

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

JESÚS MARÍA MINA
Cód. 0607065

Director del trabajo de grado
Julián Trujillo

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
SANTIAGO DE CALI
Agosto de 2011

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

JESÚS MARÍA MINA
Cód. 0607065

**Trabajo de grado presentado para optar al título de Magister en
filosofía**

Director del trabajo de grado
Julián Trujillo

UNIVERSIDAD DEL VALLE
FACULTAD DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA
SANTIAGO DE CALI
Agosto de 2011

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
Problema	9
CAPÍTULO 1	12
La presentación de sí mismo en el escenario cotidiano.....	12
1.1 El individuo como unidad en el escenario cotidiano.....	20
1.1.1 Persona - máscara - Personaje.....	24
1.1.2 Máscara objeto máscara.	32
1.2 Fachada.....	43
1.3 El actuar: actuación vida cotidiana – actuación para teatro	50
1. 4 Síntesis del capítulo	68
CAPÍTULO 2	71
El Ipse y el idem en Ricoeur.....	71
2.1 Síntesis del capítulo.....	77
CAPÍTULO 3	80
3.1 El Escenario.....	80
3.1.1 Problema persona-territorio.....	85
3.2 Presentación, representación, presencia.	88
3.4 Lo cotidiano.....	91
3. 5 Síntesis del capítulo	97
CAPÍTULO 4	99
Signos de vinculación.....	99
4.1 Los secretos	105
4.2 Disciplina dramática.	110
4.3 Circunspección dramática	115
4.4 Síntesis del capítulo	116

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

CAPÍTULO 5	118
El Orden De La Interacción	118
5.1 Estructuras específicas del orden de interacción.....	120
5.2 Funcionamiento del orden de interacción	122
5.3 Unidades sustantivas básicas, estructuras recurrentes y procesos concomitantes de interacción.....	126
5.4 Síntesis del capítulo	128
CONCLUSIONES.....	131
BIBLIOGRAFÍA.....	137

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

RESUMEN

El presente documento de trabajo de grado examina el sí mismo y la interacción en el escenario cotidiano haciendo una aproximación a su teatralidad. En el escenario cotidiano los individuos se ponen en escena para configurar su identidad. Actúan e interactúan en un mundo compartido mediante complejos sistemas de significación e información; elaboran imágenes de sí mismos, construyen rostroidades, asumen roles, encarnan personajes, buscan la estabilidad narrativa de su subjetividad en un juego de historias, de relatos, de acciones y significaciones en una existencia abierta al mundo. La interacción humana manifiesta el riesgo de la existencia debido a que se solicita y requiere información sobre los otros y el sí mismo en un juego de escenarios y personajes en situaciones concretas. Esta información o significación apunta al es de cada uno de los actantes e interroga su función y su identidad.

PALABRAS CLAVES

Sí mismo, lo cotidiano, teatralidad, interacción.

INTRODUCCIÓN

En el escenario cotidiano los individuos se ponen en escena para configurar su identidad. Actúan e interactúan en un mundo compartido mediante complejos sistemas de significación e información; elaboran imágenes de sí mismos, construyen rostrocidades, asumen roles, encarnan personajes, buscan la estabilidad narrativa de su subjetividad en un juego de historias, de relatos, de acciones y significaciones en una existencia abierta al mundo. El individuo es un actuante pero también actuación (GOFFMAN, 1989; 1991). La interacción transcurre a través de apariencias y modales, que son lo que Goffman ha señalado como la fachada de clase, de grupo o individuo y que lleva consigo la manifestación del <<sí mismo>>. La interacción humana manifiesta el riesgo de la existencia debido a que se solicita y requiere información sobre los otros y el sí mismo en un juego de escenarios y personajes en situaciones concretas (GOFFMAN, 1989; 1991).

En el presente informe de investigación se intentará explorar hasta qué punto puede esta propuesta de Goffman trascender el carácter de analogía y transformarse en una herramienta de comprensión y caracterización de la vida diaria.

No se trata de reseñar la obra de Erving Goffman, se busca seleccionar algunos aspectos claves de sus trabajos, principalmente en lo concerniente al enfoque dramático de la interacción social, como una herramienta de análisis e interpretación de lo que aquí denominamos 'el orden de interacción'. Como toda selección está realizada desde un punto de interés que, para el presente caso,

examina dicho enfoque dramático y el orden de interacción en busca de pistas que permitan reflexionar sobre la dimensión teatral de la vida diaria.

La investigación presenta varios de los aspectos que se consideran relevantes para dar cuenta de este enfoque microsociológico y en varios de los acápites se hace una aplicación de lo expuesto a partir de ejemplos extraídos de la vida diaria y de obras de teatro, especialmente algunos apartados de la obra “Seis personajes en busca de autor” del italiano Luigi Pirandello. (PIRANDELLO, 1999)

La estructura de nuestro informe de investigación articula capítulos que presentan los diversos aspectos asociados. En el capítulo 1 titulado “La presentación de sí mismo en la vida cotidiana”, se tratará de presentar de forma sucinta la propuesta de Goffman, en la cual se hace una lectura de la vida cotidiana en la cual el individuo y su fachada instauran una unidad en el escenario vital y los elementos que están ligados a la presentación del sí mismo (GOFFMAN, 1989; 1974; 1974; 2001) (JOSEPH, 1999). De igual manera se hará el examen del universo ficcional con relación a los anteriores elementos de la fachada, pero desde la perspectiva de una comparación del actuar en la vida cotidiana y la actuación en el teatro, (MARIEL, 2010) (OROZCO, 1969), la máscara en sus diferentes acepciones y posibilidades (REYES, 1994) y la credibilidad de ese actuar para el teatro comparado con “la conversación” (GADAMER, 2001).

En el capítulo 2 “El ipse y el idem en Ricoeur” se articula el enfoque dramático con lo narrativo en tanto relato en el cual el tiempo es, como lo plantea Ricoeur, lo que permite distinguir en términos de identidad lo ipse y lo idem en la configuración del sí mismo y del

individuo como información. (RICOEUR, 2003; 2006) La ipseidad y la mismidad, el ipse y el idem como dos categorías que dan cuenta de la identidad del sujeto en la descripción de los diversos sí mismos que lo constituyen. (RICOEUR, 2003; 2006) En el idem es encontrar aquellas cosas que son similares y caracterizan al sujeto y lo identifican en lo que es de su ser. La atestación, es decir, lo que el sujeto habla de sí y lo que se dice de él en el relato de su existencia, dan cuenta de manera unívoca de su es. Por el contrario en el ipse se encuentran aquellas cuestiones de atestación que permiten lo sorpresivo, lo que raya con la discontinuidad del sujeto en tanto su es.

En el capítulo 3 “El escenario” se abordarán varias de sus acepciones y vinculaciones con lo territorial, las diferentes expresiones festivas y carnavalescas. (MUMFORD, 1959). (BAJTIN, 1995) Se revisará también lo teatral de personajes históricos (VILLEGAS, 2000:61). En la alusión sobre lo cotidiano será Michael de Certeau quien tiene la palabra y nos invita a estudiar la vida cotidiana en sus prácticas, en sus operaciones, en su oralidad. (CERTEAU, 2006; 2007) Esto permite centrar lo estudiado aquí como un elemento en el cual el sí mismo se desenvuelve más como una práctica de vida. De igual manera, rescataremos de Certeau el ver como elemento primordial el aquí y el ahora, es decir, lo práctico como aspecto fundamental de la vida humana.

En el capítulo 4 “signos de vinculación” las preguntas que guiarán la búsqueda serán ¿Qué es aquello que vincula a un miembro con otro en las diversas relaciones cotidianas? ¿Qué hace que se den relaciones de diferente tipo en las que los individuos pueden llegar a tener confianza en el otro? (GOFFMAN, 1989)

En el capítulo 5 “El orden de la interacción” se reseñan las consideraciones de Goffman sobre lo que él denominó “orden de interacción” describiendo los aspectos estructurales como: el estar circunscrito al espacio tiempo, los componentes psicobiológicos y, como último aspecto de lo situacional, se hará un examen a las unidades sustantivas básicas, que como estructuras recurrentes y procesos de concomitancia ayudan a dar respuesta a dos interrogantes planteados por Goffman: ¿Qué clase de animales encontraremos en el zoo interaccional? ¿Qué plantas habrá en este particular jardín? (GOFFMAN, 1989).

Se trata, entonces, de examinar cómo el individuo se presenta ante los demás, cómo el individuo es varios sí mismos dependiendo de la situación en la cual se encuentre, cómo esta diversidad de presentaciones y varios sí mismos dan cuenta de su identidad *idem* e *ipse*, pero también constituyen su teatralidad de la vida diaria. El actor y el actuante, ¿Qué tanto en común tienen? Las conclusiones tratan de mostrar un nuevo escenario posible, el cual describe los elementos tenidos en cuenta en el desarrollo del trabajo.

Problema

La pregunta problema es: ¿Se puede hablar de una teatralidad en la vida cotidiana? la respuesta tentativa es: Si, teniendo en cuenta que la interacción es en sí misma circunstancial y demanda de los participantes información y significación. Esta información o significación apunta al es de cada uno de los actuantes e interroga su función y su identidad.

Cuando se examina la literatura existente sobre el tema de la teatralidad, se nota como los escritores artistas toman partido por describir bajo este tema un estilo de teatro. La idea del presente documento de investigación es poder presentar, a manera de aproximación inicial al problema, el asunto de la teatralidad abordado como un aspecto que no es único para el arte del teatro sino también de la vida misma y que es posible encontrarlo en la vida cotidiana, en el diario vivir.

Se trata de examinar la propuesta de Goffman acerca de la analogía de lo teatral presente en lo cotidiano y aproximarla hacia una comprensión de la teatralidad en la vida diaria. Acudiendo al examen de las interacciones cotidianas, preguntarnos cómo el enfoque dramático de Goffman ayuda a comprender la teatralidad en la vida diaria. (RICOEUR, 2003; 2006)

Se acudirá a las múltiples preguntas que se presentan sobre la cotidianidad y su relación con los mundos ficcionales, en este caso del teatro, puesto que el arte también abre caminos a la investigación y al pensamiento. La comunicación humana trasciende la información y compromete la significación existencial del ser humano en su integralidad. Esta concepción ha impactado en el hacer del arte actual que, desde otra perspectiva, comienza a mirar la interacción social en la cotidianidad como una senda para la articulación entre el arte, el artista y la vida diaria.

Trátase de billones o de dos, la comunicación ocurre siempre desde la escala básica yo-tu, ya sea entre un cantante y un oyente, un pintor y un espectador, un hablante y un escucha, un escritor y un lector. Incluso donde ambos polos de la comunicación son colectivos... Por ello, a pesar de esta continua reproducción discursiva de medios tecnológica y

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

sintácticamente cada vez más sofisticados y sensorialmente estimulantes, las unidades mínimas de la enunciación y la comunicación siguen siendo las mismas: parten de la simple y llana interacción cara a cara en el diálogo entre un sujeto y otro, hecho del que se olvidaron las teorías de la información de los 60 y 70. Esto se mantiene tanto en el intercambio real de estímulos e información como en sus simulacros. (MANDOKI, 2006d:20)

CAPÍTULO 1

La presentación de sí mismo en el escenario cotidiano.

“El mundo entero no es, por
cierto, un escenario, pero no es
fácil especificar los aspectos
fundamentales que establecen
la diferencia.”

Goffman

¿Es la vida una presentación?, ¿de sí mismo ante los demás?, ¿ante
sí?, ¿ante qué o quién? ¿Se necesita de un escenario en la vida diaria?
¿Qué tanto de actuación? ¿Qué tipo de actuación? ¿Las circunstancias
dictan el proceder del hacer o no hacer?

“Donde fueres haz lo que vieres” dice el refrán popular e invita a que la
persona asuma unas maneras de proceder que interpreta de acuerdo a
las circunstancias. Es sensato aprender a ver el Espacio- tiempo, a leer
las circunstancias. Pero es una propuesta de lectura en doble sentido,
“haz lo que vieres” implica que al ver un hacer éste sea puesto en un
hacer propio. Sabiduría popular que invita a la prudencia del obrar de
acuerdo al lugar donde se esté. Este modo de estar aparece en el
diálogo del ver y el ser visto. ¿Lugar como escenario?, ¿actuación? La
posibilidad de un no ser el mismo en todas las oportunidades, y más, si
se está en lugar ajeno, o mejor, lejano.

Lugar ajeno en tanto aquellas costumbres o habitualidades vistas desde la distancia de lo vivido. Lejano como un territorio que anuncia las cercanías con relación a la tensión que puede surgir en lo cotidiano existido por un alguien. Sea como sea se está en el terreno de la práctica ante sí y el otro, cercanía entre lo escénico de la vida cotidiana y lo escénico teatral. Semejanza que provoca cuestionamientos y reflexiones acerca de la actuación en ambas realidades, que bien puede decirse, pertenecen al universo de la vida. Lugar, ser para sí y para otros, proceder ante otros.

Desde la perspectiva de Goffman se trataría de examinar de qué manera el individuo se presenta a sí mismo y presenta su actividad ante otros en la vida cotidiana utilizando un modelo analógico en el cual, por un lado se encuentra la persona en el escenario cotidiano y, en el otro lado estaría el actor en el escenario teatral (Goffman, 1989). Es un estudio de lectura de realidad que desde la perspectiva de la actuación o representación teatral hace un examen de la vida diaria. Sin embargo reconoce, aunque no las hace explícitas, insuficiencias de su enfoque dramático. Con relación al modelo escribe:

El escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados. Pero hay algo quizá más importante: en el escenario el actor se presenta, bajo la máscara de un personaje, ante los personajes proyectados por otros actores; el público, constituye el tercer partícipe de la interacción, un partícipe fundamental, que sin embargo no estaría allí si la representación escénica fuese real. En la vida real, estos tres partícipes 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. (Goffman, 1989)

Tres asuntos importantes se pueden desglosar de la cita: actor, personaje, público. Pueden ser comprendidos, de igual manera, bajo la triada: quién actúa, lo actuado y el espectador. Por lo cual, el actor es quién actúa; el personaje es lo actuado y el público es el espectador. Existe en esta comparación una situación en la que, por un lado se encuentra el escenario teatral y en el otro el escenario de la vida cotidiana.

En ambas situaciones, la situación ficticia de lo teatral y el de la vida cotidiana, es necesario el escenario que constituye el dónde de la representación. En las dos situaciones vale la pregunta por el qué de la presentación. En el escenario de la vida se presentan hechos, que el mismo Goffman relativiza al usar el término 'presumiblemente'. Es categórico con lo que denomina hechos ficticios que son presentados en el escenario teatral (Goffman, 1989).

El teatro presenta hechos ficcionales, artísticos, pero este 'presumible' genera una pregunta sobre los hechos de la vida cotidiana. Cuestión que se refuerza con la frase 'a veces no están bien ensayados' (Goffman, 1989), ¿qué tanto se ensaya? Con relación a la interacción social tomado como presentación que hacen los individuos los unos a los otros se abre una posibilidad de reflexión, ¿qué tanto tienen de espontáneo?

Este enfoque metodológico que hace una analogía en la cual las interacciones humanas son miradas bajo un enfoque dramatúrgico, no es algo nuevo y el autor lo reconoce (Goffman, 1989:268). Su estudio, se centra en las interacciones, en la vida social. Las consideraciones que él implica, en situaciones de trabajo corriente, son las siguientes:

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

- De qué manera el individuo se presenta,
- De qué manera el individuo presenta su actividad ante otros,
- En qué forma guía y controla la impresión que los otros se forman de él,
- Qué tipo de cosas puede y no puede hacer mientras actúa ante ellos.

El enfoque dramático de Goffman consiste en “analizar las actividades situadas como los momentos de una intriga pública de las interacciones, y luego explorar la ecología de los agrupamientos y su lenguaje disociándolos de la sociología de los grupos y de los territorios” (JOSEPH, 1999). En este sentido, Goffman es claro al enfatizar que no es el individuo el que constituye la unidad elemental de la investigación sino la situación en términos de interacción lo que se constituye en el objeto de estudio de la microsociología (Goffman, 1989), se trata de investigar al individuo pero en la situación de interacción.

Si se sigue este hilo de interpretación para lo propuesto por Erving Goffman, se puede apreciar que el título del libro “La presentación de la persona en la vida cotidiana” resume su enfoque metodológico. Al examinar este título se puede apreciar que coloca en primer plano de la analogía a un primer elemento dado por ‘la presentación’ que habla de lo teatral; en el segundo elemento del símil ‘la persona en la vida cotidiana’, ‘la persona’ arrastra elementos referidos a ‘el actor de teatro’, hace pensar en esa persona que actúa su propio personaje, ese personaje a representar del sí mismo como persona implicada en una situación cotidiana.

Al examinar el presentarse ante otros, da una idea de un 'ir hacia', es algo que aparece como un acto o una acción que de antemano se ha considerado. 'Ir hacia' que parece poner de manifiesto una cierta intencionalidad. Como en el teatro cuando el actor ensaya su presentación para que el día de la representación de la obra se dé el hecho teatral ante un público. Presentarse, también sugiere un estar delante de un alguien que presencia la presentación. Presentarse se puede asociar con un mostrarse. Al mostrarse el individuo ¿qué es lo que muestra?, aún más ¿qué es aquello a quien se muestra da por mostrado? ¿Coincide lo que se quiere mostrar con lo mostrado? También implica este término la percepción en tanto presentarse ante otros y que otros se muestren ante sí. Entonces ¿Cómo me percibe el otro? ¿Cómo me aparezco? ¿Cómo se aparecen ante mí?

Pero, presentación en la vida cotidiana, de igual manera implica, las intencionalidades, los propósitos que se tienen de esa presentación. Esas intencionalidades y los propósitos pueden estar asociados, siendo una presentación, como una especie de montaje. En el teatro hablar de "montaje" tiene que ver con todo un proceso de producción que permite visualizar y concretar los requerimientos que conlleva presentar una obra. Se ensaya, se discute, se compromete todo un equipo humano y de recursos técnicos para tal fin. ¿Goffman refiere por analogía a este proceso? ¿Qué retoma y qué no? ¿De qué manera?

Por otro lado, "la presentación..." al instalar a la persona en un símil de actor, actor en la vida cotidiana, provoca la pregunta ¿Qué tanto actuamos? Es conveniente recordar cómo el actor, en el teatro, en términos profesionales, aprende que su "yo" como persona es posible diferenciarlo con el "yo" del personaje, sin importar la técnica de

actuación que lo lleve a construir su personaje. ¿Cuál es el “yo” del actor cotidiano y el “yo” del personaje en este símil?

La auto-referencialidad¹ hace que, incluso, los personajes se pregunten sobre su estar en la obra, como lo hacen los personajes de la obra escrita por José Sanchis Sinisterra “Los figurantes” en la cual constantemente interpelan el tipo de papel que les ha correspondido interpretar en las obras de las cuales se han escapado, en un acto de sublevación hacia el autor que los ha escrito con pocos diálogos y permanencia en la escena, como figurantes. Ahora quieren ser protagonistas y quieren escribir sus propios diálogos, pero se dan cuenta que incluso, eso que ellos creían era algo improvisado ya estaba escrito por un autor. (SANCHIS, 1997)

En la obra de teatro “El balcón” de Jean Genet, los personajes manejan varios “yo”, son el “yo” que como cliente entra al burdel y la prostituta que los atiende, pero que posteriormente ante los juegos “sexuales” se transforman tratando de asumir otro “yo”, otra manera de actuar, ya sea por petición que le hace otro personaje para que accedan a este juego de cambio de papeles o porque hace parte de aquel personaje con el cual quieren hacer su juego. El Balcón es el nombre de un burdel, un prostíbulo en donde acude un empleado de la compañía de gas, un empleado de banco, entre otros, para hacer vívidas sus fantasías eróticas con la cooperación recompensada de las prostitutas que

¹ En el teatro de los últimos tiempos varias obras trabajan la auto-referencialidad. Esto se ha constituido en un estilo en el que, igual que la labor que hace el arte poético para la poesía, las obras de teatro hablan desde diversas perspectivas de lo que es el hacer y el ser de lo teatral como arte. Dos ejemplos para tener en cuenta y que serán analizadas en el penúltimo capítulo en el presente trabajo son: la obra “Seis personajes en busca de autor” del autor Italiano Luigi Pirandello y, la obra del novelista, dramaturgo y poeta francés, Jean Genet “El balcón”. Los ejemplos de este tipo de obras en Colombia, y otros lugares ya abundan.

trabajan en este burdel. Representan estas prostitutas para sus clientes, personajes del Obispo, el Juez y el General. Los clientes le piden y exigen ser estrictas en sus representaciones o de otra manera no se sentirán satisfechos, a lo cual acceden. Esto desdobra el escenario, creando un escenario dentro del escenario. La ambigüedad entre la realidad y la ilusión. Pero mientras todo esto sucede al interior del recinto, afuera la revolución hace estragos, hay un levantamiento contra el poder de la monarquía y sus representantes han muerto o huido. (GENET, 1964)

En “Seis personajes en busca de autor” se pregunta por lo que en el teatro se cuenta de los personajes y ponen en vilo el hacer del escritor, el director y hasta los mismos actores en el que ellos no se ven representados. Sin embargo, ellos, los personajes, están en busca de un autor, que en últimas es la búsqueda por aquel que les permite ‘ser personajes’ de una obra de teatro para que se los vea como son y pretenden ser. (PIRANDELLO, 1999)

En estas obras citadas, como auto-referencia al universo ficcional construido por el arte, se referencia el ‘yo’ y sus posibilidades que bien se puede comparar a la cuestión que ha movido a la misma filosofía sobre la pregunta del ser en tanto existente y, en el caso que nos ocupa, a como se muestra ese ser, cómo se presenta en la interacción humana en la cual él juega a ser varios sí mismos.

Cuestionamiento acerca del protagonismo o la figuración en una determinada situación, de la misma manera jugar a ser otro y a la vez, tratar de ser uno mismo, de querer mostrar lo que uno es a otros pero a la vez cuestionar eso que se nos devuelve y que al final cuestiona lo que uno se ha figurado de sí mismo. Es por lo tanto, la búsqueda de

encontrar en el teatro, también la analogía de la actuación, ahora desde el lado de la vida ficcional. Cómo este preguntarse y esta visión de estos personajes desde la ficción ayudará a lo que aquí se ha propuesto desde el lado de lo cotidiano. En otras palabras, la invitación es a examinar el teatro en la vida, el teatro en el teatro y el teatro como analogía que permite una lectura de la vida, en este caso de la interacción humana en situación “cara a cara” (microsociología). ¿Corresponde esa situación presentada en el teatro con la vida cotidiana?

El drama permite comprender la realidad de la acción, dramatizar dicha acción es transformarla en historia que puede ser contada. Al transformarla en historia es, de igual manera, motivo de representación (JOSEPH, 1999).

“Al centralizar su atención sobre las situaciones de extrañeza y de incomodidad típicas de los contactos entre poblaciones y culturas diferentes, el estudio de las interacciones que propone Goffman examina la vulnerabilidad y la pertinencia de convenciones locales. Al trasponer al espacio público de la calle el principio de reciprocidad que interviene en los intercambios entre comensales, interroga el hecho mismo de la copresencia y de la viabilidad mutua. Al privilegiar la influencia de un momento sobre las estrategias de los actores, construye subuniversos en los cuales sus identidades se fragmentan y se dividen. Finalmente, al acordar a cada situación los recursos de un lenguaje estratificado, atribuye a los interactuantes una aptitud particular para sobre determinar o remarcar su experiencia del momento.”(JOSEPH, 1999: 32)

En este símil, las bambalinas y la escena, es decir, el espacio de la representación y el espacio de la tras escena aparecen como aspectos útiles para su comprensión. ¿Cuál es el espacio de las bambalinas y el de la escena en la vida cotidiana?

1.1 El individuo como unidad en el escenario cotidiano.

Una de las primeras consideraciones para aproximarse a la propuesta de Goffman es comprender el punto de vista que asumió en el abordaje del individuo. Los dos papeles que le confiere al individuo por implicación y “acuerdo a sus papeles básicos” son cardinales para comprender su enfoque: el primero como actuante y tiene que ver con esa parte del individuo que es inquieto, pero a la vez “forjador de impresiones”, además que es alguien empeñado en poner en escena una actuación; en lo segundo señala al individuo como personaje evocado por su actuación que llevan a discernir su espíritu, su fortaleza y sus diferentes cualidades (GOFFMAN,1989: 268)

Goffman atribuye al individuo actuante la capacidad de aprender en la preparación, ejercicio y desempeño de un papel. Por otro lado, el individuo es propenso a tener deseos, sueños, temores. Estas propensiones, como atributos de la naturaleza psicobiológica, hacen de él y su aprendizaje un algo que se actualiza con cada interacción social, en cada encuentro de unos con otros en presencia física inmediata. Lo que hace que el individuo sea dinámico, pues al aprender no siempre es el mismo actuante.

El actuante comparado con el actor de teatro puede mostrar muchos atributos compartidos. El actor de teatro es igualmente el forjador de impresiones, él con su cuerpo y su experiencia sabe que aunque representa el personaje, el personaje es la impresión que artísticamente elabora ante otros, es un signo en la función escénica. El actor de teatro presenta un personaje ante otros; el actuante, de acuerdo a lo expuesto

por Goffman, está “en la harto humana tarea de poner en escena una actuación”. (GOFFMAN, 1989)

El escenario que confiere Goffman al actuante, para diferenciarlo del actor de teatro, es el escenario cotidiano. Pero ambos, actor y actuante tienen un mismo propósito, presentar un personaje en un escenario. Para el actor de teatro el escenario es donde él puede ejercer su profesión de artista frente a un público que lo reconoce como artista. Para el actuante el escenario de la vida cotidiana, teniendo en cuenta la analogía planteada por el enfoque dramático goffmaniano ¿qué representa? ¿Cuál es? En el caso en el cual las preguntas anteriores sean contestadas, entonces ¿Qué es actuar? ¿Qué la caracteriza? ¿De qué manera se parece o no a la actuación que sirve como parte analógica?

El actuante presenta ante los demás sus actuaciones que a su vez, conforman el <<sí mismo> con el cual los otros y él mismo lo y se identifica. Por lo cual, el individuo es al <<sí mismo>> en tanto actuaciones en la vida cotidiana como el actor es al personaje en el teatro en tanto la imagen del artista que forja signos escénicos. Para Goffman está en relación igual al <<sí mismo>>. Ahora bien el <<sí mismo>> como un tipo de imagen está alojado dentro del cuerpo de su poseedor, que el individuo intenta que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje. Quizá, este <<sí mismo>> que se relaciona con un tipo de imagen puede aportar pistas para las preguntas sobre el actuar y el personaje.

Primera cuestión que surge de la última consideración tiene que ver con el mundo de lo teatral. En el teatro un Director puede utilizar el casting de sus actores para saber qué o cual personaje puede desempeñar o

interpretar para una determinada producción. El actor, como persona, tiene un carácter, una biología que lo determinan. Por más integral o polifacético que sea un actor, existen determinados personajes y/o actuaciones cuya interpretación le sentarán bien. Es decir, no todo actor puede desempeñar todos los papeles y aún más, cualquier personaje. Esto regularmente se da por lo que en lo individual se ha denominado el sustrato biológico, la condición corporal, pero además, por los temperamentos, caracteres y bríos.

