa dinámica es referida como “cadena de rituales de interacción” [2006].

Sobre la pregunta de cuándo se inicia y termina una escena o un acto, se refleja el problema de la fragmentación de la actividad, en unidades de sentido; podemos decir, incluso, de acciones sociales más específicas, aunque como explica Pavis, resulta definitorio la co-presencia o los cambios de espacio o, en efecto, de cortes de actividad por otras actividades. La naturaleza de esos cortes también son variables, y forma parte de las técnicas de ajustes y concatenación de una situación a otra, dentro de un establecimiento. En este sentido, Pavis incluso lo muestra en el teatro: “la distinción entre los actos y el paso de uno a otro han quedado determinados de muy diversas maneras a lo largo de la historia del teatro occidental. Lo mismo ocurre con el modo de indicar el cambio de acto: intervención del coro, bajada de telón (a partir del siglo XVII), cambio de luces u oscuro, motivo musical, pancartas, etc. Ello es así porque los cortes entre actos responden a necesidades muy variadas”. Con lo cual la escena/situación, sería el último eslabón conceptual que conecta a la *performance* en un “acoplamiento laxo” [Goffman, 1984] con la “estructura dramática” de una “fábula”/historia social, por medio de sus variaciones cada vez más institucionales y sus dinámicas: actos, trama/intriga, fábula, género y secuencia.

En lo siguiente, se presenta la síntesis esquemática de las transiciones conceptuales de manera

completa, integrando la perspectiva dramaturgica de Goffman -centrada en la *performance*- y el complemento con los elementos de la escritura dramática:



Una vez instalado este complemento entre la *dramaturgy* goffmaniana y la escritura dramática (*playwriting*), cabe entonces asimilar los “procedimientos” que existen en estos conceptos de la escritura dramática, que enriquecerían la reciprocidad entre la estructura social y el orden de la interacción. Los procedimientos son conceptualizaciones de razón práctica para la elaboración de material escrito (obras) con determinados objetivos según la dimensión de la estructura dramática. En este caso, se resaltarán los más básicos para dar mención de su existencia, como posibilidad de proyección de análisis de los aspectos sociales de “acoplamiento laxo”: procedimientos de composición, procedimientos temporales, procedimientos del personaje y procedimientos del diálogo⁵¹.

Con respecto a los “procedimientos de composición”, la clave es el ordenamiento cohesivo de las acciones dramáticas en sus diferentes niveles: la escena, el acto, la secuencia, la trama/intriga, la fábula, el género, la estructura dramática. En efecto, son capas compositivas orgánicas que contienen procedimientos de realización escénica en cuanto la producción de sentido, en cuanto la unidad, progresión, ritmo y el ambiente de la transacción de significados entre los personajes, que darían un campo

⁵¹ Queda fuera de los objetivos del trabajo de tesis, profundizar en estos procedimientos. Se nombrarán y se reflexionará someramente sobre sus posibilidades analógicas.

de proyección analógica para continuar especificando el tratamiento de análisis de la acción social⁵². Por ejemplo, la “premisa de composición” podría estar vinculado con los requerimientos institucionales que una organización implica, por más que luego pueda correrse, transgredirse y, efecto, recordarse. La premisa, como tal, se encuentra implicada –no manifiesta–, y funciona como orientadora del comportamiento de los interactuantes. Es, incluso, un recurso indicador para operacionalizar en una entrevista en profundidad, a modo de ¿qué es lo que guía su razón práctica de comportamiento?

Otro ejemplo, el “principio de transición entre acto y acto”, también podría vislumbrar forma de transición en el proceso de encadenamiento entre situaciones, incluso dar cuenta de diferencias y similitudes transicionales (en general, *lo que suceda* en la espera de un consultorio médico puede tener más incidencia *en lo que suceda* en la oficina del médico que la incidencia en la transición entre un andén de metro y la entrada en un vagón, donde se mantiene el sopor de la “indiferencia amable”).

De igual manera, los conceptos rectores utilizados y sus procedimientos compositivos recurren a una riqueza extra de procedimientos referidos a la temporalidad de la *performance*⁵³. Lo cual invita también a considerar estos aspectos procedimentales en las variaciones sobre el tiempo de las escenas sociales, que están vinculados al problema de la secuencialidad sucesiva o simultánea *de lo que sucede* en un marco organizacional de los encuentros cara a cara. Las variaciones de *lo que sucede* en términos de *continuum* se reflexiona en sus posibles variaciones, de discontinuidad, interrupciones, componentes históricos, sociales o míticos de las acciones de las performances que favorecen a la profundización del análisis social *de lo que sucede* y de su definición de un orden de la interacción específico: ¿cuál es el consenso de cuánto debe durar una clase universitaria? ¿Cuánto sus recreos? ¿Ese consenso tuvo variación en el tiempo histórico? ¿Una clase en la década los 80 era más extensa? ¿La situación de espera para un encuentro, cuánta tolerancia experimenta hasta el atributo de “impuntualidad” o la sanción de “ausente”? ¿Cuál es el consenso de tiempo de participación de un estudiante en una clase? ¿Su

⁵² Estos procedimientos para profundizar son los siguientes: **premisa de composición** [McKee, 1997:145]; **idea controladora de composición** [McKee, 1997: 149, 158]; **unidad y la variedad** [McKee, 1997: 348]; **medición** [McKee, 1997: 350]; **ritmo y tempo** [Ubersfeld, 1977: 156;McKee, 1997: 348; Pavis, 1996: 401]; **progresión social y personal** [Comparato, 1988: 140; McKee, 1997: 354-356]; **ascensión simbólica e irónica** [McKee, 1997: 359]; **principio de la transición entre acto y acto** [McKee, 1997: 362]; **causalidad/casualidad, realidades coherentes/realidades incoherentes** [Pavis, 1996: 69; Mckee, 1997: 75]; **ambientación: período, duración, localización, niveles de conflicto** [Mckee, 1997: 96].

⁵³ Procedimientos de la configuración temporal: **tiempo lineal y no lineal** [McKee, 1997: 74]; **tiempo dramático parcial** [Comparato, 1988: 166]; **tiempo escénico. Tiempo extraescénico (o dramático)** [Pavis, 1996: 478]; **modalidades entre ambas temporalidades** [Pavis, 1996: 478]; **tiempo social** [Pavis, 1996: 479]; **tiempo iniciático** [Pavis, 1996: 479]; **tiempo mítico** [Pavis, 1996: 479]; **tiempo histórico** [Pavis, 1996: 479]; **discontinuidad temporal** [Ubersfeld, 1977: 149]; **dialéctica del tiempo entre: unidad y discontinuidad, progreso continuo/progreso discontinuo, temporalidad histórica/historicismo** [Ubersfeld, 1977: 150]

intervención puede exceder los cinco minutos? ¿Están dadas las condiciones para una intervención de más de diez minutos, sin que el resto de sus colegas estudiantes no expresen disconformidad? ¿Puede haber un dictado de clases universitaria a las 4 am? ¿Qué cualidad temporal tienen la situación de una clase en el suceso simultáneo de un acontecimiento crítico –ruptura del tiempo social– como por ejemplo el atentado de la Torres Gemelas en Estados Unidos en 2001?

Comprender el criterio, entonces, de los procedimientos vinculados al tiempo favorecen a simplificar la complejidad de la naturaleza procesual de la materia social, comprendiendo la integración de lo micro y de lo macrosocial como un todo sistemático y dinámico. Sin embargo, en Goffman esto es una de las críticas arraigadas a su obra, en el que sus ejemplos y sus razonamientos no tienen una manifiesta reflexión sobre el componente histórico, como se ha observado en la revisión crítica de esta tesis. Los planteos principales se estimulan desde marcos teóricos vinculados a la dialéctica histórica o la progresión social de la economía y de sus conflictos. Indudablemente, para una proyección dramática estos elementos de reflexión temporal, complementado con los conceptos y procedimientos del siguiente apartado sobre la *conflictividad*, puede aportar y proyectar concepciones conceptuales de este tipo, comprendiendo el valor estructural e histórico de las relaciones sociales entre los individuos y la conformación de sus personas/*self* que presentan.

Otro campo procedimental de la escritura dramática (*playwriting*) está relacionado con la configuración del personaje. Describir cómo se acoplan aspectos de la fábula y de los géneros en la *performance* por medios de estos procedimientos, permiten visibilizar el problema del *self* como ejercicio de composición de los encuentros cara a cara y como un conjunto de atributos ejercitados como *a-maneramientos* institucionales que suceden en el aquí y ahora de la interacción. Goffman en *La presentación del self* configura un real problema sociológico de atributos sociales que se ejercitan en las convenciones estructurales de los establecimientos sociales, su *performance* es un desempeño de gestualidad imbricada en el desarrollo de reglas sociales que establecen una reciprocidad de *selfs*, definiciones de origen social sobre sí mismo y sobre el sí-mismo ajeno. Con lo cual, se refiere a los aspectos de cómo esas reglas sociales configuran a los sujetos sociales, fuera de toda referencia psicológica, principalmente al margen de los postulados de Mead sobre el componente intencional de los individuos. Lo observado sobre el *self* en el capítulo de este trabajo de tesis sobre *La presentación de la persona*, se destaca como un proceso

de interacción en una reciprocidad de atribuciones, consignadas a la definición de la situación. El individuo es partícipe de un juego social, con lo cual son los *momentos* y por eso las *personas*, y no a la inversa.

De la misma manera, el análisis y la producción de la escritura teatral (*playwriting*) parte de la “Estructura” para reflexionar sobre el personaje: “[estos] no actúan o hablan para imitar su carácter, sino que reciben su carácter por añadidura, debido a su acción” [Pavis, 1996: 134]⁵⁴. En relación a estos elementos estructurales tratados, McKee explica que “la función de la Estructura consiste en aportar presiones”, de tal manera que se irá “revelando la verdadera naturaleza” del personaje [1997: 137], lo que es decir, en la dialéctica entre *caracterización* y *carácter* del personaje, que los conflictos dramáticos van organizando hacia esa revelación del carácter, es decir, de la determinación de un *self* por medio de las dinámicas de las presiones estructurales de la acción dramática. En esto ya vemos claramente la riqueza analógica de estos aspectos del teatro en la revelación del *self* en los encuentros cara a cara de Goffman, ya que se encuentran en consonancia⁵⁵.

