

ÍÑIGO SOTA HERAS

La poética del yo
Estudio de la problemática
identitaria a partir del cine actual

TESIS DOCTORAL

Directores: Ignacio Sánchez de la Yncera y Josetxo Beriain



Departamento de Sociología / Facultad de Ciencias Humanas y Sociales
Universidad Pública de Navarra

INTRODUCCIÓN

¿Quién soy? Esta aparentemente simple pregunta constituye una de las cuestiones más discutidas a lo largo de los siglos, no solo en el entorno académico sino, por supuesto, en el ámbito de las relaciones sociales cotidianas. Intentar dilucidar quiénes somos en nuestra actual época posmoderna (o, al menos, valorar algunas herramientas que nos sirvan para definir al individuo de esta era) es una tarea ardua, como se verá en las próximas páginas, pero no por ello menos apasionante.

¿En qué medida la narración de los propios avatares sirve al yo para comprenderse mejor? La experiencia me ha dicho que, en ciertos momentos traumáticos de mi propia vida, he necesitado hacer grandes ejercicios de intromisión para explicarme el porqué de esos acontecimientos vitales y, por ende, el porqué de mi existencia en este mundo.

Fruto de las dos premisas anteriores, podemos llegar a una tercera: ¿tiene algo que ver la narración del yo con la búsqueda de sentido a la existencia?

La correlación de estas tres cuestiones será el hilo conductor de la presente investigación doctoral, si bien el discurso será elaborado desde un punto de vista especulativo y circular, sin pretender en ningún momento cerrar por completo la cuestión o, por lo menos, dar con conclusiones inapelables. Por otro lado, no creo en las investigaciones asépticas, esas que podrían resultar de la aplicación de un patrón y que dejarían a su autor en un completo segundo plano, mucho menos en el ámbito de las Ciencias Sociales. Una investigación como esta, que parte de una premisa tan común a todo ser humano como el debate acerca de la identidad personal, no podía ser una concatenación más o menos ordenada de oraciones con pretendido carácter universal. Por el contrario, y aquí creo que reside el interés de las cuestiones que voy a tratar a continuación, he tratado en todo momento de entrelazar cada línea argumentativa con

mis propias inquietudes como ser humano y, en segundo lugar, como investigador en dicho ámbito.

Si creo que contarme a mí mismo mi experiencia puede arrojar significado al mismo hecho de que yo exista en este mundo, sería contradictorio que tratara de construir un discurso en tercera persona pretendidamente cerrado. Por ello, quiero incidir en la cualidad personal de este texto, pues no parte de un mero interés en una cuestión sociológica, sino que tiene su germen en una inquietud personal que me ha acompañado desde que tengo uso de razón.

La cuestión, en definitiva, que va a vertebrar mi investigación podría resumirse en la siguiente pregunta: ¿en qué medida la constatación de nuestra existencia por medio de los relatos contribuye realmente a descubrir nuestra verdadera identidad personal?

La posmodernidad ha abierto un nuevo ciclo en las sociedades de Occidente y parece sensato afirmar que, desde el pasado cambio de siglo, nos estamos aproximando a un nuevo paradigma social y cultural. Allá donde miremos, vemos que el mundo se cae, tanto exterior como interiormente, ese mundo que conocíamos hasta ahora y que parecía partir de presupuestos absolutos, herencia directa de la modernidad. Parece que el mundo, tal y como lo conocíamos, está llegando a su fin, está agonizando. Pero, por otro lado, un nuevo ser humano también está emergiendo, una nueva forma de vivir y, ante todo, de ser en este mundo. Y la subjetividad radical parece ser una de las notas predominantes, si no la que más. Una vez dejado atrás ese sueño del yo cerrado y supeditado a un marco normativo superior, la conciencia ha tomado el relevo y ha situado al ser humano en el centro del debate sobre sí mismo, obviando cualquier explicación externa a él. El nuevo mundo que parece abrirse paso sitúa al individuo, y aquí se encuentra el germen de mis inquietudes intelectuales y existenciales, en un lugar privilegiado a la hora de definirse a sí mismo en relación con el mundo: solo él parece ser capaz de decir cuál es ese lugar que ocupa en el mundo, solo él puede dotar de significado a su existencia y solo él, en definitiva, puede responder a la pregunta acerca de quién es, al margen de cualquier instancia superior que le trascienda. Desentrañar las implicaciones de este nuevo modelo existencial será uno de los objetivos de mi trabajo.

Mi recorrido vital y la continua inquietud innata a la hora de aprender y buscar explicaciones a todas las cosas, desde que era un niño, me ha llevado a desarrollar mi propio método de autoconocimiento, que por supuesto he aplicado también en esta

investigación. Por mi forma de ser, siempre he tomado cada experiencia como si constituyera el reto de armar un rompecabezas. Veía piezas diseminadas a lo largo del tiempo que buscaban un nexo de unión, bien fuera el varapalo que supuso para mí la separación de mis padres a una edad temprana, cuando todavía era un fenómeno infrecuente en nuestra sociedad, o el descubrimiento de una personalidad que no siempre encajaba en cualquier círculo social. Fuera una cuestión más o menos concreta o no, siempre traté de salir al paso buscando explicaciones y haciendo ejercicios de narración para conmigo mismo acerca de esas aventuras vitales. Donde otros veían una ocasión para pasar página y dejar las cosas estar yo encontraba la oportunidad para saber más acerca de mí mismo y del lugar que podía estar ocupando en este mundo. La clave para llegar a ello siempre ha sido el relato. La reflexión, por supuesto, como ser subjetivo que soy, pero ante todo el relato era la forma de buscar ese sentido a cada acontecimiento vital.

Esta investigación parte de la misma premisa, como no podía ser de otra manera. Y la inquietud acerca de quién soy y cuáles pueden ser las vías para definirme, punto de partida de la misma, viene de muy lejos, cuando solo era un adolescente que, como todos, intentaba buscar respuestas. Con respecto a la cuestión de la identidad personal, mi experiencia se asemeja a lo descrito en la parábola india *Los ciegos y el elefante*, que ha servido para ilustrar la imposibilidad que tiene el ser humano para conocer algo por completo¹. Bien, pues este enfoque epistemológico es el que ha surgido por naturaleza a la hora de pensar en la cuestión de la identidad. Tuve la intuición de conocer ciertas partes de ese elefante, como el hecho de apreciar algunas cualidades de la personalidad de los seres humanos del siglo XXI, constatar que los relatos de ficción dicen mucho de nosotros mismos o ver en los antihéroes de las películas muestras claras del sentir de nuestro tiempo, pero no encontraba del todo una forma de hacer encajar las piezas de este rompecabezas. Este trabajo no dará con conclusiones irrefutables, ni esa ha sido mi intención, pero sí aportará un punto de vista a la hora de abordar la cuestión del yo en nuestra época actual. Esa intuición de que debía haber un hilo conductor entre todas las cuestiones que me preocupaban ha sido mi motivación a la hora de abordar mi trabajo.

En todo caso, las siguientes páginas no son sino un intento de ver al elefante completo, en definitiva, sin pretensión alguna de totalidad, por pura convicción personal

¹ Esta parábola cuenta cómo un grupo de hombres ciegos tocan a un elefante cada uno por una zona y luego, al poner en común sus percepciones acerca de cómo es ese animal, se percatan de que sus conclusiones no coinciden. Se trata de una fábula que trata de explicar las dificultades que atravesamos los seres humanos a la hora de conocer por completo una realidad.

y porque una cuestión que atañe a todos los seres humanos no puede ser resuelta en un puñado de páginas. Más que un investigador, he sido un ser humano en busca de respuestas, un explorador de lo que nos hace humanos, y he volcado mis pesquisas en un trabajo sutilmente poético. Esta tesis ha tomado la forma de una investigación interior y, como tal, ha partido de lo intuitivo para llegar a saborearse desde la propia experiencia de su autor. He querido, y el lector dirá si lo he hecho con mayor o menor acierto, levantar un posible mapa de situación que me afecta a mí y nos afecta a todos: saber quién soy y quiénes somos en la época en que nos ha tocado vivir.

Para abordar todas estas cuestiones, comenzaré mi investigación elaborando una panorámica sintética sobre los diferentes conceptos de identidad que algunos de los sociólogos y pensadores han ido elaborando a lo largo de los siglos. Partiendo de las explicaciones que hace Charles Taylor sobre las teorías de Platón, Descartes, Agustín o Locke, se propondrán los antecedentes de la identidad tal y como fue entendida en la modernidad para pasar, en última instancia, a dar una posible propuesta de definición del yo tal y como lo entendemos en la posmodernidad. Para ello, me serviré de las pertinentes ideas que a este respecto han desarrollado autores como Daniel Bell, Hans Joas o David Harvey.

En un segundo bloque de contenidos, una vez abordada la cuestión de la identidad en sí misma, intentaré explicar el modelo narrativo de Paul Ricoeur atendiendo a las razones por las que me ha parecido especialmente expresivo a la hora de erigir un modo de articular y revelar el yo. Trataré de abordar el papel que tiene la narración en la construcción de la identidad, siempre unida a la naturaleza temporal de la vida humana, así como el proceso por el cual cada uno de nosotros podemos configurar el relato de nuestra vida partiendo de la realidad y dirigiéndonos a un destinatario que pueda descifrar el contenido de nuestro mensaje. Ilustraré un modo posible de llevar a cabo esta tarea al hilo de la novela de C. S. Lewis *Una pena en observación*, dejando de lado las cuestiones morales y religiosas y atendiendo a la narración en primera persona como modo de búsqueda de sentido a una situación repentina de soledad.

En tercer lugar, aunaré las dos cuestiones citadas y propondré, con ayuda de las investigaciones de Ramón Ramos y Javier Gomá, un modelo narrativo arquetípico que, por razones que serán explicadas en su momento, encaja con no poca expresividad en las coordenadas vitales de los seres humanos en nuestra época. El antihéroe se ha

convertido en un patrón escogido con frecuencia por literatos y guionistas para abordar en sus obras cuestiones existenciales que atañen a nuestro tiempo y solo a nuestro tiempo, tales como la ruptura matrimonial, la secularización y rechazo a cualquier entidad divina, la tecnología de la comunicación como fuente de conflicto en las relaciones sociales o, en un sentido más general, la reivindicación de una individualidad radical.

Por último, propondré un análisis hermenéutico de todas las cuestiones mencionadas tomando como punto de partida tres películas de la directora norteamericana Sofia Coppola. Podría haber escogido infinidad de filmes de diversa índole, procedencia y época, pero mi propia experiencia me ha dicho que de ello solo resultaría un trabajo deshonesto y, en cierto modo, demasiado general y poco profundo. Por el contrario, he preferido centrar mi debate en un caso concreto, a saber, el de una directora y guionista que ha sabido captar la esencia de la identidad humana y trasladarla a la pantalla de una forma poética y expresivamente rica. Viví mi adolescencia durante el pasado cambio de siglo, así que no pienso que exista opción más sensata que la de ilustrar mis pesquisas con una serie de productos culturales (reflejo de quienes hoy somos, como en todas las épocas) que tratan de cerca asuntos propios del actual escenario social y no, en general, referentes a cualquier época. Puesto que la cuestión de la identidad ha sido un tema discutido desde hace siglos sin consenso posible, no sería riguroso por mi parte elaborar un análisis general de filmes sin tener en cuenta un patrón claro. Y ese patrón ha consistido en esclarecer, antes de nada, aquellos asuntos que me han preocupado y me preocupan más de cerca. La búsqueda de sentido en la adolescencia cuando los patrones de conducta y los valores conservadores se han venido abajo, la necesidad de explicarnos las relaciones de amor como algo pasajero y no sujeto a un contrato eterno o las dificultades que encuentra un padre separado y hedonista a la hora de educar a su hija son tres temas que Sofia Coppola ha sabido, en mi opinión, retratar desde la más estricta honestidad, haciendo en sus películas un ejercicio de retrato de ese sentir del ser humano posmoderno y, al mismo tiempo, reconstruyendo un relato que se revela necesario para ella. Las razones de la elección de sus tres películas serán abordadas en su momento. La reflexión, en cualquier caso, hablará por sí sola.

La hermenéutica que aquí propongo deriva de un proceso personal de reflexión en el que he tratado en todo momento de partir de mis propias vivencias y del análisis de los seres humanos que me rodean. Por ello precisamente creo, como decía al

principio, que una posible interpretación legítima de la realidad debería partir de una pretensión personal y no de la mera observación ajena y aséptica de los fenómenos sociales y culturales. Mi propio escenario y mis inquietudes han marcado claramente cada aspecto de esta investigación, un escenario que, como bien han destacado Juan Jesús González y Miguel Requena en su libro *Tres décadas de cambio social en España*, hace años que viene marcado por

el impacto de la postindustrialización sobre la organización del trabajo [...]; la emergencia de nuevas fuentes de identidad social y política, frecuentemente articuladas en torno a los nuevos movimientos sociales [...]; y la creciente individuación derivada de la pérdida de influencia de la institución familiar en relación con el trabajo, la formación, el matrimonio, etc. (2008: 24)

Por una cuestión de coherencia y honestidad, las páginas que siguen formarán parte de un proyecto personal, esto es, el de desentrañar algunos de los aspectos que podrían hacernos pensar en modos específicos de articular la identidad en nuestros días. No creo, insisto, que se pueda hablar de algo tan intrínseco en nosotros como es el yo desde un punto de vista aséptico, como si fuera un mero observador. Todos somos hijos de nuestro tiempo y, como tal, he creído conveniente que quede reflejado.

Los objetivos que guían este trabajo, por último, podrían resumirse del siguiente modo:

1. Elaborar, partiendo de las investigaciones y aportaciones anteriores referentes a la cuestión, un posible acercamiento a la noción de *identidad posmoderna*. Al tratarse de un concepto que se sigue debatiendo en la actualidad, intentaré introducir algunas ideas que podrían diferenciar a las presentes teorías de la identidad personal de sus antecesoras, cuya raíz se encuentra en la etapa moderna.
2. Explorar una posible vía de articulación de esa identidad personal tomando como punto de partida la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, incidiendo en la dimensión creativa del individuo y en la fuerza poética de los relatos como agentes principales de ese acto de configuración del yo.
3. Examinar el actual escenario social de Occidente y, más concretamente, los procesos de subjetivación y fenómenos como el individualismo, que tan

importante papel están jugando en los relatos existenciales de los seres humanos hoy en día.

4. Analizar un modelo humano a partir de los arquetipos que propone el cine actual, testigo de excepción, una vez más, a la hora de reflejar y extraer el sentir y la inquietud del hombre. La narración de la identidad en la posmodernidad encuentra en el cine valiosos ejemplos que podrán darnos una visión práctica de las implicaciones del proceso de construcción de la identidad.
5. Proponer ejemplos cinematográficos con los que ilustrar ese modo creativo que parece ser hoy clave a la hora de articular el yo y, por tanto, explicarnos qué lugar ocupamos en este mundo.

I

IDENTIDAD Y POSMODERNIDAD

1. Aproximación conceptual a la cuestión de la identidad

Seamos fundadores de nuestra propia religión personal.

Salvador Pániker

La pregunta por el quién soy, quién eres, quién es, quiénes somos... Ahí comienza lo que he llamado primera inquietud vital de mi existencia. La cuestión de la identidad va más allá de lo que a priori se pudiera pensar, configurando en última instancia una de las cuestiones más debatidas y sometidas al dictado de la controversia entre filósofos y sociólogos, entre humanistas y científicos, entre seres humanos.

Es, sin lugar a dudas, una de las grandes cuestiones del pensamiento que, a lo largo de los tres últimos siglos y coincidiendo con el desarrollo de la modernidad, ha alcanzado un nivel de análisis tan profuso como dispar. Y quizá sea así, precisamente, porque en todos y cada uno de nosotros parece existir la inquietud intrínseca de ponernos una *etiqueta*, dotar a nuestro interior² de una marca del mismo modo que plasmamos nuestro nombre en un documento oficial para hacer constar que estamos de acuerdo con algo.

Sin entrar en disquisiciones de cierto calado que serán desarrolladas más adelante, creo conveniente hacer dos puntualizaciones que tienen que ver con el método de trabajo que voy a seguir a la hora de objetivar mis impresiones.

1. Voy a intentar esbozar una aproximación, como el título de este apartado indica, al concepto de *identidad* siendo plenamente consciente de que se trata de una

² Con esta expresión quiero diferenciar aquello que no se aprecia a simple vista, lo que configura a la persona más allá del aspecto físico, de esas cualidades materiales que nos identifican.

tarea inevitablemente acometida desde dentro, no como mero observador. Por su naturaleza humanística y su importancia dentro del ámbito de las Ciencias Sociales, la cuestión de la identidad no puede (ni debe) ser un fenómeno supeditado a la mera observación del mismo modo que un científico saca conclusiones tras analizar sustancias en su microscopio. Aunque este asunto puede parecer obvio, creo que su mención es crucial para comprender el enfoque de mi investigación, pues no voy a ser más que un ser humano que intenta describir una realidad que, lejos de ser meramente conceptual o ajena, le compete hasta el último rincón de su existencia. Resulta imposible hablar de quiénes somos hoy, aquí y ahora, sin volver la mirada continuamente sobre quién soy yo. La recurrencia a la primera persona, por tanto, no se quedará en una mera opción estilística.

2. Fruto de la idea que acabo de exponer, surge inmediatamente la necesidad de dejar claro que en ningún caso mi intención es asentar una noción absoluta y cerrada de *identidad*. Como ciudadano de un mundo en constante cambio, voy a intentar utilizar las próximas páginas como escenario de ensayo, procurando en todo momento escribir con tiza, para poder borrar, evitando así los juicios y conclusiones rotundos. En el apartado próximo me propongo demostrar que las nociones de identidad han cambiado al hilo de la historia y del ritmo en que las sociedades han evolucionado o, por lo menos, avanzado en distintas direcciones. Mi cometido principal será, por consiguiente, explicar qué podríamos entender por *identidad humana* a partir de la luz que sobre este tema han ido arrojando autores de primer nivel en la materia. En ningún momento he pretendido desarrollar en mi trabajo un completo tratado sobre la cuestión, sino un examen hermenéutico acerca de los rasgos ineludibles con que cuenta en la sociedad del siglo XXI.

Una vez explicados ambos matices, quiero dejar claro que he sido y soy consciente de que un trabajo de esta naturaleza no parece estar destinado al punto y final irrevocable y tajante. Analizar una cuestión como la identidad humana, que tan ligada está al aquí y al ahora, a la vista de las investigaciones de la ciencia social será por tanto una labor de gran calado interrogativo. Del mismo modo que la cuestión se suele plantear lingüísticamente a través de una pregunta (¿quién soy?), voy a intentar abordar

mi investigación a través de esos interrogantes que hoy, como en el pasado, la vienen vertebrando.

El yo, una silueta recortada narrativamente

Lo primero que conviene dejar claro es el calado semántico del término identidad. El punto de partida constituye ya un modo de articulación lingüística que marcará el resto de mi relato: no me interesa aquí dejar claro el concepto general que podamos tener (o que otros hayan analizado), sino aquel que atañe específicamente al individuo, a su ser, a su persona. La primera aclaración clave a la hora de abordar este necesario punto de partida se centra en dilucidar los conceptos de *identidad personal* e *identidad social*, pues no hay que olvidar que el ser humano es un ser que vive en comunidad.

A pesar de constituir un concepto polifacético, en palabras de Giddens, interesa aquí el tipo de identidad denominado *personal*, en contraposición con una identidad social o que es atribuida por los individuos de una colectividad al sujeto mismo (Giddens, 1997: 60). Como especifica el propio autor: «[...] La identidad personal (o del sujeto) es la que nos individualiza, puesto que hace alusión al proceso de desarrollo personal mediante el cual formulamos un sentido propio de lo que somos y de nuestra relación con el mundo que nos rodea» (1997: 61). Adicionalmente, también apunta a la experiencia como mediadora a la hora de que el sujeto verbalice su idea de quién es:

Prácticamente toda experiencia humana es una experiencia mediada (por la socialización, y en especial, por la adquisición del lenguaje). El lenguaje y la memoria están intrínsecamente conectados tanto en la rememoración individual como en la institucionalización de la experiencia colectiva (Giddens, 1995: 37).

Aquí están las primeras claves que guiarán este estudio: el mundo que el sujeto tiene como marco de referencia es, precisamente, el terreno en el que forjará su propia idea de quién es. La interacción con elementos como el lenguaje o cualquier tipo de comunicación que le permita apreciar cómo es el mundo constituye un proceso crucial en la formación de esa identidad. Pero lo es aún más su capacidad subjetiva para

interiorizar los estímulos y edificar su propia noción de las cosas. Cosas que, en definitiva, guiarán esa respuesta por el quién soy de la que hablaba.

Al hilo de esta cuestión, Giddens es claro: «El trato constante del individuo con el mundo exterior es lo que le ayuda a crear y a conformar su propia idea del sujeto» (1995: 37). Pero, insistiendo una vez más, no solo debe darse esta interacción sino, especialmente, desde una subjetividad activa que procese la información y dé con un universo personal propio. En otras palabras, no basta con vivir para saber quiénes somos, sino que la respuesta a esta pregunta implica un compromiso del sujeto consigo mismo.

El individuo, por consiguiente, cuenta con una identidad que le es propia, personal, pero inseparable de otra, la identidad social. La teoría de Giddens es pertinente en la medida en que, a pesar de separar, a priori, ambas vertientes del yo, acaba concluyendo que, en el fondo, el ser humano solo se puede definir a sí mismo al verse reflejado en el mundo exterior y en el otro ser humano, raíces de lo que él llama *identidad social*.

Lo que apunta, en definitiva, es una idea de la identidad basada en un proyecto reflexivo que el individuo lleva a cabo. En sus preguntas acerca de la realidad, en la que se ve reflejado, y las respuestas que obtiene en un tiempo y espacio concretos reside la clave para comprender quién es, para responder a esa pregunta: « La reflexividad de la modernidad alcanza al corazón del yo. Dicho de otra manera, en el contexto de un orden postradicional, el yo se convierte en un *proyecto reflejo*» (Giddens, 1995: 49). Lo novedoso que aporta el terreno moderno, desde la óptica del autor, es esa condición reflexiva de la identidad personal:

Todos los seres humanos controlan constantemente las circunstancias de sus actividades como un rasgo de la acción que realizan y tal control posee siempre rasgos discursivos. En otras palabras, si se les pregunta sobre ello, los agentes son normalmente capaces de dar interpretaciones discursivas de la naturaleza del comportamiento adoptado y de las razones del mismo (Giddens, 1995: 51).

Aunque pueda parecer obvio visto desde la perspectiva de este siglo, lo cierto es que la preocupación humana por esa respuesta a la pregunta clave de nuestra existencia es un fenómeno relativamente nuevo que, como veremos en el próximo capítulo, cuenta con tres siglos de vida a sus espaldas.

Llegados a este punto, conviene dejar claro que la teoría de Giddens adelanta ya esa idea de identidad creativa (poéticamente creada) que destaco en el título de mi investigación. Tomo las conclusiones de dicho autor porque, en cierto modo, la creatividad como cauce que utilizamos hoy en día a la hora de responder a la pregunta por el quién soy tiene mucho que ver con esa reflexividad, con esa identidad reconstruida por el sujeto en calidad de observador y actor de su realidad. Yo soy quien soy porque soy capaz de hablar de mi historia personal al extraerla del contraste entre mi ser y el resto de la realidad (el mundo y los otros). En esto incide, precisamente, al exponer su propia definición de «identidad del yo». Giddens explica que el ser humano adquiere rutinas en los primeros años de su vida, pero que no son meros mecanismos de ajuste de esa vida, no son simples modos de vivir el día a día: devienen una forma que tiene el ser humano de aceptar (emocionalmente) el mundo exterior, de adquirir esa seguridad en su existencia que solo puede ser proporcionada por el control ejercido sobre las cosas y el conocimiento del entorno. Esa aceptación de rutinas y del mundo es el origen de la «identidad del yo», pues aprendemos quiénes somos al conocer lo que no somos —a saber, la realidad exterior y el resto de individuos—; yo sé quién soy porque sé que no soy el otro. He aquí la definición más gráfica de lo que él ha llamado «proyecto reflejo» (1995: 52-58):

Dado que el yo es un fenómeno un tanto informe, la identidad del yo no puede referirse meramente a su persistencia a lo largo del tiempo, en el sentido que darían los filósofos a la «identidad» de los objetos o las cosas. La «identidad» del yo, a diferencia del yo en cuanto fenómeno genérico, supone conciencia refleja (Giddens, 1995: 71-72).

El paso adelante que da el sociólogo supone aceptar que la identidad solo puede ser comprendida y revelada a través de la actividad conscientemente reflexiva del individuo. Implica su conciencia acerca del yo a través de la interpretación del resto de la realidad que, lejos de revelarse ajena, le faculta para descubrir *quién es* por contraste con todo aquello *que no es*. Dicho de otro modo, la identidad del individuo no se forja solo a raíz de una serie de acciones individuales que conformen una trama, una historia, sino principalmente de ese ejercicio personal que consiste en crear, en construir nuestro propio yo desde una actividad reflexiva.

La identidad del yo no es un rasgo distintivo, ni siquiera una colección de rasgos poseídos por el individuo. Es el yo entendido reflexivamente por la persona en función de su biografía. Aquí identidad supone continuidad en el tiempo y el espacio: pero la identidad del yo es esa continuidad interpretada reflejamente por el agente (Giddens, 1995: 72).

Conviene remarcar que lo importante no es tanto el contraste entre el yo y su realidad, sino la capacidad que debe lograr el individuo para entenderse a sí mismo —a su yo— a través de la autonarración consciente. En cierto modo, parece apuntar a que el individuo experimenta la sensación de continuidad de su biografía cuando se estabiliza igualmente ese sentimiento de identidad personal. Esta identidad personal, dice, «no se ha de encontrar en el comportamiento ni —por más importante que ello sea— en las reacciones de los demás, sino en la capacidad para *llevar adelante una crónica particular*» (Giddens, 1995: 74). La identidad personal, y aquí es a donde yo quería llegar, solo se da cuando existe una narración, la identidad *es* autorreconocimiento en la narración.

No quiero concluir la explicación acerca de la condición reflexiva de la identidad moderna sin aclarar que ésta puede ser, y de hecho es, fuerte y débil al mismo tiempo:

Un sentido estable de la identidad del yo presupone los demás elementos de la seguridad ontológica —aceptación de la realidad de las cosas y de los otros—, pero no deriva directamente de ellos. Al igual que otros aspectos existenciales de la seguridad ontológica, los sentimientos de identidad del yo son a la vez robustos y frágiles. Frágiles, porque la biografía que el individuo conserva reflejamente en la mente es solo una «historia» entre otras historias posibles que podrían ser narradas acerca de su evolución en cuanto yo; robustos, porque a menudo se mantiene con suficiente seguridad un sentimiento de identidad del yo como para capear tensiones o cambios importantes del medio social en el que se mueve la persona (Giddens, 1995: 75).

La sensación de constituir un yo integrado, en definitiva, solo puede darse cuando, fruto de un ejercicio reflexivo constante y paulatino, el individuo explicita su particular e intransferible crónica personal, como si de un diario íntimo se tratara. La identidad moderna es *autorretrato*:

La línea de desarrollo del yo es internamente referencial: el único hilo conector significativo es la trayectoria de la vida en cuanto tal. La integridad personal, como logro de un yo auténtico, nace de integrar las experiencias de la vida en la crónica de desarrollo del yo, de la creación de un sistema de creencias personales mediante el cual el individuo reconoce que «ante todo se debe lealtad a sí mismo». Los puntos de referencia esenciales están establecidos «desde dentro», en función de cómo el individuo construye/reconstruye la historia de su vida (Giddens, 1995: 104-105).

A este proceso es a lo que Berger y Luckmann llaman «el significado subjetivo de un mundo coherente» (1995: 36). La sensación de plenitud, de que nuestra existencia es completa, solo parece adquirirse cuando interpretamos, es decir, atribuimos un significado propio, subjetivo, al mundo y, en última instancia, a nuestro yo. No obstante, es probable que esta deducción resulte algo ingenua, pues las experiencias de felicidad generadas por logros parciales son, a menudo, mucho más frecuentes que un sentimiento de felicidad plena y constante.

Una vez asentada la idea de que la identidad lleva consigo una cierta interpretación de la realidad, en tanto en cuanto sirve al individuo para delimitar su silueta personal, merece la pena ahora dar un paso más: respondo a la pregunta por el quién soy a través de una reflexión paulatina que va configurando mi propia biografía a lo largo del tiempo y, por tanto, —y aquí está la novedad— mi yo también se define por aquello a lo que me oriento, aquel destino que da sentido a esa construcción narrativa y, en definitiva, a mi vida como individuo.

Lo que quiero destacar en este punto es que la identidad se define también gracias a aquello que me proporciona una vida significativa, dotada de sentido. Charles Taylor afirma: «La identidad personal (*self-hood*) y el bien o, dicho de otra manera, la individualidad y la moral, son temas que van inextricablemente entretejidos» (2006: 19). No obstante, ya avanza que no se refiere a la idea de la mayor parte de la filosofía moral contemporánea, que se centra en lo que *es correcto hacer*, sino que rescata la definición de moral desde la perspectiva de lo que *es bueno ser*. En otras palabras, la moral tiene más que ver con la propia naturaleza del individuo en cuanto ser en lugar de hundir sus raíces en el recurrente proyecto normativo subyacente en la sociedad.

Además de nuestras nociones y reacciones a temas como la justicia y el respeto a la vida ajena, el bienestar y la dignidad, quiero examinar nuestro sentido de lo que subyace en nuestra propia dignidad o las cuestiones que giran en torno a lo que hace que nuestras vidas sean significativas y satisfactorias. En una definición amplia, todo ello caería bajo el rótulo de cuestiones morales, pero algunas de ellas conciernen muy estrechamente a lo relativo al yo o están demasiado cerca de la materia con la que se hacen nuestros ideales para poder clasificarlas como temas morales en el léxico de la mayoría de la gente (Taylor, 2006: 20)

Al hablar de mayorías y gentes, se entiende que la moral que atañe a la identidad no es específica ni está sujeta a un cuadro normativo típico asentado en una o varias sociedades concretas, sino a la moralidad en su sentido más universal y profundo, que tiene por objeto último la condición de aquello que es bueno ser, dejando la corrección o adecuación a unas reglas para otros cometidos antropológicos.

Pero, ¿qué papel juega el escenario normativo en la construcción de la identidad entendida desde el punto de vista de la modernidad? Vayamos por partes. La noción de *respeto*, dice Taylor, es el símbolo del cambio que los modernos introdujeron en el horizonte moral de las civilizaciones anteriores. La peculiaridad del occidente moderno es que por primera vez se sustentó esa noción de respeto sobre derechos concretos, los cuales han conformado y siguen conformando nuestro sistema legal. El respeto al otro, a la dignidad como persona del otro —a su yo, en definitiva— está amparado normativamente, hasta el punto de entender que todo derecho es casi una posesión del agente (2006: 29-30).

Hasta el siglo XVII, solo eran sujetos de derechos ciertas personas (unos tenían derecho a votar, otros no; unos tenían derecho a participar en ciertas actividades públicas, otros no; y así sucesivamente), pero a partir de ese momento, la modernidad puso en marcha el mecanismo de la universalidad en este sentido: el derecho comenzó a tomar como referencia la moralidad universal hasta el punto de hablar de derechos naturales de las personas: derecho a la libertad, a la vida,... que presuntamente todos disfrutamos por encima de cualquier sistema u horizonte concreto. Si incorporamos ahora la noción de *autonomía*, podremos arrojar más luz acerca de la contribución de este cambio moral a la definición del yo moderno. Enlaza, como veremos a continuación, con la idea de Giddens acerca de una identidad construida reflexivamente

por el agente y amparada por su derecho a definirla en su libre albedrío, un rasgo típicamente moderno:

Hablar de derechos universales, naturales o humanos es vincular el respeto hacia la vida y la integridad humanas con la noción de autonomía. Es considerar a las personas cooperantes activos en el establecimiento e implementación del respeto que les es debido. Y ello expresa un rasgo esencial de la perspectiva moral occidental moderna. Ese cambio de forma, naturalmente, va paralelo a otro de contenido, el del concepto de lo que significa respetar a alguien. Ahora se hace crucial la autonomía y, por tanto, en la trinidad lockeana de los derechos naturales se incluye el derecho a la libertad. Y para nosotros el hecho de respetar la personalidad implica, esencialmente, respetar la autonomía moral de la persona. Con el desarrollo de la noción posromántica de la diferencia individual esto se ha extendido a la demanda de otorgar a las personas la libertad para desarrollar su personalidad a su gusto, por muy repugnante que ese gusto pueda parecer a nuestro sentido moral, tesis ésta que tan convincentemente desarrolla J. S. Mill (Taylor, 2006: 31).

Lo estrictamente moderno, en el ámbito de la identidad, fue desde el principio esa tendencia a no cuestionar el desarrollo del otro, un proceso que solo le incumbía a él y con arreglo a valores morales universales.

A partir del siglo XVII, se asienta la idea de una identidad cuya definición parte exclusivamente el sujeto y con ayuda de un marco referencial universal que le dota de libertad, amparada institucionalmente gracias a leyes concretas, para decidir su orientación hacia lo que él considera que es bueno ser.

Para terminar de cerrar este boceto acerca del cambio moral que trajo la modernidad, cabe añadir un tercer factor. A las nociones de respeto hacia el otro y vida plena, en el sentido de aquello que es *lo bueno* y no tanto *lo correcto*, conviene añadir lo que Taylor llama un tercer eje: consideraciones acerca de la dignidad humana, esto es,

las características por las que nos pensamos a nosotros mismos como seres merecedores (o no merecedores) del respeto de quienes nos rodean. El término «respeto» conlleva aquí un significado un tanto diferente del que le he dado antes. Aquí no hablo del respeto a los derechos, en el sentido de la no infracción, que podríamos denominar respeto «activo», sino más bien del pensar bien de alguien, incluso admirar a alguien [...] (2006: 35).

No obstante, ese respeto del que nos creemos merecedores siempre está sujeto, según indica, al propio discurrir de la vida, atañe a cada individuo en su justa medida y en sus circunstancias concretas, de modo que parte de él la definición de lo que significa tener dignidad y lo que, por ende, significa menospreciarla. Nos encontramos nuevamente con esa idea del sujeto como autor de su vida y dotado de plena autonomía a la hora de reivindicar su respeto con base en unos valores morales universales.

El significado de la vida, según se deduce de todas estas cuestiones, comienza a depender del individuo y no tanto de una instancia superior, con la carga subjetiva que eso implica, como veremos en el próximo apartado. Hoy, más que nunca, cabría hablar de un significado de la propia vida, de *mi* vida, subjetivizado y contrapuesto, por tanto, a esa objetivación del concepto extendida en épocas anteriores. El ser humano se plantea su vida como universo de sentido y esto queda patente, por ejemplo, cuando se da cuenta de que puede perderlo —aunque solo sea parcialmente— o al advertir una necesidad de búsqueda, un ansia de dar con aquello que pudiera otorgarle la clave acerca de por qué merece la pena vivir su vida.

Taylor toma este examen como punto de partida para diagnosticar la cuestión identitaria: «La situación existencial en la que uno puede temer la condenación es muy diferente de aquella en la que uno teme, por encima de todo, el sinsentido. La preeminencia de esta última es quizá lo que define nuestra era» (2006: 40). Más adelante, habla de «pérdida de horizonte»:

Los psicoanalistas han comentado frecuentemente que la época en que la gran masa de su clientela se componía de pacientes afectados de histerias, fobias y fijaciones —época que comenzó ya en el período clásico de Freud—, recientemente ha dado paso a un movimiento en el que las dolencias principales se centran alrededor de la «pérdida de ego» o en un sentimiento de vaciedad, insulsez y futilidad, de falta de propósito en la vida y de pérdida de autoestima (2006: 41).

Venciendo a la tentación de inmiscuirme en cuestiones históricas, que abordaré con el suficiente detenimiento en los sucesivos capítulos, pasemos ahora a definir la identidad de acuerdo a los parámetros morales. Si hablábamos más arriba de un cierto giro hacia la expresividad, entendida como vehículo por el cual el individuo defiende y ejerce su derecho a expresarse y ser libremente, sin marco referencial alguno, la postura

mantenida por Taylor rechaza todo atisbo reduccionista y se centra en subrayar que, efectivamente, es imposible desligarse completamente de los marcos referenciales.

Parece que, a pesar de que el hombre moderno ha ido destruyendo poco a poco los marcos referenciales tradicionales, el horizonte de sentido en el que debe fijarse nuestra experiencia sigue resultando ineludible. En otras palabras, resulta imposible eliminar todo marco referencial y, por tanto, también vivir de espaldas a ellos. Dice Taylor que saltarse este asunto significa menoscabar la parte más íntegra de la personalidad humana, de modo que la relación directa con su propia identidad resulta evidente. Veamos a continuación la definición de identidad que, en este sentido, aporta el autor, subrayando previamente su utilidad a la hora de abordar las cuestiones que he venido describiendo:

«¿Quién soy yo». Pero a esa pregunta no se responde necesariamente con un nombre y una genealogía. Lo que responde a esa pregunta es entender lo que es sumamente importante para nosotros. Saber quién soy es como conocer dónde me encuentro. Mi identidad se define por los compromisos e identificaciones que proporcionan el marco u horizonte dentro del cual yo intento determinar, caso a caso, lo que es bueno, valioso, lo que se debe hacer, lo que apruebo o a lo que me opongo. En otras palabras, es el horizonte dentro del cual puedo adoptar una postura (Taylor, 2006: 52).

Y ejemplifica del siguiente modo:

La gente puede percibir que su identidad está en parte definida por ciertos compromisos morales o espirituales, digamos, como ser católico o anarquista. O pueden definirla en parte por la nación o la tradición a la que pertenecen, como ser armenio o quebequés. Lo que dicen con esto no es solamente que están firmemente ligados a esa visión espiritual o a ese trasfondo; más bien lo que están diciendo es que ello les proporciona el marco dentro del cual determinan su postura acerca de lo que es el bien, o lo que es digno de consideración, o lo admirable, o lo valioso. Formulando contrafácticamente, lo que dicen es que si perdieran ese compromiso o esa identificación quedarían a la deriva; ya no sabrían, en lo referente a un importante conjunto de cuestiones, cuál es para ellos el significado de las cosas (Taylor, 2006: 52).

La brillante aportación de Taylor consiste en relacionar la cuestión de la identidad, al propio yo, con una esfera de significado fuera de la cual no podría

sostenerse como tal. La identidad personal, en cuanto tal, tiene que ver con aquello que significan las cosas para nosotros, lo que define nuestra existencia de acuerdo con un mapa vital que hemos de seguir. La identidad es la referencia que nos guía a la hora de definir y asumir lo que es bueno para nosotros en cuanto seres humanos.

El lenguaje, como vehículo de nuestra expresión subjetiva, nos permite declarar en cada momento quiénes somos, pero en cierto modo siempre hablamos de aquello hacia lo que estamos orientados como personas. Responder a la pregunta acerca de quién soy no es más que describir aquellos valores hacia los que me oriento, los cuales, una vez localizados, me dan la clave acerca del lugar en que me encuentro y desde el que soy capaz de responder a las preguntas sobre mi existencia. Ese lugar es la identidad, es mi fuente de significado existencial.

En este sentido, Taylor explica el fenómeno que con tanta frecuencia hemos escuchado siempre: las crisis de identidad.

Y, desde luego, esta situación se le presenta a alguna gente. Es lo que llamamos una «crisis de identidad», una forma de aguda desorientación que la gente suele expresar en términos de no saber quiénes son, pero que también se puede percibir como una desconcertante incertidumbre respecto al lugar en que se encuentran. Carecen del marco u horizonte dentro del cual las cosas adquieren una significación estable; dentro del cual es posible percibir, como buenas y significativas, ciertas posibilidades vitales, y otras, como malas o triviales. El significado de esas posibilidades no es fijo, es inestable o indeterminado. Una dolorosa y aterradora experiencia (Taylor, 2006: 52).

Más adelante, ajusta de una forma todavía más lúcida la incorruptible relación entre la identidad personal y la orientación al bien:

Puesto que mi orientación hacia él (el bien)³ es esencial para mi identidad, el reconocimiento de que mi vida se desvía de él o no logra encauzarse por él, puede resultarme abrumador e insufrible. Amenaza con sumirme en la desesperación, ya que tal indignidad golpea las propias raíces de mi sentido de ser persona. Simétricamente, la seguridad de saber que estoy bien encaminado hacia ese bien me produce un sentimiento de integridad, de plenitud de ser como persona o como yo, que nada más puede producirme (Taylor, 2006: 100-101).

³ La aclaración es mía.

La identidad, en este sentido, diferencia lo trivial de lo importante *para* cada persona y *en* cada persona, de acuerdo con su mapa moral:

Lo que esto ilustra es el vínculo esencial que existe entre la identidad y una cierta clase de orientación. Saber quién eres es estar orientado en el espacio moral, un espacio en el que se plantean cuestiones acerca del bien o el mal; acerca de lo que merece la pena hacer y lo que no, de lo que tiene significado e importancia y lo que es banal y secundario (Taylor, 2006: 52-53).

La crisis de identidad supondría, una vez expuesta la teoría de la identidad de Taylor, la existencia de un individuo despojada de todos los marcos referenciales. En otras palabras, un sujeto presa de la crisis de identidad parece ser aquel que vive ajeno al espacio moral. Sufrir una crisis de identidad no es más que, a ojos del autor, estar desorientado, despojado de un escenario en el que poder responder a las preguntas acerca de la existencia.

Conviene, en este punto, hacer una reflexión reposada sobre el modo de acercamiento a estas cuestiones, concretamente a la problemática tarea de estudiar y analizar el yo. Enlazando con las dos puntualizaciones metodológicas que hice al comenzar este capítulo, traigo ahora a colación la humilde declaración de intenciones que hace Taylor a la hora de explicar la naturaleza especial que implica el estudio de la identidad. Dice el autor que en ningún caso se puede estudiar el yo con arreglo a los parámetros que la ciencia sigue a la hora de definir y analizar un objeto, que el yo no es analizable del mismo modo que un organismo. Lo que subyace en esta idea es el hecho de que es imposible objetivar la cuestión de la identidad hasta el punto de despojarla de todo elemento subjetivo. Dicho de otro modo, no es una cuestión cuantificable ni la investigación acerca de la misma se puede desarrollar desde fuera, del mismo modo que se puede investigar el funcionamiento de un órgano o de una anatomía concreta. En definitiva, no parece responder a las preguntas que se plantean en cualquier estudio científico. Y esto sucede porque:

Solamente somos yos en esas cuestiones concretas que son importantes para nosotros. Lo que soy como un yo, mi identidad, está esencialmente definido por la manera en que las cosas son significativas para mí. Y, como ya se ha analizado ampliamente, esas

cosas son significativas para mí, y el asunto de mi identidad se elabora, sólo mediante un lenguaje de interpretación que he aceptado como válida articulación de esas cuestiones. Preguntar lo que es una persona haciendo una abstracción de las interpretaciones que hace de sí misma es plantear una pregunta, fundamentalmente, capciosa, una pregunta que, en principio, no tiene respuesta (Taylor, 2006: 61).

Toda dialéctica de la identidad, por tanto, está tejida bajo la tutela de cierta interpretación. No es posible absolutizar la cuestión hasta el punto de equiparar su tratamiento al de una bacteria en el foco de un microscopio, del mismo modo que esta misma investigación no pretende dar con conclusiones inapelables y universales que escapen de toda reelaboración, opinión o cuestionamiento. El yo lleva implícita la propia hermenéutica acerca de él:

El yo está constituido en parte por sus autointerpretaciones, que es lo que hace que no exhiba la segunda característica⁴. Pero las interpretaciones del yo nunca son totalmente explícitas. Es imposible la articulación total. El lenguaje aceptado articula para nosotros las cuestiones del bien. Pero no es posible articular totalmente lo que damos por supuesto, aquello con lo que sencillamente contamos, al utilizar dicho lenguaje. Cabe, desde luego, intentar acrecentar la comprensión que tenemos de lo que va implícito en nuestros lenguajes valorativos y morales (Taylor, 2006: 62).

Como bien explica, la autointerpretación configura al yo en parte, pues cada individuo también se hace a sí mismo cuando se entrega a algo, cuando ejecuta una serie de acciones. Taylor, no obstante, no se queda ahí: al decir que el lenguaje es un modo de mediación crucial a la hora de definir cada identidad, relaciona el espacio de la identidad con el de la comunidad lingüística en que exista:

Estudiar a las personas es estudiar a los seres que solo existen en un cierto lenguaje o en parte son constituidos por ese lenguaje.

Esto nos lleva a la cuarta característica. Un lenguaje solo existe y se mantiene en una comunidad lingüística. Y esto indica otra característica clave del yo. Uno es un yo sólo entre otros yos. El yo jamás se describe sin referencia a quienes lo rodean (Taylor, 2006: 62).

⁴ Taylor expone cuatro características del método científico que no son aplicables, dice, al estudio de la identidad personal, a saber: la absoluta objetivación del objeto de estudio, su acercamiento despojado de toda connotación o interpretación por parte del científico, la descripción explícita del objeto y, en cuarto lugar, la descripción del objeto sin hacer ninguna referencia al entorno en que desarrolle su actividad.

Cualquier objeto de estudio científico se debe examinar de acuerdo con su condición absoluta, sin relacionarlo explícita ni implícitamente con el entorno al que pertenece. Sin embargo, la identidad personal, el yo, solo puede entenderse, además de encuadrado en el espacio moral —bajo un marco referencial—, en relación con otros yoes con los que convive. En este sentido, coincide con Giddens al afirmar la existencia de una identidad personal que parte de otra identidad social:

El yo sólo existe dentro de lo que denomino la «urdimbre de la interlocución». Es esta situación original la que proporciona sentido a nuestro concepto de «identidad» al ofrecer respuesta a la pregunta: «¿quién soy?» mediante una definición del lugar desde donde hablo y a quién hablo. La completa definición de la identidad de alguien incluye, por tanto, no sólo su posición en las cuestiones morales y espirituales, sino también una referencia a una comunidad definidora (Taylor, 2006: 64).

Traer a colación este planteamiento nos servirá más adelante para entender los fenómenos *emancipatorios* del yo y el reclamo del individualismo que, de forma tan patente, se han ido desarrollando en la llamada época posmoderna y que tanto arraigo tienen en la modernidad.

Pero la teoría de Taylor enlaza perfectamente con la de Giddens en la cuestión que voy a analizar a continuación. La identidad personal, a ojos del primero, no es ni mucho menos una mera cuestión de posición con respecto al bien o a aquello que entendemos que es bueno ser, sino que va más allá. También incluye la perspectiva, esto es, entender nuestra vida en general y tener cierta percepción del lugar al que nos dirigimos. Identidad, de alguna manera, es ser, pero también implica un *dónde* y un *hacia dónde*.

Lo que quiero resaltar aquí es que los bienes por los cuales se define nuestra orientación espiritual son los mismos por los que mediremos el valor de nuestras vidas; las dos cuestiones van indisolublemente unidas porque ambas parten del mismo núcleo. Y ésa es la razón por la que deseo hablar de la segunda cuestión, sobre el valor, o peso, o sustancia de mi vida, como la cuestión de dónde me «sitúo» o «ubico» en relación al bien, o si estoy en «contacto» con él (Taylor, 2006: 73).

Y aquí entra en juego la noción de *narrativa*, en la línea de las explicaciones que aporta Giddens. La condición cambiante de nuestra naturaleza como individuos precisa de la incorporación de una definición de identidad que no se quede solo en el mero ser o existir, sino que competa también a la cuestión del qué somos en este aquí, en este ahora y cuál es nuestro destino:

La cuestión de nuestra condición jamás se agota en lo que *somos* porque siempre estamos cambiando y *deviniendo*. Pasamos muy paulatinamente de la infancia y la niñez a ser agentes autónomos en posesión de algo así como un lugar propio en relación al bien. E incluso entonces, ese lugar está constantemente bajo el reto de nuevos acontecimientos en nuestras vidas y constantemente también bajo potencial revisión a medida que afrontamos más experiencias y vamos madurando. Así, lo verdaderamente importante no es sólo dónde estamos, sino hacia dónde vamos (Taylor, 2006: 79).

La clave, característica inevitable de nuestra identidad, consiste en, además de todas las cuestiones que hemos tratado acerca del bien y una cierta orientación, entendernos como seres que han llegado a ser (que tienen un pasado de acción), que son y que se encaminan hacia un destino (a los que les espera un futuro, un llegar a ser algo). Y estas tres cuestiones, que recuerdan claramente a la teoría poética de la estructura dramática de Aristóteles, no es más que un esbozo de la comprensión narrativa de la identidad. Las respuestas al *qué somos*, *qué hemos sido* y *qué podemos llegar a ser* no conforman sino una narración acerca de nuestra propia vida, que la dotan de sentido y coherencia.

Aquí conectamos con otro rasgo ineludible de la vida humana. He venido defendiendo que para encontrar un mínimo sentido a nuestras vidas, para tener una identidad, necesitamos una orientación al bien, lo que significa una cierta percepción de discriminación cualitativa, de lo incomparablemente superior. Ahora vemos que dicha percepción del bien ha de ir entrelazada en la comprensión que tengo de mi vida como una historia que va desplegándose. Pero esto es manifestar otra condición básica para poder entendernos: hemos de asir nuestras vidas en una narrativa (Taylor, 2006: 79).

Luego, dice Taylor, esa coherencia y ese sentido es algo crucial para entender nuestra identidad y responder, en última instancia, a la pregunta acerca del quién soy.

Esto se ha discutido mucho y muy inteligentemente en los últimos tiempos. Frecuentemente se ha comentado que el dar sentido a nuestra vida en forma de narración tampoco es, como no lo es la orientación al bien, un extra opcional; que también nuestras vidas existen en ese espacio de interrogantes al que solo puede responder una narrativa coherente. Para tener sentido de quiénes somos hemos de tener una noción de cómo hemos llegado a ser y de hacia dónde nos encaminamos (Taylor, 2006: 79).

Pero esta comprensión narrativa de mi identidad no tiene el único cometido de dar coherencia a mi vida presente, sino que va más allá. Mi orientación al bien y mi percepción de cómo he llegado hasta aquí es la que despliega las nuevas posibilidades entre las que elegiré aquellas que me lleven al destino anhelado por mí. La orientación al bien definirá la dirección de mi rumbo de acuerdo con ese lugar al que yo quiero llegar: «Mi vida siempre tiene un grado de comprensión narrativa; yo entiendo mi acción presente en la forma de un “y entonces”; ahí estaba A (lo que soy), y entonces hago B (lo que proyecto llegar a ser» (Taylor, 2006: 80). Queda patente, en ese punto, que la tarea de acometer una explicación acerca de la identidad no puede producirse de forma ajena, como meros observadores del fenómeno, sino desde dentro, con toda la carga interpretativa que lleva consigo. Explicarnos nuestra vida no es un trabajo que se satisfaga desde un lenguaje teórico, sino entendiendo nuestra existencia como un relato, una narración interpretativa acerca de nuestra propia persona.

No quiero terminar la explicación de la teoría de la identidad de Taylor sin puntualizar un par de detalles acerca de la relación entre el bien y un lenguaje determinado. Dicho de otro modo, ¿de qué nos sirve el lenguaje a la hora de definir y asentar una idea concreta del bien? Claro queda que las fuentes morales encuentran una definición explícita a través del lenguaje, en un momento y espacio concretos. Los bienes solo permanecen mediante una articulación lingüística concreta: cada bien, en cada cultura, depende del lenguaje concreto que a través del tiempo se haya desarrollado en dicha cultura: «La gente de una cultura dispone de una visión del bien a través de la expresión que de alguna forma se le haya dado» (Taylor, 2006: 137). Lo ejemplifica del siguiente modo:

Los derechos universales existen para nosotros porque han sido promulgados, porque los filósofos han teorizado sobre ellos, porque en su nombre se han librado revoluciones, y así sucesivamente. En ningún caso, por supuesto, esas articulaciones son suficientes para la creencia. En nuestra civilización existen ateos que se nutren de la Biblia y también existen racistas en el Occidente liberal moderno. Pero la articulación es necesaria para la adhesión; sin ella dichos bienes no llegan a ser ni siquiera opciones (Taylor, 2006: 137).

A pesar de que la fuente moral puede ser universal, eso no significa que encuentre su arraigo expresivamente explicitado en un lenguaje, espacio y tiempo delimitados. Lo que proporciona el rango de existencia a ese valor moral es el escenario en que, a través de un lenguaje determinado, encuentra su sitio. El bien nos capacita para hacer el bien —orientarnos de acuerdo a él, por tanto—, pero para poder seguir ese camino debemos lograr cierta articulación del mismo:

Así pues, articular el bien es muy difícil y problemático. ¿Es eso razón para abstenerse de hacerlo? En cierta manera quizá podría ser, como comentaré en seguida. Pero antes quiero decir que parece haber razones muy contundentes a favor de la articulación, siempre que un bien constitutivo⁵ sirva de fuente moral. Las fuentes morales facultan. Acercarse a ellas, tener una clara visión de ellas, captar lo que incluyen, implica que quienes las reconozcan se verán instados a amarlas y respetarlas y a través de ese amor y respeto estarán mejor capacitados para vivir a su medida. Y la articulación puede acercarlas. Por eso las palabras facultan; porque a veces las palabras pueden tener una tremenda fuerza moral (Taylor, 2006: 144).

La definición del yo moderno, de acuerdo con la investigación llevada a cabo por el autor, se debate, como hemos visto, entre el análisis de la fuente moral como punto de partida y la incorporación de un proceso clave como es el de la narración subjetiva que permita explicarnos cómo hemos llegado al momento presente y a qué destino queremos llegar, a qué aspiramos.

Una vez explicadas las contribuciones de Giddens y Taylor a la definición de la identidad moderna, convendrá forjar una aproximación al concepto de identidad

⁵ El propio autor califica a la idea suprema del Bien, arraigada en la teoría de las Ideas de Platón, como «bien constitutivo». Con esta denominación, no hace sino designar aquella realidad que faculta al individuo para llevar a cabo acciones buenas. Es, en sí misma, la fuente moral superior, que se sitúa por encima de las acciones del ser humano.

personal que guíe mi posterior investigación. Consensuar esta cuestión servirá de soporte a una serie de explicaciones y análisis cruciales para comprender esa problemática identitaria propia del escenario cultural actual, especialmente el proceso por el cual este sentido moderno de la identidad parece haber quedado obsoleto en beneficio de la aproximación posmoderna que, como veremos, nos trae a un yo marcado por la fragmentación.

Identidad moderna, historia personal

Antes de explicitar una posible definición de *identidad personal*, creo conveniente recapitular las ideas acerca del concepto que han venido subrayando Giddens y Taylor y, sobre todo, buscar sus puntos de confluencia.

A la hora de definir el concepto de identidad desde la perspectiva moderna, cabe mencionar las siguientes premisas:

1. Identidad es individuo, pero también sociedad. El yo se define, en un primer estadio, como aquello que no es. Decía Giddens que el sujeto comienza a definir su identidad observando y analizando su mundo y los otros sujetos que le rodean, descubriendo primero qué no es y quién no es.
2. Identidad es reflexión. Al tiempo de vislumbrar aquellas características y rasgos que le hacen diferente del resto, único en el mismo mundo, el individuo elabora un proyecto reflejo, a saber, una reflexión o interpretación acerca de sí mismo. En la modernidad, la subjetividad se sublima en este sentido y acapara toda percepción de quién es al recortar su identidad como una silueta oscura situada en mitad de un potente haz de luz, siendo este haz lo externo (los otros y el mundo).
3. Identidad es significado. Definir quién soy implica una orientación al bien, yo soy en la medida en que me identifico con un espacio en el que actúo y pulso mis acciones. En la medida en que puedo medir mis experiencias de acuerdo a lo que es bueno ser (y no tanto lo que resulta correcto de acuerdo a un marco normativo tangible y concreto), descubro poco a poco quién soy, me descubro como sujeto que toma dicho punto de partida para dotar de sentido (significado)

a su existencia. Soy en la medida en que tomo el bien como referencia de mis acciones, como fuente de significado.

4. La narración nos ayuda a acceder al sentido de la identidad. El carácter cambiante de la vida humana hace inevitable una labor consciente de búsqueda de coherencia entre aquello que somos, lo que hemos sido y hemos hecho para ser lo que somos y, en tercer lugar, aquello que queremos llegar a ser. La articulación expresa de estas tres condiciones de nuestra existencia parece ser la forma en que el individuo descubre su identidad a base de ir reuniendo retazos de su vida y *contarse* quién es. En otras palabras, la respuesta a la pregunta por el quién soy solo puede obtenerse de forma completa a través de la narración de las aventuras personales pasadas (que han acaecido y contribuido a forjar mi persona del hoy), presentes y aventurando las futuras vislumbrando detalles acerca de lo que queremos llegar a ser, el destino al que nos encaminamos conscientemente. La mediación lingüística es, por tanto, condición indispensable para responder a la pregunta clave que jalona toda esta investigación.

Aventurándome un poco más y ejemplificando esa articulación consciente, podríamos definir la identidad personal como aquella cualidad inherente al ser humano que le permite definirse como ser individual de acuerdo al mundo que le rodea (y los otros seres humanos) y, más concretamente, a través del relato personal e intransferible de la experiencia en que se va traduciendo su vida, todo ello enraizado en una profunda y consciente búsqueda de significado que encuentra su mayor expresión en dicha narración.

Después de todo lo expuesto hasta ahora, queda claro que la identidad no puede reducirse ni a una realidad sólida y sustancial ni, por el contrario, a una mera sucesión de identidades diversas. A la hora de configurar nuestra identidad —algo que se ha definido, en buena parte, como un proceso más que como un hecho—, el juego que se suscita es aquel que apunta a una conciliación entre lo estático y lo dinámico, siempre contextualizado en unas coordenadas espacio-temporales concretas. La identidad, más que una realidad absoluta y cerrada, supone un destino, algo hacia lo que nos tenemos que encaminar y finalmente alcanzar.

Aunque trataré este asunto con mayor profundidad en el próximo bloque, es conveniente adelantar ya que nuestra identidad podría definirse como estable y dinámica al mismo tiempo, además de creativa. Estas tres dimensiones se deben a que el

ser humano vive por sí mismo pero siempre en continua interacción con los otros miembros de su comunidad. Nuestro sentimiento de identidad personal es algo ineludible, somos seres completos; pero no implica que vivamos en el aislamiento, como es fácilmente constatable.

Además, esa tercera característica, la creativa, adquiere en la posmodernidad una importancia todavía mayor. Si decíamos que la narrativa es condición sine qua non la identidad no podría ser construida —y, por consiguiente, reflejar esa continua búsqueda de significado—, en nuestros días la creatividad implícita en ese proceso se eleva a la máxima potencia. Hoy en día, como se analizará en el último apartado de este bloque, la identidad personal parece fragmentarse hasta el límite, admitiendo así una completa e infinita gama de definiciones para la identidad de uno mismo cuya raíz se encuentra en la capacidad que ese individuo tenga, no solo para observarse, sino para imaginarse. Esto es así porque, como explica Fernando Savater, «somos animales forzosamente simbólicos» (2004: 57). Somos, en este sentido, lo que somos más lo que nos imaginamos que somos en relación a una serie de códigos visuales y lingüísticos que nos acompañan a lo largo de toda nuestra vida. De ahí surge nuestra identidad, entendida siempre desde un ejercicio propio de narración consciente.

El sujeto solo puede construir su identidad a través del uso de esos códigos simbólicos y lingüísticos, los cuales, a su vez, permiten asentar su identidad actuando en contra del tiempo. La temporalidad, condición inevitable en la vida del ser humano, difumina su idea del yo en la medida en que deja la labor de pensar su identidad a merced de la pura memoria. De ahí que la narración sea condición indispensable a la hora de alcanzar una visión óptima y completa del sí mismo. Esa condición temporal que vertebra la vida del individuo solo se puede entender a través de una trama en la que él mismo va encadenando significados.

La continuidad personal se establece en la medida en que el individuo va creando una trama acerca de su historia. Y esos códigos de los que vengo hablando son los que hacen posible la interpretación subjetiva de su experiencia. En definitiva, al narrarse a sí mismo, el sujeto responde a la pregunta acerca de quién es, pero no de un modo rotundo, absoluto y cerrado, sino progresivo, a medida que sus experiencias van dándole las diferentes claves interpretativas de su existencia.

Sobre este asunto ahondaré en el próximo bloque, como he dicho, trayendo a colación la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur. El objeto de este primer capítulo no era sino acercar una primera definición de identidad vista desde la

perspectiva moderna. El breve recorrido histórico que esbozaré a continuación nos hará desembocar en la clave y condición indispensable para comprender los procesos de construcción de la identidad en nuestros días: el auge de la subjetividad como paradigma.

2. Antecedentes de la identidad moderna

Antes de repasar los avatares sociológicos modernos que llevaron la cuestión de la subjetividad al primer plano de la discusión intelectual, creo que merece la pena explicar brevemente aquellos que irremediablemente provocaron esa puesta en consideración de la cuestión identitaria. Si bien Taylor describe el proceso de construcción de la identidad moderna desde una perspectiva moral, me centraré ahora en la contribución que cada uno de los pensadores hace desde el punto de vista del sociólogo canadiense, que pronto se apresura a justificar su recurrencia a una perspectiva histórica:

La articulación de las comprensiones modernas del bien ha de ser una empresa histórica; y no solo por las usuales razones válidas para cualquier empresa de esta índole, a saber, que las posiciones del presente se definen siempre con respecto a las pasadas, tomando estas últimas como modelos o fracasos. Existe amplia evidencia de ambas en el mundo moderno, desde la tradición humanista que se define a sí misma en relación a los modelos paradigmáticos de la república y la polis antiguas, a la filosofía de la Ilustración que se define a sí misma en oposición a un pasado dominado por la religión y la tradición (Taylor, 2006: 153).

La cuestión clave, antes de remontarnos unos cuantos siglos y empezar a sintetizar algunas de las principales teorías, no es otra que la de vislumbrar los procesos por los que, en la modernidad, llegamos a ese consenso acerca de la presupuesta interioridad del yo. En otras palabras, entendemos que todo lo que atañe a nuestra identidad está *dentro de nosotros* mientras que el resto de nuestra realidad está *ahí fuera*:

En nuestro lenguaje de autocomprensión el antónimo «dentro-fuera» desempeña un papel importante. Creemos que nuestros pensamientos, ideas y sentimientos están «dentro» de nosotros, mientras que los objetos en el mundo a los que se refieren esos estados mentales están «fuera» (Taylor, 2006: 161).

Es importante comprender, por tanto, que esta interpretación del mundo es un hecho moderno y occidental, limitado por tanto a un contexto concreto y, por consiguiente, no universal. Por muy inmediato y lógico que pudiera parecer, hablamos de un «modo de autointerpretación históricamente limitado», en palabras del autor (2006: 161). Además de no pretender trazar una fórmula general e incuestionable sobre la mencionada dicotomía, tampoco quiero perder de vista el hecho de que esta comprensión de la identidad personal supone un antes y un después en la historia de la cultura universal.

Dicho esto, pasemos a supervisar aquellas nociones del yo que de una forma más acusada contribuyeron a asentar esta dualidad.

Yo me autodominio

La idea platónica clave en relación a la cuestión que nos ocupa es la de aceptar que el ser humano debe tender hacia un cierto autodominio, a la conjugación de la razón y los deseos dentro de sí mismo. Pero vayamos por partes.

La teoría moral de Platón parte de una dicotomía que vertebra toda su teoría filosófica: alcanzamos el bien cuando en nosotros rige la razón y, por el contrario, somos malos si son los deseos los que comandan nuestro ser. En cierto modo, él ensalza el pensamiento y la filosofía como destinos ineludibles e inequívocos si lo que queremos es tender a ser buenos. Pero eso no significa que dejemos de lado los deseos y las pasiones, pues también forman parte de nuestra existencia. El autodominio no es más que ese proceso por el cual el hombre tiende al bien a base de trabajar para que la razón impere sobre los deseos: «Ser dueño de uno mismo es conseguir que la parte superior del alma rija sobre la inferior, lo que significa que la razón rija sobre los deseos (*to logistikon* sobre *to epithumetikon*)» (Taylor, 2006: 167).

Además de la unidad consigo misma, la persona regida por la razón disfruta también de la serenidad, mientras que la persona anhelante se halla permanentemente agitada e inquieta, arrastrada constantemente de un lado para otro por sus afanes [...]. La persona buena está tranquila, mientras que la mala está turbada. La primera disfruta de una suerte de autocontrol, de estar centrada en sí misma; (2006: 168).

La tranquilidad, el dominio de sí mismo y la unidad con su mismo ser componen un cuadro de cualidades de aquella persona buena, a ojos del pensador griego. Solo quien es realmente racional y controla sus pasiones es dueño de sí mismo, dicho de otra forma. Ese autodomínio llevado al extremo del que habla Platón fue cuestionado a conciencia en la modernidad, a partir del siglo XVIII, cuando una nueva concepción de la razón se impuso como paradigma, primero de la mano de los filósofos ilustrados, pero ese cuestionamiento del autocontrol moral-racional rebrotaría luego en nuevas oleadas, que se revolverán incluso contra la razón ilustrada:

[...] Nuestra Edad Moderna ha presenciado un número de rebeliones de la razón contra la filosofía moral. Partiendo de algunos románticos en un sentido, y de Nietzsche en otro, hasta la Escuela de Frankfurt que tomó prestado de ambos, se ha desarrollado la noción de que la hegemonía racional, el control racional, puede sofocarnos, desecarnos, reprimirnos; que el autocontrol racional podría convertirse en autodominación o esclavitud. Existe una «dialéctica de la Ilustración» en la que la razón, que promete ser una fuerza liberadora, resulta lo opuesto. Es necesario liberarse de la razón (Taylor, 2006: 169).

La contribución de Platón al desarrollo de la teoría moral y, por tanto, a su cuestionamiento como paradigma antropológico durante el período moderno, es indudable, como recoge Taylor en su libro:

El desafío en nombre de la libertad es específicamente moderno; pero ya los antiguos cuestionaron la hegemonía de la razón. En cierto modo se diría que Platón es la figura clave en el establecimiento del predominio de esta filosofía moral. En el proceso, otras morales, otros mapas de nuestras fuentes morales fueron desacreditados o anexionados o subordinados. Ahí está, por ejemplo, la moral guerrera (y luego la de ciudadano-guerrero) donde lo que se valora es la fuerza, el coraje y la habilidad para concebir y ejecutar grandes hazañas y donde lo que se anhela de la vida es la fama y la gloria, y la

inmortalidad que se disfruta cuando el nombre propio perdura por siempre en los labios de los hombres (2006: 169).

Llegados a este punto, cabe preguntarse qué parte de nuestro ser nos lleva a alcanzar la razón y hacerla única brújula de nuestra vida. Y aquí nos encontramos con la otra cuestión clave de las ideas de Platón: el alma. Según su pensamiento, el alma debe ser única, nunca compuesta por diferentes lugares, para que el ser humano logre hacerse con el control y hacer primar a la razón en sí mismo:

En otras palabras, el alma es, *de iure*, en principio, una; es un lugar único. La experiencia de ésta como algo que consta de una pluralidad de lugares, es una experiencia de error e imperfección. La unicidad del lugar, y por tanto la nueva noción del alma como sede única de todo pensamiento y sentir —frente a la *psyche* como principio vital—, es un concomitante esencial de la moral de hegemonía racional. El alma *debe ser* una si hemos de alcanzar lo más alto en la autocontrolada comprensión de la razón que ocasiona la armonía y la concordancia de toda la persona (Taylor, 2006: 173).

Puesto que la noción de razón va unida estrechamente a la de orden, solo el alma regida por la razón será un alma ordenada y, por tanto, virtuosa, esto es, orientada al bien y dotada de tranquilidad y armonía. De ahí que el concepto de *autodominio* sea antecedente ineludible de la moderna comprensión de la subjetividad. El dominio que tengamos de nuestras pasiones y la capacidad que desarrollemos para hacernos dominar por la razón configurarán nuestro yo, nuestra identidad personal, en la medida en que nos permitirán definir qué es bueno ser.

Si bien Platón elevaba la filosofía acerca del ser a categoría máxima por su contribución al auge de la razón, ahora nos centraremos en el primer planteamiento puramente reflexivo sobre el yo. Y aquí entra la interpretación de Agustín.

Hablar en primera persona

Agustín toma el relevo de Platón y, según se desprende de la hermenéutica de Taylor, lleva al extremo esa preocupación por el interior, por el sentido de interioridad

de la vida humana. Como veremos, el hito que incorpora en este aspecto es el del pensamiento en primera persona, otorgando al individuo un poder inaudito a la hora de reconstruir su realidad y, por ende, su biografía, su yo. Con Agustín, comienza el debate acerca del pensamiento sobre el sí mismo, de la reflexión consciente sobre la propia vida por parte del sujeto. Pero, antes de pasar a explicar este aspecto central, que supone la contribución más importante al tema que me ocupa, merece la pena hablar de los aspectos en que ese relevo entre ambos se hace patente (su punto de confluencia y, por supuesto, aquel en que disienten).

La influencia de Platón en la teoría filosófica de Agustín es evidente. Si tomamos como punto de partida la distinción cristiana que vertebra su obra, aquella que atañe a la separación entre el espíritu y la carne, no podemos ver ahí sino aquella dicotomía platónica que enfrentaba lo corporal y lo inmaterial o incorpóreo. Una vez abandonada la visión maniquea⁶ y abogar por la condición inmaterial de Dios y del alma, ese acercamiento a un primer esbozo de la realidad del ser humano contiene tintes platónicos que se revelan innegables.

Por otro lado, tal y como detalla Taylor, «Además de esa dualidad, Agustín, por supuesto, asumió también toda la gama de oposiciones relacionadas. También para él la esfera superior fue lo eterno, en contra de lo meramente temporal; lo inmutable en contra de lo continuamente cambiante» (2006: 183). Elevó a Dios al rango de instancia superior, otorgándole una supremacía sobre los seres humanos que supuso la asunción de las ideas platónicas. Todo era tal en cuanto recibía su forma de acuerdo a Dios, mediante su participación en las Ideas (2006: 183).

La confluencia de las ideas de Platón y Agustín se hace especialmente expresiva a la hora de abordar la cuestión del orden del mundo:

Así pues, el mundo de la creación muestra un orden significativo; participa de las Ideas de Dios. La ley eterna de Dios impone el orden. Insta a los humanos a ver y respetar ese orden. Tanto para Agustín como para Platón, la visión del orden cósmico es la visión de la razón, y en ambos el bien para los humanos implica el percibir y amar dicho orden (2006: 184).

⁶ La visión maniquea o contraposición tradicional en términos del bien y el mal es dejada de lado por Agustín cuando pasa a entender que todo cuanto vemos es obra de Dios y, por tanto, naturalmente bueno. Todo es, a sus ojos, expresión de los pensamientos de Dios, la entidad suprema, y, por tanto, todo se organiza para el bien.

Una vez vistos los aspectos comunes (la dicotomía material-inmaterial y la supremacía de un orden superior), cabe plantear los desacuerdos en los que incurre Agustín con respecto al pensador griego. No obstante, quizá sea más prudente hablar de una reescritura o matización de las tesis defendidas por el segundo más que de oposición o contradicción entre ambos.

Agustín introduce la denominación de «hombre interior», que correspondería con la parte inmaterial del individuo, en contraposición a la de «hombre exterior» o parte material o física:

Por el momento solo quiero poner de relieve los extraordinarios elementos de continuidad entre esas dos doctrinas. Y esto solo para señalar la que a mi juicio es la primera diferencia importante: que esa misma oposición entre espíritu/materia, superior/inferior, eterno/temporal, inmutable/cambiante es descrita aquí por Agustín, no precisamente ocasional y periféricamente, sino central y esencialmente, en términos de lo exterior/interior (Taylor, 2006: 185).

Agustín nos llama a pensar en nosotros mismos en calidad de «seres interiores», lo cual implica elevar a la máxima potencia esa preocupación platónica, ligeramente esbozada, por el *sentido de interioridad* de la existencia, la forma en que puedo empezar a pensar en mí mismo como yo individual. Y resulta clave para él pues el interior del hombre se corresponde con su alma y, con ésta a su vez, puede lograr sus objetivos espirituales, a saber, apreciar el orden que le marcan las Ideas, que le marca Dios. Solo a través de un autopensamiento en términos de inmaterialidad podemos acercarnos a nuestra máxima expresión buena, reflejada en el bien, y pieza clave si queremos llegar a saber quiénes somos en este mundo. Taylor dice al respecto:

Dejemos que una sola línea represente muchas: «Noli foras ire, in teipsum redi; in interiore homine habitat veritas» («No salgas afuera; vuelve a ti mismo. La verdad mora en el hombre interior»). Agustín está siempre llamándonos hacia dentro. Repite una y otra vez que lo que necesitamos está «intus» (2006: 185).

La diferencia crucial con Platón —y la que aquí me interesa resaltar— reside en la localización de cada elemento, según se deduce de las explicaciones de ambos. Mientras a ojos del pensador griego el hecho de acercarnos a las Ideas parece implicar

unas cierta suerte de externalidad de las mismas con respecto a nosotros, en Agustín subyace la idea de que debemos orientarnos al orden creado por Dios porque él mismo se encuentra dentro de nosotros, forma parte de nuestra capacidad para conocer esa disposición que él ha creado:

También, según Agustín, a Dios puede conocerse más fácilmente a través del orden que ha creado, y en algún sentido no puede conocerse nunca directamente, salvo quizá en la rara condición del éxtasis místico (tal como lo experimentó, por ejemplo, Pablo en el camino de Damasco). Pero la principal ruta hacia Dios no se halla a través de la esfera de los objetos sino «en» nosotros mismos. Y esto es así porque Dios no es solo el objeto trascendental, o únicamente el principio de orden de los objetos más cercanos que tratamos de ver. Dios es también, y para nosotros primordialmente, el apoyo básico y el principio subyacente en nuestra capacidad cognitiva (Taylor, 2006: 186).

Agustín deja de lado el ámbito de los objetos, que están fuera, para centrarse en el interior. Parece rechazar la teoría de los objetos conocidos por el individuo para centrar su atención en el mismo proceso de conocer: yo me conozco y descubro quién soy en la medida que miro en mi interior y trato de encontrar la vida buena a través de lo inmaterial, sirviéndome del ser supremo como espejo en el que evaluar mi grado de orientación a esa vida. Lo que pone de relieve Agustín es, en definitiva, la necesidad de buscarme, buscar mi propia identidad personal, adoptando una postura reflexiva: mirando dentro de mí mismo y elaborando una reflexión acerca de mi persona.

No obstante, Taylor se esmera a la hora de explicar la contribución de Agustín al proceso de construcción de la identidad moderna diferenciando la postura reflexiva de lo que él llama «postura radicalmente reflexiva» subyacente en la teoría agustiniana, que consiste en primar la elección del punto de vista de la primera persona sobre el simple hecho de reflexionar sobre la vida humana por parte del sujeto (2006: 187). Puesto que la argumentación del canadiense es muy elocuente, considero pertinente recogerla a continuación:

El mundo como yo lo conozco está ahí para mí, es experimentado por mí, o pensado por mí, o tiene significado para mí. El conocimiento y la conciencia son siempre los del agente. Lo que se omitiría en un inventario del mundo llevado a cabo en uno de los lenguajes más «objetivos» con que contamos, por ejemplo, el de las ciencias naturales avanzadas, que intentan ofrecer una «visión desde ninguna parte», sería precisamente el

hecho de que el mundo es experimentado *por* los agentes o bien que existe algo que sería como una especie de agente experimentador. Normalmente nos despreocupamos de esta noción de la experiencia para centrarnos en las cosas experimentadas. Pero es posible girar y hacer de ello el objeto de atención, hacernos conscientes de nuestra conciencia, tratar de experimentar nuestra experiencia, centrarnos en la manera en que el mundo es *para* nosotros. A esto es a lo que llamo adoptar una postura de reflexividad radical, o bien, adoptar el punto de vista de la primera persona (2006: 187-188).