La acción del actor es sustituir la acción narrativa que emana de la trama. (MARIEL, 2010: 31) Materializa esta sustitución de la acción narrativa, prestando su cuerpo que se vuelve signo del relato. Pero el actor considerado como intérprete del personaje ofrece un cuerpo disruptivo pues nunca logra borrarse como presencia. (MARIEL, 2010: 33) Y es que es en el teatro, como arte escénico, en donde el cuerpo del actor es un algo imprescindible y debe ser tenido en cuenta como elemento artístico narrativo. Éste actor “debe garantizar la transparencia hacia el personaje, a través de la continuidad rítmica, la unidad, la coincidencia, es decir, la austeridad o el barroquismo en la expresividad, en tanto estas cualidades se ajusten a la caracterización emanada del texto.” (MARIEL, 2010: 37)

Esta reflexión puede llevar a pensar que, aplicado a la vida cotidiana, el actuante puede desempeñarse en la actuación de acuerdo a las condiciones biológicas que lo determinan. Existen unas condiciones de posibilidad orgánicas que configuran una manera de ser y de estar. Se es de una etnia, se tiene una talla, una voz, unas condiciones atléticas. Si se realiza algún tipo de intervención para modificarlas es a partir de estas mismas condiciones de posibilidad que le son propias. Esto no

niega la posibilidad de ampliar los desempeños en la medida de unos aprendizajes circunstanciales y de acuerdo a esos mismos potenciales que pueda brindar sus condiciones corporales. Aprendizaje que tiene que ver con la conciencia de su propia singularidad que le permitirá abordar sus actuaciones.

El individuo como actuante aprende de sus experiencias que la imagen que él proyecta proviene de su corporalidad en acción. “Además, el cuerpo -nuestro cuerpo- tiene como característica particular ser esencialmente lo conocido por el prójimo: lo que conozco es el cuerpo de los otros, y lo esencial de lo que se de mi cuerpo proviene de la manera en que los otros lo ven. Así, la naturaleza de mi cuerpo me remite a la existencia del prójimo y a un Ser-para-otro. Descubro con él para la realidad humana, otro modo de existencia tan fundamental como el ser-para-sí, y al cual denominaré el ser-para otro (SARTRE, 1993: 248).” Tanto el actor de teatro frente a su personaje como el actuante en la vida cotidiana, cada uno en su propio mundo, mantienen una constante búsqueda que se actualiza en la realización y se dinamiza con el aprendizaje de lo que se quiere o forja. Al actuante le corresponde adquirir las competencias para representar los diversos personajes en la vida cotidiana, lo que desea que los demás le atribuyan; el actor ensaya los personajes de la escena teatral. En estos dos papeles básicos, tanto el actor como el actuante al hacer su tarea aprenden, pero a la vez experimentan.

Se han dejado dos asuntos pendientes en este apartado, el primero tiene que ver con el <<sí mismo>> y el segundo con la serie de preguntas que permiten conjugar la analogía entre actuante y actor.

Estas dos consideraciones comenzarán a tejerse en la relación, persona- máscara.

1.1.1 Persona - máscara - Personaje.

Las máscaras son expresiones fijas y ecos admirables de sentimientos, a un tiempo fieles, discretas y superlativas. Los seres vivientes, en contacto con el aire, deben cubrirse de una cutícula, y no se puede reprochar a las cutículas que no sean corazones, no obstante, hay ciertos filósofos que parecen guardar rencor a las imágenes por no ser cosas, y a las palabras por no ser sentimientos. Las palabras y las imágenes son como caparazones: partes integrantes de la naturaleza en igual medida que las sustancias que recubren, se dirigen sin embargo, más directamente a los ojos y están abiertas a la observación. De ninguna manera diría que las sustancias existen para posibilitar las apariencias, ni los rostros para posibilitar las máscaras, ni las pasiones para posibilitar la poesía y la virtud. En la naturaleza nada existe para posibilitar otra cosa; todas estas fases y productos están implicados por igual en el ciclo de la existencia... George Santayana, *soliloquies in England an Later Soliloquies*, 1922.²

² Aparece como epígrafe al libro de *La presentación de la vida cotidiana* de Amorrortu editores.

La palabra “máscara” tiene diferentes tipos de alusiones y está presente de diversas maneras en el discurso y las prácticas cotidianas. Cómo caparazón no está hecha necesariamente para resguardar, sino por el contrario, para develar, para hacer posible lo ausente a partir de lo simbólico, por ejemplo en muchos de los rituales sagrados cuya expresión trae la presencia de aquello que es ausente. Por lo cual son el eco, pero de igual manera la intermediación, lo que hace posible lo imposible, no oculta sino que devela. La máscara es un objeto simbólico labrado en las prácticas sociales y culturales que le dan sentido. Son múltiples las posibilidades en su análisis, en su comprensión y la referencia que se puede dar con ella. Entonces, bien se puede preguntar: ¿Qué relación existe entre el personaje y el actor y la máscara, entendida desde la perspectiva de las diferentes funciones o papeles que desempeña el individuo en sociedad y, la persona?

Bien se sabe que la máscara es la posibilidad que tiene un actor de teatro de “cambiar”³ su rostro y ser otro ante un público que no ve el rostro del actor, aunque sabe que está presente. La máscara exige al actor del teatro un tratamiento especial con relación al personaje que presenta ante un público.

La máscara es un objeto cuando está en la mesa. Es una escultura dramática. Eso quiere decir que espera una persona para darle vida. Cuando el actor se pone la máscara ya deja de ser actor, desaparece detrás de ella y del vestido que la acompaña. Entonces voy a transformar mi voz, mi tonalidad muscular y

³ “Cambiar” en la posibilidad de ser otro. En términos de representación ese ausente que se quiere presentar ante un público, el personaje. Relato artístico de un “alguien” que aparece en la función teatral de una obra. En la actualidad, no necesariamente se necesita una obra teatral para que aparezca la “máscara”, basta con un acontecimiento artístico que intervenga una realidad cualquiera.

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

prestar mis medios al personaje para darle vida, hasta que en un momento dado, el personaje le dice al actor: cállate y déjame vivir. Es un paseo amoroso entre el yo y el personaje. Es como un acto de amor, son inseparables. Aunque haya una separación, una frontera, ya no soy yo como actor que está por delante, sino por detrás de la máscara o del personaje. Eso se puede aplicar al teatro de cara destapada. Así aparece un concepto formidable, el de la humildad. Estoy por detrás, no por delante, estoy como artesano tratando de hacer vivir un personaje. Ya no sé nada, estoy detrás. El personaje lleva al actor y no al revés. (MINA, 2000:11)

En este fragmento de la entrevista realizada a Binoche⁴, él distingue entre: el actor, la máscara y el personaje. Se trata de tres instancias distintas que en el momento de la actuación se fusionan. El actor como la persona, el artesano que presta los medios, la voz, el tono muscular pero “desaparece” para dar vida al personaje. El personaje como la instancia que aparece ante la vista del público y lleva al actor. La máscara como objeto, pero de igual manera, como escultura dramática, es decir, aquello que se ubica en el plano narrativo escénico. El actor se pone la máscara para “desaparecer” humildemente ante el personaje. Fusión de un triángulo amoroso entre actor, personaje y máscara.

Pero esta fusión conlleva una especie de subordinación, la máscara va delante del actor y por lo cual el personaje es quien se presenta ante el público. Va delante del mismo rostro del actor. El rostro es tomado como metáfora del yo del actor y la máscara como aquel objeto que en la obra de teatro deja de serlo para darle paso al personaje. El actor como artesano va construyendo el yo del personaje. En la escena del

⁴ Escultor francés de máscaras para teatro, Director, actor y mimo quien llegó a Colombia por primera vez en la década de los 60's a través de la UNESCO a realizar talleres de actuación. En Cali los realizó en el Teatro Experimental de Cali (TEC). A partir de entonces ha visitado el país en diferentes ocasiones y se ha involucrado con el movimiento teatral colombiano.

espectáculo teatral lo que importa es ese personaje que se toma la función. El actor, como artista no desaparece pero si es capaz de hacer posible el juego de su ocultamiento.

Algo oculta el actor y esto lo sabe el público que asiste a la función de teatro. Cuando se entra a la sala de teatro o se asiste a la obra de antemano pre-existe esa convención, al menos en el teatro cuya vertiente conserva las reglas del teatro clásico. El público conoce su lugar como espectador, el actor sabe su función de “representador” o interprete. Ambos están mediados por ese mundo ficcional que da vida a partir de su asistir a la función teatral. Si el actor no representa su presentación y el público no asume su función de espectador la obra no es posible. Es necesario que se establezca una experiencia en la que el universo ficcional aparezca como el vínculo simbólico en el imaginario que se pone en juego entre público y escena presentada. El uno a través del arte de la actuación, el otro a partir de ser expectante.

Entonces emerge un elemento clave que hace posible esta articulación actor-personaje-público y es lo que se ha denominado: empatía. Esta empatía es la llave que abre la posibilidad de asomarse a partir de la máscara del actor al personaje y trasegar su mundo. La empatía es el hecho de generar credibilidad y de hacer posible que lo ausente esté presente, que el espectador, incluso pueda pensar que lo sucedido es propio en tantos matices como la obra de arte se lo permita. Aquí la máscara deja de ser el objeto rígido y se dinamiza en el imaginario simbólico que permite que la ficción se instale en lo posible. Es el sentido que se busca cuando Binoche expresa “hacer vivir al personaje”. Aquí inicia la eficacia simbólica. El público puede llegar a “creer” que lo que ve sucede, sucedió o puede suceder. De igual forma,

que aquello que esta presenciando le pertenece de múltiples maneras y es el reflejo de un universo del cual él hace parte y, por lo cual, la máscara que posee el actor puede ser él mismo.

Es entendible entonces como el arte se transforma en relato otro de la vida misma. En este sentido el arte también cuestiona el concepto de realidad en el ser humano y juega con ello. Este mundo que se hace factible a partir de la empatía hace posible que el símbolo no sea solo un signo, tal como lo diría Pozo en su trabajo sobre el arte como pensar metafórico. Puesto que “En el arte, el símbolo es algo sustancial, es método de descubrimiento y de constitución del significado. Símbolo y significado son inseparables.” (POZO, 2008: 188). Se constituye, entonces, en la vía que trae la presencia de lo ausente, en tanto representación. Es el juego que catapulta los imaginarios, por las máscaras mismas.

Se sabe que el mejor actor es aquel que no se deja “ver” sino que permite “ver” otro. O cuando se deja ver es otro siendo el mismo. Como arte el teatro ha nombrado este ocultamiento de muchas maneras y el arte de la actuación en el actor ha tratado de configurar técnicas de trabajo en la construcción del personaje que permitan asegurar un camino hacia el personaje teatral. En esta problemática se adivina la pregunta por el develar, por lo que se oculta o se devela. En este sentido el arte es máscara en tanto oculta para desvelar. En la obra de teatro el actor es el que permite ser al personaje que él no es. Una primera cuestión sobre la máscara estaría en este orden del objeto que oculta para desvelar.

Ahora bien, la máscara también lleva a pensar en la historia del concepto persona, tal como lo reseña Betancur:

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

Aunque no existe una posición muy clara y homogénea sobre el origen del concepto de “persona”, diversos autores coinciden en aceptar su proveniencia del término griego “*prosopon*”, que era la máscara utilizada por los actores del teatro griego en las representaciones. También se reconoce su origen en el término latino “*per-sonare*”, que significaba “sonar a través de”. Los estudios etimológicos permiten afirmar que “persona” era la máscara a través de la cual resonaba la voz y que, según su forma, tenía cierta manera de resonancia ligada al sentido de la expresión que se esperaba lograr, que bien podía ser de miedo, tristeza o alegría; en muchas ocasiones, para ayudar a elevar el volumen, la boca tenía forma de bocina o trompa, de modo que el sonido de la máscara retumbara en las escalinatas. “Estas máscaras recibieron el nombre de “*facies persona*”, frase latina que significaba: cara que mete mucho ruido”. *Facies* significaba cara o rostro y “*persona*”, que suena mucho, en cuanto constaba de “*per*”, prefijo que tiene una connotación de superlativo, y “*sonus*”, que quiere decir sonido. Gaitán, en *La biografía de las palabras*, afirma que más adelante, de la expresión “*facies persona*”, desapareció la primera, “*facies*”, y quedó “*persona*” para significar máscara. De ahí que pueda decirse que la máscara era el medio a través del cual se expresaba un sentido y resonaba la voz del alma, como ha sido interpretada por pensadores como Hannah Arendt. Más tarde el término “*persona*” pasó a hacer referencia a los actores que usaban las máscaras y, posteriormente, en el lenguaje común, a los individuos, con excepción de los esclavos, que eran considerados como cosas. (BETANCUR, 2010: 130)

Esta es la segunda cuestión que interesa señalar acerca del sentido de máscara, en el cual está en el origen y liado al concepto de persona:

El concepto de “persona” ha sido tratado desde la tragedia griega y ha sido desarrollado por diversas escuelas de pensamiento que han contribuido a clarificar su potencial significativo. De ellas, conviene destacar cuatro momentos que descubren y resaltan su valor: la tragedia griega donde nace el concepto ligado a los de “personaje” y “máscara”, y que resaltan el valor social del concepto; la filosofía medieval y la moderna, que introducen su connotación de individualidad; la historia y la filosofía del arte, que muestran su significado

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

individual, social y universal; y la hermenéutica de Paul Ricoeur, que descubre su potencialidad como síntesis de diversas esferas de la naturaleza humana y que permite reunir las diversas significaciones. (BETANCUR, 2010: 129)

Es para destacar la dinámica del concepto persona y máscara así como la coincidencia que hace el parangón entre lo teatral y la vida diaria. Dicha dinámica conceptual, dice Betancur, permitieron que pensadores como Jung plantearán un vínculo tal entre máscara y persona que se expuso: “la persona es la máscara o el rol que asumen los individuos en sociedad”. Y se llegó a concebir a la persona como “actores de nuestra propia vida en la que desempeñamos múltiples papeles sociales; somos padres, profesionales, hijos, esposos, amigos, etc.” La connotación de “actor” tiene la ventaja de significar el papel activo que representamos como agentes de nuestra vida. En la tragedia y la comedia griegas, el actor, con su máscara, representaba al personaje de la obra, al protagonista, al héroe; mientras que en la vida, la persona es tanto actor como personaje; es el protagonista de su vida y el héroe de la trama.” (BETANCUR, 2010)

Indudablemente que aquí se puede leer la inmensa articulación entre ese mundo ficcional que permite hablar del ser humano y el ser humano en las acciones mismas de su accionar diario. Pero Betancur establece un relativo a esta manera de mirar la “máscara” en tanto ser social humano.

“Sin embargo, conviene tener en cuenta que el término no puede tomarse en su sentido literal, pues el “actor” representa un papel y sigue un libreto que le han sido asignados; mientras que la persona es agente de sus acciones y está determinada, sólo en parte. Como afirma Jacinto Choza en *Antropología Filosófica. Las representaciones de sí mismo*, “Ser sí mismo y ser persona no consiste en recordar un papel aprendido antes en alguna parte, en otra

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

preencarnación o preexistencia en otro mundo. El papel se va aprendiendo y haciendo a la vez”. El papel del individuo humano en la vida, como su actor, es un papel que no está diseñado de antemano, que tiene que ir aprendiendo al vivir; siempre nos toca improvisar, porque aprendemos sobre la marcha; pocas cosas están preparadas con antelación y las estrictas planeaciones previas de la vida raras veces salen bien. El hombre es, entonces, un personaje que cumple un rol en el escenario del mundo; es protagonista de su propia vida, de una vida no destinada ni programada con antelación. Y, en este sentido, el hombre es persona. Ahora bien, las visiones que recuperan ese sentido de “persona” han resaltado un aspecto importante de su sentido, el social, pero no han reconocido de manera suficiente su carácter de individuación. (BETANCUR, 2010)

Se trata de respetar el lugar de la máscara como elemento liminal entre la realidad de lo cotidiano y la realidad ficcional. Es la analogía la que permite que el umbral muestre los parecidos. Es conveniente, entonces, desplegar aquellos aspectos que, respetando el símil, permiten hacer comparaciones. Conservando la distancia, pero detectando las conexiones en las que el escenario cotidiano es una teatralidad que permite la máscara. Se es personaje cuyas ritualidades escenográficas, de utilería y vestuario entre otros aspectos históricos, el ser humano ha configurado para ciertas personas en determinados papeles.

La máscara se torna en un acervo simbólico que confecciona los papeles y sus estatus y funcionan como la máscara que les confiere un rostro y determina la gestualidad del actor para que le de vida. Por lo cual, muchos de los aprendizajes son parte de la tradición y no son contingencias. Hacen parte de lo que se conserva con escasas modificaciones para ser reconocidas. Tienen rostros propios, como por ejemplo, el del militar, cuya máscara de mando es un estereotipo del escenario cotidiano que ratifica el discurso de la fuerza, por ejemplo. Es

aquí donde las realidades se entrecruzan, “cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia”, pero de igual manera es menester traer a colación el otro dicho, “la realidad tiene más imaginación que la ficción”, refiriéndose a cómo se ven “personajes” en la vida cotidiana y en la ficción “personas”. Esto último es la fiel ilustración de la película de ‘La Rosa púrpura del Cairo’ de Woody Allen, es el tema que por más de un decenio hace parte del arte en la problematización que se hace de las realidades en las que el ser humano se mueve.

1.1.2 Máscara objeto máscara

La máscara puede ser tomada como un objeto que se coloca una persona, pero de igual manera puede surgir una apreciación de ella como algo orgánico en la que el shaman o el ejecutante, por ejemplo, hacen de ella, algo más que un objeto y quien aprecia a estas personas no ven la máscara, ven un todo con relación a la unidad que se logra, en términos de representación, de la persona y la máscara.

Existen los casos en los cuales se hace evidente la máscara y, por lo tanto, se puede apreciar fácilmente. Pero también existen otros casos en los cuales es imperceptible y casi que desaparece, incluso en la conciencia de aquel que la usa. La máscara como cutícula, caparazón de las palabras y las imágenes alude a un proceso al cual se van incorporando elementos, poco a poco, hasta hacer parte del sí mismo con el cual se deambula.⁵

⁵ En este sentido, hablar de la máscara tiene que ver con el tema de las incorporaciones, de como el ser humano, al construir cultura, de igual manera la

Pero, ¿para hablar cada uno de lo que quiere hablar no se coloca las palabras de otros? ¿Cada palabra no es la incorporación que un individuo hace a diario en un idioma que le pertenece pero a la vez no? Graciela Reyes llama la atención con relación a los diversos “yo” presentes en un individuo al hablar. Indica como los actos de habla que Austin llamó serios, al cotejarlos con el texto literario, ya los teóricos de la literatura encuentran más semejanzas entre uno y otro que diferencias y sostienen que dichos actos de habla de igual manera pueden ser considerados “ficticios, pues en todos <<habla otro>>, el que repite, o el que adopta papeles”. (REYES, 1994:122)”

En este sentido, entonces, “todos los actos de habla son imitativos, porque hacer un acto de habla es imitar un modelo, y en ese modelo el que habla desempeña el papel del ejecutante.” Además le confiere a los actos de habla en su contenido un “*dramatis personae*”. Por lo cual “La literatura no se distinguiría, entonces, de una anécdota real o de un libro de historia, si no fuera por una parte importante del acto de habla la referencia: en la ficción, los referentes, es decir, las cosas del mundo a las que se refiere el texto, no suelen tener vida independiente fuera del texto.” (REYES, 1994:125)

Lo central de lo examinado por Reyes está en lo que denomina como “ficcionalidad enunciativa” en los que se puede distinguir como “el hablante adopta papeles e imita modelos, sino en que cada enunciado puede ser el producto de muchas voces, aunque parezca producto de una.” (REYES, 1994:125) Por lo cual, en el uso del lenguaje se

cultura lo construye a él en tanto que él la incorpora para sí. Ponerse la máscara equivale a un proceso de diálogo y asimilación. La máscara puede ser tomada como un todo, en tanto que a nivel de imagen el rostro humano es poderoso y central para la imagen en nuestra cultura.

reproducen esas voces ajenas de los antecesores, aquellas palabras que traen otras voces ajenas y resonancias. Por esto el lenguaje es multívoco. (REYES, 1994:125) Esto lo que hace es resaltar la convencionalidad del lenguaje y esta convencionalidad hace prisionero a quien hace uso, incluso en la transgresión. La vida cotidiana es un conjunto de rituales, y el uso del lenguaje es, en gran medida, ceremonial. (REYES, 1994:128)

Esas voces Reyes las asocia con los diversos yo que pueden existir en el lenguaje. Sirve para reconocer, utilizando la teoría polifónica de Ducrot, la evolución de voces que refleja una heteroglosia social estudiada por Bajtin. (REYES, 1994:134) Las señala de manera directa como máscaras, como esos discursos que puede pronunciar un personaje político pero que ha sido escrito por otro, no es un secreto es un hecho y hace evidente la representación:

Los discursos de Reagan son, estricta y <<seriamente>> hablando, actos de habla... serios. Reagan defendía sus políticas, se hacía responsable de ellas cien por cien, hablaba cumpliendo con todos los requisitos de la sinceridad pública y comprometía su buen nombre y su carrera y su poder cada que decía algo. Es más de lo que arriesgamos el común de los mortales cuando usamos nuestra lengua en la vida corriente. Pues bien, dejando de lado el hecho, aquí irrelevante, de la sinceridad <<real>> de Reagan, sucede que las palabras que pronunciaba el <<yo>> con que se designaba a sí mismo, eran rigurosamente hablando, una ficción, pues él no había escrito sus discursos. Agréguese a esto algo más importante: el público al que esos discursos tanto convencían de todo sabía que Reagan no era su autor, pues en los Estados Unidos los presidentes tienen un equipo de <<escritores>> cuyos nombres se conocen, sus salarios están previstos en el presupuesto de la nación, etc. la mujer que escribía los discursos de Reagan ha dicho que Reagan fue un <<cliente>> ideal, que

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

nunca cambió una palabra de sus textos (de ella), y por supuesto los supo leer siempre muy bien. (REYES, 1994: 126)

Reagan teatraliza el discurso pero a la vez es comprendido como palabras de Reagan, aunque por él no han sido escritas sino leídas en una especie de puesta en escena en la que él es el actor.

...Reagan era el actor que decía lo que el autor teatral había escrito, y el talento del autor, de esta autora, consistían mayormente en su capacidad para identificarse con el actor, de modo que él, diciendo lo que decía ella, decía, sin embargo, exactamente lo que quería decir. Cuando ella escribe <<Queridos compatriotas, yo...>> yo remitía a Reagan, no a ella(y muy eficazmente, mejor que si lo hubiera escrito Reagan). En este caso muy especial Reagan usa, para cometer actos de habla de trascendencia histórica considerable, palabras prestadas.

Mucha gente, para fines menos gloriosos, hace lo mismo. Hay quienes compran tarjetas de felicitaciones que traen textos escritos, y las firman (se apropian del yo>> pre-dicho) y despachan... ¿y el enamorado que dice <<te quiero>> con total convicción, sinceridad, candor e inocencia, no está usando también palabras prestadas , no está copiando, plagiando, desvergonzadamente, a innumerables antecesores que se vieron en las mismas y dijeron también <<te quiero>>?. ¿Se puede decir con rigor <<aquí termina tu palabra tu palabra y empieza la mía>>? No. Usamos siempre palabras medio ajenas y los otros usan siempre palabras medio nuestras. (REYES, 1994:127)

Estas palabras que han sido incorporadas entran a ser parte de la imagen de quien las pronuncia siendo no auténticamente de quien las pronuncia. Las palabras hacen parte de la máscara que el individuo acude para la construcción y fortalecimiento de su imagen. Por lo cual, el 'que somos', el 'quién somos' en la imagen de sí mismo es algo más que una 'simple' imagen.

En este sentido, Goffman alude a la imagen que cada uno se ha forjado “En cierto sentido, y 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.” (GOFFMAN, 1989) Es una primera relación que establece Goffman en la que “máscara” y <<sí mismo>> se acoplan en la medida que el uno es la representación del otro como concepto. Como concepto de representación, la “mascara” constituye una apreciación en el *qué somos*, una definición sobre el *quién*.

En este qué y quién entra el rol, pero éste no aparece como algo definitivo, en tanto Goffman plantea el “esforzarnos por vivir”, “el yo que quisiéramos ser”. En lo anterior no hay seguridad hay un querer, un esforzarse, así en un momento dado se inste a “más verdadero”. Este “más verdadero” aparece como deseo y no como algo concluyente.

...al aprender a desempeñar nuestros roles en la vida real, guiamos nuestras propias producciones manteniendo, en forma no demasiado consciente, una familiaridad incipiente con la rutina de aquellos a quienes nos hemos de dirigir. Y cuando llegamos a manejar correctamente una verdadera rutina somos capaces de hacerlo, en parte, debido a una <<socialización anticipante>>, por haber sido ya instruidos en la realidad que en ese preciso momento se nos está volviendo real. (GOFFMAN, 1989: 83)

El rol, como una máscara que el individuo desempeña se convierte en algo que se aprende también de los otros. Las rutinas se transmiten gracias a la socialización anticipante. Pero cada vez se le exige al individuo nuevos roles, nuevos aprendizajes. “Cuando el individuo adquiere una nueva posición en la sociedad y obtiene un nuevo papel

para desempeñar, no es probable que se le diga con todo detalle cómo debe conducirse, ni que la realidad de su nueva situación lo apremia suficientemente desde el comienzo como para determinar su conducta sin darle tiempo de pensar en ello...” (GOFFMAN, 1989: 83)

Pero en Goffman, el individuo como unidad también tiene que ver con las diferentes máscaras que posee en la vida social. La máscara es una metáfora utilizada por Goffman y que le es de gran utilidad para mostrar como el individuo social no es uno sólo y depende de sus múltiples actuaciones en las diversas interacciones a las cuales se ve abocado. Estas actuaciones dan cuenta de los papeles o funciones que cumple. Es por todo lo que implica hablar de máscara, como históricamente se planteó el significado máscara:

Probablemente no sea un mero accidente histórico que el significado original de la palabra persona sea máscara. Es más bien un reconocimiento del hecho de, más o menos conscientemente, siempre y por doquier, cada uno de nosotros desempeña un rol... En estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos. (GOFFMAN, 1989: 83)

Máscara y persona en tanto enfrentada a la vida social. Las primeras implicaciones, si se quiere comentar lo expuesto por Goffman, es la íntima relación en la cual ‘máscara’ ha sido vista como imagen al referirse con esta palabra a una persona.

“Quítate la máscara...” se le dice a una persona cuando se le quiere indicar que se muestre tal como es, para que no finja lo que no es. En este sentido los otros ven en la persona una actuación que no corresponde a la manera de ‘actuar’ a la cual los tiene acostumbrados en las situaciones que les es común.

En este acercamiento aparece la 'máscara' como algo distante de la imagen que tienen comúnmente los otros de la persona a la cual se le llama la atención. Es un llamado hacia un proceder 'ilegítimo' a partir del reconocimiento que ya se tiene de esa persona. En este sentido se le llama al orden para que asuma aquello que los tiene acostumbrados o que se identifica con su sí mismo.