CARACTERIZACIÓN: *“la suma de todas las cualidades observables de un ser humano, aquello que puede conocer a través de un cuidadoso escrutinio (edad, coeficiente intelectual, sexo, sexualidad, estilo de habla, gesticulación, elección de automóvil, casa, ropa, educación, profesión, personalidad, carácter, valores, actitudes)”* [McKee, 1997: 131; Cfr. Pavis, 1996: 63].

CARÁCTER: *“Se desvela a través de las opciones que elige cada ser humano bajo presión: cuanto mayor sea la presión, más profunda será la revelación y más adecuada resultará la elección que hagamos de la naturaleza esencial del personaje. La presión es esencial. Las decisiones tomadas en situaciones en las que no se arriesga nada significan poco. (...) Pero si ese mismo personaje insiste en decir la verdad cuando una mentira le salvaría la vida, percibimos que la honradez anida en su naturaleza”* [McKee, 1997: 132; Cf. Pavis, 1996: 62].

Como descubrimiento del personaje, la presión que recibe el individuo de situaciones conflictivas lo impulsa a la adquisición de determinados atributos. La *caracterización* del personaje responde a la lógica de los atributos sociales que compartimos con los demás, mientras que el *carácter* responde a la lógica del actuante en la dinámica del ejercicio situacional en atributos que surgen de sus tensiones interaccionales.

⁵⁴ Estas definiciones se encuentran en una concepción pragmática del teatro. Existe también consideraciones sobre “personaje” desde la semiología, posicionando categorías de análisis, más que herramientas para la creación: el personaje es un conjunto de funciones, con una relación más deterministas en relación al marco estructural; por ejemplo, el modelo actancial de Greimas [Uberfeld, 1977: 48] o los análisis de Uberfeld sobre el personaje en el texto teatral [p. 85].

⁵⁵ Vale considerar confrontativamente lo que Pavis describe como concepción esencialista del personaje, propia de posturas subjetivistas del período romántico del siglo XIX en Europa, como Henrik Ibsen o Anton Chéjov: “El análisis de los caracteres define según una consistencia y una esencia psicológica o moral más allá de acciones concreta de la intriga. Solo le interesa la personificación de la avaricia, de la pasión. Los personajes sólo existen en la medida en que forman parte de tipos morales o psi –los *emplois*, en la terminología francesa-. Todo ocurre como si la acción fuese la consecuencia y la exteriorización de su voluntad y de su personalidad” [22].

En teatro, cuando se refiere al problema de la caracterización/carácter se permite ver la presión de la situación frente a o en contra de los objetivos del actuante: puede forzar la transformación de una clave de la interacción, como el tono de la situación para convertirla en otra situación, bajo la supervisión o control o flexibilidad de los interactuantes (en una situación de una clase, por ejemplo, un profesor con expresiones arrogante frente el curso puede desencadenar frente a la confrontación de un estudiante también arrogante una escalada que transforme la clase en otra situación). El actuante, también, puede no forzar nada de las reglas de la situación o de los atributos que se generan desde ese marco de referencia, que, llegado el caso, el individuo estará sujeto a la rutina de construcción de su *self* tipo, propias de la situación (donde el “rol” –componente institucional– es el atributo predominante por sobre el resto de atributos ejercidos en la interacción). Todo esto, podría haberse ejercitado en Goffman en *La presentación de la persona*, ya que en él se prioriza siempre los momentos, las situaciones, la interacción por sobre el sí-mismo y su efecto, la identidad.

Esto trae a colación el problema de la agencia, que –orientado en el mismo tratamiento que Goffman realiza– Pavis describe que la reflexividad y la decisión del sujeto está presente en las particularidades de respuestas frente a la organización estructural de los momentos, que la *caracterización del personaje* enfrenta para revelar en la historia lo que llamamos *personaje* [1996: 335]. La concepción agencial del individuo se encuentra, entonces, en la manipulación de las reglas del orden de la interacción, siempre en acoplamiento con los factores institucionales: cancelando, acelerando u aletargando transiciones, aperturas, desarrollos y cierres situacionales. Es decir, que la agencia no está en la ilusión de una yuxtaposición de existencia entre atributos del *self* por sobre las reglas del orden de la interacción, sino en su ejercicio de presentación frente a los otros en las reglas mismas de ese orden. La subjetividad está siempre en una aprehensión social para su propio desarrollo⁵⁶.

Por último, con la misma lógica procedimental de la composición, el tiempo y el personaje, el *diálogo* en teatro, es decir, *la dimensión lingüística de la interacción escénica*, se relaciona con una orientación

⁵⁶ Los procedimientos del *playwriting* predisponen a comprender la dinámica del *self* desde esta dialéctica social entre “caracterización” y “carácter” de los individuos en los encuentro cara a cara (**personajes chatos / personajes redondos** [Bentley, 1964: 49]; **giro del personaje** [Field, 1979: 27-33; Comparato, 1988: 90; Pavis, 1996: 334-339; Mckee, 1997: 131-136]; **verosimilitud, componentes: profesional, personal, privado** [McKee, 1997: 30]; **composición: físico, social, psicológico** [Comparato, 1988: 92]). Como también la lógica de los posicionamientos entre ellos en una situación **protagonista** [Pavis, 1996: 359; Mckee, 1997: 172; Comparato, 1988: 90]; **protagonista único/protagonista múltiple** [Pavis, 1996: 359; Mckee, 1997: 73]; **protagonista activo/protagonista pasivo** [Pavis, 1996: 359; Mckee, 1997: 73]; **Coadyuvante o colaborador** [Pavis, 1996: 98]; **principio del antagonismo** [Field, 1979: 33-53; Mckee, 1997: 381]).

pragmática del lenguaje, que “considera el diálogo y el acontecimiento escénico como acciones performativas y como un juego sobre presuposiciones, el implícito de la conversación –por decirlo escuetamente- como un modo de actuar sobre el mundo a través de la palabra” [Pavis, 1996: 24]. Es decir que *los personajes cuando hablan* fortalecen la acción dramática que se lleva a cabo, en relación con los componentes de la estructura de la fábula, es estructurada y estructurante. En la escritura dramática (*playwriting*) tiene dos recursos básicos en este aspecto:

DIÁLOGO: “*Es un intercambio verbal entre personajes. (...) También otras posibilidades: entre un personaje visible y uno invisible (teichoscopia), entre un hombre y un dios o un espíritu (Hamlet), entre un ser animado y un ser inanimado (diálogo con o entre máquinas, conversación telefónica, etc.)*” [Pavis, 1996: 125]⁵⁷.

INDICACIONES / DIDASCALIAS: “*Se trata de los estados de ánimo y posturas del personaje que se sugieren antes del diálogo. Contribuyen a crear la atmósfera de escena*” [Comparato, 1988: 171].

Las “indicaciones / didascalias” aprecian las intervenciones de los personajes ajustadas a una definición con relación a la acción dramática que realizan cuando hablan. Existen obras de teatro sin didascalias, en las cuales la interpretación del lector o del director organiza esa definición práctica de lo que se hace diciendo, a partir de los “indexicales” de cada intervención que organizan la situación dramática en el propio diálogo; sin embargo, son textos sujetos a una mayor polisemia e intervención ajena al dramaturgo.

Goffman profundiza esta dimensión lingüística de los encuentros cara a cara al final de su vida, en *Forms of Talk* [1981], su última publicación. Responde a la misma estrategia metodológica de toda su obra, es decir, configurar un enfoque desde una perspectiva ajena a la sociología y aplicarla a su objeto de análisis para ensayar conclusiones⁵⁸. Al igual que en su último texto, “Orden de la interacción” [1984], las conclusiones relacionadas al habla en un encuentro están supeditada al régimen de una mayor coordinación del orden de la interacción, es decir, a un ajuste de reciprocidad: en la interacción cara a cara, el habla es una variable de ajuste de la acción social.

⁵⁷ Recomendaciones de McKee para la escritura de diálogos: “El diálogo no es una conversación. (...) En representación el habla debe tener presencia de habla cotidiana, pero no superior al normal. (...) Decir lo máximo con el menor número de palabras posible. (...) Debe ser un diálogo que siga una dirección. (...) Cada intercambio en el diálogo debe cambiar los golpes de efecto de la escena en una dirección u otra a lo largo de los cambiantes comportamientos de los personajes, sin repetirse. (...) Debería tener un objetivo” [McKee. 461-462].

⁵⁸ En ese período “lingüístico”, se casa en 1981 con la lingüista canadiense-estadounidense, Gillian Sankoff, de cuya unión nacerá Alice Goffman (hoy socióloga especializada en cárceles). Erving Goffman fallece en 1982.

En este marco, entonces, los procedimientos vinculados a lo verbal son dispositivos que organizan y refuerzan la acción dramática desde la intervención de los personajes y las indicaciones desde donde se ejercitan esas intervenciones⁵⁹. En un breve repaso de estos procedimientos, vale destacar el “soliloquio” como una forma de habla sin audiencia, que interpela en la vida real al “self” del individuo cuando es descubierto en la actividad de hablar solo. No por algo surge el pudor en esos momentos, o el etiquetamiento psicopatológico, como también formas de justificación por medio de una actividad implicada: estudiar, memorizar, hablar por el celular con audífonos⁶⁰. Otro ejemplo para reflexionar es el procedimiento de la “elocuencia”, que en el teatro es necesario debido a que las intervenciones son deudoras de una claridad expresiva que hace ganar en comunicabilidad, en el que las acciones de los actores deben afectar a los espectadores. En la vida cotidiana real, la elocuencia en el discurso de un individuo atribuye a su *self* un complemento de seguridad de lo que se está diciendo/haciendo (“sabe lo que dice” / “sabe lo que hace”). La elocuencia puede asociarse a algunos tipos de interacción de parte de atributos del *self*, como el profesor universitario en una clase, que lo paradójico del procedimiento es que, en términos prácticos, ese mismo individuo profesor puede no ser elocuente en un orden de interacción familiar. En este sentido interaccional la valoración de la elocuencia también es variable, en cuanto que puede ser un ejercicio de discurso que sociohistóricamente sea diferente: como cuando se dice que algunos presidentes argentinos de principio de siglo XX llegaron al poder sin ser elocuentes en sus discursos (difícil de concebirlo así en el ejercicio actual del espacio público).