La gran aportación de las ideas de Agustín a la hora de vislumbrar los antecedentes de la identidad moderna —y, por ende, posmoderna— consiste en presentar una forma de conocimiento que pasa de dar por hecho que el objeto conocido forma parte de una entidad exterior al ser humano a ofrecer una visión en que el sujeto mismo es el objeto que está por conocer. Y ahí es donde recae el peso del argumento que tan bien explica Taylor: al hablar del yo como objeto de conocimiento y no como mero conocedor de otros objetos, Agustín abre la vía por primera vez a una comprensión del propio yo por parte del individuo, le mueve a hacer aflorar la respuesta a la pregunta por el quién es. Es, sin lugar a dudas, el precursor de esa condición narrativa de la identidad moderna que pronto trataremos, una narración que hunde sus raíces en la reflexión del sujeto acerca de sí mismo:

No me centro en mí mismo como agente de la experiencia para hacer de ella mi objeto. Asimismo es posible meditar en términos generales sobre la existencia de una dimensión de la experiencia, como he hecho en el párrafo anterior, sin adoptar el punto de vista de la primera persona, en cuyo caso hago de *mi* experiencia mi objeto. La reflexividad radical destaca una especie de presencia ante sí mismo, inseparable del hecho de que uno sea el agente de la experiencia, algo cuyo acceso, debido a su propia naturaleza, es asimétrico: existe una diferencia esencial entre la manera en que yo experimento mi actividad, mi pensar y mi sentir y la manera en que lo haces tú o cualquier otra persona. Eso es lo que hace de mí un ser que puede hablar de sí mismo en primera persona (Taylor, 2006: 188).

Nuestro interior es lo que nos permite, como seres humanos, contar con un punto de vista de primera persona. Agustín habla del yo como un fenómeno radicalmente reflexivo en el individuo. Yo soy yo en la medida en que puedo hablar de mí en primera persona, probablemente teniendo en cuenta el exterior —lo que ha llamado el hombre

exterior—, pero tomándome a mí mismo como objeto de observación y conocimiento último: soy el fin de mi conocimiento, no un medio, mero agente, susceptible de conocer otros objetos. Este desdoblamiento del self en sujeto y objeto fue ejemplificada por Mead de una forma formidable: «No podemos vernos la espalda... (pero sí podemos considerar) al “sí mismo” como un ente reflexivo que indica lo que puede ser al propio tiempo sujeto y objeto (al mismo tiempo)» (1968: 168-169).

Taylor concluye su argumentación a este respecto del siguiente modo: «Difícilmente se exageraría al afirmar que Agustín fue quien introdujo la interioridad de la reflexividad radical y quien la legó a la tradición del pensamiento occidental» (2006: 189).

Agustín, al ensalzar el discurso en primera persona, adelantó el argumento en que se basaría la teoría filosófica más aclamada de Descartes, el *cogito*, que pasaremos a explicar en el siguiente apartado como el primer hito más cercano en el tiempo a esos momentos en que se desencadenó el período moderno.

La interioridad radical

La conocida división de la realidad que Descartes elaboró sigue la estela tanto de Platón como de Agustín. La diferencia entre las denominadas *res cogitans* (mente) y *res extensa* (cuerpo y materia) y la definición del ser humano como una combinación contingente y accidental de ambas dejan entrever esas dicotomías que he venido mencionando en las que se delimitaban claramente las esferas exterior e interior, cambiante e inmutable o dentro y fuera. Como veremos, la aportación de Descartes irá enfocada en un sentido similar, pero también de acuerdo con nuevas ideas que completen de un modo más profundo ese proceso de construcción de la identidad moderna.

El hito de la teoría cartesiana consiste en situar las fuentes morales dentro del individuo, dejando las instancias supremas vistas en Platón (las Ideas) y Agustín (Dios) a un lado y centrándose en el mero interior de la persona. Las fuentes morales, en este sentido, pasan a situarse dentro de nosotros: «Pero Descartes da un vuelco radical a la interioridad agustiniana conduciéndola por una nueva dirección, que también ha hecho

época. Este cambio se podría describir diciendo que Descartes sitúa las fuentes morales dentro de nosotros» (Taylor, 2006: 203).

Agustín seguía fielmente la estela dejada por Platón y volvía a situar las fuentes morales fuera, encarnadas en la figura de un Dios supremo creador de un orden que era, por naturaleza, bueno, reflejo de aquello a lo que el ser humano debía orientarse. Sin embargo, el pensador francés se desmarca de aquellos y se erige en representante del proceso de interiorización:

La interiorización que se realiza en la Edad Moderna, cuya formulación cartesiana fue una de las más importantes e influyentes, difiere mucho de la de Agustín. Coloca las fuentes morales dentro de nosotros, en un sentido muy real. Respecto a Platón y respecto a Agustín produce en cada caso una transposición por la cual dejamos de vernos a nosotros mismos en relación a una fuentes morales situadas fuera de nosotros [...] (Taylor, 2006: 204).

Con respecto a las ideas platónicas, Descartes es claro: el orden de las Ideas, externo y definido por sí mismo, no existe como tal, sino que pasa a ser construido por el individuo. Él, desde su *res cogitans*, su mente, construye su propio mapa moral, sus propias ideas (entendidas en el sentido de paradigmas morales). El orden cósmico no es una forma de representar las Ideas, sino una realidad paralela a la del propio interior de la persona. Ésta levanta su propio mapa moral dentro del juego entre aquello que es la realidad exterior y la percepción correcta que de ella alcance por sí mismo. De ahí la máxima cartesiana de la duda metódica, *Cogito, ergo sum* (Pienso, luego existo). Existo porque soy un ser pensante, capaz de dotarme a mí mismo de un marco moral propio y dejando lo exterior y material para un posible conocimiento correcto (esto es, percibido correctamente).

Conocer la realidad es poseer la representación correcta de las cosas, una imagen correcta dentro de la realidad externa, como se ha concebido. Descartes se declara «assuré que je ne puis avoir aucune connaissance de ce qui est hors de moi, que par l'entremise des idées que j'ai eu en moi» («convencido de no poder tener ningún conocimiento de lo que está fuera de mí, a no ser mediante las ideas que están en mí»). Y esta concepción del conocimiento termina por parecer indiscutible en cuanto se abandona la concepción del conocimiento en términos de una realidad autorreveladora, como son las Ideas (Taylor, 2006: 204).

Al mismo tiempo, en cuanto a la representación de la realidad y su percepción, Taylor destaca sintéticamente los rasgos que diferencian la teoría cartesiana de la platónica:

Mientras que la noción de la «idea» emigra desde su sentido óptico para de ahí en adelante designar los contenidos intrapsíquicos, las cosas «en la mente», del mismo modo el orden de las ideas deja de ser algo que *encontramos* para convertirse en algo que *construimos* [...]. Descartes argumenta con gran brío que las representaciones obtienen el estatus de conocimiento no solo por ser correctas, sino también por conllevar la certeza. No hay verdadero conocimiento ahí donde yo tenga muchas ideas en mi cabeza que se correspondan con las cosas externas, si no tengo una confianza bien fundamentada en ellas (2006: 205).

La noción de confianza cobra un sentido clave: a ojos de Descartes, no solo conozco cuando percibo cosas o representaciones externas a mí, sino cuando, además de darse esa condición, confío en su certeza, creo plenamente y sin duda alguna que son ciertas, verdaderas, que existen. Y ese convencimiento depende únicamente de mí, no de una instancia superior que así me lo indique. La certeza se genera «mediante una cadena de percepciones claras y distintas» (2006: 205). De ese modo, todo conocimiento de la realidad parte de una situación del individuo en calidad de observador externo:

Pero esto implica más que el rechazo de la ontología tradicional; también violenta nuestra habitual manera encarnada de experimentar. Para el modo irremediamente confuso y oscuro que tiene Descartes de entender las cosas es necesario desvincularse de ella. Esclarecer este ámbito de propiedades sensibles y sensaciones significa comprenderlo como lo haría un observador externo, rastreando la conexión causal entre los estados del mundo o de mi cuerpo, descritos como propiedades primarias, y las «ideas» que hacen brotar en mi mente. La claridad y la exactitud requieren que nos situemos fuera de nosotros mismos para observar desde una perspectiva desvinculada (Taylor, 2006: 207).

Pero Descartes no se queda ahí. La dualidad que propone no presenta al ser humano y al mundo como realidades excluyentes, ni siquiera como complementarias,

sino que una es extensión de la otra. Nuestro ser físico está integrado en el mundo material y todo lo que vemos no es más que pura extensión de esa realidad a la que llamamos cuerpo:

Esta visión tan diferente del conocimiento y del cosmos significa que el dualismo de Descartes entre el alma y el cuerpo es notablemente diferente al del de Platón. Para éste yo realizo mi verdadera naturaleza cuando me vuelvo hacia las cosas supersensibles, eternas e inmutables. Ese volverme indudablemente abarca el ver y comprender las cosas que me rodean como partícipes de las Ideas que les proporcionan el ser (Taylor, 2006: 206).

Desde la perspectiva cartesiana, la verdadera distinción entre lo material e inmaterial se alcanza dejando de lado el tradicional enfoque encarnado, en el que la persona es materia en un mundo material, y abogando por una concepción en la que somos extensión de ese mundo. Todo depende de nuestra mente y debe organizarse de acuerdo con nuestros pensamientos. En este sentido, «el orden de las representaciones debe, por tanto, sujetarse a los parámetros que derivan del acto de pensar del conocedor» (2006: 205).

Descartes no acepta que nuestro interior, lo que pensamos y sentimos, se organice en función de la realidad física (nuestro cuerpo y el resto de cosas que vemos). El cuerpo debe ser algo puramente práctico y, desde el punto de vista de nuestra identidad, accesorio: «Es necesario objetivar el mundo, incluyendo en ello nuestros propios cuerpos, y eso significa lograr verlos de un modo mecanicista y funcional, de la misma manera que los vería un desinteresado observador externo» (Taylor, 2006: 206).

Con respecto a Agustín, Descartes eleva la interioridad al rango de categoría máxima y lo convierte en un fin. Para el primero, nuestra parte interior no es más que un medio por el cual podemos acercarnos a Dios en un intento de valorar si nuestro camino está o no orientado hacia el bien. El francés, según he ido explicando más arriba, radicaliza esa primera persona agustiniana y la lleva al límite, manteniéndola siempre en el centro de su ontología:

Pero, también sencillamente, además se ha dado una transposición de dicha tradición. La interiorización cartesiana se ha transformado en algo muy diferente de su fuente

agustiniana. Para Agustín la senda interior era solo un paso en el camino que llevaría a lo alto. En Descartes queda algo de esto, puesto que también prueba la existencia de Dios partiendo de la autocomprensión del agente pensante. Pero se ha alterado el espíritu de una forma sutil, aunque importante. Siguiendo la senda agustiniana, el pensador llega a sentir cada vez más su falta de autosuficiencia, a cada vez más que Dios actúa en él (Taylor, 2006: 220).

Por último, y tratando de hilar ambos argumentos, se hace patente que la contribución de Descartes a la cuestión de la identidad, con respecto a las ideas de Agustín, reside en afirmar una autosuficiencia por parte del agente nunca antes conocida:

[...] Para Descartes la importancia del vuelco reflexivo reside precisamente en alcanzar una certeza muy autosuficiente. Lo que obtengo del cogito, y en cada paso sucesivo en la cadena de percepciones claras y distintas, es precisamente esa clase de certeza que yo mismo puedo regenerar ateniéndome al método correcto. La capacidad de concedernos a nosotros mismos la certeza que buscamos parece la intención clave del decisivo momento de inspiración que disfrutó Descartes [...] (Taylor, 2006: 220-221).

John Locke, siguiendo la teoría de Descartes, cuestiona conscientemente la noción acerca de las ideas innatas, pues cree que aquello que percibimos es interiorizado de tal manera que, de un modo u otro, actúa en nosotros haciéndonos pensar en su irrefutabilidad. Todo cuanto vemos es aceptado y, por nuestra propia naturaleza, nos negamos a pensar que pudiera adquirir otros significados. Sería una manera de radicalizar la expresión «negar la evidencia»:

Locke propone poner en entredicho esas ideas tradicionales y examinar sus fundamentos, antes de aceptarlas. La noción que sustenta su propuesta es que nuestras concepciones del mundo son síntesis de ideas que originalmente percibimos de la sensación y la reflexión. Pero bajo la influencia de la pasión, la costumbre y la educación, se hacen esas síntesis sin conciencia ni buenos fundamentos. Creemos cosas y aceptamos nociones que nos parecen sólidas e inevitables y, no obstante, carecen de validez. Sin embargo, como esas nociones son los vehículos de nuestros pensamientos, nos es difícil aceptar que se pongan en tela de juicio (Taylor, 2006: 231).

En cierto modo, Locke habla de percepción a través de las sensaciones del mismo modo que Descartes, inclinándose hacia una postura que vuelve a cuestionarla al hablar de los errores procedentes de las costumbres y la educación: «Lo mismo que para Descartes, también para Locke el conocimiento no es genuino si no lo desarrolla uno mismo» (2006: 234). El inglés rescata, al igual que su predecesor, la noción de reflexividad radical de Agustín, pues otorga una importancia mayúscula al proceso del pensamiento cuestionando, a su vez, la racionalidad del ser humano en la vertiente sustantiva dentro de su propio pensamiento. Tal y como indica Taylor:

[...] La concepción de la razón es procedimental. No apela a que nos convirtamos en contempladores del orden, sino más bien a que construyamos una imagen de las cosas ateniéndonos a los cánones del pensamiento racional. Aunque Descartes y Locke conciben diferentemente dichos cánones, concuerdan en la noción básica de la razón. El objetivo es llegar a lo que son las cosas en realidad, y esos cánones nos ofrecen la mayor esperanza de lograrlo. La racionalidad es por encima de todo una propiedad del proceso de pensar, no del contenido sustantivo del pensamiento (2006: 135).

Y añade: «[...] Pero, como hemos visto, el procedimiento es fundamentalmente reflexivo. Implica esencialmente el punto de vista de la primera persona. Implica desvincularse de mis síntesis y creencias espontáneas para someterlas a escrutinio» (2006: 135).

La dualidad que introduce Locke, al hilo de esto, tiene mucho que ver con la voluntad, como veremos más adelante. La desvinculación, para él, opera sobre la motivación del individuo al ofrecer una lectura antropológica clave a la hora de valorar la identidad: el ser humano, dice el pensador inglés, percibe las cosas como buenas o malas según la dicotomía placer-dolor. Aquello que le produce placer es bueno y lo que, por el contrario, le proporciona algún tipo de sufrimiento es malo. Añade, por tanto, una perspectiva hedonista. De ahí, deduce Taylor, el deseo se convierte en una especie de malestar (2006: 236), puesto que la situación de anhelo de un objeto implica una suerte de inquietud que solo acaba con la consecución de dicho objeto.

¿En qué medida aventura Locke el concepto de voluntad? En la medida en que la erige en la facultad sine qua non el individuo no podría decidir sobre sus deseos. Taylor insiste en la idea lockeana de que esa inquietud provocada por el deseo puede ser controlada —y, de hecho, debe ser controlada— por el ser humano a través de su propia

voluntad (2006: 236). Es la facultad que nos ayuda a orientarnos en el espacio moral y que, en última instancia, contribuye a la construcción de nuestra identidad personal, pues a través de ella podemos decidir el destino (objeto a conseguir) hacia el que caminar.

Las nociones sobre la identidad personal de Locke, según el punto de vista de Taylor, tienen que ver más con un arraigo en la conciencia (voluntad) que con una sustancia, sea ésta física o inmaterial. El canadiense recoge el fragmento íntegro de Locke a este respecto:

Porque desde el momento en que cualquier ser inteligente puede repetir la idea de cualquier acción pasada con la misma conciencia que tiene de cualquier acción presente, desde ese mismo momento, ese ser es él mismo y personal. Porque por la conciencia que tiene de sus pensamientos y acciones presentes es por lo que es ahora *él mismo para él mismo*, y así será él mismo para él mismo hasta que la misma conciencia alcance respecto a las acciones pasadas y futuras; y no sería dos personas, a causa de la distancia en el tiempo y cualquier alteración en la sustancia, más de lo que un hombre sería dos hombres por el hecho de llevar distintos vestidos hoy de los que utilizó ayer, después de un largo o breve sueño, puesto que un mismo tener conciencia une en la misma persona esas dos acciones separadas, sean cuales fueren las acciones que contribuyeron a producirlas (2.27.10, la cursiva es del original [*Eeh*, pág. 494, sin cursiva].) (Taylor, 2006: 240)⁷.

La contribución de Locke a la cuestión de la identidad personal sigue, por tanto, las consideraciones de Descartes en cuanto a la desvinculación del individuo de toda fuente moral superior y externa, y tiende a actualizar el concepto propugnado por el francés al introducir la voluntad como punto de partida a la hora de llegar a un conocimiento de la realidad y, por tanto, de sí mismo. En este sentido, el autodomínio y la reflexividad radical vuelven a hacerse patentes.

Recapitulando el conjunto de ideas que he venido exponiendo en este capítulo, los antecedentes de la noción moderna de identidad podrían sintetizarse del siguiente modo, siguiendo un orden necesariamente cronológico:

⁷ Charles Taylor recoge la cita íntegra del *Ensayo 2.27*, incluido en la que probablemente sea la obra más celebrada de Locke, *Ensayo sobre el entendimiento humano*, publicada por primera vez en 1690.

1. El autodomínio del que hablaba Platón y ese juego entre razón y pasión que tan bien caracteriza Taylor adelantan, sin ninguna duda, esa inquietud moderna por ensalzar la racionalidad del ser humano y, por tanto, la preocupación por el individuo como ser interior. Dominar mis pasiones y fijar la mirada en la razón como brújula de mi vida, siempre volviendo la vista hacia las Ideas, parece ser un punto de partida ineludible a pesar de la lejanía temporal con respecto a la época que es objeto de este estudio. Las Ideas platónicas como fuente moral se sitúan fuera del sujeto y hacen que su propia trascendencia dependa de ellas: la orientación del individuo las toma como punto de partida para evaluar su catadura moral, lo que es bueno ser y, por consiguiente, para saber quién es.
2. Agustín da un paso más, aunque mantiene en buena parte la esencia de Platón. También para él la fuente moral está fuera, pero el individuo no construye su propia identidad tomando como referencia una serie de Ideas morales universales, sino que las Ideas en este caso se corresponden con Dios. La trascendencia de sí mismo pasa por ese espejo de la divinidad. No obstante, Agustín añade uno de los hitos clave que nos ayudarán a comprender mejor no solo la cuestión de la identidad moderna, sino también posmoderna: la reflexividad radical. El pensador pone por delante del mundo —y de la propia realidad— la capacidad del ser humano para pensar en su propia existencia y observarse a sí mismo como si se viera de fuera, hablando en primera persona y describiendo su ser desde ese enfoque moral divino: yo soy quien soy y puedo contarle gracias a mi orientación al bien, esto es, a Dios como fuente moral desde la que partir para configurar mi interior. La interioridad es esbozada y descrita desde una perspectiva trascendente, que parte del individuo pero con Dios como termómetro.
3. Si bien Agustín hablaba de reflexividad, Descartes radicaliza todavía más el concepto al situar las fuentes morales dentro del individuo. Ya no hay un Dios ni un mapa moral externo en el que orientarse en relación con el bien, sino que la percepción del mundo, de cada cosa, depende en última instancia del individuo. Los seres humanos somos seres pensantes y el mundo físico no es más que una mera extensión de ese cuerpo en el que vive esa mente. Pero las cosas son como son en la medida en que aprendemos a observarlas y, a priori, a dudar de su existencia. La clave de la teoría cartesiana en el asunto que compete a este trabajo reside en la insistencia del pensador francés en remarcar una autonomía

plena en el individuo a la hora de decidir qué es bueno ser por sí mismo y, por tanto, acercarse a la respuesta acerca de quién es.

4. John Locke, a pesar de haber sido tratado con una profundidad menor, ha sido mencionado porque da un paso más con respecto a las teorías de Descartes al introducir el asunto de la voluntad —y, por ende, también el de la conciencia—. Yo soy un ser humano capaz de decidir sobre mí mismo y mi voluntad es condición indispensable para pensar en primera persona (decidirlo) acerca de quién soy, pues mis decisiones dotan de significado a mi propia vida.

3. *La constelación subjetiva*

Una vez analizados los primeros hitos históricos respecto a la cuestión de la identidad, merece la pena reparar en aquellos que podríamos localizar como antecedentes más claros y directos de la definición de dicha cuestión en nuestros días o, al menos, desde la segunda mitad del pasado siglo hasta hoy.

Si por algo se caracterizan estos dos períodos, que analizaremos brevemente en este capítulo, es por situar la noción de *autoconciencia* en el centro del debate identitario. Una autoconciencia de lo humano que apunta en la dirección que más tarde abordaremos: la de dilucidar cómo hemos llegado hoy a situarnos como centro de los debates antropológico y sociológico desplazando toda posibilidad de trascendencia más allá de nosotros mismos. La pregunta en la que desembocará este primer bloque, en el próximo capítulo, será: ¿cómo ha llegado el individuo occidental del siglo XXI a hablar en primera persona siendo tan consciente de su propia existencia?

Revisaré esas dos concepciones de la noción de *individuo* desde una perspectiva sociohistórica, de modo que podamos arrojar luz sobre dicha cuestión desde cada sistema sociocultural, que encierra, a su vez, una forma de definir lo humano. Como explica Higinio Marín,

No se trata, pues, de explorar la idea de que el hombre se realiza en la cultura, ni de que la cultura es una realización humana, sino de explorar cómo distintas versiones del mundo objetivadas en los sistemas sociales se hacen también versiones de lo humano (2007: 35).

Defiende Marín que la autoconciencia de lo humano es inherente al hombre, pero no se queda ahí; añade que implica además una interpretación realizada desde el escenario histórico y cultural donde viva. En este sentido, destaco aquí la idea de diversidad subyacente en sus palabras: a lo largo de la historia de Europa, se han dado diferentes acepciones de lo humano (y, por tanto, del estudio del yo). He escogido el título de *constelación subjetiva* para este apartado porque, efectivamente, hablaré de dos acepciones de la noción de identidad que, lejos de anularse, o de ser excluyentes entre sí, conforman una correlación lógica que podría arrojar luz sobre los porqués de la autoconciencia tal y como hoy la entendemos.

El individuo hablante

La raíz de la autoconciencia de lo humano que veremos a partir del siglo XVI se sitúa en la época medieval. Si nos remontamos momentáneamente a las ideas ya expuestas en torno a las conclusiones de Agustín, encontramos inmediatamente la primera explicación del concepto de *individuo*, radicada en la separación entre las dimensiones religiosa y política del sujeto.

[...] el esfuerzo medieval por distinguir el orden religioso-sobrenatural del político y sociohistórico, dio lugar a uno de los descubrimientos que todavía da forma a la autoconciencia europea de lo humano: la afirmación, todavía estrecha pero ya constituida, de la autodeterminación individual sobre las determinaciones biológicas o socioculturales. O, si se quiere, la constitución social de la «persona», su invención, si el término se toma con su sentido clásico (Marín, 2007: 138).

En efecto, en aquella época ya se apreciaba la tendencia a la afirmación de una cierta determinación individual, un florecimiento, si bien algo prematuro, de la subjetividad. Ahora bien, ¿qué aporta el periodo comprendido entre el siglo XVI y la irrupción de la modernidad? Como explica Marín, el individuo en esta época se define por contraposición con el concepto de *barbarie*. El hombre del XVI sobresale solo frente al bárbaro, en tanto en cuanto es capaz de realizarse en las letras y a través de otras destrezas, lo que el autor llama «*Humanitas*». Pero vayamos por partes.

El individuo se funda en el reconocimiento de la intersubjetividad: somos sujetos viviendo una experiencia que se revela individual precisamente porque podemos reivindicarla en un escenario común, esto es, la sociedad:

Tanto el héroe como el bárbaro aparecen como unos poseídos; pero mientras que para el primero la posesión es desvelamiento y realización, para el segundo significa estar ausente de sí mismo y sometido a la esclavitud de una fuerza o un principio extraño, que no cumple sino que malogra la propia plenitud. También la ciudadanía es una cierta posesión: el ciudadano está poseído por la medida que permite el reconocimiento, y que funda la intersubjetividad de una sociedad, esto es, por la ley que es la proporción de la ciudadanía (Marín, 2007: 173-174).

El hombre es humano en la medida en que se integra en una sociedad como ciudadano, como el antiguo ciudadano griego. Y esa sociedad implica intersubjetividad, esto es, relación de ciudadanos entre sí. Por otro lado, y esto es lo que nos interesa en este punto, la condición humana se concibe en el Renacimiento como estado de perfección con respecto al resto de seres de la naturaleza. Y es aquí donde el hombre parece encontrar diversas formas de realización de esa cualidad de ser humano, de pertenencia a la humanidad:

Dicho de otro modo, si bien la humanidad misma, la condición humana de los miembros del género humano, se concibe ahora como estado de perfección absoluto respecto del resto de los seres naturales, dicha condición es solo la convocatoria a infinitas posibilidades de realización que constituyen al *homo humanus*, esto es, estados de perfección relativos entre los que destaca la asimilación entre la *humanitas* y las *letras*, pero que también alcanza incipientemente al conjunto de las pericias humanas. Tales son, por ejemplo, las artes, las técnicas y las fórmulas intersubjetivas de relación (2007: 179).

Lo que se pone de relieve es que a partir del siglo XVI el sujeto pasa a ser humano (individuo de una comunidad) a través del trabajo: desarrollando una actividad profesional que lo realice como tal a través de su pericia o destreza. La producción *hace* al individuo. Las humanidades («*literarum*» en términos del autor) proporcionan al hombre su modo de expresión absoluto en cuanto individuo: «Las letras son concebidas

como artes *ad humanitatem*, como el método que lleva al hombre hacia sí mismo» (Marín, 2007: 181).

La gramática dota a la lengua de unas normas que le permiten erigirse en herramienta cuyo uso perfecciona al hombre y lo hace devenir individuo en ese sentido perfeccionado del que venimos hablando. A ojos del pensamiento renacentista, ese conjunto de reglas es el que posibilita que el hombre, al articular una palabra tras otra, se perfeccione y pueda llamarse individuo en su sociedad (ciudadano en el caso de la antigua polis griega). Compartir una lengua, por tanto, es lo que hace que un sujeto pueda reconocerse a sí mismo en contraposición con el otro y dentro de una colectividad. Lenguaje es reconocimiento:

[...] esa ciudad y esa ciudadanía son ahora las letras, las acciones que permiten habitar el propio modo de ser llevándolo a su perfección, esto es, singularizándolo sin romper el reconocimiento intersubjetivo, sino más bien al contrario, intensificándolo (Marín, 2007: 185).

El hombre, por tanto, es capaz de hacer uso del lenguaje y, solo a través de él, se dice quién es y fija los límites de su existencia como individuo. La destreza a la hora de utilizar la lengua es lo que proporciona al hombre la capacidad de la autoconciencia, en definitiva.

Ahora bien, ¿qué relación se establece entre las letras y la identidad personal? Y la respuesta la encontramos en el concepto de estilo, ese que imprimimos cada uno de nosotros a la hora de expresarnos lingüísticamente y que constituye nuestra propia forma de explicar el mundo a los otros y a nosotros mismos:

La síntesis de las reglas y el discurso bajo el título de «gramática» tuvo también otros nombres (retórica, elocuencia), pero en la actualidad y en castellano quizá se le pueda llamar *estilo*. En este contexto el estilo aparece como el uso *libre* de la norma, como la clase de realización singular de la norma que permite el reconocimiento, y, por tanto, que permite también que el autor pueda ser nombrado, que tenga nombre. El estilo posibilita la fama y la gloria del autor, es decir, que el nombre y la singularidad del sujeto se convierta en un *topos* intersubjetivo, en el lugar para el reconocimiento de la comunidad (Marín, 2007: 189).

La cuestión de la identidad está entendida, a partir del siglo XVI, como una cuestión de estilo, van de la mano. La forma particular que cada sujeto tiene de usar la lengua (destreza), el estilo, revela al individuo y permite que el resto de la comunidad lo reconozca como tal. El hombre es nombrado porque imprime un estilo propio en su obra y ese modo personal de articulación del lenguaje mediante su pericia permite su individuación. Los resultados reconocibles que él obtiene al usar las *humanitas*, al elaborar su obra, son los que le hacen reconocible a *él* (y, por tanto, diferente del resto). En definitiva, el hombre es individuo en tanto en cuanto comprende y utiliza una lengua.

La idea que nos asalta inmediatamente al hablar del yo en términos de estilo no puede ser otra que la de *genio* (o *genialidad*) entendido como cualidad singular del hombre. ¿Por qué? Porque, sencillamente, tener un estilo propio implica directamente la capacidad inventiva del individuo. En mayor o menor grado, el ser humano despliega su capacidad creativa a la hora de desarrollar una actividad haciendo uso de su destreza, sea ésta la escritura de una novela, la composición de un cuadro o el diseño de un edificio. Destreza implica estilo y, por tanto, también invención personal. Yo tengo mi propio estilo en la medida en que despliego mi genialidad, saco a relucir al genio que hay en mí.

Que el estilo tenga una inevitable —aunque variable según grados— dimensión inventiva implica que bajo la más amplia noción de estilo se puede advertir la aparición de lo que más tarde se ha conocido como genialidad [...]. El genio, como el estilo, es una singularización del individuo que no rompe —al menos definitivamente— la posibilidad del reconocimiento intersubjetivo, sino que, más bien al contrario, queda pendiente de éste para poder ser tenido como tal (Marín, 2007: 190).

En esta época, según explica Marín citando a Heller, el pensamiento se preocupa por primera vez de la idea de genialidad como «un conjunto de cualidades únicas e irrepetibles que hacían que un individuo se distinguiera de los demás» (2007: 190). Encontramos en la etapa renacentista, por consiguiente, el germen de la identidad personal y de la subjetividad llevados a sus máximas consecuencias, esto es, como realidades autoafirmadas, tal y como las entendemos hoy. El hombre es, en este sentido, «artífice de sí mismo» (2007: 190) por primera vez en la historia, al margen de cualquier condicionante externo y desligado de una autoridad superior que le trasciende.

El individuo, en este momento, se inventa a sí mismo y deja la puerta abierta a una autoconciencia que lo reafirme como tal y le permita diferenciarse en un escenario de iguales.

El autor resume perfectamente la aportación a la cuestión de la identidad personal a partir del siglo XVI:

En el Renacimiento —y esta es la novedad— esa libertad social es ampliada hasta los saberes periciales y lingüísticos, las artes técnicas productivas —los oficios—, que se conforman como el ámbito de posibilidad para la expresión y realización del sujeto. El Renacimiento entero está transido de este descubrimiento del sujeto y de su capacidad de sobreponerse y ampliar y modificar la norma, la comunidad, la ley y la tradición, al entrar en interacción productiva con el mundo (Marín, 2007: 199).

Marín ejemplifica con tino el asunto de la producción como afirmación del yo hablando del ejemplo de Diego Velázquez y su cuadro *Las meninas*. El pintor se retrata a sí mismo junto a miembros de la familia real inmortalizando así una de esas muchas anécdotas reales que vivió cuando esos mismos nobles acudían a su taller para observar al artista en el proceso de elaboración de sus obras. Junto a una puerta, al fondo, con el pincel y la paleta en las manos, Velázquez se autorretrata justo en el momento en que, teóricamente, él estaría a punto de desaparecer para concentrarse en la pintura y retrato de esos personajes que aparecen en primer plano. Lo que se reivindica, según palabras de Marín, es «el momento reflexivo y, por así decirlo, directivo, de la acción de pintar» (2007: 214), puesto que no constituye simplemente un autorretrato sino una obra autorreflexiva que va más allá al mostrar que el oficio del pintor es una actividad libre y dotada de estilo propio (reafirmante, a su vez, de la singularidad del autor como individuo).

La identidad personal surge, en este contexto, como reivindicación del artista. Yo me reivindico como individuo porque produzco una obra en la que, a su vez, imprimo mi estilo personal desde el genio que me conforma. El estilo es lo que marca el tránsito entre el artesano (medieval) y el artista renacentista: mientras el primero se limitaba a producir de acuerdo a unos cánones que le venían marcados sin posibilidad de implicación personal, el segundo da rienda suelta a su capacidad creativa e inventiva para elaborar una obra que lleva su singular impronta. Además, esta dicotomía también

deja entrever cierta contraposición entre las dimensiones individual y colectiva del sujeto:

También el artista es, respecto del artesano gremial, el ejercicio de un oficio que no se limita al cumplimiento de unas reglas en las que está cifrada una identidad comunitaria, sino que ejerce las reglas del oficio con una libertad que no sólo le identifica, sino que le emancipa de la comunidad constituida en torno a ellas (Marín, 2007: 218-219).

Individuo y modernidad

Desde finales del siglo XVIII, momento en que irrumpieron en Europa las ideas ilustradas con el ideal racional a la cabeza, la noción de individuo se radicaliza todavía más recogiendo el testigo previo. Y esto es así porque el hombre, como tal, adquiere un protagonismo inaudito en la historia del mundo al ser el único agente portador de la razón, esa vara de medir que acapara por entero la realidad a partir de la llamada época del pensamiento. Filósofos como Voltaire o Montesquieu situaron el pensamiento racional en el centro del debate antropológico tratando de dotarle de la autoridad para combatir la ignorancia, la tiranía y la superstición o, si se quiere, la barbarie, concepto que podría venir a agrupar estos fenómenos. En cierto modo, el nuevo pensamiento ilustrado viene a revalidar esa luz que antes se imprimió en las ya mencionadas *humanitas* o saberes que acercaban al hombre a su condición humana, en el sentido de que la razón es terreno exclusivo del ser humano: «Estos hombres despreciaron o no cuanto otros hombres y otros tiempos habían logrado, creyeron de sí mismos que representaban una posición inédita de la humanidad que al descubrir por fin su propia condición y afirmarla había venido a serlo realmente» (Marín, 2007: 230-231). El autor rescata a Kant en su discurso para apostillar que, efectivamente, el hombre ha vivido una refundación de sí mismo al dar por hecho en esta época que la realidad física, la naturaleza, la sociedad política y el alma humana juegan bajo la tutela de una misma herramienta de medida, la razón, que está en posesión exclusiva de los hombres y les permitirá, de ahí en adelante, pensar por ellos mismos (2007: 231).

La ciencia y la filosofía contribuyeron a la realización del hombre como individuo en tanto en cuanto potenciaron su existencia al afirmar su capacidad para pensar por sí mismo y erigirse en protagonista de la realidad y del proceso histórico.

Gracias a la afirmación de la razón como componente inherente y exclusivo de su realidad, el ser humano se convierte en el centro del debate filosófico y, por tanto, de la realidad de esta época.

¿Cuál fue el contexto sociohistórico que contribuyó a la expansión de esta nueva noción de individuo como ser racional? El origen hay que buscarlo en los movimientos sociales que acontecieron durante el siglo XVIII, especialmente en la sustitución de la esfera aristocrática por la monárquica y el cambio que esto supuso, a su vez, para el pueblo y el resto de la ciudadanía. La pujanza de los monarcas consiguió que, de forma paulatina, los aristócratas fueran cediendo su lugar a los reyes, quienes impusieron una clase de poder desligado de ese escenario político dependiente de la propiedad. Este cambio en las relaciones de poder y en la propia naturaleza del poder potenció que la tiranía de la propiedad como criterio de separación entre los diferentes estamentos fuera sustituida por la habilidad para administrar todos los recursos que se generaran fruto del trabajo y el comercio desarrollado en las grandes urbes, independientemente de toda forma de propiedad. El intercambio comercial es el que permite una relación de igual a igual, de individuo a individuo, porque la diferencia entre unos y otros actores sociales ya no surge de la herencia de una propiedad o la pertenencia a un linaje.

En otras palabras, sólo cuando el poder deja de asentarse sobre la estructura económica de la vida que genera la propiedad de bienes inmuebles, y empieza a sustentarse sobre recursos monetarios generados con independencia de aquélla, puede cobrar verdadera autonomía y suficiencia el dinero como clave del orden socioeconómico respecto de la propiedad y del agente social que la detenta, la aristocracia (Marín, 2007: 233).

Este nuevo panorama de las relaciones sociales tuvo como consecuencia el aumento de la autonomía por parte del escenario político, esto es, de los ciudadanos, quienes adquieren un protagonismo público sin precedentes. Los hombres libres logran un protagonismo social, a pesar de no ser propietarios, porque en ellos se encuentra la esperanza de la recaudación de cada Estado. Se entiende que la nación sale adelante, desde ese momento, gracias a la contribución de todos los individuos.

Lo que quiero poner de relieve, al hilo de estas explicaciones contextuales, es un asunto mucho más relevante, si bien no tendría el mismo sentido en este punto sin aquéllas: hasta el siglo XVIII, la propiedad era la única garante de la libertad. Solo era libre quien dispusiera de cierta propiedad o propiedades. Por eso, y aquí viene lo

importante, el auge de la noción de individuo como hombre libre significó un nuevo requerimiento, esto es, el de una ley que protegiera a la persona: «Únicamente cuando surgieron individuos que eran libres, pero que carecían de propiedad protectora de sus necesidades, se sintió la necesidad de leyes que protegiesen directamente a las personas y su libertad personal» (Marín, 2007: 234). ¿Qué mejor impulso para la autoconciencia que la asignación de una garantía de cumplimiento de la propia autonomía personal?

La identidad social, según se deduce de toda esta argumentación, no parece derivada ahora de la herencia o el linaje, sino de la propia naturaleza, de la comprensión de la sociedad como un escenario de intercambio entre iguales. Aunque todavía algo prematura, la idea de igualdad entre individuos y la supremacía de la razón tiene en el siglo XVIII su mayor arraigo. Resulta inverosímil pensar, por tanto, que las relaciones de poder hasta este momento asentadas seguirán su curso normal sin alteraciones.

Entonces, ¿cómo influye la ascensión del individuo como ser social de plena autonomía en la cuestión de la identidad? O, dicho de otro modo, ¿qué notas distintivas podrían aplicarse a la cuestión de la identidad personal en la etapa moderna? Lo primero que hay que poner de manifiesto es que el individuo, en este momento, es la vara de medir de la naturaleza:

Al contrario que la tierra, el dinero no tiene historia ni una localización precisa. La sustitución de uno por el otro es también la sustitución de los linajes, o si se quiere, de las identidades genealógicas por los individuos, por los nuevos burgueses. El individuo es la unidad de medida de la naturaleza entre los hombres, como el dinero lo es entre las mercancías, los trabajos y los servicios (Marín, 2007: 240).

La sustitución del poder aristocrático por el poder de los reyes se tradujo, por consiguiente, en una lucha entre el individuo (encarnado también en la propiedad mobiliaria y el trabajo) y el linaje (la herencia y el patrimonio). Y es precisamente el individuo el que reduce todo componente genealógico a una mera cuestión accidental. El pasado debería tender a convertirse en una mera anécdota en una sociedad de individuos que se reconocen iguales por las relaciones de trabajo y la gestión de los recursos. El individuo es conformado más por la posibilidad de un futuro que él se da a sí mismo con su esfuerzo que por un pasado ligado a un linaje o un origen impuesto:

La sociedad entera queda así referida a un tiempo cuyos vínculos con el pasado se debilita y difuminan, hasta hacer verosímil el nuevo ideal político burgués y republicano: la igualdad. Ya no es el pasado lo que configura a los agentes sociales, sino que éstos vienen a serlo más bien por el futuro, por el cúmulo de posibilidades que se abren como resultado de la comunicación entre iguales (Marín, 2007: 242).

Por tanto, ¿qué parece ser la identidad personal? Desde luego, ya no es una cuestión cerrada por su vínculo con una genealogía inseparable del hombre, sino más bien parece un horizonte de posibilidades desde el que ese hombre puede empezar a escribir su biografía. Los individuos, en calidad de iguales y hombres libres, se reconocen, y ese reconocimiento es lo que permite hablar de identidad personal.

Mediante el trabajo y el comercio, el hombre libre construye su futuro, su biografía, atendiendo a una enorme gama de posibilidades y dejando de lado todo arraigo en la tradición y en el ajuste a una genealogía, a una vida, por así decirlo, dada y sin capacidad de cambio, que es lo que tenía hasta esta época. Ahora, tras el despliegue de las ideas ilustradas y del ideal de la razón, es la acción del individuo la que configura única y exclusivamente su identidad, primero social y después personal. Marín es sobradamente elocuente en este sentido:

Pero el nuevo mundo social ya no se mueve sobre la primordialidad del relato, del *logos* histórico y su objetivación patrimonial, sino de la acción, del movimiento que alcanza a ser la fuente de una identidad social sólo dentro de los límites de la vida individual de los sujetos. Es cierto que ese marco temporal que la vida individual acota también se deja articular con la forma de un relato histórico, pero los límites temporales hasta donde dicho relato tiene sentido justificante de una identidad social se restringen ahora poco más allá de la vida del individuo, es decir, se hacen biografía. Y la biografía supone respecto de la historia que el principio configurante de las identidades sociales no va más allá de la acción individual. En la nueva forma de la vida social ocurre también que, como afirma el Fausto de Goethe, el principio fue la acción, y más en concreto la acción individual en el contexto de la libertad de propiedad. Esa libertad es la potencia fáustica del nuevo sujeto social, del burgués que puede hacerse a sí mismo fundando su propia identidad social a partir de su acción, pero de una clase de acción singular: el trabajo y el comercio (2007: 243-244).

Por tanto, la modernidad supone dejar atrás la historia como agente configurador de la identidad social del individuo en pro de la acción. El trabajo parece ser, en definitiva, la pieza que une al individuo con la vida social, lo que le permite hacer uso de su libertad y mirar al futuro como un universo de posibilidades que irán construyendo su biografía y, por consiguiente, su identidad.

Dentro de esta constelación de versiones de lo humano, la sociedad del comercio (y los intercambios que promueve) ocupa el lugar de la antigua polis griega (en la que la ciudadanía constituía al hombre) o la ya mencionada sociedad de los humanistas en el Renacimiento (que permitía al hombre decirse individuo en la producción de obras), en un correlato lógico (Marín, 2007: 268).

Vistas estas dos nociones de autoconciencia de lo humano (o repliegue hacia el yo en un intento de decir y decirnos quiénes somos), parece lógico deducir que tras el período moderno, durante esta época en la que vivimos y a la que los teóricos han dado en llamar posmodernidad, la reivindicación del individuo como centro de la realidad se radicaliza todavía más. Y esto sucede, a la luz de los estudios que se han llevado a cabo hasta la fecha, cuando la interpretación subjetiva cobra el protagonismo necesario como para deducir que solo nosotros somos dueños y deudores de nuestra historia personal, que nosotros relatamos quiénes somos y solo a través de la narración somos capaces de construir nuestra identidad. A esta cuestión dedicaré el próximo capítulo, en el que trataré de vislumbrar un acercamiento a la naturaleza de esa identidad personal distinta que comenzó a definirse tras la segunda guerra mundial y que hoy continúa en ese mismo proceso. Marín ya adelantó algunas pistas a principios de este siglo:

Pero interpretar el mundo es también y al mismo tiempo interpretarse, hallar una interpretación del hombre: quien se orienta halla la propia posición, descubre el lugar que ocupaba pero no poseía, y que una vez poseído se puede nombrar y habitar. El hombre vive en una interpretación de lo que es, desde la que no sólo puede venir a ser uno para sí, sino también con los demás y el mundo. Si el hombre no está unificado para sí mismo según un nombre y una interpretación, entonces no puede habitarse ni ejercerse, de modo que tenerse en todos esos sentidos —y uno de ellos es saberse— es para el hombre tanto como ser lo que es (2007: 301).

El hombre, en nuestros días, responde a la pregunta por el quién eres desde la interpretación pero, nuevamente, desde su arraigo en un escenario concreto que le proporcione significantes y significados, esto es, la cultura:

Las culturas son sistemas o redes de sentido porque no hay sentidos o significados aislados; como ya vio Aristóteles una pieza suelta es lo que no tiene sentido, y eso para el hombre es la barbarie, la ausencia de sí, la humanidad deshabitada. De ahí que para el hombre interpretarse, humanizarse o descubrirse pasa por socializarse, culturizarse o civilizarse: enhebrarse en la red de significaciones que es un mundo habitado y, por tanto, interpretado, una cultura (2007: 301-302).

4. *Identidad y posmodernidad*

A partir del siglo XIX, la férrea noción moderna de sujeto comienza a parecer obsoleta. El Romanticismo fue un movimiento que ensalzó la cualidad subjetiva del individuo como nunca antes, una circunstancia que desembocó en el siglo XX y, más específicamente a partir de su segunda mitad, en el cuestionamiento de esa definición de identidad que los teóricos habían dado por válida hasta la fecha. Dicho de otro modo: el sujeto tal y como es entendido en la modernidad es en cierto modo *deconstruido*. Así lo expresó, entre otros, Derrida a finales de la pasada década de los sesenta. En su obra *De la gramatologie* (1967), apuntaba a un cuestionamiento del sujeto como entidad autónoma, autosuficiente, congruente y estable, rasgos básicos modernos. Lo que pusieron de manifiesto a partir de los años cincuenta del siglo pasado fue una necesidad de buscar nuevas definiciones para la cuestión de la identidad, una identidad que tendía a forjarse con una mayor libertad de actuación y de transformación de la realidad.

Se abrió así la veda para lo que los sociólogos han dado en llamar la época *posmoderna*, en la que diversas concepciones modernas, como la que me ocupa, comenzaron a ser discutidas. La identidad, de forma más particular, empezó a ser vista como algo más que una mera realidad subjetiva dada a ser compartida con otros. A partir de este momento, el yo no solo se reformula a sí mismo (cada persona en sí) sino que parece dotado de una autonomía capaz de reformular incluso la propia realidad que le rodea. Identidad, en la posmodernidad, equivale en cierto modo a creación, modelación a través de la capacidad creativa de la persona. Si hasta mediados del siglo XX la identidad era configurada de acuerdo, por ejemplo, con una bandera nacional (eran dependientes, en buena parte, de una identidad colectiva que las trascendiera), a partir de los cincuenta el yo parece radicalizarse hasta el punto de hacerse depender de

sí mismo. En la versión cultural de lo posmoderno, el entorno social ya no clasifica ni define la identidad, sino que se convierte en mero escenario para que cada individuo forje su propio yo libremente. La cuestión de la identidad personal, por tanto, no escapa a esa ruptura con los fundamentos de la teoría sociológica asentados hasta la segunda mitad del pasado siglo:

Además de poder considerarlo como un objeto de la sociología del conocimiento, o como acicate para el estudio de las estructuras sociales y los estilos de vida, el debate sobre la posmodernidad también puede tomarse como una provocación directamente dirigida a las propias bases de la conceptualización teórica de la sociología. Lo que afirmo es que el debate sobre la posmodernidad representa una ruptura radical con los supuestos sobre la racionalidad y la normatividad que llevan consigo los conceptos fundamentales de la teoría sociológica, en general, y con los de la teoría de la acción, en particular. Esta ruptura puede ser fecunda, pues abre la vía para una comprensión de la acción humana más plena, como una teoría de la creatividad de la acción (Joas, 2013: 305)⁸.

La noción moderna (y aparentemente cerrada) de sujeto deja paso a una nueva concepción que no solo la cuestiona sino que abre camino a lo que he dado en llamar *un mar de identidades*.

En el presente capítulo, trataré de esbozar un acercamiento a la cuestión de la identidad tal y como podría ser entendida hoy y que será objeto de análisis en el último bloque a través de las expresiones cinematográficas que lo han reflejado de forma más elocuente. En primer lugar, intentaré hacer un repaso breve al contexto sociohistórico en que estas nuevas formas de identidad han ido emergiendo, matizando los posibles porqués del paso de una concepción a otra. En segundo lugar, trataré de dibujar a grandes rasgos esas diferencias entre la noción moderna de sujeto y la posmoderna o más actual.

⁸ Ha sido de gran utilidad la presentación que el profesor Ignacio Sánchez de la Yncera hace a la obra de Joas *La creatividad de la acción*, un texto que, bajo el título *La creatividad de la acción situada: ¿un vuelco de la teoría general?* adelanta las bases del estudio sobre la estructura de la acción humana y sus implicaciones en el actual escenario social.

Trabajo y familia fueron las esferas en que se sustentaba el yo moderno, pero tras la segunda guerra mundial comienzan a perder su hegemonía para dar paso a nuevas formas de configuración del individuo, formas libres que ponen en cuestión esos elementos llamados a responder a la pregunta por el quién soy. Como expresa Martínez Sahuquillo, en la actualidad la identidad se define más por la apertura, la individualización, la reflexión y la diferencia de cada sujeto para con los demás (2006: 811-824). De esta completa libertad del individuo para dotarse a sí mismo de una identidad propia nace ese concepto con el que he querido titular este apartado: ahora no existe la necesidad de recurrir a una entidad superior (llámese autoridad religiosa, política, nacional, etcétera) para saber quiénes somos, sino que estamos todos imbricados en un sistema que reclama de nosotros la diferenciación⁹. Soy quien digo que soy y me defino de acuerdo con lo que yo escojo. Y esto ha sucedido porque en las últimas décadas Occidente ha sufrido una verdadera transformación social: tanto la empresa en la que el individuo deposita sus energías como su unión sentimental con una pareja han pasado a formar parte del terreno de lo precario. La posmodernidad constituye una época en la que todos los supuestos anteriores son puestos en duda fruto de las circunstancias, unas circunstancias que han empezado a demandar un mayor protagonismo del sujeto en detrimento del poder de los países o la propia trascendencia de una autoridad superior.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, la labor de las fuentes de identidad tradicionales parece haber sufrido un verdadero debilitamiento: la religión o la hegemonía de la nación como marco referencial han cedido paso a fenómenos históricos

⁹ Ha resultado especialmente pertinente la aportación del profesor Jostexo Berriain a este respecto al rescatar la teoría de los «círculos sociales» de Georg Simmel. El autor diferencia entre el individuo de las sociedades tradicionales, arraigado en una suerte de círculos concéntricos cerrados y sólidos (la familia y la comunidad religiosa), y el individuo de las sociedades postradicionales, que va creando poco a poco su propio espacio de actuación a través de la intersección de las diferentes parcelas de socialidad o círculos sociales. Esos hallazgos propios del individuo, que a su vez conspiran para ensalzar su ser auténtico, podrían explicarse, a ojos del autor, desde esa apertura de miras hacia otras parcelas de interacción ajenas a la familia y la comunidad religiosa. Así, el individuo configura su identidad tomando como punto de referencia también sus experiencias en otros ámbitos sociales, en los que ejerce otros roles. A partir de ese momento, el individuo pasa a ser también miembro de un conjunto de círculos (trabajador en cierto sector, ciudadano, etcétera) después de desarrollarse en un único círculo concéntrico. Simmel explica que «la posibilidad de la individualización crece indefinidamente por el hecho de que la misma persona pueda ocupar situaciones completamente distintas en los diversos círculos de que forma parte al mismo tiempo» (1986: 445). Esa intersección entre los diversos círculos sociales eleva las probabilidades de que el individuo pueda, a partir de las combinaciones que quiera establecer, distinguirse de otros individuos con los que sí se identifica en el círculo concéntrico. Esta ampliación del escenario en el que el individuo construye su identidad podría explicar ese auge de la autenticidad como valor y generador del propio yo.

que han influido directamente en la concepción de quiénes somos: la globalización, la secularización (o, más bien, la crisis de confianza del individuo en la trascendencia, y el claro replanteamiento de la fe como una opción) y la expansión de las clases medias, entre otros procesos históricos, han contribuido a esta exaltación del sujeto como único actor, dueño y señor, de su existencia. Todas estas consideraciones implican una cualidad de la identidad posmoderna clave: la contingencia. La crítica posmoderna a la noción anterior de sujeto hacía especial hincapié en esta naturaleza presuntamente cerrada de la identidad. La posmodernidad es el teatro de lo azaroso, de la aventura, de lo inmediato y de la acción independiente y auténtica. Como dice Joas, «Los posmodernos repiten, sin callar, que el rígido consenso mata el potencial creador de la diferencia» (2013: 316). Pero va más allá: la crítica posmoderna rechaza la contradicción que existe entre una identidad radical y la disolución de ésta en un entorno complejo y en constante transformación como el que predominó durante la modernidad. En esta época, en definitiva, toda concepción anterior se disuelve en pro de un yo creador y libre. En palabras de Zygmunt Bauman:

La identidad se nos revela sólo como algo que hay que inventar en lugar de descubrir; como el blanco de un esfuerzo, un “objetivo”, como algo que hay que construir desde cero o elegir de ofertas alternativas y proteger después con una lucha aún más encarnizada (...)» (2005: 40).

Bauman habla, además, de adaptación. El sujeto de hoy tiene que estar preparado para remodelar e incluso reinventar su propia identidad en función de las circunstancias que le toque vivir. Kenneth Gergen es, incluso, mucho más plástico y visual a la hora de perfilar o diagnosticar estas nuevas realidades identitarias. En su obra *El yo saturado, los dilemas de la identidad en la vida contemporánea*, publicado por primera vez en 1991, hablaba de una «multiplicación de las posibilidades del ser» fruto de los efectos de una sociedad de la información que ha mostrado a los individuos otros modos de vida (y de ser) al margen de los que cada individuo puede conocer en el transcurso de su vida cotidiana al relacionarse con otros individuos. Pero el psicólogo no se queda solo ahí, sino que acuña conceptos como el de «personalidad pastiche» para referirse a la forja de una identidad por la acumulación de pedazos de identidad que el individuo aprecia en otros sin el más mínimo sentimiento de culpa. Esto apunta a la

cualidad de fragmentación que vertebra el yo posmoderno, cuestión en la que me detendré más adelante.

Bastante elocuente a este respecto es también la aportación que Richard Sennet hace en una de sus obras más celebradas, *La corrosión del carácter* (1998). Según él, el concepto moderno de identidad no se sostiene debido a que es difícil mantener cierta continuidad en el propio yo en una época tan cambiante y convulsa como la nuestra. Por ejemplo, las relaciones sentimentales (y sociales en general) quizá resultan más endebles por ser la individualidad un reclamo básico de esta sociedad de hoy. Dependencia y separación son también fenómenos que han debilitado las relaciones y vínculos familiares, así como, sigue Sennet, la inestabilidad de los puestos de trabajo ha generado una continua reformulación de las vocaciones y las misiones personales que tan importante papel juegan en nuestras vidas. El hecho de no contar con una garantía de continuidad en las prácticas sentimentales y laborales diluye ese posible mantenimiento de la autonarración como condición del sentido de identidad de cada sujeto.

De todas las ideas expuestas, se deduce lo que parece ser la percepción posmoderna de la cuestión de la identidad: que no es legítimo plantear una única forma verdadera y auténtica de ser humano. Y aquí es donde yo quería llegar cuando he titulado este apartado *Un mar de identidades*. A diferencia del período moderno, en el que el yo era configurado por realidades que lo superaban, en la actualidad todo parece apuntar a lo contrario, esto es, a una autoconfiguración del yo por la propia mano artesana del sujeto. Robert Musil, en su celebrada novela *El hombre sin atributos*¹⁰, ya adelantó en el primer tercio del pasado siglo una concepción de la identidad personal que se generalizaría en el último tercio, al presentarnos a Ulrich, un matemático amoral y concupiscente que ha hecho de su vida una continua posibilidad desafiando así los preceptos modernos sobre una realidad sólida y cerrada¹¹. Musil identifica al hombre sin atributos con el hombre sin identidad, sin cualidades que le permitan hablar de quién es,

¹⁰ Escrita entre 1930 y 1942, *El hombre sin atributos* constituye una completa reflexión, en clave de novela filosófica, sobre la decadencia de occidente. Ulrich, el protagonista, es el hombre sin atributos, sin identidad, un hombre sumido en la suspensión vital, circunstancia que le permite a Musil elaborar una radiografía de comienzos del siglo XX a través del *self*. El treintañero Ulrich interrumpe su exitosa carrera en 1913 para volver a Austria por un año, período en el que se implicará por accidente en un proyecto patriótico en mitad de la crisis del Imperio austrohúngaro. Al hilo del discurrir de su nueva vida y arropado por una particular galería de personajes, Ulrich irá identificando la decadencia del sistema político con la desintegración del orden del *self* tal y como se había conocido hasta entonces.

¹¹ Musil hace referencia a esta idea al inicio de la novela: «Así cabría definir el sentido de la posibilidad como la facultad de pensar en todo aquello que podría igualmente ser, y de no conceder a lo que es más importancia que a lo que no es» (2001: 18).

en el que se ha convertido en uno de los personajes paradigmáticos de ese nuevo orden en el que el individuo parece ser principio y fin de ese proceso de construcción de su identidad. No obstante, y aquí reside lo esencial, Musil no dice que Ulrich no tenga cualidades, sino más bien que sus cualidades no son realmente suyas, sino formantes de un flujo en el que todo está sujeto a cambio.

Para la crítica posmoderna, la anterior noción de identidad no es más que una mera fantasía que a día de hoy queda diluida por la presión sobre el individuo para que actúe teniendo en cuenta siempre la experiencia del otro. Ahí está la multiplicidad, en el juego entre mantener la propia identidad enfatizando la diferencia pero aceptando la existencia de los otros, también seres diferentes entre sí.

Los posmodernos apuntan a una concepción multiplicadora del sí mismo, no tanto un sí mismo unificado, autónomo e independiente, como los modernos. Hoy podemos ser lo que queramos y digamos ser, sin límite y con total libertad. Nuestra identidad no depende de la adecuación de nuestra vida a las esferas familiar y laboral, sino que se va forjando de forma múltiple por medio de la acción y en cada una de nuestras interacciones. De ahí surge la asociación que hace el pensamiento posmoderno entre sujeto y contingencia frente a la explicación moderna. Nuestra identidad depende de las circunstancias y se conforma mediante la narración de las mismas.

Para entender los porqués de estas nuevas formas de identidad, denominadas por muchos autores «posmodernas», conviene ahora hacer un breve repaso a las circunstancias sociohistóricas que vertebraron la segunda mitad del siglo XX o, más específicamente, aquellas que podrían resultar más esclarecedoras a partir de la década de los años sesenta. Para empezar, pensadores como Daniel Bell ya apuntaron a finales de los setenta a una redefinición de la cultura como caldo de cultivo para la vida en comunidad y el desarrollo de las identidades de sus miembros. En concreto, él habla del cambio hacia una cultura más permisiva que no tenga tan en cuenta su carácter normativo de antaño:

(...) En primer término, la cultura se ha convertido en el componente más dinámico de nuestra civilización (...). Hay actualmente en el arte (...) un impulso dominante hacia lo nuevo y original (...). En segundo término, en los últimos 50 años, aproximadamente, se ha producido la legitimación de este impulso cultural. La sociedad ahora acepta este papel de la imaginación, en lugar de considerar, como en el pasado, que la cultura

establece una norma y afirma una tradición filosófico-moral con relación a las cuales lo nuevo puede ser medido y (por lo general) censurado (2010: 45).

La caída de las grandes potencias tras la segunda guerra mundial suscitó, además de una reinvencción de diversos ámbitos de la vida social, política y económica de los países occidentales, una verdadera necesidad de buscar nuevos horizontes. La derrota significó una cierta pérdida de rumbo para las poblaciones: la patria ya no era autoridad trascendental para los hombres, que volvían poco a poco a la normalidad sumidos en un mar de dudas que exigían una redefinición urgente de sus papeles como hombres. La identidad colectiva, por tanto, comenzó a dejar paso a una exaltación inaudita de lo propio, único y diferencial de cada individuo, dando rienda suelta a la imaginación en detrimento de la autoridad cultural que había dominado sus vidas hasta esos años.

Pero esta revolución cultural no llegó de repente, de la noche a la mañana. Vino fraguándose en la modernidad tardía a través de la idea de individuo que ya he explicado más arriba. La radicalización del yo como entidad con sentido propio y absoluto se tradujo, a partir de los sesenta, en una exaltación de ese yo en el arte. Se dejó de lado la representación del objeto para erigirse el artista mismo en objeto de sus producciones, enarbolando su psicología por encima de la propia acción de crear. Aquí está la clave del paso de la época moderna a la posmoderna:

El modernismo tradicional trató de sustituir la religión o la moralidad por una justificación estética de la vida. Crear una obra de arte, ser una obra de arte: solo esto daba sentido al esfuerzo del hombre por trascenderse. Para volver al arte, como se hace evidente en Nietzsche, la búsqueda misma de las raíces del yo traslada la indagación del modernismo del arte a la psicología: del producto al productor, del objeto a la psique (Bell, 2010: 60-61).

El individualismo, entiende Bell, es un fenómeno que se produce cuando los sujetos se alejan de la pretensión de decirse individuos y ahondan mucho más, buscando los verdaderos orígenes de su existencia. En nuestros días, la pregunta por el quién soy ya no obtiene su respuesta cuando el sujeto se remite a una autoridad moral superior, a veces incluso ni siquiera mirando a la cara de sus semejantes, la respuesta se encuentra dentro de sí mismo. Y la consecución de esa explicación o respuesta depende en gran parte de la propia imaginación. El autor justifica sus pesquisas añadiendo algunos nombres propios que conformaron estas ideas:

En la década de 1960 surgió una poderosa corriente posmodernista que llevó la lógica del modernismo a sus últimas consecuencias. En los escritos teóricos de Norman O. Brown y Michel Foucault, en las novelas de William Burroughs, Jean Genet y, hasta cierto punto, Norman Mailer, y en la cultura porno-pop que nos rodea ahora por todas partes, vemos una culminación lógica de las intenciones modernistas (2010: 61).

Ahora bien, llegados a este punto, cabe preguntarse qué es exactamente eso a lo que los teóricos denominan *posmodernismo* o *posmodernidad*, concepto que ha suscitado y sigue suscitando debates y que se sitúa en el centro de la discusión académica. En lo que sí parecen ponerse de acuerdo todos ellos es en que se trata de una época que da rienda suelta a la espontaneidad y deja de lado ese cierto tufo absolutista de las ideas modernas. La posmodernidad significa, de variadas formas, el cuestionamiento de todos los planteamientos anteriores y la puesta en marcha de una maquinaria social que incentive lo puramente instintivo. De ahí que la preocupación por el yo y sus raíces sea en esta etapa histórica una preocupación de primer orden. Bell, en su intento de caracterizar esta época, habla de impulso, imaginación y acción:

Hay varias dimensiones del temperamento posmodernista. Así, el posmodernismo ha sustituido completamente la justificación estética de la vida por lo instintivo. Solo el impulso y el placer son reales y afirman la vida; toda otra cosa es neurosis y muerte. Además, el modernismo tradicional, por osado que fuese, desplegó sus impulsos en la imaginación, dentro de los límites del arte. Demoníacas o criminales, las fantasías se expresaban mediante el principio ordenador de la forma estética. El arte, por ello, aunque fuese subversivo de la sociedad, aún estaba de parte del orden e, implícitamente, de una racionalidad de la forma, si no del contenido. El posmodernismo desborda los recipientes del arte. Rompe los límites y afirma que la manera de obtener conocimiento es *actuando*, no haciendo distinciones. El “happening” y el “ambiente”, la “calle” y la “escena”, no son los terrenos propicios para el arte, sino para la vida (2010: 61).

Posmodernidad es, según parece, vida y acción libre de los individuos. El pueblo, hasta entonces encorsetado y sometido a una serie de normas y valores morales previamente dados, ahora se independiza y hace de su condición el arma más valiosa para su propia definición. Lo que antes estaba en manos de unos pocos, el privilegio de la diferencia, ahora parece estar al alcance de todos: «Lo más sorprendente en el

posmodernismo es que lo esotérico de antaño se proclama ahora como ideología, y lo que fue antes la propiedad de una aristocracia del espíritu se ha convertido ahora en la propiedad democrática de las masas» (Bell, 2010: 61). El autor va más allá, todavía, hablando de una verdadera nueva era que deja atrás la concepción moderna de la civilización.

El temperamento posmodernista, considerado como un conjunto de doctrinas vagamente asociadas, marcha en dos direcciones. Una es filosófica, una suerte de hegelianismo negativo. Michel Foucault ve al hombre como una encarnación histórica de corta vida, “una huella en la arena”, que será borrada por las olas. Las “ruinosas y pestilentes ciudades del hombre llamadas ‘alma’ y ‘ser’ serán des-construidas”. Ya no es la decadencia de Occidente, sino el fin de toda civilización (2010: 61).

Sin embargo, es la segunda dimensión de la posmodernidad la que interesa a la cuestión de la identidad:

Pero el temperamento posmodernista que se mueve en la otra dirección tiene una implicación mucho más significativa. Proporciona la punta de lanza psicológica para un ataque a los valores y las pautas motivacionales de la conducta “ordinaria”, en nombre de la liberación, el erotismo, la libertad de impulsos, etcétera. Es esta corriente de la doctrina posmoderna, de forma más popular, la que tiene importancia, pues supone una crisis de los valores de la clase media (2010: 62).

Nuevamente, hablamos de cuestionamiento del sistema de valores anterior, de liberación, de impulso, de ataque a la hoja de ruta que venía siendo frecuente y de cumplimiento obligado en décadas anteriores. El posmodernismo, en definitiva, promueve que todo lo que antes solo cabía en la imaginación del individuo sea ahora puesto en práctica por él, «actuado en la vida» (2010: 62). El arte ya no solo es representación de la realidad, ahora se ha convertido en una suerte de brújula para el vivir. Y a este tipo de conducta novedosa contribuyó la acción de los medios de comunicación de masas, agentes democratizadores y difusores de estilos de vida hasta entonces reservados a unos pocos.

Pero en este panorama existe, además, una cierta inclinación a dejar de lado las precauciones de calado moral y reforzar el instinto. En Occidente, es el tiempo de vivir el momento, de dejarse llevar y de postergar las obligaciones, todo esto para potenciar el

disfrute de la propia vida sin que haya una importante preocupación por las consecuencias de los actos de uno mismo:

La cultura ya no se ocupaba de cómo trabajar y realizar, sino de cómo gustar y gozar. A pesar de cierta permanencia en el uso del lenguaje de la ética protestante, el hecho era que, por la década de 1950, la cultura norteamericana se había hecho primariamente hedonista, interesada en el juego, la diversión, la ostentación y el placer, y todo ello — típicamente de Norteamérica— de una manera compulsiva (2010: 77).

Lo que pone de manifiesto Bell es el fenómeno por el cual el individuo moderno, que tan centrado parecía estar en fundar una familia y ganarse la vida gracias a un puesto de trabajo deviene ahora más preocupado por la satisfacción inmediata de los propios deseos. Una de las características del individuo en nuestra época parece ser esa tendencia hedonista llamada a anteponer cualquier instinto personal e individual a cualquier motivación colectiva o que lo trascienda¹². Para él, este nuevo escenario se revela prometedor en cuanto a que le permite desplegar todo el abanico de expectativas para ir cumpliendo con ellas de forma inmediata: lo importante es aquello que quiere y que resulta más relevante que llegue ya, sin esfuerzo previo y apelando a la buena suerte. Este individuo ya no piensa en los demás, se hace más individualista que nunca y potencia el futuro en lugar de tratar de averiguar quién es en el momento presente. El autor lo ejemplifica del siguiente modo:

No es casual que la nueva revista exitosa de la década anterior se titulase Playboy y que su éxito —una circulación de 6 millones en 1970— se debiera en gran medida al hecho de que estimulara las fantasías de proezas sexuales masculinas. Si el sexo es, como escribió Max Lerner, la última frontera de la vida norteamericana, entonces el motivo de la realización en una sociedad exitista halla su culminación en el sexo. En los decenios de 1950 y 1960, el culto al orgasmo sucedió al culto de la riqueza como pasión básica de la vida norteamericana (2010: 77).

El placer inmediato, por tanto, parece ser la preocupación del individuo en la posmodernidad, aquello que realmente lo define, en contraposición con el dinero o el

¹² Esta idea enlaza perfectamente con esa distinción que hacía Musil entre el «hombre con sentido de la realidad» y el «hombre con sentido de la posibilidad», como es el caso de Ulrich, el personaje de su novela, para quien lo realmente relevante es «respetar unas pocas leyes exteriores por amor a la libertad interior» (2001: 322).

patrimonio de cualquier índole que pudiera haber acumulado a lo largo de los años. Y existen, a ojos del autor, dos influencias directas de esta nueva época, dos fenómenos que explican esta reclusión del individuo en sí mismo. Por un lado, el consumo masivo representado en la aparición del automóvil. Un vehículo particular no hizo sino potenciar ese gusto por lo propio, por la tenencia de una herramienta con la que traspasar fronteras, con la que identificarse y poder decidir hacia dónde ir sin pensar en nada más que en un objetivo personal. La propia capacidad para comprar un coche barato es la metáfora perfecta que sirve para representar ese conato de conquista del sí mismo, un sí mismo con plena capacidad para volar libre sin la necesidad de depender de nada ni de nadie. El segundo fenómeno es la llegada del cinematógrafo. Concretamente, Bell apunta a su componente emocional como factor de rebelión del sujeto: «Las películas son muchas cosas —una ventana al mundo, un conjunto de sueños disponibles, fantasía y proyección, escapismo y omnipotencia— y su poder emocional es enorme» (2010: 73-74). Lo que parece poner de manifiesto es que, en efecto, las películas comenzaron a transmitir otros modos de vivir, nuevos patrones vitales con los que la ciudadanía de Occidente empezó a identificarse hasta el punto de desarrollar sus propios modos de vida y de autodefinición.

No es objeto de este apartado desarrollar una completa explicación de índole histórica, de modo que conviene ahora centrar la atención en el concepto de *sensibilidad* en relación con el de *identidad personal* durante la década de los sesenta. Bell no habla de un individuo nuevo, sino de una evolución del individuo moderno que pone el acento en una preocupación más perspicaz por el propio yo.

(...) Apareció una nueva presentación del yo que Roger Shattuck (en *Los años del festín*) ha caracterizado por cuatro rasgos: el culto a la infancia; el deleite por lo absurdo; la inversión de los valores, que celebró los impulsos más bajos, en lugar de los más elevados; y el interés por la alucinación (2010: 122).

Y matiza: «Lo más sorprendente de la década de 1960 fue que las anteriores preocupaciones por el yo se repitieron ahora, aunque en una forma más aguda y áspera» (2010: 122). El sujeto adulto se regodea ahora en una candidez cuasi infantil, apelando a una inocencia que no existe por razones obvias. Lo absurdo se refleja en obras cuyos protagonistas podían ser perfectamente animales e incluso objetos y la alucinación «fue entronizada en la droga y en la experiencia psicodélica» (2010: 122). La escala

(socialmente asentada) de valores conocidos hasta entonces reventó para dar paso a una visión cartesiana de la moral: dicha escala empezó a depender cada vez más de uno mismo y no de instancias superiores. La sensibilidad, por tanto, comenzó su particular proceso de cambio al hilo de los acontecimientos, que propiciaron el repliegue del individuo hacia sí mismo. Algunos de estos hechos novedosos fueron denominados movimientos contraculturales, tales como las revoluciones feminista y de defensa de los homosexuales.

A fines del decenio de 1960, se había dado un nombre (la contracultura) y una ideología a la nueva sensibilidad. La principal tendencia de esta ideología —aunque apareciera bajo el disfraz de un ataque a la “sociedad tecnocrática”— era el ataque a la razón misma (2010: 140).

El autor añade que, a partir de esos años, «en reemplazo de la razón, se nos invitaba a entregarnos a una u otra forma de espontaneidad prerracional» (2010: 141).

Efectivamente, estos movimientos vinieron a representar, entre otros, esa crisis de lo establecido hasta las décadas de los cincuenta y sesenta, de esos valores que hasta entonces nadie parecía cuestionar y que pertenecían a otro tipo de sensibilidad social:

La cultura modernista es una cultura del yo por excelencia. Su centro es el «yo» y sus límites están definidos por la identidad. El culto de la singularidad comienza, como tanto del modernismo, con Rousseau, quien declara en las primeras líneas de sus Confesiones: «Comienzo una empresa que no tiene precedentes... ¡Yo mismo, solamente! Conozco los sentimientos de mi corazón». Y en verdad, esta declaración carece completamente de precedentes en la literatura en su afirmación de absoluta singularidad («no estoy hecho como los demás seres existentes») y en su adhesión a una absoluta franqueza («no he omitido nada malo ni agregado nada bueno») (Bell, 2010: 131).

El autor ilustra este proceso de disolución de la realidad en el yo a través de algunos ejemplos tomados del campo de la literatura de esos años. Bell parece indicar que la experiencia personal del novelista, trasladada al papel, aporta mucha más luz que cualquier retrospectiva histórica pretendidamente objetiva a la hora de entender quién era el ser humano en esa época, influencia inmediata de la nuestra:

La situación es más grave, quizá, en el campo de la literatura. La novela apareció hace unos doscientos años, y fue creada por la sensación de un mundo en conmoción. Fue un medio de informar sobre el mundo de los hechos a través de la imaginación, y la piedra de toque de la novela fue la participación en la experiencia —con toda su variedad e inmediatez— refractada por las emociones y disciplinada por el intelecto. Un novelista, por así decir, es un ejemplo de un individuo cuyas experiencias personales son una especie de ur-experiencia. Cuando se remonta a su propio inconsciente para sondear el fondo de su psique, se pone en contacto también —si es un buen novelista— con el inconsciente colectivo (2010: 135).

Bell no explica la naturaleza de su sociedad, del escenario social que le rodea. Solo lo hace, en todo caso, por su naturaleza condicionante y no como realidad en sí misma:

Durante los primeros cien años, aproximadamente, de la existencia de la novela, la tarea del novelista fue examinar la sociedad. Pero con el tiempo se demostró que esta era una tarea imposible. Como ha escrito Diana Trilling¹³ al tratar de definir el tema central contemporáneo del novelista: «Para el escritor avanzado de nuestro tiempo, el yo es el supremo, y hasta el único, objeto de referencia. La sociedad no tiene una trama o función por la que merezca la pena preocuparse; existe porque pesa sobre nosotros y nos condiciona absolutamente... (El) novelista actual trata solo de ayudarnos a definir el yo en relación con el mundo que nos rodea y que amenaza con abrumarlo» (...). Esta es una afirmación brillantemente exacta de lo que respecta a la primera mitad de siglo; pero cuando llegamos al decenio de 1960, el novelista ha perdido el yo como objeto de referencia, ya que las fronteras entre el yo y el mundo se borraron cada vez más (2010: 135).

Y esas fronteras deshechas parecen significar que el yo, la preocupación por la identidad personal, ha ocupado la realidad por completo hasta el punto de no entenderse sin referencia a él. Y la importancia de esa redefinición del yo no queda ahí, se completa cuando asistimos a un ensalzamiento ciego de la subjetividad en la que el individuo no termina de encontrarse, por mucho que quiera erigirse en dueño supremo de su propia existencia:

¹³ Daniel Bell cita directamente del artículo de Trilling “The moral radicalism of Norman Mailer”, contenido en *Claremont Essays* en 1964 (pp. 177.178).

Los autores que llamaban la atención eran los “humoristas negros”: Joseph Heller, J. P. Donleavy, Bruce J. Friedman, Thomas Pynchon y, para un público más “pop”, Terry Southern. Abordaban el absurdo y las situaciones nihilistas, las tramas eran alocadas y enredadas, el estilo frío, grotesco, estafalario y bufonesco. En todas las situaciones el individuo es una especie de rehilete zarandeado de un lugar a otro por las necesidades de instituciones enormes e impersonales (2010: 136).

No obstante, esa definición del individuo posmoderno como entidad fragmentada será objeto del próximo apartado, en el que trataré de esbozar las líneas generales que vertebran dicha noción.