Pero, ¿es en este sentido único al que se refiere Goffman cuando llama la atención al equiparar la palabra 'máscara' como significado de 'persona'? De lo anterior se puede conservar el hecho de que los demás, son capaces de reconocer una 'imagen' que distingue a la persona. Es una imagen que entra a ser característica primordial:

En cierto sentido, y 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. (GOFFMAN, 1989: 31)

En muchos sentidos se etiqueta a las personas. Esta etiqueta funciona como la imagen con la cual se 'viste' a la persona, es parte de aquello con lo cual se reconoce. Por eso el reclamo en 'quítate la máscara' que se refiere a lo contrario: 'así no eres', 'ponte la máscara a la que nos tienes acostumbrados'.

La máscara como objeto que disfraza al que la lleva normalmente y le confiere esta identidad, funciona para que los otros reclamen los rasgos de conducta o procedimientos con la cual se ha confeccionado. Hace parte de la imagen que se tiene del individuo quien la porta ante los demás en las situaciones en las cuales, de manera regular, es actualizada o reafirmada. 'Es que Pedro es el chistoso de esta gallada, en cambio Juan es un amargado'. El objeto 'máscara' que se utiliza

para cubrir un rostro, en la mayoría de sus usos, como metáfora social es la imagen que se tiene de la persona y con la cual se cubre su 'sí mismo'. En cierto modo es un estereotipo de la persona con la cual se identifica.

En la *Commedia dell'arte*⁶, como forma popular de comedia improvisada, el repertorio de personajes con el cual los actores juegan, tradicionalmente, son personajes fijos. Se cree que se originó en la edad media en Italia a partir de las representaciones de farsas en dialectos regionales. Con estos personajes, cada grupo era capaz de escenificar, de manera improvisada, cientos de tramas. Los actores desarrollaban también rutinas individuales, llamadas *iazzi*, que podían interpretar, si así se requería, situaciones cómicas, en las que se involucraban el personaje al cual representaban.

El valor artístico tanto de la comedia y la habilidad que muestra el actor es la de 'respetar' aquellos rasgos característicos con los cuales el actor debe mostrar a su personaje en las más diversas situaciones. El público espera de la interpretación realizada por el actor de su personaje, muestre ese comportamiento que es una impronta del personaje actuado. Como ejemplo, el personaje de Arlequín, él ayuda de cámara bufón, vestido de forma habitual con un traje remendado y una máscara con nariz chata y respingona, astuto, oportunista y avaro. Siempre en busca de comida y compañía femenina. De genio anárquico y malvado

⁶ Hace parte de la tradición juglaresca que subsistía, no sólo en las compañías que ofrecían sus espectáculos en la calle en Europa. Esta forma de teatro se remonta a la antigüedad clásica con las celebraciones báquicas de la época de la vendimia, tuvo un gran apogeo en Italia en los siglos XVI y XVII con La *Commedia dell'arte*, conocida como teatro al improviso, que se nutría de la realidad del momento y de las acotaciones del público. Es un antecedente importante para la Creación colectiva en el teatro colombiano, tal como lo reseña en su artículo María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio (Revista de Estudios Sociales, no. 17, febrero de 2004, 101-103.)

y muy parecido al comportamiento curioso de un niño. Son estas peculiaridades la que identifican a este personaje, en las más extremas circunstancias en las cuales se inmiscuye o es enredado. Aparece como una persona que se repite y aparentemente, desde el punto de vista de los rasgos que lo caracterizan, inmune a las situaciones. Pero está más relacionado con lo expresado por Goffman en la que, incluso cada una de las personas se hace una imagen de sí misma:

Al fin, 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. (GOFFMAN, 1989: 31)

La otra frase que puede complementar la anteriormente considerada es aquella que se dice cuando alguien quiere expresar de otro o de sí mismo que existen procedimientos o comportamientos característicos

‘yo soy así’,

‘parece que no lo conociera’

Como se ve, la intención es similar a las exigencias pre-establecidas para los personajes de la *commedia dell'arte*. De igual manera, ese rol que llega a considerarse como parte de ‘nuestra personalidad’ y ‘segunda naturaleza’ es relacionado con aquellos rasgos que permite un reconocimiento propio, puesto que “es en estos roles donde nos conocemos mutuamente; es en estos roles donde nos conocemos a nosotros mismos.” (GOFFMAN, 1989: 31)

La Máscara está asociada a los roles y, como se desprende de la lectura del material de Goffman, los roles están asociados a los procedimientos y/o comportamientos de cada individuo ante las

situaciones. Es por esto que se puede efectuar el reconocimiento mutuo. Hace parte de la confianza en el papel que desempeña el individuo.

Cuando un individuo desempeña un papel, solicita implícitamente a sus observadores que tomen en serio la impresión promovida ante ellos... Cuando el individuo no deposita confianza en sus actos ni le interesan mayormente las creencias de su público, podemos llamarlo cínico, reservando el término <<sincero>> para individuos que creen en la impresión que fomenta su actuación...

No se da por sentado, como es natural, que todos los actuantes cínicos tienen interés en engañar a su auditorio movidos por el así llamado <<interés por sí mismo>> o ganancia privada. Un individuo cínico puede engañar a su público en bien de este –o lo que él considera tal–, por el bien de la comunidad, etc... sabemos que en ocupaciones de servicio, profesionales que pueden en otras circunstancias ser sinceros se ven forzados a veces a engañar a sus clientes porque estos lo desean con toda el alma... (GOFFMAN, 1989: 29,30)

En esta máscara, entendida como una forma de actuación, también el engaño está incluido. Goffman lo refiere con el término 'cinismo'. Pero este engaño, lo refiere el autor, como algo consciente, en algunos casos, una especie de 'mascarada' en la que se sabe que se finge y que la máscara representada no es la auténtica. Puede ser por una de las partes, incluso por ambas.

Esta especie de mascarada que no sólo se entiende en el engaño y la ocultación de la persona, es en la otra dimensión tal como lo plantea Enaudau "El mundo como representación es sólo máscara, puesta en escena ilusoria, detrás de la cual está entre bastidores el mundo como

voluntad, el mundo en sí de la energía desnuda, que es el único mundo verdadero.” (ENAUDEAU, 1998)

Goffman da algunos ejemplos, como el del médico que en algunas circunstancias debe engañar a sus clientes porque estos lo desean y por esto recetan placebos, de igual manera están las vendedoras de zapatos que saben que lo dicho no corresponde en su totalidad con el producto ofrecido y el cliente, en algunos casos, sigue el juego.

Pero, si se quiere profundizar un poco más en este aspecto de la máscara se puede llegar a la consideración siguiente: la máscara como objeto ya sea para el ritual, para el teatro u otro tipo de evento en el cual se utilice, siendo un objeto ‘fijo’ en los rasgos con los cuales ha sido diseñada, ella permite un sinnúmero de juegos. Quien ha actuado, por ejemplo en la comedia del arte, sabe que estos rasgos aportados por las máscaras en los personajes que lo utilizan, y aquellas características que tiene cada uno de los personajes de la comedia, deben ser matizados para que los personajes puedan salir adelante ante aquello a lo cual se enfrentan.

Incluso en este tipo de personajes, los rasgos que lo caracterizan y funcionan como la imagen del personaje son amoldados a las situaciones. La ‘mascara’ que puede representar tipologías de personajes para los personajes en el teatro o, en la metáfora social, conlleve a la identificación social de los individuos, no es algo inquebrantable. En una única máscara hay múltiples juegos que permite la oscilación de los rasgos que le son propios.

Pero en Goffman está la consideración siguiente: no somos una única máscara, existen tantas máscaras como roles desempeñamos en la

vida social. Todo esto constituye la unidad del individuo. Una unidad que no es única, es diversa en actuaciones en la cual se ejerce el 'quien es' frente a los demás.

Así pues, "máscara" es un término que puede ser referido a múltiples asuntos: máscara como objeto, como concepto, como analogía, como esos múltiples yo del lenguaje en el cual la persona asume un "*dramatis personae*".

1.2 Fachada

¿Qué es la fachada para Goffman? Él considera que es:

"...la 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 situación... es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.(GOFFMAN, 1989 :33)

Esta fachada tiene partes que la constituyen formalmente, que pueden ser consideradas como tradicionales como son: el medio, la apariencia y los modales. En el medio Goffman incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos que él asume como parte del trasfondo escénico que es lo que hace posible el escenario y la utilería. Estos medios, como en el teatro, hacen posible que la acción humana se desarrolle ante, dentro o sobre él.

Pero existe una característica importante a resaltar en la fachada:

En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan. Sólo en circunstancias excepcionales el medio se traslada con los actuantes; vemos esto en el cortejo fúnebre, el desfile cívico... (GOFMMAN, 1989: 34)

Dos elementos a conservar son el hecho que el actuante puede abandonar su actuación y retomarla o comenzarla en el momento en el cual los medios le son favorables o hacen parte de aquello que ayuda a su fachada. Esto anterior por el hecho que pone de manifiesto que la actuación tiene un comienzo y un fin, de esto se desprende que no es permanente. El hecho es la finitud en la actuación.

Otro elemento es el hecho en el cual el medio puede ser trasladado de lugar, por lo cual no es algo fijo. Así se tiene que tanto la actuación y el medio son algo que tiene un tiempo y un espacio, es decir, una durabilidad y una ubicación. Es, en este sentido un cronotopo.

Ahora bien, otros factores a incluir en lo concerniente al medio en relación con la fachada pueden ser:

Si tomamos el término <<medio>> para referirnos a las partes escénicas de la dotación expresiva, se puede tomar <<fachada personal>> para referirse a los otros elementos de esa dotación, aquellos que debemos identificar íntimamente con el actuante mismo y que, como es natural, esperamos que lo sigan dondequiera que vaya. Como parte de la fachada personal podemos incluir las insignias del cargo o rango, el vestido, el sexo, la edad y las características raciales, el tamaño y aspecto, el porte, las pautas de lenguaje, las expresiones faciales, los gestos corporales y otras características semejantes. (GOFFMAN, 1989:35)

Con relación a la apariencia, como parte de la fachada personal, Goffman la plantea de la siguiente manera:

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

... la <<apariencia>> se refiere a aquellos estímulos que funcionan en el momento de informarnos acerca del status social del actuante... nos informan del estado ritual temporario del individuo, es decir, si se ocupa en ese momento de alguna actividad social formal, trabajo o recreación informal, si celebra o no una nueva fase del ciclo estacional o de su ciclo vital... (GOFFMAN, 1989:36)

Finalmente en el tercer elemento, los modales, Goffman lo reseña así:

... los <<modales>> ... se refieren a aquellos estímulos que funcionan en el momento de advertirnos acerca del rol de interacción que el actuante esperará desempeñar en la situación que se avecina. Así, modales arrogantes, agresivos, pueden dar la impresión de que este espera ser el que inicie la interacción verbal y dirigir su curso. Modales humildes, gentiles, pueden dar la impresión de que el actuante espera seguir la dirección de otros o, por lo menos, de que puede ser inducido a hacerlo. (GOFFMAN, 1989:36)

Entre medio, apariencia y modales se presume que debe existir una relación coherente. Esta coherencia tiene que ver con el propósito con el cual ha sido construida la fachada. Es lo que permite afinar la imagen que la persona quiere dar ante los demás y, posiblemente, ante sí mismo.

...diferentes rutinas pueden emplear la misma fachada, hay que señalar que una fachada social determinada tiende a institucionalizarse en función de las expectativas estereotipadas abstractas a las cuales da origen, y tiende a adoptar una significación y estabilidad al margen de las tareas especificadas que en ese momento resultan ser realizadas en su nombre. La fachada se convierte en una <<representación colectiva>> y en una realidad empírica por derecho propio. (GOFFMAN, 1989:39)

Pero la fachada como representación colectiva no es un capricho, aunque arbitraria, es parte de lo que en muchos casos se exige a la

persona de acuerdo al papel que representa. Por eso Goffman plantea que muchas de ellas tienden a institucionalizarse. El atuendo militar con todas sus insignias, todos aquellos artículos personales que le sirven como utilería, el bastón de mando, los saludos de acuerdo al rango, dan cuenta del rol o función de la persona.

Una oficina para el ejecutivo de una empresa, igual que las prendas de vestir del ejecutivo, sus modales y la apariencia personal cierran ese conjunto de elementos que hacen de la persona 'el jefe'. De él se espera, ciertas conductas que lo afianzan en el papel de jefe, sus subalternos saben y, en ocasiones, refuerzan todo lo anterior. Él es el jefe y el puesto debe ser asumido en su totalidad. La totalidad se configura de la información que quiere dar, le piden y debe dar. Es decir que la función social atrae consigo ciertas configuraciones que se vuelven convenciones y como fachada se exigen, se reclaman para quien asume estos papeles.

Es por eso que para Goffman ser un tipo dado de persona no significa simplemente poseer los atributos requeridos, sino también mantener las normas de conducta y apariencia que atribuye el grupo social al que se pertenece. En el caso de los ejemplos dados en el párrafo anterior, el ejército y la oficina demandan unas maneras de ser y de actuar, de vestir. Cada quien sabe comportarse en una iglesia, el sacerdote usa todas aquellas cosas que han sido institucionalizadas para su papel. De igual manera, se puede deducir cual es el grado de jerarquía que se tiene en la iglesia católica de acuerdo a los atuendos vestidos, sirven como fachada para construir la imagen del papel que se representa.

Las pautas de conducta apropiadas de acuerdo a la situación son aprendidas, institucionalizadas, realizadas y, a la vez, valoradas en su

realización como mecanismo de control social tanto por el mismo individuo que en algunos casos llega a plantearse la pregunta si su manera de proceder es acorde o no a la situación en la cual se encuentra o se cuestiona. El papel que asume puede ejercerlo con la mayor facilidad del mundo, todas aquellas exigencias o pedidos de conducta no le comportan ningún problema. Pero de igual manera se puede ejercer torpemente, ser conciente de esta torpeza o no, se puede engañar, pero existe una cuestión que es ineludible y es que se debe representar o asumir con esos rasgos con los cuales el papel trae consigo.

Se puede sugerir que existen tantas fachadas como papeles o actuaciones se tengan. Cuando se está en la casa con la familia, la manera de vestir y de proceder del maestro de colegio o universidad difiere mucho a la que se tiene frente a sus estudiantes o superiores. El dicho popular 'nos vestimos de acuerdo a la situación' o 'el hábito hace al monje' da cuenta de este ámbito hasta aquí descrito.

Sin embargo, Goffman llama la atención sobre como en un momento dado existe una fragilidad en la que el esfuerzo por una apariencia puede fracasar. Un accidente, una indiscreción o circunstancia desfavorable hacen posible que, incluso, la imagen que se tenga de sí mismo o se quiera representar no corresponda. Por eso el espejo, como instrumento que permite ver el cuidado de la presentación que regularmente hace el individuo de sí mismo y ante los demás, hace parte de los rituales de cuidado y planeación para la escenificación.

Es, en últimas, un juego. Juego que permite lo accidental, el goce, lo inimaginable, lo sorpresivo. Juego que puede atraer que la 'mascara' se pueda resquebrajar y alguien pueda decir: 'nunca esperé eso de usted'.

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

Y aunque cada cual se vista de acuerdo con su condición, también estamos ante un juego. El artificio, como el arte, se sitúa en lo imaginario. El cuerpo y el rostro no solo se hallan disfrazados por la faja, el corpiño, las tinturas y los maquillajes, sino que la mujer menos sofisticada, una vez que se ha <<arreglado>>, *no se propone* a la percepción: como el cuadro o la estatua, o el actor en el escenario, es un análogo a través del cual se sugiere un objeto ausente que es su personaje, pero ella no es. La halaga esa confusión con un objeto irreal, necesario y perfecto como un héroe de novela, un retrato o un busto, y se esfuerza por imaginarse en él, y presentarse de ese modo ante sí misma petrificada y justificada. (GOFFMAN, 1989:68)

El juego, el artificio, lo imaginario permite situarnos en las posibilidades de interpretación. Cómo me veo, cómo me ven. Cómo deseo que me vean, cómo me verán. Cómo me he presentado, cómo me han visto. Ante la mesa surge la inquietud de las conveniencias y las credulidades. Por eso al espejo mágico utilizado por el personaje de la madrastra en el cuento maravilloso de Blanca Nieves revive cada vez que se requiere un maquillaje para ir a la oficina, a una fiesta o se escoge un vestido, no es de uso exclusivo de las mujeres.

Goffman, por esto, destaca el juego de la idealización presente en el individuo con respecto al impulso para mostrar al mundo un aspecto mejor en las diferentes profesiones y clases. Claro está, que esta idealización se vale de medios, apariencias, conductas que permitan hacerla posible en los imaginarios.

En este sentido el individuo como unidad en la vida cotidiana presenta otro matiz que permite preguntarse por: ¿Cómo se ve él? ¿Qué medios utiliza para que la imagen que quiere proyectar coincida con su deseo? ¿Cómo es apreciado? ¿Qué es apreciado?

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

Así, cuando el individuo se presenta ante otros, su actuación tenderá a incorporar y ejemplificar los valores oficialmente acreditados de la sociedad, tanto más, en realidad, de los que lo hace su conducta general...

...Una vez obtenida la dotación de signos adecuada, y familiarizados con su manejo, puede ser usada para embellecer e iluminar las actuaciones diarias de cada uno con un favorable estilo social. (GOFFMAN, 1989:47, 48)

Se suma pues, a las consideraciones del individuo en la vida cotidiana, frente a su unidad los imaginarios y juegos en los cuales se ve envuelto. Es parte de la respuesta a varias de las preguntas formuladas al inicio de este capítulo. Goffman va mostrando en su libro como el <<sí mismo>> son en realidad <<sí mismos>> desde una perspectiva de la representación, son distintos:

...podemos decir prácticamente que él tiene tantos <<sí mismos>> como grupos distintos de personas hay cuya opinión le interesa. Por lo general, muestra una diferente fase de sí mismo a cada uno de estos grupos. Muchos jóvenes, muy serios ante sus padres y maestros, maldicen y fanfarronean como piratas entre sus jóvenes amigos <<duros>>. No nos mostramos a nuestros hijos como a nuestros camaradas de club, a nuestros clientes como a los obreros que empleamos, a nuestros maestros y empleadores como a nuestros amigos íntimos. (GOFFMAN, 1989:60)

El individuo no se presenta de una única manera, su presentación tiene condicionantes en tanto grupos, medios, intereses, su reputación, alcances, pero además:

...el sujeto se asegura de que aquellos ante quienes representa uno de sus papeles no sean los mismos individuos ante quienes representa un papel diferente en otro medio... la vida urbana se volvería

insoportablemente pesada para algunos si todo contacto entre dos individuos entrañara el compartir desgracias, preocupaciones y secretos personales... se oculta el carácter rutinario de la actuación... y se acentúan los aspectos espontáneos de la situación... (GOFFMAN, 1989:60)

Resumiendo: el individuo en el escenario de la vida cotidiana utiliza 'máscaras'. Aquella con la cual los otros y él mismo crea una imagen de su sí mismo. Esta máscara varía de acuerdo a los papeles y se matiza con las circunstancias que le tocan vivir. De igual manera, hace uso de medios, apariencias y conductas que como fachada acompañan su presentación en la vida cotidiana. Por lo cual, el individuo maneja, de acuerdo a las situaciones enfrentadas o papeles vividos, no una única máscara y una sola fachada. En la fachada está implícita la posición social, la naturaleza actuante del lenguaje, el poder de interlocución. El individuo es múltiple, posee varios sí mismos, usa diferentes máscaras, juega varios roles.

1.3 El actuar: actuación vida cotidiana – actuación para teatro

Es importante ver como en la actuación, en la representación de teatro existe el actor y el espectador de la obra. En el anterior acápite se reseñaba cómo para Goffman el individuo al interactuar con otro se convierte en personaje que se muestra al otro que hace de público, pero a la vez el otro se convierte para él en personaje y él se convierte, por lo tanto, en público. Se es significación y se busca sentido en el otro

y en sí mismo. Se es signo para sí y para los otros. Por esto se actúa e interactúa; se mira y se es mirado, se busca y te encuentran. Es lo que desarrollará el presente acápite al tratar de comparar la actuación de la vida cotidiana con la actuación para el teatro.

De igual manera se reseñaba las diversas actuaciones de acuerdo a los grupos, situaciones y circunstancias a las cuales la persona se ve avocada. ¿Qué es lo que le exige a la persona la vida cotidiana que lo convierte en 'actor'? A que se refiere la actuación ¿todas aquellas funciones o 'roles' sociales que la persona debe desempeñar?

Al seguir la propuesta de Erving Goffman se puede pensar que actuar, para el caso de la vida cotidiana, arrastra todas aquellas cuestiones concernientes al oficio del actor y lo que implica disponernos como personas para ese hacer del actor. El actor entrena para su oficio, debe adquirir habilidades tanto físicas como mentales que le permitan enfrentarse a su labor. El médico aprende de igual manera su oficio. Aprende procedimientos que le ayudarán a enfrentarse al acto médico como tal. Pero de igual manera, conductas, comportamientos. Vestuario, utilizaría complementan la máscara de ser médico. Existe una jerga profesional, pero de igual manera, de grupo. El médico, aprende a actuar como médico.

En el hospital, es fácil distinguir quién es paciente y quien médico. Apariencias, medios, comportamientos. Al entrar al consultorio se visualizan aquellas cosas que acompañan al médico para permitirle ejecutar su rutina. Todo se convierte ante los ojos del paciente en signos que le permiten identificar quien tiene delante de sí. Algunos se aseguran de colocar otros signos más que permitan llevar el mensaje de idoneidad. Se organiza de tal manera que paciente y médico

comienzan a actuar de acuerdo al papel que les corresponde. Uno hace las preguntas, el otro contesta y espera lo que culturalmente se sabe que debe aguardar de la persona que funge de médico.

Cuando una dama se maquilla, antes de salir de su casa, emplea un tiempo considerable en pulirse las cejas, empolvase el rostro, resaltar sus mejillas. Luego escoge el vestido que se va a poner, el perfume, ella esta pensando en la imagen que sus compañeros u otros relacionados con su labor obtendrán de ella.

La impresión que puede causar ante los otros. Los demás generalmente identifican a sus compañeros por olores, maneras de llevar su vestido. La persona ante el papel laboral, asume el rol que le corresponde.

Tanto el actor que hace un personaje se cuida de lo que va a presentar ante los demás como la persona en la vida cotidiana. Antes de salir al escenario el actor se fija que todo corresponde a su personaje y, posiblemente ha pasado un buen tiempo retocando a su personaje. Antes de salir a sus quehaceres las personas se cuidan de llevar, de vestir lo necesario para cumplir el propósito con el cual salen. Se cuidan apariencias, y si es necesario, la utilería y el vestuario son cuidadosamente seleccionados.

Por otro lado, la actuación que se hace en la vida cotidiana ante otros conlleva una lectura en doble vía. Se transforma en signos. Signos para ser leídos. El actor sabe que, cuando está frente a su público, él hace parte de una representación en la cual él, como actor, representa un personaje frente a los espectadores. Pero el personaje es leído por los

espectadores en tanto el actor permite la lectura a través de la kinesis y proxemia de su personaje.

El actor “de la vida cotidiana” sabe que es en sí mismo significación que puede llevar a caracterizarlo como una determinada persona, de determinada parte y con determinados posibles intereses. Goffman lo plantea con bastante claridad:

Debajo de toda interacción social parece haber una dialéctica fundamental. Cuando un individuo se encuentra con otros, quiere descubrir los hechos característicos de la situación. Si tuviera esta información podría saber, y tener en cuenta, qué es lo que ocurrirá, y estaría en condiciones de dar a conocer al resto de los presentes el debido cupo de información compatible con su propio interés. Para poner plenamente al descubierto la naturaleza fáctica de la situación sería necesario que el individuo conociera todos los datos sociales pertinentes acerca de los otros. Sería necesario que conociera, asimismo, el resultado real o el producto final de la actividad de las demás personas durante la interacción, así como sus sentimientos más íntimos respecto de su propia persona. Raras veces se tiene acceso a una información completa de este orden; a falta de ella, el individuo tiende a emplear sustitutos -señales, tanteos, insinuaciones, gestos expresivos, símbolos de status, etc.- como medios de predicción. En suma, puesto que la realidad que interesa al individuo no es perceptible en ese momento, este debe confiar, en cambio, en las apariencias. Y, paradójicamente, cuanto más se interesa el individuo por la realidad que no es accesible a la percepción, tanto más deberá concentrar su atención en las apariencias. (GOFFMAN,1989:266)

En la vida cotidiana el individuo se convierte en significación para los otros y para sí mismo. Los canales de comunicación y posibilidades de lectura son múltiples. Están en juego lo que podamos decir del otro, leer en el otro, hacer leer, ser leídos. Sensaciones, sudores, respiraciones son signos para ser tenidos en cuenta en la dialéctica de la interacción.

No se trata de establecer la apariencia como una única verdad del individuo, pero sí como una realidad accesible que merece atención.

En la vida cotidiana, debemos actuar de determinada manera ante determinados casos que nos enfrentan a algunas situaciones de la vida social. Estar en una misa, es diferente que estar en una fiesta y los otros y el individuo en sí, sabe que su comportamiento será tenido en cuenta, por lo cual debe aguzar su actuación teniendo en cuenta estas circunstancias. El comportamiento asumido es diferente de acuerdo a los ambientes. Se exige una lógica o coherencia a los individuos. Las leyes, la moral, la ética ayudan a este control de la actuación. En este sentido existe una lectura social de los individuos.

Stanislavski (STANISLAVSKI, 1966:12) plantea que actuar de manera creíble significa ser lógico, coherente, pensar, esforzarse, sentir y obrar de acuerdo con su papel. Esto es lo que él pide para el actor de Teatro de Arte de Moscú. Actuar efectivamente en el teatro hace referencia a la credibilidad que logre el actor con respecto al personaje que presenta ante el espectador. El actor en la escena revela al espectador el personaje y hace de este hecho un universo ficcional admisible. Ver el personaje en el actor y no al actor en el personaje.

Para Emilio Orozco Díaz (OROZCO, 1969) la utilización de la actuación como la teatralidad en la vida cotidiana es algo que se puede rastrear con facilidad:

Con mucha frecuencia se ha hablado del sentido teatral no sólo del arte sino, en general, de la vida en la época del Barroco, fenómeno que paradójicamente, se extrema incluso en el país más clasista, como Francia, cuya corte en la época del Rey Sol vive con un sentido de fiesta teatral... Porque esta teatralización de la vida de la corte se produce en

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

general como desbordamiento y consecuencia del gran favor que alcanza en ella la fiesta teatral en todas sus formas. El teatro atrae haciendo vivir en torno a él, confundiéndose con él. Lo extraordinario y fantástico penetra en la concreta realidad de la vida de las personas reales y cortesanas. De ahí la rápida propagación de toda la técnica y maquinaria escenográfica italiana por todos los grandes palacios europeos... (OROZCO, 1969: 90)

Personas y personaje se confunden en una vida que recurre a la simulación. Simulación ante los otros y ante sí mismos. En una actuación en la vida como personaje teatral, tal como lo refiere Emilio Orozco Díaz. Estas formas tienen que ver con un comportamiento que afecta las conductas que obedecen a unos procedimientos sociales establecidos para ciertos papeles o funciones. Este autor da varios ejemplos de este tipo de conductas.