II. 2. RESONANCIAS EXPLICATIVAS AL PROBLEMA DE LA CONFLICTIVIDAD EN LAS INTERACCIONES CARA A CARA

Para concluir el enfoque integral de la analogía dramática en sociología (el complemento de elementos de la *dramaturgy* con el *playwriting* que se trató anteriormente), en este apartado final se revisará el tema de la conflictividad social en esta clave. La “disrupción” en *La presentación de la persona* es el concepto que utiliza Goffman para referir a la conflictividad en el orden de la interacción, y como se observa

⁵⁹ Estos procedimientos del diálogo dramático son: **diálogo** [Comparato, 1988: 169; McKee, 1997: 461; Pavis, 1996: 125-128; Field, 1979: 32]; las direcciones discursivas (hacia el otro, hacia sí mismo, hacia el mundo: **soliloquio** [Comparato, 1988: 169]; **monólogo interior** [Comparato, 1988: 169]; **narración** [Comparato, 1988: 169]), y los recursos expresivos de la lengua que favorezcan la acción dramática (**parlamentos breves** [Pavis, 1996: 327; McKee, 1997: 463]; **frase de suspense** [Comparato, 1988:126; McKee, 1997: 466]; **verbos vívidos** [Pavis, 1996: 2024; McKee, 1997: 469]; **elocuencia** [Bentley, 1964: 81]).

⁶⁰ El uso de barbijo en tiempo de pandemia ha sido un gran artificio para los soliloquios.

no responde al marco semántico del teatro. Las “disrupciones” se vincula con la pérdida de la definición del encuentro cara a cara a partir de que los participantes no pueden sostener las impresiones definitorias de esa situación y, simultáneamente, las de sus propios *self* en esa situación.

En este trabajo de tesis, en el apartado “*La presentación de la persona en la vida cotidiana*”, se mostró la clasificación de incidentes que inician las disrupciones. Entre esos incidentes solo uno responde al campo teatral y, particularmente, al *playwriting*, el concepto de “escena”, que se encuentra sólo vinculado con la manifestación voluntaria de un actuante contra el orden de la situación, rompiendo su estatus de impresiones y, en efecto, su “persona”/*self*, transformando estas definiciones en otras, de manera intempestiva (como lo refirió el propio Goffman, a la manera de “hacer una escena”). Es el único concepto de la escritura dramática (*playwriting*) en la *dramaturgy* goffmaniana, sin embargo, remite solo a conceptualizar un tipo de disrupción entre otras. En este apartado, se utilizará el concepto de “escena” en una mayor magnitud semántica desde el teatro, para proyectar sus analogías al análisis social.

Como se ha remarcado, las disrupciones están contempladas desde su incidencia, es decir, su estímulo. En Goffman, cada incidente (incluida la “escena”) no se configura en su desarrollo, que, en la lógica de toda disrupción, debería dar cuenta del proceso de cambios/transformaciones en los propios intercambios y transacciones entre los participantes. En la escritura teatral (*playwriting*), los conceptos y los procedimientos arraigados a la idea de “acción dramática/conflicto dramático” dan posibilidades de comprensión ya no a lo incidental, sino más bien a la configuración de la progresión del conflicto.

Desde la antigüedad griega hasta nuestros días, el teatro –en su camino de autonomización como disciplina artística– elaboró y reflexionó siglos tras siglos un bagaje conceptual y procedimental sobre el conflicto, como la materia prima del desarrollo de una historia para ser representada. El teatro, en este sentido, se transforma en un área de conocimiento experto en la conflictividad. Los conceptos de “escena”, “acto”, “secuencia”, “trama/intriga”, “fábula”, “género”, “estructura dramática” de un texto o guion para ser representado tienen cada uno de ellos el estímulo del cambio, de la transformación, concentrada en la dinámica de la “acción dramática”. Cada escena tiene una “acción”, cada “acto” también está organizada por una “acción” predominante que se halla en alguna de las escenas que contiene, de la misma manera se organiza una secuencia y, en efecto, la trama/intriga de la estructura dramática, donde se halla la “acción

dramática fundamental” que incita al desarrollo de los sucesos hacia su final⁶¹. En el apartado anterior, se utilizaron estos conceptos de manera esquemática, como marcos de contención, progresión y reciprocidad de afectación entre la estructura social y el orden de la interacción en la que se encuentra la *performance* de los individuos (un desarrollo del “acoplamiento laxo” desde una perspectiva dramática integral).

Estos conceptos, ahora, son resonadores explicativos de la conflictividad social desde la propia particularidad de sus definiciones, teniendo en cuenta su esencia fundamentada en el conflicto dramático. Esto nos lleva a dos dinámicas explicativas: primero, a la relación estructural de la *performance* conflictiva, desde la analogía integral de la escritura dramática (estructura, fábula, género, intriga, etc.), como se hizo en el apartado anterior, pero en la dinámica de la explicación de un conflicto en la lógica de acomplamientos entre lo macro y lo micro-social. De esto se deduce que cualquier conflicto puede manifestarse en alguno de estos grados, aunque en interrelación con todo el resto. Por ejemplo, observamos una pelea entre dos individuos en un bar, y comprendemos que la actuación de esta disputa tuvo una incidencia (las que pueda calificar Goffman) y una “progresión/ desarrollo” de gestos violentos (es decir, contacto físico y ruptura de la “escenografía” del espacio, por ejemplo), despojándose de la situación de entretenimiento previo y de sus propios *selves* anteriores (clientes/consumidores), para “transicionar” a otra situación y a otros *selves* debido a la progresión de la *performance* de hostigamiento. En este plano, la concatenación de lo performático de la pelea en los otros esquemas “estructurales” más amplios permite establecer significados que asisten a la comprensión del conflicto, tanto en definición de producción y de desenvolvimiento, cuando se implica en qué escena, acto, trama/intriga, fábula, género, etc, se encuentra la *performance* de los individuos. En efecto, la trama organizacional, en este caso, puede explicar mucho sobre el horizonte de acciones conflictivas contempladas en esa intriga, entre las que se encuentra, “pelea de bar”. Sin embargo, en otro ejemplo, los aspectos performáticos de unos “despidos en una empresa”, es decir, en una trama organizacional de acciones racionales privadas, puede congregar mayor “estado de información” en aquellos grados estructurales mayores desde donde se transita la generación de sucesos desafortunados. Las maneras de los comunicados legales, las negociaciones de salida, indemnizaciones, posibles audiencia o juicios laborales, son formas performáticas estipuladas en la trama jurídica organizacional, desde donde se puede reflexionar procesos de dominancia simbólica y de desigualdad.

⁶¹ En la estructura clásica de “inicio”-“desarrollo” – “acción dramática” – “final”.

Y la segunda dinámica explicativa sobre la conflictividad, es incursionar en la propia progresión/desarrollo del conflicto como escena en sí, en cuanto sus posibilidades expresivas y consecuencias procedimentales. Esto será, entonces, el objetivo del siguiente desarrollo del apartado, comenzando por la definición principal:

CONFLICTO DRAMÁTICO: *“Resulta de las fuerzas antagonistas del drama. Enfrenta a dos o más personajes, dos o más visiones del mundo, o varias actitudes frente a una misma situación. Hay conflicto cuando un sujeto (sea cual sea su naturaleza exacta), al perseguir un determinado objeto (amor, poder, ideal), se ve enfrentado en su empresa por otro sujeto (un personaje, un obstáculo psicológico o moral). Esta oposición se traduce entonces en un combate individual o filosófico, su desenlace será inscripto, o bien bajo el signo reconciliador de la comicidad, o bien bajo el de la tragedia cuando ninguno de los bandos opuestos puede ceder sin perder su dignidad”* [Pavis, 1996: 90].

Esta definición organiza la forma estructural de cualquier unidad de análisis, tanto para grados mínimos de la acción social en conflicto como sus aspectos macro. En este sentido, el conflicto dramático es una disposición a que cualquier suceso genere una revelación, el ejercicio de un estado de la cuestión que deviene en sus maneras en otro distinto. Eso permite revisar cualquier tipo de relación en conflicto o tensión en cuanto proceso, en el que existe un traspaso progresivo de las partes de una situación en otras en términos de convenciones y sus rupturas posibles en la elaboración de un drama social. Las **formas en conflicto** pueden resultar de la siguiente manera según el lenguaje del teatro:

“Rivalidad entre dos personajes por razones económicas, amorosas, morales, políticas, etc.

“Conflicto entre dos concepciones del mundo, dos morales irreconciliables (Antígona-Creonte).

“Debate moral entre subjetividad y objetividad, inclinación y deber, pasión y razón. Este debate acaece dentro de una misma figura o entre dos bandos que pretenden imponerse al héroe (dilema).

“Conflicto de intereses entre individuos y sociedad, motivaciones particulares y generales.

“Combate moral y metafísico del hombre contra un principio o un deseo que lo supera (Dios, el absurdo, el ideal, la superación de uno mismo, etc.)” [Pavis, 1996: 91].

Estas formas del conflicto permiten remitir a dos cuestiones fundamentales, primero a comprender que la conflictividad está sujeta al concepto revisado de “fábula”, cuando dice que configura una “ambientación” de valoraciones, con lo cual siempre se está en una acción de reproducción social o de conflictividad en un sistema de ideas desde donde se comprende el criterio de lo que está sucediendo (lo

que Goffman referiría como “idealización”, concepto fuera de su *dramaturgy*). Y segundo, no debe olvidarse que el conflicto en el teatro puede no ser manifiesto, y que la obra remita a la idea de un “teatro sin acción dramática”, es decir, a un estado de cuestiones en que los personajes quedan retratados, no a instancias de cambios por conflicto, sino a un devenir de un momento de sus vidas que un escritor o director deciden representar. Y se ha referido al teatro de Beckett y de Ionesco y también a la necesidad de este tipo de estructuras dramáticas del acudir a la expectativa de que suceda algo, de allí que se sostenga su interés en el espectador.

Esta tipología de las formas del conflicto también puede complejizarse a partir de comprender la dicotómica conceptualización de “conflicto externo” y “conflicto interno” [Comparato, 1988: 71-73; Pavis, 1996: 90-92; McKee, 1997: 71], que ayudan a observar la relación performática que remite a presiones sociales o institucionales, y aquellas que lo hacen desde el conflicto “simbólicamente” personal, destinadas a revisar pensamientos y sentimientos del propio personaje⁶²; comprendiendo que esta última no deja de ser un material social, debido a la internalización de maneras de pensar, sentir u obrar que se encuentran en sus relaciones sociales, y que se viven como personales (más allá de que es un ámbito de injerencia de los estudios psicológicos). En esta división, podemos deducir combinaciones, cuando referimos al desarrollo de un conflicto en la vida cotidiana, y entender configuraciones de encuadre del conflicto en los encuentros cara a cara, que pueden extenderse a factores de contradicción institucional, grupal o interaccional manifiestas, considerando que el marco de percepción de los individuos en general es interaccional, volviendo latentes los aspectos de conflicto externo, ya que la experiencia del cara a cara es inminente y de exigencia ejecutiva (como cuando se personaliza el conflicto con un jefe de sector en una empresa, y el empleado no ve sino el sujeto como conflicto, y no a las condiciones organizacionales que lo promueven). En otro ejemplo, la perspectiva política consciente del actuar de un individuo, como en un militante, se contempla sobre todo desde el conflicto externo.