Otros autores, como Erich Fromm, continuaron diagnosticando la cuestión de la identidad décadas más tarde al hablar de que el capitalismo había favorecido el «crecimiento de un yo activo, crítico y responsable» (1997: 117) al liberarlo de sus vínculos tradicionales, pero matizando y haciendo todavía más expresiva esa tendencia, que parecía poner de relieve un menoscabo de su aparentemente incorruptible naturaleza, como había pretendido asentar la modernidad. Fromm incide en esa consecuencia negativa que tenía la nueva sociedad de masas: el sentimiento de que el individuo se sabía nimio, diluido, dentro de esa realidad social en la que desarrollaba su existencia. Estaba llamado, por tanto, a desarrollar sus propios matices diferenciales, sus marcas de identidad únicas e irremplazables:

Sin embargo, si bien todo esto fue uno de los efectos que el capitalismo ejerció sobre la libertad en desarrollo, también produjo una consecuencia inversa al hacer al individuo más solo y aislado, y al inspirarle un sentimiento de insignificancia e impotencia (1997: 117).

Y, si bien Bell hablaba del automóvil y el cine como influencias claras de esa exaltación de la autoconciencia, ahora Fromm añade un factor más que ha venido a resaltar ese gusto por lo puramente individual, eso sí, sin dejar de lado las consecuencias inmediatas:

El primer factor que debemos mencionar a este respecto se refiere a una de las características generales de la economía capitalista: el principio de la actividad individualista. En contraste con el sistema feudal de la Edad Media, bajo el cual cada uno poseía un lugar fijo dentro de una estructura social ordenada y perfectamente clara,

la economía capitalista abandonó al individuo completamente a sí mismo [...]. Pero al favorecer la «libertad de», este principio contribuyó a cortar todos los vínculos existentes entre los individuos, y de este modo separó y aisló a cada uno de todos los demás hombres (1997: 117).

Es probable que las aseveraciones del autor fueran algo inexactas, si no exageradas, aunque aventuró uno de los efectos que hoy vivimos con normalidad: la deshumanización del otro por mediación de la tecnología. Él habla del espíritu capitalista, pero cierto es que fenómenos como el desarrollo de las relaciones personales a través de internet o del teléfono móvil han venido a hacer más grande la grieta entre los individuos:

El sentimiento de aislamiento y de impotencia del hombre moderno se ve ulteriormente acrecentado por el carácter asumido por todas sus relaciones sociales. La relación concreta de un individuo con otro ha perdido su carácter directo y humano, asumiendo un espíritu de instrumentalidad y de manipulación. En todas las relaciones sociales y personales la norma está dada por las leyes del mercado (Fromm, 1997: 126).

En la segunda mitad del siglo XX, por tanto, la confluencia de estos y otros factores sociohistóricos genera el caldo de cultivo para lo que vendría después: un despliegue subjetivo sin precedentes, el mismo que vivimos hoy, en el que la extravagancia y la genialidad parecen ser las claves de la autodefinición y la autoconciencia. Extravagancia entendida como cualidad que pone de manifiesto la unicidad del individuo y genialidad como exaltación libre de su propio ser, de aquello que lo hace diferente de sus semejantes. Para Ulrich, el antihéroe de Musil, «nada es firme, ningún yo, ningún orden» (2001: 304-305), de ahí que ilustre con no poca elocuencia el sentir y la identidad de ese nuevo individuo que aprecia todo desde el prisma de la contingencia. Como decía Bell, el subjetivismo apuntaba a un mundo de posibilidades en las que el hombre encuentra modos de configurar su propio yo, de descubrir poco a poco quién es, pero desde una perspectiva reflexiva que le permita escoger de entre un conjunto de posibilidades. Esta posibilidad, en contraposición con la noción cerrada de realidad vigente en siglos anteriores, es la que empieza a definir el nuevo contexto de fragua de la identidad personal.

No quiero pasar a examinar aquellos avatares que podrían explicar la naturaleza de la identidad tal cual se ha comprendido en las últimas dos décadas sin hacer algunas puntualizaciones sobre el contexto que ha marcado el paso de la noción moderna a la que vengo denominando posmoderna de dicha cuestión. Servirá, además, a modo de resumen de la breve perspectiva histórica que he desarrollado en este último apartado.

1. Hasta el siglo XX (concretamente la primera mitad), la persona menor de edad entendió que su estilo de vida debía ajustarse a ciertos requerimientos sociales, los mismos que modelaban un yo sumiso y desamparado. A este cometido contribuían también ciertas costumbres socialmente aceptadas como buenas o recomendables para la formación del sujeto. Acercarse a la virtud, para él, no era más que un sinónimo de acatar la norma tradicional preestablecida cuyas raíces podían encontrarse en creencias como la patria o la confesión religiosa, arraigadas en lo colectivo. La idea de trascendencia, especialmente en la etapa premoderna y parte de la modernidad, hacía al individuo saberse formante de un todo cósmico, siendo cualquier salida de dicho entramado un desafío a la autoridad que podría acabar pagándose con el ostracismo social.
2. El primer hito que explica esa expansión subjetiva sin precedentes de nuestra época no es sino el movimiento romántico del siglo XIX. El Romanticismo supuso el descubrimiento de un yo total e independiente que no se dejaba asimilar a ninguna otra realidad social, sino más bien a la idea de extravagancia, tal y como la entendió Stuart Mill en ese siglo: un yo libre, sin condicionamientos, original, espontáneo y tendente a preservarse y reafirmarse en su diferencia.
3. La existencia del individuo de hoy está influenciada por dos experiencias inauditas. En primer lugar, por la falta de un fundamento trascendente o, dicho de otro modo, una entidad superior que le haga pensar en la muerte como un cambio y no un fin para su existencia. En segundo lugar, por la comprensión de sí mismo como un igual entre iguales, todos poseedores de su propia dignidad. El sujeto posmoderno aprecia el carácter nivelador de lo individual que tiene la masa (y su tendencia a la uniformidad) y, por tanto, quizá hay que partir de esta consideración para comenzar a explicar ese auge de lo único, esa exaltación del rasgo diferencial que obsesiona al individuo en nuestros días.

4. La democracia ha aportado una serie de rasgos distintivos a la posmodernidad que han influido de forma definitiva en los individuos, especialmente la recurrencia a la vulgaridad y la originalidad como marcas de identidad individual. No me refiero a la vulgaridad en su acepción coloquial de comportamiento ordinario o tosco del sujeto, sino en el sentido de fenómeno social que viene a suceder a la anterior jerarquía (sociedad estamental, sociedad de clases, aristocracia...) cuando los límites entre lo popular y lo culto se han difuminado. Por otro lado, la originalidad también ha provocado un repliegue del individuo hacia su ámbito más privado, donde reconoce su singularidad y desde donde trata de extenderla al resto de sus esferas de acción. La tradición, brújula de la que hablaba más arriba que venía a guiar la formación del sujeto a medida que iba creciendo, deja paso a la originalidad como norma de conducta.
5. Hoy en día el individuo ya no entiende su vida como narración dividida en dos estadios, uno joven y otro adulto, con las obligaciones y derechos que cada uno lleva consigo. En esta época, el individuo es libre de decidir si quiere ser eternamente joven y adquirir los patrones de conducta de su adolescencia, pues sus inquietudes y deseos son impermeables al bien común. Lo común o socialmente aceptado ya no vertebra al individuo, es más bien la subjetividad la que ha engullido al resto de la realidad social de cada sujeto.
6. La masa es sinónimo de colectividad y también de mediocridad y, por tanto, hoy en día resulta especialmente importante poner todo de nuestra parte para resaltar y reafirmar nuestra singularidad. La excentricidad, la espontaneidad y el genio que cada uno de nosotros lleva dentro son las notas predominantes a la hora de reivindicar nuestra identidad personal.

Hacia un concepto de identidad posmoderna

Una vez explicadas algunas de las cuestiones contextuales, toca ahora abordar la cuestión principal de este capítulo: dirimir los avatares que podrían explicar la naturaleza de la identidad personal en nuestros días. Trataré de esbozar las características que han puesto de manifiesto diversos autores para, finalmente, concluir

dichas aportaciones con un diagnóstico general que pudiera servir como punto de partida a la hora de valorar más adelante los productos cinematográficos.

A grandes rasgos, el yo posmoderno deja de lado la imitación de un modelo para dedicarse a ser en su mayor expresión. En otras palabras, al individuo posmoderno no lo define, como hemos dicho, una entidad superior y trascendente, ni siquiera un conjunto de roles, sino lo que él mismo transmita: yo soy lo que digo que soy, a pesar de todo y de todos. Al mismo tiempo, esa identidad que se configura a través de la narración implica, en muchas ocasiones, no saber bien quién se es o, de otro lado, pensar que uno es muchas cosas¹⁴. Ya no hay arquetipos o modelos vitales a seguir, sino el poder de la palabra, un poder que nos faculta para definirnos con total libertad. Ahora, parecen existir tantas identidades como individuos, si se quiere, y su definición, como veremos, pasa por términos como: contingencia, transitoriedad, fragmentación (estar dividido entre varios vínculos heterogéneos, simultáneos o sucesivos), elección personal, autenticidad o autonomía radical.

Al hilo de las pautas que daba acerca de esa llamada «nueva sensibilidad» de nuestra época, Daniel Bell se encarga de definir nuestra sociedad de masas de forma breve a través de cuatro «dimensiones»: número, interacción, conciencia de sí mismo y orientación hacia el futuro (2010: 93), de las cuales interesa destacar especialmente la tercera:

A la clásica pregunta sobre la identidad: “¿quién es usted?”, un hombre tradicional respondería: “soy el hijo de mi padre”. Hoy una persona dice “yo soy yo, provengo de mí mismo y en la elección y la acción me hago a mí mismo”. Este cambio de identidad es el sello de nuestra modernidad¹⁵. Para nosotros, la experiencia, y no la tradición, la autoridad, la verdad revelada o siquiera la razón, se ha convertido en la fuente de la comprensión y la identidad. La experiencia es la gran fuente de la autoconciencia, la confrontación del yo con otros (2010: 94-95)

¹⁴ Como Ulrich, ante el individuo se presenta en nuestra época un abanico de posibilidades, si bien el personaje de Musil lo experimenta como una carga. El *self* ahora parece ser un *self* plural. Al inicio de la novela, el autor da a entender que todos los individuos (representados en la figura de Ulrich) tienen al menos nueve caracteres (nación, vocación, estado, clase, contexto geográfico, sexualidad, yo, ello y, quizá, su vida privada).

¹⁵ Bell habla de modernidad en los 60, cuando publicó su libro, pero se está refiriendo ya a una modernidad tardía o esa que ahora es frecuentemente llamada *posmodernidad*.

Lo que Bell parece querer poner de relieve es una identidad que pasa por la interacción con los otros, por recortarse en relación a otras identidades, centrada en la experiencia y no en realidades externas y que se revelan a menudo ajenas al propio individuo. El yo, hoy, se elige y se fragua actuando. Y es precisamente por este motivo por el que el individuo a veces sufre la tan temida crisis de identidad, que no es más que la percepción de que uno mismo no es capaz de definirse:

En la medida en que uno hace de la propia experiencia la piedra de toque de la verdad, uno busca a aquellos con quienes se tiene una experiencia común para hallar significados comunes. En esta medida, el surgimiento de las generaciones y el sentido de la generación es el centro distintivo de la identidad moderna. Pero este cambio es también la fuente de una “crisis de identidad” (Bell, 2010: 95).

Y, a continuación, puntualiza:

El problema sociológico de la realidad en nuestro tiempo —en términos de ubicación social e identidad— se plantea porque los individuos han soltado viejas amarras, ya no siguen pautas heredadas, y deben enfrentarse constantemente con problemas de elección (la capacidad de elegir carreras, estilos de vida, amigos o representantes políticos es, para la masa del pueblo, algo nuevo en la historia social) y ya no encuentran normas o críticos autorizados que los guíen. Así, el paso de la familia y la clase a la generación como fuente “estructural” de confirmación crea nuevas tensiones en la identidad (2010: 95).

En nuestra época, en efecto, se ha instalado cierta contradicción: por un lado, el individuo se siente libre a la hora de definirse a través de la pregunta por el quién es pero, por otro lado, también es susceptible de quedar en tierra de nadie al no encontrar un patrón de acción en el otro, esto es, una brújula que le otorgue alguna clave con la que delimitar su existencia. El hecho de que las respuestas ya no se encuentren en instancias superiores, como la familia o la clase social, y de que sean propiedad exclusiva del reflejo en nuestros semejantes provoca cierta sensación de inestabilidad en el individuo posmoderno, pues no siempre logrará cerciorarse de quién es por confrontación con el otro. En esta idea incide también de una forma bastante elocuente Charles Taylor al hablar de la individualidad como el buque insignia de la identidad personal:

En otras palabras, el relativismo era en sí mismo un vástago de una forma de individualismo, cuyo principio es algo parecido a esto: todo el mundo tiene derecho a desarrollar su propia forma de vida, fundada en un sentido propio de lo que realmente tiene importancia o tiene valor. Se les pide a las personas que sean fieles a sí mismas y busquen su autorrealización. En qué consiste esto debe, en última instancia, determinarlo cada uno para sí mismo. Ninguna otra persona puede tratar de dictar su contenido. Ésta es hoy por hoy una postura bastante conocida. Refleja lo que podríamos llamar el individualismo de la autorrealización, tan extendido en nuestra época, y que se ha fortalecido especialmente en las sociedades occidentales desde los años 60 (1994: 49-50).

La autorrealización constituye un fenómeno que se puso de manifiesto en la modernidad tardía y que parece haberse radicalizado en nuestros días. De hecho, no son pocos los que hoy diagnostican el individualismo, esa tendencia a satisfacer las necesidades propias y dejar de lado a los otros, como un problema o, al menos, una preocupación social. No faltan quienes, desde el otro lado, cantan sus logros y los elevan a la categoría de virtud admirable de la civilización occidental, por supuesto. En este mundo, aquí y ahora, todos tenemos derecho a escoger nuestra propia pauta vital, a darnos nuestra particular norma de acción, «a determinar la configuración de sus vidas con una completa variedad de formas sobre las que sus antepasados no tenían control» (1994: 38). Pero es que, además, estas nuevas formas están amparadas por las instituciones y textos legales. Taylor incluye en su análisis expresiones como «sociedad permisiva», «generación del yo» o «preeminencia del narcisismo» (1994: 40) dejando patente que, en efecto, la identidad personal ha pasado a ser una realidad de primer orden y a la que todo parece supeditarse. Al convertirse la autorrealización en el valor primordial de la vida del individuo, dice Taylor, potenciando la ruptura con la exigencia moral y el compromiso con los demás, el narcisismo se convierte en la palabra perfecta para designar precisamente esa actitud egocéntrica que consiste en dejar de lado todo aquello que se revele externo a sí mismo:

En cierto sentido, esta cultura ha visto un movimiento polimorfo que podría llamarse de «subjetivación»: es decir, las cosas se centran cada vez más en el sujeto, y lo hacen de innumerables maneras. Aquellas cosas que en otro tiempo se dirimieron gracias a alguna realidad externa —las leyes tradicionales, pongamos por caso, o la naturaleza—

se mencionan ahora como fruto de nuestra elección. Aquellas cuestiones en las que estábamos destinados a aceptar los dictados de la autoridad hemos de pensarlas hoy en día por nosotros mismos. La libertad moderna y la autonomía nos centran en nosotros mismos, y el ideal de autenticidad exige que descubramos y articulemos nuestra propia identidad (1994: 111).

Taylor rescata a Herder para poner de relieve la convicción puramente moderna de que todos tenemos una forma original de ser humano. Añadir este calificativo a la condición de nuestra misma existencia es una de las notas dominantes de la era moderna, ahora radicalizada. Ahora no importa lo que signifique ser humano sino, más bien, lo que significa ser humano para cada individuo. La identidad en esta era pasa por conocer cuál es la clave de mi vida. No hay patrón ni imitación posible que me ayude a forjar mi propio yo, a responder a la pregunta por el quién soy:

Ésta es la poderosa idea moral que ha llegado hasta nosotros. Atribuye una importancia moral crucial a una suerte de contacto con uno mismo, con mi propia naturaleza interior, que considera en peligro de perderse, debido en parte a las presiones para ajustarse a la conformidad exterior, pero también porque, al adoptar una posición instrumental conmigo mismo, puedo haber perdido la capacidad de escuchar esta voz interior. Y esto hace aumentar la importancia de este contacto con uno mismo introduciendo el principio de originalidad: cada una de nuestras voces tiene algo propio que decir. No sólo no debería plegar mi vida a las exigencias de la conformidad exterior; ni siquiera puedo encontrar fuera de mí el modelo conforme al que vivir. Sólo puedo encontrarlo en mi interior (1994:65).

El yo posmoderno parece pasar, por tanto, por la exaltación del ideal de autenticidad, que no es más que una declaración abierta del individuo en pro de su propia originalidad, que se define en función de una serie de enunciados y descubrimientos propios e intrínsecos a sí mismo. Y esto, hoy en día, desemboca inevitablemente en la ignorancia del otro. Tenemos tan presente nuestra labor personal de autorrealización y búsqueda de nuestra identidad que acabamos por pensar que los otros quizá no eran tan importantes a la hora de llevar a cabo esa labor: «La autenticidad parece definirse una vez más de una forma que se centra en el yo, que nos distancia de nuestras relaciones con los otros» (1994: 78). Y en eso parece consistir esa radicalización de la noción de individuo moderno que ahora nos asalta: en la paradójica

percepción de que la identidad personal pasa por dejar de lado a nuestros semejantes en el camino de buscar nuestro propio genio dentro de nosotros. En definitiva, el yo posmoderno se radicaliza en la medida en que se aísla y se cierra en sí mismo.

En nuestra cultura contemporánea, además de estar plenamente asentada la idea de que el límite de la autorrealización de uno se encuentra en la garantía de oportunidades similares para los otros, subyace un concepto clave a la hora de entender estas nuevas concepciones de la identidad: la esfera íntima (Taylor, 1994: 78). Las relaciones sentimentales parecen tener el cometido primordial de ejercer de punto de encuentro entre esos yoes y de ser, y aquí viene lo importante, el único ámbito en el que la identidad personal puede forjarse en relación con los otros. En otras palabras: si el individuo se define a sí mismo con referencia a otros, en todo caso este ejercicio formará parte de una relación íntima o sentimental, a las que se considera escenario primordial de autoexploración y autodescubrimiento y se encuentran entre las formas más importantes de autorrealización (1994: 78-79).

No obstante, esa idea de configuración de mi identidad de forma aislada pronto deviene débil y endeble por una razón lógica e inmediata: si el sujeto se hace individuo a partir únicamente de sí mismo, tarde o temprano necesitará mirarse al espejo, léase mirar a los otros, a sus semejantes, para afirmarse a través del reconocimiento. Es muy difícil, como seres sociales que somos, que la intersubjetividad desaparezca por completo: siempre necesitaremos confirmar la legitimidad de nuestras convicciones individuales a través del contraste con las de los otros. En resumen: esa radicalización del yo como realidad subyacente en el interior del individuo también lleva consigo cierta recurrencia al reconocimiento exterior, a la confirmación de que vamos más o menos *por el buen camino*: «Mi propia identidad depende de modo crucial de mi relación dialógica con otros» (Taylor, 1994: 81), y esta relación también implica ciertas consecuencias en el plano relacional:

Las formas egocéntricas se pervierten, como ya vimos, en dos sentidos. Tienden a centrar la realización en el individuo, convirtiendo sus lazos personales en algo puramente instrumental; empujan, en otras palabras, a un atomismo social. Y tienden a considerar la realización como algo que atañe sólo al yo, descuidando o deslegitimando las exigencias que provienen de más allá de nuestros deseos o aspiraciones, ya procedan de la historia, la tradición, la sociedad, la naturaleza o Dios; engendran, en otras palabras, un antropocentrismo radical (1994: 91-92).

Si el yo parece configurarse a través del repliegue hacia uno mismo para luego confirmar sus aspiraciones a través del diálogo con los demás, en muchos casos este diálogo se convertirá en una forma más de forjar una realidad social atomizada, formada por individuos interrelacionados únicamente con ánimo de reconocerse en su autenticidad, sin ir más allá.

Relacionar al individuo con su intimidad nos lleva a valorar otra de las notas clave que podrían explicar la construcción de la identidad en nuestra época: la noción de *creación*. Si ahora es el individuo el único capaz de darse a sí mismo una definición (por medio de la intimidad y de la intersubjetividad), pronto el autodescubrimiento se convertirá en una cuestión creativa:

Con Herder y la comprensión expresivista de la vida humana, la relación se hace muy estrecha. La creación artística se convierte en la forma paradigmática con la que la gente alcanza la autodefinición. El artista se convierte de algún modo en el ejemplo paradigmático del ser humano, como agente de autodefinición originaria. Desde 1800, aproximadamente, ha habido una tendencia a convertir al artista en héroe, a ver en su vida la esencia de la condición humana y a venerado como a un vidente, creador de valores culturales (Taylor, 1994: 95).

La imaginación cobra un valor crucial en este nuevo modo de definirnos a nosotros mismos: si nuestro yo ya no depende de una instancia superior que nos trasciende, si nada preexistente nos da la clave a la hora de responder a la pregunta por el quién soy, entonces esa configuración identitaria dependerá de cierto ejercicio de creación¹⁶. Cuando la teoría de la imitación de un modelo preexistente queda obsoleta, la creatividad pasa a ser una cualidad de primer orden en este menester:

Mi autodescubrimiento pasa por la creación, por la realización de algo original y nuevo.

Forjo un nuevo lenguaje artístico —una nueva forma de pintar, una nueva métrica o

¹⁶ Ver esta idea en *Modernidades en disputa*, Anthropos, Barcelona, 2005, p. 309. Josetxo Beriain, al hilo de la obra de Musil, explica que «el *self* moderno no es un instrumento *ad majorem dei gloriam* [...], sino un “vacío” para ser llenado y rellenado con nuestras fantasías sin que nunca se agoten sus potencialidades [...]. Este *self* proteico y plural tiene su correspondencia en un mundo plural. Si Dios no existe como centro de nuestra vida, entonces, cualquier *self* es posible». Sobre estas cuestiones de la búsqueda abierta de identidad y de su réplica viene trabajando Ignacio Sánchez de la Yncera con el psiquiatra Narciso de Alfonso Arnau dentro del grupo de investigación Grupos Sociales, de la Universidad Pública de Navarra.

forma de poesía, una nueva forma de pintura, una nuevo modo de escribir novela— y por medio de ello y sólo de ello, me convierto en aquello que soy y que guardo en mi interior (Taylor, 1994: 95).

Pero la noción de creación no parece llevarse del todo bien con la modernidad, según destaca Peter Wagner cuando diagnostica la emergencia de estas nuevas formas de individualidad:

Algunas contribuciones a este debate reciente diagnostican la emergencia de formas de individualidad que no pueden ser fácilmente subordinadas a los conceptos de identidad convencionales. Ya no se habla de continuidad o coherencia sino más bien de transitoriedad, inestabilidad e inclinación al cambio como marcas de las orientaciones importantes de la vida de los seres humanos contemporáneos. Cierta irritación es causada por el hecho de que tales orientaciones son llamadas ‘identidades’ a pesar del significado etimológico del término, el cual es contrarrestado añadiéndole el adjetivo ‘posmoderno’ (...) (2001: 68).

Es más: lo que el autor dice es que, incluso, los presupuestos que ya hemos apuntado de mano de Bell no parecen tener ya nada que ver con lo que se ha vivido en el pasado cambio de siglo: «Douglas Kellner, por ejemplo, diagnostica mayores diferencias entre formas de individualidad que podrían ser encontradas durante las décadas de los sesenta y noventa» (Wagner, 2001: 68-69). Pero lo importante es que ya introduce tres conceptos clave que me permiten avanzar en esta pasarela de avatares que podrían explicar la naturaleza de la identidad personal de acuerdo al individuo de hoy: transitoriedad, inestabilidad e inclinación al cambio. Cita de nuevo a Kellner para profundizar en el análisis de esos dos períodos:

En el período temprano (los 60)¹⁷, «una identidad estable, sustancial —aunque auto-reflexiva y libremente escogida— fue al menos un objetivo normativo para el yo moderno». En los noventa, la identidad «se convierte en un juego de libre elección, una presentación teatral del yo en que uno es capaz de presentarse en una variedad de roles,

¹⁷ La aclaración es mía.

imágenes y actividades, relativamente despreocupada por las variaciones, transformaciones y cambios dramáticos»¹⁸ (Wagner, 2001: 69).

Quizá por esta diferenciación, breve pero muy elocuente, que hace Wagner, cabría la posibilidad de asumir que la identidad personal no es una realidad tan cerrada ni sujeta a épocas o tiempos. Como él mismo indica, quizá sería mucho más prudente hablar, en todo lo referente a esta cuestión, de coexistencia:

Entre una pluralidad de formas de individualidad, la ‘moderna’ y ‘posmoderna’ constituirían dos de las posibilidades (...). A pesar del alto grado de sofisticación metodológica en algunos de estos trabajos, es bastante problemático de asumir —y difícil de investigar— que los modos de formación del yo son específicos de la configuración social y homogéneos entre ellos. Más bien, es mucho más probable que una diversidad de formas de individualidad coexistan en el mundo social contemporáneo sin que haya ninguna forma predominante del ser (2001: 69).

Parece tan clara la desintegración del concepto moderno de identidad que, en palabras del autor, la única seguridad que nos queda reside en aceptar la diferencia, en clara alusión a esa convivencia entre diferentes formas de ser sin que ninguna sobresalga por encima de las demás (fenómeno propio de la modernidad). En definitiva, la discusión sobre la identidad no hace más que poner sobre la mesa la distinción sociológica entre cualidades atribuidas y adquiridas del sujeto, a saber, la separación entre las concepciones tradicional y moderna de la cuestión. La modernidad abrió el camino para una posible elección del ser mientras que, como se ha apuntado, la tradición implicaba sujeción a normas y patrones socialmente determinados. La clave de todo esto, en palabras de Wagner, parece estar en la aceptación de que «cada identidad contiene siempre, al menos, un elemento de construcción» (2001: 74). Construir significa, en última instancia, recurrir a la creatividad como herramienta de forja del propio yo, una acción que no parece terminar nunca en la vida del individuo. Es más: creamos nuestra identidad hasta el punto de que resulta imposible separar la parte real de la imaginada de la misma:

¹⁸ Peter Wagner cita directamente del artículo de Kellner “Popular culture and the construction of postmodern identities”, contenido en Scott Lash y Jonathan Friedman (eds.), *Modernity and Identity*, Oxford, Blackwell.

Dicha aceptación requiere, primero de todo, la percepción de que la cuestión acerca de si una identidad particular es real o imaginada nunca puede ser completamente y empíricamente respondida. En cada vida individual hay un mínimo de continuidad, más básicamente de existencia corporal, y existen varias discontinuidades (2001: 74).

Wagner, por tanto, deja la puerta abierta a una autodefinición consciente en la que todo es susceptible de construcción salvo el propio cuerpo. Nuestra parte física no cambia, pero sí todo aquello que *elijamos* ser o que *decidamos* ser. En cierto modo, el autor es prudente al recoger dos de las posibilidades que se han venido planteando con más fuerza en el contexto de la posmodernidad. La primera postura habla de disolución del individuo y la segunda, por el contrario, de un nuevo individualismo (algo así como una nueva etapa dentro de la modernidad):

Uno de los temas centrales de los estudios sobre la posmodernidad gira en torno a las divergencias entre los modos de constituir identidades individuales y sociales en nuestros días y los que predominaron durante el reinado de la modernidad organizada. A veces se diagnostica un ‘nuevo individualismo’, mientras que otras concepciones prefieren hablar de fragmentación definitiva y la disolución del individuo (Wagner, 1997: 287).

El posmodernismo, y por ende la cuestión de la identidad personal enraizada en esta época, renuncia claramente a reafirmar esos fundamentos universales de la vida social. No admite en ningún caso que la realidad social esté sujeta a valores universalmente aceptados y sí acepta, por el contrario, toda manifestación de la multiplicidad, la diferencia y lo heterogéneo.

Este mural sobre los conceptos que podrían explicar la identidad personal en nuestros días estaría sin embargo incompleto sin las aportaciones que David Harvey hizo en su libro *La condición de la posmodernidad*, publicado a finales de la década de los ochenta. Aunque desde el principio mantiene una postura prudente y honesta con respecto a la confusión en que vive inmerso el término *posmodernidad*, no tarda en afirmar que «el “posmodernismo” representa cierto tipo de reacción o distancia respecto del “modernismo”» (2012: 22), una sensación sobradamente compartida por otros pensadores contemporáneos. Y a continuación inicia su examen del escenario

posmoderno citando a los redactores de la revista de arquitectura *PRECIS 6*¹⁹, que hablan del modernismo como «una manifestación ‘positivista, tecnocéntrica y racionalista identificada con el progreso lineal, las verdades absolutas, la planificación racional de los regímenes sociales ideales y la uniformidad del conocimiento y la producción’», que el mismo Harvey contrarresta citando de nuevo a dicha revista: «El posmodernismo, por el contrario, privilegia la ‘heterogeneidad y la diferencia como fuerzas liberadoras en la redefinición del discurso cultural’» (2012: 23). En efecto, a los rasgos que he venido examinando hasta ahora se suma ahora otro: la heterogeneidad como marca distintiva de nuestro actual escenario social. El británico no hace sino remarcar de nuevo la noción de posmodernidad como reacción ante la noción cerrada y absoluta de la realidad (y, por ende, también del yo) vigente en la modernidad. Nada es indestructible ni garante de nada. Más adelante, cita a Foucault para terminar de poner el énfasis en esta idea, haciéndole partícipe de su diagnóstico de la posmodernidad y nombrando algunos de los rasgos básicos que ambos defienden, como la discontinuidad y diferencia en la historia, el auge de las correlaciones polimorfas en lugar de la causalidad simple o compleja, la tendencia a la indeterminación (el caos sustituye a la matemática), reaparición de la preocupación por la ética, la política y la antropología, por el valor y dignidad del otro. En definitiva, lo que está destacando es un cambio en lo que él llama «estructura del sentimiento». Todos estos ejemplos, dice Harvey, «tienen en común un rechazo de los “meta-relatos”» (2012: 23), algo que le hace a traer a colación una segunda definición del fenómeno posmoderno para seguir respaldando esa primera aproximación, de Eagleton²⁰:

El posmodernismo señala la muerte de estos ‘meta-relatos’ cuya función secretamente terrorista era fundar y legitimar la ilusión de una historia humana ‘universal’. Estamos ahora en el proceso de despertar de la pesadilla de la modernidad, con su razón manipuladora y su fetiche de la totalidad, al pluralismo desmantelado de lo posmoderno, ese espectro heterogéneo de estilos de vida y juegos de lenguaje que ha renunciado a la instigación nostálgica de totalizarse y legitimarse a sí mismo (...). La ciencia y la filosofía deben desembarazarse de sus grandiosas afirmaciones metafísicas para verse a sí mismas con más humildad, como otro conjunto de narrativas (Harvey, 2012: 23-24).

¹⁹ David Harvey cita directamente del libro *The culture of fragments*, Columbia University Graduate School of Architecture, Nueva York, 1987.

²⁰ David Harvey cita directamente del artículo “Awakening from modernity”, en *Times Literary Supplement*, Londres, publicado el 20 de febrero de 1987.

Parece, por tanto, que la identidad personal ahora se va a medir más desde el relato *de cada uno* y no tanto como lectura desde la universalidad del mundo y de la historia, como se veía en la modernidad, basada además en el presupuesto de totalidad y legitimación por parte del sujeto. Concretamente, Harvey recoge una cita de Charles Baudelaire que bien podría resumir esa doble naturaleza del yo: «La modernidad — escribió Baudelaire en su fecundo ensayo ‘El pintor de la vida moderna’ (publicado en 1863)— es lo efímero, lo veloz, lo contingente; es una de las dos mitades del arte, mientras que la otra es lo eterno y lo inmutable”» (2012: 25).

Sin embargo, al margen de dar algunas pinceladas sobre el cambio cultural, resulta mucho más esclarecedor reparar en el diagnóstico que hace más concretamente sobre esas novedosas cualidades que atribuye al yo posmoderno. La idea clave que vertebra todo su ensayo reside en la siguiente idea:

(...) Los personajes posmodernistas a menudo parecen no saber muy bien en qué mundo están y cómo deben actuar en él²¹. Reducir el problema de la perspectiva a la autobiografía, dice uno de los personajes de Borges, es entrar en el laberinto: “¿Quién era yo? ¿El yo actual, perplejo; el de ayer, olvidado; el de mañana, impredecible?” Los signos de interrogación lo dicen todo» (Harvey, 2012: 58).

De este modo adelanto ya una idea que luego veremos reflejada en los arquetipos del cine actual: la inestabilidad de la identidad o, dicho de otro modo, el sentimiento de desubicación del individuo actual. El cambio y la oscilación parecen ser las notas distintivas del yo en nuestros días, surgidas a raíz de una percepción de caos y ausencia de control en el terreno social. Para retratar este cambio, Harvey recurre a la fórmula del escritor Ihab Hassan²², que consiste en contraponer los conceptos clave modernos con sus correspondientes posmodernos:

²¹ Ulrich, el hombre sin atributos de Musil, es fiel ejemplo por mostrar esa condición de posibilidad como una carga. En este sentido, viene a decir que «quien quiere pasar despreocupado por puertas abiertas, ha de cerciorarse primero de que dinteles y jambas estén bien ajustados. Este principio, vital para él, es un postulado del sentido de la realidad. Si se da, pues, sentido de la realidad, y nadie dudará que tiene su razón de ser, se tiene que dar por consiguiente algo a lo que se pueda llamar sentido de la posibilidad» (2001: 18). Ese sentido de posibilidad aventuró ya lo que estaba por venir, a saber, un cuestionamiento de la noción anterior de identidad.

²² Harvey se sirve del artículo de Ihab Hassan “The culture of postmodernism”, incluido en *Theory, Culture and Society*, vol. 2, nº 3, pp. 119-32, 1985.

<i>Modernismo</i>	<i>Posmodernismo</i>
Forma	Antiforma
Diseño	Azar
Jerarquía	Anarquía
Logos	Silencio
Centramiento	Dispersión
Totalidad	Fragmento
Trascendencia	inmanencia

De esta manera, podemos deducir fácilmente que, a ojos de ambos autores, el yo posmoderno sería, además de fragmentado y tendente a la inestabilidad, un yo dominado por el azar, incapaz de definirse a sí mismo (delimitarse dándose cierta forma), desordenado, arbitrario en cuanto a uso del lenguaje, disperso y libre en su máxima expresión, inmanente y, en definitiva, alejado de la idea absoluta de una identidad cerrada vigente durante, sobre todo, la primera modernidad.

Antes de cerrar este apartado, conviene recapitular los que podrían considerarse rasgos de la identidad posmoderna, aquellos que, como veremos más adelante, ha tratado de reflejar el cine contemporáneo.

El yo posmoderno, en primer lugar, ya no deja de lado la mitad caótica de la que hablaba Baudelaire, como los modernos, para centrarse en lo permanente. Ahora, se acepta lo efímero y la discontinuidad con la misma convicción que aquello: «El posmodernismo se deja llevar y hasta se regodea en las corrientes fragmentarias y caóticas del cambio como si fueran todo lo que hay» (Harvey, 2012: 61).

El individuo hoy ya no trata de solventar asuntos de calado colectivo, como el héroe de antaño, que moría en pro de su comunidad o un bien común. Hoy en día, se preocupa más por desentrañarse a sí mismo y explicarse su existencia con detalle como necesidad vital. En la ficción, dice el autor, existe una preocupación por el propio yo y los otros como fines en sí mismos:

Los personajes ya no se dedican a ver cómo desentrañar o descubrir un misterio central, sino que se ven obligados a preguntar “¿Qué mundo es este? ¿Qué es preciso hacer en él? ¿Cuál de mis personas puede hacerlo?”. El mismo desplazamiento puede detectarse en el cine. En un clásico posmodernista como *El ciudadano*, un periodista trata de desentrañar el misterio de la vida y del personaje *Kane* reuniendo múltiples recuerdos y perspectivas de aquellos que lo conocieron (Harvey, 2012: 66).

Reconstruir la historia de un personaje a base de fragmentos que aportan otros personajes secundarios y todo ello aderezado con la esencia de la narrativa cinematográfica de corte biográfico —como destaca Harvey en su paradigma— nos da el ejemplo perfecto de por qué ya no nos vemos a nosotros mismos como una historia sino como un cúmulo de historias, tan cambiantes como nuestra humana inclinación a destacar unas opiniones por encima de otras o ciertas preferencias.

La comprensión del mensaje lingüístico (y, por ende, las aseveraciones sobre nuestra propia existencia) ya no sigue el patrón moderno, que identificaba significado (qué decimos) y significante (cómo lo decimos), sino que abre un horizonte de posibilidades y combinaciones inaudito. Harvey nombra a Derrida para destacar la idea de *collage* o montaje en su acepción de herramienta definitoria del discurso posmoderno. El discurso posmoderno es tan heterogéneo, una vez más, que produce en nosotros, receptores del mensaje, una comprensión libre, es decir, inestable y en absoluto unívoca.

En cuarto lugar, la identidad posmoderna pasa por una concepción de la personalidad que

se concentra más en la esquizofrenia (pero no en su sentido estrictamente clínico) que en la alienación y la paranoia (...). Ya no podemos concebir al individuo como alienado en el sentido clásico marxista, porque estar alienado supone un sentido del propio ser coherente y no fragmentado, del que se está alienado» (Harvey, 2012: 70-71).

En resumen: la inestabilidad del yo y su carácter fragmentario conducen no a una pérdida de identidad, sino a una identidad tan libre que es capaz de redefinirse con libertad a cada momento y a cada paso. Esa condición de creatividad es la que ha puesto de manifiesto con elocuencia Hans Joas en su obra *La creatividad de la acción*, en la que examina al detalle los porqués de la sustitución del precepto de intencionalidad férreo por uno, posmoderno, que atiende a razones más creativas en lo que a configuración de la acción humana se refiere. En este sentido,

La actitud de escarnio hacia la creencia en un yo sustantivo desafía el postulado de una individualidad autónoma y fuerza a aceptar que la identidad, lejos de ser algo inamovible, que solo es igual a sí mismo, es un proceso activo, incluso creativo, de

reelaboración de las dificultades y de las afecciones ajenas al yo y de disposición abierta hacia otras identidades (Joas, 2013: 310).

Ulrich, el hombre sin atributos de Musil, nos sirve de colofón a este apartado por tratarse de un primer ejemplo claro de individuo raro, ajeno a lo colectivo, un individuo que no encuentra su sitio y que niega el valor de la vida burguesa denostando la utilidad de la producción y de la acción. Se entrega, asimismo, a las actividades banales, esas que no tienen el más mínimo valor para la sociedad. Musil contrapone en las cavilaciones de Ulrich la posibilidad de que el pensamiento y lo reflexivo conspiren para construir el *self* y sustituyan así a la razón material. En el siguiente fragmento se puede apreciar esa idea de lo banal, de que ya nada parece ser absoluto para Ulrich:

Él se ocultaba detrás de una de las ventanas y miraba hacia el otro lado del jardín, como a través de un filtro de aire de verdes delicados; contemplaba la calle borrosa, y cronometraba reloj en mano, hacía ya diez minutos, los autos, los carruajes, los tranvías y las siluetas de los transeúntes difuminadas por la distancia, todo lo que alcanzaba la red de la mirada girada en derredor. Medía las velocidades, los ángulos, las fuerzas magnéticas de las masas fugitivas que atraen hacía sí al ojo fulminantemente, lo sujetan, lo sueltan; las que, durante un tiempo para el que no hay medida, obligan a la atención a fijarse en ellas, a perseguirlas, apresarlas, a saltar a la siguiente. En resumen, después de haber hecho cuentas mentalmente unos instantes, metió el reloj en el bolsillo riendo y reconoció haberse ocupado en una estupidez (Musil, 2001: 14).

¿Y si lo accesorio fuera igualmente importante a la hora de saber quiénes somos? ¿Y si el desencanto hacia el mundo pudiera ser la vía para, en efecto, descubrirnos a nosotros mismos? Este pasaje, representativo de la obra de Musil, revela esa preocupación del autor por la sensación de desencanto y el consecuente cuestionamiento de la noción anterior del yo²³, cuestiones tratadas tanto por Bell como por Harvey.

²³ Musil elabora, a fin de cuentas y a través de Ulrich, toda una crítica a la ideología racionalista radical, esa que fundó la Ilustración. El ejemplo de su personaje de ficción resulta especialmente esclarecedor porque permite hacer un símil entre el hombre sin atributos (que parece encontrar después similitudes con el sentir posmoderno) y el hombre con atributos (que podría equipararse a ese sueño de solidez impulsado por la modernidad).

II

LA POÉTICA DEL YO

1. Introducción: relato, historia e identidad

Como ya se ha apuntado, parece que los avatares por los que pasa la identidad en nuestros días —y que se han venido fraguando desde mitad del siglo XX— corresponden con fenómenos de *elección*, *creación* y *fragmentación*. No me voy a extender aquí en la explicación de los mismos, pues fue objeto del anterior capítulo, pero sí los retomo como punto de conexión con lo que a continuación voy a exponer a lo largo de todo este segundo bloque.

A pesar de que esos tres fenómenos están fuertemente arraigados en la actual sociología de la identidad personal, no han sido pocos los teóricos que han levantado una gran polvareda con sus críticas a esta visión del fenómeno identitario. En efecto, no es que el debate se cierre ahí, sino que incluso algunos sociólogos han tratado de superarlo ofreciendo alternativas a esa supuesta *fragmentación* posmoderna del yo, esa disolución del concepto moderno que, a su vez, también fue cuestionado por otros autores mencionados más arriba. Parece que sí existen formas de entender la identidad como una realidad mantenida en el tiempo y que no se prestan a dar por hecho que el yo depende única y exclusivamente del sujeto, teoría mantenida por los posmodernos. Entiendo esta alternativa como una crítica constructiva, en cualquier caso, del mismo modo que la han sostenido algunos de los teóricos.

En mitad de este debate, tomaré como referencia a la hora de exponer la argumentación a Paul Ricoeur, cuya obra *Sí mismo como otro* fue una de las principales contribuciones de finales del siglo pasado a la filosofía de la identidad personal y que, a su vez, ofrece una serie de pautas especialmente elocuentes a la hora de abordar esa crítica a la noción posmoderna de identidad.

En este segundo bloque, me dispongo a elaborar un mapa de situación que me sirva para abordar la problemática identitaria desde un punto de vista narrativo, a saber,

tomando como idea de partida la convicción de que el sujeto solo puede decirse sujeto de una identidad en la medida en que se narra, se incluye a sí mismo en un relato acerca de su propia vida, que va construyendo en el tiempo. En este apartado, que no es más que una introducción, he creído conveniente adoptar como punto de partida las explicaciones introductorias a la filosofía de la identidad de Ricoeur que ofrecen Hans Joas y Wolfgang Knöbl en su obra *Social Theory*:

A través de su hermenéutica del sí mismo, (Ricoeur)²⁴ desea aclarar un concepto que parece muy difícil o nebuloso en sí mismo. ¿Qué queremos decir cuando hablamos del «yo» en la vida cotidiana? ¿Qué es exactamente lo que los filósofos, psicólogos y sociólogos quieren decir cuando se refieren a «el yo»? ¿Significa esto que las personas siempre son las mismas, que no cambian? Difícilmente, teniendo en cuenta que siempre estamos aprendiendo, desarrollando, etc. (Joas y Knöbl, 2010:428).

Efectivamente, la clave de mi argumentación parte de la idea de cambio, si bien la narración de la propia vida vendría a mantener la identidad a través de la construcción de una trama, como veremos más adelante. La clave, en definitiva, está en la pregunta ¿el sujeto siempre es el mismo? No es que siempre sea el mismo, sino que su propio yo solo puede mantenerse en el tiempo a través del relato biográfico. Joas y Knöbl se plantean a continuación qué puede significar exactamente ese debate entre el cambio o la permanencia y parafrasean a Ricoeur trayendo a colación su idea de que «la persona de la que estamos hablando y el agente de quien depende la acción tienen una historia, son su propia historia» (Ricoeur, 1996: 113), una idea que no hace más que redundar en esa otra de la que hablaba: que el individuo tiene identidad en la medida en que se desarrolla a través de un relato de sus vivencias. A lo que apunta Ricoeur, y que los autores recalcan, es que, en cierto modo, somos lo que contamos.

Ricoeur, dicen Joas y Knöbl, afirma que la respuesta a todas estas preguntas solo puede lograrse haciendo una serie de distinciones terminológicas desde términos como *individualidad*, *ipseidad* o *identidad* (2010: 429):

Ricoeur sugiere en el fondo que nosotros distinguimos entre «igualdad» o «idem identidad» (*mismidad*) y «ipseidad» o «ipse identidad» (*ipseidad*). Los primeros términos se refieren simplemente a la identificabilidad de un individuo por encima del

²⁴ La aclaración es mía.

tiempo, mientras la «ipseidad» o «ipse identidad» apunta a una continuidad auto-establecida del individuo a pesar de los cambios que ha sufrido (2010: 429).

Ahondaremos en la explicación de esta distinción, centrándonos especialmente en la *ipseidad* como forma de mantenimiento del yo a lo largo de la vida, proceso al que sirve el acto de configuración narrativo. Más adelante, son ambos autores los que recogen precisamente una cita textual de Ricoeur que ahonda en este asunto:

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 el de la historia narrada. Es la identidad de la historia la que hace la identidad del personaje (Ricoeur, 1996: 147).

El relato, a ojos del filósofo francés, parece requisito imprescindible a la hora de lograr una definición sólida del concepto de identidad. Cree, en última instancia, que la identidad, en el sentido de *ipseidad*, es producida narrativamente: nosotros, como individuos, *nos contamos y contamos a otros* quiénes somos y cómo nos hemos convertido en lo que somos. La consecuencia inmediata de esta concepción de la identidad resulta evidente: si la identidad es narración de la propia vida, no será un absoluto hasta que ésta termine, con la muerte. Por eso, Ricoeur, además de aceptarla, incide en la necesidad de una dialéctica del recuerdo y la anticipación, en el sentido de necesidad de pensar en el futuro como forma de completar de algún modo la carencia de esa percepción del yo como cualidad incompleta.

Toda esta argumentación, que desarrollaré con la debida profundidad a lo largo de las siguientes páginas, hacen a Joas y Knöbl adelantar la idea con la que comencé esta introducción:

Este argumento, que él trabajó con gran seriedad, no solo hace a Ricoeur uno de los críticos clave de todas las posturas posmodernas que afirman que las identidades pueden ser escogidas libremente y que el yo (posmoderno) ha sido fragmentado completamente —posturas que, según Ricoeur, podrían ser adoptadas solo ignorando las distinciones terminológicas expresadas antes por él mismo. Él también nos recuerda que la «narración» es un aspecto de la formación de la identidad ipse y, en consecuencia, también de la vida [...] (2010: 429).

Antes de pasar a examinar detenidamente la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, creo que merece la pena hacer un par de distinciones terminológicas básicas, puramente contextuales si las comparamos con las recientemente expuestas: relato e historia y su relación para con el tema que nos ocupa, la narración de la identidad. Si bien en muchos foros se han utilizado como términos sinónimos, quiero dejar clara la diferencia semántica entre historia y relato, de cara a evitar cualquier tipo de confusión en los argumentos que siguen.

En líneas generales, la historia abarca un universo de significación mucho más amplio que el relato. La historia comprende la totalidad de un universo o mundo posible, de una biografía en definitiva, con todas sus características, relevantes y accesorias. El relato, en cambio, se corresponde solo con lo relevante de una vida. En otras palabras, la historia sigue las pautas marcadas por la cronología completa de la vida de un individuo y el relato, en cambio, solo recoge aquellos avatares o acciones del individuo que él entiende como relevantes para comprender su existencia.

Por relacionar esta distinción con otro ejemplo y arrojar un poco más de luz al respecto, podríamos decir que el relato es a la historia lo que la información a la mera comunicación. El relato y la información serían el néctar de la flor, lo que resaltaríamos en caso de narrar quiénes somos y cómo hemos llegado a ser lo que somos, mientras que la historia y la comunicación comprenderían un vasto territorio compuesto por un caos en el que rebuscar y diferenciar lo relevante de lo puramente trivial.

Si recurrimos, por último, a un símil cinematográfico, quizá la distinción resulte todavía más esclarecedora. En una película biográfica, *biopic* en su término original inglés, el guionista trata de mostrar en dos horas, a veces más tiempo, los avatares que podrían darnos una idea clara de la marcha de la vida de ese personaje en el que se centra la trama: asistimos a un relato, una condensación de toda su historia personal, conocemos sus vivencias más significativas y damos por hecho otras tantas no tan importantes. Si una película tuviera que mostrar la historia de un personaje y no el relato de su vida, la única forma de captarla sería elaborar metrajés tan largos como la vida real, una empresa no imposible pero sí francamente inútil.

Los relatos, por tanto, condensan aquellos hitos de la biografía del individuo de cara a construir su identidad, es decir, parecen forjar una construcción subjetiva de sentido. La objetividad consistiría en mostrar toda la historia personal, una completa

cronología en la que muchas de las acciones no aportarían absolutamente nada a la respuesta acerca del *quién soy*.

Lo que trato de poner de relieve, en última instancia, es que, aunque en las páginas sucesivas emplearé indistintamente un término u otro para referirme al fenómeno de la construcción narrativa de la identidad, quiero dejar patente que este proceso depende del individuo y de su propia selección de acontecimientos. A continuación, me dispongo a elaborar un repaso por esa teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur de la que hablaba en orden a explicar la función de la narración en la construcción de la identidad y, por tanto, en la salvación de esas trabas a la misma que desde hace unas décadas vienen defendiendo los teóricos de la posmodernidad.

2. La identidad narrativa y el relato: una perspectiva desde Paul Ricoeur

Todos necesitamos recuerdos para saber quiénes somos.

Memento (Christopher Nolan, 2000)

En el presente capítulo abordaré el papel de la narración como salvaguarda y configuración de la identidad personal. Antes de comparar las opiniones de algunos autores a este respecto, no obstante, quiero proponer como base y telón de fondo la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur. Para ello, elaboraré un esbozo de esa dialéctica entre *mismidad* e *ipseidad* sin la cual el valor biográfico en cuanto narración de la vida no podría entenderse.

Identidad y tiempo

Ricoeur, en su obra *Sí mismo como otro*, establece desde el principio, en el mismo prólogo, una dicotomía que sirve, mejor que ninguna otra, al hecho de analizar la voz narrativa de una obra literaria o, de forma más general, de ficción. En efecto, para el filósofo francés existe una diferenciación, guiada por los pronombres latinos *idem* e *ipse*, entre aquello que es invariable en la identidad humana, lo que él llama *mismidad*, y aquello que se desliga de una estructuración originada por la propia temporalidad de la vida humana, esto es, la *ipseidad*, respectivamente:

Lo equívoco del término ‘idéntico’ estará presente en nuestras reflexiones sobre la identidad personal e identidad narrativa, con relación a un carácter importante del *sí*, su temporalidad. La propia identidad, en el sentido de *idem*, desarrolla una jerarquía de

significaciones que en su momento explicaremos (estudios quinto y sexto), y cuya *permanencia en el tiempo* constituye el grado más elevado, al que se opone lo diferente, en el sentido de cambiante, variable. Nuestra tesis constante será que la identidad en el sentido de *ipse* no implica ninguna afirmación sobre un pretendido núcleo no cambiante de la personalidad (Ricoeur, 1996: XII-XIII).

Lo primero que llama la atención cuando uno se acerca en profundidad a las ideas del filósofo francés es su tino al afirmar que, puesto que el ser humano es un ser temporal, que está sujeto a una historia personal e intransferible para con sus semejantes, su identidad debe ser analizada también de acuerdo con esa perspectiva: «[...] La persona de la que se habla, el agente del cual depende la acción, tienen una historia, son su propia historia» (1996: 106). No sería prudente, por tanto, analizar la cuestión de la identidad personal desde un punto de vista puramente testimonial o, peor todavía, como una cualidad genérica y, en consecuencia, superficial. Este punto de partida nos llevará a relacionar continuamente el yo con su capacidad de cambio (o mantenimiento) en el tiempo. Ricoeur habla de la identidad personal como una compleja problemática «que solo puede articularse en la dimensión temporal de la existencia humana» (1996: 107), alegando que analizarla en este sentido es una buena ocasión para traer a colación la teoría narrativa y su papel en el proceso de constitución del sí, a saber, esa dialéctica entre *mismidad* e *ipseidad* que explicaré a continuación. Antes de abordarla, Ricoeur prepara el terreno remitiéndonos a otro de sus libros, *Tiempo y narración III*, la tercera parte de una obra en la que ahonda en profundidad en las implicaciones temporales del relato. El autor aclara a pie de página:

La noción de identidad narrativa, introducida en *Temps et récit III*, respondía a otra problemática: al final de un largo viaje por el relato histórico y por el de ficción, me he preguntado si existía una estructura de la experiencia capaz de integrar las dos grandes clases de relatos. Formulé entonces la hipótesis de que la identidad narrativa, sea de una persona, sea de una comunidad, sería el lugar buscado de este quiasmo entre historia y ficción. Según la precomprensión intuitiva que tenemos de este estado de cosas, ¿no consideramos las vidas humanas más legibles cuando son interpretadas en función de las historias que la gente cuenta a propósito de ellas? ¿Y esas historias de vida no se hacen a su vez más inteligibles cuando se les aplican modelos narrativos —tramas— tomados de la historia propiamente dicha o de la ficción (drama o novela)? (1996: 107).

Efectivamente, la identidad personal construida narrativamente se enfrenta al hecho de aunar la propia realidad con la interpretación que de ella tiene cada individuo en cada sociedad. Lo que nos interesa de esta reflexión es esa pretendida mediación narrativa que pueda ofrecernos una comprensión completa del yo. Pasemos a examinar los conceptos clave de la distinción. «El problema de la identidad personal constituye el lugar privilegiado de la confrontación entre los dos usos más importantes del concepto de identidad», dice Ricoeur (1996: 109), que a continuación destaca:

Recuerdo los términos de la confrontación: por un lado, la identidad como *mismidad* (latín: *idem*; inglés: *sameness*; alemán: *Gleichheit*); por otro, la identidad como ipseidad (latín: *ipse*; inglés: *selfhood*; alemán: *Selbstheit*). La ipseidad, he afirmado en numerosas ocasiones, no es la mismidad [...]. La confrontación entre nuestras dos versiones de la identidad plantea realmente problemas por primera vez con la cuestión de la *permanencia en el tiempo* (1996: 109).

Aquí está la clave de la teoría de la identidad: qué permanece de nosotros con el paso del tiempo y qué puede cambiar. Nuestro yo nace y muere con nosotros y la respuesta a la pregunta por el quién soy no puede ser algo rígido, inalterable pero tampoco constantemente cambiante: en este punto entra en juego la narración como acto creativo encaminado a aunar ambas perspectivas y lograr así una respuesta lo más cercana posible a nuestro ser y sentir.

Para el autor, *mismidad* e *ipseidad* no comparten una misma raíz semántica, de ahí que utilice la dicotomía entre *idem* (del latín: *el mismo*) e *ipse* (*él mismo*). Enfatizar el segundo lo diferencia en cuanto a su significado. En otras palabras, la mismidad apunta a la cualidad invariable del sujeto, en cierto modo, pues lo asume como capaz de seguir siendo *el mismo* a pesar del paso del tiempo y de los acontecimientos que pudieran trastocar su existencia. En cambio, *él mismo*, ipseidad, implica cierta reflexividad: no es que el individuo permanezca invariable, sino que cuenta con la capacidad de designarse y decidir con respecto a sus experiencias, en definitiva, de adaptarse a los cambios y mantenerse en el tiempo.

Llegados a este punto, cabe preguntarse: ¿en qué medida el yo aúna ambas nociones de identidad, una invariable y otra en cierto modo dependiente del paso del tiempo?

Ricoeur divide su argumentación en tres partes que sirven a lo que parece una explicación en profundidad del concepto unitario de identidad personal. En primer lugar, establece una aproximación a la idea de *permanencia en el tiempo*, que, según él, a priori podría identificarse solamente con la identidad-*idem* (mismidad): la condición de *seguir siendo el mismo* parece llevar esta cualidad implícita en el mismo enunciado lingüístico de su naturaleza. En la medida que yo sigo siendo el mismo que era en el pasado, se entiende que he permanecido a lo largo del tiempo o, al menos, mi ser ha permanecido al margen de todo lo demás.

Al hilo de esta primera reflexión, Ricoeur es pertinente a la hora de preguntarse qué pasa, entonces, con el físico del individuo, cuestión que resuelve del siguiente modo:

La mismidad es un concepto de relación y una relación de relaciones. A la cabeza se sitúa la identidad *numérica*: así, de dos veces que ocurre una cosa designada por un nombre invariable en el lenguaje ordinario, decimos que no constituyen dos cosas diferentes sino «una sola y misma cosa». Identidad, aquí, significa unicidad: lo contrario es pluralidad (no una sino dos o más veces); a este primer componente de la noción de identidad corresponde la operación de identificación, entendida en el sentido de reidentificación de lo mismo, que hace que conocer sea reconocer: la misma cosa, dos veces, *n* veces (Ricoeur, 1996: 110).

La lectura que ofrece el autor aquí es la de identidad como correlación en el tiempo. En efecto, no vemos un individuo diferente cada vez que coincidimos por la calle con un amigo o conocido, por ejemplo, sino la misma persona, que viene y va repetidas veces. Más que conocerla, la reconocemos en orden a un recuerdo, a esa sensación de que esa persona sigue siendo la misma, cualidad que hunde sus raíces en su propia identidad. A continuación, contrapone este primer componente del yo con lo que él denomina «identidad cualitativa»:

Viene en segundo lugar la identidad cualitativa; dicho de otro modo, la semejanza extrema: decimos de X y de Y que llevan el mismo traje, es decir, atuendos tan similares que resulta indiferente intercambiarlos; a este segundo componente corresponde la operación de sustitución sin pérdida semántica, *salva veritate* (1996: 110).

Lo que parece insinuar Ricoeur en este segundo caso es que la identidad también depende del grado de diferencia que una persona puede ofrecer con respecto a otra. Se nos puede identificar con el de al lado si presentamos el mismo aspecto físico, pero en nosotros está la capacidad para diferenciarnos precisamente a través de la propia apariencia.

En definitiva, la mismidad implica un proceso por el cual comparamos «al individuo presente con marcas materiales mantenidas por la huella irrecusable de su presencia anterior» (1996: 110). La clave del asunto radica en que podemos reconocer a alguien en la época actual siempre y cuando resista en nuestra memoria un recuerdo relativamente reciente. El tiempo, por consiguiente, abre un abismo inevitable que podría dejar obsoleta la idea de mismidad en cuanto identidades numérica y cualitativa, esto es, física. Somos un cuerpo, pero el paso del tiempo, la temporalidad de la vida humana, nos hace vulnerables a un cambio que no asegura ni mucho menos la continuidad de un presunto reconocimiento. Para salvar este vacío, estos primeros componentes y sus carencias a la hora de analizar la cuestión de la identidad, el pensador acude a otro criterio que se corresponde con el tercer componente de la identidad:

La debilidad de este criterio de similitud, en el caso de una gran distancia en el tiempo, sugiere que se acuda a otro criterio, que proviene del tercer componente de la noción de identidad, a saber, la *continuidad ininterrumpida* entre el primero y el último estadio del desarrollo de lo que consideramos el mismo individuo; este criterio prevalece en todos los casos en que el crecimiento, el envejecimiento, actúan como factores de semejanza y, por implicación, de diversidad numérica (1996: 111).

Y el propio autor lo ejemplifica elocuentemente del siguiente modo:

Así, decimos de un roble que es el mismo desde la bellota hasta el árbol totalmente desarrollado; lo mismo de un animal, desde que nace hasta que muere; lo mismo, en fin, de un hombre —no digo de una persona— como simple muestra de la especie. La demostración de esta continuidad funciona como criterio anejo o sustitutivo de la similitud; la demostración descansa en la seriación ordenada de cambios débiles que, tomados de uno en uno, amenazan la semejanza sin destruirla; así hacemos con nuestros propios retratos en edades sucesivas de la vida; como se ve, el tiempo es aquí un factor de desemejanza, de separación, de diferencia (1996: 111).

Atendiendo a estos tres componentes, podemos deducir que la *permanencia en el tiempo*, en el sentido de mismidad, es una de las caras de la moneda del concepto de identidad personal, en tanto en cuanto asemeja al individuo con sus semejantes para luego entender su existencia como un todo original que parece sobrevivir al paso del tiempo. Esa continuidad ininterrumpida de la que habla Ricoeur no es sino una forma de entender al individuo como una sucesión concatenada de cambios leves que no comprometen, en ningún caso, su yo propio y diferenciado.

En un segundo paso de su explicación, el autor relaciona ese estado de *permanencia en el tiempo* con las nociones de mismidad e ipseidad, llegando a valorar las implicaciones del concepto para una u otra vertiente de la identidad personal. No obstante, antes de pasar a examinar dicha relación, Ricoeur se pregunta si una forma de permanencia en el tiempo se dejaría o no vincular a la pregunta *¿quién?*, que no hace sino redundar en todo lo expuesto hasta ahora y que resume, en definitiva, la clave de su teoría de la identidad: si existe o no «una forma de permanencia en el tiempo que sea una respuesta a la pregunta “¿quién soy?”» (1996: 112). Dicho de otro modo, si queremos responder a ese interrogante, ¿podemos abarcar toda nuestra existencia o dependerá del momento, situado cronológicamente, en que nos encontremos? O bien: ¿somos *alguien* o una sucesión ininterrumpida de *yoes*? Ricoeur reconoce la problemática y ofrece ese nuevo paso en su análisis:

Que el problema es difícil, la reflexión siguiente lo va a poner de manifiesto inmediatamente. Al hablar de nosotros mismos, disponemos, de hecho, de dos modelos de permanencia en el tiempo que resumo en dos términos a la vez descriptivos y emblemáticos: el *carácter* y la *palabra dada*. En uno y otro reconocemos de buen grado la permanencia que decimos ser de nosotros mismos (1996: 112).

Tanto el propio carácter como la palabra dada, entendida como promesa de mantenimiento del yo a lo largo del tiempo y de cara al futuro, son dos cualidades del individuo que conspirarían para definir su identidad. Ricoeur sitúa la narración en este punto de su argumentación, alegando que el relato vendría a ser el término medio que aunara las dos partes de esta polaridad: la identidad personal se construye gracias a nuestro carácter pero también a la promesa del mantenimiento de nosotros mismos,

puedo responder a la pregunta por el quién soy en la medida en que *tengo un carácter y prometo mantenerme en el tiempo*.

En el primer polo, dice, *idem* e *ipse* coinciden, pues el carácter sirve al reconocimiento de un individuo X del mismo modo que es crucial para mantener a sí mismo a pesar de la condición temporal de su vida. Sin embargo, la promesa de mantenimiento en el tiempo compete únicamente a la ipseidad, pues esa promesa lleva implícita la reflexividad inherente a cualquier acción.

Para terminar de explicar esta doble naturaleza de la identidad personal, creo conveniente ahondar en una explicación más concisa de los conceptos de *carácter* (relacionado con los de *costumbre* y *rasgo*) y *mantenimiento del sí*. Respecto del primero de ellos, tomemos en primer lugar la definición que da el autor:

Entiendo aquí por carácter el conjunto de signos distintivos que permiten identificar de nuevo a un individuo humano como siendo el mismo. Por los rasgos descriptivos que vamos a expresar, acumula la identidad numérica y cualitativa, la continuidad ininterrumpida y la permanencia en el tiempo. De ahí que designe de forma emblemática la mismidad de la persona (1996: 113).

El carácter es, por tanto, esa parte que sirve a la identidad personal en la medida en que ofrece una serie de elementos que nos permiten reconocer a una persona como la misma (en orden a un recuerdo previo). El autor llama a estos elementos «disposiciones duraderas *en las que* reconocemos a una persona» (1996: 115). De este modo, nos alerta de que en este punto es precisamente donde la línea que separa el *idem* del *ipse* se revela especialmente débil, si no totalmente difuminada.

A continuación, relaciona la noción de disposición con la de costumbre, ésta última en sus dos acepciones:

En primer lugar, a la noción de disposición se vincula la de costumbre, con su doble valencia de costumbre que, según se dice, estamos contrayendo y de costumbre ya adquirida. Así pues, estos dos rasgos tienen un significado temporal evidente: la costumbre proporciona una historia al carácter; pero es una historia en la que la sedimentación tiende a recubrir y, en último término, a abolir la innovación que la ha precedido (1996: 115-116).

El carácter se forja, por tanto, en el tiempo a base de adquirir costumbres y de sustituir unas por otras, o bien, acumularlas. Son las costumbres adquiridas y en proceso de adquisición las que relatan la historia de un carácter, otorgando así a la persona una forma de permanencia en el tiempo que eleva a la mismidad a su máxima expresión, eclipsando claramente a la ipseidad. En cierto modo, dice el autor, cada costumbre adquirida y transformada en disposición duradera se erige en rasgo «—un rasgo de carácter, precisamente—, es decir, un signo distintivo por el que se reconoce a la persona, se la identifica de nuevo como la misma, no siendo el carácter más que el conjunto de estos rasgos distintivos» (1996: 116). El reconocimiento, añade, se completa con un cuadro de lo que en sociología se conoce como *identificaciones adquiridas*, esto es, el individuo construye su identidad también partiendo de una serie de valores y modelos aprendidos: «En efecto, en gran parte la identidad de una persona, de una comunidad, está hecha de estas identificaciones-con valores, normas, ideales, modelos, héroes, en los que la persona, la comunidad, se reconocen» (1996: 116).

Lo que me interesa remarcar al hilo de todas estas puntualizaciones conceptuales es la medida en que la narración parece erigirse en máxima expresión de la identidad personal en el sentido de *idem*. El carácter es un componente narrativo de nuestra biografía puesto que nos dota de una historia personal, contraída en el tiempo mediante la adquisición de costumbres (rasgos), disposiciones que a su vez se despliegan gracias al relato de nuestra existencia. En palabras del autor:

La dialéctica de la innovación y de la sedimentación, subyacente al proceso de identificación, está ahí para recordar que el carácter tiene una historia —diríase contraída—, en el doble sentido del término «contracción»: abreviación y afección. Por tanto, es comprensible que el polo estable del carácter pueda revestir una dimensión narrativa, como vemos en los usos del término «carácter» que lo identifican con el personaje de una historia narrada; lo que la sedimentación ha contraído, la narración puede volver a desplegarlo (1996: 117).

Y, ¿qué hay del mantenimiento del sí como modelo de permanencia? Como he adelantado, esta segunda forma de permanencia en el tiempo hace que mismidad e ipseidad se disocien a favor de la segunda por motivos que Ricoeur destaca de la siguiente manera:

Existe, en efecto, otro modelo de permanencia en el tiempo aparte del carácter. Es el de la palabra mantenida en la fidelidad a la palabra dada. Veo, en este *mantener*, la figura emblemática de una identidad diametralmente opuesta a la del carácter. La palabra mantenida expresa un *mantenerse a sí* que no se deja inscribir, como el carácter, en la dimensión del algo en general, sino, únicamente, en la del *¿quién?* (1996: 118).

Efectivamente, en ese acto de la voluntad que supone el mantenimiento de sí mismo exige una reflexividad por parte del sujeto único que apunta a una identidad alejada del carácter general que puede darse en varios sujetos. Mantener la promesa de seguir siendo él mismo implica más profundamente al sujeto y, por tanto, puede responder a la pregunta *¿quién es?* con mucha más concreción. Hemos dicho que el carácter es el conjunto de rasgos con los que luego el individuo puede construir narrativamente la identidad personal, tomado por consiguiente desde una perspectiva temporal. En este segundo tipo de identidad, relacionada estrechamente con la ipseidad, plantea el problema del tiempo como un reto: «A este respecto, el cumplimiento de la promesa, como hemos recordado más arriba, parece constituir un desafío al tiempo, una negación del cambio: aunque cambie mi deseo, aunque yo cambie de opinión, de inclinación, “me mantendré”» (1996: 119). Mientras en el caso del carácter la identidad personal se revelaba como indicativo de que el individuo fuera el mismo (en orden a una circunstancia pasada y el recuerdo de la misma), en este caso el cambio producido por el paso del tiempo pasa a un segundo plano y cede su protagonismo a un compromiso del individuo: seguir siendo él mismo a pesar de lo que pueda acaecer en su vida.

Una vez explicados los dos polos de la identidad personal, ¿qué papel desempeña la narración en la construcción de la misma? Ricoeur atribuye al propio relato (la obra literaria, más concretamente) la función de responder a las preguntas *quién*, *qué* y *cómo*, por lo que ese relato se convierte en reflejo fiel de la propia identidad personal: «Narrar es decir quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista» (Ricoeur, 1996: 146). La teoría narrativa de la identidad personal tiene en cuenta tanto la identidad-*idem* como la identidad-*ipse*, si bien sitúa a la primera en un estadio inferior. En otras palabras: la narración viene a situarse a caballo entre una y otra, unificándolas a la hora de construir el relato de una vida. Esta narración, por tanto, se nutrirá de aquellos elementos del carácter sedimentados que permiten el reconocimiento del sujeto y que han

permanecido a lo largo del tiempo y, en un punto más profundo de análisis, de esa capacidad del sujeto para mantenerse a sí mismo (y rescatar lo mejor de sí o lo que va considerando especialmente digno de identificarle) que se revela a través de aquello que ha permanecido a pesar de cuantos cambios hayan podido acaecer en su historia personal:

Ha de buscarse, pues, la mediación en el orden de la temporalidad. Ahora bien, este «punto medio» es el que viene a ocupar, a mi entender, la noción de identidad narrativa. Habiéndola situado en este intervalo, no nos asombrará ver a la identidad narrativa oscilar entre dos límites, un límite inferior, donde la permanencia en el tiempo expresa la confusión del *idem* y del *ipse*, y un límite superior, en el que el *ipse* plantea la cuestión de su identidad sin la ayuda y el apoyo del *idem* (1996: 120).

Cómo se articula la narración en la práctica es una cuestión que veremos en el siguiente capítulo, si bien adelanto ya que el concepto de «personaje» será la clave, como ya se ha podido aventurar al hilo de las últimas explicaciones. Recapitulando las ideas expuestas, podemos decir que las claves del concepto de *identidad personal* que interesa a mi investigación pasan por destacar lo siguiente:

1. La identidad no se construye en un espacio y tiempo concretos, sino que depende de dos vertientes o formas de identidad intrínsecas a la persona, a saber:
2. Identidad-*idem*: la que asegura, de una forma general, que el individuo sigue siendo el mismo a pesar del paso del tiempo. En este sentido, la identidad se revela mediante el reconocimiento: yo identifico a una persona gracias a un recuerdo relativamente reciente de la misma, mediante el carácter (aquellos rasgos que se han mantenido en ella a lo largo del tiempo y los que se siguen fraguando).
3. Identidad-*ipse*: es la otra cara de la moneda y se sitúa en un nivel superior, pues no se ancla en un ámbito general, como el carácter (que puede ser similar en diversos individuos), sino que hunde sus raíces en el individuo concreto a través de una promesa mantenida a voluntad: se compromete voluntariamente a mantenerse a sí mismo (y rescatarse: uno salva como lo más propio o apropiado una parte especialmente distinguible de la propia vida con la que se identifica),

una promesa que implica reflexividad y, lo que es más importante, un desafío al paso del tiempo.

4. El papel de la narración será aunar ambas vertientes identitarias construyendo una biografía que tenga en cuenta tanto el carácter general, que parece actuar como telón del fondo, como el particular, donde realmente se puede apreciar un yo mantenido en el tiempo y no solo un conjunto ininterrumpido de rasgos.

Mismidad e ipseidad

Ya he aventurado alguna pincelada sobre la noción de ipseidad, de modo que ahora toca ampliarlo para valorar, en último término, el papel del relato como configurador de la identidad que se sitúa a caballo entre ambas vertientes, *idem* e *ipse*. Esta tarea no sería completa si no profundizara lo suficiente en el análisis de la identidad-ipse, como veremos en las páginas siguientes.

Retomando las ideas anteriores, diré inicialmente que la identidad en el sentido de ipseidad apunta a una identidad de un individuo para consigo mismo, de manera que implica una reflexividad con la que no cuenta, según lo expuesto hasta ahora, la mismidad. Ricoeur elabora a su vez, fruto de esta exploración, un completo mapa de lo que él ha dado en llamar *aporías de la identidad personal* en las que han incurrido los planteamientos clásicos, algunos de ellos ya explicados en el bloque anterior. Según esta teoría, la distinción de los dos sentidos de la identidad es clave para comprender completamente todas las cuestiones relativas a ella.

A diferencia de la mismidad, el sí mismo (ipseidad) incorpora dos matices cruciales: el de la palabra y el de la acción. No es objeto de este estudio detenerme en la explicación exhaustiva de ambas semánticas de la ipseidad, pero sí creo conveniente adelantarlo para comprender mejor los porqués de la distinción. El sí mismo, por definición, implica tanto al yo que se autodesigna al hablar como al que lo hace como autor o dueño de una acción. El individuo, en el segundo sentido de la identidad, posee una identidad en la medida en que se refiere a sí mismo, habla de sí, y también al declararse dueño de una acción. Aquí reside la reflexividad del yo: el yo no es una cosa, como puede servirnos un objeto, que conocemos y reconocemos como la misma a lo largo del tiempo, no es un mero objeto de observación sobre el que podemos emitir un

juicio o una descripción. En definitiva, el yo no puede ser nunca solo una mera respuesta a la pregunta *¿qué soy?*, sino ante todo, y fundamentalmente, a la pregunta *¿quién soy?* El yo es, en el sentido de ipseidad, discurso y acción sobre sí mismo.

Tanto las acciones que ejecuta el ser humano como los avatares que sufre se desarrollan a lo largo del tiempo y de forma distendida, de modo que el sí mismo solo puede constituirse también dentro de unas coordenadas espacio-temporales. En última instancia, el sí mismo es también intrínsecamente temporal. En este punto trae Ricoeur a colación el valor de la narración, su función como configuradora de la identidad: si la acción humana es al mismo tiempo prospectiva y retrospectiva, es decir, apunta tanto al pasado del individuo como al futuro, el sí necesita irremediablemente un relato que aúne ambos polos. En otras palabras, sin esa función unificadora del relato, las acciones humanas permanecerían diseminadas a lo largo del tiempo sin lograr jamás erigirse en ese conjunto al que denominamos *vida humana*. La identidad del sí, en resumidas cuentas, es una identidad narrativa, una identidad que solo se puede comprender *narrativamente*.

¿Y en qué lugar debemos ubicar la trama? Si hemos dicho que el hombre es el único ser que se autointerpreta y que solo mediante la elaboración de un relato puede responderse por completo a la pregunta acerca de quién es, parece lógico deducir que solo podrá acometer esta tarea en la medida en que construya una trama, una concatenación coherente y meditada sobre sus aventuras vitales. El hombre se conoce, sabe de sí, a través del relato que se cuenta a sí mismo y la mejor guía posible a la hora de construirlo viene determinada por la manera en que un escritor (léase en sentido amplio) erige la identidad de un personaje al construir la trama de una historia. La trama es la forma en la que se materializa esa función unificadora del relato de la que hablaba más arriba. La trama deducirá una unidad a partir de un conjunto de pequeñas unidades episódicas.

La duda que nos puede asaltar en este punto es obvia: si la narración implica, en cierto modo, creación, ¿cómo podemos estar seguros de que no incurrimos en una mera versión que poco o nada tenga que ver con la realidad de nuestra vida? Ricoeur se distancia de la tradicional dicotomía entre historia (verdad) y ficción (mentira) y apunta a una comprensión más profunda de ambos tipos de relatos, subrayando la idea de que ambos sirven a la configuración biográfica y se complementan. Según dice, la autonarración tampoco se puede concebir excluyendo uno de los dos puesto que cada uno de ellos cuenta con una función diferenciada: mientras mediante el relato histórico

podemos relatar nuestro pasado, la mirada prospectiva solo puede configurarse desde nuestra propia imaginación. Ambos tipos de relatos conspiran conjuntamente para configurar el fin último, a saber, nuestra identidad personal.