La persona en la vida cotidiana al actuar su propio personaje tiene acceso a su mundo mental, pero no puede acceder al de los otros mundos mentales (RYLE, 2005), ¿de qué manera entonces acceden a las intenciones o pensamientos de los demás? Esta información es necesaria para la interacción, de acuerdo con Erving Goffman:

“Cuando un individuo llega a la presencia de otros, estos tratan por lo común de adquirir información acerca de él o de poner en juego la que ya poseen. Les interesará su status socioeconómico general, su concepto de sí mismo, la actitud que tiene hacia ellos, su competencia, su integridad, etc. Aunque parte de esta información parece ser buscada casi como un fin en sí, hay por lo general razones muy prácticas para adquirirla. La información acerca del individuo ayuda a definir la situación, permitiendo a los otros saber de antemano lo que él espera de ellos y lo que ellos pueden esperar de él. Así informados, los otros sabrán cómo actuar a fin de obtener de él una respuesta determinada. (GOFFMAN, 1989:13)

Goffman invita a observar el vestuario, la puesta en escena que en algunas situaciones acompañan las interacciones, las actitudes... En el actuar para el teatro, el actor sabe que para construir la urdimbre de relaciones entre los personajes estos permanentemente están reaccionando de acuerdo a lo que los otros personajes 'le dicen' o él aprecia en los demás.

Aún más, el actor cuenta con el tono puesto por sus compañeros de escena de acuerdo, incluso, a los estados de ánimo o niveles de afectación en las que el actor, como persona, se encuentre y, que por lo tanto, afecta a su vez la interpretación de su personaje. En este sentido, actuar para teatro es algo que no se puede garantizar como acabado, fosilizado en cuanto a fijo o permanente para cada función. Por el contrario, en la medida de las posibilidades de la representación teatral, la relación con el público, el escenario y, tal como se planteó antes, la persona del actor, los accidentes, entre los muchos factores que hacen del momento de la representación de la obra teatral un momento fugaz e irrepetible. Así sea la misma obra de teatro que se presente mil veces.

De esta manera, una de las exigencias formativas para el actor de teatro está en la capacidad que debe desarrollar para leer lo que sucede, en ese algo que lo pone en estado de alerta para que las cosas pasen tal como se habían ensayado a pesar de las contingencias. Esto despierta un nivel de lectura de información sobre los detalles en lo que pasa que hace posible los comentarios sobre si la función se tenía ritmo o no, fue más rápida o discurrió lenta. Es necesaria una lectura permanente en este sentido. El otro y las circunstancias son fuente de información importante.

Este nivel de experto en el oficio de la representación también se puede desarrollar en la vida cotidiana con aquellas situaciones que los individuos aprenden a identificar en el cómo deben transcurrir. Se aprende porque no es la una única vez a las que se asiste a dicha situación, aunque sean distintos las personas y los espacios existe un algo que me permite leer el transcurso de dicho acontecimiento con relación a los participantes, en tanto que se espera de ellos unas maneras de proceder.

El actuar, que tiene que ver con la posibilidad de caracterización, viene en doble sentido. Al observar al otro me doy cuenta de 'a quién caracteriza', pero de igual manera yo soy observado. Esta doble vía, en el actuar es un aspecto de vital importancia para tener en cuenta por parte del actor, nos lleva a otro asunto que es central en el análisis de Goffman en la interacción cara a cara. Recordemos que en el teatro o la situación dramática esta se constituye en regla de oro para tener en cuenta por parte del actor. Los personajes que vemos en la escena están en el tiempo presente cara a cara, con ellos o frente al público.

Este "estar ahí" es un algo fundamental para el actor de teatro, pero de igual manera, para la persona en tanto que la sitúa. Para el actor de teatro es una regla de oro el ahora de los personajes. El ahora, lo que en algunas ocasiones se denomina como el presente de los personajes, el 'estar ahí, aquí', cara a cara. El personaje está ahí, el actor nos lo muestra en su disposición afectiva a partir de sus estados de ánimo.

Ayuda al actor para la personificación de su personaje hacerse unas preguntas, que son básicas para elaborar el subtexto de su personaje. Preguntas que le permiten descubrir los sentimientos, las intenciones, los intereses, las reacciones, propósitos y aquellos asuntos que

permiten al personaje participar o estar en una situación. ¿Cómo? ¿Qué? ¿Cuándo? ¿Por qué? ¿Quién? ¿Dónde?

De esta manera comienza a perfilar el yo del personaje. Toma distancia de su propio yo, como actor. El 'Yo' del actor y el 'yo' del personaje. Ese yo del actor como persona que ejerce un oficio y tiene una vida social, y ese yo del personaje que se le confiere una 'vida' en el arte, en este caso en la obra de teatro y que es en este breve instante de relación actor que 'interpreta' un personaje frente a un público.

¿Qué hace el actor entonces? Una posibilidad de acercamiento reflexivo sobre el tema lo brinda Tito Ochoa:⁷ quien en una entrevista que se puede encontrar publicada en la revista de la Facultad de Artes Escénicas del Instituto Departamental de Bellas Artes "Papel Escena", él dice:

...Yo hago teatro que quiere significar todo lo que hace, pues que tiene sentido, que está constantemente emitiendo un signo concreto y específico, pero este teatro está fundamentado en la acción física; pero no de movimiento sino que lleve un signo. Nos interesa que el público lea signos, consideramos que el teatro es un conjunto de signos. ¿Qué es montar? Tejer acciones. Cuando hablamos de temas, de sentimientos como la soledad, amor etc., en un teatro basado en la acción física nos estamos refiriendo a un teatro donde el actor no sienta nada pero que sí emita lo que sienta, lo que quiere decir (una contradicción)

¿Por qué enfatizas en que él lo tenga?

Las acciones físicas juegan un papel importantísimo, es determinante y es lo que lo lleva a él a aprenderse un texto a encontrar el significado, el sentimiento; no es el sentimiento que lo lleva a la acción física, no la palabra, sino que es al revés.

⁷ Tito Ochoa

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

¿Cuál es la diferencia entonces entre el sentir y emitir, para esto que estamos hablando?

En el caso que emites una señal el actor está emitiendo un signo concreto que el público está sintiendo y evidenciando.

El actor: ¿es un medio para el personaje o para el actor?

No, sólo el actor es un cuerpo por medio del cual se emite una señal que quiera definir una relación, no para el director, para el espectáculo y la creación de su personaje. (MINA, 2004:30)

Como se puede apreciar, para Tito Ochoa, en su oficio de director de teatro, al actor le debe importar construir el signo que permita a un público leer un sentimiento. Tito Ochoa es claro en el deber ser del actor en tanto que define el oficio del actor como el interprete del personaje, diferente al trabajo del director de la obra de teatro quien es el que tiene la totalidad de la obra. En la medida en que el sentimiento se vuelva signo es expresado y a la vez leído. No se trata de que el actor sienta, el puede sentir, pero lo más importante es que ese sentimiento que hace parte de una historia que se desarrolla en la escena y en la que el actor representa algo que le pasa a un personaje, ese algo sea visible al ojo del espectador, se convierta en información. Este signo él lo hace desde el trabajo de las acciones físicas.

El actor hace un trabajo meticuloso en el que sabe que un público estará dispuesto a ver lo que él transmite a partir de su cuerpo, un cuerpo que se mueve en un espacio y un tiempo que propone la obra teatral. El actor de esta manera no es el fin de la representación, es el medio. Intermedia como artista que sabe el oficio de describir escénicamente a un personaje. Quiere decir que el actor sabe que como actor no es el personaje en sí del teatro, pero que de él depende

que el personaje aparezca como signo teatral. La calidad del signo expresado en la escena ante un público es lo que le confiere el sino de artista. De igual manera que cuando alguien reclama información en la vida cotidiana, así mismo en la situación teatral el público la requiere.

... Recitar es lo contrario de hablar. El que recita sabe lo que viene y no se concede la ventaja de la ocurrencia. Todos conocemos la experiencia del mal actor que recita dando la impresión de que al decir la primera frase está pensando la siguiente. En realidad eso no es hablar. El hablar implica afrontar el riesgo de poner algo y atenerse a sus implicaciones.
(GADAMER, 1993: 201)

Jugar a que no se sabe lo que se sabe pues quien se representa en su universo ficcional no lo sabe, en esto está el arte del actor al decir algo de lo que dice el personaje. Decir en el actor lo que dice el personaje es hacer vivo desde el 'aquí y el ahora' del personaje en el juego del teatro. En este sentido el actor debe entender que su arte da cuenta que el diálogo es creación permanente, se pone en riesgo en la interacción, el que conversa se atiene a sus implicaciones, es dinámico, algo pasa. Hacerlo vivir es llevarlo a algo orgánico con relación a lo que está pasando.

En el teatro se puede percibir en tanto que el actor sabe que su "yo" cotidiano, su voz, su edad, se constituyen en una herramienta artística con la que cuenta para "darle vida" a un personaje teatral. En este caso, el actor al abordar el sentimiento se da cuenta que es la materia prima con la que él confecciona una obra de ficción. Pero esta obra de ficción es capaz de afectar el estado de ánimo de un público.

...Hablar significa, sin embargo, hablar dentro de un espacio abierto. El verdadero actor reproduce un hablar genuino, de modo que uno olvida que le ha sido prescrito. Por consiguiente, el arte de la improvisación es

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

propio, en efecto, del buen actor, al menos en ciertas formas de teatro. Pero también en el teatro literario el texto deja abierto un espacio de juego que debe ser completado. Este contraste con el arte del actor pone de manifiesto que incluso la recitación, que vuelve a dar configuración fónica a un texto, todavía no es hablar, sino que, de algún modo, es aún <<leer>>. Todavía no es habla como la del actor que encarna su papel. Cuando tiene éxito, el actor habla de verdad, es decir, rompe el silencio o enmudece, toma la palabra o guarda silencio. (GADAMER, 2001:61)

Es el trabajo de credibilidad escénica que el actor realiza para que el público olvide o no alcance a percibir lo prescrito, así al sentarse sea consciente que verá una ficción. Esta credibilidad escénica es una labor íntimamente ligada a una realización signica de los sentimientos, de los acontecimientos narrativos con los cuales el personaje se convierte en relato teatral. Por lo tanto, “Ensayar la vida” en el teatro conlleva la vida misma, pero no de cualquier manera.

En el teatro, el ensayo es un momento que el actor tiene para preparar su papel, para ir construyendo su personaje en un proceso de repetición, en el que tiene la oportunidad de darse cuenta que ‘tan bien’ o ‘mal’ hace su trabajo para el día de la función. En los ensayos se puede parar y volver a empezar para pulir la gestualidad o los movimientos, se puede reflexionar sobre el camino que más convenga o se desee para llevar a cabo tal o cual entonación o acción del personaje. Es el momento antes que sirve para arreglar, acomodar u organizar. Momento previsivo que trabaja sobre el supuesto de lo que será el momento del hecho teatral en sí. Sin embargo, el ensayo no es la obra pero sirve en su construcción. Regularmente en los ensayos esta el equipo de trabajo pero el público no lo presencia, es un referente ausente y obligatorio.

Muy parecido a la persona que antes de llegar a la entrevista de trabajo ensaya como puede ser, si tal o cual vestido va mejor. Se prepara. Pero de igual manera existen situaciones que son ensayadas en su totalidad para ser presentadas ante otros como si ellas sucedieran por primera vez. En estos ensayos el otro es un presente ausente y, de igual manera, se repite esa posible interacción. Por eso la espontaneidad de la vida se constituye en un juego de tensión con la posibilidad del éxito o del fracaso. Estas mismas líneas que está usted leyendo tienen algo de ensayo. Cada una de las frases que usted transita con la vista ha sido mirada y releída en un juego táctico de conveniencia sobre lo que se quiere decir o no del tema aquí descrito. Antes que pudieran ser leídas han sido releídas por varias personas que ayudan a decidir en su conveniencia. Si usted las está leyendo es porque lograron pasar el momento de la propuesta. Sin embargo, nada de lo anterior quita el momento en el cual el lector interacciona con lo que lee, por más preparado que esté.

El ensayo cumple una función preparatoria, un tratar de preparar el escenario posible en una interacción deseable. Muchos de los procesos que se exigen en el mundo de la academia funcionan como ensayos, como momentos de preparación para la vida profesional. Los ejercicios de escritura, las prácticas mismas. El ensayo tiene muchas maneras de hacer presencia en la vida y en diversas circunstancias que la exigen.

Si el teatro tiene que ver con el drama humano, como muchos de los grandes maestros lo han planteado, es porque en él podemos mostrarnos en lo que somos. En una ocasión Enrique Buenaventura respondió a una pregunta formulada por una actriz venezolana en la sede del Teatro el TEC de la siguiente manera:

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

“¿En qué se parece la vida al teatro y en qué se diferencia?”

Bueno, la vida no se puede ensayar y el teatro es un modo de ensayar la vida...” (WEIR, documento en pdf)

El sentido de lo planteado por Enrique Buenaventura puede ser leído como la posibilidad que tiene el teatro de llevar a la escena lo que pasa en el diario acontecer. Muchas de las reglas que se dan en la vida diaria, son conservadas en la vida de los personajes, precisamente para poderlas apreciar desde la óptica artística. Pero ¿cuántas de las cosas de la vida no se ensayan para actuarlas en la vida misma? Una exposición, un discurso, se entrena el vendedor y crea personas ficticias para ensayar posibles ventas, la persona que está pronta a la entrevista, quien ensaya una declaración de amor para que le salga bien...

El personaje que sube a escena en un teatro no es, en cierta medida, un personaje real ni tiene el mismo tipo de consecuencias reales que el personaje, totalmente inventado, escenificado, pongamos por caso, por el estafador; pero la puesta en escena *exitosa* de cualquiera de estos tipos de figuras falsas implica el uso de técnicas *reales*, las mismas mediante las cuales las personas corrientes sustentan en la vida cotidiana sus situaciones reales. Quienes dirigen la interacción cara a cara en un escenario teatral deben hacer frente al requerimiento clave de las situaciones de la vida real; deben sustentar desde el punto de vista expresivo una definición de la situación, pero lo hacen en circunstancias que facilitan el desarrollo de una terminología apropiada para las tareas interaccionales que compartimos todos nosotros. (GOFFMAN, 1989:271)

En la vida cotidiana los individuos les corresponde un rol de acuerdo a las condiciones de las circunstancias en las cuales se encuentren, se puede ser pasajero de un vehículo, cliente. Esto es de igual manera un juego en tanto son aquellas circunstancias y la intencionalidad las que

hacen que se de ciertos comportamientos. Katya Mandoki habla de lo anterior al analizar la cita de Jean-

Jean Paul Sartre⁸ describe como el mozo de café juega y se presenta como mozo de café. Cita que extrae del libro de Joseph que aquí se ha citado.

Isaac Joseph cita a Sartre llamando la atención acerca de las exigencias que el actor sabe le demanda el público ante la representación de su papel. Una de las exigencias señaladas por Joseph es el de la persistencia que implica que la representación continúa de acuerdo a una definición aceptable. En este sentido a la persona que ejerce determinada actividad se servicio se le exige, de

⁸ “Pero, ¿qué somos, pues, si tenemos la obligación constante de hacernos ser lo que somos, si somos en el modo de ser del deber ser lo que somos? Consideremos a ese mozo de café. Tiene el gesto vivo y marcado, algo demasiado fijo, algo demasiado rápido; acude hacia los parroquianos con paso un poco demasiado vivo, se inclina con presteza algo excesiva; su voz, sus ojos expresan un interés quizás excesivamente lleno de solicitud por el encargo del cliente; en fin, he aquí que vuelve, queriendo imitar en su actitud el rigor inflexible de quien sabe que autómatas, no sin sostener su bandeja con una suerte de temeridad de funámbulo, poniéndola en un equilibrio perpetuamente inestable, perpetuamente roto y perpetuamente restablecido con un leve movimiento del brazo y de la mano. Toda su conducta nos parece un juego. Se aplica a engranar sus movimientos como si fuesen mecanismos regidos los unos por los otros, su mímica y su voz mismas parecen mecanismos; se da la presteza y la rapidez inexorable de las cosas; juega, se divierte. Pero ¿a qué juega? No es necesario observarlo mucho tiempo para darse cuenta: juega a ser mozo de café. No hay nada allí que pueda sorprendernos el juego es una suerte de descubrimiento y de investigación. El niño juega con su cuerpo para explorarlo, para establecer su inventario. El mozo de café juega con su condición para realizarla. Esta obligación no difiere de la que se impone a todos los comerciantes; toda su condición es de ceremonia, el público reclama de ellos que la realicen como una ceremonia. Existe la danza del almacenero, del modisto, del rematador a través de la cual ellos se esfuerzan por persuadir a su clientela que no son nada más que un almacenero, un rematador, un modisto.” Jean-Paul Sartre, *el Ser y La Nada*, Altaya, Barcelona, 1993. p.93

acuerdo a su contrato pero también de acuerdo a su origen social, una cierta deferencia que se debe mostrar al cliente, en este sentido existe una teatralidad que hacen parte, incluso, de los atributos que ostenta de acuerdo a su rol. Lo anterior puede también ser utilizado con habilidad para marcar un territorio relacionado con la actividad.

Katya observa como “Sartre se refiere a la identidad del ser activa, lúdica y persuasiva”. En este sentido los gestos y la ceremonia que ha ejecutado ‘el mozo de café’ hacen parte de una argumentación. Puede comprenderse, en tanto argumento, como parte de un discurso cuya intencionalidad está dirigida al refuerzo, la creación o recreación subjetiva que valida la identidad. En este sentido la “identidad es activa” puesto que “la identidad es efímera, múltiple al variar según el contexto y homogénea consigo misma” (MANDOKI, 2006a:77) y de igual manera “la identidad se construye mientras el rol se asume; en la identidad el sujeto es activo, mientras en el rol es relativamente pasivo” (MANDOKI, 2006a:78) El mozo del café asume el rol de mozo de café, juega a ser mozo de café y persuade a los demás de su rol, como mozo de café.

En ciertas situaciones pueden intercalarse la identidad con el rol e incluso subvertir el rol con la identidad. Por ejemplo, en vez de resignarse al rol de paciente –delegando pasivamente al médico todo el peso de la decisión sobre una intervención quirúrgica con los riesgos de anonimato y deshumanización que implica—una persona puede optar por constituir una identidad personal ante un médico formulando preguntas sobre el diagnóstico, estableciendo una actitud inquisitiva sobre el tratamiento y ponderando la credibilidad del médico y así virar la interacción del rol de paciente hacia el de identidad de persona alerta que lo interpela y lo compromete directamente.” (MANDOKI, 2006a:79)

Con lo anterior se puede establecer que la actuación para la vida cotidiana, como para el teatro no es simplemente asumir un papel, hacer determinado personaje. Estos dependen de las condiciones circunstanciales. Pero además, existen unas exigencias de un público que hacen de la actuación un algo esperado de acuerdo al espectador. El público se transforma en un actor en tanto afecta la actuación al hacerse activo cuando se plantea unas exigencias que el actor, en el caso de la vida cotidiana, trata de responderle con un discurso realizado con los gestos, con el rol asumido en su actuación. La actuación del actuante es dinámica e incide en su identidad. El actor de la vida cotidiana aprende que en el escenario cotidiano el aquí y el ahora se constituye en un acto de contingencia.

Pero, ¿qué pasa cuando el simulacro pone en cuestión esta cotidianidad? ¿Qué tipo de actor para qué tipo de realidad? De acuerdo a Baudrillard la simulación es un abono escénico de una manera de persuadir o disuadir, de hacer que la realidad sea intencionada. Baudrillard señala que “Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia.”(BAUDRILLARD, 1978).

Baudrillard complica aún más este asunto y plantea como el fingir y el disimular dejan intacto el principio de realidad: “hay una diferencia clara, sólo que enmascarada. Por su parte la simulación vuelve a cuestionar la diferencia de lo «verdadero» y de lo «falso», de lo «real» y de lo «imaginario».” BAUDRILLARD, 1978) Al cuestionar lo verdadero de lo falso ubica la cuestión en el terreno de la referencia y, en este sentido, lo que se simula, funda un discurso; por el otro lado entre lo real e imaginario está la realidad que se construye. Especie de entrecruce o

territorio que aparece como compartido o cuyas fronteras no son tan claras por eso pregunta: El que simula, ¿está o no está enfermo contando con que ostenta «verdaderos» síntomas? Objetivamente, no se le puede tratar ni como enfermo ni como no-enfermo. La psicología y la medicina se detienen ahí, frente a una verdad de la enfermedad incontrolable en lo sucesivo. (BAUDRILLARD, 1978:8). En la pregunta por el estar del enfermo Baudrillard cuestiona su teatralidad, su actuación frente a lo que le pasa, en tanto si él es lo que dice ser, al ostentar lo que aparece como evidencias de su padecer. ¿En qué ámbito de la asunción de su papel se encuentra?

El simulacro aparece como una especie de teatralidad en la que el ser humano interviene la realidad, pero la realidad que interviene lo interviene a él, de suerte que es preciso preguntar por su asunción. “De golpe, esta aprehensión, que es el milagro del engaño visual, resurge sobre todo el llamado mundo «real» circundante, revelándonos que la «realidad» nunca es otra cosa que un mundo jerárquicamente escenificado, objetivado según las reglas de la profundidad, y revelándonos también que la realidad es un principio bajo cuya observancia se regulan toda la pintura, la escultura y la arquitectura de la época, pero nada más que un principio, y un simulacro al que pone fin la hipersimulación experimental del engaño visual”. (BAUDRILLARD, 1978:31). Lo que hace que la realidad misma se sienta cuestionada en torno a su realidad en tanto presentación y representación. Evidencia en el que la duda en busca de la verdad, de lo que se encuentra razones más de consumo que de auscultación por la existencia misma. Baudrillard interroga de cómo utilizadas las evidencias para la creación de realidad en el simulacro perfecto, en la simulación. ¿Qué relato de realidad está en juego? Es entonces cuando:

“La realidad de la simulación es insoportable, más cruel que el teatro de la crueldad de Artaud, que fue la última tentativa de una dramaturgia de la vida, el último sobresalto de una idealidad del cuerpo, de la sangre, de la violencia en un sistema que lo arrastraba ya hacia la absorción incruenta de todas las opciones. Nuestra suerte está echada. Toda dramaturgia e incluso toda escritura real de la crueldad han desaparecido. La simulación es quien manda y nosotros no tenemos derecho más que al «retro», a la rehabilitación espectral, paródica, de todos los referentes perdidos, que todavía se despliegan en torno nuestro, bajo la luz fría de la disuasión (incluido Artaud que, como el resto, tiene derecho a su «revival», a una segunda existencia como referente de la crueldad). (BAUDRILLARD, 1978:73)”

La realidad misma se torna en mascarada. Lo que oculta ya no es solamente el rostro del actor, sino de la realidad misma a la que alude. El mismo Baudrillard refiere como se prefiere vivir las emociones del partido de fútbol, por ejemplo, en el simulacro que en la vida misma. El avatar de lo humano que quiere descender a la hiperrealidad, al mundo de la virtualidad, del simulacro. Viaje sin viaje por el viaje.

1. 4 Síntesis del capítulo

En éste capítulo se han señalado algunos modos en los que el sí mismo se presenta en el escenario cotidiano. Ha sido el momento de instalar la analogía dramatúrgica propuesta por Goffman para estudiar las interacciones sociales. Con relación al individuo Goffman le implica dos papeles: el individuo como actuante que permite seguir a ese ser inquieto, pero a la vez “forjador de impresiones”, alguien empeñado en poner en escena una actuación; y el individuo como personaje evocado

por sus actuaciones que permiten percibir su espíritu, su fortaleza y sus diferentes cualidades.

En “persona-máscara-personaje” se reseñó las distintas nociones que persona y máscara han tenido en la forma de comprenderla en distintos momentos históricos y cómo el término máscara le ha entregado al término persona varios de sus sentidos. Así pues, “máscara” es un término que puede ser referido a múltiples asuntos: máscara como objeto, concepto o analogía, como esos múltiples yo del lenguaje en el cual la persona asume un “*dramatis personae*”. La máscara como metáfora utilizada por Goffman, es de gran utilidad para mostrar al individuo social en sus múltiples actuaciones e interacciones a las cuales se ve abocado dando cuenta de los papeles o funciones que cumple.

Desde la teatralización de Reagan se ha considerado la probabilidad de incorporar algo que no necesariamente sea auténticamente de quien las incorpora, por ejemplo palabras, pueden entrar a funcionar como parte de la imagen de quien las incorporó.

Con relación a la fachada como representación colectiva, se precisó que ella no es un capricho, aunque arbitraria, es parte de lo que en muchos casos se exige a la persona de acuerdo al papel que representa. Por eso Goffman plantea que muchas de ellas tienden a institucionalizarse. Esto conllevó a la sugerencia de que existen tantas fachadas como papeles o actuaciones se tengan. Sin embargo, es conveniente recordar que en un momento dado existe la posibilidad en la que el esfuerzo por una apariencia puede fracasar.

Para la argumentación central de la presente investigación la pregunta de Goffman ¿Cómo se adquiere dicha información si no tenemos acceso directo para leer las mentes de los otros? permitió fijarse en el sí mismo como signo, en este caso circunstancial, darse cuenta que el vestuario, la puesta en escena que en algunas situaciones acompañan las interacciones, las actitudes, la fachada, aquellas cuestiones señaladas desde la perspectiva de la “mascara” o como en el caso del mozo del café en Sartre, los gestos y la ceremonia son parte de la argumentación utilizada por el individuo que actúa.

Aproximarse a los diversos modos en los que el individuo se presenta ante los demás ha permitido preguntarse por esa unidad del actuante y sus actuaciones. Es así como en el próximo capítulo, teniendo como referente la propuesta de Ricoeur, es importante avanzar en la consideración del individuo como evocación de sus actuaciones que se configura como relato ante sí mismo y los otros en las múltiples interacciones, quien como relato que es narrado por lo que de él se dice y el dice de sí mismo, desde el punto de vista de la identidad, Ricoeur diferenciará lo idem como aquello que es la huella identitaria y que fácilmente le pertenecen, de lo ipse que perteneciendo al actuante es lo contingente, lo que produce un extrañamiento en las formas de actuación.

CAPÍTULO 2

El Ipse y el idem en Ricoeur

El ipse y el idem en Ricoeur aluden al estudio de la identidad en el personaje. “Es personaje el que hace la acción en el relato” plantea Ricoeur, pero esa acción es un camino que puede ser deducido de distintas maneras durante el relato. De igual manera, existen otros asuntos que Ricoeur denomina como rasgos que, de igual manera, atestiguan en diferentes direcciones, el es del personaje. Pero en términos de identidad y con relación al tiempo, estos rasgos y acciones como huellas del personaje en el relato pueden tener dos características, la primera, aquellas huellas que permanecen y son “fácilmente” atribuibles al personaje en tanto se reconocen casi inalterables, pertenecen a la identidad idem. Pero un segundo grupo son aquellas que tienen la característica de ser poco probables, difíciles de identificarlas o de atribuírselas y que pertenecen a la identidad ipse.