Los conceptos previstos por McKee sobre la “escena” y la “escena con un no-acontecimiento” expresan esta dinámica de la acción en el cambio de estatus (o no) en el encuentro entre individuos:

ESCENA: *“Es una acción que se produce a través de un conflicto en un tiempo y un espacio*

⁶² A partir de esta distinción de externo-interno, McKee divide en dos formas la organización de una trama de guion: en macro-trama (para historias que se arraigan conflictos entre el personaje y aspectos amplios de la sociedad) y micro-tramas (para historia de índole personal, de ambientación intimista, es decir, que se reduce el campo de conflictos al sujeto, a sus relaciones cercanas y a sus percepciones) [McKee, 1997: 71].

más o menos continuo, que cambia por lo menos uno de los valores de la vida del personaje de una forma perceptiblemente importante. En una situación ideal, cada escena se convierte en un acontecimiento narrativo” [McKee, 1997: 56]⁶³.

ESCENA CON UN NO-ACONTECIMIENTO: *“La escena implicará una serie de actividades – hablar sobre esto, hacer aquello-, pero nada cambiará de valor. Será un no-acontecimiento” [McKee, 1997: 56].*

La “escena”, como unidad del conflicto, esencialmente debe ser concebido como una dinámica temporal, es decir, posee un *carácter procesual* (proceso como cambio, transformación), en la lógica de una elaboración micro-estructural que acumula y refracta aspectos de la estructura más amplia a la que acopla o se acopla. La “escena” –como el desarrollo recíproco de la “trama” y a la vez de una “fábula”– se ejercita como algo que sucede entre los individuos, compuesta de un comienzo, un desarrollo y un final que establece una re-elaboración de la situación inicial, a partir del trastocamiento de los valores predominantes en la situación o en el grupo. Como se ha observado, los planos institucionales y organizacionales (fábula, género, trama, acto) convocan y repercuten valores de acción para la propia reproducción de sus elementos. En este sentido, la disrupción del orden de la interacción se encuentra comprometido en un desarrollo de re-elaboración de la situación o del marco a partir de esos valores. Comparato [1980: 180] remite a esta cualidad proteica y formal entre la escena y la trama, en cuanto alimentar el desarrollo de la historia de estas acciones que, simultáneamente, van resolviendo y ejerciendo desencadenantes críticos para la estructura de la fábula. Con lo cual, con todo lo dicho, se deduce que el conflicto particularizado en una escena nunca es una entidad aislada, sino que está enmarcada en el plano institucional de sus valores: no puede haber conflicto sin el establecimiento de una rutina de valoraciones por un grupo humano donde sucede la *performance*. En este sentido, Comparato desarrolla una tipología de escenas que tiene diferentes funciones en la trama:

ESCENAS ESENCIALES: “las que contienen lo fundamental para el desarrollo de la trama”.

Se clasifican en cinco tipos:

“ESCENAS DE EXPOSICIÓN: *exponen un motivo, un problema, una información. No resultar didácticos.*

“ESCENAS DE PREPARACIÓN: *nos informan de las complicaciones que vendrán*

⁶³ Anteriormente, se expuso la cita sobre la definición de “escena” de Pavis, que refería a la “acción” como su marco de definición. Se observará en todo este apartado que “acción” remite a la configuración de un conflicto como procedimiento de transformación de la situación.

más adelante (no ser demasiado explícito).

“ESCENAS DE COMPLICACIÓN: *ilustran el desarrollo de la complicación y nos preparan para el clímax (no disminuir la expectativa).*

“ESCENAS DE CLÍMAX: *el punto más alto del drama. La obligatory scene, porque no existiría el gran momento dramática sin ellas.*

“ESCENA DE RESOLUCIÓN: *llamadas terminales o de conclusión”.* [Comparato, 1988: 152]

Esta clasificación sirve de analogía para estipular dramáticamente la legibilidad de la progresión (como posible escada y posibles estabilidades) de la conflictividad. No puede forjarse, en este sentido, una de estas escenas de modo autónoma, sino como posibilidad de escalada o intensificaciones o momentánea interpretación de estabilidad (de mayor o menor grado). Como el concepto de “escena” contiene el de “acción” y el de “valores”, debe comprenderse que responde a los enmarcamientos estructurales relacionados con las convenciones de la ambientación de la fábula generada (marco institucional y organizacional), con lo cual uno puede observar las formas de traducción desde la estructura social hasta el suceso interaccional cara a cara (previendo, proyectando o explicando lo sucedido o lo factible de suceder). Piénsese esto como ejercicios de composición analógica en un conflicto dentro de un establecimiento social: un problema sindical entre sectores del propio gremio tiene una progresión diferente que un conflicto entre gremio y la patronal; o en términos más amplio el conflicto entre un medio de prensa y un gobierno ejecutivo tiene diferente progresión que la que puede ejercerse entre dos familias vecinas en un barrio privado: en todas ellas la sistematización de valores a nivel institucional, organizacional o sectorial funciona de manera diversa a la hora de comprender el ejercicio de una “disrupción”, esto significa que determinadas acciones pueden no ser vistas como conflictivas en una organización, mientras que en otras sí)⁶⁴.

En el siguiente concepto de la escritura dramática (*playwriting*) se organiza la idea de las progresiones en cuanto el proceso del conflicto:

ESCENAS DE TRANSICIÓN E INTEGRACIÓN: *“se denominan también intermediarias, sirven para ligar las escenas esenciales. Sin ellas, se crea un vacío intermedio”* [Comparato, 1988: 153].

⁶⁴ En lo institucional se comprende el proceso histórico, con el cual determinados comportamientos antes vistos como no conflictivos, hoy tiene el tenor de hostigamiento o abuso (por ejemplo, en el ámbito de la *performance* masculina frente a la mujer).

Es clave que una rutina organizacional se comprenda en una disposición de *elipsis informativas* en los encuentros entre los individuos. Cuando un novato entra a una organización, en este sentido puede resultar desorientado, hasta que comienza a deducir *cabos situacionales* o la ayuda de alguien que lo guíe en la adaptación. En este sentido, las situaciones en una trama organizacional son ejercitadas en estrategias formales e informales de eficacia y de atajos, en los que se condensan aspectos de una situación anterior con una que está por suceder, generando omisiones en forma de supuestos de acción en la trama/rutina organizacional. Podría decirse que un equipo con experiencia provoca más elipsis, en los estados de información, y en efecto, cuanto más elevado la jerarquía de la organización mayor cantidad de elipsis, de supuestos sobre los que se intercambia. De esto, puede deducirse que la comprensión de un posible conflicto de parte de un sector o grupos de la organización subalterno puede ser escasa, lo cual no implica que no tenga una “mistificación” de lo que sucede, exagerando la interpretación de sus consecuencias. Las “escenas de transición” como analogía sugiere explicitar lo que Randall Collins llamó el encadenamiento de rituales de interacción, es decir, de órdenes de interacción, donde se marcan las consideraciones preparatorias al ritual o las de salida en las que en todas ellas se activan los ritmos del foco compartido y la consonancia emocional entre los individuos [Collins, 2004].

Quedarían fuera, sí, proyecciones analógicas relacionadas con “escenas” que generan rupturas temporales o de ruptura de convenciones de la realidad física de la vida cotidiana, como por ejemplo “**flash-backs**” [Pavis, 1996: 208; Mckee, 1997: 405], “**escenas oníricas**”, “**flash- forwards**” [Comparato, 1988: 153]; aunque deberían considerarse para las rutinas relacionadas al estudio de las conversaciones, donde es posible ejercitar estos procesos a través de lenguaje verbal.

VALORES NARRATIVOS: *“las cualidades universales de la experiencia humana que pueden cambiar de positivo a negativo o de negativo a positivo, de un momento a otro. Por ejemplo: vivo/muerto, amor/odio, libertad/esclavitud, verdad/mentira, valentía/cobardía, lealtad/traición, sabiduría/estupidez, fuerza/debilidad, emoción/aburrimiento, etc.”* [Mckee, 1997: 54.] *Los valores dramáticos se pueden evaluar y cuantificar* [Comparato, 1988: 139].

Como hemos observado desde Pavis y los autores del guion, la “acción” es la que pone en funcionamiento la escena en su propio esquema de cambio de signos, es decir, de transformación de la situación por reducción o maximización de “valores” predominantes y sus consecuencias en la reorganización de la situación. Los valores narrativos ponen el eje analógico en las instituciones como

acerbos de moralidad, es decir, de criterios evaluativos de los comportamientos, que se refuerzan o se ponen en crisis a través de los encuentros cara a cara. Con lo cual, en términos de la conflictividad, son estos aspectos integrados de la escena que genera transformación por medio de la acción, que se hace en referencia a un código de intercambio, a una convención que ponen a los individuos en la predisposición de definir determinados significados de la situación y, en efecto, de sí mismos. Estas valoraciones están en consonancia con lo que el género y la fábula ponen ya en disputa en su propia dinámica de progresión. A este respecto, existe un horizonte de conflictividad posible en toda trama⁶⁵.

El problema sobre la variabilidad de los “valores”, en cuanto una afirmación de la acción realizada o por realizar es un problema metodológico planteado en Robert Merton en su estudio sobre los comportamientos de los individuos y sus grupos de referencia o de pertenencia [1964]. De igual manera, que la discusión sobre el relativismo limitado del ejercicio de las tipificaciones del sentido común en el pensamiento social de Alfred Schutz [1974], en cuanto la existencia de una realidad finita de sentido como una disponibilidad de un horizonte de acciones posibles. De igual manera, en este caso cuando se habla de “valores” existe una demanda de resolución objetiva en los asuntos humanos, en una trama que contiene el sistema de reducción y maximización, de enfriamiento o calentura, de reproducción o cambio, de consenso o disenso. Como en una obra de teatro, en la que pueden existir reinterpretaciones históricas, se halla un plano básico estructural de tensiones, es decir, en un sistema de valores desde el cual un personaje se contrapone a otro, luego podrán variar los modos y surgirán las adaptaciones incluso por director (lo que no cambia en Hamlet es la tensión inicial de pedido de venganza paterna). Los valores en la trama tienen una resolución objetiva, con lo cual la trama construida por el dramaturgo es resultante de una toma de posición, de una afirmación, en efecto, de la construcción de un criterio de valoraciones que funcionan dentro de la estructura de la fábula (con lo cual no todo es relativo, existe un sistema de valoraciones que posicionan en la acción a los personajes frente a otros, por el cual se vuelve legible una historia: y en la proyección analógica social, se vuelve legible la *performance* en una trama-organización/fábula-institución).