El autor deja clara la distinción al explicar que la identidad-*idem* apunta a un proceso de intercambio entre dos cosas en tanto que son la misma (pregunta *qué*), la ipseidad constituye «el indicador de la respuesta a toda pregunta “¿quién?” en el modo reflexivo» (Veyne et al., 1990: 83)²⁵. El matiz crucial que añade la noción de ipseidad se corresponde con el abismo que existe entre designar a un objeto externo mediante una descripción y designar el propio yo, el sí mismo. Ahí está la clave de la identidad: no somos meros objetos, parte del mobiliario de una vida biológica que nos ha tocado vivir como autómatas, sino seres con plena capacidad para saberse individuos en sí mismos. Y Ricoeur lo deja claro en su obra al citar en repetidas ocasiones la propuesta de Wittgenstein, que defiende que el yo es un límite con respecto al mundo y no una parte más de él (Ricoeur, 1996: 376).

Antes de pasar a examinar esas aporías que Ricoeur ha encontrado en los planteamientos clásicos de la identidad personal, recapitularé las ideas expuestas remarcando la obvia relevancia que tiene la noción de ipseidad para la cuestión que me ocupa. En efecto, algo tan intrínsecamente humano y social como la identidad personal no puede quedarse en una simple descripción como cualidad de ese todo que es el mundo físico. La ipseidad consigue completar la definición al revelar al sujeto de la enunciación como un punto de vista sobre el mundo y no como una parte más del mismo. En definitiva, dice Ricoeur, «la distinción entre ipseidad y mismidad no trata solo de dos constelaciones de significaciones, sino de dos modos de ser» (1996: 358).

De la ausencia de una sólida noción de ipseidad derivan las carencias que Ricoeur ha analizado con respecto a los planteamientos del sí esbozados por Locke, del que ya se habló en el bloque anterior, Hume y Parfit. A continuación, expondré brevemente los porqués de su crítica. En líneas generales, dice Ricoeur, la mayoría de las paradojas en las que incurren los planteamientos clásicos sobre la identidad personal emergen fruto de una desconsideración de esa doble vertiente del yo. Para estos planteamientos, la identidad viene dada exclusivamente por la posibilidad de que una

²⁵ Extraído de un capítulo escrito por Paul Ricoeur titulado “Individuo e identidad personal” (pp. 67-90).

persona siga siendo la misma a lo largo del tiempo: elevan el sentido de la mismidad a la categoría de identidad del sujeto. Como consecuencia, dice el autor, nos encontramos ante una serie de aporías o simplemente algunas deducciones escépticas.

Locke, en primer lugar, parte de la memoria a la hora de establecer su idea de identidad personal. Opone la idea de identidad a la de diversidad asentando un paralelismo clave: la identidad solo emerge cuando comparamos la consideración de una cosa en un tiempo y espacio determinados con otra localizada en otro tiempo diferente. Para Locke, las ideas que asignamos a una cosa «no varían en nada de lo que eran en el momento en que consideramos su existencia previa, y con las cuales comparamos la presente» (1986: capítulo XXVII, § 1).

No obstante, antes de pasar a abordar la cuestión de la identidad en sí misma, Locke rescata la noción de persona, qué se significa por persona:

Un ser pensante inteligente dotado de razón y de reflexión, y que puede considerarse a sí mismo como el mismo, como una misma cosa pensante en diferentes tiempos y lugares; lo que tan solo hace en virtud de su tener conciencia, que es algo inseparable del pensamiento y que, me parece, le es esencial, ya que es imposible que alguien perciba sin percibir que percibe (1986: capítulo XXVII, § 9).

Lo que hace el autor, en última instancia, es tomar la cuestión de la identidad para diferenciar al ser humano de otras sustancias materiales y del resto de seres vivos, dotarle de una serie de marcas distintivas de identidad que le sean propias. El yo, por tanto, se asienta en la idea de tener conciencia y esta a su vez, en la memoria. En otras palabras, una persona no deja de ser el mismo sí mismo a menos que se interrumpa la continuidad de su propia corriente de conciencia, una continuidad instalada en el alcance de la memoria:

Como es en un mismo tener conciencia lo que hace que un hombre sea sí mismo para sí mismo, de eso solamente depende la identidad personal [...] en la medida en que cualquier ser inteligente pueda repetir la idea de cualquier acción pasada con la misma conciencia que tenía de ella en un principio, y con la misma conciencia que tiene de cualquier acción presente, en esa misma medida ese ser es el mismo *sí mismo personal*. Porque por la conciencia que tiene de sus actos y pensamientos presentes es por lo que es ahora *sí mismo* para *sí mismo*; y así será el mismo sí mismo hasta donde la misma

conciencia alcance respecto a las acciones pasadas o venideras (1986: capítulo XXVII, § 10).

La aporía que extrae Ricoeur de las ideas de Locke consiste en poner de relieve su concentración en una cuestión meramente psíquica como es la memoria. Si nuestra identidad depende de nuestra memoria y no responde a ningún componente físico, parece que a ojos de Locke cualquier ser humano podría tener a lo largo de su vida varias identidades personales sin unidad ni concierto, en función de lo que cada cual recordara haber sido o fuera en un momento puntual.

Hume, en segundo lugar, parte de una premisa escéptica: resalta que la creencia en la identidad personal es injustificada por no poder asentarla sobre experiencia alguna. En el Libro I de su *Tratado de la naturaleza humana* traza un punto de partida a base de suscitar cierta objeción a la tesis de la identidad personal que dice:

Lo que llamamos nuestro YO es algo de lo que en todo momento somos íntimamente conscientes; que sentimos su existencia, y su continuidad en la existencia, y que, más allá de la evidencia de una demostración, sabemos con certeza de su perfecta identidad y simplicidad (Hume, 1988: 353-354).

Hume defiende que la identidad no es tal puesto que no contamos con una impresión palpable, con una experiencia de nuestro yo propiamente dicha. No hay una percepción clara, concisa y absoluta de la persona o del yo, sino percepciones particulares de las cosas. Podemos sentir frío, calor, felicidad o tristeza, pero nunca sentimos la identidad propiamente dicha. Al no existir experiencia de la misma, sostener la idea de identidad personal es una tarea vana, en su opinión:

En lo que a mí respecta, siempre que penetro más íntimamente en lo que llamo *mí mismo* tropiezo en todo momento con una u otra percepción particular [...]. Nunca puedo atraparme a mí mismo en ningún caso sin una percepción, y nunca puedo observar otra cosa que la percepción (1988: 355).

Ricoeur objeta en Hume su desconsideración para con la cuestión de la ipseidad. En efecto, Hume habla de percepción pero pasa por alto el quién percibe, quién busca,

en definitiva, quién es dueño de la acción y de la experiencia que él parece destacar con insistencia. Y ese quién es precisamente la base de la ipseidad, del sí mismo: «Al menos, alguien está tropezando, percibiendo una percepción» (Ricoeur, 1996: 124)²⁶.

Para Hume, identidad no es más que la suma de una sucesión de partes interconectadas por resultar similares o mutuamente causales. Opone la idea de *identidad* o *mismidad* a la de *diversidad*: mientras la primera alude al objeto que permanece invariable y se mantiene continuo a lo largo del tiempo, la segunda apunta a la idea de varios objetos diferentes y existentes de forma sucesiva que se encuentran conectados por una relación. Hume elabora esta explicación para concluir que la idea de identidad surge de la confusión, al identificarla con la sucesión de objetos relacionados (1988: 358). Para él, por último, la identidad personal no forma parte más que de una mera ilusión, siendo un problema lingüístico y no filosófico.

Por último, Ricoeur también resalta el escepticismo en torno a la noción de identidad personal de Derek Parfit puesto que, según explica, es el autor que mejor resume las aporías de la cuestión. Y lo hace en dos sentidos: al eliminar la noción de ipseidad de su análisis elevando así a la mismidad a la categoría última de análisis y, en segundo lugar, porque para Parfit, la cuestión de la identidad simplemente «no es lo que importa» (1987: 255). Ricoeur se enfrenta de nuevo a la cuestión del *quién*, que, como explica, también olvida Parfit en cierto modo al reducir la identidad a un mero encadenamiento de acontecimientos tanto físicos como psíquicos y al explicar que «la existencia de una persona consiste exactamente en la existencia de un cerebro y un cuerpo, y en la ocurrencia de una serie de acontecimientos físicos y mentales unidos entre sí» (1987: 211). Según la opinión de Ricoeur, traer a colación el concepto de acontecimiento hace que la tesis reduccionista de Parfit ignore el fenómeno de la posesión del cuerpo y las vivencias psíquicas por parte de alguien, de un quién: «La verdadera diferencia entre la tesis no-reduccionista y la tesis reduccionista se da entre pertenencia mía y descripción impersonal» (Ricoeur, 1996: 159).

Haciendo este breve repaso por las objeciones que han suscitado en Ricoeur algunos de los planteamientos clásicos sobre la identidad personal solo he pretendido poner de manifiesto la relevancia que tiene la noción de ipseidad para la comprensión de

²⁶ Ricoeur sigue a Chisholm y se apoya en su obra *Person and Object: a Metaphysical Study*, Londres, Allen and Unwin, 1976.

la identidad. Omitir la problemática de la ipseidad y centrar el análisis solo en una mera cuestión de mismidad no desembocaría, por tanto, más que en un examen parcial. El *quién soy* jamás puede reducirse al mero *qué soy* si queremos abordar la cuestión del yo, por tanto conviene evitar en cualquier caso la confusión entre *idem* e *ipse*.

Partiendo, en cierta medida, de una superación de estas carencias que ha diagnosticado en los planteamientos clásicos, Ricoeur levanta su propia propuesta en torno a la cuestión de la ipseidad (sí mismo). Lo primero que llama la atención es la estrecha relación, ya esbozada, que existe entre la ipseidad y la reflexividad o, si se quiere, entre ipseidad y autoconciencia, esta última con el correspondiente carácter temporal. La identidad-*ipse* se corresponde con el *quién* en la medida en que incorpora el *sí* como pronombre a la hora de designar el propio yo: yo sé de mí mismo, él sabe de sí mismo, tú sabes de ti mismo, etcétera:

Solo indirectamente, en la medida en que «sí mismo» no es más que una forma reforzada del «sí», sirviendo la expresión «mismo» para identificar que se trata exactamente del ser o de la cosa en cuestión (por eso, apenas hay diferencia entre «el cuidado de sí» y «el cuidado de sí mismo»; solo el efecto de reforzamiento que acabamos de señalar). Sin embargo, no se rompe el tenue hilo que une «mismo», colocado detrás de «sí», al adjetivo «mismo», en el sentido de idéntico o de semejante. Reforzar es marcar todavía más una identidad (Ricoeur, 1996: 13).

El pronombre *sí* permite que yo, tú y él/ella se autodesignen, esto es, hablen de sí. La distinción entre este pronombre y el pronombre *yo* es probablemente la clave de la cuestión que me ocupa y de buena parte de la reflexión sociológica y antropológica. El *sí mismo* no solo designa al sujeto hablando en cuanto individuo dotado de identidad personal, también implica su condición de ser autoconsciente (persona), el carácter temporal de su existencia y puede ayudar a entender, en última instancia, las crisis que pueden afectar a una identidad.

El *sí* nos previene a la hora de analizar *el yo* como objeto, es decir, elimina toda posibilidad de pensar en el yo como algo aislado que existe en el mundo junto a otros objetos de estudio semejantes. Ahí está la verdadera aportación de la ipseidad a la cuestión, porque lo importante no es si existe o no eso a lo que llamamos *el yo*, a lo que todos aludimos cuando hablamos de nosotros mismos, sino si esa autoconciencia o

autodesignación conllevan alguna clase de objeto, a saber, si al conocer conocemos la naturaleza de un objeto. De ahí que el *sí mismo* elimine cualquier posibilidad de cosificar el yo.

La lectura que Ricoeur hace de la dicotomía entre *yo* y *sí mismo* es clara y fundamental a la hora de comprender el calado de la cuestión: «Decir *sí* no es decir yo. El *yo* se pone, o es depuesto. El *sí* está implicado de modo reflexivo en operaciones cuyo análisis precede al retorno hacia el *sí mismo*» (1996: 30). El yo se autodesigna hermenéuticamente y evita, al mismo tiempo, toda posibilidad de cosificarse. Ricoeur insiste en diferenciar el *sí mismo*, el *quién*, del sujeto en tanto en cuanto éste es percibido como objeto formante del mundo, en cierto modo cosificado. El *sí mismo* va mucho más allá y señala a la persona como hablante acerca de su propia existencia, siendo *ella misma* y no simplemente *la misma*.

Una vez desentrañada la diferencia entre ambos pronombres desde el punto de vista gramatical, cabe preguntarse qué papel juega exactamente la ipseidad. Para empezar, conviene dejar claro que no es una cosa identificable y reidentificable como la misma, es decir, la ipseidad no es una respuesta a la pregunta *¿qué?* sino, como he venido diciendo, a la pregunta *¿quién?* Aquí es donde Ricoeur sitúa la problemática: «No salimos del problema de la ipseidad mientras permanezcamos en la órbita de la pregunta “¿quién?”» (1996: 28). Ricoeur, no obstante, no desecha la pregunta por el *qué* para enarbolar la del *quién*, sino que insiste en que, en todo caso, ambas son complementarias y no se puede responder a la problemática identitaria atendiendo solo a la primera (ídem).

Para redondear su estudio, Ricoeur se apoya en las ideas de Hannah Arendt, especialmente en algunas conclusiones recogidas en su obra *La condición humana*. Arendt es pertinente en este punto de nuestro estudio de la identidad personal por la relevancia de que dota a la pregunta *¿quién?* Para ella, solo a través de esta pregunta se puede desentrañar la problemática estrictamente humana del hombre. Arendt sigue la misma línea marcada por Ricoeur desde el mismo momento en que nos advierte de la frecuente confusión que se suele dar entre la pregunta «quién es alguien» y la pregunta «qué es ese alguien», terminando por reemplazar la primera por la segunda (Arendt, 1993: 205). Alerta del problema en que podemos incurrir a la hora de responder a esta pregunta, porque es probable que se convierta «en una descripción de las cualidades que necesariamente ese alguien comparte con otros como él; comenzamos a describir un

tipo o carácter en el antiguo sentido de la palabra, con el resultado de que su específica unicidad se nos escapa» (Arendt, 1993: 205). No hace sino remarcar esa tendencia reduccionista que ya ha denunciado Ricoeur y que describe la identidad únicamente en su sentido de mismidad. Además, ella misma añade un matiz al destacar que las condiciones desde las cuales se edifica la existencia de una persona jamás podrán «“explicar” lo que somos o responder a la pregunta de quiénes somos por la sencilla razón de que jamás nos condicionan absolutamente» (1993: 25).

Lo que subyace en este acercamiento de Arendt, suscrito a su vez por Ricoeur, es la condición singularizadora de la existencia humana. Ella pone su foco en el ser humano como único e irrepetible y, por tanto, tanto su discurso como sus acciones consiguen hacerle digno de ambos distintivos. En otras palabras, el discurso y la acción permiten al hombre singularizarse con respecto al resto de seres de su especie:

Mediante la acción y el discurso los hombres muestran quiénes son, revelan activamente su única y personal identidad y hacen su aparición en el mundo humano, mientras que su identidad física se presenta bajo la forma única del cuerpo y el sonido de la voz, sin necesidad de ninguna actividad propia. El descubrimiento de «quién» en contradistinción al «qué» es alguien —sus cualidades, dotes, talento y defectos que exhibe y oculta— está implícito en todo lo que alguien dice y hace (Arendt, 1993: 203).

Los discursos y acciones de todos los hombres se entrelazan en una sociedad a través de relaciones intersubjetivas en las que cada ser humano revela *quién es*, inscribiendo así su propio yo junto al resto. El hombre revela ese quién a través de su acción y discurso, insertándose así en la trama de la vida social, pero Arendt también advierte:

Aunque todo el mundo comienza su vida insertándola en el mundo mediante la acción y el discurso, nadie es autor o productor de la historia de su propia vida. Dicho con otras palabras, las historias, resultados de la acción y el discurso, revelan un agente. Pero este agente no es autor o productor. Alguien la comenzó y es su protagonista en el doble sentido de la palabra, o sea, su actor o paciente, pero nadie es su autor (Arendt, 1993: 208).

Ese quién es, para Arendt, la clave para situarse en el mundo e inscribir nuestra propia trama (historia) personal en la trama de la vida social. Discurso, acción y trama

son las claves que explican el yo en tanto sí mismo, en última instancia, la identidad del hombre. Partiendo de esta base, es el propio Ricoeur el que deja claro el papel de la narración como herramienta a la hora de construir la identidad personal:

Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es contestar a la pregunta «¿quién ha hecho tal acción?», «¿quién es el agente, el autor?» En primer lugar se contesta esta pregunta nombrando a alguien, esto es, designando un nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia de un nombre propio?, ¿qué es lo que justifica que se mantenga el sujeto de la acción, designado de este modo por su nombre, como el mismo a lo largo de toda una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta no puede ser más que narrativa. Responder a la cuestión «¿quién?», como había señalado fuertemente Arendt, es narrar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. La identidad del quién no es, pues, ella misma más que una identidad narrativa. Sin el auxilio de la narración, el problema de la identidad personal está, en efecto, condenada a una antinomia sin solución: o bien se mantiene un sujeto idéntico a sí mismo en la diversidad de sus estados, o bien se acepta, en continuidad con Hume y Nietzsche, que este sujeto idéntico no es más que una ilusión sustancialista, cuya eliminación no deja aparecer más que una pura diversidad de cogniciones, de emociones, de voliciones (Ricoeur, 1985: 355).

En conclusión, para Ricoeur la narración es la única vía que tiene el hombre para responder a la pregunta ¿quién?, es decir, la forma en la que puede constituirse como sí mismo y, por consiguiente, comprender su existencia. En el capítulo que sigue desplegaré algunas ideas clave sobre las funciones de la narración en este sentido.

El papel de la narración

El ser humano siempre ha buscado respuestas a numerosas preguntas que le asaltan, bien desligadas de su propia experiencia o las propias de la curiosidad. El hombre necesita, de algún modo, explicar el mundo que le rodea, comprender lo que le mueve y darse una respuesta continua a lo que le sucede. De ahí que la pregunta ¿quién soy? le asalte de forma recurrente a lo largo de su vida. Marín, en la línea de Ricoeur pero con ciertas licencias, es uno de los investigadores que defiende la teoría de la

narración personal como solución a las dudas o interrogantes sobre la existencia del ser humano.

El autor se refiere a un sujeto externo como figura portadora de esas respuestas que el hombre busca y que recibe en el curso de su existencia:

Reparar, por ejemplo, en que hay alguien que dirige el cañón de luz; que hay un apuntador; que el sujeto cognoscente no ha estado nunca solo, que desde su nacimiento otros le contaban con historias quién era él, qué era el mundo, lo que tenía sentido y lo que no (Marín, 1997: 15).

Si bien el sentido religioso de lo trascendente no interesa a esta investigación, Marín apunta, en cierto modo, en la misma dirección que Ricoeur al mencionar las preguntas acerca del *quién* y el *qué*, y se adelanta a la cuestión de la búsqueda de sentido implícita en el hecho de escribir o narrar las experiencias personales, hecho al que subordina esa búsqueda: «Los hombres nos inventamos el sentido de nuestra vida; y nos lo inventamos porque nos lo tenemos que contar» (Marín, 1997: 34).

Al hablar del propio relato personal, el autor cita a Jorge V. Arregui²⁷ para explicar que la identidad humana solo se establece, para el hombre, en la narración, que «el solo procedimiento de los mortales para establecer su identidad es contársela, narrarse a sí mismos su vida» (Marín, 1997: 30). Lo que se deduce de esta argumentación es básicamente que el hombre edifica su identidad a través de los relatos acerca de sí mismo y que, a través de ellos, consigue una explicación del mundo en que vive, se comprende a sí mismo (y es de ese modo, situándose en él, como procura comprenderse a sí mismo): «La cuestión no es, pues, que el hombre sea el único animal que cuenta historias; sino que es el único que necesita contar su vida para poder vivirla como propia: comprendiéndola» (Marín, 1997: 30). Y, para contar esas historias, el autor añade: «Las manos y las palabras son, antes incluso que el arte, los órganos de la comprensión del mundo y de la vida» (1997: 21). En efecto, el hombre, como ser racional, puede comprender y se ayuda de sus manos para percibir y, en consecuencia, poner por escrito aquello que experimenta para lograr vislumbrar y conocer la realidad. El hombre es actor de lo que sucede y, también, autor de la historia narrada sobre eso que sucede: «El acontecimiento de encontrarse existiendo, de reconocerse a sí mismo,

²⁷ La cita se extrae de una obra del profesor donostiarra titulada *Filosofía del hombre. Una antropología de la intimidad*, publicada por Rialp en 1992 y coescrita junto a Jacinto Choza. Contiene un tratamiento cuidado y reflexivo acerca de la identidad y de la estructura esencial del hombre.

tiene para nosotros la estructura del descubrimiento de que se es autor, y no solo actor, de la historia que somos» (Marín, 1997: 39).

En el capítulo tercero de este apartado veremos cómo, a pesar de que el género autobiográfico se perfila a priori como el más capaz de dar salida a la identidad personal, también el personaje desarrollado en tercera persona por el escritor o cineasta encarna un modo de narrar la experiencia y, por consiguiente, de erigir la identidad. En este sentido, Taylor es conciso:

El rasgo general de la vida humana que deseo evocar es el de su carácter fundamentalmente dialógico. Nos convertimos en agentes humanos plenos, capaces de comprendernos a nosotros mismos, y por ello de definir una identidad por medio de nuestra adquisición de ricos lenguajes de expresión humana. Para los fines de esta discusión, quiero tomar el «lenguaje» en su más amplio sentido, que abarca no sólo a las palabras, sino también a otros modos de expresión por los que nos definimos a nosotros mismos, incluyendo los «lenguajes» del arte, del gesto, del amor y similares (1994: 68).

Dentro de esa amplitud del lenguaje, por tanto, encontramos implícito un desdoblamiento de las posibilidades manifestativas y narrativas. En otras palabras, el escritor, al crear a sus personajes, seguirá imprimiendo en ellos parte de su existencia, será una forma de distanciarse de la realidad narrada pero, en el fondo, la relación entre su existencia real y la existencia ficticia de los mismos se mantendrá en un plano similar de significación. El diálogo con uno mismo y con sus semejantes, al que Taylor alude aprovechando motivos de G. H. Mead, será lo que facilite esa labor narrativa necesaria e inevitable en el individuo, de ahí que haga hincapié en la primera persona, sobre todo, pero sin dejar de lado la tercera, que, si bien es tomada por el escritor para ganar distancia, no supondrá más que una forma más de explicarse el mundo:

Además no se trata solo de algo que acontece en la génesis y que puede ignorarse posteriormente. No se trata simplemente de que aprendamos los lenguajes con el diálogo, y podamos después usarlos para nuestros propios fines por nosotros mismos. Con ello se describe en cierta medida nuestra situación en nuestra cultura. Se espera que desarrollemos en una medida considerable nuestras propias opiniones, puntos de vista y actitudes hacia las cosas mediante la reflexión solitaria. Pero no es así como funcionan las cosas en el caso de las cuestiones importantes, como la definición de nuestra identidad. Ésta queda definida siempre en diálogo, y a veces en lucha, con las

identidades que nuestros otros significativos quieren reconocer en nosotros. Y aun cuando damos la espalda a algunas de estos últimos —nuestros padres, por ejemplo— y desaparecen de nuestras vidas, la conversación con ellos continúa dentro de nosotros todo lo que duran nuestras vidas (Taylor, 1994: 69).

El texto se erige en mediación a la hora de asentar nuestra identidad, en ese punto en que confluyen los géneros literarios y los diferentes sentidos de realidad, o bien, la relación de complementariedad entre lo histórico (pasado) y lo íntimo (presente y, sobre todo, futuro). El texto está en continuo diálogo con la propia vida, en definitiva, cuando construimos nuestra identidad.

La escritura del sí mismo, en la que se produce esa imbricación clave entre mismidad e ipseidad, implica una posición del sujeto en el texto escrito, una cierta representación del mundo que se debate entre la objetividad de los hechos y la subjetividad de las percepciones de ese sujeto. Los años setenta del siglo XX marcaron un antes y un después en la historia de los géneros literarios, pues fue el momento en que la autobiografía se convirtió en uno de los objetos de estudio como producto pero, sobre todo, como forma de desarrollar la escritura del sí mismo: una forma de articulación del lenguaje donde el individuo (autor) proyecta su propio yo y, de este modo, se reconstruye e interpreta a sí mismo al hilo de sus experiencias personales. A pesar del marcado carácter reflexivo, como ya hemos dicho más arriba, extenderemos este significado a la tercera persona entendida en dos sentidos. Primero, como forma de proyectar el propio yo a través de varios perfiles (personajes). Segundo, como formas de identidad que también pueden estar totalmente desligadas de la experiencia del autor. Al margen de la dicotomía entre discurso real y discurso de ficción, nos encontramos en este momento con el problema de la distinción entre *autor*, *narrador* y *personaje*. De ahí mi hincapié precedente en la posibilidad de reconstruir también identidades en tercera persona, fruto de la reflexión del autor con respecto a los problemas existenciales que aprecia en el resto de sus semejantes, seres humanos como él. Vayamos por partes.

¿Debe prevalecer el discurso histórico/real sobre el ficticio a la hora de abordar la cuestión de quiénes somos mediante el relato? A priori podría parecer que sí de forma rotunda, de modo que convendrá situarnos bien en el mapa de la distinción entre ambos modos de articulación lingüística. Interesa en este punto, para completar la propuesta de

Ricoeur, rescatar el binomio desarrollado por Genette (1979) entre escrituras ficticias, en las que el autor de la obra inventa completamente el universo en que se desarrolla la trama y escrituras facticias, en las que explica y expone hechos en función de lo que ya ha acontecido en su vida. Esta diferenciación teórica hunde sus raíces en una análisis del contenido de la obra, de modo que le permite hacer una diferenciación entre lo que él llama *récit fictionnel* (relato de ficción) y *récit factuel* (relato factual). No obstante, Genette deja claro que no existe diferencia entre ambos tipos de relato una vez articulados, sino que la diferencia básica la encontramos en la modalización derivada de lo que el autor sabe acerca de la historia que escribe o crea: será omnisciente (conoce todo el universo sobre el que escribe, como si de un dios omnipresente se tratara) en el caso del relato de ficción y parcial y relativo en el caso del autor que trate de relatar hechos acontecidos.

Hecha esta apreciación, me detendré a continuación en lo que realmente nos interesa en este punto: la voz narrativa. Genette encuentra en esta cualidad del relato la cuestión clave a la hora de diferenciar un tipo de relato de otro. Parte de tres instancias: el autor, el narrador y el personaje. En la autobiografía, que es a su vez un tipo de relato factual, esas tres instancias coinciden plenamente. El autor narra su historia erigiéndose él en personaje protagonista. Los relatos de ficción, por su parte, presentan dos posibilidades. En primer lugar, la disociación entre narrador y personaje, a la que Genette llama relación narrativa heterodiegética (el narrador cuenta una historia en tercera persona sobre personajes que le son ajenos); en segundo lugar, la identificación entre narrador y personaje constituye una relación narrativa homodiegética (el autor cuenta una historia en primera persona en la que él participa activamente, es un personaje más que interactúa con otros personajes).

En el relato histórico canónico, autor y narrador coinciden y se diferencian del personaje de la historia (quien escribe asume la responsabilidad de los hechos que narra sobre otras personas). Si autor y narrador se disocian, estaremos ante un relato de ficción en el que el autor no asumirá la veracidad de los hechos al dejar narrar la historia a una persona distinta de él.

A pesar de toda esta amalgama de relaciones, lo que destaca Genette es que nunca nos encontraremos ante un relato netamente ficticio o netamente real, sino ante la posibilidad de que la mayoría de rasgos de ese relato correspondan a una u otra categoría. En otras palabras, lo más probable será que el relato de la identidad se

constituya a base de ambos tipos de articulación, a través de hechos probados pero también de percepciones subjetivas e imaginadas (a futuro).

El debate en torno a si la autobiografía es o no un género de ficción más encuentra su punto de apoyo en las críticas planteadas por dos corrientes de pensamiento:

1. Deconstruccionista (Nietzsche, Derrida y Barthes, principalmente): defiende que toda narración del yo es un modo de ficcionalización, es decir, de construir un relato fundamentalmente ficticio. Esta corriente entiende que toda narración del yo tiene un fuerte componente de realidades imaginadas, atribuciones subjetivas y detalles que, si bien embellecen el discurso, no se corresponden con la realidad. La autobiografía está escrita, en cierto modo, desde un sentido figurado de la vida que parte de la propia introspección. Encontramos un ejemplo claro en la saga literaria *En busca del tiempo perdido*, de Marcel Proust, en la que el autor recorre su vida tomando como punto de partida la inocencia de la niñez.
2. Otra corriente, crítica con la noción anterior, en la que autobiografía y ficción coinciden: Lejeune es uno de sus principales defensores de esta teoría, que basa sus argumentos en la creencia de que, a pesar de que la autobiografía emplea modos o procedimientos propios de la novela, se diferencia de otros géneros, como la novela autobiográfica.

Al margen de estas dos posturas enfrentadas, conviene tener en cuenta que la escritura del sí mismo presenta una naturaleza ambivalente. El autor construye una identidad desde su conciencia y su ser pero, al mismo tiempo, transfiere información, comunica algo sobre sí mismo que puede contener alteraciones en el orden normal de los acontecimientos (cualquier persona, por ejemplo, omite ciertos detalles desagradables y encumbra lo positivo cuando decide relatar un episodio de su vida). Todos seleccionamos datos, los ordenamos y sintetizamos los discursos de cara a hablar de nosotros mismos, de modo que la escritura refuerza aún más, si cabe, este modo de proceder, por el carácter imperecedero de la palabra escrita y porque el tiempo de reflexión previo es todavía más generoso.

Si articulamos nuestro yo a través del texto, éste estará mediado inevitablemente por el modelo sociocultural en que ese yo se inscriba, es decir, la narración será construcción cultural al mismo tiempo que puramente textual partiendo de una serie de códigos de representación del sujeto. El post-estructuralismo tuvo una consecuencia clave en este sentido, y es que dejó de lado la visión del individuo como fundamento de la Historia (Dilthey) para asentar la creencia en el sujeto como ser meramente textual, despojado de toda condición documental en esa historia. El yo está estructurado narrativamente, de modo que al contarlo se construye y ordena la propia experiencia. Esta ha sido la clave en la que han coincidido todas las teorías a lo largo de la segunda mitad del siglo XX.

En último término, Mattiusi (2002) habla de tres sentidos de la invención en lo que a la ficción del sí mismo (ipseidad) se refiere:

1. Invención como descubrimiento: la pregunta ¿quién soy? desencadena una búsqueda, una exploración sobre el sí. El destino será un yo vacío que no se deja constatar.
2. Invención como liberación. El sí mismo, ante la imposibilidad de encontrar su lugar en el mundo, emplea la ficción narrativa para reinventarse y crearse un lugar. La ficción, en este sentido, es desarrollo, posibilidad de desplegarse al margen de las condiciones que le brinda el mundo exterior.
3. La invención como sueño, proyección onírica que nos lleva a otra verdad a través de la autobiografía construida.

Lo que subyace en estos tres sentidos de invención es que la creatividad es condición indispensable a la hora de forjar nuestra identidad el yo o sí mismo que cada ser humano es, bien a través de la curiosidad, la búsqueda de un lugar en el mundo o la proyección imaginaria de lo que somos.

En conclusión, vemos cómo la identidad es una construcción narrativa mediada por el lenguaje. Los relatos que éste nos permite elaborar parten de las acciones de la persona, que construye su propia obra artística a base de acción y texto, componente clave de la identidad narrativa y herramienta para aunar la mismidad y la ipseidad. No importa tanto, asimismo, si el relato es autobiográfico o desarrolla una historia en tercera persona sobre personajes *ajenos* al autor de esa obra, sino más bien qué nos dice

de sí mismo a través de ese conjunto de personajes: lo importante es el encuentro entre el creador y el mundo. Analizar la obra significará, en cualquier caso, conocer la forma en que un autor inventa y reinventa su propio yo, no necesariamente desde la mentira, sino desde la necesidad de contar con una herramienta de conocimiento.

Lo que nos interesa, por tanto, no es la sucesión de acontecimientos que han marcado al autor en su vida o las perspectivas de futuro que ya le están determinando y predisponiendo. Lo importante es la huella, la marca que todo ello deja en lo más profundo del autor, algo que subyace en sus relatos al margen de la forma y enfoque que adquieran. La escritura del sí mismo no es un mero relato de hechos cronológicamente ordenados y fidedignos, del estilo de un testimonio, sino un proceso de búsqueda.

3. *El personaje como yo subjetivo*

A pesar de haber hecho la distinción entre autor, narrador y personaje en el capítulo anterior, en este vamos a centrarnos en el personaje como sujeto último de identidad en los relatos. Dicho de otro modo, daremos por hecho que será el personaje el modo en que la identidad personal adquiere una forma y se articula en la narración.

Antes de comenzar a explicar cómo trama y personaje se erigen en paradigmas del relato de una vida, conviene hacer una serie de puntualizaciones que serán clave a la hora de abordar dicha cuestión.

Lo primero que debemos tener en cuenta es el giro lingüístico que propone Ricoeur. En efecto, para él las preguntas acerca del individuo ya no pasan por obtener respuestas sobre hábitos concretos o actitudes puntuales, del estilo de *¿por qué caminas por aquí?*, sino que las verdaderamente relevantes atienden a un razonamiento del tipo de preguntas como *¿cuál es tu ocupación?*, e incluso *¿qué has estado haciendo todo este tiempo?*, interrogantes que, como vemos, apuntan a una dimensión temporal y más amplia con respecto a la experiencia de la persona. Ricoeur deja de lado lo puntual, lo puramente testimonial y disperso en el tiempo para centrarse en lo que él llama «prácticas» (una profesión, un arte...) y «planes de vida» (en diferentes sentidos: privada-familiar, social, etcétera). Por tanto, del mismo modo que planteaba Arendt, para Ricoeur la respuesta a la pregunta *¿quién ha hecho esta acción?* viene dada, de entrada, por un nombre propio, y después a través de la narración de una vida. La ipseidad o identidad del quién hunde sus raíces en un relato acerca de las acciones de ese quién, de modo que el sí es fundado en una reflexividad que, lejos de ser intemporal o puntual, tiene en cuenta lo que el individuo ha hecho en el pasado y lo que espera

hacer de sí mismo en el futuro. El sí, en definitiva, solo se puede asentar mediante acciones y proyectos, aunando ambos. La narración, discurso temporal por naturaleza, se erige así en máximo exponente y recurso en la tarea de construir nuestra identidad personal, que por naturaleza también está sujeta a la condición temporal: «Lo que de última está en juego en la identidad estructural de la función narrativa [...] es el carácter temporal de la existencia humana» (Ricoeur, 1987a: 41). En otras palabras, el relato es indispensable para articular las acciones desplegadas a lo largo del tiempo. Si no mediara una narración, dice el autor, la vida humana sería completamente incomprensible e, incluso, vacía, relegándola a su pura naturaleza biológica.

La segunda idea que debemos poner de relieve es la del carácter prenarrativo de la vida humana. La narración, en cualquier caso, parece venir exigida por la propia forma de vivir que tenemos los seres humanos: «Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse» (1987a: 150). La vida, en cierto modo, «prefigura» una narración que luego el individuo debe configurar. Se trata de ver la vida como un conjunto de piezas en las que subyace un relato que debe ser compuesto. El caos del vivir, para Ricoeur, no es tal. Más bien, el vivir es el que marca las pautas para que la existencia sea desentrañada a través del relato: si la acción puede contarse, es que ya está articulada en signos, reglas y normas, es que está ya siempre mediatizada simbólicamente (1987a: 124). La vida, en definitiva, tiene de por sí una estructura narrativa. Cada día, cada experiencia que vivimos cuenta con un relato intrínseco de una serie de hechos y acciones, de modo que ya estamos dispuestos para narrarlos, bien sean propios o de los demás.

El hombre solo sabe de sí mismo mediante el relato que se cuenta, mediante ese proceso de autointerpretación continuo, de ahí que resulte tan relevante. Al calor de esta argumentación, podemos concluir que no hay diferencia alguna entre el proceso en que un escritor construye una trama para contar la vida de un personaje y el relato en que el sí adquiere su propia forma.

La trama

Ya hemos dicho, con Ricoeur, que la dialéctica de la mismidad y la ipseidad es la gran contribución de la teoría narrativa al proceso de constitución del sí en tanto en

cuanto se erige en la única forma de revelar la identidad personal del individuo. ¿Y cómo se hará factible este procedimiento? Pues no podrá hacerse de otro modo que recurriendo a la figura del personaje como sujeto de acción y lenguaje: el sí mismo se revela, por tanto, a través de las acciones que va ejecutando un personaje y por medio del lenguaje que él mismo utiliza para explicarse y explicarnos el mundo, al margen de la naturaleza del relato (sea biográfica, en primera persona, o esté narrada desde un punto de vista pretendidamente más objetivo, esto es, en tercera persona). En cualquier caso, solo a través de un personaje podemos desarrollar una trama y, por consiguiente, el relato de una vida que es la identidad. En palabras de Ricoeur:

La identidad, entendida narrativamente, puede llamarse, por convención del lenguaje, identidad del *personaje*. Más tarde, situaremos esta identidad en el campo de la dialéctica del mismo y del sí. Pero antes, mostraremos cómo la identidad del personaje se construye en unión con la de la trama. Se enunciará aquí formalmente esta derivación de una identidad de otra [...] (1996: 139).

Efectivamente, la identidad narrativa implica la imbricación de personaje (sujeto) y trama (escenarios, problemas, circunstancias y situaciones) hasta lograr un tejido único y coherente. Conviene analizar, antes de hablar del personaje en sí, lo que entendemos por trama y lo que esa definición conlleva para aquél:

Recordemos, en primer lugar, lo que en *Tiempo y narración* entendemos por identidad en el plano de la construcción de la trama. La caracterizamos, en términos dinámicos, por la concurrencia entre la exigencia de concordancia y la admisión de discordancias que, hasta el cierre del relato, ponen en peligro esta identidad. Por concordancia entiendo el principio de orden que vela por lo que Aristóteles llama «disposición de los hechos». Por discordancia entiendo los trastrocamientos de fortuna que hacen de la trama una transformación regulada, desde una situación inicial hasta otra terminal. Aplico el término *configuración* a este arte de la composición que media entre concordancia y discordancia (1996: 139-140).

Al hilo de lo que he argumentado más arriba, Ricoeur nos da la clave: la trama conlleva el principio de lo que él llama «concordancia discordante», es decir, la asunción de que al narrar los avatares del personaje deberemos contar con un orden de

los hechos y, al mismo tiempo, también dar cabida a la imprevisibilidad de la vida humana que, en ocasiones, trastocará ese orden:

Para extender la validez de este concepto [...], propongo definir la concordancia discordante, característica de toda composición narrativa, mediante la noción de síntesis de lo heterogéneo. Así, intento explicar las diversas mediaciones que la trama realiza — entre la diversidad de acontecimientos y la unidad temporal de la historia narrada; entre los componentes inconexos de la acción, intenciones, causas y casualidades, y el encadenamiento de la historia; finalmente, entre la pura sucesión y la unidad de la forma temporal—, mediaciones que, en definitiva, pueden trastocar la cronología hasta el punto de abolirla. Estas múltiples dialécticas no hacen más que enunciar a oposición, ya presente en el modelo trágico según Aristóteles, entre la dispersión episódica del relato y el poder de unificación desplegado por el acto configurador que es la poíesis misma (1996: 140).

Lo que pone de relieve el autor es, en definitiva, esa utilidad que la narración tiene a la hora de unificar la identidad-idem y la identidad-ipse de la que hablábamos en el capítulo anterior: el relato consigue dar unidad a los diferentes episodios de los que se compone una vida, aunando aquello que perdura con lo que está sujeto a constante transformación.

«Construcción de la trama» es la noción que más interesa a Ricoeur porque, según sus propias palabras, «permite integrar en la permanencia en el tiempo lo que parece ser su contrario bajo el régimen de la identidad mismidad, a saber, la diversidad, la variabilidad, la discontinuidad, la inestabilidad» (1996: 167-168). Como ya he venido esbozando en las líneas anteriores, el autor halla en el concepto de trama una oportunidad para elaborar una noción de identidad que permita aunar identidad y diversidad: es la propia trama la que «“toma juntos” e integra en una historia total y completa los acontecimientos múltiples y diversos, y así esquematiza la significación inteligible que se atribuye a la narración tomada como un todo» (1987a: 34). Construir una trama nos permite, en última instancia, conjugar lo estable y lo inestable en el sentido de *diverso*.

Partiendo de una diversidad episódica, la construcción de la trama es un proceso cuyo papel integrador permite extraer una unidad identificable de esa diversidad, permite sintetizar y erigir en significado aquello que parece hundir sus raíces en el caos. Para Ricoeur, la trama consigue «una historia sensata de una serie de acontecimientos o

de incidentes» (1987a: 136). El todo que construye la trama da significado a los sucesos narrados y estos acontecimientos, a su vez, obtienen su sentido al valorar su contribución a la trama. La diversidad, de este modo, deja de oponerse a la identidad y pasa a depender de la propia noción de *identidad de la trama*.

Lo que se deduce de todo lo anteriormente expuesto es que la construcción de la trama sirve a la identidad personal por su capacidad de integrar y sintetizar un grupo heterogéneo de elementos formantes de una vida. Según Ricoeur, en este sentido conviene hacer dos matices:

1. Por un lado, la construcción de la trama aúna todas las nociones que aborda la semántica de la acción de forma individual (agente, paciente, evento, acción, circunstancias, causa, etcétera). Por este motivo, la trama no solo utiliza estos términos sino que les añade una serie de rasgos discursivos que convierten el relato en algo de mayor complejidad, algo más completo que una mera sucesión de frases de acción (1987a: 122-123). En otras palabras, las acciones y acontecimientos son a la narración lo que las frases al texto.
2. Por otro lado, la construcción de la trama integra tanto el carácter cronológico como no cronológico presente en cualquier relato. Según su dimensión cronológica, el tiempo del relato aparece de acuerdo con la representación lineal del tiempo: la trama está construida a base de una sucesión de acontecimientos unidos por el principio de causalidad. Pero es en su dimensión no cronológica donde se sitúa la operación de configuración: la trama configura los sucesos de la historia en un todo dotado de significado y que, a su vez, dota de significado a esos acontecimientos: «Este acto configurante consiste en tomar juntas las acciones individuales o lo que hemos llamado los incidentes de la historia; de esta variedad de acontecimientos consigue la unidad de la totalidad temporal» (1987a: 137).

No obstante, llegados a este punto conviene preguntarse dónde quedan los hechos o acontecimientos en relación a la trama, pues serán los principales impulsores de la acción efectuada por el personaje. Según el autor, el acontecimiento mantiene, por naturaleza, la ambivalencia: contribuye a la discordancia porque se origina, sucede y precede a otros y también a la concordancia, pues hace que la historia siga su curso:

El acontecimiento narrativo es definido por su relación con la operación misma de configuración; participa de la estructura inestable de concordancia discordante característica de la propia trama; es fuente de discordancia, en cuanto que surge, y fuente de concordancia, en cuanto que hace avanzar la historia (1996: 140).

En conclusión, diremos que la trama cuenta con una función integradora y configuradora. Según el propio autor, la construcción de la trama se determina «como un dinamismo integrador que extrae una historia una y completa *de* un conjunto de incidentes: eso es tanto como decir que transforma ese conjunto *en* una historia una y completa» (1987b: 22). La narración permite, por tanto, la identificación de la disparidad episódica diseminada a lo largo del tiempo.

Dado que *personaje* y *personal* comparten la misma raíz etimológica, no es de extrañar que, al referirnos a la identidad personal, pensemos automáticamente en el personaje como paradigma narrativo.

Personaje e identidad

Si hemos dicho que la trama contribuye a la función narrativa del relato al desplegar ante el personaje una serie de acontecimientos, ¿qué decir del personaje? Se trata del paso verdaderamente determinante, pues sin él la acción no existiría y, por tanto, tampoco la historia de una vida. Ricoeur apunta:

El paso decisivo hacia una concepción narrativa de la identidad personal se realiza cuando pasamos de la acción al personaje. Es el personaje el *que* hace la acción en el relato. Por tanto, también la categoría del personaje es una categoría narrativa y su función en el relato concierne a la misma inteligencia narrativa que la propia trama. Se trata, pues, de saber lo que la categoría narrativa del personaje aporta a la discusión de la identidad personal. La tesis sostenida aquí será que la identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada; el personaje mismo —diremos— es «puesto en trama» (1996: 141-142).

Lo que queda patente es que el personaje construye su identidad a medida que la historia avanza, gracias al escenario y las circunstancias que le proporciona la trama y por medio de los cuales es capaz de actuar y, en último término, vivir:

La correlación entre historia narrada y personaje es postulada simplemente por Aristóteles en la *Poética*. Parece tan estrecha que toma la forma de una subordinación. En efecto, es en la historia narrada, con sus caracteres de unidad, de articulación interna y de totalidad, conferidos por la operación de construcción de la trama, donde el personaje conserva, a lo largo de toda la historia, una identidad correlativa a la de la historia misma (1996: 142).

Ricoeur sostiene que los personajes no mantienen una existencia previa (en este sentido, sigue a Aristóteles) a la de la acción, como si ellos fueran un mero accidente, sujetos pasivos de todo aquello que acontece en sus vidas: «La tesis sostenida aquí será que la identidad del personaje se comprende trasladando sobre él la operación de construcción de la trama aplicada primero a la acción narrada» (1996: 170).

Del mismo modo que la trama da unidad a unos acontecimientos haciendo de ellos un todo significativo, es la historia narrada (la misma trama) la que otorga unidad a un conjunto de actuaciones que se erigen en actuaciones de un *¿quién?*, es esa historia relatada la que permite hablar de acciones *de alguien*. No obstante, conviene puntualizar que esto no significa que el personaje sea un mero objeto al que atribuir acciones específicas y predicados completos. Personaje es lo que resulta de la unión de ambos gracias a la narración. Un personaje, en definitiva, no es un ente del que se digan cosas.

La identidad narrativa se compone, como hemos dicho, de dos identidades: la de la trama y la del personaje. Ambas, según parece, se retroalimentan pero dejando patente la influencia de la primera sobre la segunda.

¿Y cómo encadenamos el relato de acciones de un personaje dentro de una trama? Básicamente, respondiendo a las preguntas que nos hablen de las circunstancias y presididas por la que ha venido guiando todo nuestro estudio, *¿quién?*:

Sigue siendo cierto que, desde un punto de vista paradigmático, las preguntas *¿quién?*, *¿qué?*, *¿cómo?*, etc., pueden designar los términos discretos de la red conceptual de la acción. Pero, desde un punto de vista paradigmático, las respuestas a estas preguntas forman una cadena que no es otra que el encadenamiento del relato. Narrar es decir

quién ha hecho qué, por qué y cómo, desplegando en el tiempo la conexión entre estos puntos de vista (Ricoeur, 1996: 146).

Dando un paso más en la correlación trama-personaje, cabe preguntarte cómo influye esa condición de sentido concordante y discordante, que ya analizamos más arriba en relación a la trama, sobre el personaje. Esa doble condición no puede escapar a la configuración del personaje en lo que Ricoeur llama su propia «dialéctica interna». Lo que parece apuntar, en última instancia, es que el pasado juega un papel fundamental dentro del relato de una vida, porque evita que la contingencia de cada evento rompa la unidad de la identidad narrativa:

La dialéctica consiste en que, según la línea de concordancia, el personaje saca su singularidad de la unidad de su vida considerada como la totalidad temporal singular que lo distingue de cualquier otro. Según la línea de discordancia, esta totalidad temporal está amenazada por el efecto de ruptura de los acontecimientos imprevisibles que la van señalando (encuentros, accidentes, etc.); la síntesis concordante-discordante hace que la contingencia del acontecimiento contribuya a la necesidad en cierto sentido retroactiva de la historia de una vida, con la que se iguala la identidad del personaje (1996: 147).

Persona, acción y experiencia se funden en lo que en el ámbito de la creación artística llamamos *personaje*, por tanto. El autor afirma que «la persona, entendida como personaje de relato, no es una identidad distinta de sus experiencias» (1996: 147). Es justo al contrario: comparte con la historia narrada su condición de identidad dinámica. El relato, al erigir la identidad de la historia narrada construye también la identidad del personaje. Pero, llegados a este punto, ¿cómo se inscribe esta dialéctica en la de la mismidad y la ipseidad? ¿En qué sentido sobresale como mediadora entre los dos polos de permanencia en el tiempo? Parece hacerlo en su sentido creativo pleno, como herramienta indispensable para forjar la identidad narrativa, esto es, la compaginación de una vertiente de la identidad con la otra:

Esta función *mediadora* que la identidad narrativa del personaje ejerce entre los polos de la mismidad y de la ipseidad es atestiguada esencialmente por las variaciones imaginativas a las que el relato somete a esta identidad. En realidad, el relato hace más que tolerar estas variaciones; las engendra y las busca. En este sentido, la literatura

parece consistir en un vasto laboratorio para experiencias de pensamiento en las que el relato pone a prueba los recursos de variación de la identidad narrativa (1996: 147-148).

4. Autor, narrador y personaje

La obra, sea literaria, cinematográfica o de otra índole, es reflejo del autor en tanto en cuanto a través de ella podemos apreciar sus apariciones y desapariciones. Por ejemplo, cuando el autor y el personaje se identifican, como en el caso de la autobiografía, la aparición del autor se hace patente. Por el contrario, si el autor narra la historia de un personaje en tercera persona con el que no comparte nada, la desaparición del autor servirá a un punto de vista más objetivo con respecto a los hechos. Estamos hablando, en cualquier caso, de enunciar la identidad en el texto, si bien tomamos este concepto en sentido amplio para referirnos a cualquier tipo de discurso artístico (literario, teatral, cinematográfico, etcétera).

Al construir lingüística y textualmente la identidad del sujeto, sea el propio autor o un personaje a través del cual el autor *habla*, éste se refleja en la obra propiamente dicha, en una imagen de sí mismo que no es ni mucho menos unitaria. El personaje es puesto en trama, como hemos dicho en capítulos anteriores, dentro de una diversidad de significados y rasgos lingüísticos. El yo será revelado en el texto de acuerdo con unos requerimientos estructurales de la trama y de los temas que el narrador quiera abordar a través de su historia. En cuanto a la estructura, el autor deberá construir su discurso teniendo en cuenta la posibilidad de acudir a recursos como la forma de que quiera dotar a cada acción, la digresión, el monólogo interior o el diálogo. Si nos atenemos a la cuestión temática, el texto dependerá básicamente de la elección del tema en sí y de la construcción mítica de arquetipo canónico de toda ficción, esto es, el héroe o heroína.

De entre todos los signos lingüísticos o palabras de que disponemos, los deícticos personales²⁸ son los que nos interesan por su capacidad para designar a los sujetos en el enunciado, que, en el contexto que venimos manejando, es sinónimo de texto. Deícticos como *yo*, *nosotros* o *mío* inscriben, efectivamente, a un sujeto-narrador en el texto. Al emplear un pronombre, por ejemplo, estamos apuntando directamente a la existencia de un sujeto presente en el texto, figura última que revela la identidad narrativa.

La red de conceptos que hemos venido manejando hasta ahora quedaría configurada de la siguiente manera: la obra artística (en nuestro caso, cinematográfica) constituye el espacio donde la identidad narrativa se erige como tal y donde el autor se proyectará a través de un discurso y por medio de un narrador que, muchas veces, se podrá considerar como su *áster ego*. Este narrador estará dividido en diferentes figuras o significaciones del otro y será a través de la interacción de todas ellas como se construirá una identidad narrativa compleja que se corresponderá con el autor en sí.

Solo en la medida en que el narrador se identifique con aquello que narra el lector podrá identificar al autor con el narrador y el personaje en sí. En otras palabras, el lector comprenderá la identidad narrativa que le presenta la obra cuando exista cierta coherencia entre el propio narrador y aquello que *enuncia*. Aquí entra en juego una cuestión crucial que explicaría por qué el autor construye identidad al margen de la naturaleza de su discurso (más objetivo o más subjetivo). Para ello, recorro al concepto de focalización de Genette (1979), que entiende por ésta la forma de representar lingüísticamente en el texto aquella perspectiva cognitiva desde la que se elabora el discurso. Y añade el concepto de «distancia», directamente extraído de su teoría narratológica: *distancia* no es más que el indicativo de los diferentes grados de intromisión del narrador en los discursos de cada personaje. Es decir, aunque pueda parecer a priori que la única forma de erigir una identidad es a través de la primera persona, la realidad no es tal pues, como vemos, ese autor puede revelarse a sí mismo también a través de personajes que, a simple vista, le resultan ajenos y a los que parece *manejar* a su antojo en el enunciado. A partir de esta condición del discurso podemos establecer la clásica diferenciación entre focalización cero, focalización interna y focalización externa, distinción que dependerá en última instancia del mayor o menor

²⁸ Los deícticos son palabras que designan otros elementos del discurso, tales como *yo*, *tú*, *allí* o *esto*, correspondientes a diversas categorías gramaticales (verbos, adverbios, demostrativos, pronombres, etc.). Interesan aquí los pronombres personales.

grado de saber que tenga el narrador con respecto a los incidentes o acontecimientos del relato:

1. Focalización cero: corresponde a un grado de conocimiento de la voz narrativa alto. El narrador está capacitado para enunciar rasgos de la interioridad de los personajes (sentimientos, emociones, imágenes mentales...) y los conoce por completo, hasta el punto de conocer el pasado, presente y futuro de la narración en que está inscritos.
2. Focalización interna: el grado de conocimiento es limitado. La narración es efectuada desde el prisma de un personaje y en función de la percepción de éste. Hay una versión de este tipo de focalización, que es la focalización interna múltiple, y que presenta el desarrollo de la narración a través de la experiencia de varios personajes. Incluye, por tanto, diversos puntos de vista sobre la historia relatada.
3. Focalización externa: los personajes conocen la voz narrativa más que el narrador. Éste no está capacitado para descubrir la interioridad de los personajes, de modo que los acontecimientos son relatados de forma objetiva o lejana a cualquier punto de vista. Como si se tratara de un documental audiovisual, el narrador describe lo que ve y escucha pero no está implicado en la historia.

Dando un paso más, para relacionar los conceptos de narrador y enunciador acudiremos en primer lugar a la definición de narrador que da la teórica literaria Mieke Ball: «El sujeto lingüístico que se expresa en el lenguaje que constituye el texto» (1985: 56). En la mayoría de los casos, los teóricos han considerado la enunciación como un concepto de una mayor amplitud semántica, siendo la narración una especialización de esa enunciación. Narrar es una forma de enunciar, si bien no cabe hacer el mismo paralelismo a la inversa. De aquí se deduce que el sujeto que interviene en el enunciado mantiene una implicación variable.

Otros autores, por el contrario, han insistido en que solo existe un enunciado en la medida en que existe una narración, pues es en el mismo enunciado donde encontramos ciertos rasgos que indican que hay un sujeto que escribe. Independientemente de este debate, lo que interesa aquí es subrayar que la enunciación siempre tiene su origen en un enunciador que puede o no adquirir la forma de un

narrador. Del mismo modo que no toda comunicación es sinónimo de difusión de información, tampoco todo acto enunciativo es radicalmente narrativo.

No debemos olvidar, de todos modos, que el yo del narrador (enunciador) revelará su subjetividad en el texto gracias a los modos de comunicarse, la retórica y los propios deícticos, de los que ya hemos hablado. Esa subjetividad, dice Ricoeur, es «una proyección ficticia del autor real en el texto» (1987b: 86). El narrador es, pues, actor y productor del texto al mismo tiempo pero no debemos confundirlo con el personaje del relato. Y esto es así porque, aunque demos por hecho que el narrador es la voz principal del relato, también admite desdoblamiento, es decir, puede multiplicarse para dar lugar al punto de vista de varios personajes. El narrador adiciona su subjetividad pero también cede su lugar a la subjetividad de los personajes cuando les hace hablar por medio del diálogo o del estilo indirecto.

Las palabras del personaje sirven al narrador para mostrar su punto de vista, pero no lo sustituyen: el narrador expresa su punto de vista al relatar los hechos y dialoga con los personajes cuando son éstos los que pasan a un primer plano en mitad de la narración y mantienen una conversación entre ellos o nos hacen partícipes de un pensamiento íntimo. En el texto, concurren la voz narrativa (del narrador) y un grupo de voces (las de los personajes) que mantienen un tono y personalidad independientes de la primera. El autor se desdobra, por tanto, en forma de polifonía: a través de las voces del narrador y de los personajes del relato que elabora.

Si la voz de los personajes se hace patente de manera indirecta, debemos atenernos a la diferenciación que hace Genette entre discurso narrativizado, más próximo a la propia narración, y discurso transpuesto, que, como su propio nombre indica, apunta a un estilo indirecto en que la arraigada presencia del narrador no asegura que nos atengamos a las palabras literales de los personajes (1972: 191-192).

Lo importante de todo este debate es advertir la diferencia entre autor, narrador y personaje, entendiendo que la identidad personal forjada a través del relato puede corresponderse con diferentes combinaciones de las citadas instancias.

No obstante, existe una instancia adicional que, como veremos, es utilizada con solvencia en el ámbito cinematográfico. Se trata de la llamada por Umberto Eco «autor modelo» y a la que otros autores, como Booth, también han denominado como «autor implícito». Constituye una instancia ideal que nunca se manifiesta en el texto de forma directa y que es diferente tanto del narrador como del autor real. De este modo, ese autor real se oculta detrás de un narrador al que crea previamente con ese objeto, como

si fuera una máscara. Según Eco, el autor modelo es «una voz sin cuerpo y sin sexo» que se encarga solamente de crear maniobras textuales de su obra (1996: 32).

Es obvio que el autor jamás podrá ser separado de su relato, por pretendida que sea su ansia de objetividad o distanciamiento, pues el autor siempre podrá se hará patente en su obra en cuatro sentidos fundamentales:

1. En la estructura: la disposición de los hechos y la relación entre los mismos que él disponga y elabore.
2. En el ámbito intertextual: cada texto se nutre, aunque no se haga explícito, de las influencias de otros productos culturales que forman parte del bagaje cultural y vital del autor.
3. En los temas: la temática abordada y el enfoque también definen la presencia del autor.
4. En la enunciación propia: el autor cuenta con un estilo propio que le diferencia de los demás autores y permite identificar sus obras.

Las instancias del lenguaje están asentadas sobre los pronombres personales, de modo que una primera persona puede significar una identificación entre el autor, el narrador y el personaje así como la tercera persona un completo distanciamiento entre ellos para situar el foco identitario en un personaje concreto. La subjetividad se forja en esos pronombres, indicadores últimos del quién o quiénes hablan y actúan en el relato y de la naturaleza de las relaciones que mantienen entre sí.

El hecho de utilizar diversos pronombres personales dentro del mismo relato podría significar a priori una disolución del concepto de identidad unitaria del autor, pero solo a priori. La unidad del sujeto no se revela como una mera ilusión al ocupar el autor-enunciador todas las instancias del discurso (yo, tú, él...) como tampoco esa multiplicidad supone un amplio análisis de su identidad. Más bien cabría hablar aquí, al hilo de lo que defensores de ambas ideas han expuesto, de una coexistencia de ambas vertientes: en unos relatos el autor se revelará protagonista y en otros cederá el honor a sus personajes, a través de los cuales relatará unos hechos ajenos a su biografía. En definitiva, lo importante es advertir que, al narrar (y construir así su identidad), el autor puede escoger una gran cantidad de combinaciones posibles.

La identidad narrativa estará formada, en última instancia, tanto por la voz narrativa como por las voces de cada uno de los personajes. Por mucho que los teóricos

de la narratología defiendan fervientemente una naturaleza del personaje como entidad propia, esa naturaleza, que incluye su forma de hablar y actuar, será mediada por el propio narrador, construido a su vez por el autor de la obra. En otras palabras, el autor se debatirá entre dos opciones:

1. Construir su identidad (relato autobiográfico, por ejemplo).
2. Construir la identidad de un arquetipo que le interesa: a través de sus personajes, revelará su particular visión de un modelo humano pasado, presente o futuro, pero siempre manteniendo esa subjetividad que le hace implicarse y poner de manifiesto, a través de esos personajes, buena parte de su propia identidad.

Como veremos en el último bloque, aunque aparentemente el relato que elabora un autor parezca completamente ajeno a su vida previa y a su existencia, de un modo u otro siempre es reflejo de sus valores e inquietudes. Quizá los personajes no sean él, ni siquiera una aproximación a él, pero sí lo serán ciertos rasgos del relato que solo ese autor ha decidido abordar. Esa subjetividad de los personajes y su implicación en el entramado textual no sería completamente independiente y alejada del narrador, pues es éste quien ha establecido previamente ciertas reglas del juego para el desarrollo de su historia.

Con los diálogos sucede algo similar: el autor no transcribe textualmente discursos reales sino una alegoría, una aproximación de lo que él imagina que esos personajes pueden pronunciar en un momento dado. El autor modelo o implícito crea al narrador, a otros narradores derivados de éste y a los personajes que intervienen en la historia. Ese autor modelo, por tanto, construye una historia que representa al autor real, al margen de que los hechos narrados se ajusten o no a la realidad de su vida. No podemos obviar ese proceso de desdoblamiento que efectúa todo ser humano cuando se enfrenta a la escritura del sí mismo, en la que la alteridad se erige en requisito necesario para la construcción de la identidad narrativa: un yo solo puede constituirse en el diálogo con un tú, y así sucesivamente.

El personaje sobre la trama

Coincido con Ricoeur cuando afirma que la teoría de la trama que plantea Aristóteles (erigida sobre la secuencia planteamiento, nudo y desenlace) es hija de una época en la que solo existían los géneros de la tragedia, la comedia y la epopeya, en el sentido de que a día de hoy dicha clasificación ha quedado ciertamente obsoleta o, por lo menos, en entredicho si queremos reflexionar sobre la novela o las películas tal cual las conocemos hoy:

Pero han aparecido nuevos tipos dentro de los propios géneros trágico, cómico o épico, que hacen dudar que una teoría de la trama apropiada a la práctica poética de los antiguos convenga todavía a obras tan nuevas como Don Quijote o Hamlet. Además, han surgido nuevos géneros, principalmente la novela (Ricoeur, 1987b: 21).

En nuestros días, dice Ricoeur, los derroteros por los que pasa la novela (el relato de ficción, en sentido amplio) parecen poner de manifiesto una reinención encaminada a poner en entredicho el principio de *orden*, base de la noción de trama (1987b: 21). En este sentido, según afirma, los relatos ya no siguen a rajatabla las premisas de Aristóteles al considerarlas los autores contemporáneos demasiado cerradas: «[...] La trama solo podía concebirse como una forma fácilmente legible, cerrada sobre sí misma, dispuesta simétricamente a ambos lados de un punto culminante, descansando sobre una conexión causal fácil de identificar entre el nudo y el desenlace» (1987b: 24). Y el pensador francés hace una puntualización clave para entender de una vez por todas la naturaleza de esa ruptura de paradigmas de ficción tan presente a partir del siglo XVIII (y radicalizado a partir de la segunda mitad del XX):

[...] Mientras Aristóteles subordinaba los caracteres a la trama, considerada como concepto englobador respecto a los incidentes, a los caracteres y a los pensamientos, vemos, en la novela moderna, que la noción de carácter se libera de la de la trama, luego compete con ella e incluso la eclipsa totalmente (1987b: 24).

Por *caracteres*, Aristóteles entiende *personajes*. Se refería a ellos como piezas necesarias de la historia pero absolutamente dependientes de la trama que da forma y ordena dicha historia. Para él, no existía la relación de ambivalencia tal cual la

entendemos hoy, dice Ricoeur, un momento en que el personaje se erige en más protagonista e incluso en la pieza fundamental a la que termina subordinándose la trama al completo.

Otro de los aspectos que la literatura moderna supera con respecto a la teoría aristotélica es la naturaleza del personaje. Antaño, la importancia recaía sobre el hecho legendario de un héroe salvador, sin embargo ahora los relatos tienden a contar las aventuras y desventuras de ciudadanos normales, en ocasiones incluso de aquellos que están muy lejos de protagonizar hazañas heroicas:

[...] Bajo la denominación de carácter podemos colocar tres expansiones importantes del género novelesco. En primer lugar, explotando el auge de la novela picaresca, la novela amplía considerablemente la *esfera social* en la que se desarrolla la acción. Ya no hay que describir los hechos relevantes o las fechorías de personajes legendarios o célebres, sino las aventuras de hombres o mujeres corrientes, del pueblo (Ricoeur, 1987b: 24).

La segunda expansión corresponde, dice el autor, a la novela educativa, ejemplo que ilustra en una nota al pie con uno de los personajes más paradigmáticos de la historia de la literatura:

Robinson Crusoe, sin llegar a personajes de la talla de Don Quijote, Fausto o Don Juan —héroes míticos del hombre moderno de Occidente—, puede considerarse el héroe por adelantado de la novela educativa: colocado en condiciones de soledad únicas en la vida real, movido por el único afán del provecho y por el criterio de la utilidad, se convierte en el héroe de una búsqueda en la que su aislamiento perpetuo actúa como la *némesis* secreta sobre su aparente triunfo sobre las adversidades. Eleva así al rango de paradigma la soledad, considerada como el estado universal del hombre. Pero el carácter, más que liberarse de la trama, se puede decir que la engendra (1987b: 24-25).

Ricoeur toma este ejemplo para explicar que, en este caso, ya no es una trama principal la que genera una serie de aventuras para un personaje, construyéndolo de este modo, sino que el proceso se realiza a la inversa: todo gravita en función de las necesidades del personaje, de modo que la noción de trama queda en cierto sentido difuminada:

Todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal. Es, en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración: luego son sus dudas, la confusión, la dificultad para situarse y ordenarse las que rigen cada vez más el rumbo del tipo. Pero, a lo largo de todo el desarrollo, a la historia narrada se le pide esencialmente que entreteja simultáneamente complejidad social y complejidad psicológica (1987b: 25).

La psicología del personaje no queda, por tanto, en un segundo plano, sino que vertebra la trama misma, haciendo de ella un escenario de experimentación para el propio personaje.

La tercera vertiente que escoge Ricoeur para ilustrar esa cesión del protagonismo al personaje por parte de la trama propia de la etapa moderna se sitúa en la llamada literatura de conciencia, cuyo mayor exponente es la figura de la escritora Virginia Woolf y su obra *La señora Dalloway*. Lo que los autores de esta corriente proponen es que sus escritos, lejos de respetar las reglas del orden y la estructura de la trama aristotélica, se componen de un conjunto de pensamientos ininterrumpidos de un personaje que habla, preferentemente en primera persona, sin atender a un ordenamiento ni a una concatenación de incidentes objetivos regidos por la causalidad. No se corresponden con la autobiografía propiamente dicha, si bien se ha dado el caso a lo largo de los últimos siglos, sino más bien con una necesidad de recoger el testimonio de un sentir, de una versión de la vida que solo puede tener su origen en el personaje como prototipo humano.

Una nueva fuente de perplejidad surgió, principalmente en el siglo XX, con la novela del flujo de conciencia, ilustrada maravillosamente por Virginia Woolf [...]. Lo que despierta ahora el interés es la personalidad inacabada, la diversidad de los planos de conciencia, de subconsciencia y de inconsciencia, el hormigueo de los deseos no formulados, el carácter incoativo y evanescente de las formaciones afectivas. La noción de trama aparece aquí desacreditada definitivamente (1987b: 26).

Ricoeur sostiene que la idea de la trama como superior a todo, vista en Aristóteles, debe su fracaso a que entre los siglos XVIII y XIX la cuestión de la verosimilitud se puso por encima del simple arte de componer: «Este afán por lo verdadero en el sentido de ser fiel a la realidad, de igualar el arte con la vida, fue lo que más contribuyó a ocultar los problemas de la composición narrativa» (1987b: 27). El

autor vuelve a ilustrar esta idea recurriendo a una obra: *Pamela y Clarissa*, novela que Samuel Richardson escribió en forma de cartas que hablan por sí solas de los personajes y en las que ambos revelan su identidad a través de la intimidad como escenario de un continuo intercambio de pareceres.

Richardson, en *Pamela y Clarissa*, cree poder pintar con más fidelidad la experiencia privada —por ejemplo, los conflictos entre el amor romántico y la institución del matrimonio— recurriendo a un procedimiento tan artificial como el intercambio epistolar [...]. Al hacer escribir a su heroína en el acto, el novelista podía dar la impresión de máxima proximidad entre la escritura y el sentimiento. Además, el recurso al tiempo presente contribuía a transmitir esta impresión de inmediatez, gracias a la transcripción casi simultánea de los sentimientos experimentados y de sus circunstancias (1987b: 28).

Dicho modo de proceder convenía al autor para otorgar a su lector la posibilidad de compartir la situación psicológica de las protagonistas: «[...] La sutil mezcla de inhibición y de desahogo que invade el alma de quien decide confiar a la pluma la expresión de sus sentimientos íntimos» (1987b: 28).

Ricoeur cierra sus argumentaciones reiterando la idea de obsolescencia de la trama tradicional y de la acción única y completa (inicio, medio, final) propuesta por Aristóteles. Según el francés, ahora en la posmodernidad existe una preferencia muy marcada por usos contrarios a la voluntad de finalizar una historia, es decir, una tendencia a no cerrar completamente todos los interrogantes que el protagonista y la trama abren a medida que se va narrando la historia: «Es, pues, legítimo tomar como síntoma del fin de la tradición de construcción de la trama el abandono del criterio de totalidad y, por tanto, la intención deliberada de no terminar la obra» (1987b: 43). Si bien en la mencionada corriente de conciencia la noción de trama desaparecía por completo o, al menos, se veía claramente difuminada, aquí Ricoeur pone de relieve una cuestión formal que se acostumbra a hacer en los productos narrativos nacidos a partir de la segunda mitad del siglo XX. El llamado *final abierto* no es más que un síntoma más de esa rebelión artística contra la idea de construcción de la trama: «Una conclusión inesperada puede frustrar nuestras expectativas, modeladas por las convenciones antiguas, pero revelar un principio de orden más profundo. Toda conclusión responde a

unas expectativas, pero no las colma necesariamente» (1987b: 46). Y lo justifica con no menos tino:

Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionadamente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra entera (1987b: 46).

Quizá no dotar a la historia de una conclusión, en el sentido de desenlace según lo planteaba Aristóteles, no implica necesariamente una ausencia de configuración. Esta decisión formal parece responder, según dice, a una intención deliberada del autor de añadir más significado si cabe al mensaje transmitido por el propio texto. No obstante, concluye Ricoeur, la ausencia de una cronología no implica que no haya actuado sobre el relato una fuerza configuradora por parte del narrador: «Una cosa es la negación de la cronología y otra el rechazo de cualquier principio sustitutivo de configuración. Es inimaginable que la narración pueda prescindir de toda configuración» (1987b: 51). De hecho, toda narración se basa en la disposición de un relato a través de una serie de hechos e incidentes y, por tanto, es lógico que el tiempo de la novela o de la película no se corresponda exactamente con el real. Esto es lo que Ricoeur llama «ley de la entrada en ficción» (1987b: 51-52). En definitiva, conviene rechazar toda afirmación categórica acerca de una pretendida ausencia de trama y, por tanto, de configuración de la historia:

Quizá es preciso, pese a todo, confiar en la exigencia de concordancia que estructura aún hoy la espera de los lectores y creer que nuevas formas narrativas, cuyo nombre ignoramos todavía, están naciendo ya, que atestiguarán que la función narrativa puede metamorfosearse, pero no morir (1987b: 58).

5. *La ficción como imitación*

A pesar de no haberle dedicado todavía un capítulo por entero, ya ha quedado patente que el concepto de *mímesis* o *imitación* adquiere un papel fundamental a la hora no solo de trasladar a la obra la realidad sociológica o antropológica pertinente sino también en el momento de interpretar los símbolos representados, correspondan éstos a una novela o, como en el caso que me ocupa, a una serie de películas cuyo hilo conductor es una misma mente creadora. En este apartado abordaré dicho concepto con el nivel de reflexión que merece y valorando sus posibilidades para tratar la cuestión de la identidad como fenómeno representado a través del producto cultural.

Describir e interpretar

La *mímesis* (lo que en sentido aristotélico se entiende por *representación de la realidad*) es un proceso que se mueve entre dos polos: la ficción, en el sentido de invención de una historia, y la realidad, inmediata o no, que se quiere representar por medio de la obra artística. El carácter caleidoscópico del verbo *imitar* ha llevado este debate hasta sus últimas consecuencias tanto en el terreno sociológico como filosófico. Por ello, he creído conveniente continuar con la articulación que hace Ricoeur, por lo pertinente de sus análisis y porque se imbrica perfectamente con la cuestión que me ocupa.

En efecto, esos dos polos fundan cierta tensión en el concepto de *imitación*, resumidos en dos tendencias: la que apunta a la imitación en su sentido de *copia* de la

realidad y aquella que prefiere incidir en su carácter *recreador* (por tanto, sin una objetividad férrea con respecto a ella). Ricoeur comienza su argumentación en torno a este concepto en su obra *La metáfora viva*, donde adelanta desde el principio que toda mimesis se fundará parcialmente en la metáfora y que toda metáfora será en cierto modo mimética. El autor rescata a Aristóteles para elaborar una distinción entre los conceptos de *mimesis* y *copia*, fundamentada en el rechazo de la identificación de ambos conceptos y tomando como base el ejemplo de la diferenciación contemporánea entre arte figurativo y no figurativo:

1. Lo primero que deja claro Ricoeur es la diferencia entre los conceptos platónico y aristotélico. Aristóteles solo habla de mimesis en lo que a disciplina poética se refiere, excluyendo el resto de artes, mientras que el primero asigna grados de semejanza a todas e, incluso, a las cosas.
2. «No cabe mimesis más que donde hay un hacer» (Ricoeur, 1980: 61). El autor se identifica con Aristóteles porque para éste la mimesis no es un mero proceso pasivo de copia de un modelo, sino un proceso dinámico y orgánico: la mimesis se define por ser un proceso de construcción de una obra, una *poiesis* o poética, en definitiva, un *mythos*. La elaboración de este *mythos*, concepto utilizado por Aristóteles para designar el proceso de construcción de los acontecimientos en el relato (la trama), es lo que define a la mimesis. No es un simple fenómeno, sino una práctica.
3. Imitar, por tanto, no significa simplemente duplicar la realidad, como creía Platón, sino rehacerla, reconstruirla en un relato. Y este proceso se desarrolla como una batalla librada entre la cercanía con la realidad humana o los hechos sobre los que se relata y la distancia que siempre existe, por su propia naturaleza, en el ámbito de la construcción de la misma trama. Esta paradoja entre cercanía y distancia de la realidad fundamenta la postura adoptada por Ricoeur, una postura que se mueve entre la referencia a unos hechos reales y la invención-recreación (ficción) en el momento de trasladarlos a la obra. Según su propia opinión, es más que posible «una imitación de la naturaleza mediante la composición y la creación» (1980: 68).

A lo largo de este análisis, Ricoeur demuestra el germen de su interés por la mimesis como fenómeno esencial, esto es, visto desde la perspectiva de la capacidad del

propio lenguaje para salir de sí mismo y ayudar a construir una ontología del propio yo. Al componer la trama, la acción del ser humano es la naturaleza imitada y la relación entre esa naturaleza y el arte (entre la composición poética y la acción) no convierte al segundo en una burda copia, sino que manifiesta su dimensión referencial: la imitación asegura que esa composición poética nos hable de la realidad, si bien el ser (en el mundo) es el punto de partida de toda mimesis.