...Se puede asignar al carácter este primer tipo de identidad entendiendo por ello todos los rasgos de permanencia en el tiempo, desde la identidad biológica del código genético, reconocido por las huellas digitales, a lo que se añade la fisionomía, la voz, los andares, pasando por las costumbres estables o, como se suele decir, contraídas, hasta las marcas accidentales por las que un individuo se da a conocer, como la gran cicatriz de Ulises. (RICOEUR, 2006:135)

La pregunta que habla de esta identidad idem parece ser ¿Qué huellas permanecen en el tiempo en la identidad del personaje? Huellas que pueden ser encontradas en distintas referencias sobre el personaje: en

lo biológico, en las costumbres, huellas digitales y todas aquellas cosas que constituyen unidad al personaje. Llama la atención como algunas contingencias pueden entrar en este tipo de identidad con relación al personaje como son aquellas marcas accidentales. Pero estas marcas accidentales como contingencias de la vida del personaje pueden ser atribuibles en tanto que el personaje se da a conocer a través de ellas. Ricoeur recoge el ejemplo de la cicatriz de Ulises, que no es una marca biológica sino que testimonia un hecho que siendo contingente se constituye en una singularidad de este personaje de acuerdo a diferentes circunstancias que contribuyen a esta constitucionalidad, son producidas o dan cuenta de un hecho significativo.

Lo ipse está asociado a aquellas variaciones que, contrario a lo idem, problematizan la identificación que se pueda hacer con relación al personaje, es un grupo en el que las transformaciones del personaje se pone en tensión en su es, con relación a la pregunta quién es. Igual que el anterior, acciones, huellas, costumbres y rasgos que en el relato de este es fácil atribuirlos al personaje, pero que pertenecen a él.

En cuanto a la identidad ipse, corresponde a la ficción producir una multitud de variaciones imaginativas gracias a las cuales las transformaciones del personaje tienden a hacer problemática la identificación del mismo. (RICOEUR, 2006:135)

Para Guidano lo más importante del sí mismo, desde una posición ontológica, es construir un sentido de sí mismo y mantenerlo estable durante todo el ciclo de vida individual, que correspondería al sentido de continuidad y de unicidad temporal. La visión procesal del self en Guidano, entonces, es la de un sistema multimodal que incluye actividad motora, sensorial, neurovegetativa, emocional, imaginativa,

memoria, razonamiento y, también, pensamiento conceptual. Para Guidano la clave de la dinámica del sí mismo son dos aspectos, que están en una dialéctica continua, por un lado la "mismidad", esto es, el sentido de continuidad y de unicidad en el tiempo, y, por el otro, la "ipseidad", que son las discontinuidades, que está ocurriendo momento por momento, y que algunas veces discrepa con la mismidad. Lo básico de esta manera de ver el sí mismo como procesal, por lo tanto, es esta continua dialéctica entre estos dos procesos que son oponentes. (RUIZ, 2003)

Pero este otro, que supone una alteridad, hace parte de sí. Quiere decir que es una alteridad que preexiste en tanto no alude a un yo único, solitario. Se habla de una dialéctica y el otro que uno mismo. Por lo cual decir si connota algo del yo. La alteridad, al estar en un grado tan íntimo implica la unicidad sino que por el contrario el sí es un co-relato de sí.

¿Se puede decir que es la identidad de lo múltiple y no de lo único? Identidad referida a la unicidad de un algo que comparte algo de un mismo pero que a la vez existe algo más en esa unicidad pero, no por eso lo hace ser otra cosa pues preexiste en el algo.

Sí mismo como otro sugiere, en principio, que la ipseidad del sí mismo implica la alteridad en un grado tan íntimo que no se puede pensar en una sin la otra, que una pasa más bien a la otra, como se diría en el lenguaje hegeliano. Al <<como>>, quisiéramos aplicarle la significación fuerte, no sólo de una comparación –sí mismo semejante a otro- sino de una implicación: sí mismo en cuanto... otro. (RICOEUR, 2003: XIV)

Por lo cual no es el yo sustantivo, es más pensarlo desde la perspectiva de alteridad que exige el diálogo con los múltiples sentidos de mundo. Alteridad e ipseidad en un grado de íntimo encuentro en la que se

fundan de tal manera que se puede hacer el planteamiento de “sí mismo en cuanto... otro. ‘Él en cuanto otro’ se refiere a la posibilidad de no ser lo mismo. Pero cómo puede no ser lo mismo en el sí mismo. Esto es lo que hace que se implique una alteridad, un juego en cuanto a que no se es en forma única sino en tanto multiplicidades. Cuestión que designa “los cambios que afectan a un sujeto capaz de designarse a sí mismo al significar mundo” (RICOEUR, 2003: 106) y en este sentido nos habla de la dimensión temporal de la existencia humana, referida a la cuestión de identidad. Es decir, por un lado se puede identificar al “sujeto” en tanto el mismo que es capaz de prometer, pero por el otro en tanto acontecimiento y constitución de sí es otro.

La persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje. (RICOEUR, 2003: 147)

Es aquí donde introduce un elemento que nos interesa seguirle la pista y tiene que ver cuando Ricoeur hace la pregunta al sujeto que habla y que a la vez es capaz de designarse a sí mismo en la narración. Por eso para Ricoeur “narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista” (RICOEUR, 2003: 146). Esta forma de ver la persona y el personaje, Ricoeur lo plantea en términos de un esbozo ontológico que encuentra su apoyo en la filosofía analítica, especialmente en las “afirmaciones sobre el sí, muy mediatizadas por los análisis de Strawson, de Davidson y de Parfit” (RICOEUR, 2003: 331), y en la que: “El discurso sobre los cuerpos y las personas en cuanto particulares de base es, de entrada,

un discurso sobre...: las persona es, ante todo aquella de la que se habla" (RICOEUR, 2003: 332). Pero ese hablar puede venir de otro y de sí mismo como autodesignación. Por un lado el sujeto se dice y es dicho. Pero ese decir se instala en lo histórico y deja de ser un mero decir. Si se acude a lo expuesto por Chartier en su análisis de la propuesta ricoeuriana sobre este aspecto, entonces tendríamos que comprender que ese decir siempre estará instalado en un presente para hablar de un pasado.

"Se puede sugerir que el 'haber sido' constituye el último referente buscado a través del 'ya no ser'. De este modo, la ausencia se desdoblaría en ausencia como objetivo de la imagen presente y ausencia de las cosas pasadas como pasadas respecto a su 'haber sido'" (p. 374). La "vehemencia asertiva de la representación historiadora" encontraría ahí el fundamento o la garantía de las operaciones de conocimiento que la distingue de los reconocimientos de la memoria, recibidos en la intuición de su inmediatez." (CHARTIER, 2005:76)

Es un decir que se instala en la memoria y como parte del relato, ya sea en la autodesignación o de lo que se habla, el presente ejerce un poder en el que el conocimiento es impactado de acuerdo a esta relación o diálogo. Es la diferencia que estudia con relación a como se quiere contar la historia en la que los historiadores:

Inquietos por las alteraciones y por las falsificaciones del pasado, los historiadores desean así disipar todo riesgo de confusión entre la historia, entendida como un saber crítico y controlable, y las reconstrucciones de la memoria que conservan con el pasado una relación afectiva, militante o manipuladora. (CHARTIER, 2005: 79)

Es por esta tensión de la memoria historia en su agenciamiento de lo crítico controlable y sus relaciones afectivas, lo que hace de la memoria

como tal una herramienta narrativa y de atestación que ha sido puesta en duda.

Sin embargo:

"la memoria sigue siendo el guardián de la última dialéctica constitutiva de la 'paseidad' del pasado, a saber, la relación entre el 'ya no' que señala su carácter terminado, abolido, superado, y el 'sido' que designa su carácter originario y, en este sentido, indestructible" (CHARTIER, 2005: 83).

"Yo soy el mismo" que dije, que *te* dije y reconozco mi palabra anterior como mía y esto es reconocermé a mí mismo como el de entonces y el de ahora." Aquí Ricoeur deja ver que alteridad e ipseidad requieren, de igual manera, de un elemento unificador, no se trata de dejarlo diseminado de tal forma que no se pueda identificar ese sí mismo de quién se habla y se habla en el relato. Por lo cual, es perentorio comprender en el trayecto dinámico que se trata de un solo individuo que se transforma, por esto:

La persona entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias. Muy al contrario: comparte el régimen de la identidad dinámica propia de la historia narrada. El relato construye la identidad del personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir la de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje. ((RICOEUR, 2003: 147)

Hablar de experiencias trae el tema de atestación para Ricoeur. Es aquí donde se debe profundizar en el concepto de identidad del personaje y de "sí mismo" en tanto mismidad, pero desprovista de "cogito ergo sum" pues Ricoeur lo rebasa en la introducción del libro "Sí mismo como otro" y en el presente material, al tratar el tema de persona como particular

de base, igualmente ya plantea algo más que el pensamiento como fundamento del existir.

Como recorrer la búsqueda de lo que constituye nuestra identidad entre dos “polos”, por un lado, lo que nos hace ser el “mismo” de siempre, con cambios, pero con semejanzas que permiten reconocernos a lo largo del tiempo.

Pero otra es la identidad en tanto que “sí mismo”, la identidad por la cual se es “uno mismo”, es decir, se tiene conciencia refleja acerca de sí mismo y se afirma como tal. Es la identidad que se construye, la histórica, la más propia, si se quiere.

Ahora, no solamente el sí mismo implica siempre un sentido del otro, sino que también comprende lo que no es el sí mismo, esto es, el mundo. Es decir, un sentido de lo que es canónico, de lo que es normativo, de lo que esa cultura permite o no permite hacer. Entonces, el desarrollar un sentido de uno mismo comprende, en el acto, un sentido canónico, un sentido de lo que es normativo, y esto, que surge en el ciclo de vida individual, el ser humano lo desarrolla como capacidad ya en los primeros años de vida. El desarrollar el sentido de sí mismo implica también que simultáneamente uno se siente de un cierto modo respecto al contexto y a la canonicidad del mundo cultural a que se pertenece. (RUIZ, 2003)

Por lo cual el sí mismo es también una cuestión cultural y tiene un lugar.

2.1 Síntesis del capítulo

En el estudio del personaje los **rasgos de permanencia en el tiempo** que es el primer tipo de identidad llamado *idem* por Ricoeur, o mismidad como sentido de continuidad y de unicidad en el tiempo (identidad biológica del código genético, huellas digitales, fisionomía de

la voz, los andares, las costumbres estables o contraídas, marcas accidentales por las que el individuo se da a conocer). Por el otro lado están las discontinuidades y que tienden a ser problemáticas en la identificación del sí mismo pues discrepan con la mismidad, es lo referido a la ipseidad. Este conjunto de cuestiones sugiere lo que Ricoeur expone como el sí mismo como otro en tanto que no se es de una manera única sino en tanto multiplicidades.

Pero estas actuaciones idem o ipse, de acuerdo a lo que se trabajo de Ruiz (2003), tienen como acto un sentido de lo que es canónico, de lo que la cultura permite o no permite hacer, lo que hace sentirse de algún modo con respecto al contexto y a la canonicidad del mundo al que se pertenece.

Ha sido de gran importancia Ricoeur como fuente en tanto que para él la historia del personaje ocupa, como en el teatro, un lugar definitivo. Lo teatral, en términos de lo dramático tiene como elementos principales estas consideraciones. De igual manera, ha permitido incluir el hablar de sí mismo como autodesignación y de la memoria como herramienta narrativa y de atestación.

Así mismo, lo Ipse y lo Idem amplía el universo experiencial del personaje en su concepción identitaria y enriquece a lo que en la actualidad se viene tejiendo en la dramaturgia contemporánea acerca de las otras maneras de relatar y de concebir al personaje. Uno es otro, lo que complejiza las significaciones e información con relación al es con relación a las circunstancias que lo acompañan.

Ricoeur aporta con sus argumentos al es de los actantes con relación a la identidad *idem* e *ipse* que permite atribuir a las actuaciones de los actantes información y significaciones con relación a su identidad.

Acudir a Ricoeur y al personaje como narración ha permitido para la actual investigación examinar el problema de la identidad del personaje. Cuestión que el mismo Goffman examina pero que Ricoeur amplía en tanto diferencia dicha identidad desde una unicidad en la que se presenta lo *ipse* y lo *idem*. De ahora en adelante al hablar del sí mismo permite ver esos aspectos que pueden ser conferidos fácilmente en tanto están ligados a él como una huella identitaria que lo referencian. Pero de igual manera, Ricoeur hace pensar en aquellos aspectos que no son tan fácilmente atribuibles al relato del personaje, de ese sí mismo. Que son actos contingentes o maneras de actuar sorprendidas y que difícilmente son conferidas como parte de lo que lo constituye. En la vida, o en lo que se dice y dice aparecen estas dos posibilidades.

En este sentido el aporte de Ricoeur es claro con relación a las lecturas que de las actuaciones identitarias se pueden hacer del personaje. Cuestión que actualiza las tendencias dramáticas que permiten tejer la historia como una narración que oscila entre lo sorprendente y lo contingente con relación a lo que se le puede atribuir o no al personaje. Ahora bien Ricoeur utiliza desde el cronotopo el *cronos* como elemento central para el relato, por eso es necesario e importante para la presente investigación remitirse al otro elemento, lo *tópico* y para eso el capítulo 3 se preguntará por el escenario como una aproximación a la discusión o problematización sobre el lugar en términos que trascienden lo geográfico.

CAPÍTULO 3

3.1 *El Escenario*

Pero ¿qué es el escenario? En los diccionarios se puede encontrar las definiciones más sintéticas y tradicionales, espacio en el que se desarrolla la acción teatral. De acuerdo a esta manera de entenderlo, este espacio es, entonces, un lugar del espectáculo, de las representaciones y donde los personajes del drama presentan la trama. Sin embargo a través de la historia del teatro el escenario, como espacio de representación, se ha transformado en su aspecto y en la relación que determina entre actor y público.

Pero ‘escenario’ como término se encuentra con otros sentidos:

- 1** Parte de un teatro o local destinado a que los actores actúen y representen un espectáculo ante el público: escena.
- 2** Lugar en el que se desarrolla una acción o un suceso: el director rodará la mayor parte de su película en escenarios naturales.
- 3** Conjunto de circunstancias o ambiente que rodean a una persona o situación.⁹

En 1 es referido a la escena, tal como se ha mencionado en los primeros párrafos de este apartado. Ya 2 se refiere a los escenarios

⁹ <http://es.thefreedictionary.com/personajes>

que son utilizados en el cine y ‘escenario’ es un lugar diferente al escenario teatral. Aunque es utilizado para el mundo ficcional de una película, se reconocen los ‘escenarios naturales’. En el número 3 la alusión es directa con relación a los sucesos y no solo es referido al lugar, sino que contiene otros elementos circunstanciales. En este sentido, en el lenguaje judicial se habla de ‘el escenario del crimen’, por ejemplo.

Este sentido tercero nos acerca a lo que aquí se quiere relacionar con el tema de la teatralidad. Escenario está presente al aludir a una realidad ficcional proporcionada por el arte, pero de igual manera se encuentra presente en la realidad de la vida cotidiana, en las prácticas mismas, en las circunstancias de la existencia de lo humano. Escenario instala lo tópico, lo que Yori y su equipo de investigación aquí en Colombia, al retomar al geógrafo chino Yi-Fu Tuan, trabajan desde lo territorial y sus afectos, de manera más concreta y técnica como topofilia:

Según el geógrafo chino-norteamericano Yi-Fu Tuan (Profesor de la Universidad de Winsconsin, autor de numerosos trabajos en geografía urbana), TOPOFILIA es el conjunto de relaciones emotivas y afectivas que unen al hombre con un determinado lugar, siendo este su vivienda, su barrio, su pueblo o la ciudad que habita. Si la topofilia alcanza el grado de despertar un sentimiento reverencial, Tuan la denomina TOPOLATRIA, aunque la denominación que más le cabe a la relación que hoy guardamos para con ciertos lugares de nuestras ciudades e incluso para con algunas de ellas es la TOPOFOBIA, cuyo significado creemos no es necesario entrar a detallar por ser tan cercano a buena parte de las vivencias que a diario experimentamos en nuestras ciudades. (YORI, 2009)

En este sentido, el lugar te habita y es habitado. El sí mismo, en su ipseidad o la mismidad es más que un recorrido temporal lo que hace,

es de igual manera un excursión afectiva- circunstancial espacial. El escenario de lo cotidiano tiene dos vertientes, tiempo-espacio, el cronotopo. Contiene mundos de habitualidad, de habitabilidad en las que el ser se construye y deconstruye. Escenario, entonces, es poder nombrar o situar en términos de lugar y de espacio. Lugar en cuanto habitamos, espacio en cuanto nos habita y lo podemos nombrar, señalar y él a su vez nos señala afectivamente. El relato se enriquece en los lugares que nos habitan, que transitamos, que podemos rememorar. La teatralización recoge circunstancias ligadas al lugar, al espacio y sus afectos.

Sin embargo, lugar no es sólo el espacio físico. Es referencialidad, posibilidad de un aquí, de un dónde que puede ser situado en el oficio, en la posición social. De esta manera, se amplía la comprensión de la alusión a “Escenario” en tanto que puede ser dirigido a estos mismos aspectos. Es el sitio que se ocupa en lo político que determina la visión de mundo y, por lo cual, se fija un territorio que se transita en lo ideológico, en los imaginarios.

Ahora bien, escenario en términos de lo teatral implica la pregunta por el público, a quién se dirige la representación o presentación.

“... Lo mismo que en la iglesia, los espectadores eran a la vez actores: tomaban parte del espectáculo, contemplándolo desde adentro y no desde afuera, o, más bien, sintiéndolo desde adentro, actuando al unísono y no como seres desmembrados reducidos a un simple papel especializado. La plegaria, la misa, las procesiones cívicas así como las ceremonias de la vida, el bautismo, el casamiento o el funeral, eran escenas separadas del drama cuyo teatro era la ciudad misma y donde el actor era el ciudadano. Cuando se quebró la unidad del orden social reinó una gran confusión: la iglesia se convirtió en una secta y

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

la ciudad llegó a ser un campo de batalla de culturas antagónicas y de formas de vida disonantes.” (MUMFORD, 1959).

Este tema, Bajtin lo estudia desde lo carnavalesco y examina la participación en el acto mismo del carnaval en estos rituales comunitarios en los que lo prohibido o privado se vuelve posibilidad de realización en lo público como el escenario de la participación festiva, lugar de trastrocamiento de papeles sociales durante el tiempo en el que dura la fiesta. (BAJTIN, 1995) Ahora, las fiestas comunitarias se han vuelto otro tipo de escenario y han transformado al público como el espectador que consume un espectáculo de gran vistosidad y uniformidad. Su participación se ha desplazado a las gradas como el sitio de la admiración de los actores que buscan otro incentivo diferente al carnaval bajtiano. Esto es evidente en las maneras como ahora se colocan graderías en los carnavales de Rio de Janeiro, en los de Pasto, en la feria de Cali. En los actos litúrgicos y las procesiones, que de igual manera, adquieren espectadores a lado y lado del desfile.

A estos eventos, que hacen del escenario un lugar móvil, es necesario vincular los vestuarios, la parafernalia, utilería e incluso escenografía con la cual se participa y habla del quién, del personaje. Esto lo destaca muy bien el estudio realizado por el chileno Juan Villegas quien desde el término de teatralidad, como modelo, le permite hacer una lectura de varias prácticas sociales y culturales, cruzados por esta topofilia. Por esto es posible “analizar los modos y espacios de representación de los poseedores del poder en los distintos momentos históricos, sus causas, sus efectos y el mensaje implícito” (VILLEGAS, 2000:61)

El escenario sitúa al ser humano en una serie de aspectos que permiten preguntarse por una geografía de lo humano. Geografía que trasciende

la tradicional manera de comprenderla y por eso se instala en un espacio-lugar complejo. Es por esto que “El espacio no sólo está estructurado por elementos geográficos y arquitectónicos sino también por los imaginarios sociales en organizaciones simbólicas múltiples.”(MANDOKI, 2007)

Entonces, el escenario como lugar circunstancial, de presentación y representación no es un espacio único. El escenario mantiene unos niveles, unos sitios que le confieren sentido. Es así como se distingue para el teatro entre prosenio, lugar para maquillaje, camerinos, centro del escenario, foso, etc., como sitios del escenario tradicional en el teatro. Esto mismo se puede encontrar en los sitios que corresponden a las diversas situaciones cotidianas. En la casa se pueden distinguir: la cocina, la sala, el patio, la alcoba, el andén, el antejardín, etc. Cada uno de ellos exige maneras de conducirse y generan situaciones concretas de relación, así como también una disposición escenográfica y de utilería propia. Los objetos de la cocina son de la cocina, igual que los de la sala o los de cada una de las alcobas. Lo mismo se puede distinguir en espacios como la oficina, la iglesia, el estadio de fútbol. Esto le confiere un sentido a lo que ahí sucede en el orden de la interacción.

3.1.1 Problema persona-territorio.

La dimensión espacial, articulada con la presencia, el poder y la autoridad da como resultado que el ocupar un lugar en el espacio enfrenta a los individuos con el problema de la territorialidad. Problema circunscrito al 'sí mismo' que se interroga al ocupar ese espacio en términos de propiedad. Pregunta de ocupación del uno con el otro, los otros y lo otro.

Goffman interpela esta cuestión apuntando la copresencia corporal la cual lleva implícitos riesgos y posibilidades. Riesgos en tanto activa amenazas invocando a la autoridad y el poder en la ocupación. También moviliza las posibilidades en términos de oportunidades. De lo anterior, se puede inferir, si se está de acuerdo con Goffman, que “nuestra experiencia del mundo tiene un carácter de enfrentamiento.” (GOFFMAN, 1991:177)

Al detallar las consecuencias de la copresencialidad, con relación a lo territorial, Goffman señala que

“Los individuos, cuando se encuentran en presencia inmediata de otros, se enfrentan necesariamente al problema persona-territorio. Por definición sólo podemos participar en situaciones sociales si llevamos con nosotros nuestro cuerpo y sus pertrechos, y este equipo es vulnerable a la acción de los demás. Somos vulnerables a la violencia física y sexual, al secuestro, al robo y a la obstrucción de nuestros movimientos, sea por aplicación no negociada de la fuerza o, con más frecuencia, por los <<intercambios coercitivos>> (GOFFMAN, 1991:176)

Este estar se manifiesta o es de diverso tipo de acuerdo a los lugares en los cuales se dé, la calle, el aeropuerto, lo público, lo privado. Tiene estrecha relación con lo situado y lo situacional. Es un aquí que se circunscribe en un ahora. Esto se puede comprender en los diversos estudios históricos que existen del tema de lo público y lo privado. También se puede acudir a los estudios, que por ejemplo, Lewis Mumford realizó con relación a “La Cultura de las ciudades” en donde se explicita una dinámica de sentido y uso con relación a las costumbres y prácticas articuladas al tema de ciudad.

“Toda cultura tiene su drama característico. Elige entre la suma de posibilidades humanas ciertos actos e intereses, ciertos procesos y valores, y les confiere un significado especial: les proporciona una escena; organiza ritos y ceremonias y excluye del círculo de la reacción dramática muchos otros actos cotidianos que, aunque siguen formando parte del mundo “real”, no son agentes activos en el drama mismo. El lugar donde se representa el drama, donde intervienen los mejores actores, donde la concurrencia es mayor y donde el escenario cuenta con los mejores elementos, es la ciudad; y por eso en ella el drama alcanza su grado más alto de intensidad.” (MUMFORD, 1959)

Mumford elige la ciudad como lugar representativo del drama en tanto cantidad. Desmond Morris en su libro “el zoo humano” también puntualiza sobre el drama humano, pero desde el punto de vista de la tensión que este invento de la ciudad ha condicionado a su inventor. Invento que lo desborda y cuya dinámica va más allá de ser un espacio que permita al ser humano ser como hábitat. El ser humano sufre el drama más profundo que cualquier animal puede sufrir y es el de la cautividad. (MORRIS, 1972)

En este sentido, aparece otro componente implícito a lo territorial, el de enfrentamiento y, que puede incluso pensarse más allá de la posesión

de algo físico. Así, la información o relación cognitiva de la vida interactiva no puede ignorar la presencia de un “extraño a menos que su aspecto y modales manifiesten sus intenciones benignas y un curso de acción identificable y no amenazador; tales interpretaciones sólo pueden hacerse según las experiencias anteriores y la <<sabiduría>> cultural.” (GOFMMAN, 1991:178). Es un extraño, alguien que no se conoce, si estoy presente con todos mis pertrechos y no hay otra manera de estarlo ¿qué intención tiene ese alguien que se ve por primera vez? ¿Qué propósito tiene?

Surgen, pues, en torno a la comunicación y a la interpretación múltiples cuestiones. ¿Qué información extrasituacional se tiene? Esa información que se conoce o antecede al encuentro. “La información que dos personas tienen sobre la información que tiene la otra sobre el mundo, y la información que tienen (o no) sobre la posesión de dicha información.” Pero también está el hecho de, si se acepta el punto de vista sobre el carácter de enfrentamiento en la situación cara a cara, que la sola presencia en términos de lejanía o cercanía ya dicen algo, algo pasa.

Como aclaración a los presentes apuntes es pertinente anotar que Goffman se da cuenta de la posibilidad que se le pueda interpretar como alguien que pueda estar pensando de manera unívoca el problema del territorio al presentar el carácter de enfrentamiento, por esto, se puede inferir la gama de posibilidades que pueden surgir al contemplar el riesgo, pero también la posibilidad que existe en este problema del territorio.

3.2 Presentación, representación, presencia

¿De qué manera el ser hace presencia ante sí y los otros o ante el mundo? Pregunta central que reflexionada desde lo cotidiano aborda las prácticas mismas. En la obra de Sartre *A puerta cerrada* se puede constatar cómo las relaciones humanas desencajan en un infierno que ellos mismos forjan. En ese espacio, que reúne a los recién muertos, el otro es “deseo” pero a la vez obstáculo, el “es” de cada personaje está cruzado por la rememoración de esos actos que ponen al descubierto lo que en vida ha querido ocultar.

El otro en tanto presencia cuestiona la propia. No se tiene acceso más que a las manifestaciones del deseo del otro, se percibe, se es, por ejemplo, una mirada, (figura también utilizada por Sartre) en la que se trata de involucrar al otro en algo más que permita leer algo más del otro. Lo subjetivo se dinamiza ante el otro en tanto cosificación, pero a la vez, no se es cualquier cosa en tanto sujeto de información:

Desde una perspectiva de epistemología evolutiva al hombre se le clasifica en el grupo de los primates. Esto tiene una significancia fundamental, ya que los primates nacen con la capacidad de vivir en un mundo *intersubjetivo*. Esta calidad de vivir en un mundo intersubjetivo se traduce en un tipo particular de conocimiento. Así, el conocimiento que se tiene de sí mismo es siempre en relación al conocimiento de los otros; aquí hay una continua reciprocidad porque, a su vez, el conocimiento de los otros es un conocimiento en relación a mí mismo, conocimiento que yo simulo en mí y que me permite conocer al otro. Esto es algo que se da todo el tiempo. Es muy importante también tener en cuenta que esto no es algo que yo decida, es decir, yo no decido sentirme como me siento: yo me siento en este mundo intersubjetivo de esta manera y no de otra en mi relación con los otros.(RUIZ, 2003)

En la obra de Sartre *A puerta Cerrada* se descubre la intersubjetividad y el peso de esta intersubjetividad para la decisión en lo que se es. Pero de entre esas formas de “ser en el mundo”, Sartre sólo contempla una, la de “ser ante el otro” en el sentido de “enfrentado al otro” en la doble cara de dominio o sumisión. De ahí el conflicto de libertades. Por esto la presencia ante el otro es lo que determina el lugar. Coincidencia entre lo que Sartre denomina mirada, la forma en que lo estudia y lo dicho por Goffman acerca de cómo el otro es información.