⁶⁵ Cabe recordar que Goffman es cuidadoso de no llevar sus reflexiones a una teoría de las motivaciones o intencionalidades (como en el caso de Rom Harré), distanciándose de una psicología social. Por lo cual este horizonte de “valoraciones” que existe en toda situación tiene un tratamiento en el ordenamiento social de la interacción entre los individuos, que descriptivamente y desde diferentes perspectivas él trabaja en sus publicaciones. No es un tratamiento sobre el proceso de reflexividad del individuo, sino de las opciones estratégicas que todo orden de la interacción puede posibilitar.

En *La presentación de la persona* no hay registro de la “valoración” de manera explícita, sino a través del concepto extra-teatral de “idealización”. Este concepto no tiene un desarrollo importante en la publicación, y queda en un matiz críptico y dado por supuesto (caso contrario, hubiera sido más evidente la presencia de lo institucional en las *performances* analizadas). Esa “idealización” se encuentra presente en todo asunto humano como una referencia de moralidad y que, en efecto, genera solidaridad, reconocimiento y membresía en el grupo. Lo que encuentra Goffman como estable en toda moralidad es que necesita de una puesta escena, un ejercicio de “fachada”, lo cual supone como individuos quedar expuesto antes los propios recursos expresivos para fortalecer esa moralidad, en un trabajo de control sobre sus propias impresiones. Hay una preocupación por los “equipos” en los establecimientos sociales por sostener una idealización de fachada, es decir, la búsqueda de estar haciendo lo correcto, orientadas a una estabilidad de sus dramatizaciones en una materia frágil y forzada como es el convencimiento social de que uno es lo que muestra o dice ser que es, evitando no quedar en un estado de deshonestidad de actuación y de irresolución actoral.

El siguiente concepto desde el problema de la conflictividad es la materia prima desde donde se constituye la *performance teatral*, y que posee evidentes referencias al problema de ¿qué es la acción social?

ACCIÓN: *“serie de acontecimientos escénicos producidos esencialmente en función del comportamiento de los personajes, la acción es, a la vez, concretamente, el conjunto de los procesos de transformaciones visibles en el escenario y, al nivel de los personajes, aquello que caracteriza sus modificaciones psicológicas y morales. (...) El motor de la acción puede pasar de un personaje a otro, con lo cual la acción es, por lo tanto, el elemento que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra. Es la serie lógico-temporal de las diferentes situaciones”* [Pavis, 1996: 20].

La acción dramática es la materialidad de la escena, del acto, de la fábula, como lógica temporal y como estructura de aparición concreta [Pavis, 1996: 22]. En este sentido, esta materialidad escénica es la que se compara históricamente con la materialidad de la acción social en la vida corriente, con lo cual estamos frente al concepto radical –como raíz– de la analogía⁶⁶. Goffman simplifica el ordenamiento de esa “acción social” al problema de la “interacción cara a cara”; en este sentido, conceptos como “acción

⁶⁶ Excede a los objetivos del trabajo de tesis, la comparación con la acción social en Max Weber [1921] o Talcott Parsons [1951] o Alfred Schütz [1974], para exponer similitudes y diferencias, y en efecto, proyecciones.

social” e “interacción social” están sujetos a sus influencias epistemológicas. Goffman desde el ambiente académico de la Escuela de Chicago, buscará reforzar sus estudios sobre la estructura de la interacción cara a cara (o también “*encounters*”, o más tarde, “orden de la interacción”). En sentido estricto, abarca el problema de la acción social con relación a esta dinámica concreta de la estructura del área de la co-presencia.

Como observamos en la definición de Pavis, la acción tiene una relación de dependencia y autonomía con respecto al sujeto que se comporta. Por un lado, su compartimiento produce la acción, pero observamos que también a partir de su compartimiento el individuo ingresa a la acción. Esta dinámica es reveladora, en cuanto a la pragmática y a la sintaxis de la acción humana. Es decir, por un lado, se puede referir de manera abstracta a las acciones sociales sin atender consideraciones comportamentales concretas, como definir marcos situacionales de lo que sucede en términos amplios, por ejemplo, al velar a un muerto en una casa funeraria o viajar en un tren o comprar una gaseosa en un kiosko. Y por el otro, de cómo los comportamientos de los individuos no sólo son funcionales al desarrollo de una acción social sino que, simultáneamente, se orientan en un ejercicio de enmarque de lo que se puede hacer de lo que no.

Hablar de la acción dramática, entonces, es además retomar los aspectos trabajados en la dinámica del “personaje” dentro de la estructura dramática. Es la acción que ejerce el “personaje”, la que va construyendo su “carácter”, sus atributos de identidad. Se observó anteriormente que la concepción clásica aristotélica del teatro –de la que proviene Goffman–, pone la acción en primer lugar: “los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que por añadidura los reciben en razón de sus acciones” [*Poética*, 1450a, citado en Pavis, 1996: 22]. Por realizar un comportamiento se ejerce una atribución, no solo un ejercicio de impresión. De ahí que las concepciones vinculadas a que un atributo no se tiene, sino que se ejerce, refiere a esto. La influencia de la definición de “*self*” de George H. Mead tiene la misma dinámica de configuración, la asimilación de un *self* en un individuo se configura sólo en la sociabilidad, es la interacción y los comportamientos que se vayan ejecutando, los que organiza las atribuciones. Goffman –sin una manifiesta referencia– adquiere y analiza desde esta noción la *presentation of self in everyday life*, sin profundizar en el planteo reflexivo y de conciencia de los individuos⁶⁷.

⁶⁷ En la disciplina teatral, además de esta concepción procedimental de los atributos, existe una *concepción esencialista*, en el que

A partir de todos estos argumentos sobre el personaje teatral, y pensando en los aspectos de la perspectiva dramática, es importante considerar que cada encuentro favorecería atributos del *self*. Por lo tanto, la vida cotidiana no es dramática en cuanto a la pregnancia de espectáculo; o sea, genera poco interés, porque se presenta en lo inmediato como un ejercicio de estabilidad de definiciones, es decir, de reproducción de atributos en el *self* a partir de la interacción y sus ajustes. El interés conflictivo en el teatro está en la transición positivo-negativo o negativo-positivo. Cuando esto sucede en una situación real, podemos estar ante una “situación real teatral”, o lo que podríamos decir una regeneración de valencia de *self*. Goffman estudia esto en *La presentación de la persona* en el estudio de las interrupciones, en las comunicaciones impropias, cuando el subtexto de la comunicación de un equipo se revela, es decir, sale mal la dramatización. Lo que se juega allí es una reversión del *self* del equipo, en cuanto a una competencia de atributos de positivo a negativo, en efecto de credibilidad en la actuación a la sospecha (como cuando en un restaurante, la dramatización del mesero o mozo se relaja en gestos y comportamiento cuando entra a la cocina, y la clientela termina observándolo, porque la puerta ha quedado abierta)⁶⁸.

DINÁMICA DE LA ACCIÓN: *“la acción está ligada, al menos para el teatro a la aparición y a la resolución de las contradicciones y conflictos entre los personajes, y entre un personaje y una situación. Es el desequilibrio de un conflicto que obliga al/los personajes/s a actuar para resolver la contradicción”* [Pavis, 1996: 23].

Lo particular de la progresión de un conflicto no se halla en un recupero de un estado anterior comprendido como equilibrado, sino en el desarrollo de un proceso derivativo a otras situaciones (en el horizonte de situaciones posibles para ese grupo implicado). La comprensión de resolución, puede incluso, tener en términos prácticos, la sujeción a la violencia explícita. No se está comprendiendo sobre las posibilidades estrictamente del discurso o del ejercicio de la comunicación para la construcción de consensos, sino a la dinámica de cómo las acciones sociales -sea cual fuere su gesto simbólico- “transiciona” en otras acciones sociales. La consideración, entonces, del conflicto es un re-enmarcamiento de acciones que podrían no haberse interpretado como tales⁶⁹. Por ejemplo, los gestos violentos de un

los atributos son parte de la psicología y de la moralidad del personaje. Esta versión no tiene injerencia en el tipo de sociología que trabaja Goffman.

⁶⁸ Como procedimientos de los elementos del conflicto dramático, aplicados al personaje se podrían proyectar los siguientes: **niveles de conflicto del personaje** [Field, 1979: 33-53] y **puesta y progreso del abismo** [Field, 1979: 33-53].

⁶⁹ A menos que en una posición filosófica existencialista, se comprenda la experiencia humana como constantemente conflictiva.

individuo a otro pueden no comprenderse como atributos de conflictividad en el propio grupo al que pertenecen, sino a un acto de iniciación y de pertenencia al grupo; mientras que individuos ajenos al grupo, definirían el comportamiento en razón de un acto violento.

Como se expresó en el problema de tesis, el lenguaje teatral tiene mayor pericia para comprender las transformaciones sociales más que sus reproducciones. Sin embargo, como se ha observado, la *dramaturgy* goffmaniana configuró su atención en los ajustes de acuerdo. **Lo cual no significa que Goffman haya caído en contradicciones, sino que se esmeró en seleccionar y comprender los conceptos del teatro que puedan describir mejor los aspectos de los encuentros cara a cara en relación a los que sucede con el sostenimiento de un *self* en la vida cotidiana, como objetivo principal, y no tanto al problema de su *performance* en relación con lo estructural institucional del suceso (como se ha trabajado desde la escritura dramática o *playwriting*).**

Dicho esto, desde la escritura dramática (*playwriting*), el conflicto en los encuentros cara a cara posee otra fisonomía analógica, centrada en las formas y procedimientos de la *acción dramática*. Por ejemplo, podemos destacar posibilidades proyectivas en las formas de la acción: “acción ascendente” y “acción descendente” (en cuanto al encadenamiento de los hechos y sus ritmos); “acción representada” y “acción narrada” (su proceso de modelización); “acción interiorizada” o desde el “exterior”; “acción principal” y “acción secundaria” (una centrada en la progresión de los protagonistas y la otra, en la primera como intriga complementaria); “acción colectiva” y “acción privada”; “acción en la forma cerrada” o en la “forma abierta” (en cuanto procedimientos de construcción de acciones con estructuras más rígidas de causa y efecto que conducen a la resolución o estructuras que genera diversos planos de interpretación, en un ejercicio de multiplicidad de sentidos) [Pavis, 1996: 23; 210]. Los siguientes conceptos como entidades de la escritura dramática (*playwriting*) son formas concretas y expresivas de la “acción dramática”, como postas conflictivas para el desarrollo de la historia:

ACONTECIMIENTO NARRATIVO: “*crea un cambio en la situación de vida de un personaje, tiene significado y se expresa y experimenta en términos de valor*” [McKee, 1997: 54].