En otras palabras, la mimesis, al ser invención, no puede reducirse al mero concepto de copia: «Es preciso restituir a la hermosa palabra ‘invención’ su propio sentido desdoblado, que implica a la vez descubrir y crear» (1980: 413). El plano de lo que cada individuo es en el mundo, de lo que somos en este mundo, es donde se sitúa la cuestión de la referencia de la ficción o, en el caso más concreto que apunta Ricoeur, de la referencia literaria. Por eso, el paso del concepto de palabra o frase al de texto, en términos de discurso, supone también un paso de la semántica a la hermenéutica de lo referenciado por la obra, en este caso literaria. Solo en este sentido es importante para Ricoeur detenerse en la cuestión de la mimesis creadora: «La hermenéutica no es otra cosa que la teoría que regula la transición de la estructura de la obra al mundo de la obra. Interpretar una obra es desplegar el mundo de su referencia en virtud de su disposición, de su género, y de su estilo» (1980: 298). Lo importante, por tanto, no es trasladar a la obra una realidad determinada, sino la interpretación que de esa obra hacemos en referencia a la realidad previa que representa. La semántica de la palabra da paso a la hermenéutica del discurso.

No obstante, dice el autor, debemos distinguir dos tipos de referencia en este sentido: la referencia de primer grado y la de segundo grado. La primera se refiere a una mimesis como copia (referencia del discurso puramente descriptivo: el autor explicita una realidad sin mediación poética) y la segunda se corresponde con la de la propia obra literaria. Según dice, la segunda solo puede darse en caso de que se suprima la primera: Ricoeur identifica esa referencia de la obra literaria con la referencia metafórica, en ningún caso literal ni puramente descriptiva. Lo que funda una obra literaria (o, en sentido amplio, de ficción) es la configuración poética a través de la metáfora.

Eliminar cualquier referencia de primer grado (descripción) pone de relieve la ruptura que todo texto implica respecto del entorno del propio discurso oral. Así, emerge el mundo del texto, un mundo que el autor de la obra presenta como una proposición de mundo que abre al individuo posibilidades novedosas de *ser en el mundo*. Así lo destaca en *Tiempo y narración I*: «He defendido continuamente estos

últimos años que lo que se interpreta en un texto es la propuesta de un mundo en el que yo pudiera vivir y proyectar mis poderes más propios» (1987a: 158). Lo que se debe interpretar de una obra no es, por tanto, una copia de la realidad, sino una propuesta de realidad creada por el autor a partir de aquélla.

La triple mimesis

Una vez explicado el proceso de configuración mimética, que deja a un lado la mera descripción para hundir su ámbito de actuación en la interpretación, es momento de cerrar el círculo y asentar la noción de mimesis creadora con base en los tres procesos básicos: la triple mimesis.

En la trilogía de *Tiempo y narración*, concretamente en el primer volumen, Ricoeur añade un último eslabón a la cadena creativa, que él mismo descubre como necesario en un escrito anterior (1997: 50). Se trata de un estadio que se encuentra entre la realidad y el propio lenguaje: la lectura o asunción del texto por parte del lector o espectador. Así, lo que se redescubre no se corresponde más o menos con una realidad quedando así configurado el proceso, sino que esa realidad, añade el autor, pertenece al mundo del lector (mimesis 3).

Entonces, ¿cuáles son exactamente esos tres estadios de la denominada triple mimesis creadora? Según Ricoeur, hay tres momentos epistemológicamente distintos en el arte de imitar una acción que es la narración:

1. Mimesis 1 o prefiguración de la acción: corresponde al mundo que comparten autor y lector y que les permite entender el mensaje transmitido en la narración. Se compone de condiciones lingüísticas y culturales específicas del momento en que se produce la obra (1987a: 116).
2. Mimesis 2 o configuración: el mundo representado en el texto. Es el cómo se configura esa acción descrita en el texto. Aquí se configura la trama, sintagma donde confluyen personajes, acciones, causas, consecuencias, etcétera, que contribuyen a crear el relato. No se trata de concatenar acontecimientos sin

orden, sino de contarlos desde el principio de causalidad. En este estadio se hace patente, también, el sujeto que narra, lo que Ricoeur llamaba «instancia enunciativa» (1987a: 131-132).

3. Mímesis 3 o refiguración. Es el lugar de la recepción del texto y confluencia entre el mundo del relato y el mundo del lector (1987a: 147).

En resumen: la acción mimética solo cobra sentido si tiene como objeto la construcción de un relato a partir de una realidad compartida por autor y lector que, además, ese último debe refigurarse partiendo de su comprensión de esa realidad.

El relato parte de una realidad, es configurado y, por último, y aquí está la novedad, es descifrado por el receptor (lector, espectador, etcétera) partiendo de su realidad, que también es la del autor: «La imitación o la representación es una actividad mimética en cuanto produce algo: precisamente, la disposición de los hechos mediante la construcción de la trama» (1987a: 88). Al disponer los acontecimientos con arreglo a un determinado orden, se reconstruye la acción, es decir, se incluyen ciertos detalles y se obvian otros, pero en cualquier caso la imitación o mimesis no termina ahí: levanta el texto sobre la experiencia y la vida y regresa a ella cuando el relato es recibido por el espectador o lector. Ahí está la unidad de la mimesis.

La pregunta inmediata que cabe hacerse en este punto es: ¿por qué hemos de contar con dos estadios, anterior y posterior, a la hora de abordar el fenómeno de la mimesis si, a priori, la imitación no es más que el producto resultante de esa disposición de los acontecimientos en la constitución textual de la trama? La respuesta a esta pregunta la encontramos en el carácter temporal de la experiencia humana y en su capacidad de reconstrucción en trama, en forma de narración. Para alcanzar su sentido completo, hay que entender este proceso en tres pasos integrado en el ámbito antropológico.

La triple mimesis descansa en la acción y, a su vez, en la doble condición de real e imaginaria de ésta. No debemos olvidar que los propios procesos de configuración (construcción de la trama) y refiguración (conexión entre el mundo del texto y el mundo del lector) también constituyen acciones en sí mismas. En este sentido, los dos ámbitos en que se integra la construcción del relato, el imaginario y el real, garantizan cierta

narratividad (continuidad) que facilita la conexión entre los tres estadios de la mimesis, afirmando así el diálogo inquebrantable entre realidad y relato. En otras palabras, la acción es la que dota de unidad a la triple mimesis creadora: «Lo que está en juego, pues, es el proceso concreto por el que la configuración textual media entre la prefiguración del campo práctico y su refiguración por la recepción de la obra» (Ricoeur 1987a: 118).

El concepto de refiguración ya fue abordado en apartados anteriores, cuando se expuso la noción de identidad narrativa. Ésta no es más que el resultado identitario de ese proceso de refiguración, de encuentro de los mundos del lector y de la obra, la influencia de la propia narración sobre la identidad. Al prefigurar, configurar y refigurar, nos ocupamos tanto del tiempo como de la acción, asumidos conjuntamente por medio de la narración. Por tanto, tanto la mimesis 2 como la mimesis 3 rehacen la realidad, si bien no del mismo modo ni en el mismo sentido: mientras la primera la rehace a través de la ficción, de forma literaria, la segunda actúa en un plano ajeno a lo textual, pues se inscribe en la propia experiencia del lector reflejada en el espejo de la acción de la obra.

Para concluir, conviene señalar algunas puntualizaciones clave sobre el proceso de imitación que elabora el propio autor en su artículo *Mimesis y representación* (1982):

1. Existe una precomprensión de la realidad, que luego se convertirá en relato, que autor y lector comparten. La ficción será la encargada de transformar esa relación común a ambos (Ricoeur, 1982: 53). La literatura, el mero hecho de crear un relato, no podría entenderse si su objeto no fuera construir lo que la acción ya construye por sí misma. Si no existiera una comprensión previa de la acción y de la experiencia humana, la mimesis 2 no podría darse. Esa precomprensión garantiza la unidad entre la acción que ya ha acaecido y la que posteriormente se narra partiendo de ella: permite su recreación narrativa.
2. Ya se ha apuntado que lo que se imita no es una simple reproducción de las acciones y experiencias, de modo que la construcción de la trama refleja una cierta comprensión de esas acciones. El autor imita (configura) una trama a partir de su propia inteligibilidad de los acontecimientos y de la propia realidad. Que el paso por los tres estadios forme parte de un mismo proceso depende del carácter de esa comprensión (1982: 56). La construcción de la trama extrae una

historia completa a partir de una serie de acontecimientos diversos y heterogéneos, transformándolos para poder configurarla (1982: 57-59).

3. La conclusión de Ricoeur pasa por dos consecuencias descritas del siguiente modo. Por un lado, deja claro que la referencia no se debe entender como meramente descriptiva, como ya ha quedado patente, sino como una referencia productiva y vista desde una perspectiva hermenéutica. Por otro lado, se plantea si lo que se imita en la etapa de refiguración sigue siendo lo real, terminando por concluir que, en cualquier caso, no es lo real como algo externo y ya dado.

6. *Narrar la identidad: el caso de Una pena en observación, de C. S. Lewis*

He creído conveniente no concluir este bloque sin presentar un ejemplo práctico de análisis de una obra literaria, en este caso, desde la perspectiva de la hermenéutica desarrollada hasta este punto tomando como base las investigaciones de Ricoeur. Por eso, desarrollaré las ideas ya expuestas en el contexto que envuelve la obra de Clive Staples Lewis *Una pena en observación*, obra que el autor escribió en forma de autoconfesión para explicar el punto de inflexión al que había llegado su vida con la llegada de la muerte de su esposa. En primer lugar, esbozaré brevemente algunas cuestiones previas sobre el libro y la situación vital del autor; en segundo lugar, trataré la cuestión de la identidad personal vista desde las circunstancias de composición del manuscrito; finalizaré mi análisis explicando cómo Lewis traza su relato existencial a raíz de su nueva situación de soledad tras la pérdida de su esposa.

El relato en primera persona

Si atendemos a una revisión formal, *Una pena en observación* no es un escrito narrativo al estilo de una novela o un cuento, sino que adopta una extraña mezcla de diario personal y confesión. Eduardo Segura lo define así:

Se trata de una suerte de diario existencial, emocional, catártico, casi de un exorcismo. No hay en esta obra un intento analítico, reflexivo, sino una necesidad de extirpar el vacío, el estupor, la oscura amenaza de una esperanza a punto de zozobrar. [...] Se trata

de un libro que retrata el dolor que consterna, atenaza el alma y aboca a lo ineludible: las preguntas sobre el porqué, sobre el sentido (Segura, 2009: 2-3).

Lewis narra en primera persona, a través de cuatro pequeños ensayos, sus sentimientos desgarrados tras la muerte de su esposa Joy²⁹ víctima de un cáncer. Cada palabra entrelaza un discurso que deviene exorcismo ante la soledad cruel y la aparente ausencia de un Dios que había prometido clemencia. El autor elabora un argumento para explicar por qué la muerte ha aparecido en su matrimonio y le ha arrebatado aquello que más quiere, llegando a construir una nueva identidad siempre al amparo de Dios y, como dice la filóloga Miriam Álvarez, mostrando su propia intimidad personal:

Mediante la primera persona se manifiesta también el «monólogo interior», técnica que pretende expresar los pensamientos más íntimos del personaje, pero en estado casi puro, es decir, antes de ser ordenados mentalmente. Se trata, por tanto, de un discurso que no va destinado a un oyente y donde el personaje encierra su propia subjetividad (Álvarez, 2000: 31).

Efectivamente, el escritor no premedita su obra, sino que la compone de forma improvisada tomando su intimidad como fuente. De hecho, desde la primera página no oculta esa desubicación existencial que le proporciona la pérdida del ser amado:

Hay una especie de manta invisible entre el mundo y yo. Me cuesta mucho trabajo enterarme de lo que me dicen los demás. Tiene tan poco interés. Y sin embargo quiero tener gente a mi alrededor. Me espantan los ratos en que la casa se queda vacía (Lewis, 1994: 9).

A partir de este momento, la primera mitad de la obra muestra a un hombre que se debate entre la alabanza al ser querido y el reproche hacia un Dios que se ha revelado cruel hasta el punto de propinarle un golpe tan fuerte como la soledad. La segunda mitad (capítulos 3 y 4) desarrollará un discurso rotundamente purgador, hasta el punto de mostrar a un cristiano que no solo ha recuperado la confianza en Dios, sino que incluso acepta su sufrimiento como destino necesario en una vida corporal que no se

²⁹ A pesar de que el nombre real de su difunta esposa era Helen Joy Davidson Gresham, en el libro la menciona solo a través de la inicial *H*.

asemeja a lo que de verdad le une con Joy, esto es, el alma. Eduardo Segura resume muy bien esta progresión narrativa:

La rabia, la impotencia con que se inicia el libro, deja poco a poco paso a un tono más amable, más realista también, acerca de las sombras que la muerte proyecta sobre el alma. Y, a medida que el libro avanza, avanzan también las conquistas interiores del protagonista (Segura, 2009: 18).

Lewis exorciza su dolor a través de la escritura y la explicación de una desgarradora experiencia y desarrolla su identidad en dos sentidos: primero, mencionando a Joy en un intento de mantener la identidad vulnerable que inició al casarse con ella; y segundo, una identidad que se construye, después, al buscar el escritor un sentido a su nueva vida sin ella. Su biógrafo, Andrew Norman Wilson describe perfectamente este salto:

[...] Reconocía que el matrimonio lo había arrancado de su “caparazón”. ¿Ahora estaba condenado a refugiarse en él, a ser absorbido por él? Una de las razones para continuar con sus anotaciones era mantener con vida ese yo cuyo nacimiento Joy había alentado, un yo tierno y más vulnerable (Wilson, 1990: 323).

Una pena en observación es, en definitiva, un ensayo acerca de lo que supone romper con una identidad (delicada, en este caso, pues supone aceptar un yo que se sostiene gracias a la existencia de otro yo) y edificar otra en su lugar, a saber, aquella que permite la aceptación del dolor y la búsqueda de un sentido a ese sentimiento y, por ende, a una nueva existencia.

La identidad que subyace en el relato

Siguiendo con la argumentación y con base en la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, cabe preguntarse: ¿qué identidad subyace en el relato que Lewis desarrolla? En un primer momento, expliqué que el filósofo francés diferencia aquello que permanece invariable en la existencia humana, la *mismidad* (el mismo), y aquello que va variando y está sujeto a cambios de diversa índole, esto es, la *ipseidad* (él

mismo). En este sentido y fruto de una aplicación medida de la contraposición, *Una pena en observación* constituye un ejemplo de *ipseidad*, pues el autor desarrolla y explica una serie de sentimientos suscitados tras el acaecimiento de un hecho en su vida: la muerte de su esposa. Aunque reflexiona sobre la existencia de Dios y sobre sus propias convicciones pasadas acerca de éste, el objeto de su escritura no es sino una reflexión acerca de la muerte, de la pérdida y de cómo ha afectado a la cotidianidad de su vida:

Y nadie me habló nunca tampoco de la desidia que inyecta la pena [...]. No solo escribir sino incluso leer una carta se me convierte en un exceso. Hasta afeitarme. ¿Qué importa ya que mi mejilla esté áspera o suave? (Lewis, 1994: 12).

Por otro lado, al relacionar la *ipseidad* con el concepto de *promesa* y del mantenimiento de sí mismo en la propia temporalidad de la vida cambiante e incluso profundamente zarandeada y trastocada, Lewis es buen ejemplo por cuanto desarrolla un discurso en que, a pesar de renegar de Dios al principio, finalmente se acaba reconciliando con él y cumple con su promesa personal: entender que Dios no está solo para lo bueno, sino que también tiene sentido en lo malo. El autor busca un sentido al sufrimiento desligado de la pérdida de Joy explicando que, del mismo modo que el creador le envía al ser amado, al mismo tiempo está bajo su responsabilidad (de Lewis) aceptar que desde ese momento se convierte en un ser vulnerable al dolor. Así, Lewis rectifica sus palabras y, al final del libro, concluye que Dios no es el responsable de la muerte del ser querido: «Cuando le planteo estos dilemas a Dios, no hallo contestación. Aunque más bien es una forma especial de decir: No hay contestación. No es la puerta cerrada» (1994: 95). Por tanto, el escritor se vuelve a encontrar con el cristiano que era, entiende de nuevo su identidad como ser creado por Dios y perteneciente a su misma familia: se mantiene a sí mismo.

Según Ricoeur, la identidad narrativa se corresponde con la misma identidad del personaje en el relato literario. El personaje, muy a su pesar, construye su identidad a través de la narración y es la trama la que influye directamente en esa construcción.

Ya expliqué que existe una descompensación entre trama y personaje como elementos configuradores de la obra literaria, a favor de la primera. La identidad narrativa del personaje se configura, en contra de lo que quisiera el autor, a merced de la propia trama y de las acciones contenidas en ella. Y en este sentido, *Una pena en*

observación vuelve a revelarse como claro ejemplo, pues encontramos a un protagonista sufriente que no hace sino intentar explicarse, mediante la escritura de su experiencia, la desgracia que propina la pérdida. Apreciamos el cambio de identidad de un personaje (de una vulnerable a otra renovada y comprensiva) y lo entendemos gracias a la desafortunada historia que ha envuelto su vida conyugal.

El sentido que, en definitiva, tiene aplicar la teoría de Ricoeur a la obra de C. S. Lewis se centra en la utilización del relato como purgación, casi auto-exorcismo, ante una vida que se revela tremendamente dolorosa. Lewis lo entiende como terapia: «[...] En la medida en que estas notas pudieran suponer una defensa contra el colapso total, una válvula de escape, han dado algún resultado» (Lewis, 1994: 83). Él necesita explicarse por escrito, materializar su experiencia, entender su propia vida mediante el diálogo consigo mismo. Necesita hablar de sí mismo en un mar de impersonalidad que le amenaza, esto es, la idea de que simplemente somos seres provistos de cuerpo que nacen y mueren, sin más trascendencia. Él necesita reivindicar su identidad como cristiano al que espera la eternidad tras la muerte, como ser perteneciente a la familia de Dios, y encuentra en la escritura la forma más idónea. Coincido en esta idea con Jesús Navarro Reyes³⁰, cuando analiza la narrativa de Milan Kundera:

[...] Y su camino es el de la novela, pues solo ella puede expresar *in concreto*, la interioridad del individuo. No es factible el discurso teórico, categorizador, pues no hace más que describir lo impersonal. La salida es el discurso concreto, la narración de historias concretas, de individuos concretos que nadan en este mar de impersonalidad luchando por mantenerse a flote (1999: 10).

Según expuse cuando hablé de las ideas del filósofo francés, la función que tiene en Lewis esta identidad narrativa del personaje es la de aunar aquellas dos concepciones: el escritor sigue siendo el mismo (su *mismidad* le permite reflexionar y mostrarse vulnerable ante una situación que le corrompe, le afecta) y al final descubrimos que ha sabido, a pesar de las turbulencias interiores, mantenerse fiel a su promesa como cristiano (su *ipseidad* le ha permitido mantenerse fiel a sí mismo, mantener la promesa de entender que Dios está ahí para lo bueno y también para lo malo).

³⁰ Jesús Navarro Reyes (1974) desarrolla su labor docente e investigadora en el Departamento de Metafísica y Corrientes de la Filosofía de la Universidad de Sevilla. Se especializó en Filosofía de la identidad con una tesis acerca del problema de la identidad personal en Michel de Montaigne.

Esta última idea permite concluir que *Una pena en observación* no narra necesariamente una ruptura y el inicio de una nueva identidad, sino que en el fondo es la misma identidad, recuperada y fortalecida.

La búsqueda de sentido a una pena

Llegados a este punto del análisis, ¿en qué medida el relato en que Lewis busca un sentido a su soledad contribuye a forjar su propia identidad personal? Para abordar esta cuestión, seguiré un método cronológico, citando cada uno de los ensayos en el orden original del libro, de modo que se pueda apreciar la transformación identitaria de la que hablaba.

Al principio del libro, el escritor no ve más allá de su mujer y Dios es para él un medio de evitar el olvido: «Gracias a Dios, el recuerdo de ella es todavía lo suficientemente fuerte (¿lo seguirá siendo siempre tanto?) como para salir adelante» (Lewis, 1994: 11). Podemos apreciar a un hombre que no entiende su solitaria existencia, no concibe su vida sin ella y se conforma con una reflexión basada en la conjetura popular: «Dicen que un hombre desgraciado necesita distraerse, hacer algo que lo saque de sí mismo» (Lewis, 1994: 12). Él quiere renunciar a su propia identidad, al yo que se le revela tremendamente doloroso: el yo en soledad y el fantasma de otro yo en el que ya no podrá verse reflejado.

Como bien explica el profesor Higinio Marín, en este punto inicial de reflexión nada puede tener su razón de ser, su significado de acuerdo con una lógica humana:

Sin embargo, no solo hay, como dice Rilke, lugares que nunca ha hollado una palabra, hay también cosas que no se pueden contar porque no hay modo humano de encontrarles sentido: la muerte, el dolor, el sufrimiento. Y cuando suponemos que el sentido está en los designios de la Providencia, no queda más remedio que exclamar «a Dios no hay quien le entienda» (Marín, 1997: 41).

De hecho, Lewis tarda apenas diez líneas en exponer su opinión sincera acerca de un Dios que, en cierto modo, le ha decepcionado:

Y, en el entretanto, ¿Dios dónde se ha metido? Éste es uno de los síntomas más inquietantes. Cuando eres feliz, tan feliz que no tienes la sensación de necesitar a Dios para nada [...], si acaso recapacitas y te vuelves a Él con gratitud y reconocimiento, entonces te recibirá con los brazos abiertos –o al menos así es como lo vive uno. Pero vete hacia Él cuando tu necesidad es desesperada, cuando cualquier otra ayuda te ha resultado vana, ¿y con qué te encuentras? Con una puerta que te cierran en las narices [...]. ¿Por qué es Dios un jefe tan omnipresente en nuestras etapas de prosperidad, y tan ausente como apoyo en las rachas de catástrofe? (Lewis, 1994: 12).

Efectivamente, el autor irlandés no entiende su sufrimiento, no le encuentra ese significado, el sentido último que le permita seguir con su vida. Pero, lejos de buscar una solución, se centra en el papel de Dios como mero configurador de la existencia de cada hombre, como si él fuera una simple marioneta a la que inflige felicidad o dolor a su antojo. Charles Taylor expone específicamente esta experiencia vital en su obra *Fuentes del yo*:

Hoy somos mucho más sensibles ante el sufrimiento, lo que desde luego podríamos más bien interpretar como el deseo de no enterarnos de nada relacionado con el sufrimiento, en vez de relacionar dicha sensibilidad con el deseo de tomar alguna acción concreta que lo remedie (1996: 27).

Ese sentido que proporciona la providencia, en palabras de Marín, es lo que define la situación interior de Lewis: ha perdido el marco referencial de Dios como base para encaminar su vida, como hacía hasta la muerte de Joy. Supone una idea que subyace en la teoría moral de Taylor: «Nuestra orientación en relación al bien requiere de algún marco referencial (o algunos marcos referenciales)» (1996: 58). Dios le falta y entonces todo carece de relevancia puesto que ya no sabe quién es: «Nuestra identidad es lo que nos permite definir lo que es importante para nosotros y lo que no lo es» (1996: 46).

Más adelante, Lewis expresa con verdadero horror su aparente desvinculación de Dios, que le atormenta:

El verdadero peligro está en empezar a pensar tan horriblemente mal de Él. La conclusión a que temo llegar no es la de: «Así que no hay Dios, a fin de cuentas», sino

la de: «De manera que así es como era Dios en realidad. No te sigas engañando» (Lewis, 1994: 13).

En cierto modo, este desahogo le sirve al irlandés para crear un mundo literario en el que ampararse, como dice Norbert Bolz: «el diseño nace cuando ya no hay ninguna forma vigente. Dota al hombre de un ambiente artificial en el que puede existir con sentido» (Bolz, 2006: 167). La prosa, la narración de su propia experiencia le permite crear un nuevo mundo al margen de todo y de todos, incluso de Dios.

Sin llegar a inventarse su historia personal, el autor de *Una pena en observación* cierra el primer capítulo renunciando momentáneamente a la espiritualidad de la religión cristiana y de Dios y reduciendo su experiencia con Joy a pura física: «Tiempo, espacio y cuerpo eran los verdaderos elementos que nos unían, los hilos de teléfono a través de los cuales nos comunicábamos» (Lewis, 1994: 23). Él sabe que la unión, en esencia, no es una cuestión corporal, pero haber sobrevivido a su muerte y verse absolutamente solo le hace concluir que, a fin de cuentas, Dios no era lo que parecía y el cuerpo de Joy se la ha llevado completamente.

Al comienzo del segundo ensayo o capítulo, el escritor parece haberse desvinculado levemente de su texto y de su experiencia, lo cual le permite reflexionar desde cierta perspectiva:

Por primera vez he vuelto atrás y he estado leyendo estas notas. Me he quedado horrorizado. Por la forma en que he venido hablando, cualquiera tendría derecho a pensar que lo que más me importa de la muerte de H. son sus efectos sobre mí mismo (Lewis, 1994: 29).

No obstante, esta aparente reflexión personal acerca del egoísmo es momentánea y Lewis vuelve a enfrentarse de forma desgarradora al hecho de haber perdido a su esposa. Como dice Higinio Marín, «los hombres nos inventamos el sentido de nuestra vida; y nos lo inventamos porque nos lo tenemos que contar» (1997: 38). Y esto es lo que hace precisamente el británico unas páginas más adelante:

Vamos a suponer que las vidas terrenales que ella y yo compartimos durante unos pocos años no sean en realidad más que el fundamento, el preludio o la apariencia terrena de

otros dos algos inimaginables, supercósmicos y eternos. Estos *algos* podrían ser representados como esferas o globos. Por donde el plano de la Naturaleza los atraviesa, aparecen como dos círculos o rebanadas de esfera (Lewis, 1994: 38).

A pesar de que él confía en una vida más allá de lo terrenal, según escribe casi hacia la mitad del libro, pronto desecha esta idea al explicarse, nuevamente, la naturaleza tremendamente incongruente de Dios:

Si la bondad de Dios no es consecuente con el daño que nos inflige, una de dos: o Dios no es bueno, o no existe; porque en la única vida que nos es dado conocer nos golpea hasta grados inimaginables, nos hace un daño que supera nuestros más negros presagios. Y si Dios es consecuente al hacernos daño, puede seguirnoslo haciendo después de muertos de una forma tan insoportable como antes (Lewis, 1994: 42).

Se coloca en el mundo, explica su situación, su yo, su origen y lo que quizá puede haber tras esa vida que se ha vuelto insoportable. Efectivamente, este lenguaje que es la escritura le sirve para forjar su identidad buscando un sentido a su esencialidad física, como bien afirma el psicoanalista Donald Spence:

Es por medio de un diálogo continuo con nosotros mismos –en los estados de ensueño, los pensamientos parciales y los planes acabados- que buscamos las formas de interactuar con nuestro entorno y convertir lo que sucede en sentidos; y organizamos estas reacciones poniéndolas en palabras. [...] El lenguaje ofrece un mecanismo para colocarme en el mundo, como diría Heidegger, y para hacer que el mundo sea parte de mí; y es muy probable que el lenguaje determine la forma en que la experiencia será registrada y luego rememorada (Spence, 1987: 134).

Antes de culminar el segundo capítulo de *Una pena en observación*, Lewis vuelve a pisar sobre el suelo y, en un arranque de realismo, se analiza a sí mismo: «¿no son todas estas notas las contorsiones sin sentido de un hombre incapaz de aceptar que lo único que podemos hacer con el sufrimiento es aguantarlo?» (1994: 49). Así es como sigue enlazando sus ideas acerca de sí mismo y de cómo afrontar el discernimiento de un nuevo sentido que parece no llegar. No es que no llegue, es que la falta física de Joy solo le incita a pensar que la vida es pura física. Coincido con Eduardo Segura al destacar este relato acerca de su unión personal con su esposa fallecida y el sentido de

esa falta. La identidad personal, aquí, se construye al mostrarse Lewis como un ser que cobra sentido al reflejarse en otro; el amor como identidad, en definitiva:

Esta experiencia del amor en primera persona —un yo que ama, un tú que es amado— trajo a la existencia de Lewis lo que podríamos llamar la dimensión del sentido: el porqué de las personas y de las cosas; el peso exacto de la vida, la alegría, el sufrimiento, la enfermedad y la muerte, cuando todas esas realidades afectan radicalmente al núcleo de la existencia personal porque ya no son un concepto, por concreto y terrible que sea, sino un rostro, una suerte de otro yo. Paradójica e iluminadora dimensión ésta, donde amor y dolor devienen las dos caras de una misma y esencial moneda vital (Segura, 2009: 2).

El segundo ensayo termina con toda una declaración expresa de desorientación:

Éramos uña y carne. O, si lo preferís, un solo barco. El motor de proa se fue al garete. Y el motorcito de reserva, que soy yo, tiene que ir traqueteando a duras penas hasta tocar puerto. O, mejor dicho, hasta que acabe el viaje. ¿Cómo voy a poder alcanzar el puerto?» (Lewis, 1994: 50).

Hasta aquí he intentado mostrar cómo el sentido de Dios y de la propia existencia estaba absolutamente perdido para Clive Staples Lewis. Nada había resultado ser como él creía o como le habían hecho creer. La crisis espiritual, aquí, no es más que una crisis de identidad personal, pues todo para él ha perdido su significado y se ha vuelto insípido.

Los dos próximos capítulos, que completan el libro, se convierten en la verdadera reflexión acerca del sentido, en este caso, de una muerte y de un sufrimiento ocasionado por ella. Como explica Marín, el hombre es el único animal que necesita contarse su vida, comprenderla, para poder sentirla como propia (1997: 30). Efectivamente, Lewis entra a partir de este momento en su particular purgatorio íntimo y busca el sentido de su vida desde una perspectiva más constructiva, evitando los reproches.

El principio del tercer capítulo ya deja entrever un cambio de actitud brusco, cuando Lewis escribe: «Incluso ella y yo nos habíamos prometido sufrimiento. Eso formaba parte del programa. Nos habían dicho: ‘bienaventurados los que lloran’, y yo lo

aceptaba. No me ha pasado nada que no estuviera previsto» (1994: 55). De no encontrar su lugar como hombre que vive en soledad, el autor pasa a encontrar en el sufrimiento un destino necesario, fruto de todo aquello que aprendió y que le dictó su religión. Unas páginas más adelante, incluso se atreve a decir que «solamente la tortura saca a la luz la verdad. Solo bajo tortura podrá el hombre descubrirse a sí mismo» (Lewis, 1994: 57). Está claro que el dolor le ha cambiado, en el sentido que Ricoeur hablaba de *ipseidad* o de esa parte cambiante, desligada de los acontecimientos, que también contribuye a forjar la identidad.

Respecto de Dios, el irlandés también se retracta de sus palabras y encuentra un nuevo sentido a su existencia en relación al dolor:

Toda esa mandanga del Sádico del Cosmos no era tanto la expresión de un pensamiento como de un odio. Sacaba de ello la única compensación que puede esperar un hombre atormentado: el derecho al pataleo. [...] Y, claro, como en todo lenguaje injurioso, «lo que pensaba» no era exactamente lo que creía de verdad (Lewis, 1994: 59).

Y completa su nuevo discurso justificando su soledad en la pura necesidad:

Las torturas tienen lugar. Si son innecesarias, es que no existe Dios o que el que hay es malo. Si existe un Dios bienintencionado, será que esas torturas son necesarias. Porque ningún Ser medianamente bueno podría infligirlas o permitirselas, si hubiera otro remedio. De un modo o de otro, hay que pasarlas (Lewis, 1994: 64).

Aquí vuelve a subyacer la idea de que, en cierto modo, nuestra identidad se muestra gracias a un sentido que es necesario y que, por consiguiente, nos ayuda a comprender el mundo que nos rodea. Un sentido que, como decía Marín, resulta legítimo inventar si con ello logramos entendernos y entender nuestras circunstancias. Lewis elabora aquí un nuevo discurso que le sirve para descubrir verdaderamente quién es, como explica Enrique Anrubia:

Entre todos los seres vivientes el hombre es el único que tiene que darse una interpretación acerca de sí mismo. Ningún otro tiene que preguntarse qué es, qué fines y qué sentido tiene su vida. En ese contexto bien puede decirse que el hombre es un ser inacabado o, mejor, que es tarea para sí mismo y que forma parte de su vida y de su

modo de ser la tarea de descubrir el sentido de estar vivo y de ser humano (Anrubia, 2002: 1).

A partir de este momento y una vez reconciliado con Dios, poco a poco apreciamos esa transición entre una identidad vulnerable y una nueva fortalecida y asentada en la confianza en Dios y en sus disposiciones.

Aunando sus dos novedosas visiones de Dios y del nuevo estado espiritual de Joy, Lewis encuentra por fin un sentido a su vida o, al menos, abre el camino para lograr esa nueva identidad asentada en la fortaleza que proporciona la soledad:

De nuestro matrimonio me veo tentado a decir «que era demasiado perfecto para durar». Pero esto puede entenderse en dos sentidos. Se puede tomar como una frase encarnizadamente pesimista. [...] Pero también puede querer decir: «este asunto ha alcanzado su propio nivel de perfección. Ya ha llegado a donde estaba llamado a llegar. Así que no hay razón para que se prolongue». Como si Dios dijera: «Está bien, habéis hecho una obra maestra de este ejercicio. Estoy muy contento de ello. Y ahora ya estáis capacitados para acceder al próximo» (Lewis, 1994: 69-70).

En efecto, él ya no ve en Dios a un embustero ni en Joy a un mero cuerpo físico con el que ha perdido toda conexión, sino que entiende la soledad gracias a ambos. La muerte de su esposa no ha sido más que una forma personal de crecer y de ver crecer su unión romántica, según él se explica a sí mismo. La muerte, la separación física de un matrimonio, no es más que una etapa más dentro de la experiencia del amor, dice: «[...] Es una continuación del matrimonio, de la misma manera que el matrimonio es una continuación del noviazgo o que el invierno es una continuación del otoño» (Lewis, 1994: 72).

Este tercer capítulo no puede terminar de una forma más sugerente. Al hilo de lo que acabo de exponer, el británico concluye: «De lo que se trata es de vivir el matrimonio cabal y fielmente también a través de esta fase. Si duele –y claro que duele– hay que aceptar tal dolor como un elemento inherente a esta fase» (1994: 76-77).

En la idea de *fase* encontramos la misma connotación de *acontecimiento*, es decir, como bien subraya Charles Taylor, el hombre encuentra su identidad en la autonarración de la experiencia que tiene en el acontecimiento el instrumento de medida. Es la particularidad de un acontecimiento lo que consigue que Lewis se siente

frente al papel y esboce con palabras su explicación de lo que le pasa: la muerte de su amada. El filósofo canadiense explica perfectamente esta última idea:

Al igual que cualquier otro ser humano en cualquier otra época, éste solo puede encontrar una identidad en la autonarración [...]. La historia ha de extraerse de los particulares acontecimientos y circunstancias de esta vida; y ello en dos sentidos entretejidos. Primero, la vida, como una cadena de acontecimientos en el tiempo mundial, en cualquier momento es la consecuencia causal de lo que ha sucedido antes. Pero, segundo, puesto que la vida que ha de ser vivida también ha de ser contada, se ve su significado como algo que se despliega a través de los acontecimientos [...]. Es lo que aflora en la autobiografía moderna, comenzando por los grandes ejemplos de Rousseau y Goethe (Taylor, 1996: 307).

El ensayo final no es más que una recapitulación de todo lo anterior en forma de examen íntimo. Lewis propone, como conclusión, una revisión de su experiencia como individuo que ha intentado buscar un sentido a sí mismo, a su situación de soledad. El cuarto texto comienza precisamente rectificando su idea de la tristeza. En este punto, tras la purgación y la bienvenida a esa nueva identidad, ya no entiende la tristeza como algo absoluto, sino como algo cambiante que, a su vez, le ha cambiado:

En la medida en que estas notas pudieran suponer una defensa contra el colapso total, una válvula de escape, han dado algún resultado. La otra finalidad que les atribuía ha resultado estar basada en un malentendido. Creí que podría describir una «comarca», elaborar un mapa de la tristeza. Pero la tristeza no se ha revelado como una comarca sino como un proceso (1994: 83).

Este fragmento revela por vez primera a un Lewis que reflexiona no solo sobre su propia búsqueda de sentido (en este caso, al sufrimiento), sino sobre la función tremendamente sanadora del hecho de narrarse a sí mismo su experiencia. El irlandés comprende el mundo, o ha comenzado a comprenderlo, y la literatura íntima, su confesión personal, le ha ayudado a ello. El significado del sufrimiento, en este momento de su vida, resulta ser su gran aliado para forjarse una idea fidedigna de sí mismo.

Lewis resume, unas páginas más adelante, su nueva visión de Dios y de Joy, desligada de la conquista existencial que le ha proporcionado la narración: «Mi

pensamiento, cuando se vuelve hacia Dios, ya no se encuentra con esa puerta del cerrojo echado. Y cuando se vuelve hacia H. ya no se encuentra con aquel vacío, con aquel embrollo de mis imágenes mentales sobre ella» (Lewis, 1994: 86).

Y el libro, al hilo de lo anterior, termina con la explicación existencial más profunda, consecuencia de esa nueva identidad recuperada, una identidad regenerada gracias al mismo hecho del relato. Lewis reflexiona, en definitiva, sobre el sentido del amor, tanto a su esposa como a Dios:

Si esto fue un vómito de mi inconsciente, quiere decir que mi inconsciente debe ser un terreno muchísimo más interesante de lo que me habían hecho suponer los psicólogos de lo profundo [...]. Viniese de donde viniese, ha operado en mi mente una limpieza a fondo. Los muertos puede que sean eso: puro intelecto. Un filósofo griego no se habría extrañado de una experiencia del tipo de la mía. Habría dado por supuesto que si algo queda de nosotros después de la muerte, sería precisamente eso. Hasta ahora una cosa así me había parecido una idea de lo más árida y escalofriante. La ausencia de emoción me resultaba repelente. Pero en este encuentro (ya fuera aparente o real) no hubo nada de ese tipo. No hacía falta la emoción. La intimidad era completa sin necesidad de ella [...]. Me pregunto si no consistirá el amor en este tipo de intimidad. El amor en vida va siempre acompañado de emoción [...], porque nuestras almas animales, nuestro sistema nervioso y nuestra imaginación se ven precisados a responder al amor de esa manera (Lewis, 1994: 100-101).

La evolución identitaria consiste en dejar atrás un *yo vulnerable* en pro de un nuevo *yo fuerte* y capaz de entender que el reflejo en su esposa no es una cuestión física, sino espiritual e intelectual, esto es, superior. El autor ha conseguido comprenderse a sí mismo y el relato le ha ayudado a ordenar este nuevo sentido.

Lewis recoge, en apenas cuatro ensayos, su experiencia como ser humano que sufre un cambio en su identidad. Sigue siendo el mismo y, a su vez, el acontecimiento desgraciado que ha traído la muerte le ha cambiado y le ha hecho regenerarse. Él escribe y describe ese cambio, lo relata asumiendo con emoción que ha dejado atrás una identidad marcada por la vulnerabilidad (que proporcionó el entregarse a su mujer), para aceptar una nueva unión con ella (en este caso intelectual) que le dota de una fortaleza nunca antes conocida.

El testimonio del autor británico reflexiona sobre el propio yo a través de un relato intimista y ligado a las convicciones personales. Representa, en este sentido, a la corriente literaria postmoderna que tiene como protagonistas a los antihéroes y que deja de lado, del mismo modo, las acciones heroicas y sobrenaturales. Realizar un estudio actual de la identidad en este sentido contribuye a examinar esas nuevas identidades que emergen pasada una década del siglo XXI y que se reflejan nítidamente en los relatos cinematográficos y literarios, asunto que me ocupará en el siguiente bloque.

III

IDENTIDAD Y ANTIHEROÍSMO

Las historias de ficción que sucedieron a la época de los grandes superhéroes — años setenta y ochenta—, tales como *Superman*, por ejemplo, han virado hacia la revelación de arquetipos o personajes que lejos están de protagonizar proezas como las de aquéllos. Claro está que el superhéroe también dista mucho del clásico héroe homérico, que muere por su patria o, en cierto modo, pierde algo de sí mismo en su aventura, sea un menoscabo psíquico o físico, incluso la propia vida. El superhéroe se caracterizaba, generalmente, por ejercer un conjunto de poderes sobrehumanos que, al final, le daban la victoria y le permitían mantener su naturaleza intacta. A pesar de que actualmente muchos directores siguen proponiendo este tipo de personajes en sus filmes, desde la pasada década de los noventa —y como herencia de la década anterior— muchos realizadores han comenzado a proponer historias forjadas con las proezas cotidianas y trágicas de los perdedores.

Quizá, de algún modo, el cine desde el pasado cambio de siglo se ha caracterizado por contar más acerca de la vida de los que pierden en lugar de centrarse en los que ganan, potenciando así el drama existencial que vive el protagonista más que sus conquistas personales. La enorme cantidad de películas que secundan esta argumentación podría estar perfectamente encabezada por cintas como *Réquiem por su sueño* (Darren Aronofsky, 2000), *21 gramos* (Alejandro González Iñárritu, 2003) o las polémicas historias que llegaron de la mano del movimiento Dogma 95 y cuyos máximos exponentes fueron *Rompiendo las olas* (1996), *Los idiotas* (1998) y *Bailar en la oscuridad* (2000), del director danés Lars Von Trier.

Lo que subyace en este tipo de relatos es un tremendo carácter nihilista potenciado por la figura del antihéroe: ese arquetipo narrativo definido por la excentricidad, el carácter huraño, la introversión y, en definitiva, el egoísmo de velar

por sí mismo antes que por su comunidad. Quizá como castigo a esa renuncia al servicio ajeno, la tragedia suele acompañar a este tipo de protagonistas, bien por causas externas (circunstancias, desgracias familiares, pérdidas...) o internas (conflictos psicológicos, problemas de conciencia, trastornos psíquicos...).

La emergencia de este tipo de relatos no es, en mi opinión, arbitraria, ni mucho menos casual. La cultura artística siempre se ha hecho eco de la época y del sentir humano en cada tiempo y, actualmente, algunos rasgos específicos de los actuales escenarios de cambio han servido de inspiración a esos guionistas y realizadores ávidos de respuestas a muchas preguntas sobre su tiempo.

La clave reside, a partir de este punto, en esbozar qué podría resultar relevante en ese sentido en el cine de hoy. Para ello, en el presente capítulo se tratará de hacer una aproximación a la figura del antihéroe como arquetipo humano que, como veremos más adelante a cuenta de la filmografía de Sofia Coppola, se erige probablemente en el reflejo de la naturaleza humana que hoy nos es más propia: la del individuo que se obliga a luchar para no confundirse en la multitud, que ha perdido toda fe en las instancias superiores y en lo normativo y que, en definitiva, es heredero de esa ruptura del yo absoluto que comenzó en el pasado siglo y que obliga continuamente a definirse al ser humano.

Hoy, más que nunca, la mirada al interior de la persona y el olvido de un patrón, de un espejo superior en el que mirarse, ha provocado que muchas narraciones se centren, de igual modo, en las preocupaciones individuales antes que en aquellas de calado más colectivo. Claro está que las historias heroicas siguen llegando a las salas, pero no es menos cierto que poco a poco se hayan acostumbrado a convivir con otras absolutamente opuestas, como podrían ser las más arriba citadas.

La cuestión de la imitación de la realidad que tan bien desarrolló Paul Ricoeur en su teoría de las tres mímisis, ya explicada, resulta, en este punto, necesaria por la enorme luz que arroja acerca del modo en que se configuran los relatos de ficción. Qué duda cabe de que, en mayor o menor medida, la configuración de una trama depende de forma irrenunciable de una realidad palpable, no solo en términos físicos, y previa.

Si un relato narrativo depende de una realidad previa de modo que el destinatario del mismo, al interiorizarlo, lo interpreta con base en esa misma realidad, ¿qué duda cabe de que el antihéroe de las películas de hoy es, en mayor o menor medida, reflejo del sentir de nuestro tiempo? En cierto modo, ese personaje que pierde y vuelve a levantarse en nombre de una subjetividad llevada al extremo no refleja más que al

individuo del que hablaba en el primer bloque, al hilo de las premisas sobre el escenario posmoderno: el individuo que se repliega sobre sí mismo e intenta erigirse en dueño y señor de su existencia, o que no tiene otra que arreglárselas como pueda en ella (ser sujeto y paciente al mismo tiempo, como veremos). Y ese personaje está íntimamente relacionado con la paradoja existencial de nuestro tiempo democrático, que tan bien define Gomá al hilo de un comentario al libro de Balzac *Las ilusiones perdidas*:

Esta descripción de los «dos estados» anímicos de Lucien retrata con exactitud la ambivalencia del hombre en la época democrática, la cual, de un lado, exalta la subjetividad poética y sentimental del yo y, de otro, aplana ese yo en la nivelación implacable del colectivismo urbano, y ambos estados pertenecen con igual legitimidad al espíritu de los tiempos modernos (2009: 50).

El hombre, emancipado de toda responsabilidad que vaya más allá de su propio yo, intenta convivir en nuestros días consigo mismo como excusa para seguir adelante con su vida. No necesita un marco de referencia que le trascienda para poder tomar las riendas de su realidad o sencillamente no lo tiene. En definitiva, la idea de una socialización que le haga abandonar su veneración al propio ego para, en el proceso de maduración, lograr fundar una familia, tener una casa y sobrevivir gracias a una ocupación laboral ha sucumbido y ha quedado obsoleta.

Hoy en día, ese inaudito despliegue de la subjetividad ha dejado al sujeto sumido en una permanente —y, pretendida por él, eterna— adolescencia. Dicho de otro modo, hoy la identidad pasa por olvidar cualquier tipo de obligación entrañada en lo colectivo: el yo ya no quiere ser un eslabón más de una cadena humana, cumplir su cometido y acabar su existencia, sino erigirse en protagonista de una realidad que empieza y acaba en él. La muerte, ese momento que cercena la existencia de forma rotunda, tiene mucho que ver con ese yo, pues en cierto modo no evita sino pensar que su esencia absoluta tendrá un punto y final.

El hedonismo está acaparando, a principios del siglo XXI, la atención que antaño solamente poseía la religión. La trascendencia parece pasar más por permanecer eternamente incorruptible que por asumir la existencia de instancias superiores: la muerte se revela tabú en mitad de una existencia que parece exclusivamente dominio del ser humano. Aquí reside específicamente la esencia de lo que, en los relatos de ficción, se suele llamar antihéroe: como el dandi, el ser opuesto al héroe se empeña en

vivir el momento y derrochar su energía a base de vanagloriarse de sus atributos presentes, sin más trascendencia que la que pueda proporcionarse él mismo. Y es, precisamente y como veremos, este modelo humano el que impera en nuestros días y que tan bien suelen reflejar las películas.

La reconstrucción de los rasgos del modelo antiheroico se elaborará tras un análisis pausado de dos teorías: la que propone Javier Gomá con respecto a la formación del héroe moderno, de un lado; y el pertinente acercamiento sociológico al héroe trágico aristotélico abordado por Ramón Ramos. En el siguiente bloque se propondrá un análisis más exhaustivo, apoyado en ejemplos cinematográficos, que muestren la expresividad de los relatos actuales a la hora de perfilar la cuestión de la identidad personal en nuestra época.

1. El héroe moderno

La primera de las dos aproximaciones a la definición de *héroe* corresponderá a lo que Javier Gomá ha dado en llamar *aprender a ser mortal*, es decir, el héroe que debe aprender a aceptar su condición de ser mortal³¹. La pertinencia de sus ideas acerca de lo que significa el héroe moderno, y los rasgos que lo conforman, nos llevará a una mejor comprensión de las motivaciones de los protagonistas en los relatos de ficción que serán analizados en su momento.

Es clara, por tanto, la vinculación de su enfoque con la condición del héroe trágico clásico, que tan bien definió Aristóteles en su *Poética* y que será analizado en profundidad en el siguiente capítulo a cuenta de las investigaciones de Ramón Ramos.

Para acometer su tarea, el filósofo se sirve de la figura de Aquiles y su decisión de abandonar el gineceo para ir a la guerra y morir, consciente de que ese es su destino. A partir de ahí, elabora un elocuente mapa antropológico que, como digo, será la base para definir después el arquetipo antiheroico, tan frecuente como expresivo en la literatura y el cine de hoy.

La metáfora del gineceo

³¹ Gomá diferencia entre *muerte* y *mortalidad*. Con la primera, se refiere al momento exacto en que el ser humano pierde la vida. Con la segunda, va más allá, pues apunta a la conciencia que el ser humano puede tener en mayor o menor medida de la naturaleza mortal de su existencia. Se contraponen, por tanto, el hecho de *morir* con el de *saber que se va a morir*.

El mito de Aquiles constituye toda una alegoría de la mortalidad. Según la fábula, Tetis fue advertida de la condición mortal su hijo Aquiles, que ella sabía inmortal por su condición de hijo de una diosa. Se le dijo que moriría en caso de participar en la guerra de Troya. Los griegos necesitaban, por otro lado, de su participación, porque el oráculo les había avisado de que solo podrían hacerse con la victoria si así sucedía. Tetis, obviando la advertencia, optó por actuar en calidad de madre y esconder a su hijo en el gineceo de Licomedes (Esciros). Vestido de doncella y confundido entre el resto, Aquiles vivió toda la adolescencia debatiéndose entre escoger una vida larga experimentada desde la pasividad o una vida corta gloriosa en la que moriría por solidaridad a su pueblo, es decir, como un héroe. Finalmente, después de mucho meditar, Aquiles toma la decisión de ir a la guerra de Troy, vencer junto a los griegos y, por tanto, perder su corta vida. La pregunta que cualquier puede hacerse tras conocer el mito es ¿por qué marchó sabiendo que iba a morir? Dicho de otro modo:

¿Por qué Aquiles, el héroe griego, que pasó su adolescencia en un gineceo, viviendo la existencia de un dios inmortal, al abrigo de toda necesidad y de todo dolor, decidió en cierto momento ir a la guerra de Troya, sabiendo con toda certeza que allí encontraría la muerte? (Gomá, 2003: 8)

¿Qué podemos aprender de este mito? ¿Qué nos dice Aquiles cuando se decanta por aceptar su condición de ser mortal?

El mito nos enseña que la mortalidad no es algo connatural al hombre, sino que debe ser objeto de personal apropiación. Se podría pensar —todos tenderíamos a hacerlo— que la finitud de nuestra condición nos es dada con nuestro ser, que es consustancial a nuestro vivir y que en consecuencia se ejerce sin necesidad de adquirirse. Nada menos cierto. La mortalidad es el privilegio de las individualidades genuinas y, como tal privilegio, debe ser conquistado con esfuerzo: elegirse a un alto coste y luego aprenderse [...]. Como, a imagen de Aquiles, nacemos divinizados y en la adolescencia hacemos de nuestro yo un gineceo, la tarea de aprender a ser mortal exige la capacidad de las energías de toda una vida; (Gomá, 2007: 16).

La mortalidad, la condición finita del ser humano, se opone a la idea de muerte como momento en que esa condición se ejecuta. Sabemos que un día moriremos, pero eso no lleva consigo la aceptación subjetiva de nuestra condición de seres finitos. Se

trata, por tanto, oponer el *morir* con el *saber que se vamos a morir*, con la conciencia de saber que habrá un punto y final.

Ahora bien, completa el autor, que el destino de cada ser humano, como el de Aquiles, sea individual

no significa, como ha supuesto la filosofía de corte existencialista [...], que es destino se ejecute subjetivamente, en la esfera privada del yo y extramuros de la sociedad. Por el contrario, el yo encuentra su forma mortal al integrarse en la economía de la polis, que es el teatro de la finitud. Toda experiencia efectiva de la mortalidad es esencialmente política (2007: 17).

Grosso modo, esta idea adelanta lo que será tratado en el capítulo próximo, a saber, la correlación entre el estadio estético-subjetivo (la adolescencia, en que el yo se sabe único, irrepetible y original) y el estadio ético-objetivo de la existencia (la madurez, en la que el ser humano acepta ser uno más entre iguales y acepta su condición de ser mortal).

Gomá rescata a Hegel, quien en su obra *Lecciones sobre la estética*, hace una completa configuración del héroe basada en la virtud de la excelencia, un concepto clave que nos permitirá entender más adelante la oposición semántica entre el héroe y el antihéroe:

Los héroes, sigue diciendo Hegel, son individuos que, a partir de la autonomía y fuerza de carácter, sumen y consuman en sí el todo de la acción, su individualidad poderosa es ley para sí misma [...].

Estos héroes no lo son por ser expresión o símbolo de una u otra cualidad virtuosa (valentía, fuerza, belleza) sino por ser poseedores de esa *virtus generalis* que llamamos excelencia [...]. En efecto, pertenece a la esencia del prototipo vivir como esencialmente compatibles entre sí los valores comúnmente estimados por la sociedad de la que forma parte, los estéticos, los morales, los económicos, los vitales, no es la expresión más perfecta de un solo valor, sino, aunque de forma incompleta, la de todos ellos simultáneamente, combinados por la ley individual de su personalidad. Se designa con el término *excelencia* precisamente a esa conjunción armónica en una misma persona de los bienes corrientes de la vida, dones naturales, virtudes intelectuales y morales, fortuna social (2007: 28).

Pero al héroe no hay que entenderlo como ser superior, sino como un ser humano semejante a los que conforman el resto de su comunidad con la salvedad de que aglutina todas esas virtudes que, por lo general, tienen a estar más repartidas. Solo así llegamos a la definición del héroe homérico:

La excelencia de Aquiles consiste en reunir en su persona todas las virtudes —virtudes en sentido griego: capacidades, posesiones, fortuna— que en los demás héroes se hallan dispersas. La epopeya le atribuye en grado eminente valentía, belleza, rapidez, fuerza, juventud. Destaca en las dos esferas públicas del hombre antiguo: la batalla y la asamblea, con las armas y con la palabra (Gomá, 2007: 36).

¿Cuál es la relación entre el mito de Aquiles y la cuestión de la identidad personal? La decisión de ir a la guerra y combatir al precio de su propia vida parece ser el ejemplo de lo que significa abandonar un yo fragmentado (el que le proporciona el hecho de travestirse para confundirse entre el resto de doncellas del gineceo) y conquistar la identidad propia (convertirse en el héroe de su pueblo). Aquiles representa esa experiencia de lo negativo: estar en el gineceo y llevar una vida tranquila e inocente se equipara a ese deseo adolescente del ser humano de no asumir responsabilidades, a veces ni siquiera para consigo mismo. Aquiles, durante su permanencia en el gineceo, huía de su destino en pro de seguir siendo un joven arropado por la divinidad.

A pesar de todo lo que se ha expuesto, es obvio que Aquiles no aceptó su mortalidad de repente, tras mucho tiempo meditando su decisión. Una serie de componentes confluyeron y provocaron esa decisión, todos ellos presididos por el que su hado le otorgó: el amor de Deidamía. Darle al personaje un interés romántico supuso el paso decisivo para que asumiera su condición de ser mortal y aprendiera a llevarla a cabo tomando la drástica decisión de acudir a una guerra de la que no saldría con vida.

La llamada a la guerra efectuada por Ulises y la llegada de las naves que lo transportarían hasta el escenario bélico se produjeron en un momento crucial: cuando Aquiles ya había descubierto el amor, el amor por Deidamía, una de las hijas de Licomedes que también pasaba sus días en el gineceo. Y es ella la que le hace pasar de ser un ser sexualmente ambiguo (confundido entre doncellas) a un hombre varonil. Si la llamada a la guerra hubiese sucedido antes de este momento probablemente Aquiles se

hubiese mostrado indiferente con la causa de los griegos al preferir prolongar su adolescencia en lugar de morir joven, pero, ¿por qué?

Porque al enamorarse de la hija del rey Aquiles fue entrando sin sentirlo en la esfera del *tiempo*, en lo que nace y se corrompe, lo que le sirvió de anticipo o propedéutica de su propia opción posterior a favor de la *finitud*. Solo lo que es único perece, lo demás sobrevive en el género. Si Aquiles es capaz de amar a una criatura única, destinada a morir algún día, está más cerca de elegir morir él mismo al servicio de la polis (Gomá, 2007: 53).

El amor, por tanto, inició a Aquiles en esa conciencia de mortalidad que le permitió ir a la guerra y morir como un héroe. Saber que el ser amado un día perecerá le hizo entender, por comparación y en virtud de sus sentimientos, que él no podía escapar al mismo destino.

El dilema parte de una decisión: la de ser un dios inmortal en la corte de Licomedes para siempre o convertirse en el mejor de los mortales en Troya. Las razones por las que un adolescente podría decantarse por la primera opción son obvias, pero no sucede lo mismo en el caso de la segunda. Además del interés romántico por Deidamía, hay otras razones que sustentan la decisión final de Aquiles, como el poder persuasivo de la polis y el hallazgo de la identidad que le es propia. Veamos en qué sentido actúa cada una de ellas.

Pero la polis puede llegar a ser muy persuasiva para atraer al sujeto hacia sus deberes, lo que en el mito se personifica mediante la figura de Ulises, fértil en recursos. Éste, introducido en el gineceo gracias a su astucia, le recordaría a Aquiles que, de acuerdo con el oráculo, sin él era imposible tomar Troya (Gomá, 2007: 56).

Es la llamada a la responsabilidad, en resumidas cuentas, lo que consigue que Aquiles no deseche la posibilidad de ayudar al pueblo griego ante la amenaza de Troya. No le es fácil rechazar su marcha a la guerra por el carácter inmenso de la responsabilidad que la polis, personificada en Ulises, le reclama: sin él, la derrota está asegurada.

En ese carácter inevitable de la decisión Aquiles se redescubre como un ser efímero y «comprende, por decirlo así, que la *contingencia le es necesaria*» (Gomá,

2007: 56). Convivir con otros ciudadanos en la polis es reconocer poco a poco que se es efímero, es decir, contribuye a asumir esa conciencia de finitud que en el gineceo sería impensable. El convivir con otros semejantes es lo que nos convence de nuestra naturaleza mortal, al ver nacer a unos y morir a otros, como Aquiles pensaba en el carácter mortal de Deidamía, su amada, para asumir su propia condición mortal: «En efecto, no hay más radical constatación de finitud del propio yo que coexistir con otros sujetos, porque unos a otros se relativizan mutuamente» (Gomá, 2007: 56).

En segundo lugar, esa decisión de ir a la guerra que le proporciona asumir su responsabilidad para con el pueblo griego también constituye una forma de descubrir y aceptar su verdadera identidad personal:

[...] No hay ideal fuera de la polis y será el mejor de los aqueos quien otorgue a ésta la victoria sobre el mayor enemigo de su supervivencia y progreso, simbolizado en Troya. En ese ideal al servicio de la polis encuentra su identidad y su destino, que ejerce sobre su ánimo una atracción irresistible y concentra y activa todas sus fuerzas [...]. De modo que será el deseo de encarnar en sí mismo y con su vida esa idealidad del ejemplo perfecto de virtud lo que conducirá a Aquiles a entrar en la experiencia cruenta de la polis y a cambiar una cuna inmortal por una muerte prematura (Gomá, 2007: 57).

Renunciar a la autodivinización y pasar a convivir con el resto de ciudadanos de la polis significa irremediabilmente aceptar la propia mortalidad. Y, por paradójico que resulte, solo en el ámbito de la polis el sujeto puede hallar su individualidad, que en el caso de Aquiles es su condición de héroe: él es quien, pudiendo permanecer inmortal para siempre, decide ser uno más de los ciudadanos, morir por su patria y dejar el ejemplo de excelencia que a otros servirá como modelo en su obrar.

Así lo muestra el mito por cuanto Aquiles debió primero —él, el descendiente de Zeus, hijo de la diosa Tetis— *aprender a morir*, no desear morir pero sí nacer a la mortalidad social, como requisito previo imprescindible para llegar a ser el héroe que es. Y el héroe deja un ejemplo tras su muerte que la ciudad bendice. Por eso, la polis, además de escenario de la finitud, es también el espacio de la celebración edificante del devenir (Gomá, 2007: 60).

Tomando como punto de partida el mito de Aquiles que se acaba de examinar, Gomá toma la obra *La alternativa*, que Kierkegaard publicó en 1843, para hacer una hermenéutica más completa del significado del destino del héroe. Así, según recoge de manos del danés, el camino de la vida se divide en dos estadios, uno estético, dominado por la autodivinización (que se corresponde con el gineceo de Aquiles) y otro ético, en el que el sujeto despierta a la madurez (la marcha de Aquiles a la guerra de Troya), que no tienen por qué ser correlativos ni rígidos en todos los casos, sin embargo, como veremos (2007: 67).

Kierkegaard escogió el punto de vista de la primera persona para elaborar ese compendio de ensayos, en los que dejaba entrever sus circunstancias personales. No obstante, tal y como aventura Gomá,

En todo caso, parece que en *La alternativa* se contraponen solo dos estadios, uno estético caracterizado por el anhelo del goce inmediato la sensación del instante, el primado de la espontaneidad y la ausencia de compromiso, pero también la melancolía, la duda, el desencanto y el aburrimiento; y otro ético-religioso en el que conviven la decisión, la reflexión y la seriedad tanto como la conciencia moral y la eternidad (2007: 68).

El mito de Aquiles suple una carencia de la teoría de Kierkegaard: la de hablar de estadios independientes, sin correlación, a veces ni siquiera de relación. Aquiles pasa del estadio estético al ético, como se ha explicado, pero imbuido en la evolución que supone dejar de ser inmortal, aprender a ser mortal y convertirse en el héroe que el destino le estaba llamando a ser.

La teoría de los estadios de la vida no hace sino significar ese paso de la adolescencia a la madurez del hombre con todas sus implicaciones: un paso que depende de cada caso. Unos hombres lo viven como algo correlativo, otros lo dan más temprano de lo que deberían, en otros casos se prolonga el estadio estético por el anhelo de un yo eternamente divinizado, etcétera. A este respecto,

La gran ventaja de la figura de Aquiles reside en que en él no solo es ejemplar su personalidad ética ya cuajada y plena una vez en Troya, sino que es igualmente ejemplar la manera en que ésta va madurando desde la previa estancia en el gineceo de

Esciros. No contemplamos un héroe rígido y monocromo a la manera de esos *kuroi* de la estatuaria griega arcaica, sino que la complejidad de su atractiva personalidad viene sugerida por la historia de su adolescencia, donde se muestra cómo el estadio estético en estado puro [...] conduce, por evolución natural, hacia la eticidad parejamente pura de la decisión heroica (Gomá, 2007: 72).

El amor por Deidamía, la llamada a la guerra por parte de Ulises y el reconocimiento en su verdadera identidad en la heroicidad hacen que Aquiles evolucione y tome la decisión final de acudir a la guerra y morir como el mejor de los aqueos, es decir, plantea una evolución del hombre que parte del estadio estético hacia el estadio ético. Aquiles forma su personalidad al vivir los dos estadios, uno correlativo del otro. Gomá traslada el relato paradigmático del mito al escenario real del ser humano de la siguiente manera:

[...] Teniendo en cuenta que todo hombre, en cuanto sujeto, merece ser tratado como fin en sí mismo y nunca instrumento y, en cuanto yo, tiende constantemente a la autodivinización, ¿cómo asume el tal sujeto servir de medio de una instancia superior? ¿Cómo puede ese yo aceptar su mortalidad? ¿Por qué el hombre, todo hombre, deja en algún momento de su vida el gineceo de una existencia incondicional, consciente y de plena autopertenencia, y admite integrarse en el todo de una organización social cargando con los deberes que ésta le impone, si sabe que con esa decisión pierde su carácter infinito, incondicionado, para venir a ser una mera función del bien común? En su intimidad, el sujeto es una totalidad completa aunque infecunda, pero cuando sale a la plaza para ser productivo ese mismo sujeto se enfrenta a determinadas negatividades a través de las cuales experimenta su finitud (2007: 74).

¿Qué implica este paso de un estadio a otro para el sujeto, por tanto? Lo que hay que tener en cuenta, sobre todo, del mito de Aquiles es que todo ciudadano de la polis es heredero del Aquiles que decide aprender a ser mortal y morir, efectivamente, en el seno de esa polis. Gomá añade que el ser humano se descubre como un ser «único» en el estadio estético, donde se ve a sí mismo como un absoluto, y como un ser «fungible» en el estadio ético, cuando asume la responsabilidad sobre su comunidad, sobre la polis, en definitiva, sobre el resto de sus semejantes. Pero esto no se entiende como una mera correlación, sino como dos situaciones simultáneas entre las cuales el sujeto se debate continuamente: «La experiencia de la vida es ese inacabable viaje desde la ribera de

Esciros rumbo a Troya, donde el hombre toma conciencia de la paradoja de ser al mismo tiempo *único y repetible*» (2007: 75), lo cual significa que el hombre tiene el deber de mantenerse a sí mismo a pesar de tener que vivir en sociedad.

Llegados a este punto, conviene hacer un repaso pormenorizado de los rasgos que son propios de cada uno de los dos estadios para llegar a un nuevo nivel de comprensión:

1. Estadio estético

El período de la adolescencia es un tiempo en que el yo se centra en sí mismo, se repliega hasta el punto de pensar que la realidad exterior gravita en torno a él. Todo es modelado de acuerdo a los requerimientos de ese yo, que se ve a sí mismo no solo como perdurable sino como principio y fin de la existencia. «El resultado es un estadio estético centrado en yo escindido que no tiene conciencia de serlo. Sin un mundo enfrente, el yo se constituye él mismo en un mundo» (Gomá, 2007: 77).

El sujeto se tiene por un ser único y solo se refiere a sí mismo desde la perspectiva de una individualidad irrepitible. ¿Cómo valora, entonces, el mundo de sus mayores, ese conocimiento prematuro de la realidad que se despliega ante él? A través de una suerte de indiferencia, parece:

Pero el tiempo y la corrupción pertenecen a la exterioridad finita y el adolescente se vuelve al ámbito íntimo, donde habita su yo inmortal. Aunque no tiene experiencia propia, la tiene vicariamente a través de sus mayores y se convence de que la existencia repetitiva y productiva de éstos no es para él. En la ciudad se multiplican los intercambios; más aún, la ciudad descansa toda ella en el principio de trueque: todo puede cambiarse y sustituirse, hasta el propio yo (Gomá, 2007: 78).

El hecho de sentirse y mostrarse ajeno a la polis permite al yo adolescente no tener que decantarse por una opción dentro de ella y, por tanto, evitar así desechar todas las demás. En caso de hacerlo, la experiencia de la negatividad entraría a formar parte de su existencia a través del dilema. Es lo que sucede cuando se suscita un interés romántico por primera vez, que el adolescente nunca puede resolver con solvencia debido a su inexperiencia. Amar a otro yo es la puerta de entrada a esa polis en la que tendrá que confundirse entre otros yoes. El amor auténtico aliena al sujeto, pues

constituye una realidad que se despliega ante él y a la que no puede reducir en el seno de su autodivinización:

En la medida en que el amor auténtico supone la comparecencia de otro yo irreductible a mí mismo, el amor es un *pondus* que, gravitando pesadamente sobre mi yo, lo aliena. En rigor, el joven, que rehúye la alienación y busca la autopertenencia, es tan incapaz de amar como Narciso (Gomá, 2007: 80).

En cierto modo, el adolescente no deja espacio en su existencia para la convivencia con otro yo. De ahí el primer dilema.

No es fácil, por tanto, ese paso de la autodivinización al rango de ciudadano, de ahí que el hado propusiera a Aquiles varios retos antes de decidir finalmente dejar atrás su condición de adolescente (el amor, la llamada de Ulises, el reconocimiento de su verdadera identidad). La experiencia es la que dotará al sujeto de los elementos necesarios para comenzar a aprender a ser mortal, uno más entre iguales, un ser que tiene el deber de mantenerse a sí mismo (unicidad del ser) a pesar de vivir en sociedad (ser intercambiable).

2. Estadio ético

Si hubiera que buscar un símil para hablar de esa marcha de la condición del adolescente a la de ciudadano, cabría hablar por ejemplo de los ritos de paso que se celebraban en las sociedades ancestrales, esos momentos en los que se opera un cambio sustancial en el «estatuto ontológico del sujeto» (Gomá, 2007: 90). Pero este cambio, ese abandono de la condición adolescente y la asunción de un nuevo nivel humano implica un resurgir en el ámbito de la finitud, que es la ciudad de la que hablábamos en el apartado anterior. La vivencia del estadio ético parte del presupuesto de esa asunción: es, en definitiva, aprender a ser mortal, abandonar esa convicción primigenia de inmortalidad y aquella que apunta al sujeto como principio y fin de todo. Y esta aceptación, al paradigmático modo de Aquiles, tiene que ver con esa excelencia del héroe:

Esa trascendental transición, en el desarrollo de la personalidad, de la centralidad del yo a la aceptación de los fines superiores de la polis constituye el acto virtuoso del hombre

por antonomasia [...]. La virtud de virtudes o *virtus generalis*, reside en la ciudadanía [...]. La virtud consiste en asumir los deberes que la ciudad impone a sus ciudadanos y que se extienden a todos los rincones del mundo de la vida (Gomá, 2007: 91-92).

Decidir pasar a ser un ciudadano más de la polis, escenario de la finitud, es la primera virtud del hombre. Solo a través de ella podría reunir, como Aquiles, otras virtudes, tales como la valentía, la elocuencia o la fuerza. La llamada a la responsabilidad opera un cambio en el sujeto que lo acepta: «El deber reclama del sujeto la inhibición de su espontaneidad y la generalización de su yo» (Gomá, 2007: 92).

El deber, que en el caso de Aquiles consistía en ir a la guerra y lograr la victoria de los griegos, reclama del ciudadano su productividad, es decir, que elabore cosas útiles y, «en definitiva, *ser cosa y aguantar allí el ser*» (Gomá, 2007: 95). El trabajo se suma al amor como espacios donde el ciudadano colabora con su polis y desarrolla su yo en relación con los otros, sabiéndose al mismo tiempo único e intercambiable entre iguales. ¿Cuál es el significado de esa cosificación del yo? Gomá lo explica del siguiente modo:

Amor y trabajo conspiran para obrar la sustitución de la primacía del yo por la primacía de la cosa, la cual asume fuerza directiva. Cosa significa aquí: fecundidad, frutos, resultados de la acción; en una palabra: producción (obras de trabajo) y reproducción (hijos). El hombre ético se *cosifica* en el sentido de que para él su verdadero ser no reside en su yo sino en la cosa que produce (2007: 95).

Solo así el ciudadano se gana el respeto de su comunidad, que alabará su contribución en forma de trabajo o de perpetuación de su especie. En eso consiste la heroicidad para el hombre, que en el mito de Aquiles quizá se vio desde un punto de vista paradigmático y ahora conformamos de un modo más nítido: «no es exagerado decir, en fin, que se necesita el temple de todo un héroe para tomar la decisión ética» (Gomá, 2007: 98). Al fin y al cabo, Aquiles ejecutó, yendo a la guerra, la obra al servicio de la comunidad que Ulises le transmitió y fue su reclamo cuando todavía estaba en el gineceo gozando de la vida apacible y reposada propia de un adolescente.

Esa aceptación de su condición de ciudadano es lo que genera la experiencia de la negatividad de la que hablábamos más arriba. Toda experiencia política es negativa porque parte de una resistencia de la realidad a la espontaneidad del yo: yo sujeto tiene

que luchar, en definitiva, por mantener su yo (único) en un escenario en que se sabe repetible e intercambiable por sus semejantes. Y, lo que es más importante, se siente por fin consciente de su condición de ser mortal, de que el telón bajará algún día para siempre, pero lo hará no sin antes cumplir con su compromiso para con la polis, es decir, siendo un héroe: «eticidad y mortalidad se pertenecen mutuamente, se anudan entre sí en una trenza inextricable para conformar el nudo de la experiencia humana» (Gomá, 2007: 106).

A pesar de todo, el estadio ético hace confluír la experiencia de la negatividad y también de una cierta positividad, pues ser ciudadano consiste no solo en aprender a ser mortal entre mortales sino también a mantenernos fieles a nosotros mismos y mantener nuestro propio yo:

En el recorrido del estadio ético, ese sujeto, cansado y agobiado por todas las resistencias de la realidad, transido de la negatividad de la experiencia, descubre la negatividad dentro de sí mismo y se conoce mortal y, como tal, inesencial, reemplazable, sustituible; pero, por otro lado, esa mortalidad íntima a su ser es, paradójicamente, condición de la única gran positividad que nos ha sido dada, la de constituirnos dentro de la polis, pese a todo, en una individualidad única, insustituible y esencial (Gomá, 2007: 121-122).

El mito ejemplifica esto al unir en la figura del Aquiles ciudadano su condición de mortal y la de ser llamado eternamente *el mejor de los aqueos*.

De ahí que los estadios en el camino de la vida no sean necesariamente correlativos en todos los seres humanos. Del mismo modo que puede existir una asunción prematura de mortalidad en la adolescencia, también el ciudadano puede sentir en ciertos momentos tendencia a la autodivinización; por ejemplo, cuando desecha tajantemente fundar una casa en pro de apetencias momentáneas que le impulsan a dejar de lado sus obligaciones como ciudadano. Aquí es donde encontraremos, como se verá en el último capítulo de este bloque, el germen del paradigma antiheroico: en una renuncia deliberada a los deberes que la polis reclama de nosotros. Como dice Gomá, «El adolescente melancólico se resiste al aplanamiento ético del yo y sueña con no pagar el tributo a la colectividad y extraviarse con una existencia diferente, marginal y bohemia» (2007: 112-113). O bien, en esa polis que relativiza a los individuos y los somete a juicio mutuo y permanente, «a nadie puede sorprender que el joven vacile ante

la virtud o que, como el mismo Aquiles, rehúya por algún tiempo la decisión tratando de esquivar, con travestimientos provisionales, la participación en esa común experiencia» (2007: 112).

Rasgos del héroe moderno

Esa contraposición entre la manutención de la estética del yo y las demandas éticas de la polis no es tal, sino que toma más bien la forma de la incompatibilidad. El hecho de que ambos estadios resulten irreconciliables es a lo que Gomá apunta como raíz del problema antropológico en los orígenes de la Modernidad: «desde entonces, para un yo sobrevenidamente escindido, en desacuerdo consigo mismo, la mera condición de posibilidad de una experiencia del mundo se ha hecho problemática» (2007: 158).

La identidad del nuevo héroe moderno se debe estudiar, a partir del siglo XVIII, como un juego entre los dos polos: el individualista o subjetivista y el colectivista, que no hacen sino ilustrar esa pugna entre el yo estético y el político. Gomá sigue a Simmel para decir que, desde ese siglo,

tiene lugar una radicalización de los momentos constitutivos de la experiencia humana en una tendencia que divide al yo consigo mismo. No ha sido destacada suficientemente la coincidencia en los mismos orígenes de la Modernidad de dos fenómenos de signo contrario que, en su oposición frontal, prestan a esta época su configuración espiritual característica (2007: 159).

Esos dos fenómenos no son más que el individualismo y el colectivismo, agentes configuradores de esa nueva identidad del héroe en los últimos siglos. Vamos por partes:

1. Individualismo. La emancipación del yo de otras instancias, superiores o no, es lo que caracteriza al héroe moderno, condición radicalizada desde la segunda mitad del pasado siglo, como ya se vio en el primer bloque al hablar de posmodernidad:

El sujeto individual se reclama ahora como una mónada absoluta, independiente y plena de sentido, y de ello son muestra, entre otros rasgos morfológicos de la época, la filosofía de la conciencia, la moral del corazón, la doctrina del gusto y la del genio, la imaginación y libertad románticas, la autonomía de la voluntad y las cartas y declaraciones políticas de derechos humanos. El yo no se concibe ya como una parte ni siquiera, a la manera de Pico della Mirándola, como el centro de un cosmos ordenado y luminoso que le preexiste, modelo de toda normatividad científica, moral, jurídica, estética y religiosa; ahora un nuevo subjetivismo encuentra en el propio yo la fuente de toda esa normatividad y también su única referencia. En este giro subjetivo, cada hombre toma conciencia de su unicidad irreductible. Todo yo en su interioridad es una creación nueva, cualitativamente diferente de los demás, que no admite una medida exterior (Gomá, 2007: 159-160).