Los otros son información y no otra cosa en tanto que no tenemos el don de la omnipresencia, el don de entrar en el otro siendo ellos mismos, sino el de imaginarnos al otro, regularmente a partir de nuestras propias experiencias, de nuestras propias lecturas. Este no poder es definitivo para la relación social, aún más en el tema de la presencia y ausencia, presencia de sí mismo y de los otros en el que no puedo ser ellos y menos “internarme en ellos”.

“El mundo interior de los demás es invisible para el ojo externo. Penetrar en la mente de otro requiere un acto de imaginación por nuestra parte: como *psicólogos naturales*, tenemos que “adivinar” lo que las otras personas pueden sentir y reconstruirlo sobre la base de cómo nos sentiríamos *nosotros* si fuéramos ellos. Es en dicha capacidad de imaginar a los demás como versiones de nosotros mismos en la que los seres humanos somos tan competentes, o deberíamos serlo, pero el mismo hecho de que nuestra comprensión de los demás requiera el acto intermedio de la reconstrucción imaginativa deja lugar al error. El comprender a los demás, para los seres humanos, se convierte en una opción y no en una necesidad”. (Humphrey N. Mirada Interior pág. 152 citado por Ruiz 2003)

Por lo cual, ser información requiere un ordenamiento de la misma para transformarla en significación. Darle sentido, significación, es insertar la

insetra la información el contexto de la comunicación y la interacción; el contexto del significado en términos del sí mismo, las relaciones consigo mismo y con los otros, es fundamental para que nuestras experiencias tengan una lógica en el querer, en el creer y el coexistir. ¿Es lo que la vida con todas sus vicisitudes y contingencias enseña? ¿Podemos poner en tela de juicio o problematizar esta coherencia que siempre se nos ha señalado en lo social? ¿Qué tanto somos uno durante nuestra existencia? Qué tanto se ha querido imponer una lógica de unicidad, casi que total, a la existencia y se ha dejado de vivir y, por lo cual, se menosprecian las contingencias. Esto es lo que se examinará en la propuesta de Ricoeur sobre lo ipse y lo idem en el relato humano.

Por ahora, es menester fijarse en cómo esa información requerida en la intersubjetividad, en la comprensión del mundo, a veces en el otro, se quiere vaciar de lo afectivo y se recurre al llamado por la objetividad, sin embargo:

Esta operación de separar el contenido informativo de la experiencia afectiva (como se mencionó en la sección donde hablamos sobre el significado a nivel de la especie) en cada experiencia inmediata, permite que el contenido afectivo pase a ser significativo -desde el punto de vista emotivo-. Así la vivencia -como dice Maturana- se convierte en información, puede ser conceptualizada y convertida en una secuencialización bien ordenada, al presentar un orden cronológico, causal y temático; es decir, una historia en torno a temas que pueden ser articulados analógicamente. Esto es lo que se denomina *la estructura narrativa de la experiencia humana*; y de la estructura de la secuencialización dependerá el cómo se desarrolle un tema de significado. Esto quiere decir, finalmente, que la función del pensamiento narrativo es construir el significado personal. (RUIZ, 2003)

3.4 Lo cotidiano

En el examen de lo cotidiano se pueden destacar las siguientes palabras como claves: cotidianidad, ordinario, cultura, práctica, pragmática. Así mismo, los autores que permiten, entre otros, hilvanar esta exploración son Certeau y Giarb (CERTEAU, GIARB, 1999) quienes desde el artículo *'Una ciencia práctica de lo singular'* publicado en el libro "La invención de lo cotidiano 2 habitar, cocinar" hacen un despliegue importante del tema. Ellos reconocen como:

Desde hace cincuenta años, lo ordinario es el terreno de la reflexión literaria (con Musil, Gombrowicz o Beckett) y filosófica (con Wittgenstein o con Austin), lo cual repite el trabajo de la antropología o del psicoanálisis, caracterizado por la elevación de lo más ordinario. (CERTEAU, GIARB, MAYOL 2006 :264)

Reconocen que sus reflexiones parten de un estudio inmediato de la realidad, en donde este tema de lo cotidiano, o tal como se ha traducido, lo ordinario es central para sus elaboraciones académicas. Poder escudriñar en la vida ordinaria de la gente y hablar de sus prácticas, de sus cosas más 'triviales', aquellas que siendo importantes se invisibilizan por la rutina.

Lo cotidiano que había sido relegado por el conocimiento valioso está transformándose en objeto de estudio. Y es que en lo ordinario se encuentran las claves del habitar. Esa realidad inmediata y perceptible por su constante repetición que manifiesta rutinas. Lo cotidiano está más próximo a vocablos como: común, ordinario, doxa, opinión, popular, folclórico. Son aquellas relaciones diarias que conforman los sucesos de levantarse, desayunar, cepillarse e ir a las distintas actividades que nos ocupan. Es la mirada que se le hace a las prácticas diarias, describe los funcionamientos de aquellos mundos de la vida

que se eslabonan a partir de sus actores, de esos valores, creencias que intermedian lo social y sus ordenamientos. Es la rutina, el sentido común.

El planteamiento de Giarb y Certeau se refiere a poder estudiar la cultura en su práctica, en lo que sucede. Es, indudablemente, un llamado que desde la pragmática le confiere el sentido primero a la fuente de lo que él denomina: lo oral, lo operativo y lo ordinario, estos tres componentes son los que organizan y sostienen a la cultura, contrario a lo que se valora desde la representación oficial o en la política económica.

Lo operativo referido a la pregunta por las prácticas sociales, por las operaciones que acontecen en ella, puesto que en “sí misma, la cultura no es la información, sino su tratamiento mediante una serie de operaciones en función de objetivos y de relaciones sociales” (CERTEAU, GIARB, MAYOL 2006:263) por esto se reconocen dos aspectos de esas operaciones: aspecto estético y aspecto polémico. El aspecto estético en el cual “una práctica cotidiana abre un espacio propio en un orden impuesto, como lo hace la acción poética que pliega a su deseo el uso de la lengua común en un nuevo uso transformador” (CERTEAU, GIARB, MAYOL 2006:263). El polémico referido a “las relaciones de fuerza que estructuran el campo social como el campo del conocimiento.” (CERTEAU, GIARB, MAYOL 2006:263) Estos aspectos hablan de una cotidianidad que abre el espacio de juego en el poder hacer como campo de acción de las artes de hacer de los practicantes.

Lo oral como “papel fundador en la relación con el otro”, espacio esencial comunitario en la presencia de voces que posibilita la comunicación más allá del simple enunciado. “la oralidad está en todas

partes porque la conversación se insinúa en todas partes; organiza tanto la familia como la calle, tanto el trabajo en la empresa como la investigación en los laboratorios” (CERTEAU, GIARB, MAYOL 2006:261). La oralidad da importancia a la escenificación de las palabras intercambiadas, y por esto no se queda sólo en lo sonoro y se pregunta por los lugares del habla, “el café de la esquina, la plaza de mercado, la fila de espera en el correo, el puesto de periódicos, el portal de la escuela a la hora de la salida” (CERTEAU, GIARB, MAYOL 2006:262)

De Certeau y Giard señalan un gran obstáculo en las aproximaciones realizadas al estudio de la cultura que como barrera ficticia se ha levantado desde hace mucho tiempo, se refieren a lo que se ha denominado “cultura popular”. Que ha sido el escenario en el cual se ha reflexionado sobre las prácticas culturales pero desde una mirada de ilegitimidad y con el sesgo de ser algo trivial para la academia. Pero que a pesar de todas aquellas acciones de minimización e invisibilización a que han sido sometidos la oralidad, la vida ordinaria y lo operativo, ellas han logrado perdurar pese a la hegemonía de la industria y la tecnología de la cultura.

La cultura oral se convirtió en el blanco que una escritura debía educar o informar, los practicantes se transformaron en consumidores supuestamente pasivos. La vida ordinaria se constituyó en un vasto territorio ofrecido a la colonización de los medios de comunicación. Sin embargo, los elementos que creíamos eliminados siguieron determinando los intercambios sociales y organizando la manera de “recibir” los mensajes culturales, es decir, de transformarlos mediante el uso que se hace de ellos. (CERTEAU, GIARD, MAYOL, 2006:260)

Como complemento a esta idea, Jesús Martín Barbero ejemplifica como la educación impone una forma cultural y social llevando al olvido aquella originaria con la que, por ejemplo, un niño que llega a la ciudad de Bogotá (ciudad capital de Colombia) debe olvidar para poder sobrevivir a las exigencias de diversa índole a la que es sometido:

El modo de relación con los objetos, con el lenguaje o con los saberes, depende de su modo de adquisición. La cultura oral es también un modo de relación con el lenguaje, que se ha visto desvalorizado por su clasista identificación con el analfabetismo y la incultura. Sin embargo, en el pueblito castellano en el que viví de niño aprendí que en la vida cotidiana de la gente la oralidad podía ser otra cultura: cuando los campesinos de mi pueblo hablaban de su mundo agrario y de cosechas, de sus trabajos y saberes, tenían una riqueza de vocabulario precisa y preciosa; pero si uno les pedía que escribieran... entonces se quedaban mudos, porque la escritura implicaba otra cultura. Y si no escribían no era porque no hubieran aprendido a leer o a escribir, sino porque aprendieron a leer en y para las tareas escolares y no para la vida, como nos descubrió hace ya muchos años Paulo Freire. ¿Qué significa eso? Que el modo de relación con la escritura puramente formal, como ocurre aún en Latinoamérica en la mayoría de nuestras escuelas, no es capaz de crear el hábitus de la cultura escrita. Y algo peor: el uso escolar de la cultura letrada puede destruir la cultura oral sin generar el hábitus de leer y de escribir. Un joven psicólogo de la Universidad Javeriana de Bogotá, que hacía una investigación en un barrio de invasión –como se llaman en Colombia los barrios donde llegan los desplazados por falta de trabajo en el campo o por la guerra– me contó que muchos niños de la costa Caribe que habían ido a parar a las frías alturas de Bogotá, se encontraban, además de despojados de su mundo Caribe, de su tierra caliente y sonora, arrojados a una ciudad gris y fría, y con una escuela en la que los maestros les ponían a hablar como se escribe. Resultado: estos niños de la costa, que llegan con el vocabulario vivo de su tierra y una enorme competencia narrativa, al año de estar en la escuela los pierden ambos, porque el maestro quiere que hablen como escriben y el habla de esa costa no cabe en la gramática escrita. De modo que, con las

imperfecciones gramaticales, pierden también la riqueza de su vocabulario y su viva competencia narrativa. (MARTÍN-BARBERO, 2003)

Es el complemento exacto para ver la importancia del estudio de lo cotidiano, de la relevancia de una descripción de las prácticas sociales y culturales y estas articuladas al sí mismo. En Latinoamérica ha sido un referente obligatorio autores como P. Bourdieu, quien ha contribuido en las investigaciones sociológicas ligadas a la cultura desde el concepto de habitus, lo que ha permitido una aplicación de este y otros conceptos como herramientas de análisis al preguntarse y profundizar en las prácticas sociales y culturales. (BOURDIEU, 2000; 2001;1995) Tal como se puede apreciar en la cita de Martín-Barbero, se puede cuestionar las formas en las que las instituciones educativas y los sistemas mismos pensados para un país diverso como Colombia, en el afán de la universalización y estandarización de la formación académica no lee lo diverso, lo que se ha aprendido día a día en las prácticas mismas, así los planteamientos teóricos y constitucionales digan que se tienen en cuenta.

En este sentido, el estudio de lo cotidiano también se puede vincular a las investigaciones sobre identidad. Identidad como un algo que permite identificar aquello común o diferente, lo que se comparte, es por esto que Ricoeur puede, desde este punto, preguntarse por la unicidad y propone lo ipse y lo idem, en esta pregunta por la identidad.

Preguntarse por la cotidianidad actualiza la pregunta por lo teatral del mundo de la vida y de la vida de lo teatral en el mundo. Lo cotidiano es un tipo de realidad que se construye de una determinada manera o que tiene sus propias formas. Lo interesante de lo que se viene trabajando aquí, es que dicha realidad, al recurrir a la información consulta con la

percepción como herramienta principal. Cómo me percibo, de qué manera me perciben, de qué manera quiero que me perciban. Y lo cotidiano, en términos de sus prácticas, lo que hace es convertirse en un juego con el cual cada uno y en colectivo apuesta a partir de sus propias percepciones, de lo que cree son las percepciones de los otros, de esa forma construye y/o constituye sus maneras de ser y de hacer, de presentarse y representarse ante sí mismo o los demás. Lo cotidiano lo que deja ver son esas interacciones de presentación y de representación con las cuales nos hacemos presentes o nos representamos.

Por esto en este material el estudio de muchas de esas prácticas como parte de una escenografía, de un escenario que configura a una persona, personaje o máscara, resulta aplicable a la existencia misma del ser humano. “No sólo se habla con palabras, sino con la manera de vestir, de pararse, de expresar, de mirar; todo eso también forma parte del lenguaje y, por tanto, de la narración. Cada una de esas formas de expresión es parte del decir. Es importante *no* restringir la idea de discurso sólo al discurso *hablado*”. (ZLACHEVSKY OJEDA, 2009) Se trata de describir cómo algunas formas de teatralidad hacen parte del ser de cada época, esto se manifiesta en las prácticas con las cuales se puede rastrear los oficios, las conductas. Varios de los razonamientos hechos por el pragmatismo para el lenguaje es aplicable a otros asuntos de lo social-cultural, es el caso de lo que dice Reyes:

...Somos libres, pero prisioneros de convenciones, y somos prisioneros de esas convenciones incluso cuando las transgredimos (si no las reconociéramos, no podríamos violarlas). La vida cotidiana es un conjunto de rituales, y el uso del lenguaje es, en gran medida, ceremonial... (REYES, 1994:128)

A este conjunto de ritualidades es conveniente agregarle las teatralidades de la vida.

3. 5 Síntesis del capítulo

Este capítulo cuyo centro ha girado en torno a lo escénico ha permitido estudiar lo espacial como un tópico del personaje que permite situarlo no sólo en un conjunto estructurado geográficamente sino que abre la perspectiva por los “imaginarios sociales en organizaciones simbólicas múltiples (MANDOKI, 2007). Esto ayuda a comprender que una circunstancia en términos de lo informativo o significativo retoma del lugar un valor que le es transferido de acuerdo a estos imaginarios sociales a los que se encuentre asociado. No es lo mismo que algo suceda en una iglesia o en un cementerio.

Por lo cual, este componente del lugar es importante para hablar de las circunstancias desde la clave del lugar. Ahora bien, estos imaginarios sociales se organizan en las practicas que suceden en la cotidianidad, de aquí se alimentan esos múltiples símbolos que hacen del lugar un algo más que un espacio físico. Esto se potencia aún más al hablar de territorio, de lo público y lo privado.

Esto interroga la función y la identidad de quién con relación al dónde. La presencia o la ausencia del personaje se retoma también desde el lugar que habita y que lo habita, aquellos lugares que como la esquina, el café, la oficina, el barrio, la embajada testifican las actuaciones o crean condiciones de posibilidad sobre el actuante. Es el complemento exacto para ver la importancia del estudio de lo cotidiano, de la relevancia de una descripción de las prácticas sociales y culturales y estas articuladas al sí mismo.

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

Después de hacer un recorrido por las diversas formas de presencia del sí mismo, de tratar acerca de su identidad ipse e idem y de situarlo, es conveniente que la investigación se pregunte por esas interrelaciones que hacen del individuo su pertenencia a un grupo o a un equipo. Un “yo” que comparte con otros y que es afectado por ese otros en su forma de ser signo y de su existencia. Dicho acercamiento se centrará en los signos de vinculación que como los secretos, la disciplina dramática y la circunspección dramática plantean a un personaje en circunstancias de grupo que lo interrogan por su fidelidad e identidad de sí con otros.

CAPÍTULO 4

Signos de vinculación

¿Qué es aquello que vincula a un miembro con otro en las diversas relaciones cotidianas? ¿Qué hace que se den relaciones de diferente tipo en las que los individuos pueden llegar a tener confianza en el otro? Ante las amenazas presentadas o riesgos se da el hecho de buscar la complicidad del otro o la cooperación, esto con el fin de sentirse protegido o de resguardar intereses.

Los secretos, los distintivos que pueden ser ocultos para el público, pero para ellos, los miembros del equipo son signos claros de pertenencia, como se verá en el ejemplo empleado por Goffman al referirse a los Thugs. Los intereses o búsquedas individuales que pueden encontrar eco de compañía o de militancia con otros, lugares de procedencia, confluencia de edad, son algunos de los motivos y signos que pueden servir para que se genere el vínculo entre los diversos individuos. Se mencionarán algunos de los aspectos más relevantes para la vinculación a los equipos descritos por Goffman, extraídos básicamente del libro *La presentación de la persona en la vida cotidiana*.

En él Goffman emplea el término “equipo” o “equipo de actuación” para hablar del “conjunto de individuos que cooperan para representar una rutina determinada”. (GOFFMAN, 1989: 90) A partir del examen de

estas rutinas determinadas y la cooperación para la realización de las mismas ante distintas situaciones en las que se enfrentan como grupo, Goffman estudia los vínculos existentes en los miembros de diversos grupos.

En la caracterización de equipo Goffman incluye otro elemento adicional al anterior, el hecho por el cual el individuo, como actuante se convierte en su propio auditorio, “llega a ser protagonista y observador del mismo espectáculo”. Convertirse en protagonista y, a la vez, en observador lo ayuda a estar pendiente como parte cooperante del espectáculo. Ese espectáculo realizado entre varios del equipo exige a cada miembro actuar de una manera tal que se adecue al grupo. La adecuación no se logra si no soy expectante con relación a lo que el individuo realiza en el papel que le corresponde y cuida ese papel con relación a la articulación que le corresponde en el espectáculo. Ser protagonista y observador conlleva esta serie de compromisos para poder llevar a cabalidad la serie de responsabilidades asumidas.

Por lo cual él miembro del equipo acepta o incorpora los estándares que intenta mantener en presencia de otros. Los estándares están referidos a las convenciones que como lenguaje son también signos vinculantes que permiten en momento dado identificar e identificarse con el equipo. Convenciones que requieren unos acuerdos que pueden ser establecidos de manera consciente o por las regularidades en los encuentros y situaciones enfrentadas.

Esta actuación, “llega a ser protagonista y observador del mismo espectáculo”, para Goffman es consciente y es la conocida como “<<autodistanciamiento>>”, es decir el proceso por el cual una persona llega a sentirse alienada respecto de sí misma”. En este tipo de

procedimientos conductuales señala que “el individuo, incluso en privado puede mantener normas de conducta en las que personalmente no cree, pero las conserva debido al vívido convencimiento de que existe un auditorio invisible que castigará toda desviación respecto de dichas normas”. En este sentido la alienación incluye esferas de lo íntimo que alteran su conducta en virtud del equipo.

Hacer parte de un equipo repercute en compartir rasgos que se transforman en distintivos:

...descubrimos que en todas partes los compañeros de equipo emplean un lenguaje de gestos y miradas aprendido informalmente y a veces inconscientemente, lenguaje mediante el cual se confabulan para transmitir señales e indicaciones para la puesta en escena.
(GOFFMAN, 1989: 194)

Se generan señales, signos de diverso tipo que hacen parte de ese lenguaje particular. Señales que van desde lo gestual hasta las escénicas que pueden indicar a los demás miembros del grupo, por ejemplo, que no hay peligro cercano, como un lenguaje que comunica a ese círculo de miembros, en ocasiones puede ser desconocido para quienes no hacen parte de este grupo.

Cabe hacer notar, por último, que cuanto más inconscientemente se aprenden y emplean estas señales tanto más fácil es que los miembros de un equipo oculten, incluso ante sí mismos, el hecho de que en realidad funcionan como equipo. Como dijimos antes, el equipo puede ser una sociedad secreta aun para sus propios miembros. (GOFFMAN, 1989: 198)

A manera de ejemplo de lo anterior Goffman cita lo que pasa con los Thugs:

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO

Aproximaciones a su teatralidad

Cuando los Thugs se encuentran, aunque no se conozcan hay siempre algo en su porte o su manera de ser que les permite intuir de inmediato su identidad, y para confirmar la veracidad de esa sospecha uno de ellos exclama <<¡Alee Khan!>>, expresión que, al ser repetida por la otra parte, entraña el reconocimiento mutuo de los miembros de la secta. (GOFFMAN, 1989: 206)

Otro rasgo del equipo presentado por este autor está relacionado con aquellos aspectos en los cuales los vínculos que tienen un equipo pueden ir más allá de los status o rangos formales distintos que puedan tener los miembros en la sociedad:

“Cuando los miembros de un equipo tienen status y rangos formales distintos dentro de un establecimiento social, como ocurre a menudo, es probable que la dependencia mutua creada por la pertenencia a un mismo equipo pase por encima de las divisiones y grietas sociales o estructurales del establecimiento, y de ese modo le proporcione una fuente de cohesión.” (GOFFMAN, 1989: 93)

Se puede inferir que la vida de grupo, en un momento dado, puede tener cierta independencia en su organización con relación a los papeles que puedan tener los individuos en la vida social aparte del grupo aludido. En este sentido, se estaría hablando de una autonomía que se organiza a partir de su propia dinámica, esa dinámica interna que surge de la interacción entre sus miembros.

¿Cuál de los papeles externos asumidos por los miembros puede afectar la vida interna? ¿De qué manera afecta lo externo del desempeño de sus miembros a lo interno? Lo primero a considerar para estas dos cuestiones es que, desde el punto de vista de Goffman, establece que este tipo de relaciones no son las únicas, por eso en el caso de la cita la palabra ‘probable’ es clave, señala la posibilidad de lo

señalado por el autor, deja abierta otras perspectivas frente a las relaciones de los miembros del grupo a su vida interna y externa. Lo central de este punto está relacionado con el hecho de la determinación que pueda tener en la vinculación de los miembros. Es probable que se pueda pasar por alto.

Por esto el principio de unanimidad introducido por Goffman es importante a tener en cuenta al hablar de los vínculos. Este tiene que ver con la adhesión a la política, al plan de acción y al consenso de opinión. Aunque esto no desvirtúa el hecho de que existan divisiones o posiciones críticas al interior del grupo. Sin embargo, como proyección del grupo éste se cuida:

Con frecuencia, cuando un miembro del equipo comete un error ante el auditorio, los demás deben reprimirse, hasta que dejen de estar en presencia del público, su deseo inmediato de castigar y aleccionar al trasgresor". (GOFFMAN, 1989: 94)

Lo anterior tiene relación con el dicho "la ropa sucia se lava en casa" y es frecuente en los ambientes familiares, empresariales o incluso, en círculos académicos. Da cuenta como algunos asuntos no se ventilan en público y existen temas que son asuntos privados para el equipo. Es decir, así como existe una vida privada y pública de los individuos, unas regiones de la imagen que no se ventilan frente a un público, de igual manera existen para los equipos y los grupos. Pero, esto sucede como organización, sin embargo es pensable en la relación de unos miembros con otros miembros:

Los oficiales del ejército se muestran siempre de acuerdo ante los soldados, los padres ante los hijos, los empresarios ante los obreros, las enfermeras ante los pacientes, etc, Cuando los subordinados están

ausentes pueden producirse, y se producen, como es natural, críticas francas y violentas.” (GOFFMAN, 1989:101)

Tal como se decía antes, un equipo también tiene su propia fachada, guarda su propia apariencia y tiene una forma de relacionarse internamente. En la anterior cita recalca el hecho de guardar ciertas composturas relacionadas con las diversas relaciones de estatus, cuidarse de lo que se dice frente a quien se dice dependiendo de la función que le corresponda dentro de la organización del grupo. Entre pares es más fácil decirse todo. Queda una sensación como si dentro de la misma organización del grupo se consolidara otros grupos de personas acorde con la posición jerárquica. El grupo o equipo en las divisiones internas por niveles o funciones, los pares de esos niveles crean una unidad, vínculos de nivel.

Si se adentra el examen al interior del grupo se pueden apreciar vínculos que, incluso, obedecen a distintas cuestiones, el nivel, la información del grupo, la procedencia. Pero para que la fachada, aquello que quieren presentar el grupo como imagen que da la sensación de unidad y que los vincula a todos ante los demás, de resultados positivos para el grupo los miembros deben poseer atributos especiales. Entre estos se pueden destacar tres: lealtad, disciplina y circunspección. Cada uno de ellos se desarrolla en profundidad más adelante.

El tacto es también importante en la interacción tanto individual como en grupo. Esto tiene que ver, entre otras cosas, con saber qué es lo que se espera del otro, en algunos casos sin que el otro lo tenga que decir. El tacto, también, corresponde a las inferencias surgidas en las relaciones de los unos con los otros, el ‘qué espero del otro’ funciona en

tanto se tenga una mínima información previa o que se pueda extraer de manera inmediata, con lo cual se crea un evento anticipatorio.

El tacto como un “percibir el contacto con”. Este contacto, sin embargo, se hace en la presencia cara a cara a través de una receptividad múltiple, incluyendo para lo aquí estudiado, la información previa que se tenga pues ayuda a tener una percepción o imagen que le permite establecer un posible ‘como’ contactarse con. Regularmente se puede tener la impresión de que alguien es sensible o no le gusta que le hablen duro u otro tipo de consideraciones que prevén el tipo de relación establecida o a establecer entre los individuos. De igual manera en el tacto está representado el estatus.

El vínculo se puede apreciar en las maneras de relacionarse de cada uno de los miembros, pero de igual modo, en la forma como los miembros se manifiestan o manifiestan las cuestiones que son del grupo ante o el equipo ante otros.

4.1 Los secretos

Al hablar de lo grupal la diferencia sustancial está en que no se trata de un individuo sino de dos o más cooperando. Pero en este escenario la información es compartida. La interacción comunicativa del equipo es una característica que imprime un sello en la vida del grupo. La significación del grupo y sus miembros está diseminada entre sus integrantes. Esta significación tiene diferentes calidades dependiendo de los procesos o, en general, la vida del grupo. La relación entre cantidad y calidad de información poseída por cada uno de los

miembros, en ocasiones, determina y es determinada por la función significativa que esta cumple en la comunicación del grupo.

Para Goffman los secretos, como parte de la información que se maneja en el grupo, son un elemento vinculante fuerte de equipo, en tanto que el equipo se cuida para que otro u otros no lleguen a darse cuenta de determinado tipo de información que es clasificada o hace parte de los secretos. El poseer un secreto también puede motivar que se gane o se pierda jerarquía en un equipo. De esto depende la lealtad o la fidelidad que se pueda perder o ganar. La posición que se pueda tener frente al manejo de los secretos por parte de los miembros al interior del equipo, en el que alguien tiene o aparenta tener información sobre él mismo le puede acarrear el aprecio o el desprecio de los otros miembros.