PERIPECIA: “*Cambio súbito e imprevisto de situación, giro o “vuelco de la acción”. Se sitúa en el momento en que el destino del héroe toma un camino inesperado. Para Aristóteles, es el paso de la felicidad a la desgracia o viceversa. En el sentido moderno, la peripecia ya no está únicamente ligada al momento trágico de la obra; designa tanto los puntos alto y bajo de la acción como el episodio que viene después del momento fuerte de la acción*” [Pavis, 1996:

334].

Este cambio se presenta en conexión con la escena y la acción, es decir, conecta el proceso de transformación de estado a partir de una franja (*strip*) de la actividad, en la que observamos que se deriva la esencia de la comprensión de la acción dramática, y en consecuencia, de cómo eso acumula reciprocidad a nivel estructural, como en su proyección analógica entre el orden de la interacción y la estructura social, en cómo el conflicto interaccional cara a cara plantea la visibilidad de la normativa institucional, en cuanto ruptura, transformación y resolución⁷⁰. Hay un plano de acción que debe ser transcurrido para la sucesión de la rutina, en efecto, consistencia de los factores de existencia en la propia estructura social de los propios encuentros cara a cara. Por eso, incluso en la posibilidad de conflicto, las desviaciones de una situación a otra pueden formar parte de un horizonte de regularidades de la propia estructura. Los agentes pueden ser afectados emocionalmente, pueden discutir, romper, matar, pero en el horizonte de posibilidades de la estructura⁷¹.

Como en los anteriores campos de resonancia conceptual, en este caso también existe un bagaje procedimental en el campo de la conflictividad, que sirve para profundizar la analogía y observar los aspectos dinámicos de los sucesos en un marco situación que devenga en conflictos, en este caso, de los encuentros cara a cara: **golpe de teatro / golpe de efecto** [Pavis, 1996: 226; Mckee, 1997: 59]; **crisis; clímax; resolución** [Field, 1979: 101; Comparato, 1988: 126, 211; Mckee, 1997: 366-377]; **clímax narrativo** [Mckee, 1997: 64]; **nudo de la trama** [Field, 1979: 101]; **desenlace / resolución** [McKee, 1997: 376, Pavis, 1996: 62]; **calma final** [Pavis, 1996: 62]; **finales falsos; ritmo de los actos; puntos de inflexión** [Mckee, 1997: 283]; **finales cerrados; finales abiertos** [Mckee, 1997: 71]; **medición** [McKee, 1997: 350]; **ritmo y el tempo**, [Ubersfeld, 1977: 156; McKee, 1997: 348; Pavis, 1996: 401]; **progresión social y personal** [Comparato, 1988: 140; McKee, 1997: 354-356].

La “disrupción” goffmaniana tiene en esta cobertura una oportunidad relacionada al lenguaje teatral, como para no dejarla sólo en planos incidentales de la conflictividad en el orden de la interacción, pero

⁷⁰ Esto es lo que despierta el interés, como especificidad de los relatos, tanto en el mundo del espectáculo como en el periodismo: “Hay que recordar que nada nos atrae más que lo desequilibrado, pero cuando está cayendo. No podemos dejar de mirar a alguien que está luchando por recuperar el equilibrio. El drama es eso: el rescate de algún equilibrio posible. El desenlace es el sujeto otra vez en pie. O caído. El acto de caer ha terminado. También sus resistencias. No hay ya drama” [De la Parra, 2007: 7].

⁷¹ Como en la “sociología formal” de George Simmel, el conflicto es una forma de *socialización*.

sobre todo en la instancia de incorporarla al necesario esquema de comprensión de su acomplamiento con la desigualdad estructural de la sociedad. Estos conceptos y procedimientos tienen la experiencia de producción de material artístico y analítico, para cumplir su requerimiento analógico. De tal manera, concluimos con este trabajo de argumentación teórica sobre los alcances y las limitaciones de la *dramaturgy* de Goffman para el análisis del orden de la interacción, tanto en su vínculo con la estructura social como en su “secuencias” conflictivas; y de las posibilidades analógicas de la escritura dramática (*playwriting*) centrados en esas limitaciones.

CONCLUSIONES

En términos formales, puede manifestarse que se realizaron dos tareas argumentativas centrales en esta tesis, primero, analizar la naturaleza y la potencia explicativa de la *perspectiva dramaturgica* en la obra de Erving Goffman a partir de las críticas de diferentes autores sobre la carencia de tratamiento de la estructura social y el conflicto social en su microanálisis; y segundo, examinar los conceptos y los procedimientos de la *escritura dramática (playwriting)* con el fin de contrastarlos en posibilidades y limitaciones explicativas teóricas con su *dramaturgy*. De esta manera, entonces, se puede afirmar **que los análisis sociológicos de la estructura social y del conflicto social con relación a los encuentros cara a cara en su perspectiva carecen de suficiencia explicativa, desde el punto de vista teórico, debido a una configuración conceptual parcializada del propio modelo de análisis, centrado solo en aspectos del trabajo del actor teatral y de elementos escénicos, sin tratamiento de los conceptos y procedimientos de la escritura dramática**; es decir, que la hipótesis de este trabajo quedaría fundamentada en su desarrollo.

Principalmente por el segundo capítulo, también podría afirmarse dos supuestos de la hipótesis, que constan, primero, en que **los conceptos y los procedimientos de la “escritura dramática” (playwriting) confieren cualidades explicativas a los aspectos de la estructura social y de la conflictividad de los encuentros cara a cara**. Y segundo, que, **a partir de estos conceptos y procedimientos, la parcialidad analítica de la dramaturgy goffmaniana se complementa en un enfoque integral real del análisis social dramático**. De esta manera, con un enfoque integral se puede completar el tratamiento sobre el análisis del “orden de la interacción” en acoplamiento laxo con la “estructura social”, es decir, lo micro y lo macroscópico de la realidad social se ponen a tiro en una misma lógica conceptual, procedimental y metodológica desde este modelo analógico teatral. Con lo cual, esto permite dar cuenta de la riqueza conceptual de la analogía teatral para el tratamiento sociológico de los análisis de la vida cotidiana⁷².

Goffman es absorbido por el reconocimiento de su primera publicación, casi en la lógica de que las

⁷² Para estas afirmaciones centrales se llevaron a cabo los objetivos de revisar fundamentos metateóricos sobre perspectivas de análisis social bajo criterios de analogía con el arte. También en identificar los conceptos de la *perspectiva dramaturgica* en la obra de Goffman, como también de seleccionar los conceptos y procedimientos de la *escritura dramática* que den cuenta de aspectos relacionados al análisis de la estructura social y el conflicto social.

primeras impresiones son las que cuentan, ya que en sus trabajos posteriores no utiliza el modelo de la *dramaturgy*. En *Frame Analysis* aparece el teatro solo como una descripción de sus tipificaciones, para abarcar desarrollar la explicación del “frame teatral” (no como un modelo analógico). Esto concuerda con la posición del propio Goffman en sus últimas entrevistas, en las que critica al ambiente académico que lo llama “sociólogo dramaturgico”, dejando entrever en ellos un desconocimiento real de su sociología del orden de la interacción. Su elaboración en *La presentación de la persona* es un problema de retórica, y no de la construcción de una perspectiva en sí: toma el recurso histórico del *theatrum mundi* para hacer su microanálisis social. Ferdinand de Saussure, por ejemplo, en el *Tratado de Lingüística General* [1916], utiliza repetidas veces el ajedrez para explicar la distinción entre *parole* y *langue*, y para explicar el significado a partir de la relación de diferencia entre los elementos de la estructura de la lengua, y no por ello, se refiere a su legado lingüístico como “perspectiva ajedrecística”. **En este sentido, Goffman no se identifica con que exista una perspectiva dramaturgica en su obra.** Como si *La presentación de la persona en la vida cotidiana* haya cumplido su servicio de marco retórico, para posteriormente pasar a otros marcos como la antropología, la etnología o la lingüística.

En términos más específicos, también se observa que **el concepto de *performance* no responde a lógica del significado que se da en la *performance art*.** Como se revisó a partir de remarcar diferencias del teatro clásico y el teatro contemporáneo, como también sus influencias intelectuales sobre el teatro y lo que el propio Goffman dice en *Frame Analysis* –en su trabajo sobre el “marco teatral”–, puede afirmarse fehacientemente que **el término goffmaniano de *performance* está asociado con el de *actuación* en la representación teatral.**

Resulta necesario recalcar sobre la parcialidad conceptual de la perspectiva dramaturgica, a la que Goffman proyecta desde la actuación y no desde, efectivamente, la escritura dramática (*playwriting*). Como hemos observado a partir de “What is dramaturgy”, de Cathy Turner and Synne K. Behrndt [2008], **la lectura goffmaniana de la creación artística teatral puede iniciarse desde la puesta en escena, en cuanto la disposición y el ordenamiento de los elementos que sobre el escenario se utilizan para producir una historia dramática. Con lo cual su *dramaturgy*, en este sentido, puede no estar asociada estrictamente al problema de la escritura de un texto para ser representado.** La concepción anglosajona en este caso tiene mayor apertura en cuanto la utilización de sus recursos creativos, que la

concepción latina –o la que, en efecto, existe en Buenos Aires–, donde “dramaturgia” se corresponde con la disciplina de la escritura o la planificación guionada de una representación para ser llevada a cabo por un director teatral y los actores. Por eso en todo este trabajo de investigación se ha respetado la distinción entre *perspectiva dramática*, cuando se refiere al tratamiento de Goffman, y *conceptos y procedimientos de la escritura dramática (playwriting)*, para trabajar la propuesta que proviene de la dimensión textual del teatro. **En *La presentación de la persona en la vida cotidiana* no hay nada referido a la escritura dramática**, recién en *Frame Analysis*, explica –como hemos visto- factores que conforman la escritura dramática (guion) en relación con los problemas del “marco teatral”. Aquí describe –fenomenológicamente– tipificaciones del rol del guionista, a quien le es imposible poder definir y controlar aspectos de la vida cotidiana por fuera del marco teatral.