Así recoge el autor el punto de partida para comprender un nuevo ideal de autenticidad: aquel que parte del supuesto de que la sociedad no puede colaborar en la constitución de una personalidad idónea para cada sujeto original e irrepetible. Esa nueva subjetividad conlleva necesariamente una exclusión de la ciudad, de la eticidad, a la hora de que el individuo se erija en un ser único, principio y fin del mundo:

Elegirse a sí mismo en lugar de integrarse en la sociedad, lejos de ser egoísmo o infantilismo, constituye el primer deber del individuo por cuanto solo dentro de sí mismo puede cultivar aquellos bienes ideales que se desean en función de la propia autorrealización personal y no por la utilidad o el rendimiento social que producen (2007: 160).

2. Colectivismo. Aunque en épocas anteriores ya había aflorado, con mayor o menor intensidad, a partir del XVIII se radicaliza y contrasta fuertemente con ese nuevo subjetivismo del que hablábamos:

La emigración generalizada del campo a la ciudad, la concentración aquí de ingentes cantidades de mano de obra absorbida por la rampante industrialización, la imparable nivelación social, la masificación y la burocratización de la vida por doquier, son fenómenos que conspiran para hacer sentir crudamente al yo moderno su propia y radical insignificancia. El yo urbano, desprendido de la gran cadena del ser, sin árbol genealógico, sin mitología, experimenta a cada paso su irrelevancia en el anonimato mundial [...]. Cualquiera que sea el sistema político vigente en el presente colectivismo,

democrático o autoritario, lo cualitativamente singular de la totalidad individual es siempre ignorado o despreciado por el todo social. Esta segunda totalidad, que hace al individuo invisible, lo convierte en nada y lo aboca a una experiencia nihilista (Gomá, 2007: 160-161).

En este contraste entre el yo irreconciliable con la ciudad se sitúa el origen del antihéroe como arquetipo, como veremos, pues su principal rasgo consiste en una negación absoluta de la responsabilidad que el mundo exterior le impone. El antiguo dilema existencial que ya se ilustró con el mito de Aquiles se radicaliza hasta el punto de plantear un yo infinito frente a una sociedad que trata de reducirlo a su mínima expresión, incluso hasta anularlo.

Esta imposible convivencia entre el yo subjetivo y el todo social constituye la radicalización del dilema del mito, pues el hombre moderno, dueño de un yo férreo, tiene que lidiar con el dilema de saberse *uno más* en un mundo plagado de otros semejantes. El reto del sujeto está en mantenerse a sí mismo en una polis que lo tiene por un ser sustituible y lo obliga a claudicar ante la uniformidad social.

[...] Un yo estético inflamado y autorreferencial, ampliamente legitimado por la época, ya no oye la voz de la eticidad, como si Aquiles estableciera en el gineceo su domicilio permanente y no solo encontrara sentido a su ociosidad estéril y a su afeminamiento, sino que viera en ellos la más alta expresión de la cultura o incluso una nueva forma de heroicidad (así el dandi, héroe moderno de Baudelaire) (Gomá, 2007: 162).

Ese héroe moderno ejemplificado en la figura del galán o dandi de Baudelaire, un ser seductor, elegante y que hace del *carpe diem* su *modus vivendi* es el antecedente inmediato del antihéroe, si bien este suele tender a un individualismo mucho más enfermizo, tendente al aislamiento y al retraimiento más radical. En el antihéroe, en cierto modo, la experiencia nihilista es mucho más elevada: mientras el dandi necesita de la sociedad para satisfacer sus necesidades, especialmente en la relación con los demás, el antihéroe canónico rechaza toda posibilidad de socialización.

El yo fraccionado por esa doble ambivalencia de ser único y repetible abre una herida difícil de curar: «Si el yo es un fragmento, se debe paradójicamente a que se ha constituido en un todo independiente y ha hecho de su subjetividad un mundo. Dicho

sujeto constituido en mundo retrocede ante una objetividad social [...]» (Gomá, 2007: 164). En cierto modo, por tanto, un yo auténtico es forzosamente un yo fragmentado, pues

El subjetivismo moderno produce la moral de la sinceridad y de la autenticidad: frente a la época anterior, en la que la conducta de cada sujeto moral era juzgada por un código de normas objetivo y eterno sancionado de alguna forma por la divinidad (ley natural: moral, jurídica y científica), la nueva moralidad se emancipa de toda instancia exterior o superior al sujeto mismo y entroniza como valor supremo la sinceridad de éste consigo mismo, la lealtad y la veracidad con el propio yo. El enemigo de la sinceridad es la sociedad, que falsea y pervierte el ser auténtico del yo y lo esclaviza a las apariencias y las opiniones (Gomá, 2007: 167-168).

Lo que subyace es, en definitiva, una visión del yo como entidad superior al mundo, es decir, que está por encima del todo social y de todos los que lo forman. Para que esto pueda darse hace falta que el yo se autodivinicé previamente, a saber, erigirse en sujeto de plena autonomía e independiente de cualquier instancia exterior o superior. El yo, en este sentido, solo es posible si del estadio estético crea un mundo, su mundo.

La posmodernidad ha alcanzado un nuevo nivel de radicalización de estos supuestos, pues es la época en que el ser humano se ha ido paulatinamente emancipando de una ética que, a pesar del impulso para asumir la condición mortal, también ha implicado una forma de relativa inmortalidad. He aquí el lugar de la religión y su remisión al ideal de vida eterna. Pero no, hoy en día no hay tal gratificación a una vida mortal:

Hoy no nos es dado pedir de la polis una retribución trascendente, pues, además de que nunca pudo concederla, ahora ya sabemos que no cabe ni siquiera esperarla. En nuestra época posmítica y posmetafísica, que ha encontrado en la finitud del mundo su flor más selecta, ha quedado manifiesta en toda su crudeza la esencia desnudamente mortal de la experiencia política. Hemos de ser mortales sin la expectativa de una gratificación que suavice tan dura y grave determinación (Gomá, 2007: 221).

En esta época, todo parece ser relativo y no hay un espejo normativo en el que mirarse, pero de un modo más radical que antaño. Somos los herederos de ese

subjetivismo romántico que exaltaba el sentimiento, la originalidad de cada ser humano y la espontaneidad. La posmodernidad, en definitiva,

consagra la primacía del yo, apenas limitada por una objetividad que un subjetivismo de siglos ha desposeído de fundamento ético y ha privado a la polis de aquella virtud configuradora de la auténtica individualidad. La alienación posmoderna asume una forma muy atenuada, mínima en lo sentimental, donde toda clase de deseo subjetivo es respetado sin distinción; y pragmática en lo profesional, pues el trabajo es considerado, bien el terreno donde tiene lugar la lucha por el reconocimiento, bien el mal necesario para el propio sostenimiento vital y la financiación del consumo (Gomá, 2007: 223).

De ahí que no sea de extrañar, como veremos en el último bloque, que la mimesis cinematográfica tienda hoy en día a ensalzar las vicisitudes de personas corrientes, dotadas de una humanidad contradictoria, en continua pugna, alejada de los tradicionales relatos sustentados sobre la constatable generosidad del héroe canónico para con su comunidad. Como venimos diciendo y se especificará en el siguiente apartado, los productos culturales (sea novela, obra teatral, película, etcétera) son fiel reflejo del sentir de cada tiempo, del yo y sus coherencias e incongruencias. Como explica Gomá,

El protagonista de la novela moderna se diferencia de esos héroes estereotipados de la epopeya clásica en que está dotado de auténtica individualidad. Se prescinde de todos los elementos pre-subjetivos y de las situaciones arquetípicas, y por el contrario se pone en el centro la interioridad psicológica del yo (2007: 171).

Para llegar a una comprensión más profunda del héroe moderno, que parece haber derivado en nuestros días en la figura del antihéroe, merecerá la pena hacer una continuación un análisis sintético de los rasgos del héroe trágico subyacente en las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides, cánones del drama griego.

2. *La caída del héroe: la tragedia como relato social actual*

Las narrativas actuales de la identidad personal pasan por un momento de repliegue hacia lo trágico, hacia el destino trágico del héroe de la ficción o de la historia representada o imitada, como veremos en el próximo bloque al revisar las propuestas artísticas de la directora Sofia Coppola. Por ello, he creído conveniente recurrir a un análisis pausado de la propuesta que ofrece Ramón Ramos a este respecto en su trabajo *Homo tragicus* (1999a), en el que sienta las bases para una hermenéutica de la teoría de la acción desde esa perspectiva tan novedosa sociológicamente hablando que es la tragedia griega clásica (Sófocles, Eurípides y Esquilo).

No obstante, antes de proceder con sus conclusiones conviene recordar en qué consiste el relato trágico clásico y aclarar los dos conceptos clave de que consta: mimesis (ya tratado en el bloque anterior) y catarsis.

La tragedia griega estructura su relato rígidamente con base en cuatro partes bien diferenciadas y precisas, según recoge Aristóteles en su *Poética* (2006).

En primer lugar, la historia se abre con un prólogo, antecedente inmediato de la entrada del coro. Sirve para ubicar al espectador en un espacio y tiempo concretos, donde el pasado del héroe se une a su presente. Suelen intervenir dos o tres personajes y su objeto fundamental es informar acerca de los porqués del castigo final del héroe.

La historia prosigue con la llamada *párodos*, una serie de cantos que efectúa el coro mientras se introduce en la *orchestra* por la parte izquierda del escenario. Elaboran su canto lírico manteniendo el dialecto ático.

Visto el planteamiento de la tragedia, en tercer lugar se desarrollan los episodios, en los que se narra la historia del héroe previa al castigo y purificación final. Los

personajes se relacionan entre sí o bien con el coro. Se trata de la parte más importante porque es donde realmente accedemos a los pensamientos e inquietudes del héroe. El coro, por su parte, menciona los *estásimos*, parlamentos de contenido político, religioso, moral o filosófico que recogen las ideas del autor.

Por último, el cierre del relato corresponde al éxodo, en el que el héroe reconoce su error en mitad de los cantos líricos del coro. Cuando es condenado a muerte por los dioses, jueces supremos en toda tragedia, se suscita la enseñanza moral.

A partir de este momento, no obstante, hablaré de las dos primeras partes como si fueran una sola, tal y como el propio Aristóteles detalló al dividir la obra en tres partes: planteamiento, desarrollo o nudo y desenlace. Se corresponde, además, con el paradigma que desde entonces han utilizado escritores, dramaturgos y también los guionistas de cine para estructurar sus obras, de ahí su importancia para mi trabajo por su naturaleza analítica.

En la obra de Aristóteles, primer gran análisis crítico de la tragedia, encontramos los conceptos fundamentales que permiten la comprensión del relato trágico desarrollado por el teatro clásico griego, pero son dos nociones las específicas de este tipo de composición poética: la mimesis y la catarsis. El primero, que se ha tratado con cierta profundidad en un apartado anterior, apunta a la tragedia como configuración de una acción en orden a suscitar los sentimientos de compasión y miedo en el espectador que, y aquí está la novedad, confluyan en la purificación de dichas pasiones al llegar la caída del héroe. Esta purificación es a lo que Aristóteles llama *catarsis*. El objeto final de la tragedia es que el espectador sienta esa purificación tras apreciar el castigo del héroe, al que él mismo ha llegado efectuando una serie de errores.

En sentido estricto, las acciones del héroe representadas en la tragedia mediante esa acción mimética son las más torpes que un hombre puede llevar a cabo. Al ser, en cierto modo, de una naturaleza cercana al error humano, el espectador se identifica con ellas, se ve reflejado en su modo de obrar. Se inmiscuye en los impulsos y pasiones que mueven al héroe a actuar así y, de ese modo, experimenta dos sensaciones: la simpatía hacia el héroe mediante sus emociones, lo que Aristóteles llama *pathos*, y el exceso o desmesura a través de la soberbia, también llamado por Aristóteles *hybris*, que no es más que el obrar contradiciendo las leyes divinas, lo que en última instancia desencadena su error final. El castigo de los dioses es, por tanto, la respuesta que recibe el héroe trágico a cuenta de su cadena de errores. Y es ese castigo lo que genera en el espectador de la

obra los sentimientos de compasión (porque se identifica y le gustaría que los dioses accedieran al perdón) y temor (cuando finalmente se temen el final trágico). Esos sentimientos permiten que la mente del espectador se purifique de las pasiones más negativas. La catarsis representa, en palabras de Aristóteles, la toma en consideración, de conciencia, del espectador, que llega a un nuevo nivel de conocimiento al comprender a los personajes y su destino trágico. Como espectadores, accedemos al conocimiento de la nobleza del héroe y nos beneficiamos recibiendo una enseñanza de cada tragedia.

La tragedia como paradigma analítico

Ramón Ramos propone un paradigma analítico tomando como punto de partida la tragedia griega pero, ante todo, tal y como destaca, en orden a «reconceptualizar la teoría de la acción utilizando el material estratégico que proporcionan los monumentos clásicos griegos de la tragedia ateniense del siglo V a. C. (1999: 213). Al hablar de identidad personal y de identidad narrativa y, como veremos, del antihéroe como arquetipo en el cine actual de hoy, espejo del individuo actual, merece la pena detenerse en dicho paradigma por cuanto aporta a una visión recuperada del héroe trágico clásico. Se trata, en definitiva, de desentrañar las consecuencias de la acción del ser humano en su escenario social: «Más vale, pues, hacerle un hueco desde el principio y abordarlo directamente, es decir, mirar de frente e intentar hacer inteligibles los problemas que la acción, ella misma compleja, enfrenta en un universo social complejo» (1999: 213). El autor se esmera en destacar que su aportación va más allá de la establecida hasta el momento, ampliando el ecosistema antropológico:

[...] Se limita a proponer la ampliación de la antropología primaria de la teoría social en cuanto teoría de la acción. Por antropología primaria entiendo esa caterva de *homines* que, como supuesto, sustento y resumen, están por detrás de las proposiciones analíticas actuales sobre el actor/agente y su acción/agencia. Los más relevantes forman una trinidad en tensión: el *homo moralis* que viene de la tradición durkheimiana; el *homo rationalis* que viene de la economía y el utilitarismo; el *homo specularis* que se apunta en la obra moral de Adam Smith. Quisiera, por lo menos, ampliar esa antropología de

base, agregando otro vertebrado racional no menos relevante aunque más doliente: el *homo tragicus* (1999: 213-214).

Al dejar claro desde el principio que el supuesto de su trabajo consiste en admitir que la literatura tiene una «indudable relevancia sociológica», queda patente el paralelismo de su naturaleza con la de esta investigación. En el cuarto y último bloque, que vendrá a continuación, se hará un esbozo analítico de las propuestas culturales (en este caso, cinematográficas) con base en este mismo esquema analítico. El motivo es el mismo que detalla Ramos del siguiente modo:

Pero es claro que, aún aceptada, la relevancia sociológica de la literatura puede entenderse de distintas maneras. La más usual es la que se plasma en una sociología de la literatura que concede o reconoce a ésta un ejemplar valor expresivo del mundo social o de la cultura y se da a la tarea de reconstruir la práctica social que la constituye (autores) y sustenta (público). A veces, como por ejemplo en el caso del Bourdieu (1995)³² estudioso de Flaubert, hay un paso adicional: no sólo se construye el mapa social del campo literario sino que también se va a la busca de la sociología implícita en las obras literarias. Por tal hay que entender la sociografía pre-teórica que se incorpora en su universo ficcional, que puede ser una iluminación relevante del mundo social referido. Es así como el Flaubert de la *Educación sentimental* ilumina el mundo social de la coyuntura revolucionaria de 1848 (1999: 214).

Interesa destacar esa doble vertiente de las obras literarias y/o cinematográficas, en sentido estricto narrativas, como reconstituyente del universo social y, en segundo lugar, como un lugar en el que buscar rasgos implícitos de la sociología.

Pero, además de ser punto de partida y también de confluencia de análisis social, las obras literarias también incorporan un elemento valioso, esto es, la acción humana inscrita en esos universos sociales representados:

La estrategia por la que opto se sitúa en un nivel más abstracto y básico, atenta a encontrar en el material literario información sobre aspectos de la acción de relevancia analítica general y, por ello, actual. La literatura me parece relevante porque en sus ficciones exploratorias de mundos humanos posibles proporciona un riquísimo material sobre la acción. En ella, sobre todo en sus grandes monumentos, la acción humana

³² Ramos cita la obra de Pierre Bourdieu *Las reglas del arte*, Barcelona, Anagrama, 1995.

aparece presentada en su discurrir concreto, es decir, variada, rica en determinaciones, contextual (Ramos, 1999: 214).

Parece obvio, pero conviene recordar que, al fin y al cabo, los relatos sobre el ser humano que son las novelas y también las películas, ofrecen un escaparate expresivo sin precedentes que da acceso al examen sobre la conducta y su intromisión en las tramas de la vida social, se inscriba esta en el escenario que se inscriba:

Proporciona así un material en bruto, pre-teórico y exploratorio, que se puede convertir en objeto de reflexión de una ciencia que, habiendo reducido la complejidad del mundo humano para hacerlo inteligible, se hace consciente de los límites de sus reducciones y siente la urgencia de explorar aspectos nuevos y decisivos del universo práctico (1999: 214-215).

Las obras artísticas son, a un tiempo, reflejo de la realidad social de la época en que son compuestas y punto de partida para analizar conductas, modos de obrar y acontecimientos en los que el individuo participa. Si Ricoeur destacaba la riqueza del personaje porque, según sus palabras, el personaje encarnaba la identidad del relato, ¿cómo no iban a resultar estos relatos, independientemente de su naturaleza, relevantes a la hora de abordar un análisis sociológico de la realidad? Algunas de estas realidades, sigue Ramos, son más fácilmente desentrañables semánticamente si nos atenemos al relato literario (o cinematográfico, se añadirá) concreto sobre las mismas que si, por ejemplo, las analizamos a pie de calle, mediante la observación directa. El relato literario tiene la habilidad de sintetizar esas realidades y hacer así el objeto de estudio de los sociológicos mucho más abordable:

En este caso, pues, la relevancia sociológica de la literatura radica en que proporciona material para la reflexión, permitiendo, más específicamente, observar, encarnados y actuados, esquemas prácticos que la tradición de la teoría social ha descartado o descuidado y que, sin embargo, una vez reconstruidos a partir de su representación literaria, son operativos para dar cuenta de esos mundos de acción que intuitivamente consideramos complejos y que, siendo socialmente relevantes, resultan analíticamente impenetrables en la actualidad (1999: 215).

Si se enfrenta la discusión acerca de la identidad personal, esta cualidad de la obra literaria se hace todavía más relevante: el pretendido estudio que se está abordando en este trabajo, por ejemplo, encontrará en los ejemplos cinematográficos su punto de confluencia y explicación última, como se verá, por su capacidad para reflejar tipos de conducta y, por tanto, modelos de acción humana presentes en las dos últimas décadas. La obra literaria o cinematográfica, por tanto, ayuda en la medida en que reduce la complejidad del universo a estudiar.

Llegados a este punto, ¿por qué merece la pena rescatar la tragedia griega como paradigma analítico, como venimos diciendo? Básicamente y a la luz de esa estructura del drama de la que se ha hablado al inicio de este apartado, porque parece ser el tipo de trama más realista y más ajustada al esquema de acción del individuo:

La elección de la tragedia, y más concretamente de la tragedia griega clásica, es coherente con el objetivo que se busca. Siendo la trama realista por antonomasia, la que pone de forma más descamada al héroe en y ante el mundo (Frye 1991: 271)³³, es también aquella en la que la representación de la acción se convierte en su centro y razón de ser o, por decirlo al modo rotundo de Arendt (1993: 211)³⁴, «el único arte cuyo tema es el hombre en su relación con los demás» (1999: 215).

De forma adicional, Ramos destaca tres razones más para traer a colación la tragedia. Su interés, que es también el de esta investigación, se perfila del siguiente modo:

La primera razón la proporcionan las reflexiones aristotélicas sobre el arte trágico. Más adelante se atenderá a su reconstrucción, pero se puede ya adelantar que lo que le es propio es la presentación de la acción como un modelador o conformador del actor mismo: éste resulta de aquélla, es su hijo —en el sentido que se especificará en su momento. No se parte pues de la interioridad o carácter de un sujeto para ver cómo se manifiesta en su acción, sino que se parte de ésta para saber en qué consisten aquéllos [...]. La segunda razón la proporciona Williams (1997: 59 ss)³⁵, para quien lo decisivo

³³ Ramos rescata la obra de Northrop Frye *Anatomía de la crítica*, Caracas, Monteávila, 1991. Publicada originalmente en 1957, esta obra se ha convertido en uno de los libros sobre crítica literaria más influyentes del siglo XX.

³⁴ La aportación de Hannah Arendt rescatada aquí de su obra *La condición humana*, op. cit., ayuda a aclarar esa relevancia de la tragedia tanto en el presente trabajo como en el de Ramos, pues tratan, en última instancia, de analizar la identidad humana de los individuos entre sí.

³⁵ Ramos cita la obra de Bernard Williams *La honte et la nécessité*, París, PUF, 1997.

del universo práctico de los monumentos literarios griegos y de la tragedia en particular es que muestra aspectos cruciales y desdeñados por la tradición posterior y, en especial, se niega a identificar el universo práctico con la acción moral. Queda así de lado la problemática que tanto ha dominado y entorpecido las reflexiones occidentales sobre la acción: la moral como núcleo y origen de la acción [...]. La tercera razón la proporcionan las aproximaciones de orientación más histórico-antropológica que destacan como peculiaridad del universo práctico de la tragedia su radical problemática [...] (Ramos, 1999: 215).

En otras palabras, la tragedia griega interesa como paradigma analítico porque, en primer lugar, muestra cómo la acción *hace* al actor, cómo este se configura *desde* aquella. En segundo lugar, porque no analiza la acción humana desde el punto de vista moral, como hizo toda la tradición sociológica posterior. En tercer lugar, su carácter problemático, que quizá pueda verse como si de un espejo de las acciones humanas se tratara.

Ramos cita también a Martha Nussbaum y su obra *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y en la filosofía griega* (1995) para poner de relieve su completo acuerdo con la apreciación sobre la obra trágica como facilitador de una mejor comprensión acerca del complejo universo de la vida humana. Y añade:

Un enfoque así ha permitido situar el mundo trágico en el centro de las reflexiones éticas contemporáneas, recuperándolo en orden a alcanzar una más rica conceptualización de los problemas morales a los que en la actualidad nos enfrentamos. Si de la ética pasamos a las ciencias sociales o, más específicamente, a la teoría social, el resultado puede ser idéntico. El mundo trágico se puede así convertir en un laboratorio para pensar la complejidad que demanda en la actualidad una teoría operativa de la acción (1999: 215).

En efecto, el objeto último de este trabajo consiste en tomar las bases de la identidad personal, la identidad narrativa y los posibles modelos expresivamente ricos del individuo de hoy para esbozar un universo más de acción. No obstante, como dice el autor, rescatar hoy la tragedia como modelo de análisis no significa en ningún caso un prejuicio sobre el teóricamente carácter trágico de nuestra época, sino poner de relieve la importancia del mundo de ficción de la tragedia y su relevancia analítica.

Aristóteles y la tragedia ática

Parece necesario, en este punto, hacer un repaso de las implicaciones de la tragedia clásica ática del siglo V a. C. para entender mejor el posterior análisis del sujeto trágico desde la perspectiva de la acción. Ramos recurre a una cita de George Steiner para resumir la naturaleza de la larga historia del teatro trágico: «Milagro intermitente, [...] golpe raro y bastante misterioso de la fortuna»³⁶. La Atenas del siglo VI a. C. es el punto de partida para el posterior desarrollo del teatro trágico, si bien las obras dramáticas canónicas (de Esquilo, Sófocles y Eurípides) fueron escritas y representadas en un período relativamente corto de su historia, apenas unos setenta años, según detalla Ramos (1999: 216). Las obras de los tres autores son las únicas que han llegado hasta nuestros días, sorteando los avatares de los siglos, pues con la llegada del cristianismo la tragedia desaparece tras vivir otro período intermitente de gloria en Roma. También es importante incidir en la diferencia entre las representaciones teatrales griegas de aquella época y las de épocas posteriores, que también incluyen las de nuestros días:

No estamos ante algo que se parezca al teatro aristocrático o burgués de siglos posteriores, sino ante un espectáculo cívico que reunía a los ciudadanos para ver y escuchar viejas historias de todos conocidas, volcadas en la elucidación de las aporías prácticas de la actualidad y recreadas con una eficaz técnica teatral (1999: 217).

Resultado obvio afirmar que el cine también se asemeja mucho más a la forma más moderna de elaborar una obra teatral y representarla, pero merece la pena recordarlo. Como veremos, en el cine también se respeta una estructura basada en las tres partes bien diferenciadas que detalla Aristóteles en su Poética, pero no obstante la dramatización de las acciones cuenta con un tratamiento muy diferente, como ya se puede aventurar. La tragedia ática del siglo V a. C. se caracteriza por tener muy definidos sus modos de hacer hasta el punto de poder hablar de un género trágico o, como destaca el autor, «incluso de una trama trágica que, si bien ha encontrado en el

³⁶ Concretamente, extraída de la obra *La muerte de la tragedia*, París, Gallimard, 1993.

drama teatral su primera y principal expresión, estructura obras literarias que adoptan otra forma de mimesis» (1999: 217).

Aunque Ramos se detiene para explicar brevemente las interpretaciones que de la tragedia griega elaboraron Hegel y Nietzsche, quizá por no perder de vista la variedad de las mismas, pronto se aventura a explicar en profundidad la hermenéutica aristotélica, que es la que también interesa especialmente a este trabajo por su insistencia en poner de relieve la relación entre lo trágico y la teoría de la acción:

Con todo, en razón de la problemática abordada en este trabajo, no nos interesan tanto la historicidad de lo trágico, ni el mundo visionado al modo nietzscheano, sino cómo y con qué resultados aborda la tragedia el mundo genérico (no sólo ético) de la acción. Lo que es razón suficiente para que el centro de interés se desplace hacia Aristóteles con el objetivo de fijar las líneas fundamentales de lo trágico desde la perspectiva de una lectura poéticopraxeológica (1999: 219).

La tragedia del siglo V a. C. analizada desde la perspectiva analítica de Aristóteles parte de una serie de supuestos que serán resumidos a continuación tomando como referencia las ideas de Ramos. No obstante, como el objeto de este trabajo no es resumirla al completo, la exposición se centrará en las implicaciones que tiene para la figura del héroe y, más concretamente, para la acción trágica.

1. En primer lugar, cabe preguntarse: ¿qué está en juego para el héroe? O, en otras palabras, ¿cuál es la premisa sobre la que orbita la trama y que da inicio a ese proceso por el cual el héroe se revela a través de sus acciones? La respuesta es clara: la *eudaimonia*, palabra griega genérica que designa a la felicidad. Se parte de la base de que el héroe actúa en pro de su felicidad y el relato se organiza tomando como elementos constitutivos todas aquellas acciones que conducen al héroe a su felicidad o, por el contrario, le privan de ella.
2. Para llegar a una definición más completa que la que se dio en la introducción de este apartado, mencionaré aquí la referencia que a la misma hace Ramos para dejar claro que la tragedia es, ante todo, imitación (por tanto, configuración de una trama), personajes y *catarsis*:

La tragedia es analizada en la *Poética* como una de las especies en las que se desagrega el género de las artes miméticas o imitativas. Aristóteles propone una definición de su esencia, a la que siguen una especificación de sus elementos característicos y una advertencia sobre el peso relativo de éstos. La definición dice que la tragedia es «imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante el relato, y que mediante la compasión y temor lleva a cabo la purgación [catharsis] de tales afecciones»³⁷ (1999: 220).

3. Ramos también hace hincapié en que, como recoge Aristóteles, el elemento más importante de la tragedia es la estructuración de los hechos, aquello que realiza lo que Aristóteles llama *mythos* o fábula (1999: 220). Cabe mencionar las seis partes de la tragedia, que el autor cita, a saber: *mythos* o fábula (estructuración de los hechos), caracteres (personajes), elocución (expresión del personaje mediante la palabra hablada), pensamiento (aquello que ejerce el personaje para convencer a otros, también llamado *pathos*), espectáculo (escenografía y efectos especiales) y melopeya (intervenciones del coro). Lo que interesa destacar aquí es la definición completa de tragedia de Aristóteles, que corresponde a la misma que hoy hacemos de los relatos de ficción, independientemente de su naturaleza concreta (novela, obra teatral, película, serie de televisión...).
4. Ampliando un poco más esa división de la tragedia en seis estadios y también la definición que ya se ha mencionado, se introduce lo específico que lleva consigo, esto es, la catarsis:

En la definición propuesta Aristóteles informa sobre el qué y el para qué de la tragedia. Lo sorprendente es que, a la hora de concretar ese qué, se dice algo muy inespecífico o puramente formal. Es muy inespecífico porque tan solo se alude a que la tragedia tiene por objeto la imitación de la acción, calificada simplemente de esforzada, completa y de una cierta amplitud. Es puramente formal porque, en vez de decimos qué es lo propio de lo trágico como un tipo específico de actuar humano o un tipo de mundo práctico, se limita a destacar los aspectos formales propios de la tragedia como representación teatral. Sólo

³⁷ Aristóteles, *Poética*, Madrid, Gredos, 1992. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Ramos cita varias veces esta obra a lo largo de su argumentación, si bien simplemente para rescatar nociones concretas que suscitan el comentario en relación a la teoría de la acción.

cuando se pasa del qué al para qué, parecen alcanzarse niveles más altos de especificación, pues en efecto, introduciendo al público receptor al final de la definición, propone que la tragedia sólo se alcanza cuando se produce una compasión y un temor que llevan a una purgación del alma o *catarsis*. Sabemos con esto que lo específico de la tragedia es la consecución de un determinado efecto pasional que se logra por un tipo especial de imitación de la acción y, por lo tanto, que solo la obra que consiga ese efecto es propiamente tal. Pero, ¿cómo tiene que ser para alcanzar ese efecto?, ¿qué es lo trágico?, ¿algo que provoca un efecto pasional o simplemente el efecto logrado teatralmente? (1999: 220).

Lo específico, por tanto, es ese efecto purgador que el drama opera en el público cuando finalmente el héroe es castigado por sus errores, una operación que se mueve entre la compasión (cuando el espectador se ve reflejado en esos errores, bien porque los ha cometido o se advierte susceptible de cometerlos) y el temor (ante ese final trágico que implica, en algunos casos, incluso la muerte).

Además de citar la teoría de Ricoeur, cuyas ideas acerca de la mimesis ya han sido expuestas, Ramos destaca la trama trágica en su definición más simple, que se compone del llamado *metabolé* (cambio de la fortuna de los acontecimientos) y del lance patético (aquello que cambia el sentido de la acción, como por ejemplo una herida o una muerte). Se trata de los dos instrumentos fundamentales, estrechamente relacionados, que consiguen ese efecto catárquico en el público: el cambio «comporta paso de la dicha a la desdicha o viceversa, es decir, es un cambio en la *eudaimonia* («cambio de fortuna», en palabras del propio Aristóteles) que es justamente lo que ponen en juego los hombres en la acción trágica; y el lance patético («acción destructora o dolorosa» (1999: 221).

5. Si ahondamos un poco más en la naturaleza de la tragedia, nos encontramos con tres nuevas nociones con las que Aristóteles completa el mapa de lo que llama, en un segundo término, «tragedia compleja o, podríamos decir, de lo trágico en su perfección —en razón de la mayor eficacia teatral de esa trama» (1999: 221). Se trata de las nociones de peripecia, agnición y el yerro o *hamartia*:

La primera, la peripecia, es «un cambio de la acción en el sentido contrario» (ibid: 1452a22) que puede ser simple inversión de la dirección del curso de la acción o de lo que sucede en relación a lo que se intentaba actuar. La segunda,

la agnición o reconocimiento, es «un cambio de la ignorancia al conocimiento, para amistad o para odio, de los destinados a la dicha o al infortunio» (ibid: 1552a 30-32), que no se limita a desvelar lo que se ignora, sino que es también un conocer que tiene efectos sobre la acción o el destino final. Por su parte, el yerro o error trágico es un error no culpable, pero que genera responsabilidad objetiva y tiene consecuencias decisivas sobre todo el acontecer (1999: 221).

Una vez reconstruida sintéticamente la teoría de la trama trágica, queda patente que la ordenación de todos estos elementos no supone más que una compleja forma de reconstruir la lucha por la *eudaimonia* del propio héroe. Todo está organizado en orden a que el personaje actúe, se construya a sí mismo y, finalmente, reciba el castigo que provoque la purgación o catarsis en el público en razón de su identificación.

¿Qué relación concreta guarda la trama trágica para con la teoría de la acción?, cabe preguntarse en este punto. Ramos vuelve a citar la Poética para traer a colación precisamente esta cuestión, que tan importante será para el análisis posterior de los ejemplos cinematográficos:

En su estilo denso y desangelado, la tesis se expone así: «la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad está en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero según la acción, felices o lo contrario. Así pues no actúan para imitar los caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones» (1999: 221).

En esta aseveración se esconde algo que ya se adelantó: que el personaje, en su lucha por la felicidad o por evitar el dolor, actúa. Pero no actúa en orden a una serie de hechos ni influido por ellos, sino que es él quien se forja con base en sus acciones. La acción es importante en la tragedia en tanto en cuanto construye al personaje. El público, por tanto, solo llega a una comprensión del mismo cuando comprende previamente sus acciones.

Ramos elabora tres interpretaciones de esta teoría. En primer lugar, constata que Aristóteles incide en que

lo imitado es la acción, proponiendo una distinción clara entre la acción misma y los personajes en cuanto que actores dotados de un carácter. Lo importante es que se muestre y despliegue la acción de un personaje en sí y por sí misma y no como

emanación de un carácter que se quiere revelar o poner en acción. La tragedia no se interesa por lo que se es, sino, principal e inmediatamente, por lo que se hace (1999: 221-222).

Y quizá precisamente por esa identificación con el *hacer* del personaje, que se muestra en escena, y no por su simplemente ser, que parece una realidad abstracta y no medible, el público es capaz de experimentar la catarsis final. En otras palabras, es imposible dramatizar el ser en sí mismo pero sí se puede revelar mediante las acciones concretas del personaje.

La segunda interpretación fundamental corresponde al qué se juega el personaje en el curso de la tragedia, qué está en juego, que no es otra cosa que su felicidad o *eudaimonia*:

[...] Se trata de la posible *eudaimonia* como logro de una vida. Y subraya que eso está en la acción, es decir, en el universo de la práctica [...]. Y en este sentido hay que sostener que la tragedia no ama el despliegue de la acción por sí mismo, sino en cuanto que determina la *eudaimonia* de los agentes, meta que sólo actuando en el mundo es posible conseguir (1999: 222).

La acción es, por así decirlo, la herramienta que sirve al personaje para lograr la *eudaimonia* o, al menos, para luchar por ella (el escenario real, el entramado efectivo donde se forja). La acción constituye el objeto que se hace trama para representar esa lucha del héroe, de ahí que el personaje se conforme partiendo de aquello que actúan: «Tratada poética y praxeológicamente, la tragedia es una trama que informa y hace narrable un tipo de acción en el mundo [...]. La trama trágica hace narrable ese suceder: lo muestra como algo frágil, sometido a cambios que arrastran dolor o pérdida» (1999: 222).

En definitiva, tal y como concluye el autor, «La tragedia es, pues, narrativización de un curso de acción y de los acontecimientos que apareja» (1999: 222).

El mundo de la acción trágica

De las ideas expuestas hasta este punto se deduce que, como no podía ser de otra manera, la acción trágica es una realidad identificable en un espacio y tiempo concretos. El héroe actúa en el marco de unas coordenadas espacio-temporales concretas. El siguiente paso va a consistir en desentrañar la naturaleza de ese mundo en que la acción trágica encuentra su arraigo. Puesto que la acción trágica y el mundo trágico están estrechamente relacionados, «son esperables correspondencias firmes entre lo que es propio de una y otra» (Ramos, 1999: 222-223). La acción acontece en un mundo trágico narrado, que se muestra a través de los personajes y sus acciones, que solo llega al público si se hace espectáculo. De ahí que sea necesario aproximarse ahora a sus características básicas, pues de ellas también emanarán aquellas que atañen a la acción del héroe y a sí mismo:

Desde un punto de vista narrativo, el mundo trágico es el escenario en el que se desarrolla la acción. Pero no es un escenario puramente externo, pasivo y mudo, sino densamente integrado en lo que en él ocurre. Y lo está porque es tanto el que suscita los problemas que la acción ha de resolver como el que define las oportunidades y acaba dictando la sentencia final. De él todo surge; en él todo se desarrolla; hacia él todo fluye. Naturaleza, seres humanos y dioses son sus elementos; lo conforman al relacionarse de múltiples maneras. Y esas relaciones configuran un espacio-tiempo humano-material caracterizado por tres notas omnipresentes: la heterogeneidad, el dinamismo y la contingencia. La primera lo muestra como un conjunto policéntrico y de límites borrosos, asediado siempre por la ambivalencia y la promiscuidad. La segunda lo presenta como un conjunto sometido al cambio, punto de encuentro del episodio cesurial y el tiempo largo de los dioses, y en el que el orden es un equilibrio que es roto y rehecho de forma incesante. La tercera, lo exhibe como un conjunto donde lo que es parece ser fruto de un diálogo más bien oscuro entre el azar y la necesidad (1999: 223).

Conviene seguir la línea de argumentación de Ramos para explicar con más profundidad esas tres características del mundo en el que el héroe *se hace* a través de su acción, la acción trágica:

1. La heterogeneidad. Parte de la premisa de que la vida social en el mundo trágico solo es posible si existe una diversidad de distinciones culturales «que permiten separar lo salvaje de lo civilizado, lo humano de lo divino, la mujer del varón, la ley de la sangre de la ley de la ciudad, los ciudadanos de los bárbaros, la familia de la polis, la justicia de la violencia, la hospitalidad de la guerra, la efebía de la madurez guerrera [...]» (1999: 223).

Una de las peculiaridades de esta heterogeneidad se encuentra, según el autor, en su carácter policentrista: no existe un solo punto de referencia en el mundo trágico, lo cual elimina toda posibilidad de orden jerárquico de los diferentes elementos:

El policentrismo es muy evidente —tal vez reflejo, tal vez respaldo, de ese archipiélago abigarrado que era el mundo griego de las ciudades-estado. En cualquier caso, se muestra como ausencia de una jerarquía firme, un principio vertebrador unitario o una distinción matriz a que se puedan reconducir los entes (1999: 223).

La segunda de las singularidades de este carácter heterogéneo del mundo trágico corresponde a lo que Ramos llama «radical problematización»:

Entiendo por ésta que las fronteras —aún borrosas y carentes de un centro— que fijan las distinciones fundamentales son, a la vez, afirmadas y negadas, y esto con igual radicalidad. De ahí que, como han mostrado analistas de distinta orientación teórica, el mundo trágico se presente a la vez como orden y ruina permanente de ese orden, dramatizando sin ambages esta contradicción (1999: 223-224).

El mundo trágico es problemático, por tanto, porque ese carácter heterogéneo fomenta la contraposición constante de posturas que afirman y niegan las realidades culturales. Lo heterogéneo en este sentido plantea que el mundo está dominado por la paradoja de un equilibrio roto y restituido continuamente.

2. El dinamismo. El mundo trágico es dinámico porque está sujeto permanentemente al cambio, a la variación de sus fenómenos culturales y de sus

estructuras y, por supuesto, influido por la acción del héroe. Esta cualidad entronca directamente con esa idea de equilibrio cambiante que se acaba de citar al hablar de la heterogeneidad. Lo dinámico es relevante para el mundo trágico porque gracias a ello el héroe, al actuar, entra en un juego de equilibrio y desequilibrio, es decir, lo toma como punto de partida en su hacer:

Me parece que esto es característico de la dinámica trágica y que cuadra especialmente con la idea de *hybris* que ya apareció y que se analizará más adelante. Pues, en efecto, la *hybris* es la dinámica hacia el rebose del límite y hacia el desequilibrio, pero es una dinámica tan extendida, tan ubicua, que no parece posible determinar dónde se halla el punto de equilibrio, dónde habría una plena compensación entre fuerzas dispares, dónde sería posible el reposo o la deriva evolutiva suave. De ahí, tal vez, la relevancia trágica de ese concepto inespecificable que es el de medida (el ideal del hombre prudente), pues medida debe ser toda acción para preservar el deseado equilibrio. Pero como ocurre que cualquier acción, incluso la más nimia, lo rompe y arruina, el ideal de la medida se convierte en pragmáticamente inalcanzable y arbitrario (1999: 225).

La acción trágica termina por romper ese equilibrio del mundo trágico, hecho que desencadenará ese cambio entre el mundo conocido antes del drama y el que finalmente encuentra el personaje tras sus aciertos y errores, al final, cuando es castigado. El conflicto del drama, de la narración, se suscita tomando como punto de partida el mantenimiento de un equilibrio, equilibrio que el puro dinamismo del mundo trágico y de la acción del héroe insertada en él se encargarán de fracturar.

3. La contingencia. Ese juego entre el ser y no ser que ha definido someramente lo contingente es entendido por Aristóteles como «el contraste entre lo que cambia y lo que perdura. Pero supone también el contraste entre lo que es necesario y lo que siendo, o siendo así, pudiera haber no sido, o ser de otra manera» (Ramos, 1999: 225). La *eudaimonia*, ese bien que está en juego para los hombres, también constituye el centro de su propia inseguridad para con el mundo: la simple posibilidad de que el contratiempo más nimio acabe con él convierte al ser humano en el ser más vulnerable e inconsistente. La posibilidad de que ese

bien desaparezca y los convierta en seres infelices es lo que precipita ese temor, que es a su vez uno de los rasgos más definitorios del mundo trágico: «esta extrema contingencia del mundo es el centro de exploración del arte trágico. Justamente el carácter heroico de sus personajes radica en que, siendo conscientes de la fragilidad del bien, son capaces de arriesgarse en el mundo y ponerlo en juego» (1999: 226). El personaje se erige en héroe precisamente porque decide acometer la tarea de luchar por ese bien aun a sabiendas de sus altas probabilidades de perderlo para siempre. En otras palabras, la tragedia griega parece poner de relieve esa hostilidad para el héroe que consiste en saberse frágil en un mundo de posibilidades y bienes también frágiles, aunque ello no signifique necesariamente acentuar una visión pesimista de la existencia humana:

La sospecha inmovible barrunta que el mundo en el que viven los hombres les es intrínseca e ininteligiblemente hostil, de forma que los bienes que apetecen sólo les es dado tenerlos de modo precario y en esferas muy reducidas de su universo práctico. Todo lo más, los hombres consiguen habitar precarios islotes de sentido en un océano que se sospecha por lo menos indiferente. No hay armonía entre hombres y mundo y la idea de un cosmos suave, amable, en el que un sabio pudiera vivir feliz, confiado en la constancia de los bienes que están en sus manos, es radicalmente extraña a los tres grandes trágicos. Nótese que se trata de una sospecha, no de una afirmación segura sobre el sinsentido del mundo, y que por lo tanto la tragedia no dramatiza una visión cerradamente pesimista del hombre en el cosmos. Ciertamente, tal sospecha pone en entredicho lo que el intelectualismo socrático-platónico y el optimismo cristiano se empeñarán en afirmar: que el mundo es plenamente inteligible (aunque sea sólo al modo de la inversión de fe en los designios del creador) y el hombre, una criatura que puede vivir armoniosamente en él (Ramos, 1999: 226).

Acción trágica, actor trágico

Tras analizar los rasgos de ese mundo trágico en que se sitúa el actor y se revela a través de su acción, es turno de perfilar las características definitorias de estos últimos. Hay que recordar que Ramos, suscribiendo las ideas aristotélicas, toma como punto de

partida esa anteposición de la acción al actor o, dicho de un modo más claro, esa aproximación que especificaba que el actor *es* lo que hace, haciendo hincapié en la indiscernibilidad del actor de su propia acción.

El autor vuelve a servirse de Hannah Arendt (1993) o Martha Nussbaum, ya citada en un apartado anterior, para elaborar su descripción y tomarla así como punto de partida:

Utilizando básicamente estas fuentes, propongo que la acción trágica se singulariza por las siguientes notas: es ilimitada, impredecible, irreversible, dilemática, agonal y mimética. La retahíla parece larga, pero es ya una reducción simplificadora de un universo tan rico y matizado. Centrará la atención, pues, en esta lista reducida y aclararé su significación (Ramos, 1999: 227-228).

¿Qué debemos entender por acción ilimitada? Más allá de reducirlo a un significado relacionado con la propia cronología o finitud de la vida humana, Ramos apunta a su capacidad para exceder el propio hecho de actuar y desplegar cierta trascendencia para el actor y su destino:

Volcado el concepto sobre el material trágico, hay que entender por ilimitación trágica el hecho recurrente de que la acción tienda a rebasar, y rebase efectivamente, los límites del campo en que inicialmente se despliega. Se convierte así en la fuente dinámica de los desarrollos trágicos, aquello que acaba haciendo desembocar a los personajes en ese episodio cesurial (novedad) que pone al acontecimiento en el tiempo inmemorial. Es también la que hace que la acción rompa inmoderadamente el equilibrio indeterminable y precario que, según se pudo comprobar, caracteriza la dinámica del mundo trágico (1999: 228).

La acción trágica rompe así la estabilidad y conduce a que el actor se despliegue en sí mismo dentro del mundo trágico que habita. Siguiendo las ideas de Arendt (1993: 215), el autor recompone su segundo rasgo, a saber, su carácter impredecible:

La acción es impredecible porque en el momento de ocurrir, de hacerse, es constitutivamente incapaz de saber la historia que está poniendo en marcha. Es por esto por lo que la acción trágica cae en, y resulta de, el error (*hamartia*) de que hablaba Aristóteles y que en la historia cultural griega tiene una semántica muy compleja,

siempre relacionada con su otra cara de la desgracia o *ate* [...]. La historia que se pone en marcha en función de decisiones comporta, pues, errores y es esto lo que la hace trágicamente impredecible (Ramos, 1999: 228).

La acción es incapaz de predecir los resultados en el momento de efectuarse, en resumidas cuentas, si bien el actor puede calcular posteriormente esas consecuencias. El error trágico lleva al actor a actuar y precipitar así su destino trágico. Incurre en el error en un escenario en el que parece que los acontecimientos no admiten otra forma de desarrollo y ese destino ya está decidido.

En cuanto al tercer rasgo, su irreversibilidad, vuelve a seguir la argumentación de Arendt para explicarlo como ese final trágico que acaba por desencadenar. Se trata de una consecuencia de los dos rasgos anteriores: la acción, surgida del error trágico del actor, se hace irreversible en la medida en que lo precipita hacia ese final trágico que es la desgracia o, en el caso más extremo, incluso la muerte. En ambos casos, esa *eudaimonia* o felicidad se pierde y, con ella, también el bien máspreciado que es la vida. La irreversibilidad (Arendt, 1993: 241, 256)

de los cursos de acción constituye un hecho que en la tragedia se muestra de forma expresiva como pérdida del bien para el que no existe consuelo alguno, la vida. De este modo, queda cualificada por lo patético: la muerte, el desastre y la desgracia. Por lo demás, conectada con las dos notas anteriores, la irreversibilidad de los procesos es fruto de aquello que se emprende tras la superación del límite y se pone en marcha a tientas, sin poder predecir su meta final. La acción se despliega de forma imparable hacia un final que es irreversible, que queda en la memoria de los hombres y con el que hay que cargar (Ramos, 1999: 229).

Además de ilimitada, impredecible e irreversible, la acción trágica también representa un dilema, es decir, «está típicamente abocada a adoptar decisiones injustas o erróneas tras deliberar entre cursos de acción que son, a la vez, excluyentes e irrenunciables»³⁸ (Ramos, 1999: 228). El actor debe tomar decisiones inevitables a la hora de actuar y estas suelen estar sujetas a error o simplemente ser injustas, de ahí su carácter dilemático. El héroe, al aceptar su destino trágico, asume que debe actuar en cualquier caso, que no existe el recurso a la pasividad y que él será el único culpable de

³⁸ Ramos cita la obra del filólogo y helenista Francisco Rodríguez Andradós *La Democracia ateniense*, Madrid, Alianza, 1998, p. 136.

ese destino si lleva a cabo la acción o si, por el contrario, no la efectúa. En cualquier caso, en definitiva, él se sabe presa del error y del destino trágico. Los requerimientos morales son los que le hacen situarse en mitad de ese dilema: el héroe trágico sabe que haga lo que haga no podrá escapar del error:

Lo relevante es que esto no lleva a la *ataraxia*³⁹ del sabio oriental que renuncia a la acción al sentirse cercado por un mundo que tiende trampas pragmáticas y lleva al sufrimiento. La acción se afirma en la tragedia, y los héroes, como el Agamenón que sacrifica a Ifigenia, no se quedan paralizados ante su experiencia dilemática, sino que, haciendo a la vez lo que deben y no deben, aceptan el reto de un mundo poblado de ambivalencia, lo resuelven en términos enérgicos y se dejan deslizar hacia un destino en el que hay que cargar con culpas y reconciliarse eventualmente con ellas (1999: 228).

El carácter agonal de la acción, es decir, que comporta lucha y enfrentamiento entre el héroe y sus conflictos, sean estos físicos o interiores, es el quinto rasgo de la acción trágica. Puede parecer obvio después de todo lo expuesto hasta este punto, pero merece la pena remarcarlo, como hace Ramos, al hilo de las ideas de Hegel⁴⁰:

Hegel destacó lo que es tan evidente en el universo trágico de la acción, su carácter agonal. Pero lo hizo desliéndolo por amor a la reconciliación final del espíritu. Y así, mostrando el conflicto como centro de la tragedia y a su acción característica como acción agonal, la travistió doblemente: presentándola como acción, no de seres concretos, sino de encarnación de principios éticos; resolviéndola en forma de reconciliación que devuelve la armonía al universo. Por el contrario, la acción en la tragedia es agonal sin paliativos. Es de seres concretos que, movidos por la *hybris*⁴¹, desbordan los límites, conmueven el precario equilibrio de las cosas y caen en yerros. No comporta típicamente reconciliación sino que se lleva hasta los límites de la destrucción de las partes afectadas (Ramos, 1999: 229).

La acción, en definitiva, es sinónimo de conflicto en el sentido más amplio del término, un conflicto que, según el sexto y último rasgo, también comporta la repetición del patrón de ataque por parte de los dos personajes implicados en un conflicto. Para

³⁹ Estado de equilibrio que conduce a la felicidad.

⁴⁰ Ramos recoge su definición de *agonal* en este sentido en su obra *Esthétique*, París, Librairie Générale Française, 1997.

⁴¹ La *hybris* se define como la ausencia de medida a la hora de actuar o simplemente un exceso de confianza en las propias capacidades.

explicar ese carácter mimético, Ramos recurre a la argumentación de Girard⁴², que habla de una oposición entre elementos simétricos, de dos personajes, que se dedican las mismas acusaciones.

La violencia del conflicto queda así cualificada como violencia simétrica que opta por una mimesis infinita de forma que, sin término prefijado, se responde a la violencia con la violencia o, en términos más generales, a la acción del otro con el mismo tipo acción [...]. Lo que es interesante de su propuesta es la idea de la acción trágica como acción mimética en sentido estricto, es decir, que responde a otra acción reproduciéndola, copiándola (Ramos, 1999: 230).

Como se ha visto, los tres primeros rasgos atienden a un perfil de la acción trágica más general y estos dos últimos destacan el carácter más belicoso. Puesto que en breve se hará una asimilación entre la noción clásica de actor trágico y el concepto actual de antihéroe, interesa especialmente el carácter irreversible de la acción y, por supuesto, también el dilemático. El antihéroe presente en los relatos de ficción actuales suele ser un individuo aislado del mundo, que da su vida por perdida en muchos sentidos y que se aboca a ese final trágico del que venimos hablando. Ha dejado de luchar para cambiar sus circunstancias (nada es reversible para él) y se enfrenta a un continuo dilema entre el actuar y no actuar que termina por paralizarle en su día a día.

Entonces, ¿qué es propio del actor trágico? Se parte de la base de que el actor se subordina, según Aristóteles, a la acción emprendida, de modo que la tragedia se construye sobre una mimesis de acciones y no de caracteres o personajes. Lo que queda claro, dice Ramos, es que el actor trágico se define tomando como punto de partida la acción que realiza. Lo que tenemos ante nuestros ojos es, a fin de cuentas, un sujeto que precede o que sucede a una acción llevada a cabo por él mismo:

Es evidente que las relaciones entre la acción y el actor se pueden pensar de muchas maneras. La usual, instalada en nuestra metafísica de sentido común, oscila entre dos polos. El uno asegura que la acción es objetivación de un sujeto que en ella realiza lo que ya es. El otro propone que la acción ya hecha puede ser extrañada por el actor, ya sea porque no se reconoce plenamente en lo hecho y no lo asume, ya porque se sueña a resguardo y como protegido en el interior de algo que le es más propio y donde se siente

⁴² Ramos cita específicamente su obra *La violencia y lo sagrado*, Barcelona, Anagrama, 1995.

y es si mismo —la conciencia o el yo como caverna cristiano— metafísica (1999: 230-31).

El arquetipo del actor trágico no concuerda necesariamente con ninguna de estas dos aproximaciones. Más bien, se identifica con una posición intermedia: no sabe quién es hasta después de haber actuado. En otras palabras, «encuentra y ha de asumir lo que es en lo que hace» (Ramos, 1999: 231).

Para ajustar la definición del actor trágico, el autor recurre al examen de tres características básicas⁴³:

1. El actor trágico como agente y paciente. El actor, dice Ramos sirviéndose de Arendt, «ha de ser concebido siempre en un doble plano, como agente y paciente a la vez» (1999: 231). El actor trágico hace sus acciones pero también sufre a causa de ellas o de, como es propio de la tragedia, un castigo al final. Lo específico parece ser esa segunda cualidad de paciencia que lo aboca a padecer los condicionamientos de poderes superiores que lo castigan por sus actos o, por el contrario, le premian por otros. En esta dualidad reside esa visión del actor trágico como ser humano poderoso y sujeto a límites al mismo tiempo:

Pero también es claro que es paciente de lo actuado por los demás actores con los que se relaciona de forma agonal y mimética y con cuyas derivas de acción queda entrelazada la suya. El actor se encuentra, pues, en un mundo de hombres y dioses y por ello recibe sus embates. Sólo a este precio es posible la acción, y lo que la tragedia resalta [...] no es sólo la exposición del actor al mundo, sino además la evidencia de que ninguna técnica racional es capaz de resguardarlo o asegurarle plenamente frente a él. De ahí esa ambivalencia trágica tan recurrente que, por un lado, exalta el poder del hombre y, por el otro, muestra los límites estrictos a que está sometido. Su fundamento es el reconocimiento de esa doble cara, agente y paciente, del actor (Ramos, 1999: 231).

El actor trágico, además, no solo es sujeto paciente de lo que otros hacen, en este caso los dioses y otros hombres que interactúan en esa dialéctica agonal, sino también de lo que él mismo hace:

⁴³ Elabora su argumentación tomando como punto de partida nuevamente las ideas de Hannah Arendt (1993) y Bernard Williams (1997), ya citadas anteriormente.

El héroe trágico es hijo de sus obras, pero en un sentido extraño a la metafísica del actor que se objetiva y acaba reconociéndose en lo hecho, pues lo que hace se le vuelve típicamente encima como algo extraño que conforma un mundo irreversible en el que ha de vivir y con el que eventualmente ha de conciliarse. De este modo, se afirma una constante del universo trágico de acción: la evidencia de que el mundo práctico está conformado por consecuencias que dimanen de las acciones intencionales y que se independizan de la intención que las engendró (1999: 231).

2. El actor trágico como falso autor de su propia historia. El actor trágico nunca es autor de la historia narrada puesto que el mismo hecho de contar lo sitúa en una posición de observador, nunca de artesano del relato completo. No puede ser autor de sus propias acciones en sentido estricto porque solo es capaz de observarlas una vez han terminado, de una forma ajena:

Lo que Arendt propone se sitúa en el marco de una poética de la acción que asegura que las historias que ponen en marcha las acciones de los hombres sólo son apropiables narrativamente, y que tales narraciones suponen siempre un observador, extraño a la acción o que surge cuando ésta ha acabado, que pondrá en significación lo hecho de una forma que le resultaría extraña al actor mismo en el momento de hacerlo. Toda narración es así, y por eso no está en manos del actor de quien se predica, pues las conexiones de la acción son siempre ilimitadas, impredecibles e irreversibles (Ramos, 1999: 232).

3. El actor trágico como responsable. La intención con que el actor realiza una acción lo convierte en responsable de sus resultados, tal y como recoge Ramos a través de las ideas de Williams⁴⁴, quien afirma que la teoría de la intencionalidad ya estaba presente en el mundo antiguo griego: «la idea de la acción como causa de lo hecho; la idea de la intención como relación entre lo que se hace y lo que es imputable al actor; la idea de los estados mentales del actor como modalizadores de lo que hace; la idea de una reparación exigible en función de la relación entre acción causal, intención y estado mental» (1999: 232).

⁴⁴ De su obra *La honte et la nécessité*, París, PUF, 1997.

Quizá, sigue el autor, el tipo de responsabilidad que más puede llamar la atención sea aquella que se reclama al actor trágico y que procede de errores que no ha cometido o que no se deducen de sus acciones. También encontramos dos tipos de responsabilidad adicionales que están muy presentes en la tragedia y escapan a esa comprensión primera del actor como único sujeto responsable. Hablamos de responsabilidad emancipada de la intención del actor, por un lado, e igualmente emancipada de la voluntad del sujeto:

Otro tipo de responsabilidad es aquélla que se proyecta objetivamente sobre los resultados de la acción con independencia de su intención. Emerge de faltas, ya no atávicas, sino imputables causalmente a una acción, aunque no a la intención del actor. Es el centro dramático —y argumentado en términos eximentes en *Edipo en Colono*— del personaje de Edipo al que si bien se le puede imputar causalmente lo ocurrido, no se le puede imputar intencionalmente. En otros casos, lo que se dramatiza es la responsabilidad por lo que resulta de una acción que no es plenamente voluntaria, es decir, una acción que, habiéndose realizado conscientemente y a sabiendas de lo que puede comportar, resulta de una voluntad que está compelida a actuar en un sentido que no es plenamente elegido (1999: 233).

El héroe trágico puede, por tanto, ser responsable de acciones y errores que ha cometido, bien intencionadamente, bien sin intención consciente o, por último, a causa de acciones realizadas conscientemente pero en cierto modo hechas bajo presión o mandato de una entidad ajena.

En resumen, el actor trágico se define, en primer lugar, por ser al mismo tiempo agente y paciente del mundo en que se sitúa y de sus acciones propias; en segundo lugar, es también el autor falso de un relato en el que se revela solo cuando ha acabado. En tercer lugar, el héroe trágico es responsable, en diversos sentidos, de lo que hace y lo que le sucede en ese mundo.

El héroe trágico

Las teorías de la acción han propuesto diferentes modelos humanos al que ahora toca perfilar de un modo definitivo, esto es, el *homo tragicus*. Lo importante del héroe

trágico, a la vista de lo que se dramatiza en la tragedia, dice Ramos, es que «esa imagen de fondo del homo tragicus no es única y compacta, pues recoge en su interior una bifurcación que enfrenta lo que ocurre con lo que podría ocurrir. Lo que ocurre es el destino del héroe; lo que podría ocurrir es la eventualidad de otros destinos» (1999: 233). De ahí, continúa, la contraposición entre lo que dice y hace el héroe y lo que advierte el coro, que no es un mero observador aséptico e independiente de la historia sino que participa directamente en ese destino del protagonista de la obra. El coro representa, por consiguiente, esa mano prudente que le hace falta al héroe para debatirse y salir al paso en mitad de una posibilidad de acciones (Ramos, 1999: 233-34).

La tragedia recoge las dos posibilidades: la del héroe que se enfrenta a su destino trágico tras su error o errores y la del hipotético héroe prudente, encarnado en el coro, que procura no errar. En otras palabras: esa posibilidad de que el héroe trágico sea también un hombre prudente no queda fuera del escenario, no es una posibilidad que solo experimente de forma ajena el público. Ramos hace hincapié afirmando que «esta contraposición de héroe trágico y hombre prudente me parece la principal bifurcación interna al homo tragicus» (1999: 234).

Por lo tanto, el hombre prudente que el coro sueña como posibilidad no es alguien que se sitúe por fuera del mundo heterogéneo, dinámico y contingente que, según se ha visto, caracteriza al entorno de la acción trágica. El mundo en el que el prudente habría de actuar tiene esas mismas notas. La diferencia en relación al héroe radica en que el prudente las reconoce y da como ineliminables. Es obvio también que, desde el punto de vista de un posible actuar prudente, la acción se reconoce como constitutivamente ilimitada, impredecible, irreversible, dilemática, agonal y mimética. Lo que la prudencia pretende es administrar sensatamente tales características que provocan la ceguera del héroe (1999: 234).

La diferencia que caracteriza esa bifurcación entre el héroe trágico y la posibilidad de ser también un hombre prudente no radica en que el héroe esté destinado a perder aquello que el prudente siempre conservaría, a saber, la eudaimonia. Va más allá: la tragedia pone sobre la mesa la máxima de que la fragilidad de la eudaimonia es un hecho y ni siquiera la cualidad de prudente del héroe podría asegurarla. Esa diferencia que caracteriza un polo del otro «radica en que para el héroe patético es seguro lo que para el prudente se limita a ser posible: la precipitación en la desdicha. En

esto radica la bondad pragmática de la prudencia, en su efecto sobre la desdicha» (Ramos, 1999:234). Dicho de otro modo, la prudencia no consiste en saberse al margen del efecto del bien y del mal sobre la vida del héroe, sino en plantear que quizá el destino trágico no es la única posibilidad para él.

Para analizar mejor ese centro que separa heroísmo y prudencia, Ramos recurre de nuevo a un examen de las características del mundo trágico: la heterogeneidad, los dilemas y el conflicto:

1. Si antes hablábamos de un universo trágico heterogéneo y policéntrico o, si se quiere, diverso y lleno de posibilidades, «lo característico del héroe trágico es que opta por una conducta unilateral [...]. Pretende someter a una muy estricta y poco realista reducción la complejidad del mundo, lo que lo convierte en su fácil víctima» (Ramos, 1999: 234).
2. Esa unilateralidad también tiene implicaciones en el ámbito de lo dilemático del mundo trágico. El autor rescata el análisis de Nussbaum sobre el *Agamenón* de Esquilo para explicar que el héroe, ante el dilema que supone tener que elegir entre el sacrificio de su propia hija o el de la expedición guerrera, se decanta con el firme convencimiento y la ausencia de culpabilidad, «como si su decisión fuera apromblemática y el mundo tuviera una clara jerarquía de valores en la que se ha de confiar. ¿Hay alternativa prudente ante un dilema? ¿Es posible hacer algo como si no se hiciera, convirtiendo al héroe en un redomado hipócrita que acaricia con la mano izquierda a la víctima que degüella con la derecha?». La prudencia, por el contrario, no es una cualidad que niegue la existencia de dilemas sino que encarna la creencia en el carácter inevitable de los dilemas y su falta de solución ética. Asegura que no hay inocencia en el mundo y rechaza la jactancia de los que resuelven dilemas como si la hubiera» (Ramos, 1999: 234-35).
3. ¿Qué decir del carácter agonal del escenario trágico? La unilateralidad y el repliegue del héroe sobre sí mismo es lo que lo lleva, una vez más, a reconocer a los otros «como otra voluntad con la que son posibles acuerdos, los que llevan al cierre de un destino patético que arrastra hacia la desdicha» (Ramos, 1999: 235).

Ramos no hace sino tratar de demostrar que la diferencia entre el héroe trágico y el hombre prudente, ambos encarnados en el *homo tragicus*, es la misma que existe

entre lo real y lo posible. Donde el héroe trágico ve un final inevitable, el hombre prudente ve una posibilidad más: «La tragedia se limita a elogiar la vida del prudente mostrando con dolor la imprudencia del héroe, pero sólo nos presenta ante los ojos ésta» (1999: 235).

No quiero cerrar este capítulo sin antes poner en contraste al *homo tragicus* con otros *homines*, tal y como hace Ramos, para terminar de ajustar ese perfil de ser humano que será definido a partir de él y también con ayuda de las ideas de Gomá a propósito del héroe: el antihéroe.

En la teoría de la acción social encontramos varios modelos antropológicos, si bien tres dominan, según Ramos: *homo moralis*, *homo rationalis* y *homo specularis*. El primero se refiere a «un sujeto moral que ha interiorizado un universo normativo que aplica en sus distintas situaciones de acción, un lector disciplinado de códigos omni-abarcantes que sabe lo que está prescrito para él mismo y los otros en cada situación posible» (1999: 236). El *homo rationalis*, por su parte,

no es un interiorizador de universos normativos, sino un exteriorizador de preferencias y cálculos de acción tendentes a maximizar su situación en el mundo. En razón de esos cálculos adopta decisiones y le es dado prever las decisiones comportamentales de los demás. El tercero ha tenido una vigencia más episódica. Es el *homo specularis*. Aparece en la *Teoría de los sentimientos morales* de Adam Smith y reaparece en la obra de Mead y Goffman. Es un actor que busca reconocimiento y que se sabe y guía tomando en consideración su imagen especular tal como se la devuelven los otros con los que interactúa. Situado en un escenario público en el que todos se muestran a los demás, sabe que es visto por los que ve y que esa visibilidad pública es la condición para comprender lo que hace él mismo y hacen los otros (Ramos, 1999: 236).

Si no actúa con arreglo a normas, ni prevé las reacciones del resto de seres con base en sus propios cálculos, ni diseña su conducta en función de la imagen que proyecta y le llega de los otros, ¿cuál es la nota distintiva, en definitiva, del *homo tragicus*? Lo definitorio de este modelo es que, dice Ramos,

se sitúa en un mundo que reconoce hostil, limitadamente inteligible y presto a trascenderlo y, en él, su acción es insegura y resulta irónica, aún cuando se guíe por la más exquisita prudencia experiencial (1999: 236).

La inseguridad al actuar y su decisión a trascender ese universo que le es dado de antemano parecen ser las notas predominantes en la naturaleza del héroe trágico. Y es eso precisamente, su tendencia a simplificar en exceso su realidad, lo que le da una ventaja que se hace estratégica en la coyuntura actual: permite pensar de una forma más rica, con más recursos, la complejidad del mundo, la acción y el actor, es decir, se sitúa en mejor posición para enfrentar el reto de la ciencia social del presente (1999: 236). ¿Acaso la identidad personal no es, como hemos venido expresando, una cuestión suficientemente amplia como para hacer un análisis desde la pura observación en los escenarios sociales? Las contradicciones del homo tragicus parecen dar la clave para pensar en un tipo de sensibilidad más humano, esencialmente humano, que analizaremos en el capítulo que sigue: el antihéroe de ficción como reflejo de la sensibilidad del ser humano de nuestra época, analizado desde el punto de vista del Aquiles que decidió conquistar su heroísmo y el héroe trágico que cede ante la pasividad al saberse inevitablemente abocado al fracaso, al ostracismo social y, en última instancia, a la muerte.

3. El arquetipo antiheroico

Según la Real Academia Española de la Lengua, un antihéroe es «un personaje que, aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores». En cuanto a la narración, sigue en cierta medida los pasos del héroe, atravesando lugares y viviendo circunstancias que son similares. Lo que lo diferencia del héroe es su apariencia física, su actitud y su carácter frente a esas vicisitudes.

Antes de pasar a definir el antihéroe, arquetipo especialmente presente en el cine de Sofia Coppola y repetido en nuestra época de forma generalizada, conviene hacer una precisión terminológica. Aunque antes se ha hablado de identidad «antiheroica» o «del antihéroe», la unión de ambos términos es paradójica, puesto que la figura del antihéroe, más que dotado de identidad, padece en mayor o menor medida una crisis de la misma, es decir, suele encontrar muchas dificultades para responder a la pregunta por el quién es⁴⁵. Algo que, por otra parte, se corresponde muy bien con la firme idea de precariedad que la antropología fundamental y buena parte del conjunto de las ciencias sociales asocian insistentemente a la condición humana, mucho más buscadora (en el obrar de sus miembros) de una identidad esquivada y pendiente que poseedora de ella⁴⁶.

⁴⁵ Cfr. R. K. Merton, *Teoría y Estructura sociales*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1980, 232-234. La figura del antihéroe encuentra un refrendo interpretativo en el modelo de lo que R. K. Merton denomina *el retraído*, modelo de ser humano que, según explica, no está en la sociedad aunque forma parte de ella, si bien su conducta no es social pues se expresa de una manera individualista. Ofrece, asimismo, una ejemplificación a través de la personalidad de Charlie Chaplin, uno de los antihéroes más paradigmáticos de la tradición cultural.

⁴⁶ Mi agradecimiento especial al profesor Ignacio Sánchez de la Yncera por esta matización.

Todos los rasgos que se van a examinar tienen que ver, en mayor o menor grado, con esa crisis, centro fundamental de toda la problemática que implican estos personajes. En la segunda parte del capítulo, se hará un breve repaso por algunos ejemplos canónicos previos para abordar después, con mayor concreción, al abanico que despliega la cineasta norteamericana y que puede ilustrar ese sentimiento de desencanto y resistencia al mundo del que se ha venido hablando desde el principio de este trabajo.

Rasgos del antihéroe

Cormac McCarthy expresó por boca de uno de sus personajes la que quizá sea la definición más precisa y clara del antiheroísmo. En *El Sunset Limited*, una obra construida sobre la conversación de un hombre blanco, acomodado y sumido en su particular crisis existencial, y un hombre negro que acaba de salvarle de un intento de suicidio, el autor pone en boca del primero la siguiente frase: «[...] Además, la gente que siempre anda fijándose en desconocidos suele ser la que nunca se fija en aquel en quien debería fijarse. O así lo veo yo. Si uno se limita a hacer lo que se supone que debe hacer, nunca se convierte en héroe» (2012: 8).

El antihéroe constituye un personaje de ficción que comparte muchos de sus rasgos con el ser humano, bien sea por su apariencia, bien por la forma de enfrentarse a la realidad. Sus virtudes y defectos, cercanos al héroe trágico clásico, lo erigen en una figura con marcados rasgos humanos que son hijos de su tiempo. Por ello, no es de extrañar que la proliferación de este arquetipo en las obras de ficción se haya generalizado en nuestra época, denominada posmoderna, por la relación que guarda con esos rasgos identitarios posmodernos de los que se ha hablado en el primer bloque (contingencia, transitoriedad, fragmentación, elección personal, autenticidad o autonomía radical, entre otras). Y un espectador es más susceptible de medirse con un antihéroe, de sentirse identificado con él, porque para él no sirve de nada preguntarse cómo un superhéroe o un héroe en sentido estricto se enfrentaría a sus problemas cotidianos. No tiene sentido buscar la solución a un problema económico tomando como punto de partida los poderes de Spiderman o Harry Potter o la aparente inmortalidad o impermeabilidad al peligro de James Bond. De ahí que el cine actual, como el de Coppola, haya desplegado ese ejercicio de mimesis al retratar los problemas

cotidianos de ciudadanos normales en entornos cotidianos. El antihéroe no se define por ser el arquetipo contrario al superhéroe, sino al héroe canónico griego que moría por su comunidad, como ya hemos analizado al hilo del mito de Aquiles.

Dicho esto, veamos cuáles son los principales rasgos de esos personajes.

1. No tiene en cuenta su deber como ciudadano, para con los demás, sino que intenta pasar desapercibido, centrado en su vida, impermeable al bien común. El antihéroe lucha por su causa, pero solo por la suya, la única y particular que, además, está encaminada a satisfacer un deseo personal. Es absolutamente ajeno a los requerimientos de su comunidad y siente que el papel de ciudadano le es indiferente.

Esta cualidad tiene que ver directamente con la teoría de los estadios de Gomá rescataba al hilo de las ideas de Kierkegaard. Si Aquiles asumía, en mitad de avatares como la llamada a la responsabilidad o la conciencia de mortalidad encarnada en Deidamía, que debía luchar por el bien de su pueblo, que estaba llamado a ello, el antihéroe desarrolla la conducta contraria: hacer caso omiso a esa llamada, por inevitable que pueda parecer, encerrarse en sí mismo y uniformizar su existencia de acuerdo a las circunstancias del estadio estético. Esto nos lleva al segundo rasgo:

2. El antihéroe es un esteta. Como el dandi de Baudelaire, es un sujeto que prima el *carpe diem* por encima de todo, que vive al día y que trata de prolongar su yo adolescente (estado estético) hasta el fin de sus días. Se mueve por impulsos y no aplica la razón más que en aquellos asuntos en los que le resulta totalmente imprescindible para su supervivencia. No tiene conciencia del deber más que en lo que a sí mismo y sus apetencias respecta. Prefiere travestirse y confundirse junto a sus semejantes si con ello consigue no tener que aceptar responsabilidades para con su sociedad, alargando su autodivinización el mayor tiempo posible.

3. Se conforma con lo menos malo en lugar de buscar y aspirar siempre a lo mejor, independientemente de saberse merecedor o no de ello. Tiende a no complicarse la vida: si lo que quiere no sale a la primera, se contenta con lo segundo mejor o, en extremo, con lo menos malo. Sus ambiciones son sencillas y nunca están relacionadas con lograr un bien mayor que trascienda a su propia persona. Esta cualidad tiene que ver con el esfuerzo: el antihéroe aplica el esfuerzo midiendo cuidadosamente los resultados que le puede proporcionar, pero en ningún caso lo valora como requisito indispensable para

lograr un bien mayor o alejado del deseo que busca satisfacer en cada momento concreto. Su mayor aspiración es solucionar las dificultades que salen al paso y «volver a casa cuanto antes».

4. Es tramposo. Para él, el fin siempre justifica los medios. Lo importante es ganar, al precio que sea, o al menos salir con bien de una situación difícil. Salvarse a sí mismo ante un contratiempo es siempre prioritario, y no dudará en utilizar las herramientas o artimañas que hagan falta para derrotar al contrario; eso sí, nunca haciendo de la fuerza su principal arma, pues esta cualidad es más propia del héroe. Es decir:

5. El antihéroe vence por su ingenio, astucia o prudencia, no por un poder extraordinario o por la fuerza. Es inteligente y cavila antes de actuar, sopesa efectos y consecuencias, mide bien la repercusión de sus actos con respecto a la consecución de sus objetivos, o, en otro sentido, simplemente es prudente hasta el extremo de la parálisis si con ello evita que un problema aparezca o se agrave. El poder sobrehumano o la fuerza es arma que no llega a ejercitar porque simplemente no entra en sus planes de defensa personal. Esto no quiere decir necesariamente que el antihéroe sea cobarde, sino que sabe cuál es el valor de una retirada a tiempo y la escoge como salida a una situación complicada que puede hacerse más tensa. Es un actor racional de vuelo rasante: calcula mucho, pero sin aspiraciones, o sin otra aspiración que la de salir de las situaciones sin entrar en pérdidas mayores.

6. No se enfrenta a la adversidad directamente, guiado por un código de honor, sino que da rodeos hasta conseguir su objetivo. Prefiere confundir al contrario con un juego de palabras antes que rendirse ante la evidencia de su superioridad física. Y lo suele conseguir. Woody Allen es uno de los ejemplos más expresivos que ilustran esta cualidad. Sus ingeniosos diálogos terminan por hacer claudicar a los antagonistas de sus historias, por puro aburrimiento o piedad ante lo que juzgan como locura.