Pero esto no sólo depende de si se tiene o no, también incumbe del tipo de secreto que está en juego. Si es importante, si hace daño o beneficio, si es parte de lo que afectaría la organización del grupo o no.

El conocimiento que tiene un equipo de los secretos de otro equipo nos proporciona dos categorías adicionales: secretos <<depositados>> el poseedor está obligado a guardar debido a su relación con el equipo al cual se refiere dicho secreto; secretos <<discrecional>> de otra persona que un individuo conoce y puede revelar sin desacreditar su autoimagen. (GOFFMAN, 1989:106)

El poseer secretos o confiar secretos también depende de la imagen que se tiene o se haya generado por parte de los miembros hacia otros miembros. El nivel de confianza cumple un papel preponderante en el manejo de este asunto. Cuando la confianza se resquebraja se puede hablar, como extremo, de traición.

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

En este sentido el individuo, como parte del equipo y como poseedor o no de secretos, le confiere una imagen y autoimagen frente a sí mismo y ante los demás. Esto puede ser manejado por él y, claro está, por los demás afectando la interacción.

EL DIRECTOR. Me tienta... Me tienta. Hagamos una prueba... Venga conmigo a mi camerino. (Dirigiéndose a los ACTORES.) Descansen un rato, pero no se alejen mucho. En un cuarto de hora o veinte minutos, estaremos de nuevo aquí. (Al PADRE) Veamos, probemos... Puede ser que salga algo verdaderamente extraordinario...

EL PADRE. ¡Sin duda! Pero, ¿no cree que sería bueno que ellos vinieran también? (Señalará a los otros PERSONAJES)

EL DIRECTOR. ¡Que vengan, que vengan! (Comenzará a salir pero antes se dirigirá a los ACTORES.) ¡Sean puntuales, eh! En un cuarto de hora.

El DIRECTOR y los SEIS PERSONAJES cruzarán el escenario y desaparecerán. Los ACTORES se quedarán, como perplejos, mirándose entre sí.

EL PRIMER ACTOR. ¿Estaba hablando en serio? ¿Que irá a hacer ahora?

EL ACTOR JOVEN. ¡Eso es locura pura y dura!

UN TERCER ACTOR. ¿Querrá que improvisemos un drama, de buenas a primeras?

EL ACTOR JOVEN. ¡Eso mismo! ¡Cómo improvisadores de la Comedia del Arte!

LA PRIMERA ACTRIZ. ¡Ah, no! ¡Si cree que yo me voy a prestar a bromas de ese tipo!...

LA ACTRIZ JOVEN. ¡Yo tampoco!

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

UN CUARTO ACTOR. Lo que quisiera es saber quiénes son esos.
(Aludirá a los PERSONAJES.)

EL TERCER ACTOR. ¿Quiénes quieres que sean? ¡Locos o estafadores!

EL ACTOR JOVEN. ¿Y el Director se presta para escucharlos?

LA ACTRIZ JOVEN. ¡La vanidad! Es la vanidad de convertirse en autor...

EL PRIMER ACTOR. ¡Sorprendente! Si el teatro, señores, si el teatro termina reduciéndose a esto...

UN QUINTO ACTOR. ¡A mí me divierte!

EL TERCER ACTOR. ¡En fin! Ya veremos qué ocurre con todo esto.

Conversando así entre ellos, los **ACTORES** abandonarán el escenario, algunos saliendo por la puertecita del fondo, algunos regresando a sus camerinos. El telón quedará levantado. La representación se interrumpirá durante veinte minutos. (PIRANDELLO, 1999)

En este fragmento de la obra de Pirandello, se puede apreciar como el hecho de que el Director invite a los personajes al camerino para continuar la charla genera un misterio sobre lo que va a suceder posteriormente, pero de igual manera, ese momento en el cual los actores de la compañía no estarán presentes, automáticamente los pone en desventaja con relación a la información generada. La serie de preguntas que se hacen estos personajes actores de la compañía nace del hecho de que ellos no se van a dar cuenta de algo, no saben, además o que está tramando el Director y, por lo cual, ellos no saben qué es lo que pasa y pasará en lo que deben hacer. Tampoco ellos se han dado cuenta de quiénes son esos personajes.

El misterio, la incertidumbre se genera por un no saber, un algo que aparece como secreto, un algo que se trama y que se convierte en una especie de secreto para ellos pues no se dan cuenta de qué es o de qué se trata. En este sentido, se sienten en desventaja y profieren una serie de conjeturas ante una relación que se les presenta como resbaladiza.

“Querrá que improvisemos un drama de buenas a primeras” (PIRANDELLO, 1999) es la expresión de la incertidumbre ante una decisión tomada por el Director pero que ellos no saben cuál será su función en esa decisión tomada. Ante tal situación y como parte de lo que vendrá posteriormente pues se saben de ellos deberán asumir un hacer, ellos hacen conjeturas y toman partido:

EL ACTOR JOVEN. ¡Eso mismo! ¡Cómo improvisadores de la Comedia del Arte!

LA PRIMERA ACTRIZ. ¡Ah, no! ¡Si cree que yo me voy a prestar a bromas de ese tipo!...

LA ACTRIZ JOVEN. ¡Yo tampoco! (PIRANDELLO, 1999)

Lo interesante de este tipo de conjeturas es que deja entrever cierta impotencia que es reflejada en el diálogo con el que cierra esta parte de la obra y anuncia que algo, que no se sabe que es, sucederá en la próxima parte. Esa impotencia que está relacionada con lo que se hablará en el próximo acápite de este escrito, la disciplina dramática. Sea como se sea, los actores como parte de la compañía asumen la decisión que se está maquinando detrás de las bambalinas, en los camerinos, una zona alejada del público. Los diálogos de la primera actriz y la actriz joven, que muestran la molestia ante la situación, son a

la vez una afirmación ante una conjetura realizada por El actor Joven. ¿Qué tanto de esta afirmación están dispuestas a cumplir las dos actrices?

EL TERCER ACTOR. ¡En fin! Ya veremos qué ocurre con todo esto. (PIRANDELLO, 1999)

Es un diálogo de cierre, pero a la vez genera expectativa frente a lo que no se sabe. Esa especie de secreto que se está cocinando en los camerinos. Siguiendo el hilo que plantea Goffman, esa región que está oculta para el público y que Pirandello hace evidente para la región en la que el público no accede en el plano de la información. Hace evidente como región de “secretos” y de un ocultamiento de los personajes dejando unos personajes de la obra que comparten la expectativa de querer saber que se está cocinando por esos lados.

4.2 Disciplina dramática

Con este subtítulo Goffman (GOFFMAN, 1989:231) se refiere a la prudencia en la conducta que debe observar un actuante ante su papel desempeñado en un equipo. Prudencia para saber qué hacer, que no hacer o que dejar de hacer. De igual manera, alude al estar atento del actuante en la actuación de los demás para poder subsanar, si la situación lo amerita, equivocaciones que se puedan cometer de él o de otros. Por lo cual debe tener u obtener autocontrol hasta el punto de ser capaz de reprimir su respuesta emocional si no conviene al equipo, presencia de ánimo para encubrir de forma inmediata pero recatada cualquier conducta inadecuada. Mostrar, en la medida de lo posible, el

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

equilibrio y la serenidad necesarios ante la situación que así lo demande.

... Debe mostrar que participa intelectual y emocionalmente en la actividad que presenta, pero debe cuidar de no dejarse seducir por su propia demostración para que esto no destruya su participación en la tarea de presentar una actuación satisfactoria. (GOFFMAN, 1999:231)

En últimas se puede manifestar, siguiendo los planteamientos de Goffman, que debe ser un buen lector de lo que pasa, pero también un buen actuante para saber cuándo y cómo se interviene. La disciplina en la actuación es parte del orden en la organización que todo equipo observa.

EL DIRECTOR. (Brusco, despectivo.) ¿Y ahora qué ocurre?

EL CONSERJE. (Tímidamente.) Han llegado unos señores que preguntan por usted.

El *DIRECTOR* y los *ACTORES* se dan la vuelta sorprendidos para mirar desde el escenario hacia abajo, en la sala.

EL DIRECTOR. (De nuevo enojado.) ¡Estamos ensayando! ¡Y usted sabe muy bien que no debe entrar nadie mientras estamos ensayando! (Dirigiéndose hacia el fondo.) ¿Quiénes son ustedes? ¿Qué quieren?

EL PADRE. (Dando un paso adelante, seguido por los demás, hasta llegar a una de las escalerillas) Hemos venido en busca de un autor.

EL DIRECTOR. (Entre sorprendido e iracundo.) ¿De un autor? ¿Qué autor?

EL PADRE. Del que sea, señor.

EL DIRECTOR. Pero si aquí no hay ningún autor, porque no estamos ensayando ninguna comedia nueva.

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

LA HIJASTRA. (Con una alegre vivacidad, subiendo rápidamente la escalerilla.) *¡Mucho mejor, mucho mejor entonces, señor! Nosotros podríamos ser su nueva comedia.*

ALGUNO DE LOS ACTORES. (En medio de los comentarios bulliciosos y las risas de los demás.) *¡Escúchenla, escúchenla!*

EL PADRE. (Siguiendo sobre el escenario a la *HIJASTRA*.) *Bueno, pero ¿si no hay autor? (Al DIRECTOR.) A menos que usted quiera serlo...*

La *MADRE*, con la *NIÑA* de la mano, y el *MUCHACHO* subirán los primeros peldaños de la escalerilla y se quedarán a la espera. El *HIJO* se quedará abajo, enojado.

EL DIRECTOR. *¿Están bromeando?*

EL PADRE. *¿Cómo se le ocurre, señor? Todo lo contrario, le traemos un drama doloroso.*

LA HIJASTRA. *¡Y podríamos ser su fortuna!*

EL DIRECTOR. *¡Háganme el favor de largarse, que no tenemos tiempo para perderlo con locos!*

EL PADRE. (Herido y melifluo.) *Pero señor, usted sabe muy bien que la vida está llena de infinitos absurdos, que, descaradamente, ni siquiera tienen necesidad de parecer verosímiles, porque son verdaderos.*

EL DIRECTOR. *Pero, ¿qué diablos dice?*

EL PADRE. *Digo que puede considerarse una locura, sí señor, esforzarse en hacer lo contrario; es decir, crear lo verosímil para que parezca verdadero. Pero permítame hacerle la observación de que, si fuera locura, ésta es la única razón de su oficio. Los ACTORES se agitarán, molestos.*

EL DIRECTOR. (Levantándose y retándolo.) *¿Ah, sí? ¿De manera que nuestro oficio le parece cuestión de locos?*

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

EL PADRE. Bueno, dar la apariencia de verdadero a aquello que no lo es, sin necesidad de hacerlo, señor; como un juego... ¿O acaso no es el oficio de ustedes dar vida en la escena a personajes fantasiosos?

EL DIRECTOR. (Rápidamente, haciéndose portavoz de la irritación creciente de sus ACTORES.) ¡Yo le aseguro que la profesión del cómico, estimado señor, es una noble profesión! Si hoy por hoy los nuevos señores comediógrafos nos dan a representar comedias banales y a títeres en lugar de hombres, ¡sepa que es nuestro orgullo haber dado vida —aquí, sobre estas tablas— a obras inmortales! Los ACTORES, satisfechos, aprobarán y aplaudirán a su DIRECTOR. (PIRANDELLO, 1999)

En la presente situación los Personajes que vienen en busca de un autor irrumpen el ensayo que hace la compañía de teatro. Ellos son anunciados por el Conserje, sin embargo, no basta con eso. En la medida que transcurre la escena se puede apreciar cómo tanto los actores de la compañía forman un bando, el grupo que ha sido interrumpido; y los personajes que llegan forman el otro bando, el grupo que interrumpe. Es el momento de las presentaciones, de las primeras impresiones.

“y ahora qué ocurre” abre el enfrentamiento entre ambos bandos. Es importante recordar como la obra antes de la situación que se cita en este acápite ha presentado un ensayo de la compañía que ha tenido ciertas contingencias de indisciplina: llegada tarde de la primera actriz, llamadas de atención del Director a sus actores, especies de insubordinación del primer actor al poner en tela de juicio un acuerdo de montaje, entre otros.

Sin embargo, ante la presente situación el bando que corresponde al grupo de actores y del director cierra filas y se presenta ante los

extraños como un bloque. Una manifestación de apoyo al Director se presenta con los aplausos que los actores dan al Director como una señal de aprobación a lo que él le dice a los recién llegados. La acotación a este diálogo del Director hace explícita la representatividad del Director al hacerse portavoz de la irritación de los actores. Este, asume el papel que los actores secundan. Ante una situación imprevista ellos se apropian de una actuación que les permite mostrar ante los otros su desacuerdo, pero a la vez, mostrarse como equipo.

El empleo continuo del “nosotros” en los personajes del “Director” y “El Padre” les confiere una representatividad que se ve confirmada en actos como:

¡Estamos ensayando! Como un acto de habla aseverativo en el cual el Director le llama a la orden, reafirmando a quienes llegan que tanto él como los actores de la compañía están en un ensayo.

Cuando el personaje LA HIJASTRA comenta: ¡Y podríamos ser su fortuna! En éste diálogo se puede apreciar como ella al utilizar el nosotros involucra a aquellos con quienes llegó como parte de lo que podría ser la fortuna para el Director.

Cada una de las acciones descritas da cuenta de cómo los personajes se involucran en la situación de convencer al otro bando, para que se retire o para quedarse, de acuerdo al propósito que tiene su grupo. Se involucra siguiendo, confirmando a través de aplausos, comentarios, risas, actos de habla en el momento que cree oportuno. Cada uno de los que intervienen tiene en cuenta el propósito por el cual su “equipo” se encuentra en la presente situación.

Se puede plantear que ellos han demostrado con su actuación lo que Goffman denomina como “circunspección dramática”.

4.3 Circunspección dramática

Lo que se le pide al actuante cuando se habla de circunspección dramática es prudencia ante las circunstancias, para comportarse comedidamente ante las situaciones. Ante lo inesperado existe algo que permite salir adelante. Goffman lo dice de la siguiente manera:

La lealtad y la disciplina, en el sentido teatral de estos términos, son atributos indispensables para los miembros del equipo si se quiere sustentar la representación que ponen en escena. Será útil, además, que los miembros del equipo apelen a su perspicacia e inventiva para determinar de antemano la mejor manera de montar la representación. En este terreno es preciso obrar con prudencia... Si no se actúa con probidad y prudencia, es probable que se produzcan disrupciones; si la probidad y la prudencia se ejercen en forma rígida, no es probable que los actuantes sean comprendidos <<demasiado bien>> sino que sean mal comprendidos o comprendidos en forma insuficiente, o que se vean muy limitados en cuanto a las posibilidades de para aprovechar las oportunidades teatrales abiertas ante ellos. (GOFFMAN, 1989: 233)

Seriedad, decoro y gravedad en acciones y palabras. El actuante, como el actor de teatro, sabe con que cuenta y para que le sirve. Es recursivo y ajusta su presentación de acuerdo con la utilería y de las tareas en las que basa su actuación. Ahora bien, el propósito con el cual se piense un individuo o un equipo puede diferir con lo ético o lo moral. En este sentido el mismo Goffman reconoce las posibilidades que se tiene en una sociedad y el éxito puede darse incluso para aquellos que no son honestos:

... advertimos que los estafadores deben presentar fachadas personales elaboradas y minuciosas, y preparar a menudo sus marcos sociales con todo detenimiento no tanto porque mienten para ganarse la vida sino porque para decir impunemente mentiras de esas proporciones, deben tratar con individuos que han sido o seguirán siendo extraños, y por ende cerrar tratos con la mayor rapidez posible. Los hombres de negocios honestos que, en esas circunstancias, quisieran promover una operación o empresa arriesgada o lícita, tendrían que ser igualmente minuciosos para expresarse, porque bajo tales circunstancias los inversores potenciales escrutarán la conducta de aquellos que quieren convencer. (GOFFMAN, 1989:236)

Son estos personajes, los estafadores, quienes tienen mayor disciplina en su actuación, pues saben que cualquier contingencia deben enfrentarla de tal manera que no les derrumbe todo lo que han construido para convencer a los otros. La fachada debe presentarse de una manera tal que convenza, que sea creíble para los demás.

4.4 Síntesis del capítulo

El presente capítulo ha servido para aproximarse al sí mismo en términos de la pregunta relacional de grupo, en la que acepta o incorpora convenciones que le permiten identificarse e identificar un equipo. Aproximación que permite estudiar al sí mismo en su articulación con otros e identificar algunos de los signos de vinculación, signos de pertenencia que lo vinculan a un grupo. Esto de igual manera instaló, en mayor o menor grado, la pregunta por los intereses o búsquedas individuales que pueden encontrar eco de compañía o de militancia con otros. El equipo al poseer su propia fachada cada uno de

sus miembros se ve compelido a preguntarse por su construcción o conservación.

El vínculo pone de presente la interrogación por las interrelaciones y con ello las significaciones e informaciones que circunstancialmente transfieren. En este sentido cobra importancia la disciplina dramática, es decir, la prudencia en la conducta que debe observar un actuante ante su papel desempeñado en el equipo y que lo impulsan a una lectura de sí mismo con y ante los otros. Se traduce lo anterior en los gestos, maneras de vestir, conductas, maneras de hablar asumidas de manera consciente o no que permiten leer estos signos de vinculación. En este capítulo esos signos de pertenencia permiten una lectura de pertenencia o identidad de equipo. El personaje se vuelve signo en términos de un es que se vincula a unos acuerdos o interacciones que van en una dirección la función y la identidad de equipo.

Queda en esta propuesta de aproximación a la teatralidad en la vida cotidiana mirar un aspecto que es central desde Goffman “el orden de la interacción” que es referido a esa circunstancia que funciona como unidad básica “la situación cara a cara”. De este orden de interacción se señalaran sus estructuras específicas, su funcionamiento y las unidades sustantivas básicas con sus estructuras recurrentes y procesos que le son concomitantes.

CAPÍTULO 5

El Orden De La Interacción¹⁰

Goffman denominó 'orden de interacción' a la situación cara a cara. Él reconoce que la denominación la hace por darle un nombre. Este apelativo lo hace explícito en su discurso como presidente de la American Sociological Association para la asamblea anual (1982). Esta conferencia fue escrita por él, pero no la pudo leer personalmente pues fue hospitalizado, en ella señala de igual manera que lo más específico para este tipo de situaciones es que están relativamente circunscritas al espacio y, con toda seguridad dice él, al tiempo.

Mi intención durante todos estos años ha sido conseguir que se aceptase como analíticamente viable esta área <<cara a cara>> --que puede denominarse el *orden de interacción*. Por ponerle un nombre cualquiera-- cuyo método preferencial de estudio es el microanálisis. (GOFFMAN, 1991:174)

A Goffman se lo señalan como uno de los promotores de la microsociología, este reconocimiento se debe a que durante todo su estudio esta situación cara a cara, constituyó el centro de sus reflexiones. Su propuesta fue posicionarla como un área de análisis de gran importancia. La justificación que Goffman da para el estudio del orden de la interacción como escisión de la vida social tiene que ver con que:

¹⁰ Básicamente este punto se desarrollará teniendo en cuenta la conferencia que preparó Goffman como presidente de la American Sociological Association para la asamblea anual (1982). Aunque él no la pudo leer pues debió ser hospitalizado. En esta conferencia, Goffman recoge los elementos cruciales de su propuesta metodológica que por años trabajó y la expone con mucha claridad. (GOFFMAN, 1991:173)

- ✓ Los elementos que contiene encajan mejor entre sí que con otros más de tal orden;
- ✓ Analizar las relaciones entre diferentes órdenes resulta crítico, constituyendo un área de estudio por derecho propio;
- ✓ Y que una investigación así presupone, en primer lugar, delinear los diferentes órdenes sociales;
- ✓ Aislar el orden de interacción proporciona un medio y un motivo para analizar diferentes sociedades comparativamente.
- ✓ Es en las situaciones sociales en las que se encarna y da lectura a todas las manifestaciones corporales. Esta justificación está relacionada con el problema persona-territorio.

Goffman llama la atención sobre las articulaciones presentes en este tipo de situación micro con las macrosituaciones, aunque no se detiene a estudiar estas últimas y si detalla y se fija en las microsituaciones.¹¹

La preferencia en el estudio de las situaciones que él denominó orden interaccional, situación cara a cara, es que en ellas existe una relación directa entre quienes participan, lo cual conlleva a una coincidencia en el tiempo y el espacio entre los participantes, lo que potencia la

¹¹ Muchos de los críticos de Goffman destacan la especialización dada a las situaciones cara a cara. Sin embargo, lo que no se puede asegurar es que esta especialización lo llevara a aislar el orden social de la interacción dada en la situación cara a cara. Por el contrario se puede seguir la pista en diferentes partes de sus escritos a la relación establecida en los varios órdenes presentes en las múltiples interacciones que se pueden dar socialmente. En este sentido se puede establecer la comparación entre el plano de lo micro y lo macro social, tal como lo hizo el mismo Goffman en 1953 y que presentó como parte de su tesis. Los 10 ítems considerados por él hacen un comparativo entre el orden de lo macrosocial comparado en como se refleja en el orden de lo microsocioal.

activación de múltiples canales comunicativos y perceptivos en los participantes. En el aquí y el ahora es evidente la presencia del otro a todos los canales perceptivos con los cuales el ser humano se relaciona.

Para Goffman como hecho situacional social conlleva algún tipo de consecuencia. Consecuencias que se han enfocado tradicionalmente como efectos sin preocuparse de tratarlos como datos en sus propios términos. Se trata de conceptualizar de forma diferente los efectos, ya sean grandes o pequeños para analizar y extraer lo que tienen en común, teniendo en cuenta las modalidades de la vida social de donde se desprenden se puedan detallar y catalogar sociológicamente y exponer, entonces lo que les es propio. (GOFFMAN, 1991)

La propuesta con relación a la situación <<cara a cara>> es ir de lo puramente situado (de lo que está situado accidentalmente en una situación social y que puede situarse fuera de ella sin cambiar demasiado) a lo situacional (a lo que puede darse en la situación cara a cara). Este criterio permite examinar la gama de posibilidades a partir de circunstancias que permiten el acto del encuentro entre las personas: regularidades, preacuerdos, accidentes u otras más.

5.1 Estructuras específicas del orden de interacción

Para Goffman, lo más probable, tal como se apuntó al inicio de este ítem, es que la interacción cara a cara está relativamente circunscrita al espacio y al tiempo. Es de vital significación subrayarlo como parte

de lo que estructura este tipo de situación. La modificación o afectación sobre estas dos dimensiones modifica la intensidad o calidad de los encuentros, una interrupción, un acercarse o alejarse, una pausa, una precipitud pueden alterarla. Por lo cual, dice Goffman que la diferencia con los roles sociales, en sentido tradicional, está dado porque la suspensión de una actividad interaccional que se ha iniciado tiene efectos trascendentales sobre ella y, su suspensión, no puede extenderse demasiado sin alterarla profundamente. La interrupción la afecta en su continuidad, al reanudarse aquello que irrumpió lo que se venía dando hace de ella algo diferente en el proceso que se venía dando antes de la perturbación.

Por otro lado, Goffman propone como partes constitutivas de los componentes psicobiológicos inevitables de las estructuras específicas: la emoción, el estado de ánimo, la cognición, la orientación corporal y el esfuerzo muscular.

De igual manera lo son, la concentración, que tiene que ver con la atención, y la implicación de los participantes resulta siempre crítica. La calma y la intranquilidad, la falta de autoconciencia y la cautela que resultan vitales para este tipo de encuentro.

Para Goffman la línea de la mirada, la intensidad de participación y la forma de las acciones iniciales permite escrutar el propósito e intención inmediata. Pues en el orden de interacción, la situación cara a cara, no es sólo los modales y la apariencia lo que está en juego.

Otro aspecto que aparece como relevante y de manera orgánica en la relación está la caracterización que un individuo puede hacer gracias a

poder observarlo y oírlo directamente. Esta caracterización se organiza alrededor de dos formas básicas de identificación:

- ✓ De tipo categórico: que implica situarlo en una o más categorías sociales,
- ✓ De tipo individual: que le asigna una forma de identidad única basada en su apariencia, tono de voz, nombre propio o cualquier otro mecanismo de diferenciación personal.

5.2 Funcionamiento del orden de interacción

Para Goffman lo central es el uso y las disposiciones que permiten que una gran diversidad de proyectos se lleve a cabo mediante el recurso inconsciente a formas de procedimiento. De igual manera se puede rastrear cómo el autor cruza el funcionamiento de estas situaciones micro con las macro, en tanto implica, entre otros el tema del Estado como regulador el control del orden de lo público, del uso y monopolio de las amenazas que pueden existir a la vida. Por lo tanto, se puede llegar a interpretar de lo anterior que el orden de interacción con respecto a las demás no es un área independiente de la vida social.

Hay dos dogmas que explican el funcionamiento pero que Goffman pone en entredicho, la del contrato social y la del consenso social. Considera este autor que no son explicación suficiente para comprender el funcionamiento pues el hecho, por ejemplo, de “sumarse a una serie de acuerdos no tiene por qué decirnos nada sobre el efecto

de hacerlo". De igual manera, "la cooperación efectiva para mantener las expectativas ni implica ni creencia en la legitimidad o justicia de cumplir un contrato convencional (cualquiera que éste sea) ni creencia personal en el valor supremo de las normas concretas implicadas".

Goffman hace girar el tema, que para él es central, sobre "el uso y las disposiciones que permiten que una gran diversidad de proyectos se lleve a cabo mediante el recurso inconsciente a formas de procedimiento", no sin olvidar que la aceptación de las convenciones y de las normas tal como son y (guiar la acción de acuerdo a ello) significa, en efecto, confiar en los que nos rodean. Algunas de esas consideraciones son las siguientes:

- ✓ Los individuos continúan con los acuerdos de interacción presentes por una amplia gama de motivos, y uno no puede concluir de su aparente apoyo tácito que, por ejemplo, se opondrían o resistirían al cambio.
- ✓ Lo que desde la perspectiva de unos, significa un orden deseable puede ser considerado exclusión y represión desde el punto de vista de otros.
- ✓ Los individuos que violan sistemáticamente las normas del orden de interacción pueden, no obstante, depender de él todo el tiempo, incluso el que pasan violándolas.
- ✓ En casi todos los casos los acuerdos de interacción pueden resistir una violación sistemática, al menos a corto plazo.

Algo determinante en el funcionamiento de este orden de interacción es que el "moderno Estado Nacional reclama para sí la autoridad final

sobre el control de las amenazas a la vida y las propiedades en toda su jurisdicción territorial... el Estado ha establecido efectivamente su legitimidad, monopolizando el uso de armas potentes y personal entrenado militarmente como forma extrema de sanción.” (GOFFMAN, 1991:181)

Pero sin embargo no se puede totalizar la prevalencia del orden de interacción por parte del Estado. Goffman con claridad específica que: “sin duda, la prevalencia del orden de interacción incluso en los lugares más públicos no es creación del aparato estatal.” (GOFFMAN, 1991)

Un aspecto relevante para el funcionamiento del orden de interacción lo constituye el hecho de la no dependencia de estructuras sociales aunque dependa de factores externos a la interacción. Goffman lo explica a partir de la siguiente consideración que tiene en cuenta la relación cognitiva entre los participantes:

Como ya he sugerido, una cuestión fundamental en todas las interacciones cara a cara es la de la relación cognitiva entre los participantes, es decir, qué es lo que cada uno de ellos puede asumir efectivamente que el otro sabe. Esta relación es relativamente independiente de su contexto, y se extiende más allá de cualquier situación social a todas las ocasiones en las que se encuentran dos individuos. (GOFFMAN, 1991:181)

En la relación cognitiva está implicada la información que se tenga del otro, esta información puede ser extrasituacional, como una relación, en la manera como lo especifica la cita anterior, independiente del contexto en el cual se da la situación cara a cara, por esto se dice que es extrasituacional.