Desde la planificación que realiza para hacer la analogía teatral y describir la estructura de los encuentros cara a cara en *La presentación de la persona*, el “incidente” es trabajado por Goffman desde una lógica que uno podría estipular *consensualista*, si se ingresa en el debate epistemológico de la Ciencia Social sobre los autores que tienden más al estudio de las reproducciones o de los cambios/crisis de los elementos de la estructura social, con sus consecuentes consideraciones ideológicas. Por el tratamiento que realiza Goffman sobre los “incidentes”, desde la lógica de las técnicas defensivas y protectoras, es decir, desde la lógica del mantenimiento del control expresivo, no desarrolla las dinámicas y consecuencias de los “incidentes” del área del cara a cara. La bibliografía sobre la *escritura teatral* trabajada en esta tesis verifica las posibilidades de tratamiento sobre este tema. Con lo cual, podemos deducir que Goffman – queriendo o sin quererlo- se ha enfocado en la analogía teatral a instancias de la reproducción social. **Se podría decir que centrarse en los requerimientos analíticos de las escenas pondría en obligación de repensar el desarrollo conceptual del problema de la actuación, desde la *escritura dramática (playwriting)*, ya que este es uno de los reservorio conceptuales y argumentativos de los conflictos humanos más importantes desde el punto de vista histórico y práctico.** Sin embargo, esto no sucede en *La presentación de la persona*, porque lo central del informe es prestar atención al trabajo de las impresiones que realizan los individuos en sus actuaciones para sostener sus propios *self* y sus situaciones. Que Goffman trabaje este concepto de “escena” pone la atención en el conflicto interaccional, pero que lo haga para referirse a una amplia batería de técnicas de estabilización en los encuentros cara a cara,

predispone a referencias de reproducción y búsqueda de estabilidad social en su microanálisis.

La proyección conceptual de la “escritura dramática” (*playwriting*) sobre el conflicto social en los encuentros cara a cara posibilitaría una mayor comprensión de situaciones críticas entre los individuos, a partir visibilizar su carácter de proceso, sus particularidades progresivas, su relación con esquemas macroscópicos de la sociedad⁷³ y la afectación de atributos que pueden transformar aspectos de definición o de autodefinition del *self* del individuo. Este bagaje conceptual es una herramienta de interpretación no sólo para el estudio académico sino también para las explicaciones pedagógicas⁷⁴. La mayoría de estos conceptos de “escritura dramática” (*playwriting*) pertenecen al mundo del sentido común, debido al continuo trabajo de escritores y guionistas en los relatos de la industria cultural, con lo cual presentados desde una perspectiva como la trabajada en esta tesis adquieren sistematización, lo que nos permite acercarnos al problema sociológico de las interacciones cara a cara, con argumentaciones “cercanas” sobre las incidencias y las consecuencias de la relación lo micro y lo macrosocial y sus dinámicas conflictivas.

Por último, desde esta *perspectiva dramática integral* es pertinente señalar brevemente algunos alcances sobre aspectos metodológicos del análisis social, histórico como político. El objetivo es referir sobre las posibilidades que puede despertar en otras disciplinas de la ciencia social, tanto para iluminar aspectos de sus fenómenos estudiados como el desarrollo de sus explicaciones.

Alcances metodológicos: la utilización del corpus dramático como explicación de conocimiento científico es reciente y vinculada con la disciplina de la Psicología, como es el caso del *Psicodrama* (Jakob Levy Moreno) o la *Terapia Gestalt* (Firtz Perls). Por ejemplo, ambos procedimientos trabajan desde la grupalidad y el espacio escenificado, en el que el individuo realiza –con una guía y la participación de voluntarios– una dramatización de aspectos de su conflicto personal o trauma, que le permite una suerte de terapéutica. Una *perspectiva dramática integral* como la prevista en este trabajo de tesis, dispone de recursos conceptuales, comprensivos y reflexivos sobre los marcos de la experiencia social, en cuanto el interrogante de lo que producen las interacciones entre los individuos, ante todo, sobre las transacciones que organizan la definición de la situación compartida y sobre los procedimientos de asignación de atributos de identidad de las que se componen las situaciones y los ejercicios interaccionales en cualquier marco

⁷³ El acomplamiento laxo de la conflictividad.

⁷⁴ Tanto exposiciones teóricas como de prácticas de entrenamiento para experimentar estas maneras sociales.

social. El fundamento aquí se encuentra en la organicidad de los conceptos ya integrados, entre los que propone Goffman y los se aportan desde la escritura dramática (*playwriting*), con lo cual la mirada sobre cualquier ejercicio de escenificación se vuelve sociológica, a partir de los fundamentos teóricos del análisis social de la vida cotidiana.

Alcances en el estudio de materiales históricos audiovisuales: el desarrollo de los últimos años de las nuevas tecnologías y del material audiovisual en la internet, han distribuido en la población en general y en los académicos en particular la posibilidad del registro –casi continuo de la vida cotidiana–, no sólo de lo público sino también de lo privado. De esta manera, las peculiaridades de las interacciones cara a cara de un pasado registrado –que comenzará a ser remoto– serán identificables como material histórico. Una perspectiva de interpretación dramática puede tornarse en una posible forma discursiva para la escritura historiográfica, aportando un marco conceptual y reflexivo de esos registros audiovisuales. Relacionado con los argumentos del historiador Hayden White, podrían pertenecer a los “elementos primitivos de la narración histórica, que representan procesos de selección y ordenación de datos del registro histórico en bruto” [White: 1992: 16].

Alcances en el análisis político: la política moderna se constituye como un escenario de debate, de conflicto, en su proceso de deliberación en la esfera pública. *El poder en escena* [1992], del antropólogo francés Georges Balandier, sintetiza esta expectativa tomando a Jean Baudrillard, en su *Simulacro y simulación* [1981] y al propio Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. También Jacques Rancière en *El espectador emancipado* [2008] redefine la creencia de la pasividad de los espectadores, en un principio de reflexividad ejercido por ellos a partir de su experiencia con determinadas propuestas artísticas, que los libera de la reproducción del sentido común, convirtiendo estas experiencias en verdaderas experiencias políticas. Estos trabajos son una pequeña muestra en el análisis político de la utilización académica del modelo analógico del teatro, en el que cada uno resalta aspectos de la actividad escénica que les resulta conveniente a su referencia metafórica y teórica. Con lo cual, tener una mirada integral de la semántica dramática como se presentó en esta tesis, extendería su sistema conceptual y procedimental a las narrativas del poder, de su escenificación, ya no como una caja negra de consultores o teorías conspirativas, sino como un problema sociológico de puesta en práctica interaccional entre individuos que están enmarcados en lógicas escénicas y conflictivas de sus propias organizaciones e

instituciones.

Es importante, finalmente, resaltar la ausencia en esta investigación de los llamados “estudios de recepción”, que profundizan en generalidades vinculadas a la reacción del público. Esto forma parte de la tradición conceptual y argumentativa del teatro, aunque externo a los objetivos que este trabajo de tesis forjó a partir de la *dramaturgy* goffmaniana. Quedaría en la posibilidad de revisión algunos de sus conceptos y procedimientos que se encuentran en el material de la “escritura dramática” (*playwriting*): *inversión de expectativas* [*Ibid.*: 125]; *suspense* (*suspense del personaje o suspense mayor, suspense por incidentes o suspense menor*) [*Ibid.*: 126]; *catarsis* [Pavis, 1996: 331]; *terror y piedad* [*Ibid.*: 470]. La configuración de algunos de estos efectos en el público, en sí, refieren a las particularidades ya trabajadas sobre lo que sucede interaccionalmente entre los actores de unas escenas y de sus acciones dramáticas, lo que es decir en términos teóricos sociológicos, los marcos y las acciones sociales.

BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

Fuente primarias / textos de Goffman

Goffman, Erving [1959], *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1912.

— — — — [1961], *Internados. Ensayo sobre la situación social de los enfermos mentales*, Buenos Aires, Amorrortu, 1912.

— — — — [1961], *Encounters: Two studies in the sociology of interaction*, Indianapolis, The Bobbs- Merrill Company, Inc.

— — — — [1963], *Behavior in public places. Notes on the social organization of gatherings*, Nueva York, The Free Press.

— — — — [1963], *Estigma. La identidad deteriorada*, Buenos Aires, Amorrortu, 1970.

— — — — [1967], *Rituales de interacción*, Buenos Aires, Tiempo contemporáneo.

— — — — [1969], *Strategic interaction*, Philadelphia, University of Pennsylvania.

— — — — [1971], *Relaciones en público: Microestudios de Orden Público*, Madrid, Alianza, 1979.

— — — — [1974], *Frame Analysis: los marcos de la experiencia*, Madrid, Siglo XXI.

— — — — [1976], "La ritualización de la femineidad", en Winkin, Yves (compilador) *Los momentos y sus hombres*, Barcelona, Paidós, 1991.

— — — — [1981], *Forms of talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

— — — — [1984] "Orden de la interacción", en Winkin, Yves (compilador) *Los momentos y sus hombres*, Barcelona, Paidós, 1991.

Verhoeven, Jef. C. [1993], "An Interview Whith Erving Goffman", 1980, *Research on Language and Social Interaction*, 26 (3), 317-349.

Fuentes secundarias a / textos sobre metateoría y epistemologías de la acción social

Bateson, Gregory [1972], *Pasos hacia una ecología de la mente. Una aproximación revolucionaria a la autocomprensión del hombre*, Buenos Aires, Ediciones Lohlé- Lumen, 1998.

Becker, Howard [2007], *Para hablar de sociedad. La sociología no basta*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2015.

— — — — [2014], "Razonar a partir de analogías", en *Mozart, el asesinato y los límites del*

sentido común, Buenos Aires, Siglo XXI, 2016.

Blumer, Herbert [1969], *El interaccionismo simbólico: perspectiva y método*, Madrid, Hora, 1982.