7. No le importa mentir si con ello sale airoso. Del mismo modo que utiliza la trampa como método de solución de problemas, la mentira le parece igualmente válida. Ambas resumen una de las cualidades más claras del antihéroe: su absoluta indiferencia ante códigos morales o normativos superiores. El antihéroe es reflejo de la radicalización de la teoría cartesiana, pues las fuentes morales no es que se sitúen dentro de sí mismo,

sino que él mismo es quien las crea y las conmuta a su conveniencia en función de las circunstancias. Entiende la moral como una conquista propia, maleable y sujeta a los cambios oportunos en pro de un resultado.

8. Es independiente y se resiste continuamente a los envites de la realidad. No cree en lo colectivo, hasta el punto de producirle absoluta indiferencia. Medirse con sus semejantes no es más que un modo de reafirmar su propia personalidad frente a la masa, que le incita a pensar que es uno más. Aquí está la base del dilema de la experiencia de la vida tratado por Gomá, esto es, el de saberse único y repetible en la polis. Para el antihéroe, su personalidad es lo primero y son los demás quienes no la entienden al hacerla partícipe de un todo uniforme. Actuando por cuenta propia, el antihéroe siente que es libre y que nada tiene que ver con esas conductas presuntamente deseables que le dictan las instituciones y los poderes públicos. Llevar al extremo su individualidad de este modo no es más una forma de reafirmar su falta de autoestima, lo cual nos lleva al siguiente rasgo.

9. No confía en sí mismo, tampoco en los otros, y eso es lo que le permite salir con bien de cada situación. Sabiéndose inexperto o indefenso ante la adversidad, no cree que uno de sus semejantes pueda darle la solución. Así, salga victorioso o fracase, siempre tendrá el consuelo de que hizo lo que pudo y como pudo, al margen de esa realidad que le impone modos de conducta en los que no confía.

10. No vive, sobrevive. Es un actor pasivo de su propia existencia. Y esta cualidad es la que lo hace más cercano al hombre y más lejano al héroe o superhéroe. De ahí que el cine lo utilice para mostrar los problemas e inquietudes del ser humano de cada tiempo, quizá con mayor frecuencia en nuestra época. No siente la llamada a la acción con cada nuevo día, más bien prefiere pasar desapercibido, sufrir el menor daño posible y sobrevivir a cada situación. Esa es su meta y en la suma de todas ellas basa la victoria total de su vida.

11. Lejos de aspirar a un ideal de excelencia, como en el caso de Aquiles, su principal aspiración consiste en sufrir lo menos posible, satisfacer sus deseos inmediatos y hacer de la felicidad un estado permanente. De ahí su carácter pesimista y enfermizo, fruto de la imposibilidad de conseguir un objetivo de semejante envergadura.

12. En las historias protagonizadas por antihéroes, el conflicto principal no parte de una amenaza de alguna entidad sobrenatural o está simplemente encarnada en un adversario potente y superior al protagonista, sino que suele acentuarse sobre un conflicto interior o en un tú a tú, en un problema entre iguales (una crisis existencial, o de identidad, por ejemplo, o un problema cotidiano sobre la tutela de unos hijos a raíz de un divorcio en el que uno de los cónyuges —antihéroe— sufre las imposiciones del otro —antagonista—). Los antihéroes nos atraen porque sufren como lo haríamos nosotros en similares circunstancias.

13. A pesar de no serlo, el antihéroe tiene espíritu de héroe en lo que a cumplir con su deber se refiere, es decir, que actúa por una causa pero tomándose a sí mismo como vara de medir y siempre en pro de una satisfacción o un cometido personal. Eso sí, el antihéroe encarna valores diametralmente opuestos a los del héroe. Éste encarna todos los valores positivos compartidos y asumidos por una sociedad en un determinado momento: encarna a un sujeto que ha hallado el sentido a su vida y cuyas acciones y forma de pensar son congruentes con el mundo a ojos de sus semejantes. Lo definen todas esas cualidades que conforman la virtud suprema, que es la excelencia, tales como la dureza de espíritu, fuerte personalidad, fortaleza, etcétera, que son precisamente aquellas de las que carece el antihéroe.

Una vez explicados los principales rasgos, merece la pena valorar las cualidades que del héroe trágico, según palabras de Ramón Ramos, podría tener el antihéroe para alcanzar una comprensión más profunda del modelo humano que representa:

1. El antihéroe comparte con el héroe trágico su condición de ser que interactúa continuamente con sus semejantes, pero en sentidos opuestos. Mientras el héroe trágico ve en los otros un elemento indispensable para llevar a cabo su quehacer, su acción, el antihéroe no da apenas valor a la interacción con ellos, salvo en el caso de necesitarlos para un fin hedonista, es decir, para satisfacer sus propios deseos.
2. El antihéroe también sitúa la felicidad (o eudaimonia) en el centro de su existencia. A ella encamina su obrar, independientemente del código moral que aplique.

3. El antihéroe suscita igualmente una suerte de catarsis en el espectador, que siente compasión por un personaje que podría ser él mismo, y temor ante las consecuencias nefastas de una conducta totalmente egoísta e individualista que él jamás adoptará.
4. En los relatos antiheroicos también hay una presencia muy marcada del *hamartia* o error trágico griego. El antihéroe encuentra en la pasividad ante el mundo, en ese tirar la toalla antes de salir perdiendo, su principal error. Cuando comete un error fruto de su obrar, además, el antihéroe tiende a esconderlo o simplemente dejarlo pasar, no lo afronta.
5. Si Ramos hablaba del héroe trágico como agente y paciente, el antihéroe prima la segunda cara de la moneda, como ya se ha podido aventurar: sobrevive en lugar de vivir, a saber, el sujeto paciente antes que hombre de acción.
6. Por último, el antihéroe lleva a sus últimas consecuencias esa condición de hombre prudente (aunque más bien en la faceta artera o astuta) que se unía a la de héroe trágico en la figura del *homo tragicus*. Como ya se ha expresado más arriba, prefiere una retirada a tiempo antes que arriesgarse a afrontar una derrota.

El legado de Ulises

Una vez analizado el arquetipo del antihéroe con la profundidad que merece, concluiremos este capítulo mostrando algunos ejemplos tomados de diversas disciplinas para terminar de asentar la noción. En este sentido, y puesto que hemos partido del ejemplo de Aquiles para esbozar los rasgos del héroe, parece justo seguir con aquellos mitos para deconstruirlo a través de una figura que fue un secundario de lujo en la *Ilíada* y se convirtió en protagonista en la *Odisea*, esto es, el propio Ulises. Si en la primera obra de Homero tenía el papel de llamar a la aventura al Aquiles evadido en su gineceo, en la segunda se erige en protagonista del relato canónico sobre un tema de la ficción universal: el regreso al hogar.

La *Odisea* cuenta la historia de un héroe que vive dos situaciones bien diferenciadas: los avatares que rodean el regreso de Ulises de la guerra de Troya, narrados por boca de diferentes personajes, de un lado; y la lucha, una vez ha regresado, por recuperar su estatus de rey de Ítaca y recuperar su vida junto a su amada Penélope.

Y el relato interesa por la condición de héroe de su protagonista, pero en cierto modo puede verse a Ulises como el espejo en el que Aquiles podría reconocer un yo radicalmente opuesto en lo que a cualidades heroicas se refiere. Por las razones que se van a explicitar a continuación, creo que Ulises es su contrapunto y, por tanto, podría considerársele el primer antihéroe de la literatura en sentido estricto. Pero, ¿cuáles son esos rasgos antiheroicos que hacen de Ulises un personaje tan radicalmente opuesto?

Para empezar, su familia es paradigmática de las que abundan hoy en día en muchas historias, especialmente en dramas sobre unidades familiares desestructuradas, pues la de Ulises es una familia descompuesta formada por un marido y padre ausente, él mismo, un hijo sin referente paterno en el que apoyar su crecimiento y una esposa y madre, Penélope, tentada continuamente por infinidad de pretendientes. El héroe moría por una causa común, pero hasta entonces luchaba por fundar una casa y desarrollar un trabajo que hicieran de él un ciudadano ejemplar. Pero Ulises no, es un antihéroe en el sentido de que debe luchar con uñas y dientes por recuperar esa casa y esa familia a la que dejó atrás.

El carácter profundamente humano es lo que diferencia a Ulises de otros héroes, como el citado Aquiles, Eneas o el resto de compañeros de la guerra de Troya. Y es este acontecimiento, que vertebra ambas obras, el que nos da la primera clave para justificar el carácter antiheroico de Ulises, y contrapuesto a Aquiles. La historia cuenta que Ulises intentó evadir su deber como guerrero y a punto estuvo de renunciar a su participación en la guerra. Durante el recorrido que Menelao y Palamedes hacen por los reinos griegos en busca de aliados para conformar su ejército, Ulises finge estar loco para que lo desestimen como soldado de su causa. Finalmente, su plan es descubierto y debe afrontar su destino, pero Ulises demuestra desde un principio que la causa griega le es indiferente y, por ende, también al bien común de su pueblo.

En el terreno amoroso encontramos otro de sus rasgos antiheroicos. Si Aquiles comenzaba a descubrir su condición mortal, paso previo para convertirse en el héroe griego, a través de su amor por Deidamía, en el caso de Ulises la situación es muy diferente: tras caer prendado de Helena de Troya y ante la imposibilidad de casarse con ella, se conformó con Penélope, familiar suyo. El antihéroe se guía muchas veces por esa máxima que insta a no complicarse la vida, a conformarse con lo menos malo en lugar de pelear por conseguir lo mejor. Y así lo hizo él.

Ulises es, por otra parte, quien idea la famosa trampa del caballo de Troya, que desencadena la resolución de la guerra tras diez años de pugna. Eso sí, sin honor y sin

gloria, puesto que el modo de acabar con el enemigo parte de una treta urdida a conciencia, no de la mera lucha entre los dos bloques enfrentados.

Pero el carácter tramposo de Ulises no termina ahí, a pesar de ser el ejemplo más claro y trascendente de toda la historia. Tenemos otra muestra de esta cualidad en el episodio que comparte con el gigante Polifemo. Ulises es leal a sus compañeros en la guerra, pero en ningún caso entra en sus planes entregar su vida por nadie, es decir, no valora la posibilidad de aplicar un código de honor suicida. ¿Cómo se enfrenta a Polifemo? Como sabe que por la fuerza no podrá vencerle, que sucumbiría, decide no identificarse, emborracharlo, privarle de la vista de su único ojo y huir escondido con la ayuda de un cordero. Aplica la astucia, en ningún caso la inteligencia.

Unido al rasgo anterior, encontramos la recurrencia a la mentira. Ulises no duda en huir tras dar un rodeo si con ello salva la vida. Lo mismo sucede cuando toca lanzar una mentira. No cree que haya nacido para morir por ninguna causa, más bien para salir con bien de toda situación, sufrir el menor daño posible y, en última instancia, salvar su vida a toda costa, quede por el camino lo que quede.

Demuestra su astucia en infinidad de ocasiones más, como cuando se ata al mástil de su barco para no sucumbir al canto de las sirenas en lugar de pelear contra ellas y vencerlas. Y gracias a su desconfianza hacia los otros compañeros, tampoco acaba, como ellos, convertido en cerdo en tierras de la maga Circe. Ulises jamás vence por su fuerza o su habilidad a la hora de manejar armas o un poder sobrehumano, sino por ser prudente, hábil en sus movimientos y, en cierto modo, también retorcido a la hora de enfrentar los problemas.

Por otro lado, ¿por qué Ulises rechaza la inmortalidad que le ofrece Calipso si se queda junto a ella o la mano de Nausicaa que le ofrece Alcinoos, requisito previo para convertirse en rey de los feacios? Porque, una vez más, prefiere volver a Ítaca y no pensar en más problemas, ni siquiera rechaza esas dos posibilidades de amor eterno por Penélope, que significó una salida conformista a su desengaño por Helena, sino porque simplemente no quiere meterse en más líos. Solo piensa en volver a Ítaca y recuperar esa vida alejada de los compromisos y los problemas. Cuando por fin vuelve, disfrazado de mendigo, no se esfuerza por ser reconocido por su esposa, sino que prefiere primero eliminar a todos sus pretendientes, como Antinoo, al que emborracha antes de degollarlo con una lanza.

Ulises no es un caballero (héroe), se acerca más a la figura del pícaro literario (antihéroe por excelencia), de ahí que la identificación del espectador o lector sea más

efectiva y se suscite de una manera más natural. Ulises es un personaje de éxito entre los lectores de la Odisea porque hace lo que haríamos la mayoría de nosotros, a saber, vivir nuestra vida y, en muchas ocasiones, sobrevivir a ella tratando de sufrir el menor daño posible. Como el antihéroe y cualquiera de nosotros, Ulises sabe lo que significa retirarse a tiempo, sabe que será más feliz si sale con bien pero sin gloria.

Ulises quizá sea el ejemplo que mejor ilustre las cualidades del antihéroe, especialmente por la contraposición que se acaba de hacer con respecto a las virtudes de Aquiles, héroe por excelencia, pero merece la pena detenerse en otros personajes canónicos de la literatura que el cine también ha sabido mostrar de otras formas igualmente enriquecedoras.

1. Sísifo, el antihéroe sufriente

El mito de Sísifo ha sido interpretado y reinterpretado a lo largo de los siglos, pero quizá sea Albert Camus el que mejor resumiera el tormento del fundador y rey de Éfira. En su ensayo *El mito de Sísifo*, Camus explica: «Los dioses habían condenado a Sísifo a empujar sin cesar una roca hasta la cima de una montaña, desde donde la piedra volvería a caer por su propio peso. Habían pensado con algún fundamento que no hay castigo más terrible que el trabajo inútil y sin esperanza» (2010: 129). Así lo describió Homero, en efecto, en uno de los mitos que componen *La Odisea*, en el que explica que Sísifo era el bandido más prudente y sabio de entre los hombres. Aunque no queda del todo claro cuál fue el error que le condenaría a semejante tormento, sí se puede entrever que pudo tener algún que otro gesto negativo para con los dioses.

Su juego con la muerte, a la que encadenó y que provocó la ira de Plutón, además de otras tretas con las que quiso poner a prueba a su propia mujer lo han convertido en el héroe absurdo por antonomasia, un hombre que, a pesar de medir bien la repercusión de sus actos, siempre necesita dar un paso en falso para sentir emoción ante la vida. Es absurdo por sus apetencias, sus deseos, como por la desgracia que cae continuamente sobre él y, en última instancia, en forma del castigo ya descrito.

Amaba la vida y la vivía con contundencia, disfrutando de cada momento, detestando al mismo tiempo la muerte y despreciando a los dioses. De ahí el castigo a desarrollar una tarea también absurda que le redimiera de ese desenfreno.

2. Don Quijote, el antihéroe caballeresco

Alter ego de su autor, Miguel de Cervantes, Don Alonso Quijano es probablemente el personaje que más nítidamente encarna los valores del arquetipo antiheroico. Y poco queda por decir del protagonista más famoso de la literatura castellana.

Don Quijote, para empezar, es un antihéroe porque rompe la monotonía de su época a golpe de ironía y colocando en primer plano la condición de la locura. Es un soldado valiente, católico convencido, rebelde y, ante todo, un hombre resignado en el encierro de su cautiverio. Este conjunto de rasgos explican la preocupación que tenía su autor por la recepción de la obra por parte de los lectores, que no iban a encontrar una historia de caballerías al uso. Recordemos que Cervantes hace un ejercicio de metaliteratura: Don Quijote es un hombre obsesionado con las novelas de caballerías que termina por mezclar el mundo real y el de ficción, ese que sigue de cerca en los libros, como por ejemplo al creer que los molinos de viento son en realidad gigantes con los que debe luchar.

Don Quijote representa esa lucha del hombre noble contra una sociedad corrompida, un relato que se ha convertido en una interesante metáfora de la realidad que deja de lado las aventuras de los relatos caballerescos clásicos y, por ende, de los héroes que luchaban por una causa común y morían en la arena. Esa huida de la realidad y la sublimación de la versión de la realidad desplegada por el personaje en lugar de centrar el relato en la misma realidad es lo que hacen a Don Quijote un personaje humano con el que todos podemos identificarnos. A pesar de que sus aspiraciones son heroicas (preservar la justicia y hacer el bien), se estrella continuamente contra la realidad porque los que están ahí fuera y deberían contribuir también a la causa no lo hacen. De ahí que encuentre en los libros de caballerías las aventuras pertinentes, que toma prestadas a su conveniencia y tergiversándolas a su modo, para vivir esa lucha contra la injusticia y la corrupción.

3. El lazarillo de Tormes, antihéroe medieval

Los teóricos coinciden en que este personaje, uno de los más famosos de la literatura universal, encarna el arquetipo del antihéroe en su versión pícara. Es el pícaro por excelencia, un hombre de clase social baja e hijo de delincuentes o, como mínimo, padres marginados, desprovisto de toda honra, en definitiva. El engaño, la mentira y la estafa son sus principales armas para lograr su objetivo, que no es otro que conseguir

ascender en la escala social. La astucia, por supuesto, constituye también una de sus grandes cualidades.

A pesar de lo que pudiera parecer, el personaje de El lazarrillo de Tormes no es un ser malvado ni malintencionado, simplemente carece de moral y justifica cualquier acción ilegal en pro del bienestar, no para satisfacer a terceros o conspirar contra otros. Miente para sobrevivir y comete hurtos para poder comer, pero en ningún caso para propinar un daño a otro. Todas sus acciones le hacen tener mala conciencia pero se consuela pensando en que su mayor bien es la libertad y que en pro de la misma todo es válido.

El pícaro eleva a la máxima potencia la máxima del *carpe diem*. Le importa el presente, pues el mañana puede esperar para ser vivido. Encaja los contratiempos con dignidad y actitud positiva pero siempre termina por resignarse ante las amenazas de la realidad. Eso sí: toda acción estará justificada si con ella consigue satisfacer sus instintos primarios, al margen de su actitud pasiva ante la vida y de la indiferencia que siente hacia virtudes como la honra o el pudor.

Aunque a ojos de los demás el pícaro puede parecer una persona retraída, lo cierto es que en su interior alberga todo un mundo interior que le hace sentirse orgulloso de sí mismo. Hacen del ingenio su principal baza para jugar, pero el juego solo consiste en escalar socialmente, todo lo demás es, a sus ojos, motivo de resignación y ahogo. El vagabundo, el ladrón o el joven frágil serían algunos ejemplos típicos de este antihéroe.

4. El dandi

El dandi, que podemos ver encarnado en escritores como Charles Baudelaire u Oscar Wilde, es el ejemplo de antihéroe exquisito y elegante que no duda un solo segundo en vivir por y para él, pero haciendo de sus acciones una demostración constante de refinamiento.

Odia a los burgueses, a los que ve como personas falsas, cínicas y, en cierto modo, antinaturales para con la realidad. Utiliza el escándalo como arma arrojadiza para mantenerse alejado de ellos. Es, además, uno de los antihéroes que se han mantenido a lo largo de los siglos y que, por supuesto, también puede verse en la literatura y el cine de hoy. Aunque su psicología parte de un desencanto atroz frente al mundo que le rodea, el aristocrático, su apariencia es la de un sujeto que hace del lujo, las expresiones artísticas y lo superficial su particular escudo y modo de vida. Encarna también la sublimación del *carpe diem*, en cierto modo.

Al dandi, además, se le reconocerá por su apariencia extravagante, extraña o simplemente alejada de la norma, algo que llama la atención porque su mundo, el de la aristocracia, está regido por los convencionalismos de lo sobrio. Esta pretensión de llamar la atención parte de un compromiso consigo mismo y con la originalidad de su ser. No obstante, cuando se rebela lo hace a nivel interior, de forma pasiva para con el resto, es decir, no actúa sobre los otros, sino que hace de su apariencia física y de su modo de ser el principal instrumento de contraste. Hurga en la herida, de algún modo, a través de su persona, pero sin influir deliberadamente en las decisiones o en los bienes de los otros.

El dandi más auténtico vive para las apariencias y para todo lo que tenga que ver con lo ocioso, no el dandi artista. Su actitud es pasiva, tendente al individualismo y, a pesar de que se sabe perdido en el mundo, jamás lo explicita en una conversación o a través de sus actos. Por eso, sus excentricidades lo relegan continuamente al terreno de lo marginal en su sociedad. Pero eso no es un problema, pues él no tiene sentimiento alguno de pertenencia ni de lo colectivo.

No existe el interés romántico porque solo es capaz de sentir amor por sí mismo. Seduce para alimentar su ego, para estimular su propia autoestima, no porque necesite amar a otra persona para ser feliz o simplemente llevar su vida de manera digna. Se aleja continuamente de la corrección política y sus relaciones amorosas suelen ser enfermizas.

Oscar Wilde es ejemplo perfecto del dandi, en primer lugar, porque representa el desarraigo que supone pasar de una juventud dominada por la sobreprotección y la veneración a una madurez atenazada por la maldad de sus semejantes. Fue un hombre que firmó sin querer su sentencia de muerte al denunciar al Marqués de Queensberry después de que este le acusara de ser homosexual. Después de este episodio, fue relegado a vivir como un mendigo, escondiendo su verdadera identidad, asistiendo con perplejidad a su incapacitación para trabajar y refugiándose en el alcohol hasta su muerte, que aconteció cuando contaba con unos pocos amigos. Por eso, su obra literaria descansa en un gusto por la decadencia y el nihilismo, además de por una consciente tendencia al disfrute del momento presente.

5. Fausto, el antihéroe temerario

Aunque ha sido sujeto de relatos literarios y cinematográficos, de los que los mayores exponentes han sido los que escribieron Marlowe y Goethe, Fausto fue un

personaje de leyenda que ha tenido gran trascendencia precisamente por sus errores trágicos y su tendencia a la desmesura. La mayor proeza de Fausto fue la de vender su alma al diablo para conseguir el poder, un poder que entendía incluso superior al que ostentaban los dioses, de ahí su talante desmedido y temerario.

Es un antihéroe porque vive permanentemente desencantado con su vida y prefiere deshacerse de su alma si con ello consigue degustar los placeres del mundo y acceder a un conocimiento ilimitado. Los excesos que comete gracias, por ejemplo, a su invisibilidad lo precipitan inevitablemente a vivir la eternidad en el infierno.

Alquimista y clarividente, Fausto consigue merced a su pacto demoníaco vencer las barreras de la moralidad, situarse al nivel del mismo Dios, y ahí es donde reside la originalidad del arquetipo. De ese modo, se equipara a otro gran antihéroe, Prometeo, que sufrió su castigo por creerse justiciero entre los humanos y robar el fuego de los dioses para dárselo a los hombres. Esa relativización de la divinidad y esa veneración del mal, y por ende su carácter temerario, son las cualidades que convierten a Fausto en uno de los grandes antihéroes de la literatura.

6. Wittgenstein, antihéroe filosófico

Uno de los pensadores que más expresivamente ha encarnado los rasgos antiheroicos es Ludwig Wittgenstein. Con él, la duda se elevó a su máxima expresión y la perplejidad como forma de abordar el mundo centró el debate filosófico. Fue el primero que planteó una duda férrea hacia el lenguaje, asegurando que este no es más que el límite más claro del pensamiento. A partir de ahí y de una revisión deliberada de sus ideas filosóficas después de advertirlas obsoletas, elaboró una nueva teoría del conocimiento con la que acabó concluyendo que solo el uso del lenguaje lo dotaba de realidad, más allá de una implicación lógica o gramática. En otras palabras, concluyó que solo a través del lenguaje sería el hombre capaz de hacerse con una imagen del mundo, con una interpretación de su realidad.

No es momento de elaborar una revisión de sus ideas filosóficas ni de sus aportaciones, que fueron muchas y objeto de numerosas reinterpretaciones. Lo que interesa señalar aquí, de cara a reconstruir su categoría de antihéroe, es lo que significó esa revisión de su propia filosofía, que le hicieron reescribir sus propuestas y desechar definitivamente muchas otras. En efecto, Wittgenstein vivió en un dilema constante que partía de la base de aceptar o no sus propias aportaciones filosóficas. Hombre

deprimido, encarnó el ideal de ser humano dominado por una preocupación existencial extrema que lo tuvo siempre en vilo, en el centro de sus propios debates internos.

Se refugiaba en los momentos de ocio para poder aislarse de la realidad y escribir desde su fuero interno acerca de todas aquellas cuestiones humanas que le preocupaban.

Tras una vida dominada por diversos avatares y alcanzar cierta fama de forma rápida, decidió huir en mitad de un momento de gloria que ya hubieran querido para sí mismos sus contemporáneos. Ejerció la docencia en Austria y optó por una vida negligente, llegando incluso a aislarse y vivir en una cabaña durante largo tiempo. Vivió como lo que era, un hombre huraño celoso de sus ideas, que solo daba a conocer tras largos períodos de meditación. Por estos y otros motivos, fue un hombre envidiado y admirado a partes iguales, rechazado y acogido.

Una posible taxonomía

La lista de ejemplos podría ser interminable. Son muchos y muy diferentes los modelos de antihéroes que podemos encontrar tanto en la vida real como en el mundo de la ficción cinematográfica, como veremos en el último bloque. No obstante, antes de cerrar este capítulo, merece la pena recoger una taxonomía sobre el arquetipo antiheroico. Haciendo una agrupación breve y general, se hablará de antihéroes pacientes, cotidianos, ociosos y extraños.

1. Antihéroes pacientes. Son aquellos que, de un modo u otro, sufren, sea por causas internas a ellos (una frustración personal, por ejemplo) o externas (un mal ajeno propinado por otros o por una situación desfavorable). El personaje gafe o el que siempre suele perder, de quien solemos decir vulgarmente que tiene mala suerte, serían los ejemplos más claros. A pesar de que puede corresponderse con un modelo de hombre que sabe enfrentar los problemas (aunque tras una parálisis más o menos prolongada, casi siempre), lo característico de este tipo de sujeto es su regocijo en el dolor, la inquietud, el nerviosismo y la pena ante algo que le preocupa. Suele implicar también un sentimiento de culpa o algún que otro remordimiento. Para ellos, la felicidad es un imposible.

2. Antihéroes cotidianos. Es el sujeto confundido entre la multitud, el hombre común y vulgar, ausente de cualquier cualidad extraordinaria. No aspira a trascender por nada y no tiene ningún interés en ser ejemplo para nadie. Se corresponde con el personaje tibio que genera indiferencia pero que, en cambio, no es necesariamente alguien que la sienta por la realidad que le rodea. En esto precisamente se diferencia del antihéroe paciente, en que no sobrevive a la realidad procurando que le haga el menor daño posible. Comparte con el resto de la sociedad una escala de valores y los prejuicios, y defiende ambos como si fueran propios. La felicidad es sinónimo de pasar desapercibido.

3. Antihéroes ociosos. Eluden las responsabilidades al grito de *carpe diem*, refugiándose continuamente en ocupaciones lúdicas o en la simple risa, a veces incluso hasta el punto de resultar demasiado infantiles. Son personas positivas que potencian sus cualidades divertidas y arrancan más de una sonrisa allá donde van, pero en el fondo solo lo hacen como una manera de evitar las preocupaciones y dejar lo negativo para más tarde. En este grupo también entra uno de los modelos más frecuentes en los relatos cómicos, esto es, el del vividor compulsivo, un personaje que exprime la vida a costa de los demás y no duda un segundo en sacar partido de lo que le rodea o de quienes le rodean sin medir las consecuencias. La felicidad, para un antihéroe ocioso, está en la búsqueda y consecución del placer máximo. Son hedonistas por naturaleza.

4. Antihéroes extraños. Es más difícil identificarse con ellos porque suelen inspirar rareza e incluso pura extravagancia a través de sus valores e inquietudes. Elevan la individualidad al rango de norma en sus vidas y así la imponen a los demás. Prefieren la marginalidad a la aceptación de las normas y leyes de una sociedad. Son insolentes, a veces mal encarados, impermeables a la realidad, carentes de esperanza ante nada y profundamente desilusionados frente al mundo. Son autosuficientes, pero al mismo tiempo suelen estar hundidos en la tristeza. No tienen sentido del ridículo y no les preocupa escandalizar al resto de sujetos, con los que les toca convivir. Son sujetos que jamás causan indiferencia: odiados por unos, queridos por otros, temidos por la mayoría, como el freak o el excéntrico.

Por supuesto, no es esta una clasificación cerrada. Los modelos de antihéroe en el cine y la literatura tienden a la mezcla de características y es precisamente esa mezcla la que los aleja del estereotipo.

El proceso de socialización es un fenómeno clave que hay que tener en cuenta a la hora de entender la relación entre la figura del héroe que han mostrado las artes y la comprensión que de ella han tenido los destinatarios de las obras, sean de la naturaleza que sean. Así, el ser humano, en los primeros años de su vida, suele estar más inclinado a la identificación con el superhéroe que viene de un planeta lejano a salvar a su especie, cuyo destino hasta entonces ha estado en manos del peor villano. Pero la madurez le hace mirar a su alrededor y ver héroes de carne hueso en personas que simplemente calman el dolor de otro patentando un tipo de fármaco o ayudando a la viejecita a cruzar la calle y sortear las aceras.

Al fin y al cabo, el heroísmo que muestran las historias no es más que una forma de diagnosticar nuestra realidad y, lo que es más importante, diagnosticarnos a nosotros mismos en el ejercicio de nuestro hacer cotidiano como seres humanos. Aquí radica la necesidad de poner de relieve esa tendencia a la construcción de historias sobre antihéroes, a saber, hombres y mujeres desencantados, tendentes a reafirmarse continuamente en su individualidad, en señas de identidad que ellos mismos han diseñado y han convertido en bandera personal e intransferible. Por eso, al margen de esos héroes a los que la vida parece irles siempre bien, que reciben halagos por proezas que no están al alcance de todos, también existe otro tipo de conducta, la de aquellos que buscan motivaciones propias continuamente para mitigar sus frustraciones y su cansancio ante una realidad a la que se resisten. Si el héroe es un altruista capaz de dar la vida por los suyos, el antihéroe escapa continuamente del sentido de lo colectivo y de la obligación común de fundar una casa, desarrollar un trabajo y dejar un ejemplo a sus congéneres tras su muerte. La clave del antihéroe está en que justifican sus decisiones personalmente y de una manera totalmente ajena a las normas, leyes y valores que rigen la sociedad en la que les ha tocado vivir. No tienen sentimiento de pertenencia a una comunidad que le trascienda, de ahí que en muchos casos la figura del antihéroe personifique la crisis de identidad.

Si el héroe lucha contra la injusticia y en pro de un bien superior y común, el antihéroe lo hace en pro de un fundamento íntimo. En otras palabras, el antihéroe lucha contra la realidad, a su manera, respondiendo a cuestiones que tienen que ver

directamente con la condición humana. Nos identificamos fácilmente con el antihéroe porque enfrenta problemas y situaciones que todos solemos enfrentar a diario en mayor o menor medida. A pesar de que el héroe ejemplifica un obrar con el que caminar hacia lo mejor para nosotros, nos sentimos más cercanos al antihéroe porque sufre y padece los males cotidianos con un realismo atroz. Las batallas del antihéroe son las batallas del ser humano corriente, de ahí que tenga tanta importancia, como decía Ramos, analizar sociológicamente esos productos culturales de cada época que tanto tienen que contarnos acerca de quiénes somos, de nuestro modo de obrar actual y de la condición humana y sus monstruos. Ha llegado el momento, por tanto, de elaborar un mapa de situación de la identidad personal a partir del cine de hoy, más concretamente de tres películas de una joven directora de cine estadounidense que se caracteriza por ahondar en la psicología del ser humano y por mirarlos al microscopio a través de personajes de carne y hueso, como tú y como yo, cercanos al Ulises de Homero.

IV

EL DISCURSO IDENTITARIO ACTUAL

Una vez hecho el recorrido por los que pueden ser los nuevos avatares de la identidad personal en nuestros días, así como los modos de articularla narrativamente a través del arquetipo antiheroico, es turno ya de adentrarnos en un análisis sobre casos concretos. En este cuarto y último bloque de contenidos se elaborará un examen de las cuestiones hasta aquí explicadas a partir de los productos culturales actuales. Concretamente, nos centraremos en el cine que desde hace más de una década ha venido desarrollando la directora y guionista Sofia Coppola, ejemplo de esa preocupación por una mimesis que parta de la realidad del individuo actual para traer a colación debates en torno a la adolescencia, la responsabilidad de ser padres e hijos o, incluso, la pérdida total de una brújula existencial sobre la que basar nuestros pasos. Se analizarán tres de sus películas, las que son a mi modo de ver las más expresivas y sensibles con respecto a la cuestión de la identidad. Todo ello con el ánimo de ejemplificar y, por qué no, también incluir estas historias como principio y fin en el mismo debate que me ha ocupado desde el principio de esta investigación: saber cómo podemos responder a la pregunta acerca de quiénes somos.

1. Cine e identidad: una perspectiva desde la filmografía de Sofia Coppola

En el presente capítulo se abordarán un primer acercamiento a la biografía de la directora de cine Sofia Coppola y, en segundo lugar, un repaso a los temas principales que subyacen en su filmografía al completo. A pesar de que desde el año 1999 ha lanzado cinco películas, este trabajo centrará su foco de atención, como podrá verse, en tres de ellas: *Las vírgenes suicidas*, *Lost in translation* y *Somewhere*, por motivos que serán explicados en su momento.

Sofia Coppola, directora y guionista

Sofia Coppola nació en 1971 en Nueva York, en el seno de una familia que la marcaría de por vida, como no podía ser de otra manera. Hija del prestigioso director de cine Francis Ford Coppola y de Eleanor Coppola, sin embargo, ella ha sabido desligarse de los temas y del estilo de hacer cine de su progenitor y abordar un tratamiento fílmico de sus historias totalmente personal y con estilo propio, tanto en forma como en contenido. Sus historias minimalistas, centradas en pocos personajes dotados todos ellos de un marcado carácter psicológico, se contraponen a las típicas historias corales sobre grandes hazañas heroicas, atiborradas de acción y escenarios espectaculares y, en definitiva, dirigidas a un público mayoritario. En una entrevista concedida a la agencia de noticias News Syndication con motivo de la promoción de su último filme, Sofia Coppola decía: «Me interesa más la imagen que el texto. Por eso hay tan poco diálogos

en mis películas. En la vida real la gente no dice todo lo que piensa. A mí lo que me atrae es expresar con imágenes lo que no se dice»⁴⁷.

Si su padre ha venido desarrollando un cine muy personal, como puede verse por ejemplo en su particular visión del clásico *Drácula* de Bram Stoker (1992), el reto era difícil para Sofia: no tanto diferenciarse de él en términos de superación, sino en cuanto a su estilo a la hora de crear historias y darles un tratamiento audiovisual. Además de su padre, en su familia hay otros referentes cinematográficos reconocidos, como el compositor Carmine Coppola, su abuelo, su tía la actriz Talia Shire o el actor Nicholas Cage, su primo. A día de hoy, ella es todo un referente en el panorama del cine independiente estadounidense. Sobre lo que pudo suponer la condición de hija de un gran director a la hora de escribir y rodar su primera película, ella misma ha dicho: «Trabajé muy duro, pero claro que soy afortunada por tener los contactos que tengo. Partía con ventaja, pero también era una desventaja que no me tomaran tan en serio como a cualquier otro»⁴⁸.

Sofia Coppola debutó en la dirección en el año 1999, pero para entonces ya había lidiado con el mundo del cine como actriz. Siendo todavía un bebé, tuvo una primera aparición en *El Padrino* (1972), primera película de la que probablemente sea la saga más conocida de su padre y una de las más conocidas de la Historia del cine. Años más tarde, participó en otras cintas de la época como *El padrino II* (1974), *La ley de la calle* (1983), *The outsiders* (1983), *Cotton Club* (1984) y *Peggy Sue se casó* (1986), dirigidas todas ellas por su padre. En 1984 también formó parte del reparto de uno de los cortometrajes más conocidos del director Tim Burton, *Frankenweenie*.

No obstante, su papel más sonado llegaría pocos años después, en 1990, cuando su padre la escogió para interpretar a Mary Corleone en *El padrino III* en sustitución de Winona Ryder, que había declinado aceptar el papel debido a una enfermedad. Mary Corleone fue la gran pesadilla de Sofia Coppola, pues la convirtió en blanco de todas las críticas hasta el punto de dinamitar su carrera como actriz. Su labor interpretativa se limitaría, a partir de ese momento, a algunas pequeñas apariciones en filmes como *Inside Monkey Zetterland* (Jeffery Levy, 1992), *Star Wars: La amenaza fantasma* (George Lucas, 1999) o *CQ* (dirigida por su hermano, Roman Coppola, en 2001).

⁴⁷ Se trata de una entrevista elaborada por Tim Teeman y publicada en España en la revista *Mujer Hoy* en su número 757, el 12 de octubre de 2013, pp. 10-13.

⁴⁸ *Ibid.*

Su carrera como guionista se remonta al año 1989, en que escribió su primer guión en colaboración con su padre para la película *Historias de Nueva York*. A partir de esa primera experiencia, se dedicaría por entero a escribir sus propias historias, que también dirigiría, como su obra debut *Lick the star*, un cortometraje en blanco y negro que vio la luz en 1998. En la película, de catorce minutos de duración, Coppola elabora un breve retrato autobiográfico sobre sus inicios hasta el momento de convertirse en directora de cine y, al mismo tiempo, adelanta ya los temas recurrentes de sus filmes posteriores: la adolescencia, la condición femenina, la soledad, el aburrimiento o el tedio.

Con *Las vírgenes suicidas*, adaptación de la novela homónima de Jeffrey Eugenides publicada en 1993, Sofia Coppola demostró por primera vez su verdadero talento para la dirección. La película se estrenó en 1999, se convirtió en una de las películas del año para diversas revistas especializadas y la crítica se rindió a su poética melancólica. Coppola no solo demostró que sabía dirigir, también dejó claro desde un primer momento su peculiar estilo basado en personajes con fuerte componente psicológico, un uso deliberado del silencio, también de planos largos filmados siguiendo la composición de una obra pictórica y su particular interés en crear atmósferas dramáticas de diversa índole.

Ese gusto por la melancolía y la indagación psicológica en la identidad del ser humano a través de sus personajes conoció un nuevo nivel poético en su segundo largometraje, *Lost in translation* (2003), que significó su consagración como guionista y directora. Esta historia, en la que Bill Murray y Scarlett Johansson interpretan a dos completos desconocidos que tienen un encuentro fortuito en un hotel de Tokio, le valió el Globo de Oro al Mejor Guión Original y a la Mejor Película de Comedia, si bien el tono siguió siendo bastante introspectivo y lastimero. Aunque Peter Jackson le arrebató el Oscar a Mejor Director, logró el Oscar a Mejor Guión Original, convirtiéndose en la tercera mujer nominada como mejor directora en la historia de estos premios.

Tres años después, en 2006, estrenó la que probablemente sea su película más controvertida hasta la fecha, *Marie Antoinette*, en la que mostraba su particular visión acerca de la última reina de Francia partiendo de la biografía de la historiadora británica Antonia Fraser. Resultó controvertida porque, al contrario de las expectativas de crítica y público, Coppola elaboró una fábula acerca de la condición adolescente de la monarca de origen austríaco y sus excesos, relegando a un segundo plano la rigurosidad histórica del relato.

Somewhere, su cuarta película, ganó el León de Oro en el Festival Internacional de Cine de Venecia en 2010. A pesar de que fue una película que pasó prácticamente desapercibida entre el público y en el ámbito de la exhibición, quizá esta sea una de sus historias más personales, pues supuso una radicalización de su modo de hacer cine y llevó al extremo esas condiciones estilísticas que había mostrado en *Las vírgenes suicidas*. Se trata de un filme casi ausente de diálogo, centrado en los silencios que el protagonista, un actor de Hollywood presa de los excesos, mantiene en pantalla junto a su hija, que llega de pronto para cambiar por completo su estilo de vida. O, al menos intentarlo. En esta película, como veremos, se hace explícita, por primera vez en su carrera, la cuestión de la identidad personal.

Quizá por este motivo, Sofia Coppola volvió en 2013 con una propuesta mucho más comercial y adaptada a los intereses de un público más mayoritario. Tras leer una noticia en *Vanity Fair* sobre un grupo de jóvenes que habían decidido asaltar las mansiones de ídolos como Paris Hilton u Orlando Bloom para vestirse con sus prendas y accesorios, Coppola supo que tenía una nueva historia entre manos. Ese fue el germen de *The Bling Ring*, una sátira sobre la adolescencia, la ambición y la fama que sí cuajó en la taquilla mundial.

Además de sus películas, Coppola también ha dirigido videoclips de grupos como *Phoenix* o *The White Stripes* y anuncios publicitarios para marcas como H&M o Christian Dior.

Sofia Coppola sitúa el foco de atención en los personajes de sus películas, que le sirven para modelar sobre ellos diferentes dimensiones de la condición humana y sentimientos arraigados en lo existencial: la soledad, la pérdida, la imprudencia, la rebeldía, la irresponsabilidad o la aceptación de la propia vida. Su cine seduce no tanto por la espectacularidad y el ingenio de sus relatos como por la profundización psicológica y la penetración existencial de cada trama. Y es aquí donde reside específicamente el interés que puede despertar para una investigación como la que nos ocupa. El cine de Sofia Coppola es, ante todo, una completa fábula de quiénes somos, como se verá en el análisis pausado de cada uno de sus filmes.

Los temas del drama

A pesar de la aparente heterogeneidad temática de sus historias, resulta relativamente fácil extraer algunos temas recurrentes y transversales a lo largo de su corta pero muy expresiva filmografía. En este apartado, se elaborará una relación de temas o asuntos que están más o menos presentes en todas sus películas y que pueden tomarse como hilo conductor previo al análisis concreto de cada filme.

1. La adolescencia

La condición adolescente puede verse en prácticamente todas sus películas, en mayor o menor medida y en una amplia variedad de perfiles. Las protagonistas de *Las vírgenes suicidas* son adolescentes asediadas por esa inminente pérdida de la inocencia y por las rígidas convenciones sociales; en *Lost in translation*, así como en *Somewhere*, sin embargo, la adolescencia se aprecia más en una tendencia del ser adulto a la propia introspección, al no querer salir de sí mismo en pro de una vida en apariencia ajena a las responsabilidades o un anhelo de huir de ellas; en *The Bling Ring* la cineasta se desmarca del carácter melancólico de sus anteriores obras y apunta más a esa condición narcisista y tendente a la autodivinización del adolescente. *Marie Antoinette*, y por ello fue tan controvertida, se centra más en la condición adolescente de la precoz reina de Francia que en sus cualidades como cabeza de una institución, perfil que ya había sido mostrado en otras películas biográficas. La obsesión de Coppola por mostrar esa condición vital es tan fuerte que llegó a subtítular su filme con el lema *La reina adolescente*.

2. La incomunicación

Los personajes de Sofia Coppola se mueven continuamente entre la ambivalencia de la relación humana con los otros y la continua introspección y reflexión sobre si esas relaciones les convienen o no. La película que mejor ilustra esta temática es *Lost in translation*, que desarrolla la historia de dos desconocidos perdidos y solitarios que se conocen en un peculiar hotel de Tokio. Pese a la apariencia de comedia de los diálogos y algunas situaciones, lo que subyace en este relato es una completa fábula acerca de cómo la falta de comunicación puede dinamitar las relaciones personales. En *Las vírgenes suicidas* y *Somewhere* el tema está más atenuado, pero es igualmente visible en la relación entre padres e hijos. En cualquier caso, lo que interesa

a Coppola no es la pura pérdida de comunicación entre seres humanos, sino las nefastas consecuencias que puede tener la misma.

3. La identidad personal

En otra reciente entrevista, Sofia Coppola fue preguntada sobre su interés en mostrar la soledad de los adolescentes, a raíz de películas como *Marie Antoinette*, *Las vírgenes suicidas* y *The Bling Ring*. La directora respondió: «En mi trabajo me gusta reflexionar sobre la identidad y la influencia del lugar donde se desarrolla. Trato de encontrar la conexión, aunque en este caso los personajes no despiertan la simpatía del público»⁴⁹. Se trata de una de las pocas ocasiones en las que ella misma ha explicitado esta preocupación por el quién de cada historia y en cada escenario. Las tramas o mimesis que elabora Sofia Coppola siempre tienen ese componente existencial que ayuda a analizar los avatares por los que pasa hoy en día la respuesta a la pregunta por el quiénes somos. Coppola explicita esta cuestión, como veremos, a través de personajes profundamente humanos y, ante todo, poliédricos. Sus películas no pecan de maniqueísmo alguno, no hay buenos ni malos, solo seres humanos imperfectos que tratan de lidiar con esa pregunta tan ampliamente debatida en el fuero interno de cada persona. No le interesa, además, elaborar un mapa moral con cada incursión humana, sino al contrario: hacer una fábula profunda sobre el ser partiendo de la realidad. Así, es capaz de traer a colación perfiles humanos tan diversos como el padre irresponsable que sueña con ser eternamente adolescente, la hija que quiere romper de una vez con las ataduras familiares y rebelarse contra su realidad, la mujer que ha decidido huir después de que su vida anterior acabara, el joven que sueña con una nuevo estatus social o la mujer que, al cargar con un nuevo rol público, se verá abocada al destino más trágico de todos, esto es, la muerte. Este será el tema central a la hora de analizar en profundidad cada una de las historias.

4. El antiheroísmo

La elección de los personajes parece ser el punto de partida para Sofia Coppola. Y, fruto de esta tarea, resulta especialmente expresiva su tendencia a elaborar mapas existenciales a partir de la vida cotidiana y en función de los anhelos de ciudadanos

⁴⁹ Entrevista elaborada por María Estévez para la agencia de noticias Colpisa desde su sede de Los Ángeles, publicada en España, entre otros medios, por *Diario de Navarra*, el 11 de octubre de 2013, pp. 8-9.

normales. En su cine no encontramos, como hemos venido diciendo, grandes hazañas heroicas ni relatos edulcorados para favorecer el puro entretenimiento o la evasión de la realidad del espectador. Al contrario, Coppola trata temas humanos desligados de la propia condición de quien debe vivir día a día haciendo frente a las buenas noticias pero, ante todo, a los contratiempos y los difíciles retos que va proponiendo el destino. Y, por todo ello, no es de extrañar que su cine proyecte continuamente una imagen sobre esa figura del antihéroe, a veces más radical, como en *Somewhere*, otras veces de forma más tenue, como en *The Bling Ring*. Junto con la adolescencia y la identidad personal, el antiheroísmo sería el tercer gran pilar sobre el que se asienta temáticamente su filmografía.

5. La fama

Aunque es un tema que suele quedar en un segundo plano, por detrás del existencialismo, la condición pública de las celebridades y su pertenencia al star-system también tienen un hueco importante. Quizá la respuesta a esta preocupación la encontremos en el hecho de que Sofia Coppola, al igual que en nuestros días podemos ver en otras guionistas y directoras como Lena Dunham, ha crecido al calor de esos ambientes hollywoodienses hasta el punto de que, una vez alcanzada la madurez, ha podido distanciarse lo suficiente como para reflexionar profundamente sobre ellos sin caer en la impresionabilidad que podríamos sentir quienes no los hemos conocido en primera persona. En otras palabras, Sofia Coppola se centra en desgranar la identidad del actor famoso en *Somewhere* porque, fruto de su propia experiencia, ya no es una mujer impresionable por las suntuosas vidas de las celebridades. Al contrario, tiene el privilegio de contar con la suficiente distancia como para erigir una fábula existencialista sobre su figura. Existe un gran paralelismo, por otro lado, entre su propia historia y la que muestra en *Marie Antoinette*. Como la joven austríaca totalmente perdida que llega a una corte en calidad de heredera a la corona de Francia sin quererlo ni beberlo, también Sofia Coppola creció con cierto grado de fama fruto de sus circunstancias familiares. Quizá esta película le sirviera a la cineasta para reflexionar acerca de lo duro que es crecer cuando los focos te persiguen día y noche y un público (sea este el de su padre o, metafóricamente, el pueblo francés ávido de respuestas ante la gestión de la monarca) reclama de ti que te ajustes a sus requerimientos.

La fama también está presente, por último, en *The Bling Ring*, pero más como un anhelo del adolescente que quiere ser como su ídolo, que la busca y es centro de sus aspiraciones, y no tanto como condición congénita.

2. Las vírgenes suicidas, *la identidad como libertad*

Basada en el libro homónimo de Jeffrey Eugenides, publicado en 1993, *Las vírgenes suicidas* supuso el debut en el largometraje de Sofia Coppola. Lejos de ser cuestionada, como ya lo había sido por su faceta de actriz, su ópera prima levantó la primera polvareda de éxito de su carrera como directora de cine. Crítica y público se rindieron a ese uso medido de los diálogos y el tratamiento fílmico tan especial del relato. Siguiendo la línea que ya había manifestado en su cortometraje *Lick the star*, tan solo unos años atrás, en 1999 demostró definitivamente que sus historias podrían dar mucho de sí, tanto narrativa como estéticamente.

Argumento

El debut como directora de Sofia Coppola constituye una historia sencilla, aclamada por público y crítica especializada por la magistral recreación que ella hizo del ambiente vivido en Estados Unidos en los años setenta. La acción se centra en un barrio residencial típico, poblado por chalets perfectamente alineados, familias numerosas, mascotas bien cuidadas e infinidad de jardines debidamente mantenidos por sus dueños⁵⁰. La época de *The Beatles*, el rock americano que hoy se ha convertido en un clásico y los pantalones acampanados encuentra su concreción en una de las familias, los Lisbon. La película es narrada explícitamente por Trip, el que por aquella época fue

⁵⁰ En este sentido, Daniel Bell consiguió retratar en gran medida el clima de los contextos sociales que se había ido generando en las ciudades de la sociedad de consumo estadounidense en su libro *Las contradicciones culturales del capitalismo*, ya citado.

novio de Lux Lisbon (Kirsten Dunst), una de las cinco hijas del clan y verdadera protagonista de la película.

Las chicas viven bajo un techo que, en cierto modo, les aburre durante la primera parte del filme: su madre, una mujer obsesionada con la fe religiosa y las buenas costumbres puritanas estadounidenses, las mantiene perfectamente controladas. Ese ambiente familiar se ve reflejado en dos escenas fundamentales: cuando Trip acude a casa de Lux para ver la televisión con ánimo de pasar unos momentos a solas con la chica que le gusta y se encuentra, en cambio, rígidamente sentado en un sofá junto a Lux, separados por la presencia de su madre, como si de un muro de hormigón armado se tratara. En segundo lugar, su madre se encarga de cerrar los escotes y alargar los vestidos que las jóvenes compran para poder acudir al baile de fin de curso. Con detalles de este estilo, Coppola nos va poniendo en situación y nos prepara para lo que está a punto de ocurrir.

Bajo un techo en el que las hermanas se aburren viendo documentales en televisión o haciendo ganchillo, emulando la vida adolescente de sus abuelas, pronto ocurre algo que rompe irremediamente la armonía de los Lisbon: la pequeña Cecilia —tiene trece años, es la menor de las cinco— intenta suicidarse sin éxito. Aquí arranca la historia. Pero lo más duro no acaba ahí. Unas cuantas escenas más adelante y después de mostrarnos ciertas especulaciones acerca de los motivos que la llevaron a tal hazaña —por parte de los vecinos y del psicólogo que la había tratado—, la joven se quita la vida. En mitad de una fiesta celebrada en su honor, en el sótano de la casa, Cecilia pone una excusa y sube hasta una de las habitaciones. A continuación, los padres descubren impávidos que la chica se ha lanzado desde la habitación y ha quedado atravesada por los puntiagudos barrotes de la verja que protege su finca. El narrador habla, entonces, por boca de ella, y da la clave que nos puede hacer entender sus motivos para marcharse de este mundo. Con toda probabilidad, esa vida que su madre proponía no era tan aceptable para ella como su progenitora había esperado: «Tenemos aquí a una soñadora, alguien totalmente fuera de la realidad. Cuando saltó, seguramente creyó que iba a volar». Esta forma de suicidio, solo expuesta en la cinta a través de su resultado final, le sirve a la directora para hacer una verdadera metáfora: si algo quería Cecilia, era volar, salir corriendo de aquella casa y deshacerse de la tutela de una madre déspota y controladora.

La historia avanza y, fruto de este desgraciado episodio, la casa se convierte en un desastre. Pasa de ser un hogar ordenado y armonioso a un verdadero desbarajuste.

No obstante, todo se arregla parcialmente tras la visita del sacerdote de la localidad, que le fía una información crucial a la madre de las chicas: ha archivado la muerte de Cecilia como un accidente, no como un suicidio, de modo que la madre se siente en paz con ese Dios al que idolatra. Esta circunstancia consigue que todo vuelva, en cierto modo, a la normalidad, aunque el matrimonio recrudece las medidas de seguridad familiar en un intento de preservar la integridad física de sus cuatro hijas. Como ejemplo, cabe citar el momento en que Trip insiste, ante el padre, en llevar a Lux al baile de fin de curso. Tras hablarlo con su mujer, deciden que el joven y otros tres amigos las lleven bajo la supervisión, *in situ*, de su progenitor. La pérdida de la pequeña provoca, por tanto, un verdadero espíritu sobreprotector.

Junto a ello, Coppola no se queda conforme y nos ofrece más información: la ola de suicidios entre adolescentes se ha agrandado. Este detalle contextual no es accesorio, pues no hace sino definir el universo en que estuvo sumida la juventud en los años setenta, a saber, un escenario marcado por el ansia de libertad o, dicho de otro modo, la renuncia a acatar las normas sociales y los condicionamientos religiosos vigentes.

Al ser una historia narrada por el que fuera adolescente y novio de Lux, se ofrece una versión distanciada que permite ahondar perfectamente en el fresco familiar de los Lisbon. De alguna manera, quizá Sofia Coppola pretendió así contar la historia de las jóvenes malogradas desde el punto de vista del testigo que comprendió su hazaña, que entendió los porqués que les llevaron a su trágico final. El contrapunto —y antagonista principal de la película— se encuentra en la matriarca: el principal conflicto psicológico de las chicas parte de una represión —y depresión, consecuentemente— que incide directamente en ellas al proceder de su propia madre.

Poco más allá del ecuador, llega uno de los momentos principales: el baile de fin de curso. Tras insistir Trip, como hemos dicho, frente al padre de las jóvenes finalmente consigue que él y otros tres amigos lleven a las cuatro hermanas al evento. Para eludir la presencia de su padre en el colegio, Lux y Trip se esconden a un lado de la pista, bajo lo que parece un escenario. En su intento por evadir las miradas del resto de estudiantes, consiguen finalmente besarse una vez más y consumir, aunque de forma casta, su amor. La noche termina cuando sus tres hermanas vuelven a casa a la hora acordada con sus padres mientras ven, inquietas, cómo Lux no aparece. Efectivamente, su efervescencia adolescente le ha impedido cumplir con su promesa y termina entregándose a su novio en mitad de un campo de fútbol, en la oscuridad de la noche y lejos del ruido y las luces de discoteca. Con lo que no contaría Lux, en este punto, es con la huida de Trip, que la

deja sola durmiendo hasta el amanecer. Al despertar, la joven coge un taxi y llega a casa, desencadenando con su comportamiento un nuevo conflicto con sus padres que Coppola se encarga solo de insinuar.

Ese estallido final, fraguado solo cuando Lux se arriesga en pro de sí misma y desobedeciendo las órdenes de su madre, provocará que esta las encierre en casa tras obligarlas a dejar el instituto. Trip lo narra de una forma sencilla: «Todos esperaban medidas enérgicas después de lo de Lux, pero nadie pensó que serían tan drásticas». Como en una fortaleza medieval, la mujer le obliga incluso a quemar sus discos de vinilo, la única oportunidad de identificación que la joven tenía en mitad de un ambiente que se le revela desesperado y carcelario. El choque que se produce surge de un conflicto en el que dos identidades, una añorada y otra impuesta hasta las últimas consecuencias, juegan dentro de una misma persona.

Entre días de encierro y besos furtivos con chicos en el tejado de casa, el destino de las hermanas Lisbon se precipita hacia un final tan estremecedor como liberador. Las hermanas se suicidan, pero Coppola no desarrolla el proceso de las muertes, sino que se limita a mostrar sus cuerpos inertes a través de los ojos de los chicos cuando se cuelan en su casa y merodean en su busca. Las descubren y salen corriendo, pero la única referencia a los hechos volvemos a encontrarla en la voz de Trip: «Nunca supimos la secuencia de los hechos. Todavía la discutimos. Bonnie debió morir mientras las esperábamos, soñando con autopistas. Mary metió la cabeza en el horno poco después. Therese, atiborrada de somníferos, había muerto antes de que llegáramos. Lux fue la última».

Esta narración se completa con imágenes aisladas de algunos de los cuerpos, de modo que la secuencia se convierte en una verdadera pasarela de emociones agrisadas. Es bella y cruel al mismo tiempo, pues supone la combinación de dos asuntos: la huida hacia la única posibilidad de libertad y la renuncia a la vida como consecuencia de un ambiente autoritario.

Temas

A pesar de que se trata de una historia aparentemente sencilla en forma, no son pocos los temas que podemos atribuir a *Las vírgenes suicidas*. El tema central es la

adolescencia, encarnado en Lux Lisbon, la protagonista, y el resto de sus hermanas. La condición del adolescente en un escenario tan cambiante como fue el de la pasada década de los setenta se convierte en el principal objeto de reflexión y análisis para su guionista y directora. Y lo ejecuta con bastante solvencia al relacionarlo con ese momento clave por el que pasamos todos los seres humanos en la primavera de nuestras vidas: la pérdida de la inocencia.

Lux Lisbon, quizá por erigirse en figura rebelde frente a los convencionalismos y el férreo control que su madre ejerce sobre ella y sus hermanas, lucha desde su interior contra esa mano de una madre sobreprotectora y dada a allanar incluso sus intimidades. Un momento tan crucial como es el despertar al amor a través de esa primera persona que revoluciona nuestras hormonas entre clase y clase, en los pasillos del instituto, es vivido por Lux con un alto componente negativo. Su madre, omnipresente y siempre alerta ante cada movimiento de sus hijas, se encarga de convertir cada momento de tensión sexual con Trip en una estampa familiar más, como si el joven por el que ella siente algo especial no fuera más que un objeto pasajero dentro de su vida.

En segundo lugar, la muerte también desempeña un papel fundamental. El mismo título de la película ya adelanta que será uno de los principales temas sobre los que gravitará la acción de los personajes. La muerte parece venir a ocupar ese lugar que en realidad debería corresponder al propio curso de la vida, que deja de lado nuestro lado infantil para empezar a enseñarnos a través del amor, precisamente, que somos seres mortales interaccionando con otros seres mortales. El afán de control de la señora Lisbon, que trata por todos los medios de proteger a sus hijas hasta el punto de privarles de acudir al instituto, no podía deparar un destino más atroz tanto a ella como a su marido. Perder a sus cinco hijas en un corto período de tiempo no es algo ajeno a su comportamiento, a pesar de que al final de la historia la madre se pregunta por qué decidieron irse de este mundo «si en casa nunca faltó el amor». La muerte escogida es esa salida a una situación desesperante, a saber, la que impone su propia madre dentro del hogar familiar.

Esto nos lleva al tercer y último tema principal: la identidad y el reclamo de la propia subjetividad. Lux y sus hermanas toman la drástica decisión de suicidarse como alegato a favor de una identidad que les sea propia y no impuesta por su madre, amparada a su vez en sus fervientes creencias religiosas y el puritanismo norteamericano. Quieren ser ellas mismas y en su camino hacia el descubrimiento de sus yoes parecen entender que jamás podrán serlo mientras su madre lleve la vara de

mando en sus vidas. Por otro lado, esa identidad es reivindicada con su hazaña (antiheroica) a través de la intimidad. Lo que reclaman para sí no es el simple hecho de vivir sus vidas, va mucho más allá: Lux y sus hermanas quieren mantener y potenciar por primera vez ese marco de intimidad propio y que su madre les impide tener. Después de que Lux llegue a casa al amanecer tras una noche de sexo con Trip, desoyendo las indicaciones de sus padres, su madre toma una serie de drásticas decisiones que precipitan el trágico final. Les impide ir al instituto, cierra la casa a cal y canto y obliga a Lux, incluso, a deshacerse de sus discos de vinilo. Estos discos no son más que la única parcela de libertad que a ella le queda dentro de esas cuatro paredes en las que su madre se ha empeñado que viva recluida. El suicidio no es para ellas más que una forma de demostrar que pueden decidir por ellas mismas, de fijar esa identidad personal a través de una intimidad imposible de alcanzar.

Lux Lisbon y sus hermanas

Para configurar el relato de la identidad de Lux Lisbon, la hija rebelde de la familia y figura central de la historia, Coppola empieza por elaborar un amplio contraste entre su personalidad y la del resto de la realidad. Así, su rebeldía contrasta con el semblante adormecido de sus hermanas, que, si bien persiguen el mismo objetivo liberador que ella, claudican temerosas ante la amenaza latente de sus progenitores.

Ese contraste principal también se completa con aquel que se elabora a través del entorno social en el que viven. La película presenta un ambiente idílico: los Lisbon son una familia de clase media que vive de forma cómoda en un barrio residencial de Michigan, entre jardines perfectamente cuidados, niños que juegan en la calle con total seguridad y vecinos convencionales, de esos que cuchichean en las esquinas pero que no dudan en hacer un pastel de bienvenida para cada nuevo inquilino de su ejemplar comunidad⁵¹. En resumen, Lux es la hija típica de familia típica estadounidense de los

⁵¹ Riesman reconstruye los ambientes que había vivido la generación de sus padres en Chicago, si bien lo retratado se parece muchísimo al ambiente de las hermanas Lisbon (años setenta). Erige una tipología de la orientación de la vida personal que bien podría analizarse, como en efecto se hará, a cuenta de los personajes de *Las vírgenes suicidas*: dirigidos por la tradición (el individuo acata unas normas de conducta y está a merced de la aprobación), dirigidos desde dentro (la presión interiorizada del control puritano) y dirigidos desde los otros (la atracción y el tirón del grupo de pares, más allá de la propia familia). En este sentido, merece la pena mencionar la elocuente comparación que elabora Joxe Berriain en su libro *Para comprender la teoría sociológica*, Estella, Verbo Divino, 2008, pp. 434-440.

setenta, con sus aficiones musicales y su estallido hormonal propio de los catorce años o de la misma adolescencia. Y es a través de este contraste entre su personalidad y sus anhelos sentimentales el modo en que la directora nos pone en situación: vamos a presenciar cómo un conjunto de jóvenes tratan de abrirse camino en un mundo que reclama de ellas amor para con los chicos de su edad y recato por intermediación de su omnipresente y puritana madre.

Tal y como decía Charles Taylor, en nuestra época la identidad deja de lado cualquier tipo de moral y se centra mucho más en la búsqueda de sentido. Y eso es lo que refleja este filme casi desde su inicio. Cecilia, la hermana pequeña, se arroja a la verja desde la ventana porque cree que es la única escapatoria al ambiente claustrofóbico instituido por su madre. Como descifran los chicos al leer su diario, Cecilia seguramente creyó que saltando acabaría volando, en la que se convierte una de las grandes metáforas identitarias de la historia. No es que Cecilia creyera que volaría si saltaba por la ventana, es que efectivamente no encontró otra forma de reclamar para sí lo que era suyo: su propia libertad para salir del gineceo y empezar a conquistar su identidad personal. Esta estaba muy lejos de basarse en el modelo de vida de su madre o de sus antepasadas, que se dedicaban en cuerpo y alma al cuidado de la casa, a hacer ganchillo y a criar a sus hijos mientras sus maridos vivían su vida.

Coppola parece responder a la pregunta sobre quiénes son las hermanas Lisbon dejando de lado la moral religiosa, personificada en la figura de su madre, y poniendo de relieve esa búsqueda de sentido. La identidad de Cecilia, Lux y el resto de las chicas pasa por rechazar toda moral imperante (en un momento histórico especialmente relevante a este respecto) y hacer de la búsqueda de sentido de sus propias existencias el caballo de batalla. La pregunta no sería *¿quién debo ser?* sino *¿qué es bueno para mí?*; *¿qué entiendo por bueno, valioso?*, *¿qué debo hacer?*, *¿qué apruebo y a qué me opongo?* Esta es la pregunta que gravita a lo largo de todo el metraje: Lux quiere deshacerse del yugo de la imposición, cuyo artífice es su propia madre. La señora Lisbon intenta decirles quiénes deben ser con arreglo a la moral que le dicta una instancia superior, pero ellas mueren precisamente porque es su salida ante una lucha vana, lucha que no consiste más que en descubrirse a ellas mismas a través de lo que creen que es bueno para ellas. La moral, por tanto, parte de ellas, no de una instancia superior. Aquí radica el germen de esta identidad posmoderna que empezó cuando el individuo decidió mirar dentro de sí mismo a la hora de definirse.

La identidad en esta película se representa como reclamo propio de sentido. Las jóvenes luchan por buscar su propio escenario u horizonte de sentido en lugar de aceptar uno premeditado y desasosegante que encuentra su concreción en la casa familiar. Lux, al narrarse inconscientemente el periplo vital de su madre, que quiere hacerla a su imagen y semejanza, no duda un solo instante en dar un paso al frente y rebelarse contra ella y su statu quo impuesto. Por eso fuma, se burla de su familia cuando está en el instituto con sus compañeras, tontea con Trip y, finalmente, deja de lado todas las precauciones al acostarse con él y volver a casa al amanecer, desobedeciendo las instrucciones de su madre. A Lux le da pavor seguir los pasos de su madre porque ha llegado el momento en que su instinto adolescente es más fuerte que cualquier recomendación paternal. Rebelarse contra los preceptos de su madre es la vía por la que Lux empieza a descubrirse a sí misma y a decirse quién es o puede llegar a ser.

Recapitulando las ideas expuestas hasta aquí, podemos decir que la identidad personal en *Las vírgenes suicidas* es un claro ejemplo de por qué el yo se configura en la reflexión del individuo (Lux lucha por ser ella misma porque ha descubierto, en su reflexión, quién no quiere ser, esto es, su madre) a través de la búsqueda de un significado, de un sentido que es dado por lo que ese individuo cree que es bueno, nadie más que él (Lux da rienda suelta a sus instintos y pelea por salir adelante en su propio universo de sentido).

Hemos dicho que la identidad personal, por otro lado, se constituye solo a través de la narración, lo cual incluye los avatares vitales del pasado, los presentes y, con ayuda de la imaginación, los futuros. De ahí el movimiento maestro de Coppola al mostrar identidades aparentemente incompletas. Lo serían si tenemos en cuenta que la narración de las vidas de las Lisbon quedarían cojas tras sus muertes, es decir, que sus yoes solo contarían con el relato del pasado y del presente. Pero, y aquí reside en mi opinión el verdadero significado poético de los personajes, también podrían constituir identidades completas, construidas con base en una trama de pasado, presente y futuro si tenemos en cuenta que esa existencia futura se corresponde con el poder liberador que ellas atribuyen a la muerte cuando toman la decisión de suicidarse. Prefirieron dejar un cadáver exquisito que hiciera perdurar su historia en el tiempo en vez de vivir una existencia como títeres del statu quo puritano. La muerte es para ellas más que una liberación, pues supone una forma de reivindicar sus yoes para sí mismas en lugar de dejarlos en manos de la sociedad. Las Lisbon, en definitiva, se hacen dependientes de sí

mismas, erigiéndose así en personajes que ilustran perfectamente esa tendencia posmoderna al individualismo y a la veneración del propio yo de la que hemos hablado. Ellas ponen el punto y final a su mayor obra, que son ellas mismas, muriendo por su causa, que no era más que la reivindicación de una autobiografía libre de condicionamientos, puramente creativa.

Lux y sus hermanas quieren ser diferentes, diferentes a su madre. Aunque en un futuro posterior decidieran convertirse en amas de casa, como su progenitora, ese anhelo de libertad y diferencia es lo que reclama su condición de adolescentes. La historia sigue de cerca, en este sentido, la idea ya apuntada de Joas: «Los posmodernos repiten, sin callar, que el rígido consenso mata el potencial creador de la diferencia» (2013: 316). El tufo absolutista de las ideas modernas es derruido por los posmodernos, que en cambio elaboran un continuo alegato a favor de la espontaneidad. Y es esto lo que Lux nos regala a lo largo de toda la historia: la sensación de sentirnos vivos y de buscar un escenario propio en el que podamos decirnos quiénes somos. Lo que en los libros de historia se suele llamar *crisis de valores de la clase media*, como apuntaba Bell, es precisamente lo que Coppola parece mostrar, entre otras muchas cosas: en los setenta, como sigue sucediendo hoy en día, se hizo patente con fuerza ese ataque a los valores tradicionales instaurados por poderes superiores como la política o la religión. La figura de Lux encarna de forma pormenorizada ese reclamo de libertad creativa para definir al yo que cada uno somos, de ahí sus ansias de liberación y la necesidad de seguir los pasos que le dictan sus impulsos. Aquí reside, desde mi punto de vista, otra de las pistas que nos pueden ayudar a elaborar el mapa existencial real que utiliza la cineasta a través de la metáfora.

Si nos atenemos a las características de la identidad posmoderna que están más presentes en Lux y sus hermanas, podemos concluir que los personajes presentan yoes fragmentados, auténticos y radicalmente autónomos (o demandadores de una autonomía que solo está empezando a moverse en la línea de la conquista con esa reclamación y que, por consiguiente, se queda atrapada en el umbral de esa muerte temprana, la truncadora, como si el amago, impotente, lo llevara todo dentro). Lux es un ser fragmentado porque se debate continuamente entre dos polos, a saber, el de ser la hija perfecta para colmar los deseos de su madre y el de ser la muchacha rebelde que sale con chicos y cree ser dueña de sí misma. Esa tensión entre ambos polos es lo que precipita el trágico final cuando el primero se impone sobre el segundo, a pesar de su

lucha por renunciar a la inocencia de la niñez y empezar a descubrir el amor. Fruto de este primer rasgo, encontramos el segundo: Lux lucha por ser una persona auténtica cuando sale, se divierte, tontea con los chicos, fuma y mantiene relaciones sexuales a hurtadillas en el tejado de su casa durante el período de encierro instaurado por su madre. En la vivencia de la adolescencia que le empieza a tocar encuentra su modo de esparcimiento y las condiciones para poder decirse auténtica y diferente en un mundo de gente ordinaria. Así llegamos a la tercera cualidad de esa identidad posmoderna que representa su personaje: Lux vive cada minuto pensando, y actuando, a favor de un yo que le reclama una autonomía radical. Quiere ser la mayor expresión de sí misma, y por eso actúa como actúa. Esa mayor expresión y esa rebeldía se hacen patentes sobre todo al final del segundo acto, cuando Lux desoye las indicaciones de su madre y decide pasar la noche al raso con Trip, haciendo el amor y durmiendo en mitad de un campo de fútbol, en lugar de volver a casa junto a sus hermanas. Ese acto es la forma que Coppola ha escogido para mostrar esa identidad personal que ya ha sido ejemplificada a raíz de las ideas de Bell, cuando decía que hoy una persona, al ser preguntada sobre quién es, respondería: «Yo soy yo, provengo de mí mismo y en la elección y la acción me hago a mí mismo» (2010: 94). A Lux no le importa la reprimenda de sus padres, pues esa hazaña, y las demás, le ayudan a crearse la vaga ilusión de que está construyendo su verdadero ser. Se reivindica a sí misma, en resumidas cuentas, en cada acto de rebeldía.

Como se ha expuesto, Taylor apunta a que las relaciones sentimentales son el principal vehículo del autodescubrimiento y la autoexploración. Y eso es lo que hace Lux, buscarse a sí misma a través de su relación con Trip, primero, y con los otros chicos, después, por superficiales que estas sean. Relacionarse con los otros es su modo de recortar su silueta sobre la realidad que está ahí fuera. Lux se crea a sí misma por medio del reconocimiento de los chicos con los que interactúa.

En otro orden de cosas, *Las vírgenes suicidas* es claro ejemplo de esa renuncia a los meta-relatos de la que hablaba David Harvey citando a Eagleton. Según este último, el posmodernismo ha venido a cuestionar (y, a veces, derribar) los muros infranqueables de la modernidad en pro del pluralismo y el auge de lo heterogéneo. Lux Lisbon representa a ese tipo de personajes que «a menudo parecen no saber muy bien en qué mundo están y cómo deben actuar en él» (Harvey, 2012: 58). Ella se siente perdida en la ambivalencia de tener que acatar las órdenes de su madre y aceptar que la realidad le incita a seguir sus instintos. El resultado es un conflicto consigo misma que termina por

acabar con su propia existencia. En Lux, como en el individuo actual retratado por Harvey, hay un rechazo unilateral de la jerarquía, de lo establecido (forma), de la totalidad y de la palabra. Ella hace de la anarquía y los silencios sus principales campos de batalla, esos que le sirven vanamente para luchar por ser ella misma a pesar del yugo de sus progenitores. Lux es un ser inestable, alguien que ha dejado todo en manos del azar de cada momento, incapaz de definirse a sí misma porque pelea entre dos polos (ser la hija perfecta en casa o la adolescente que está llamada a ser, fuera de ella), dispersa, dada a enarbolar la expresión más espontánea de sí misma y, fruto de todos estos rasgos, una persona sumida en un profundo y continuo dilema que está lejos de inspirarle una respuesta por el quién es.

Sofía Coppola, a pesar de desarrollar una historia aparentemente ajena a su recorrido vital, no elude la posibilidad, como vemos, de edificar un verdadero ensayo sobre la condición humana. Lux Lisbon y el resto de sus hermanas le sirven, sea de forma deliberada o no, para ejemplificar ese paso del relato sobre las hazañas de un héroe que tienen calado colectivo a una narración de la identidad centrada en el individuo que se preocupa más por desentrañarse a sí mismo. Hay en Coppola, desde este inicio de su filmografía, una preocupación, a veces más explícita, a veces menos, por esa necesidad vital de preguntarnos quiénes somos. Los personajes, como decía Harvey, ya no centran sus esfuerzos en descubrir un misterio central que pueda beneficiar a unos cuantos, sino que sus inquietudes se encaminan más a preguntarse qué mundo es este, qué puedo hacer en él o quién debo ser en relación a él. Del mismo modo que el autor rescataba el ejemplo de *Ciudadano Kane*, película en la que se reconstruye la identidad del personaje Kane a base de fragmentos de quienes le conocieron (renunciando, por cierto, a una historia narrativamente clásica con su planteamiento, su nudo y su desenlace), Coppola sigue este tipo de perspectiva y nos habla de la identidad de Lux, una adolescente de clase media aparentemente normal, a través de tres perspectivas: la de su madre, la de Trip y el resto de chicos y, en último término, la de ella misma. Se recurre a una historia más sencilla y de estructura clásica pero el espíritu es el mismo: desentrañar qué tiene que decir el personaje y la realidad que le rodea de quiénes somos.

De todo lo expuesto hasta este punto, podemos deducir que las hermanas Lisbon huyeron hacia la muerte al verse sometidas. Su madre, igual que una Tetis que no quería ver morir a su hijo, encerró a sus cuatro hijas en un particular gineceo en el que ni

siquiera había cabida para un desarrollo de una mínima identidad (prueba de ello es, como he mencionado, la obligación de deshacerse de los discos, ejemplo de influencia cultural que pudiera desviarlas del camino correcto, esto es, un puritanismo fanático). Si bien la madre de Aquiles intentó salvaguardar la integridad física de este, le dejó marchar aun a sabiendas de que perdería la vida. La madre de las hermanas Lisbon, en cambio, consiguió el efecto contrario: por muy buena que fuera su intención, Lux, Bonnie, Therese, Cecilia y Mary quisieron adelantar el momento de marcharse ante la impotencia de saberse encarceladas de por vida, sin la más mínima capacidad para desarrollar su individualidad.

Las chicas se convierten en heroínas para sí mismas y antiheroínas para el mundo en el que viven. Habían aceptado su finitud, como bien expresa Trip en otra de sus frases: «Las chicas son mujeres disfrazadas que entienden el amor y la muerte». En efecto, ellas sabían que su vida estaba por delante, que tendrían que vivirla y que, al final, deberían morir después de haber hecho realidad sus sueños y haber sido un quién en este mundo. Pero, al comprobar que esa identidad no iba a ser sino la que su madre les había querido imponer, prefirieron ser eternamente adolescentes y morir antes de que fuera demasiado tarde, elevando su yo adolescente al rango de fin en sí mismo. El subjetivismo romántico, en definitiva, pudo con la objetividad de un sistema opresor propio de esa época.