Tres aspectos a tener en cuenta y que no se pueden dejar por fuera en el momento de examinar el funcionamiento de este tipo de situación son:

- ✓ Primero: El tema de quién hace qué a quién.... resulta fácil e incluso útil especificar en términos sociales estructurales quién representa un acto determinado de deferencia o presunción ante quién... quién más lo hace ante quién más y aportar una descripción técnicamente detallada de las acciones implicadas.
- ✓ Segundo: el concepto de acoplamiento laxo para encontrar un lugar adecuado al poder evidente que poseen las modas y costumbres para producir cambios en las prácticas rituales.
- ✓ Tercero: la vulnerabilidad a ciertos rasgos de interacción a la intervención política directa desde abajo o desde arriba, trascendiendo en ambos casos las relaciones socioeconómicas... en algunos casos, se puede ver la voluntad de un régimen de introducir y forzar una práctica que afecte a la forma en la que ciertas categorías de personas aparecen en público. Da el ejemplo de cómo los nacionalsocialistas exigieron a los judíos que llevaran brazaletes identificativos en los lugares públicos. Por otro lado se encuentra la posibilidad de poner en evidencia los intentos directos de alterar los intercambios de contacto, como ejemplos esta la introducción desde arriba de saludos, consignas o una forma de trato.

5.3 Unidades sustantivas básicas, estructuras recurrentes y procesos concomitantes de interacción

Al final de su escrito como presidente de la American Sociological Association, Goffman se refuta a sí mismo porque su propuesta, tal como la ha descrito hasta ese momento, también ha caído en la generalidad, en la pretensión que aquello que ha dicho del orden de las interacciones pueda ser aplicable a cualquiera de ellas en cualquier parte. Pero después de esto hace dos preguntas que deben ser consideradas en el presente material para poder llegar a un cierre de las presentes apreciaciones: ¿Qué clase de animales encontraremos en el zoo interaccional? ¿Qué plantas habrá en este particular jardín?

Las siguientes son algunas entidades básicas de interacción señaladas por Goffman para identificar este “zoo” y “jardín” presentes en el orden de las interacciones:

1. Unidades deambulatorias. Las personas como entidades vehiculares, en los lugares públicos con referencia a la participación que tienen en el flujo de la vida social peatonal. Al situar lo peatonal, incluye la relación de estos con el tráfico. Es por esto que luego agrega como ejemplos las filas, las procesiones, la cola y las nombra como unidades deambulatorias mayores.
2. El término contacto. Como unidad heurística que permite registrar las ocasiones en las que “un individuo se coloca en la presencia de la respuesta del otro”. Luego viene lo más

interesante de este tipo de consideración pues aquí deja entrever que el contacto no es sólo de presencia física, el dice que: “sea mediante la copresencia física, un contacto telefónico o un intercambio epistolar... Así, una mirada furtiva al cruzarse por la calle, una conversación, un intercambio de saludos progresivamente atenuados mientras se circula entre los invitados a una fiesta, la mirada de un miembro del público a los ojos del conferenciante...” (GOFFMAN, 1991:183)

3. Situaciones convenidas. Aquí “las personas hacen parte de un pequeño círculo físico como participantes en una empresa compartida de forma consciente y a todas luces interdependiente, estando el periodo de participación cargado de rituales de algún tipo o siendo susceptible a su invocación.” (GOFFMAN, 1981:183)
4. La modalidad de tribuna. La presenta como una situación universal en la que la actividad se da frente a un público. Puede ser una charla, un concurso, una reunión formal, una obra de teatro, una actuación musical, etc.
5. Las celebraciones sociales. En este tipo de situación alude a las reuniones de individuos admitidos de forma controlada. Esta se produce bajo los auspicios y en honor de alguna circunstancia valorada. Para Goffman este es un hecho que se puede ver como unitario y a la vez transmisible y se pueden considerar como las mayores unidades de interacción. Otro hecho que señala es que parecen ser las únicas que se pueden organizar para que duren hasta por varios días.

5.4 Síntesis del capítulo

En el presente capítulo la investigación se ha ocupado de lo que Goffman denominó 'orden de interacción' que es entendida como la situación "cara a cara". Se advirtió como la interacción cara a cara está relativamente circunscrita al espacio y al tiempo lo que potencia la activación de múltiples canales comunicativos y perceptivos en los participantes. Esto alude a los componentes psicobiológicos inevitables que son puestos en juego en la información y significación en la teatralidad que pueden ser desarrollados como estructuras específicas: la emoción, el estado de ánimo, la cognición, la orientación corporal y el esfuerzo muscular, la concentración, que tiene que ver con la atención, la calma y la intranquilidad, la falta de autoconciencia y la cautela que resultan vitales para este tipo de encuentro, la línea de la mirada, la intensidad de participación y la forma de las acciones iniciales permite escrutar el propósito e intención inmediata. Lo que permite concluir que en el orden de interacción no es solo los modales y la apariencia lo que está en juego.

Esta caracterización, de acuerdo a Goffman se puede organizar alrededor de dos formas básicas de identificación: de tipo categórico: que implica situarlo en una o más categorías sociales; de tipo individual: que le asigna una forma de identidad única basada en su apariencia, tono de voz, nombre propio o cualquier otro mecanismo de diferenciación personal. Lo que interroga por la relación entre la persona y su individualidad, ¿quién es? Entendida como una pregunta que busca auscultar o percibir esa identidad "única".

En la relación cognitiva está implicada la información que se tenga del otro, esta información puede ser extrasituacional. No se llega desnudo o

totalmente ingenuo. Es decir que el nivel de información, significaciones y de percepciones puestos en juego es cruzado por informaciones, significaciones y percepciones de la situación o circunstancia misma, ella en sí no es un acto aislado cuando se le interroga por lo que acontece.

Es relevante para la investigación considerar los tres aspectos propuestos por Goffman para examinar el funcionamiento del orden de interacción: El tema de quién hace qué a quién, ante quién, quiénes más lo hace; el concepto de acoplamiento laxo, para estudiar los cambios en los rituales a partir del poder de las modas y las costumbres; la vulnerabilidad a ciertos rasgos de interacción a la intervención política directa desde abajo o desde arriba, trascendiendo en ambos casos las relaciones socioeconómicas, introducción que va desde los saludos, consignas o tratos.

Otro recurso importante está en la sugerencia de Goffman de ubicar unidades básicas de interacción de las cuales distingue: **unidades deambulatorias**, es decir las personas como entidades vehiculares, con referencia a la participación que tienen en el flujo de la vida social peatonal (las filas, las procesiones, la cola...); **Unidad básica de contacto** que como unidad heurística permite registrar las ocasiones en las que “un individuo se coloca en la presencia de la respuesta del otro”. El contacto no es solo de presencia física, puede darse por la copresencia física, un contacto telefónico o un intercambio epistolar; **Situaciones convenidas** referidas al pequeño círculo que de forma consciente e interdependiente contiene rituales de algún tipo o que son susceptibles a su invocación; **La modalidad de tribuna**. Situación universal en la que la actividad se da frente a un público (charla, un

concurso, una reunión formal, una obra de teatro, una actuación musical, etc.); **Las celebraciones sociales.** Reuniones de individuos admitidos de forma controlada, se produce bajo los auspicios y en honor de alguna circunstancia valorada.

Por lo que se aprecia, este capítulo ha permitido hacer un recorrido de caracterización del orden de interacción como situación clave en las interacciones cara a cara y que aportan para la teatralidad una posibilidad de distinción como unidades básicas de interacción. Si en los capítulos anteriores el primer capítulo entrega elementos sobre la presencia de la persona en su multiplicidad de funciones y actuaciones, en el segundo se trata de comprender desde la propuesta de Ricoeur como se puede reunir en los dos tipos de identidades *idem* e *ipse* dichas actuaciones como experiencias hacen parte de un relato que puede ser dicho por autodesignación o por otros, en el tercero se acude al elemento tropo preguntándose por el escenario y el anterior capítulo muestra a una persona en grupo, como equipo, este quinto capítulo permite comprender un momento clave de interacción que reúne lo circunstancial y pone a prueba lo visto pues el aquí y el ahora es fundante, el cronotopo que hace de las circunstancias una puesta en juego en la teatralidad cotidiana del sí mismo.

CONCLUSIONES

Indudablemente las interacciones de la persona en la vida cotidiana, en la situación cara a cara, según Goffman, demanda por parte de los participantes información. El enfoque dramático propuesto por Goffman permite, a partir de la analogía de la actuación cotidiana vista desde la perspectiva de la actuación dramática, estudiar este tipo de microsituaciones sociales.

En la presente investigación se ha realizado el examen de dicho enfoque recurriendo a las definiciones, descripciones y ejemplos dados por Goffman, pero de igual manera otros autores, la vida cotidiana y el teatro se han hecho presentes. Esto ha permitido adentrarse a la propuesta de Goffman buscando las posibles articulaciones entre la vida cotidiana y el teatro.

Ahora que el arte está cada vez más articulado con la vida académica, se vuelve central en la investigación artística cuestionamientos como: ¿qué de la realidad está en el arte? ¿Qué del arte está en la realidad? ¿De qué manera una obra de arte altera o propone una nueva manera de ver la realidad? En este caso, la visión dramática corresponde a un universo ficcional, pero que puede ser corroborada, atendiendo a la metáfora y sus alcances, en ambos universos de donde nace la analogía: la vida y el arte.

Goffman pone de presente que en la interacción cotidiana, el lenguaje que prevalece es el estético, en tanto la significación y el lenguaje al que se ven abocados los participantes lo intermedia la percepción que tenga el uno del otro. Se manifiesta al no poder tener acceso al

pensamiento como tal del otro, son los sentidos y la percepción de los mismos mediante en diferentes canales informativos los que permiten leer al otro, percibir al otro, resignificarlo. Relación de diálogo y comunicación en tanto se presenta en doble sentido, busca persuadir, pero de igual manera darse cuenta, percibir.

Para Goffman, el <<sí mismo>> en tanto fachada y máscara se esfuerza por presentar una imagen que es la que configura a partir de su papel como actor de la vida cotidiana. Entonces, esa imagen es leída por el otro desde lo que percibe y es de esa manera que obtiene la información puesta en juego en la interacción.

Desde el lente de la estética, la presentación dramática de las identidades propuesta por Goffman hace medio siglo adquiere un matiz nuevo en su dinámica de persuasión, seducción y negociación. Toda puesta en identidad no sólo informa al interlocutor respecto de con quién está tratando: también lo intenta persuadir, conmover, incluso fortalecer o someter, para lo cual pone en juego estrategias estéticas. (MANDOKI, 2006b:10)

Si es persuasión, seducción y negociación alude a que existe una argumentación y una retórica de la presentación. El lenguaje se construye para decir algo, para que signifique o sea leído de determinada manera, es en este sentido como se puede comprender cuando continuamente en el documento se ha aludido a propósito. Al empezar la presente investigación se trabajó bajo la analogía de Goffman sobre el teatro y la vida cotidiana. En este camino Goffman aportó el hecho de cómo en la interacción humana el otro es significación e interpretación y no sólo información. Es decir la interacción está mediada por la comunicación, que en su complejidad no se reduce a mera transmisión de información. En la imposibilidad

que existe entre los seres de acceder al otro más que por la manifestación o interpretación que se tenga, queda entonces la relación estética como mundo de significación y percepción. En esta dimensión se comunican los seres humanos mediante múltiples juegos de lenguaje en tanto organismos que interactúan atravesados por los signos de la cultura y complejas relaciones sociales.

El sujeto trasciende de la mera detección de la presencia del otro hacia su valoración gracias a procesos de índole estética que influyen de manera definitiva en sus actividades por los diversos espacios sociales. Por artificios estéticos se fabrican identidades a los productos para lograr la adhesión del consumidor, a los estados para generar cohesión nacional, a las religiones para sustentar la devoción del creyente, a los profesionistas para mantener su credibilidad, a los acusados para persuadir de su culpabilidad o inocencia, a los grupos extremistas para reclutar voluntarios y a los candidatos para que escalen a la silla presidencial. No hay conjunto social que no genere una estética.
(MANDOKI, 2006b:10)

Es una especie de comercio de interpretaciones y significaciones en el cual hay riesgos, peligros en tanto negociación que afecta directamente a los implicados, con todo lo que llevan en ese aquí y ahora de la situación cara a cara. Pero también de algo que el aquí y el ahora, como referente inmediato impacta en direcciones espaciales y temporales que trascienden desde ese punto de encuentro, pues ese momento es a la vez la posibilidad que se abre campo en el recuerdo, en el relato y el múltiple juegos de máscaras y sí mismos.

Ahora bien, son tantas las situaciones que la existencia tiene, como infinitas las circunstancias, que aunque recurrentes son irrepetibles y es por eso, por lo efímero, que se aprende a aprender, a saber que las distintas relaciones son construcciones permanentes pero no únicas.

Entonces, ¿Qué tipo de escenografía es la que habito y me habita, por ejemplo, en la ciudad como ciudadano? duda que no es fácil de resolver. Cada vez más el arte propone actos de intervención a la vida y reconoce que la vida interviene al arte, ambos hacen presencia y nos quieren alterar nuestras realidades alteradas, no desde el punto de vista de la neurosis, sino desde el punto de lo que se considera como normal. Lo muestra desde otro ángulo Pirandello con su obra “Seis personajes en busca de autor”, la ficción teatral se desenvuelve en unos personajes que se escapan del mundo literario e imaginario del autor para invadir el de la sala de teatro en la que el público asistente es testigo de dos mundos en tensión. Cuestiones que ponen a prueba la credibilidad escénica que propone el cine y el teatro a través de la invasión de mundos a partir del relato que se revela a la tradición.

¿Es una mascarada? Es la propuesta del destierro o comprendido desde el arte, los campos cuyas fronteras son cada vez más frágiles dándole paso a la red, a la configuración en la que los territorios se entrecruzan en fronteras que han olvidado la disciplinariedad y se abalanzan a la indisciplina. El cine, el teatro, la vida, la instalación, teatro invisible, etc., en una suerte de juegos múltiples en los cuales la mascarada y el engaño se transmutan, se fusionan, se permutan, una realidad que se virtualiza como cotidianidad. La misma filosofía está desandando su propio recorrido en la cual se creyó solitaria y recupera ese la ausencia de límites, donde ya no es posible distinguir qué es filosofía de lo que no es, como si el pensar fuera propiedad privada, frontera precisa.

El sí mismo aparece como una construcción diaria en donde la imagen cuenta. La ritualidad atrapa cada práctica cotidiana en la que la

gestualidad, los desplazamientos y cada movimiento son información. La historia de sí mismo empieza a conformar su relato en cada paso, en cada encuentro. Cada circunstancia le demanda y él demanda en un juego de tensión que como organismo de la sobrevivencia hace de sus dispositivos un útil narrativo. Es entonces cuando el teatro de la vida es la existencia misma. No como metáfora sino como una manera en la que debe actuarse a partir de lo aprendido, de lo demandado.

No se trata de plantear que la teatralidad sea lo único, sino de verificar su presencia en la cotidianidad humana. Esto es lo que permite que el escenario cotidiano en donde la teatralidad se expresa se pueda caracterizar. La teatralidad es la posibilidad de la teatralización que el ser humano ha inventado para inventarse a sí mismo, para ser lo que es. El ser humano aprende esta teatralización durante su vida. Por lo cual, actuación es una palabra que se refiere a la acción que se realiza por un ser humano en determinadas circunstancias de la vida cotidiana y en circunstancias artísticas. Se es actor de la vida y actor del teatro.

La teatralidad humana es algo que acompaña la invención de lo humano en sentido de lo histórico. Es algo aprendido o legitimado. Es convencional en tanto signifocación, pero no se queda en los estereotipos de la actuación. El ser humano actúa dependiendo de las circunstancias y esto no quiere decir que finge. Muchos de quienes llegan a la ciudad cambian su manera de hablar, para buscar una mayor aceptación y que no sean nombrados como “montañeros”. Ser lo que es o lo que se exige que sea. Una impostura e imposición. Lucha simbólica en la que aquello que se trae puede ser un problema en términos de imagen o información que no debe ser entregada. Es necesario aprender otra gestualidad, otro tipo de movimiento, otra

modulación en la voz. De aquí se desprende que actuar es activar los dispositivos de sobrevivencia con el entorno.

Goffman nos permite hablar de la teatralización humana presente en lo cotidiano como una forma de convivencia, como una práctica de presencia y coexistencia, como un acto que puede ser planeado e intencional, como parte de la interacción que permite comunicarnos con los otros y con sí mismo. En últimas, la teatralidad de la vida cotidiana nos permite comprender el juego simbólico de las interacciones sociales en donde el ser humano aparece como signo para el otro y para sí mismo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTIN, Mijail Mijailovich. La cultura popular en la edad media y en el renacimiento: el contexto de Francois Rabelais. Alianza editorial. Madrid. 1995
- BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. Traducido por Pedro Rovira. Editorial Kairós, Barcelona, 1978
- BAUDRILLARD, Jean. *El otro por sí mismo*. Anagrama, Barcelona, 1997.
- BETANCUR García, Marta Cecilia. *Persona y máscara*, Praxis Filosófica Nueva serie, N.º 30, enero-junio 2010: 127-143
- BOURDIEU, Pierre. *¿Qué significa hablar? Economía de los intercambios lingüísticos*. Ediciones Akal S.A. Madrid. 2001
- BOURDIEU, Pierre. *Cuestiones de sociología*. Traducción de Enrique Martín Criado. Ediciones Istmo, S.A. Madrid. 2000
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Traducción de Tomas Kauf. Editorial Anagrama. Barcelona.1995
- BUENAVENTURA, Enrique. *Diario de trabajo*. Fondo de publicaciones Biblioteca Departamental Jorge Garcés Borrero. Cali. 2007
- CERTEAU, Michel de. La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer. Traducción de Alejandro Pescador. Ediciones Gallimard. Segunda reimpresión de la edición en español. México. 2007
- CERTEAU, Michel de; GIARD, Luce; MAYOL, Pierre. La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar. Traducción de

Alejandro Pescador. Ediciones Gallimard. 1a reimpresión en español. México. 2006

- CHARTIER, Roger. *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo Escrito* México, D.F. 2005
- DELEUZE, Gilles. *Foucault*. Prologo de Miguel Morey. Ediciones Paidós Ibérica S.a. buenos Aires. 1987
- DESMOND, Morris. *El zoo humano*. Editorial Plaza y Janes. Segunda edición. Barcelona. 1970
- ENAUDEAU, Corinne. *La paradoja de la representación*. Edición electrónica de www.philosophia.cl Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. 1998.
- FISCHER-LICHTE Erika. *Semiótica del teatro*. Colección perspectivas. Arco libros S. L. Madrid. 1999
- FOUCAULT, Michel. *Tecnologías del yo. Y otros textos afines*. Ediciones Paidós ibérica S.A. Barcelona. 1995
- GADAMER. “La voz y el lenguaje” EN: *Antología*. Ediciones Sígueme. Salamanca.2001.
- GADAMER. *Arte y verdad de la palabra*. Paidós Studio. Buenos Aires. 1993.
- GADAMER. *Elogio de la teoría. Discurso y artículos*. Ediciones Península 1983.
- GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones teatro La Candelaria. Bogotá. 1994.
- GENET, Jean. *Teatro. El Balcón. Severa vigilancia. Las sirvientas*. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 1964

- GOFFMAN, Erving. *Estigma La identidad deteriorada*. Traducción de Leonor Guinsberg. 2ª edición. Amorrortu editores. Buenos Aires. 2008
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*. Editor Harper Colophon Books. New York. 1974
- GOFFMAN, Erving. *La interacción de la persona en la vida cotidiana*. Traducción, Hildegarte B. Torres Perrén y Flora Setaro. Amorrortu editores. Buenos Aires. 1989
- GOFFMAN, Erving. *Los momentos y sus hombres*. Ediciones Paidós. Buenos Aires. 1991
- J. R. SEARLE. *Actos de habla. Ensayo de filosofía del lenguaje*, Cátedra, Madrid, 1980.
- JARAMILLO Rodríguez Antonio *LA ONTOLOGÍA DEL PRESENTE. M. FOUCAULT LECTOR DE KANT, HABERMAS LECTOR DE FOUCAULT*. Revista Praxis filosófica. Editorial universidad del Valle. Departamento de Filosofía. Cali.
- JOSEPH, Isaac. *Erving Goffman y la microsociología*. Editorial Gedisa S.A. Traducción María Marta García Negroni. Barcelona. 1999.
- KUSCH, Rodolfo. *América profunda*. Prólogo de Norberto Maicas. Editorial Biblos. Buenos Aires. 1999.
- KUSCH, Rodolfo. *El pensamiento indígena popular en América*, Editorial ICA. Buenos Aires. 1973.
- KUSCH, Rodolfo. *Geocultura del hombre americano*, impreso por Fernando García Cambeiro. Buenos Aires. 1976.

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

- KUSCH, Rodolfo. *La negación en el pensamiento popular*. Editorial Cimarón. Buenos Aires. 1975
- MANDOKI, Katya. *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. Siglo veintiuno editores. México. 2006a.
- MANDOKI, Katya. *Estética y comunicación: de acción, pasión y seducción*. Grupo editorial norma. Bogotá. 2006d.
- MANDOKI, Katya. *La construcción estética del Estado y de la identidad nacional. Prosaica III*. Siglo veintiuno editores S. A. México. 2006c
- MANDOKI, Katya. *Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II*. Siglo veintiuno editores S. A. México. 2006b.
- MARIEL, Mauro Karina. *La concepción del cuerpo en la Actuación entendida como "interpretación"* en la revista CUERPOS, EMOCIONES Y SOCIEDAD, Córdoba, N°4, Año 2, p. 29-40 diciembre 2010
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. *Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades*, en REVISTA IBEROAMERICANA DE EDUCACIÓN. N.º 32 (2003), pp. 17-34
- MINA, Jesús María. *Dirección Escénica. Entrevista con Tito Ochoa*. Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas Instituto Departamental de Bellas Artes N° 4. 2004
- MINA, Jesús María. *Jean Marie Binoche, entrevista*. Revista Papel Escena N° 2. Facultad de Teatro. Instituto Departamental de Bellas Artes. 2000

EL SÍ MISMO Y LA INTERACCIÓN EN EL ESCENARIO COTIDIANO
Aproximaciones a su teatralidad

- MORRIS, Desmond. *El zoo humano*. Plaza y Janés S.A editores. Barcelona. 1972
- MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Tercera reimpresión. Emecé editores. Buenos Aires. 1959
- OROZCO, Díaz Emilio. *El teatro y la teatralidad del barroco. Ensayo de introducción al tema*. Editorial planeta. Barcelona. 1969
- PAVIS, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Paidós comunicación. Buenos Aires. 2000
- PIRANDELLO, Luigi. *Seis personajes en busca de autor*. Colección Millenium. UNIDAD EDITORIAL, S. A. c/ Pradillo, Madrid. 1999
- POZO Gutiérrez, Antonio. EL ARTE COMO PENSAR METAFÓRICO EN LA FILOSOFÍA SIMBÓLICA DE CASSIRER. Praxis Filosófica Nueva serie, No. 26, Enero-Junio 2008: 169-188)
- RECANATI, François. *La transparencia de la enunciación, introducción a la pragmática*. Ediciones librería Hachete. Buenos Aires. 1979
- REYES, Graciela. *LA PRAGMÁTICA LINGÜÍSTICA. El estudio del uso del lenguaje*. Segunda edición. Montesinos editor. España. 1994.
- RICOEUR, Paul. *Caminos del reconocimiento. Tres estudios*. Editorial Fondo de cultura económica. México. 2006.
- RICOEUR, Paul. *Sí mismo como otro*. Siglo Veintiuno editores, s.a.. segunda edición en español. España. 2003

- RUIZ Alfredo *LA ORGANIZACIÓN DE SIGNIFICADO QUE CARACTERIZA LA EXPERIENCIA HUMANA EN LA CULTURA OCCIDENTAL CONTEMPORANEA*. Instituto de Terapia Cognitiva. Intec Santiago de Chile.(aruiz inteco.cl) Editor Patricio Córdova. Transcripción de la Clase Magistral dictada en el Departamento de Psicología de la Universidad de Chile el 30 de junio de 2003.
- RYLE, Gilbert. *El concepto de lo mental*. Editorial Paidós. Barcelona. 2005.
- SANCHIS Sinisterra, José. *Los figurantes*. Plaza edición. Madrid. 1997
- SARTRE, Jean-Paul. *El ser y la nada: Ensayo de ontología fenomenológica*. Ediciones Altaya, S.A. Barcelona. 1993
- SAUQUILLO, Julián. *Para leer a Foucault*. Alianza editorial, S.A. Madrid. 2001
- SEMINARIO PENSAR A FOUCAULT; Varios autores. Facultad de derecho, ciencias políticas y sociales universidad de Colombia. Ediciones Antropos Ltda. Bogotá.1995
- STANISLAVSKI, Constantin. (1966) *Un actor se prepara*. 8ª edición. Editorial Constancia, S.A. Traducción de Dagoberto de Cervantes. México.
- STUART, Hall (1997) *El trabajo de la Representación* En: Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. London, Sage Publications, 1997. Cap. 1, pp. 13-74. Traducido por Elías Sevilla Casas
- STUART, Hall (1984). *Notas sobre la desconstrucción de <<lo popular>>* Publicado en SAMUEL, Ralph (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona.

- VÁSQUEZ Rocca Adolfo (2006). *Lógica Paraconsistente, mundos posibles y ficciones narrativas. La ficción como campo de proyección de la experiencia*. En la revista digital Aparte Rei, N° 38. 2006 <http://serbal.pntic.mec.es/%7Ecmnuno11/index.html>
- VILLEGAS, Juan. (2000) Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones de Gestos. Colección teoría 2. California.
- WEIR, Elsa Alfonzo. "Enrique Buenaventura y el proceso de Creación Colectiva en Latinoamérica." (Venezuela) Documento en PDF.
- YORI, Carlos Mario. (2009) LA TOPOFILIA: UNA ESTRATEGIA PARA HACER CIUDAD DESDE SUS HABITANTES. Ponencia presentada en el Simposio Pensar a Cali 2009. Bellas Artes. Cali.
- ZLACHEVSKY OJEDA, (2009) Ana María. *El lenguaje —visto desde Ortega y Heidegger—, y la fundamentación filosófica de la psicoterapia conversacional*. Tesis para optar al Grado de Doctora en Filosofía con mención en Metafísica. UNIVERSIDAD DE CHILE. FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES. ESCUELA DE POSTGRADO. DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA. Santiago de Chile diciembre de 2009. (http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2009/zlachevsky_a/html/index-frames.html)