Bredemeier, Harry C [1978], "La teoría del intercambio" en Bottomore, Tom y Nisbet, Robert (compiladores), *Historia del análisis sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Dawe, Alan [1978], "Las teorías de la acción social", en Bottomore, Tom y Nisbet, Robert, *Historia del análisis sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Durkheim, Emile [1895], *Las reglas del método sociológico*, Buenos Aires, Gorla, 2008.

— — — [1912], *Las formas elementales de la vida religiosa*, Madrid, Akal, 1982.

Fisher, Berenice M. y Strauss, Anselm L [1978], "El interaccionismo" en Bottomore, Tom y Nisbet, Robert (compiladores), *Historia del análisis sociológico*, Buenos Aires, Amorrortu, 2001.

Garfinkel, Harold [1968], *Estudios de etnometodología*, Barcelona, Anthropos, 2006.

Joas, Hans [1987], "Interaccionismo simbólico", en Giddens, Anthony; Turner Jonathan Turner y otros, *La teoría social hoy*, Madrid, Alianza, 1995.

Mead, George H. [1934], *Espíritu, persona y sociedad. Desde el punto de vista del conductismo social*, Buenos Aires, Paidós, 1972.

Merton, Robert C. [1964], "Aportaciones a la teoría de la conducta del grupo de referencia", en *Teoría y estructuras sociales*, México, Fondo de Cultura Económica.

Parsons, Talcott y Shils, Edward A. [1937], *La estructura de la acción social*, Madrid, Guadarrama, 1961.

Ritzer, George [1993], *Teoría sociológica contemporánea*, Madrid, McGraw-Hill Interamericana.

Saussure, Ferdinand de [1912], *Tratado de lingüística general*, Losada, 1945.

Schütz, Alfred [1974], *El problema de la realidad social*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974.

Sierra Bravo, Restituto [1995], *Tesis doctorales y trabajos de investigación científica. Metodología general de su elaboración y documentación*, Madrid, Editorial Paraninfo.

Turner, Johnatan H. [1987], "Teorizar analítico", en Giddens, Anthony, Turner, Jonathan y otros, *La teoría social hoy*, Buenos Aires, Alianza, 1995.

Weber, Max [1921], *Economía y sociedad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.

White, Hayden [1992], *Metahistoria: la imaginación histórica de la Europa del siglo XIX*, México, FCE.

Zabludovsky, Gina [1995], "Metateoría y sociología: del debate contemporáneo" en *Sociedad*, núm. 7, Argentina, Universidad de Buenos Aires, noviembre de 1995, pp. 113-131.

Fuentes secundarias b) / textos sobre Goffman y la perspectiva dramaturgica

Adler, P. A., Adler, P., & Fontana, A. (1987). "Everyday life sociology". *Annual Review of Sociology*, 13, 217–235.

Blumer, Herbert [1972], "Action vs. Interaction", *Society*, 9 (april), pp 50-53.

Brissett, Dennis and Edgley, Charles [1963], *Life as Theater: A Dramaturgical Sourcebook*, New York Aldine de Gruyter.

Brown, David, K. [2003], "Goffman's Dramaturgical Sociology: Developing a Meaningful Theoretical Context and Exercise Involving «Embarrassment and Social Organization»", en *Teaching Sociology*, VOL. 31, No. 3 (Jul., 2003), pp. 288-299.

Burke, Kenneth [1935], *Permanence and change: An Anatomy of purpose*, Los altos, CA, Hermes, 1954.

— — — [1945], *A Grammar of Motives*, New York, Prentice-Hall.

Burn, Tom [1992], *Erving Goffman*, London, Routledge.

Cavan, S. [2011]. "When Erving Goffman was a Boy", *Bios Sociologicus: The Erving Goffman Archives* 1-34.

Chriss, James J. [1993], "Looking Back on Goffman: The Excavation Continues", *Human Studies*, Vol. 16, No. 4, pp. 469-483.

Collins, Randall [1980], "Erving Goffman and the development of modern social theory", Ditton, Jason, *The View from Goffman*, Palgrave Macmillan UK.

— — — [1994], *Cuatro tradiciones sociológicas*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.

— — — [2004]. *Cadenas de rituales de interacción*, Buenos Aires, Anthropos, 2009.

Collins, Randall, y Makowsky, Michael [1972], "Erving Goffman and the Theatre of Social Encounter", en *The discovery of society*, Boston, McGraw-Hill.

Corcuff, Phillip [2007], *Las nuevas sociologías. Principales corrientes y debates, 1980-1990*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2014.

De Erice, Jose R. Sebastián [1994], *Erving Goffman: De la interacción focalizada al orden interaccional*, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas.

Edgley, Charles [2013], *The Drama of Social Life: A Dramaturgical Handbook*, Dorchester,

Ashgate Publishing Limited.

Fallers, Lloyd, [1962], "The presentation of Self in Everyday Life by Erving Goffman", *American Anthropologist*, New Series, Vol 64, N.1, Part. 1, Feb, 1962, pp. 190-191.

Giddens, Anthony [1987], "Erving Goffman as a systematic social theorist", *Social Theory and Modern Sociology*, Oxford, Polity Press, pp. 109-139.

Gonos, George [1977], "Situation" versus "Frame": The "Interactionist" and the "Structuralist" *Analyses of Everyday Life*, *American Sociological Review*, Vol. 42, No. 6 (Dec., 1977), pp. 854-867.

Gouldner, Alvin [1970], *The Coming Crisis in Western Sociology*, New York, Basic Books.

Habermas, Jürgen [1981], *Teoría de la acción comunicativa*, 2 vols. Taurus, Madrid, 1987

Harré, Rom y Bronwyn Davies [1999], "Posicionamiento: la producción discursiva de la identidad", en *Sociológica*, año 14, número 39 pp. 215-239.

Herrera Gómez, Manuel; Soriano Miras, Rosa María [2004], "La teoría de la acción social en Erving Goffman", *Revista de Sociología*, Vol. 73.

Homans, George, C. [1987], "El conductismo y después del conductismo", en Giddens, Anthony, Turner, Jonathan y otros, *La teoría social hoy*, Buenos Aires, Alianza, 1995.

Johnson Williams, Simon [1986], "Apprising Goffman", *BJS*, V. 37, N. 3 (sept. 1986), pp. 348-369.

Joseph, Isaac [1999], *Erving Goffman y la microsociología*, Barcelona, Gedisa.

Lloyd, Fallers [1962], "The Presentation of Self in Everyday Life by Erving Goffman", *American Anthropologist*, New Series, Vol 64, No. 1, Part 1 (Feb.), pp 190-191.

Manning, Phil. [1980], "Goffman's framing order: style and structure", Ditton, Jason, *The View from Goffman*, Palgrave Macmillan UK.

— — — [1991], "Drama as Life: The Significance of Goffman's Changing Use of the Theatrical Metaphor", *Sociological Theory*, Vol. 9, No. 1 (Spring), pp. 70-86.

Marrero-Guillamón, Isaac [2012], "Descentrar el sujeto. Erving Goffman y la teorización del sujeto", *Revista Internacional de Sociología (RIS)*, Vol. 70, No. 2, Mayo-Agosto (2012), pp. 311-326.

Meccia, Ernesto [2005], "El teatro que no representa. Una reseña tardía con algunas reflexiones actuales de *La presentación de la persona en la vida cotidiana* de Erving Goffman" en *Revista Argentina de Sociología* N° 4, Buenos Aires, Consejo de Profesionales en Sociología – Miño y Dávila Editores, (pp. 161-168).

Peplo, Fernando Franco [2014], "El concepto de performance según Erving Goffman y Judith Butler", Córdoba, Editorial del Centro de Estudios Avanzados.

Perinbanayagam, R. S. [1982], "Drama, Metaphor and Structure", *Symbolic Interaction*, Vol. 5, No. 2, pp. 259-276.

Ritzer, George [1993], *Teoría sociológica contemporánea*. Madrid, McGraw-Hill Interamericana.

Smith, Greg [2006], *Erving Goffman*, NY, Routledge.

Turner, Victor [1974], *Dramas, Fields and Metaphors*, Ithaca, NY, Cornell University Press.

Wilshire, Bruce [1982]: *Role Playing and Identity: The limits of Theatre as Metaphor. Studies in phenomenology and existential philosophy*. Bloomington, Indiana University Press.

Winkin, Yves [1988], "Presentación general: Erving Goffman: retrato del sociólogo joven", en Winkin, Yves (compilador) *Los momentos y sus hombres*, Barcelona, Paidós, 1991.

Wolf, Mauro [1979], *Sociologías de la vida cotidiana*, Madrid, Cátedra, 2000.

Young, T. and Massey, G. [1978], "The dramaturgical society: a macro analytic approach to dramaturgical analysis", *Qualitative Sociology*, Vol. 1 No. 2, p. 78.

Fuentes secundarias c / textos sobre teatro y dramaturgia

Azunwo, Eziwho Emenike [2014], "Dramaturgy and Playwriting in the Theatre: Concepts of Conflicting Identity", *The Crab: Journal of Theatre and Media Arts*, N 9, June 2014, 49-60.

Bajtín, Mijaél [1979], *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI, 1999.

Bentley, Eric [1964], *La vida del drama*, Barcelona, Paidós, 1982.

De la Parra, Marco Antonio [2007], *Carta a un joven dramaturgo*, México, Paso de Gato.

Comparato, Doc [1988], *De la creación al guion*, Madrid, ORTV, 1993

Daulte, Javier [2003], "Compromiso y juego: el procedimiento", Barcelona, Revista *Pausa. Quadern de Teatre Contemporani*, n° 39, año 2017.

Field, Syd [1979], *El libro del guión. Fundamentos de la escritura de guiones*, Madrid, Plot, 2002.

Helbo, André [2007] *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?*, Buenos Aires, Galerna, 2012.

McKee, Robert [1997]. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, Alba Minus.

Pavis, Patrice [1996]. *Diccionario del Teatro*, Barcelona, Paidós.

— — — [2014], *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, México, Paso de Gato, 2016.

Sanchis Sinisterra, José [2007], *Cinco preguntas sobre el final del texto*, México, Paso de Gato.

— — — [2017], *Prohibido escribir obras maestras. Taller de Dramaturgia Textual*, Ciudad Real, Ñaque Editora.

Ubersfeld, Anne [1977], *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra, 1998.

Turner, Cathy and Behrndt, Synne K. [2008], "What is dramaturgy", Turner, Cathy, *Dramaturgy and Performance*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, pp.17-37.