Las Lisbon deciden morir porque esa experiencia de la negatividad que proporciona la polis, como decía Gomá, llega demasiado pronto. La señora Lisbon, en su intento de formar a unas hijas como buenas madres y amas de casa, a su imagen y semejanza, construye un continuo error trágico: convencerlas de sus obligaciones para con la sociedad (formar una familia y fundar una casa) cuando todavía están lejos incluso de cumplir la mayoría de edad. Lux Lisbon muere a los catorce años por decisión propia porque, en cierto modo, ni siquiera ha tenido la oportunidad de descubrir, como hizo Aquiles al ir a la guerra, su verdadera identidad fundada en el amor, la conciencia ser una más entre sus semejantes y, finalmente, dejar un ejemplo para su sociedad.

En *Las vírgenes suicidas*, la muerte es esa salida desesperada hacia la liberación de un yo acobardado, pisoteado y llamado a acatar las órdenes de lo objetivo en detrimento del individualismo. Coppola lleva el asunto al extremo y ve en la finitud la oportunidad para liberarse del yugo de la tradición. En lugar de dar las razones por boca de alguna de las jóvenes, la directora hace un ejercicio de escaparatismo a través del

narrador, Trip, quien en ningún caso explica los hechos, sino que simplemente se limita a narrarlos. No sabemos explícitamente por qué se suicidan y, por consiguiente, el misterio sobre su muerte engrandece el relato al tratarse de un mero enfoque, una forma de encadenar la cuestión de la identidad con la mortalidad como cualidad del ser humano. Aquí reside uno de los temas fundamentales del filme: la búsqueda de una identidad añorada y arrancada de las manos por una entidad superior —léase, la madre— impuesta desde la objetividad de una socialidad estanca, petrificada y alienadora. Teniendo en cuenta que la historia original se publicó a principios de los noventa, no extraña que la tragedia refleje ese conato de posmodernidad que se generó pasada la primera mitad del siglo veinte. La historia de las hermanas no es más que fiel metáfora de un verdadero cambio social marcado por el cuestionamiento de la modernidad. Los ideales de apertura y liberación de Lux reflejan el sentimiento de toda una generación que empezaba a pensar en el yo como nunca antes: desligado de todo condicionamiento y trascendencia más allá de su existencia aislada. La autodivinización a la que tienden Lux y sus hermanas y la decisión consciente de permanecer jóvenes durante la eternidad podrían constituir, en definitiva, una forma extrema de reflejar ese fenómeno tan posmoderno que es el individualismo: heroínas para sí mismas, antiheroínas para su sociedad.

El mundo trágico

A pesar de que, a la vista del argumento, es fácil deducir el trasfondo trágico del filme, pienso que es necesario hacer un análisis de esas implicaciones trágicas para lograr un nivel de comprensión mayor acerca de la historia profunda. La narración que se hace de las vidas de las protagonistas se inserta, como es obvio, en unas coordenadas espacio-temporales que tienen mucho que decir acerca de las circunstancias del relato y de la acción de sus personajes.

Para empezar, el mundo posible que se despliega ante los ojos del espectador supera perfectamente las tres características destacadas por Ramón Ramos cuando diseccionaba el mundo trágico en la dramaturgia griega. Y es que *Las vírgenes suicidas* tiene mucho de dramaturgia, como se ha explicado, al presentar una historia a través de los ojos de uno de los personajes que pertenecieron a ella pero que en ningún caso

juzga, solo cuenta una versión de los hechos y se limita a lanzar preguntas al aire sin añadir una deliberada respuesta.

En efecto, el mundo que rodea a Lux y sus hermanas, ese vecindario ocupado por familias de clase media, esos padres sumidos en el puritanismo más atroz, esos chicos que despiertan los instintos primarios de las jóvenes y ese instituto en el que Lux encuentra su burbuja de oxígeno conforman un escenario que, fruto de las características del discurso de Trip, no se muestra ni heterogéneo, ni dinámico, ni contingente. Al menos, en apariencia. Quizá sea este un modo de hacer contrastar la cuestión antropológica de la identidad personal con otra, de calado más sociológico, que se correspondería con el escenario social de los años setenta. Sea como fuere, en la cinta salta a la vista ese contraste entre Lux, un yo que quiere ser libre y reclama espontaneidad, y su mundo trágico, un reclamo constante de ajuste a la tradición propinado por su madre. La tragedia, en definitiva, no surge solo de la época que le ha tocado vivir o de esas coordenadas espacio-temporales, sino de ese choque de trenes protagonizado por sus ansias de libertad y el corsé familiar.

El mundo trágico de Lux, en primer lugar, no es heterogéneo. O, al menos, no todo lo que podría pensarse. El hecho de que su vida camine entre viajes al colegio, un día a día junto a su familia y los chicos, por casta que sea la relación con estos últimos, no convierte ese mundo en un abanico de colores. Al revés, y aquí reside la importancia, Sofia Coppola se ha esmerado en mostrar un mundo adolescente bastante homogéneo en el caso de las Lisbon. Y lo consigue recurriendo a un estado clave: el aburrimiento. Lux y sus hermanas son personas aburridas, hartas de que pasen los días y deban debatirse continuamente entre las imposiciones de su madre y las tareas escolares. Esta circunstancia es algo que empezamos a vislumbrar desde el principio, cuando Cecilia se intenta suicidar sin éxito, primero, para acabar atravesada por la verja de su casa tras salir despavorida de una fiesta que su madre ha organizado y en la que parece ser la única protagonista. Ni ellas, ni los chicos. Su madre. Ese hastío de Lux surge porque ve como su vida se escurre como el agua entre los dedos, una vida que no admite sorpresas ni resultados inesperados, que se ha basado en ser niña y que, por obra de su madre, parece dirigirse en una sola dirección: llegar virgen al matrimonio, ser madre y pasar el resto de su vida haciendo ganchillo en casa. En ese cansancio y en el reclamo de libertad para ella se aprecia que la realidad que la rodea resulta, en cierto modo, demasiado homogénea y anodina. Esa paradoja del equilibrio roto y constantemente

restituido que planteaba la heterogeneidad no existe. En el filme, el equilibrio es tan atroz que solo la muerte parece poder romperlo. De ahí su desenlace.

En segundo lugar, tampoco el mundo trágico de la película resulta dinámico. Ese corsé en que Lux y sus hermanas se ahogan, esa vida familiar en la que nunca pasa nada y ese barrio residencial que vive el intento de suicidio de Cecilia como un verdadero trauma es de todo menos cambiante. Al terminar de ver la película cualquier espectador podría entender la acción de las jóvenes, su decisión de morir, por esa necesidad de heterogeneidad y de que algo cambie, a la vista del mundo trágico tan rígido que se ha desplegado ante sus ojos. Ese mundo resulta incluso irreal, pues en la vida diaria de cualquiera de nosotros los cambios se suceden uno tras otro, sin llegar jamás a un estado de mesura o equilibrio continuos.

Por último, el mundo de Lux también la obliga a pensar en su vida en términos de contingencia. En este caso, esa identidad personal que lucha por salir a flote no teme un contratiempo que pudiera arruinar su camino hacia la felicidad, teme directamente la acción de una madre autoritaria que anula esa felicidad o *eudaimonia*. Lux lucha por ese bien, que en la adolescencia no es más que dar rienda suelta a su despertar sexual y a ser una más, alejada de la tradición en la que fue educada su madre. En eso consiste su heroicidad, en ser heroína para ella misma, pero antiheroína para su sociedad, como hemos dicho.

Una vez analizado el mundo trágico de la historia, ¿qué decir de la acción trágica y de su sujeto? La acción trágica parte, en esta película, de dos de sus actores principales: por un lado, de la heroína que es Lux. Por otro, de su madre, la señora Lisbon.

En cuanto a la primera, su acción es profundamente dilemática: es rebelde y desoye las instrucciones de su madre cuando, por ejemplo, decide pasar la noche con Trip después del baile de fin de curso, pero con frecuencia es una persona que se debate, que toma decisiones creyendo en la ilusión de ser dueña de sí misma. Ese tipo de acción, en el que la joven decide tomar las riendas de su vida y olvidar lo que su madre tiene que ordenarle, la precipita continuamente a un estado de pérdida, de necesidad de buscar un modo de huir hacia ninguna parte. Siguiendo el ejemplo mencionado, esa acción rebelde solo consigue que su madre encorsete más su estilo de vida: la encierra en casa junto a sus hermanas, las impide acudir incluso al colegio y le obliga a

deshacerse de sus discos de vinilo por considerarlos fuente de distracción o símbolos de esa rebeldía.

La señora Lisbon es el otro polo de acción fundamental de la película, pues su continuo error trágico (someter a sus hijas a los dictados de los convencionalismos y la vida puritana) solo consigue que finalmente la justicia poética le arrebatase lo más preciado, sus propias hijas. Primero fue Cecilia; después, Lux, Bonnie, Mary y Therese. La acción trágica, que resulta del error trágico o *hamartia*, pone en marcha un mecanismo por el cual nada puede ser restituido, no se puede volver atrás. Esa acción resulta impredecible (ni la madre sabía que podía acabar así, ni Lux podía imaginar que su continua pugna por que su verdadero yo saliera a flote iba a tener tamaño desenlace).

En tercer lugar, sí hay una cualidad de la acción trágica que concierne a las dos mujeres: su carácter agonal. Ambas luchan contra sus propios conflictos. Lux, contra las imposiciones y el statu quo. La señora Lisbon, con esos conatos de rebeldía de sus hijas y, por consiguiente, con el miedo a que «se pierdan». Pero, en el fondo, lo que subyace durante todo el metraje es un enfrentamiento entre ambas. A veces, de forma explícita, como cuando Lux invita a Trip a su casa y la madre organiza todo de modo que ambos jamás se queden solos (llega incluso a sentarse en el sofá entre ambos para mantenerlos separados físicamente); otras veces, de un modo más sutil, como por ejemplo cuando Lux hace gala de su intacta inocencia y decide no salir de casa o desahogarse con sus compañeras de instituto en lugar de ponerse frente a frente con su madre.

Lux, en resumidas cuentas, encarna perfectamente los rasgos del actor trágico porque representa esa identidad en la que ella es y se sabe agente y paciente de su vida. Durante todo el relato, sufre por su condición de hija y, al mismo tiempo, actúa para vivir su vida y ser una adolescente más entre sus semejantes. Al final, de hecho, ese impulso a actuar termina por radicalizarse hasta el punto de meterse en un coche y asfixiarse para liberarse por completo de una vida desasosegante entre las cuatro paredes de la casa. La asfixia en el garaje de su casa es menos letal para ella que la que le proporciona su madre al obligarla a permanecer en casa sin el más mínimo contacto con el exterior. En esta circunstancia radica la clave trágica de este relato: Lux y su madre son actores trágicos porque el modo de proceder de cada una las condena a un destino trágico. Una, a la pérdida de la vida. La otra, a la pérdida de sus cinco hijas, casi al mismo tiempo.

Creo conveniente hacer un repaso por esos rasgos antiheroicos que hacen de Lux Lisbon un personaje adherido totalmente a esa corriente posmoderna dominada por cualidades como la contingencia, la fragmentación o el afán de autonomía radical del sujeto. Son precisamente esos rasgos los que, llevando la humanidad de Lux hasta el extremo, permitieron quizá que el debut en la dirección de Sofia Coppola fuera recibido de forma tan cálida por el público. Al fin y al cabo, todos hemos sido adolescentes y todos hemos luchado, probablemente no con una madre autoritaria, pero sí con esos monstruos particulares que nos asaltan por el camino de la primavera de la vida. Quizá la obsesión por Lux Lisbon de las adolescentes de principios de los 2000 deba buscarse precisamente en esas inquietudes que nos hablan de quién es: una chica normal que reniega de sus padres, quiere escaparse con los chicos populares del instituto y hacer el amor bajo la luna en cualquier parque.

Entonces, ¿qué nos puede hacer pensar que Lux rescata esos rasgos antiheroicos tan propios del individuo de hoy?

1. Para empezar, su impermeabilidad al bien común, que tan bien representa (aunque llevado al extremo) su propia madre. Lux Lisbon, como adolescente que es, tiende a pensar continuamente que el mundo empieza y acaba en ella, siguiendo los parámetros de ese estadio estético del que hemos hablado. Y así lo demuestra con sus actos: quiere liberarse de las imposiciones externas, cuchichear con sus compañeras del instituto, descubrir el sexo junto a Trip, etcétera. No tiene noción de lo que significa el deber como ciudadana, solo para sí misma.
2. Elude las precauciones. Si antes decíamos que el antihéroe canónico solía buscar siempre el menor sufrimiento posible, en el caso de Lux esta actitud se radicaliza. Prueba de ello es su decisión de abandonarse a una noche de amor y sexo con Trip después del baile. Lo importante para ella, en definitiva, es vivir el momento, aspirar a satisfacer sus instintos y lograr el mayor placer en cada momento.
3. No le importa mentir. Lux no es mentirosa, ni mucho menos, pero la ansiedad que proporciona su condición adolescente la lleva a actuar y luchar por sus intereses. Por ejemplo, después de pasar la tarde junto a Trip, su madre y sus hermanas en la sala de estar y ante una despedida fría en la puerta principal, Lux aparece de repente cuando él está a punto de arrancar el coche para fundirse en

un apasionado beso. Lux no mide la repercusión de este acto, pero se las ingenia para burlar las indicaciones de su madre.

4. Lux es independiente y ve en su día a día una continua oportunidad para diferenciarse de la masa, de ese todo social de amas de casa y madres que ven la vida pasar sin pena ni gloria mientras hacen ganchillo encerradas en casa, como su propia madre. Hay en la joven un modo de reivindicación constante de su propio yo.
5. Como al antihéroe, Lux Lisbon padece su existencia a pesar de que también pasa a la acción en numerosas ocasiones. Sobrevive a la situación que impone su madre en casa y compensa esta pasividad con esos arranques de sensualidad junto a Trip o cuando mantiene relaciones sexuales con desconocidos, más adelante, en el tejado de su propia casa. Esta ambivalencia es la forma en que Coppola nos muestra a una adolescente imperfecta que quiere hacer de la satisfacción momentánea un estado permanente. ¿Hay algo más característico en el individuo de nuestros días?
6. Lux Lisbon es una antiheroína porque sufre del mismo modo que lo haríamos cada uno de nosotros en su situación. El conflicto principal no parte de una amenaza sobrenatural, sino de un personaje que se sitúa a su mismo nivel humano: su propia madre. Ese antagonista tan potente sirve a la directora para desentrañar tanto los conflictos interiores de la protagonista (resumidos en la frase «quiero ser adolescente pero no me dejan serlo») como otros que se libran en el tú a tú («eres mi madre pero no te vas a salir con la tuya»).
7. Del mismo modo que el antihéroe siempre conlleva un halo de tragedia, de desencanto frente a la realidad, en Lux también existe. Prueba de ello es ese final que ella misma escoge como consecuencia de sus circunstancias. Muere porque no solo es presa de una madre que la somete a una vida que no anhela, sino sobre todo porque ha visto en la muerte su última y definitiva liberación, como un antihéroe que busca satisfacer sus deseos inmediatos.
8. Lux Lisbon mantiene ese espíritu del héroe en lo que a cumplir con su deber se refiere, ese deber que consiste en ser ella misma y reivindicar su propio yo en cada acción. Cumple, por tanto, con el rasgo más heroico (luchar por su causa) de entre los antiheroicos (que esa causa sea reivindicarse a sí misma por encima de todo).

Nuestra protagonista comparte, asimismo, algunas de las características que, como se ha expuesto más arriba, comparten el antihéroe y el héroe trágico.

En primer lugar, en cuanto a su interacción con sus semejantes. Lux no es una heroína porque para ella los demás no son piezas del puzzle que puede construirse bajo el manto de una causa común y encaminada al bien de todos, sino que ve en ellos un medio para sus fines hedonistas: su felicidad pasa por evitar a toda costa a su madre para dar rienda suelta a sus instintos sexuales junto al chico más popular del instituto. La eudaimonia o felicidad, por tanto, es el centro del quehacer cotidiano de Lux. Todo va encaminado a hacer de ella un estado permanente. No existe el código moral, solo el objetivo, que ha de conseguirse a cualquier precio.

En segundo lugar, Lux también suscita una suerte de catarsis en el espectador cuando por fin la vemos inerte dentro del coche. Somos capaces de sentir por ella esa compasión hacia quien ha recurrido a una solución extrema ante la imposibilidad de ser feliz (morir después de estar encerrada en casa por su propia madre y alejada de cualquier contacto con la realidad) y el temor ante la posibilidad que una búsqueda continua de la satisfacción inmediata pudiera llevarnos a perder los papeles (quizá no hasta ese punto, pero sí de forma metafórica).

Lux Lisbon, por último, se correspondería con el modelo de antihéroe ocioso con marcados rasgos del antihéroe cotidiano. Es una persona como cualquier otra, una más en su comunidad de vecinos y una chica popular en el instituto, pero lo que podría hacernos pensar en ella como una antiheroína es su tendencia a hacer del ocio su principal campo de batalla: elude las responsabilidades al grito del *carpe diem*, se refugia en actividades lúdicas (en casa, escuchar música o, fuera de ella, acudir al baile o pasar el tiempo junto a los chicos) hasta el punto de resultar incluso infantil, y es que no debemos olvidar que tan solo ha comenzado a ser adolescente, además de que su madre se empeña continuamente en no aceptar este hecho y conminarla a una prolongación terrible de su niñez. Es una persona positiva que potencia sus cualidades divertidas y arranca más de una sonrisa allá donde va (fuera de casa), aunque solo es una máscara, una forma de dejar de lado las preocupaciones (su madre y sus instrucciones) y abordarlas más tarde.

Las mimesis

Antes de pasar a analizar el recorrido que plantea Sofia Coppola a través de esa triple mimesis que ya fue explicada al hilo de las ideas de Ricoeur, merecerá la pena detenerse en una serie de cuestiones formales para entender mejor cómo está configurado el relato de *Las vírgenes suicidas*.

Ha quedado claro que, como explicaba el filósofo francés, las experiencias de Lux Lisbon son las que nos dicen quién es el personaje y cuál es su lugar en el mundo. El propio relato es el que construye la identidad del personaje que, parece obvio, no guarda similitud con la vida de la cineasta, si bien constituye el punto de apoyo de toda una alegoría sobre la adolescencia que ha querido mostrar en fotogramas. Comprendemos la historia de Lux porque, efectivamente, parten de un personaje puesto en trama, cuya vida es mostrada de forma legible a través de un relato que se despliega en el tiempo: podemos imaginar la niñez que vivió, al amparo continuo de sus padres, una adolescencia marcada irremediablemente también por ellos y, aquí está lo importante, Coppola nos invita a imaginar un futuro que jamás existirá. La muerte de Lux y sus hermanas despliega un horizonte de significado que nos dice cuál es el lugar que ellas querían ocupar en el mundo, a saber, el de cualquier otra adolescente. Pero esta posibilidad, anulada por su propia madre, las mueve a querer dejar una vida de esclavitud para ser libres en el otro mundo, si es que existe. En lo que quiero incidir es en la idea de que el relato no muestra una serie de identidades desde el punto de vista testimonial, sino que construye, entre experiencias explícitas y elipsis, una vida en su sentido temporal. La narración, en este caso, es un ejemplo de cómo puede ayudar a esos dos polos de la naturaleza de la identidad: evitando postrarse tanto en la rigidez de las propuestas de la modernidad como en la contingencia extrema defendida por los posmodernos. En cualquier caso, el espectador comprende que Lux es un ser temporal y que su yo está enraizado en esa condición humana de lo que se es, se ha sido y se planea ser.

Lux Lisbon es un gran ejemplo de lo que significa vivir y, tomando como referencia la experiencia de la niñez, actuar en consecuencia para seguir adelante escogiendo entre varias opciones. Podría claudicar y agarrarse a la comodidad de una vida de clausura, pero no entra en sus planes. Ella es la que se cuenta un relato, que bien refleja Coppola, de cara a escoger una y otra vez de entre un abanico de opciones: no quiere seguir siendo quien su madre le obliga a ser.

Volviendo a la dualidad de la identidad de Ricoeur, parece que en Lux Lisbon encontramos un ejemplo de lo que significa la ipseidad en su sentido de mantenimiento del sí. Si la mismidad apuntaba a una cualidad invariable del sujeto, a esa condición de seguir siendo el mismo a pesar de los cambios y del paso del tiempo, hemos dicho, la ipseidad apuntaba a una cualidad más reflexiva: el individuo asume la misión vital de mantenerse a sí mismo en el tiempo con base en sus inquietudes y experiencias pasadas. Lux es un personaje profundamente comprometido en este sentido, pues hay en ella una necesidad de ser una adolescente más (y de salir con chicos) a pesar de ese rumbo aparentemente infranqueable que representa su propia madre. Quizá no lucha contra él ni se opone explícitamente, pero sí lo hace a hurtadillas, desahogándose con sus compañeras del instituto, sus propias hermanas o, de una forma más evidente y expresiva, con Trip y el resto de chicos. En Lux Lisbon hay una promesa continua de ser ella misma a pesar de todo, y ahí radica la relevancia de su identidad nacida del relato.

Las costumbres que siempre se han mantenido en casa de los Lisbon han proporcionado una historia al carácter de Lux. Las férreas normas la han convertido en una joven inocente, quizá demasiado en comparación con el resto de personas de su edad. Ese carácter permite que todos la reconozcan como hijas de los Lisbon, una familia puritana, discreta y de fuertes creencias religiosas. Y este reconocimiento es mostrado por Coppola a través, no solo de Trip, el narrador, sino también de los vecinos, que aprecian con estupor pero no sorpresa la noticia del suicidio de Cecilia, a los pocos minutos del comienzo de la película. No se sorprenden porque saben cómo ha podido influir la acción de su madre en la configuración del carácter de las chicas. Ese carácter, que se forja en el tiempo a base de adquirir costumbres y de sustituir unas por otras, es lo que Lux pone en primer plano a la hora de iniciar su callada rebelión: quiere sustituir una serie de costumbres propias de la niñez, como permanecer siempre en casa al amparo de su madre, por otras más comunes a todos los adolescentes, como por ejemplo el despertar al primer amor. Y es precisamente la imposibilidad de seguir forjando su carácter lo que la lleva a tomar la trágica decisión de morir por ella misma, en pro de su propio yo. La señora Lisbon quiere que sus hijas crezcan tomando como referencia un cuadro de identificaciones adquiridas basado en los valores, ideales y modelos cristianos. Ellas, por el contrario, luchan contra ellos porque necesitan reconocerse en sus semejantes, esto es, otros adolescentes que sí están viviendo ese proceso de pérdida de la inocencia. El carácter, como componente narrativo de la

biografía que dota a cada individuo de una historia personal, es lo que convierte a Lux en un yo fragmentado por la imposibilidad de seguir forjándolo. Tanto es así que prefiere poner el punto y final a su vida antes que convertirse en la viva imagen de su progenitora y de una escala de valores que no va con ella y que siente, probablemente, ajena por antigua.

Por todo esto, esa segunda cualidad de la ipseidad que apunta a un compromiso del individuo a mantenerse a sí mismo es especialmente expresiva en Lux Lisbon. La muerte representa mucho más que una mera clausura para el filme, mucho más que un rebote de niña pequeña consentida, como muchos críticos no han dudado en afirmar. Morir es el recurso poético que emplean tanto Eugénides como Coppola para dotar de plena coherencia al personaje, pues lleva al extremo esa fidelidad a la palabra dada a sí misma que consiste en ser ella misma, autodivinizarse en el estadio estético, como cualquier otro adolescente. Morir es la única forma de reivindicarse a sí misma, a su propio yo, tal y como se había prometido.

La narración, como veníamos diciendo, consigue aunar esos dos sentidos de identidad: aquello que ha permanecido en Lux a lo largo del tiempo, su mismidad (es una joven que acaba de empezar a vivir su adolescencia) y esa promesa de mantenerse a sí misma a pesar de los cambios y, especialmente, de las amenazas, representadas en la figura de su madre. No obstante, en este sentido, la clave está no en el deseo sino en la renuncia a seguir teniendo capacidad de horizonte y de reconstrucción. El relato que propone la película nos habla tanto de quién ha sido Lux, como de quién sigue siendo y, lo que es más importante, quién quiere llegar a ser según su compromiso para consigo misma y qué se lo está impidiendo. Y esa reflexividad implícita en el compromiso de mantenerse se aprecia, más que en sus palabras, en sus acciones. Ahí reside la riqueza de Lux como personaje desde el punto de vista sociológico. Lux no es un objeto o un títere en manos de la guionista, sino que traspasa la pantalla y la reconocemos a cualquier joven de carne y hueso. ¿Por qué? Porque, a pesar de todo lo que pueda ocurrir, no deja de actuar para lograr sus objetivos y poder decir quién es, no simplemente qué es. Solo narrativamente, a través de lo que ha sido, es y quiere ser Lux contado por medio de una trama, sabemos definitivamente quién es esa joven estadounidense de clase media. Sin el relato que construye Coppola a través de los ojos de Trip, los avatares de la vida de Lux y sus hermanas solo serían una amalgama inconexa y diseminada a lo largo del tiempo. Es ese relato el que dota de unidad a la

vida humana, en este caso la de la joven, que puede erigirse en paradigma de otras muchas, todas ellas historias reales.

Adentrándonos ya en las implicaciones que puede tener el relato para con la propia experiencia de la autora, Sofia Coppola, parece evidente comenzar asumiendo que se trata de una narración ajena a su propia vida. Es difícil deducir qué cuestiones pueden tener un calado más profundo en la identidad de la cineasta, si bien en su segunda película, *Lost in translation*, desde el inicio reconoció que había elaborado una alegoría de lo que para ella podría haber significado el matrimonio. Pero esto lo veremos en el siguiente capítulo.

En cierto modo, en *Las vírgenes suicidas* quizá no haya similitudes evidentes, desde el punto de vista del espectador, entre Lux Lisbon y Coppola, pero sí se puede atisbar el germen de lo que la directora hará a lo largo de toda su filmografía: reflexionar sobre la condición humana en nuestro tiempo, que también es el suyo. Incluso en esa película cuya ambientación histórica nos podría llevar a pensar en una historia alejada de nosotros, que es *María Antonieta*, Coppola incluye esas notas posmodernas sobre la adolescencia que ya imprimió en el filme que nos ocupa ahora.

Las vírgenes suicidas supone un nuevo modo de decir al mundo quiénes somos y en qué podemos convertirnos cuando cruzamos esa delgada línea que separa la niñez de la adolescencia. Su directora se pone las gafas de Trip, el amante de la protagonista, para relatar, sin juicios de valor, todo cuanto aconteció a unas chicas de clase media de un típico barrio residencial norteamericano. Toma esa distancia, pero en el fondo no hace sino elaborar un ensayo en imágenes sobre lo que para ella podría significar perder la inocencia a través de la metáfora de la imposición generada por normas sociales (representada por la señora Lisbon)⁵². Se intuye, por tanto, que hay en esta película un deseo de su directora de explicarse el sentido de la vida de una mujer en un momento tan crucial.

En esta película, autor (Sofia), narrador (Trip) y personaje (Lux) son componentes totalmente diferenciados, pero no por ello se debe deducir que la historia

⁵² Cabe también la posibilidad de que la narración haya materializado, en ella, la proyección de la figura adulta entendida como amenaza, como el resultado amenazador del camino hacia la vida adulta al que se invita, contada desde la perspectiva hostil de un adolescente o de la adolescencia en su conjunto, de manera que esa señora sería la mitificación de un estereotipo de la normatividad insoportable para la tentación de infinitud, de desbordada omnipotencia del querer (o mejor, del desear) ser propia de la adolescencia. Esta matización, por parte del profesor Sánchez de la Yncera, ha resultado útil y necesaria para completar, como se puede apreciar, la caracterización del personaje que ejerce de contraste para con la protagonista.

de Lux Lisbon es totalmente ajena a la de Coppola pues, al menos en el nivel de lo que significa ser mujer y luchar contra una sociedad que te impone sus reglas, ambas ya parecen compartir un mismo camino. El juego formal que elabora la directora supone un híbrido entre un modo de focalización cero (Trip se inmiscuye en los sentimientos y la interioridad de las chicas) y focalización externa (Trip a veces narra los hechos de forma totalmente objetiva, como si estuviera relatando la trama de un documental), de lo cual podemos deducir que ha querido fraguar un discurso en cierto modo ambivalente. Ambivalente porque ha querido mostrar el propio sentir de una adolescente amenazada por la realidad y, al mismo tiempo, hacer un análisis desde la barrera, ampliando así las capas semánticas del tema de la historia.

Como hemos dicho al hilo de las ideas de Ricoeur, la obra cinematográfica se erige en campo de pruebas en el que el autor proyectará narrativamente la identidad de un personaje que muchas veces responderá a preguntas que solo el autor se ha planteado previamente. Y es la propia autora la que ha declarado, en más de una ocasión, que su cine es una continua reflexión acerca de la identidad. Se entiende, por tanto, que esa identidad que Lux despliega a través de sus acciones puede tener mucho que ver con aquellas preguntas que Coppola se hacía siendo adolescente y se siguió haciendo posteriormente.

Sofia Coppola se revela a sí misma a través de una enunciación que se ha convertido a día de hoy en toda una marca personal. Las señas de identidad de su cine comenzaron a quedar evidentes en este filme: la preferencia por retratar la vida de personas normales, mostrar conflictos personales internos, darle una expresividad a los silencios en lugar de atiborrar el relato de explicaciones, jugar con el tiempo y dilatarlo para mostrar experiencias emocionales intensas y, en definitiva, elaborar continuamente un fresco existencial que la mayoría de películas norteamericanas estaban dejando de lado en pro del efectismo y la moraleja más superficial. El otro modo de revelarse que tiene, desde mi punto de vista, es a través de los temas que trata. Ya he ahondado bastante en este aspecto más arriba, pero merece la pena insistir en que a Coppola parece preocuparle especialmente ese momento existencial en el que ella y sus semejantes dejaron de ser niños para empezar a vivir su vida a través de la forja de una identidad personal: esa que proporcionan las relaciones humanas, el descubrimiento del amor romántico y un deseo de ser eternamente adolescentes. En este último encontramos el subtexto dentro del que se enmarca esa decisión de Eugenides y de Coppola de dar cabida a la muerte desesperada en el clímax de la historia.

Con *Las vírgenes suicidas*, su directora levanta un relato que responde perfectamente a las pretensiones de la novela moderna según Ricoeur. En esta película todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal, Lux, a través de los avatares que he venido comentando (el amor de Trip y su familia). Lux representa ese arquetipo que se ha lanzado a la conquista de la madurez y que se encuentra con unas cuantas piedras en el camino. Y solo en el momento en que llegan esas piedras descubrimos realmente quién es. Luego vienen las dudas, la confusión entre lo que quiere hacer (enamorarse y ser una adolescente más) y lo que la sociedad le impone (en este caso, su madre), las dificultades que le impiden situarse en el mundo y dar un sentido a sí misma. Y, lo que es más importante, el relato se entreteje continuamente a través de la correlación entre la complejidad social (el mundo de Lux) y la complejidad psicológica (sus tendencias innatas y adquiridas en sus peripecias biográficas). Coppola ha mostrado la lucha de una joven por ser ella misma, pero bien podría haber partido todo ello de una novela de conciencia en la que Lux contara en primera persona quién es y qué le impide ser feliz.

¿En qué consiste, por tanto, la mimesis que elabora Coppola con respecto a la realidad en esta película? Para empezar, ha quedado patente a lo largo de todo el análisis que existe una deliberada mezcla de realidad y ficción, pues se alterna la invención de una historia (una disposición de los hechos marcada por el planteamiento al hilo de la muerte de Cecilia, el desarrollo de la historia de Lux y su entorno y un final tan trágico como previsible) con una recurrencia a cuestiones reales de nuestro día a día (lo que significó vivir y ser mujer en los años setenta al amparo de una madre sobreprotectora).

A pesar del ejercicio de observación que Coppola realiza a través de Trip, la imitación aquí se fundamenta en la recreación de un ambiente y un sentir propios de una época, en ningún caso en una mera copia de patrones o lugares comunes. Es obvio que *Las vírgenes suicidas* es una metáfora de la realidad con pretensiones bastante extremistas: no todas las adolescentes acaban optando por la muerte a pesar de que en el filme se nos habla de una ola de suicidios a lo largo y ancho de los Estados Unidos. El filme, por tanto, es un *mythos* en el sentido aristotélico del término, pues no se limita a copiar sino más bien a construir un relato a base de acontecimientos (una trama) generados por la acción de un protagonista (Lux). No se duplica la realidad adolescente de los setenta, en sentido general, sino que se toma como punto de partida, como tema de la historia, para elaborar una metáfora de lo que significa dejar atrás la niñez y tomar

las riendas de nuestra vida. La semántica de la palabra (la adolescencia y sus implicaciones, en sentido estricto), como decía Ricoeur, da paso a la hermenéutica del discurso (los hechos que Coppola dispone en pantalla no son sino una interpretación de esa condición adolescente real).

La triple mimesis creadora de la que hablaba Ricoeur puede aplicarse a la hora de analizar ese filme de una forma bastante elocuente.

En cuanto a la mimesis 1 o prefiguración, ha quedado patente a lo largo de todo en análisis: el mundo que compartimos los espectadores con Sofia Coppola puede diferir en sus matices pero, en el fondo, es el mismo. Comprendemos el mensaje que nos quiere lanzar a través de la historia de Lux Lisbon porque todos hemos sido adolescentes, como ella, y nos hemos enfrentado a la ardua tarea de colocar nuestro yo en el mundo. Al margen de las condiciones lingüísticas y culturales, comunes o no, Coppola se ha encargado de seleccionar un tema tan universal y humano que no es difícil que se produzca esa identificación y, por ende, esa comprensión de su propuesta.

Si hablamos de mimesis 2 o configuración, esa confluencia de personajes, acciones, causas y consecuencias también nos da una idea de lo que implican debido a una irremediable comparación con nuestras propias vivencias. A medida que vemos el filme, la propia configuración de acontecimientos nos va dando pistas de por qué sucede lo que sucede. Así, sabemos desde la muerte de Cecilia que la vida en esa casa no es tan normal e idílica como su madre nos quiere hacer creer. También apreciamos una serie de acciones que precipitan ese encierro al que las Lisbon se ven sometidas por su propia madre, entre ellas la decisión de Lux de desobedecer las órdenes de su madre y llegar a casa al amanecer. Y, por último, sabemos que las chicas optan por la muerte al verse prácticamente encarceladas y despojadas de todo atisbo de libertad.

Por último, la mimesis 3 o refiguración también cumple con su cometido, pues tras ver la película, es relativamente sencillo ponerse en el lugar de Lux Lisbon y apreciar las diferencias entre nuestra experiencia como adolescentes y la de ella. Es, una vez más, la universalidad de la propuesta temática lo que dota a *Las vírgenes suicidas* de una capacidad de identificación tan potente. Ser adolescente o haberlo sido es una condición compartida tanto entre el personaje y el espectador como entre la autora y ese mismo espectador. Eso sí, no desciframos el mensaje de Coppola simplemente porque Lux sea una adolescente con inquietudes y monstruos, sino porque nos presenta un relato temporal: hay en ella un presente adolescente, pero se atisba un pasado de niña sobreprotegida y se intuye un futuro truncado.

Selección de escenas

Es momento de repasar de forma breve aquellas escenas en las que las cuestiones que vengo analizando pueden apreciarse con una mayor nitidez. En otras palabras, ¿en qué momentos la narración del ser que es Lux Lisbon se hace especialmente expresiva?

1. Trip Fontaine pide salir a Lux Lisbon

La oscuridad de una sala atestada de alumnos que visionan un vídeo documental de pronto recibe a Trip, que rápidamente localiza a Lux con la mirada y se sienta a su lado. Tras unos segundos de incomodidad fruto de esas mariposas que revolotean en el estómago de cualquier adolescente, él le dice «quiero que salgas conmigo», ante lo que Lux responde «ni hablar», a pesar de que con sus gestos parece afirmar todo lo contrario. A mitad de película, ya sabemos que las tendencias innatas de Lux, como los de cualquier adolescente, están pugnando por aflorar y que ahí se establecerá el gran conflicto interior de la protagonista: dejarlos salir y ser ella misma o dejarse vencer por las imposiciones de su madre. Este contraste, que en principio aquí solo se intuye, se ve de una forma mucho más evidente en la escena inmediatamente posterior:

2. Trip acude a casa de los Lisbon

Coppola muestra en plano general el escenario de una escena aparentemente cotidiana que encierra un enorme significado poético. La señora Lisbon ojea un libro de divulgación y habla sobre algunos asuntos mientras todos ven un documental de naturaleza en la televisión. Sobre la mesa, descansan dos fuentes con ganchitos y frutos secos. En el sofá central, la señora Lisbon está situada en medio de Lux, que hace ganchillo, y Trip, que por su rostro ya atisbamos está más que incómodo al no encontrar en ese momento la cita a solas que esperaba. El señor Lisbon, ajeno a todo, se encuentra tranquilo en un sillón cercano y el resto de sus hijas contemplan el documental desperdigadas por el suelo. Coppola da un giro de ciento ochenta grados y decide

mostrar ese contraste entre las dos identidades de Lux de forma clara, concisa y sin grandes efectos visuales. Le basta una sala de estar y los movimientos medidos de cada uno de sus personajes principales.

Encontramos aquí a una Lux Lisbon mucho más recatada, que retira el pie de la mesa cuando su madre se lo pide tras percatarse esta de que quizá Trip puede estar disfrutando mientras lo mira. La extremidad de Lux es la balsa a la que el joven se agarra para imaginar, quizá, el resto de su cuerpo. Y es la progenitora de Lux quien decide esconderla ante la evidente explosión hormonal del chico.

Planteado definitivamente este contraste entre una identidad encontrada (la hija modelo, recatada y alejada del sexo opuesto) y una identidad deseada (ser la adolescente que su cuerpo y su interior le piden ser, al lado de Trip), la escena culmina con un abordaje explícito de ese tira y afloja que caracteriza el sentir de Lux. Cuando Trip tan solo lleva unos segundos dentro de su coche y se dispone a dejar el barrio, sintiendo que quizá está luchando contra un muro de cemento con una espada de madera, Lux aparece pronto en la ventanilla del copiloto y se abalanza sobre él para dar rienda suelta a los besos y, en definitiva, a una pasión contenida que supone la máxima expresión de su sentir y, en última instancia, de quién es. Hay en esta escena, por tanto, un relato de lo que significa una identidad fragmentada o escindida.

3. Los chicos inventan historias

Tras el segundo punto de giro del guión, en el que Lux Lisbon llega a casa al amanecer y es condenada al encierro perpetuo por su madre, Coppola incluye una secuencia de montaje en la que varios fotogramas se suceden mientras Trip, el narrador, habla de Lux y sus hermanas. Concretamente, cuenta que se dedicaron a comprar las mismas revistas de viajes que llegaban a casa de los Lisbon para, en sus ratos libres, imaginar que viajaban con ellas a esos lugares. Hay aquí una decisión de la directora de distanciarse del relato en primera persona de Lux para dar cabida a un completo meta-relato sobre su propia vida imaginada por los chicos. Los fotogramas muestran escenas hipotéticas en las que Trip y el resto de chicos están junto a las Lisbon, llegando incluso a decir que Cecilia no había muerto, que finalmente acabaría casándose en Calcuta, foto incluida. Este relato de ficción que apunta claramente a un tiempo futuro es una narración explícita que ejemplifica muy bien esa doble condición de la identidad personal que apuntaba a una construcción entre la objetividad y rigurosidad que ofrecen

las vivencias pasadas y la subjetividad de imaginar cómo será el futuro. Ahí también reside parte de la narración de la identidad de Lux, que solo vemos a través de los ojos de sus amigos y su frustrado novio pero con base en el conocimiento que tienen de su persona. Es Lux la que imagina, en cierto modo, que su sitio en este mundo no está entre las cuatro paredes en que su madre ha convertido su casa. Pero Coppola decide mostrar esto a través de un observador que vivió esa situación en primera persona. Saber de un personaje a través de lo que otro tiene que contar sobre él es una forma de narración típicamente posmoderna que acentúa esa identidad fragmentada de la que se habla. Aunque de forma pormenorizada, Coppola escoge aquí la dinámica narrativa de Ciudadano Kane, de la que ya se habló más arriba: ofrecer varios puntos de vista acerca de la identidad del protagonista.

4. La música como símbolo de libertad

Trip y sus amigos, ante las continuas peticiones de ayuda de las Lisbon a través de postales y notas, idean un plan: llamarlas por teléfono, poner música y, justo antes de colgar, recitarles su número de teléfono. Ellas corresponden del mismo modo, llamándoles y poniendo otro disco de vinilo en el tocadiscos. Y así sucesivamente. Coppola construye de este modo un original relato sobre el poder liberador que la música tiene para Lux y sus hermanas, que ven en esas llamadas el último hilo de libertad en mitad de ese encierro que les impide incluso acudir al instituto. Lux se hace presente, se reconoce adolescente, a través de la música con la que ella se siente representada, la que le gusta y le dice quién es en ese complejo mundo dominado por una dualidad esquizofrénica.

5. Un final poderoso y metafórico

Tras el suicidio colectivo, Trip continúa narrando la resolución de la historia. Contrapone el sentimiento de pérdida que tuvo con la indiferencia que sintieron sus mayores, llegando a dejar caer que quizá para estos las Lisbon no fueron más que unas chicas caprichosas que no sabían lo que significaba el sufrimiento. Este tipo de pensamientos que el joven va narrando son alternados en pantalla con las imágenes de una fiesta que tuvo lugar meses después de la tragedia y en la que muchos de los asistentes debieron llevar mascarillas protectoras debido a la contaminación ambiental.

Esta secuencia final es importante por varios motivos. En primer lugar, Coppola elabora un paralelismo agudo entre esa sensación de asfixia que sintieron las Lisbon antes de morir y la que, efectivamente, sienten los habitantes del barrio durante esa época posterior. Coppola lleva la poética de esta idea hasta las últimas consecuencias cuando muestra mascarillas protectoras decoradas con purpurina y dota a la imagen de un tono verde mortecino buscando esa sensación de asfixia en sus espectadores. Nos está diciendo, de un modo elocuente, «ahora vas a ver lo que sintieron estas chicas». En segundo lugar, hay un momento en que uno de los asistentes a la fiesta simula su suicidio lanzándose de espaldas a la piscina ante la mirada neutra de todos los allí presentes. Después de que le ayuden a salir del agua, grita «Soy adolescente, tengo problemas». Pero nadie hace nada y todos lo ven normal, porque todos creen que las chicas fueron unas consentidas que no tenían ni idea de lo que significaba el dolor en vida. En tercer lugar, nos encontramos con la imagen final de los cuatro chicos mirando impávidos la casa vacía de los Lisbon mientras Trip dice: «En esa casa nunca encontraremos las pistas para hacer encajar las piezas del puzle de sus vidas junto a ellas». Por larga que sea esta última reflexión, suena a epitafio. Es un recordatorio amable de los porqués de esa tragedia. Ellas murieron porque, efectivamente, no querían renunciar a esa identidad que la sociedad les reclamaba, como a Aquiles, que consistía en ser adolescentes y vivir, no sobrevivir de malas maneras a una vida dominada por el egoísmo de su propia madre. En esa frase, el espectador finalmente comprende que esa casa no fue el lugar en el que Lux Lisbon podría haber forjado su yo, sino que se había convertido en el verdugo de su existencia.

Conclusiones

Las vírgenes suicidas supuso para su directora la verdadera entrada al mundo del cine. Rescatando esas pretensiones que había insinuado en su primer corto, *Lick the star*, desde entonces situó la condición adolescente en la cúspide de su ensayo cinematográfico. Tanto fue así que, cuando decidió llevar a la gran pantalla su particular visión de María Antonieta, decidió abordar el personaje desde esa perspectiva humana y darle el rostro de la otrora Lux Lisbon, la actriz Kirsten Dunst.

Hay en el cine de Sofia Coppola una intención explícita de elaborar continuamente un relato generacional. De ese modo, ¿cómo no iba a acabar ella misma reconociendo que sus películas hablan de la identidad personal? *Las vírgenes suicidas* nos habla, como hemos dicho, de la condición adolescente, pero la grandeza de la narración radica, desde mi punto de vista, en ese modo minimalista de contar quién es Lux. No recurre a grandes efectos audiovisuales, ni llena cada secuencia de diálogos interminables, ni le importa que las transiciones entre escenas cuenten con una explicación causal demasiado clara. Ella misma se encargaría de llevar su estilo a la máxima expresión en *Lost in translation* y *Somewhere*, filmes que serán analizados más adelante. Nada de eso. Sofia Coppola hace que toda la poesía del relato recaiga en la construcción del personaje. Y aquí es donde encontramos la identidad personal de la que nos habla en su película.

A pesar de que la historia es una adaptación de una obra literaria, Coppola supo llevarla a su terreno hasta dar con un arquetipo humano, su arquetipo: una joven de clase media que debe luchar entre la ambivalencia de ser ella misma y vivir o claudicar ante el dogmatismo (y miedo feroz a los riesgos de la libertad) de su madre y sobrevivir dentro de una casa que se le antoja fortaleza indestructible. Ahí encontramos esa condición posmoderna de la identidad de Lux, en esa dualidad constante que la directora nos cuenta desde diversos puntos de vista (los chicos, la madre, su padre, las compañeras del instituto y sus propias hermanas).

El relato de la identidad de Lux acentúa esa condición de ipseidad de la que hablaba Ricoeur, la hace expresiva porque hay en la joven una esperanza de mantenerse a sí misma como núcleo frontal de su acción y de la autoría de esta a pesar de todo cuanto pueda suceder en su día a día. El hilo de esperanza de Lux es esa ilusión de libertad que le proporciona Trip, primero, y las llamadas furtivas o el sexo con desconocidos en el tejado de casa, después. Y la muerte se acaba imponiendo como única salida ante una situación que la ahoga, que la anula como persona.

En Lux Lisbon el gineceo se revela insoportable porque, a diferencia del que fue hogar adolescente de Aquiles, está basado en la sobreprotección extrema, en la alienación en pro de las pretensiones de una madre que incluso se sorprende cuando comprueba que sus hijas han decidido partir de esta vida. La identidad que Aquiles reconoció en sí mismo a raíz de la llamada a la guerra y el amor por Deidamía, esa que podría resumirse en el apelativo «el mejor de los aqueos», también pugnaba por aflorar

en Lux, pero su madre no cejaba en el empeño de imponerle una forma de sentir alejada de sus inquietudes.

Al margen del relato generacional, Lux Lisbon se ha convertido en una de las antiheroínas paradigmáticas de la reciente cultura pop. Y lo ha hecho precisamente porque, como todos nosotros, hay en ella una búsqueda constante y estéril de la felicidad, esa por la que todos daríamos la propia vida, paradójicamente.

3. *Lost in translation, la identidad como búsqueda*

Lost in translation ha sido quizá la primera gran película del cine independiente americano del siglo XXI, tanto por la propuesta formal como por el calado psicológico de la historia que narra. Muchos han sido los cineastas que han imitado (o al menos han intentado acercarse) ese modo tan peculiar que tiene Sofia Coppola de retratar la condición humana a través de un uso inteligente del silencio y de las imágenes, que muchas veces hablan por sí solas. Y pocos han sido los que han logrado que la química entre sus personajes principales traspasara la pantalla con tanta solvencia.

Avalada por infinidad de premios y nominaciones, entre los que destacan el premio César a Mejor Película Extranjera 2003 o el Globo de Oro a Mejor Película Comedia o Musical del mismo año, sin duda el que sobresale por encima de todos es el Oscar a Mejor Guión Original. Supuso más que un galardón, a saber, la confirmación de Sofia Coppola como una directora y guionista a tener en cuenta en el circuito de Hollywood, ya alejada de la alargada sombra de su progenitor y de sus intentos fallidos de dedicarse a la interpretación. En *Lost in translation*, la cineasta confirmó que el modo de hacer cine que había iniciado con *Las vírgenes suicidas* estaba llamado a perpetuarse y elaborar grandes historias con un nexo común: quiénes somos.

A pesar de que suscitó también las críticas de ciertos sectores, esta película es quizá la que todos, aficionados al cine y los que no lo son tanto, recuerdan con mayor nitidez.

Argumento

La película se abre con una imagen que ya ha pasado a la posteridad como uno de los mejores inicios del cine actual. Charlotte (Scarlett Johansson) yace dormida de lado sobre una cama y ante un ventanal enorme que deja ver un paisaje urbano nublado. Nos da la espalda y apenas se oye ruido alguno. Esta escena se ha convertido en un icono del cine intimista tanto por su contenido metafórico (el personaje comienza invadido por una sensación de vacío existencial, por un cielo que nubla su ser por dentro fruto del aburrimiento y de una vida que no le satisface) como por la capacidad que tuvo su directora de condensar en apenas unos segundos el tono de la historia.

La acción se sitúa en Tokio, concretamente en uno de los hoteles más lujosos y céntricos de la ciudad, que sirve de cárcel tanto a Charlotte como a Bob (Bill Murray), a quien vemos llegar en la siguiente escena. Es una estrella de cine que debe alojarse unos días en la ciudad japonesa para rodar un anuncio para una conocida marca de bebida. Nada más llegar, descubre que su mujer, Lydia, le ha enviado una nota avisándole de que ha olvidado felicitar a su hijo por su cumpleaños, un detalle que parece pasarle desapercibido. Nuevamente, atisbamos ya en él cierto desencanto y aburrimiento ante la vida que le ha tocado vivir.

Charlotte, una mujer bastante más joven, se aloja en el mismo hotel debido a un viaje de trabajo de su marido John, que es fotógrafo y ha debido desplazarse hasta Tokio para atender una serie de compromisos profesionales. Su vida, durante esos días, pasa a base de ratos de soledad por el día, cuando su marido está trabajando, y noches de insomnio abrazada a él mientras duerme plácidamente. Bob también es insomne, como la directora se preocupa en enseñarnos en escenas alternas: sin saberlo, ambos personajes, de vidas tan diferentes y aparentemente opuestas, están ya unidos en pantalla por el insomnio y las preocupaciones acerca de lo que están haciendo con sus vidas.

Coppola nos regala algunas pinceladas de las vidas de ambos, vidas encerradas en un mundo que les asfixia y que Tokio representa como si de un personaje más se tratara. Son dos norteamericanos perdidos en una ciudad que les sobrepasa del mismo modo que sus propias vidas. Van pasando los minutos y comprobamos que, mientras Bob graba su anuncio y se aburre con los continuos mensajes telefónicos de su mujer (que le pide opinión sobre de qué color prefiere un nuevo armario para su estudio o para la nueva moqueta del salón), Charlotte trata de evadir la soledad llorando sus penas a una amiga por teléfono (que apenas le hace caso), acudiendo a la conferencia que da una

insulsa actriz amiga de su marido o caminando por la ciudad. Hasta que llega una nueva noche y, con ella, de nuevo el insomnio.

Y es el duermevela el que provoca lo que se viene intuyendo: Charlotte y Bob coinciden a altas horas de la madrugada en la barra del bar del hotel. Él escenifica su anuncio de modo cómico y ella da el paso de comenzar a hablar. Durante esta primera charla, hablan de trabajo (él le dice que hace anuncios porque con ellos gana más que actuando en el teatro y ella le explica que está en Tokio acompañando a su marido) y fuman. Bob le dice que lleva casado veinticinco años y ella insinúa que quizá esté pasando la crisis de los cincuenta, ante lo que él replica: «Bueno, si duermo un tercio de mi vida, en realidad llevo casado ocho años, soy un adolescente en el matrimonio». Ella confiesa poco después que no sabe qué hacer con su vida. Se desean suerte, brindan y hablan de su insomnio. La escena se cierra con la intuición de que existe cierta conexión entre ambos. A pesar de que en apariencia son dos personas con vidas opuestas, sin embargo, ya tienen algo en común que es metáfora perfecta de lo que significa vivir y no ser feliz: el insomnio.

Más adelante, Charlotte y Bob vuelven a encontrarse en la barra del bar. Ella está cenando con John, su amiga rubia y la pareja de esta, pero se aburre y no duda en levantarse cuando ve a Bob acodado en la barra. Ironizan sobre lo que supone el aburrimiento en sus vidas y, un día después, ella le invita formalmente a salir con ella y unos amigos japoneses a dar una vuelta por la ciudad.

Durante su periplo nocturno, que pasa por varios locales de copas, un salón de juegos y el domicilio de uno de los amigos, Bob parece despertar: se emborracha, canta, baila y se evade, del mismo modo que ella, que también descubre que empieza a sonreír más de la cuenta ante las muestras de complicidad del contrario. No hay amor en el aire, pero sí una química que solo Sofia Coppola es capaz de mostrar entre Johansson y Murray, una química en la que las miradas y los silencios tienen un protagonismo mayor que los diálogos o el contacto físico, tentaciones en las que suelen caer la mayoría de cineastas a la hora de retratar el amor en pantalla.

Cuando vuelven al hotel, él se encarga de dejarla en su cama y volver a su habitación. Bob llama a su mujer y le cuenta, animado, sus aventuras en la gran ciudad, pero a ella parecen no importarle y cuelga rápidamente poniendo una excusa. Él, que le dice que le quiere cuando ya ha colgado, termina concluyendo entre susurros que no ha sido buena idea telefonarla.

Charlotte y Bob vuelven a divertirse cuando, después de compartir una comida en un restaurante, él la lleva al hospital aquejada de un fuerte dolor en el pie debido a un golpe que se dio hace unos días. En el hospital, es él quién trata de comunicarse sin éxito con el recepcionista en la que se ha convertido en una de las escenas más divertidas de la película, mientras ella lo observa divertida.

Poco después, volvemos a verlos por separado. Ella, mirando algunas fotos que tiene con John. Él, insomne, le deja una nota por debajo de la puerta en la que le pregunta si está despierta. Terminan viendo la televisión en la habitación de él, compartiendo de nuevo una animada conversación entre amigos y, lo que es más importante, cómplices. La conversación, esta vez, se torna más íntima: charlan sobre la primera vez que se vieron. Ella llega a decir: «No volvamos aquí jamás, porque no será tan divertido». Queda claro que los personajes han evolucionado y han descubierto en el otro que una nueva vida es posible. No necesariamente juntos, pero sí ven una pequeña esperanza en el horizonte de escapar del tedio y el desencanto. Es en este momento cuando Sofia Coppola escoge un plano cenital y los muestra tumbados boca arriba encima de la cama, conversando directamente sobre la identidad personal, sobre quiénes creen que son o lo perdidos que están dentro de su complejo mapa existencial. Al final de la conversación, él le coge el pie con la mano, pero no hay más contacto, sino que se sigue redundando en la pura química.

La historia se tuerce un poco minutos después, cuando Charlotte descubre que Bob se ha acostado con la cantante del café del hotel, más cercana en edad que ella. Charlotte se pone celosa y él trata de calmarla, claramente debatido entre una red de sentimientos encontrados. Es el momento de mayor tensión dramática de toda la cinta. Toman una copa en el bar del hotel y ella le pide que se quede con ella, que no se marche, ante los planes que él le cuenta.

El día de su partida, mientras Bob cruza la ciudad en taxi para llegar al aeropuerto, de pronto ordena al taxista que pare al ver a Charlotte caminando entre el gentío. Se acerca a ella y se despiden definitivamente con un beso leve en los labios.

Temas

El primer tema que salta a la vista en *Lost in translation* es la pérdida y el desencanto vital. Tanto Charlotte como Bob son dos personas completamente perdidas

en mitad de una partida que ya ha empezado y que se niega a dejarles tregua. Ella acompaña a su marido, convencido y profundamente volcado en su trabajo, en el que haya su identidad, pero ella sufre justo la situación contraria: como llega a confesar, no sabe quién es y ni siquiera a qué se quiere dedicar. Bob, por su parte, vive una vida de estrella de cine venida a menos que ha dejado atrás la gloria del cine y el teatro para hacer anuncios y poder así subsistir y mantener el nivel de vida de los suyos. El insomnio es la perfecta metáfora que elabora Coppola para explicarnos que el hastío vital y la sensación de pérdida no entiende de edades ni de estatus sociales. A ello se suma el telón de fondo que es Tokio, un escenario opuesto a lo que ellos conocen y que se erige en monstruo metafórico de ese sentimiento de ser pequeños en su propio mundo.

La incomunicación, por otro lado, también juega un papel fundamental en la cinta. El impresionando poder de conexión que emerge de Charlotte y Bob contrasta frontalmente con la falta de comunicación que ambos mantienen con sus parejas. Charlotte deja que su marido hable y hable, que duerma y que vuelva a dejarla dormir para irse a trabajar, pero en ningún caso parecen mirarse a la cara. Lo mismo le sucede a Bob, que ve impotente cómo a su mujer solo parece importarle el color con el que van a decorar la casa y que le deja con la palabra en la boca cuando es él quien decide contarle qué tal le está yendo en su viaje.

La identidad personal vertebrada toda la narración, en tercer lugar. Son incluso los mismos personajes quienes verbalizan su preocupación por quiénes son y quiénes desearían ser, en los casos en que esta pregunta puede ser respondida. Hablan de roles, de crisis de los cincuenta, de lo que quisieron ser y de lo que no son, pero, sobre todo, de que sus vidas, en ese momento, carecen de sentido. Ahí está la clave del relato. El matrimonio y las relaciones de amor se erigen en temas directamente relacionados con el de la identidad personal, y es aquí donde descubrimos a la Sofia Coppola mujer y no cineasta por primera vez en toda su carrera. Escribió esta película tras su divorcio con el también director de cine Spike Jonze, y ella misma llegó a declarar que en ella se preguntó continuamente qué era el matrimonio y qué debía ser. Concretamente, en la misma edición de la revista ya mencionada, la directora explicaba⁵³: «[Lost in translation] Era una historia sobre mi propia experiencia en Japón. Pensé que era un

⁵³ Entrevista elaborada por Tim Teeman y publicada en España en la revista *Mujer Hoy* en su número 757, el 12 de octubre de 2013, pp. 10-13.

relato al que nadie iba a prestar atención. Me sorprendió muchísimo que la gente conectase con la película».

Quizá tanto el personaje de Johansson como el de Murray podrían representarla a ella misma en ese momento crucial de su vida, en el que se enfrentaba a preguntas sobre por qué había fracasado su matrimonio con Spike Jonze: «Tenía esa edad en la que se supone que una sabe lo que hace. Yo no; ni siquiera sabía bien quién era. Intentaba entender qué demonios es el matrimonio. No teníamos la misma idea de lo que debía ser una relación de pareja»⁵⁴.

Sin ser un relato en primera persona, por supuesto, queda patente que Sofia se sirve de dos modelos humanos, representados por Johansson y Murray, para elaborar un completo ensayo audiovisual sobre su propia experiencia como mujer casada y, más adelante, también divorciada. De ahí que, como se expondrá en las páginas que siguen, los avatares de ambos personajes supongan un continuo ir y venir de sensaciones, de sentimientos y de, en definitiva, preguntas sin responder sobre el sentido que puede dar la relación de amor a la vida de una persona, hasta el punto de decirle quién es y qué lugar ocupa en el mundo. *Lost in translation* parece ser, por tanto, la película más personal de Sofia Coppola precisamente por las implicaciones personales que una ruptura sentimental puede tener en la vida de cada uno, que ella misma había vivido y que supuso un punto y aparte en la narración de su propia existencia.

Charlotte y Bob, identidades fracturadas

Ateniéndonos ya a un análisis de la identidad presente en este filme, lo primero que se aprecia es esa cualidad de lo fragmentario en ambos personajes. O, mejor dicho, el carácter fracturado de sus yoés. Charlotte parece no saber quién es, no porque sea, como fue Lux Lisbon, una adolescente primeriza, sino porque vive un momento de desencanto provocado por las dudas de toda mujer recién casada que ve cómo su vida no toma ningún rumbo a pesar de las promesas que su sociedad le había regalado sobre las bondades del matrimonio. Bob, por el contrario, tampoco parece ubicarse del todo, pero por el motivo contrario: ha vivido ya veinticinco años de matrimonio y su vida, lejos de ser feliz, se ha convertido en una rutina insoportable que lo mantiene alejado

⁵⁴ *Ibid.*

con frecuencia de su familia y de una mujer que apenas le hace caso más allá de las preocupaciones hogareñas. Ambos comparten ese hastío, ese aburrimiento que les produce la sensación de pérdida ante la vida al compararse con sus parejas (Lydia, la mujer de Bob, parece plena de sentido dedicándose a ejercer de madre y ama de casa; John, el marido de Charlotte, parece haber encontrado en la fotografía, su profesión, el timón que dirige su vida), pero no aciertan a retomar las riendas y recomponerse. Ahí está el primer atisbo de posmodernidad: Coppola construye dos antihéroes, como veremos, cuya batalla es su propio sentir, que les dice que algo se ha estancado y deben volver al punto de partida antes de que sea demasiado tarde. Tokio sirve de escenario perfecto para elaborar una metáfora de la pérdida, como puede verse a lo largo de toda la cinta. No es de extrañar, por tanto, que la palabra «lost» corone el título de la misma. Quizá no se aprecie en ellos otra cualidad más nítida, pero la de la pérdida y el desencanto compensa con creces cualquier carencia.

Sofia Coppola ha volcado en esta historia un complejo ensayo existencial sobre el matrimonio o, en sentido más general, sobre las relaciones amorosas partiendo de su experiencia personal, de modo que en toda cualidad o acción de los personajes habrá más de la directora de lo que hubo en *Las vírgenes suicidas*. Ella misma ha afirmado, como se explicó más arriba, que en *Lost in translation* intentaba explicarse qué era el matrimonio y por qué el suyo había fracasado. En cierta medida, no son pocos los detalles de las vidas de Charlotte y Bob que podrían explicar algunas de las reflexiones acerca de semejante cuestión. Coppola sigue a Taylor en este sentido, pues elabora una narración de la identidad que parte de su ser y del contraste con el resto de la realidad (su exmarido y todo lo que rodeaba a la vida en pareja y, después, la soledad), dejando de lado cualquier tipo de moral y basándose en la búsqueda de sentido. Ella misma lo afirmó y así lo hace al contraponer esos dos yoes, ambos emparejados, que siguen adelante en sus vidas y, desde su parálisis en la tela de araña emocional, ven en el otro la posibilidad de escapar, la novedad que signifique salir de su anonimato existencial. Esta película supone más que un filme, es toda una experiencia para su directora, que ve en ella la posibilidad de exorcizar sus monstruos y sabe que quizá solo a través de su guión y sus imágenes puede responder a la pregunta sobre quién es en ese momento vital tan importante.

Para Coppola, como para cualquier de nosotros, saber quién es pasa por erigir un relato acerca de las relaciones personales, que en ese momento vital propio resultan de una importancia mayúscula. Al fin y al cabo, como ya se ha expuesto, saber quiénes

somos equivale a conocer dónde nos encontramos. Y ella, como Charlotte y Bob, también se encontraba perdida en el momento de plantear el guión de la película y vestirlo de imágenes, silencios, sentires y palabras que, siendo escasas, decían mucho, si no todo. La cineasta consigue responder, aunque solo sea parcialmente, a esa pregunta porque consigue adoptar una postura, a través del filme, en el horizonte de las relaciones humanas.

¿Por qué Sofia Coppola podría estar viviendo una crisis de identidad tras su ruptura? Porque, en cierto modo, la realidad y la sensación de bloqueo ante lo que para ella suponía un fracaso no le devolvían una respuesta ante sus dudas sobre el lugar que ocupaba en el mundo. Despojada de un escenario en el que poder responder las preguntas acerca de la existencia, encontró en el cine el soporte sobre el que sustentar los interrogantes. Solo así pudo encontrar la coherencia entre quién había sido, quién era en ese momento emocionalmente traumático y quién podría llegar a ser. La pregunta que queda patente una vez terminado el filme, tras el beso furtivo entre Charlotte y Bob, parece ser «¿quizá un nuevo amor es posible y podría devolverme la sensación de ocupar un lugar, mi lugar, en el mundo?». ¿Era el momento, para Sofia, de lanzarse al vacío y tratar de encontrar un nuevo amor o, por el contrario, merecería más la pena vivir en soledad por un tiempo? Sea como fuere, nos encontramos ante el relato de dos identidades porque sabemos de Charlotte y Bob quiénes han sido (ellos mismos se encargan de explicarlo a través de sus experiencia junto a sus parejas), quiénes son (sus acciones en la película, como el paso de las noches en vela, y las propias explicaciones sobre lo perdidos que están) y atisbamos quiénes quieren llegar a ser (dos personas libres, libres de ir y venir y de enamorarse de nuevo). Es decir, Sofia responde a la pregunta por quiénes son (y quién es ella, aunque con la debida distancia, pues no hablamos de un relato en primera persona) a través de las tres coordenadas temporales básicas que ya han sido mencionadas y que pueden dar la clave de la identidad de un modo más o menos completo.

La idea de que el matrimonio ya no supone en este siglo un refugio de identidad, como tampoco lo son una bandera nacional o la religión, en muchos casos, subyace en esa historia, pues tanto Charlotte como Bob están desencantados con su vida en pareja en apariencia feliz. Ahí reside el tono posmoderno del filme, en afirmar que todo ese afán absolutista de la modernidad, que ponía por delante una noción cerrada de la identidad, ha quedado obsoleto y que ahora es el propio individuo quien tiene en su mano dotarse de sentido y potenciar aquellas cualidades que lo diferencien del resto.

Sofia se distancia de toda norma o regla socialmente aceptada sobre las bondades de las instituciones totalizadoras y cosificadoras para elaborar su propio paradigma sobre el poder de las relaciones personales a la hora de decirnos quiénes somos. El filme y su modo de articular la narración parece seguir la máxima de Joas: «Los posmodernos repiten, sin callar, que el rígido consenso mata el potencial creador de la diferencia» (2013: 316). Solo ella, la directora, es artesana de su propia identidad, al explicarse quién es a través de dos personajes que también se lo preguntan y parecen traspasar la pantalla. Ella sabe que las respuestas están dentro de sí misma, que solo narrando podrá encontrar las respuestas.

Si en *Las vírgenes suicidas* Lux daba rienda suelta a su espontaneidad y al disfrute de cada momento como caracteres propiamente posmodernas, en *Lost in translation* el cariz posmoderno se corresponde con esa necesidad de buscar respuestas dentro de uno mismo, primero; en contraposición con el otro, después. No obstante, si analizamos a conciencia los dos personajes, vemos cierto aire adolescente en ambos a pesar de las circunstancias. Charlotte es, sin lugar a dudas, una postadolescente, la Lux Lisbon veinteañera en que se habría convertido si su madre no hubiera sido una persona autoritaria y egoísta. Es una joven que acompaña a su marido en sus viajes de trabajo porque no ha encontrado su lugar en el mundo, ese que se prometía feliz en plena ebullición hormonal. Bob, por su parte, llega a decir en una de las escenas que se considera un adolescente en el matrimonio. ¿Síndrome de Peter Pan? No tanto. Más bien, su actitud irónica ante la vida responde a una necesidad de encontrar una salida desesperada a su estancamiento existencial.

Coppola utiliza su creatividad para construir un relato acerca de la fractura que se produce en el sujeto cuando una realidad que parecía dar sentido a su vida (la pareja estable) se desvanece. Ella es quien ejecuta la acción de narrarse a sí misma quién es, utilizando para ello dos modelos humanos que finalmente parecen encontrar la brújula y despertar del letargo. En este sentido, la configuración del filme sigue a Bell cuando afirmaba que hoy en día una persona dice «yo soy yo, provengo de mí mismo y en la elección y la acción me hago a mí mismo» (2010: 94-95). La experiencia es la gran fuente de la autoconciencia, la confrontación del yo con otros. La directora parte de su propia experiencia y su confrontación con otros (su exmarido) para empezar a ser autoconsciente de su propia realidad.

Las relaciones sentimentales, decíamos al hilo de las ideas de Taylor, parecen tener el cometido primordial de ejercer de punto de encuentro entre los yoes y de ser, y

aquí viene lo importante, el único ámbito en el que la identidad personal puede forjarse en relación con los otros. Si el individuo se define a sí mismo con relación a otros, en todo caso este ejercicio formará parte de una relación íntima o sentimental, a las que se considera escenario primordial de autoexploración y autodescubrimiento. Sofia Coppola supo en todo momento que en su ruptura sentimental se escondía una de las grandes preguntas sobre su propia existencia, esa que le daría la clave para volver sobre sus inquietudes vitales y descubrir que quizá el matrimonio no era la única vía para vivir (y no sobrevivir a sus días). En otras palabras, ¿existe, en la vida del hombre, algo más subjetivo que el intercambio entre iguales, al margen de la naturaleza de cada relación? Por mucho que el individuo posmoderno quiera erigirse él mismo en única fuente de subjetividad y sentido, siempre necesitará verse reflejado en los otros para confirmar sus convicciones. Y eso es lo que hace Coppola: mirarse en el espejo de Charlotte y Bob, apreciar sus rostros, cada facción, y todo anhelo vital para hacer examen de los propios, esos que tiene que redescubrir después de quedar en tierra de nadie a raíz del desamor. Construir esa nueva identidad pasa, por tanto, por una pretensión de crear algo nuevo con los mimbres maltrechos de la experiencia, como decía Wagner: «Cada identidad contiene siempre, al menos, un elemento de construcción» (2001: 74).

Y esa construcción de la identidad que se revela en el relato de quiénes son Charlotte y Bob sigue la idea que rescataba Harvey a propósito de Eagleton, a saber, que «los personajes posmodernistas a menudo parecen no saber muy bien en qué mundo están y cómo deben actuar en él» (Harvey, 2012: 58). Tan perdidos parecen estar ambos que, incluso con un telón de fondo tan opuesto a Occidente como puede ser la línea del horizonte japonesa, sienten la realidad como una amenaza día tras día. Escapar de su mundo, tal y como lo han conocido, no surte efecto alguno. En todo caso, incluso agrava más su situación. Ambos personajes, hundidos en una realidad que no les satisface (una por no encontrar su lugar en el mundo, el otro porque, después de haberlo encontrado, no era lo que esperaba), representan esas notas distintivas del yo actual de las que hablábamos: el cambio continuo de opinión ante las decisiones, la oscilación, el sucumbir ante el azar como paraíso soñado de solución a los problemas, el dejarse llevar y guardar silencio por temor a dar un paso en falso, la dispersión mental y, en último término, y más importante, la fragmentación de la identidad: ambos son seres que se debaten entre quienes son y quienes les gustaría ser.

El posmodernismo se deja llevar y redonda continuamente en el cambio y el caos como si fuera lo único real. De ahí que el individuo posmoderno (que tan bien

representan estos dos personajes) deje de lado cualquier asunto de calado colectivo y se repliegue ante lo más íntimo que tiene: su ser. Coppola se empeña en construir un relato de sentimientos, de repliegues hacia el interior y, en definitiva, de la intimidad como fuente de todo sentido y, por ende, de toda identidad. Charlotte trata de buscar en su interior a la joven enamoradiza que decidió firmar un acuerdo sentimental con John, pero falla al darse cuenta de que él ya no es el que era y ella no consigue esa ilusión de pertenencia al mundo, de ocupar un lugar útil en el mismo, como sí parece haberlo encontrado él. Bob, por su parte, se encuentra en esa fase en la que, después de haber rebuscado, probablemente ha tirado la toalla y puede tomar la suficiente distancia como para tomarse a sí mismo a la ligera e ironizar continuamente. Eso sí, a medida que avanza la historia también descubrimos a un ser necesitado de esa intimidad y de ese sentimiento (lo vemos en la transformación que sus sentimientos por Charlotte operan en él) que lo haga ubicarse de verdad en el mundo y olvidar la pantomima en que se ha convertido su matrimonio con Lydia.

Coppola se esfuerza por crear un completo relato de la intimidad para reflexionar sobre la caída del matrimonio, uno de los símbolos de la modernidad. ¿Acaso no hay en la posmodernidad una pretensión de deconstruir los supuestos cimientos de la modernidad? Esta película es una de tantas que ilustran ese cuestionamiento al poner en el microscopio y someter a examen la necesidad (tan vigente hoy en día, por otra parte) de unirnos sentimental y legalmente a alguien para ubicarnos en este mundo y explicarnos quiénes somos.

En cuanto a la forma, no hay aquí una explosión de fragmentos, un *collage*, como rescataba Harvey de Derrida para hablar de la morfología del discurso posmoderno, pero sí existe una nota definitoria en ese sentido: el final abierto. Coppola recurre al género de la comedia romántica, de acuerdo, pero en ningún caso erige su discurso de un modo tradicional, cerrado, en el que los amantes atraviesan un montón de dificultades y desengaños antes de terminar finalmente juntos y felices. La historia de *Lost in translation* tiene un aire melancólico, como ya se ha tratado de argumentar, pero, ante todo, desarrolla una historia de seducción callada que, lejos de explotar en el típico relato positivo con *happy end*, pone su énfasis en el calado existencial de la unión entre dos personas. No vemos besos apasionados, despedidas amargas, reconciliaciones ni una boda que celebrar o un piso por estrenar. Charlotte y Bob son dos personas que se encuentran a sí mismos gracias a la complicidad que les proporciona el otro. Al final, hay un beso, pero tras él ambos vuelven a sus respectivos puntos de partida conyugales.

Lo importante es que en esa vuelta ambos ya saben que sus vidas han dado un giro y que esa interacción por fin les ha dado la clave para seguir adelante. La pregunta que subyace a lo largo de toda la cinta, y especialmente durante su segunda mitad, es: ¿y si al fin y al cabo nada estaba perdido y no es demasiado tarde para empezar de nuevo? ¿Hay una forma más positiva de retratar una historia de seducción? La clave está ahí: no estamos ante una historia de amor apasionado, sino ante una historia de intimidades compartidas que al final son capaces de definir a sus propietarios. Esto entronca directamente con una de las conclusiones a las que llega Joas en su libro *La creatividad de la acción*: «[...] La identidad, lejos de ser algo inamovible, que solo es igual a sí mismo, es un proceso activo, incluso creativo, de reelaboración de las dificultades y de las afecciones ajenas al yo y de disposición abierta hacia otras identidades» (2013: 310).

Charlotte y Bob, que ya han abandonado el gineceo de la adolescencia, ese estadio estético en el que ambos fueron principio y fin de todo, buscan en sus vidas, sin embargo, un atisbo de ese ser primigenio que fueron, de esa autenticidad que la cruda realidad les ha arrebatado.

Bob encarna perfectamente esa cualidad del ser que ha pasado a experimentar la negatividad de la polis. Aunque han pasado ya muchos años desde que diera el paso de fundar una casa junto a Lydia, tener unos hijos y lanzarse por completo a una labor profesional que la sociedad le demandaba, a día de hoy es capaz de mirar la vida con ironía como único antídoto ante el desencanto, ante esa conciencia de que un día habrá un punto y final y todo acabará. Aunque ha aceptado la situación, trata de sobrevivir a una vida en familia que no le tiene en cuenta más allá de las típicas decisiones mundanas (su mujer solo le llama para pedirle opinión sobre el color de una moqueta o una reforma de su despacho) y una vocación, la de actor, que le reporta más beneficios en el capitalista mundo de la publicidad que en el de la interpretación. Él mismo se encarga de decir a Charlotte que gana más dinero haciendo anuncios que actuando en una obra de teatro.

Charlotte, por su parte, también ha despertado a la negatividad de la polis, a pesar de que su experiencia es más precoz. Ella se ve reflejada en Bob porque también ha optado por una vida en pareja y porque su marido John tampoco parece hacerle mucho caso. Él vive de la fotografía, su pasión, y ella se dedica a acompañarle en sus viajes y pasar mucho tiempo sola mientras piensa cómo seguir adelante con su vida en mitad del bloqueo vital.

En los dos subyace ese deseo de adolescencia, ese añorar la primavera de la vida ante una realidad que no era como imaginaban. Están perdidos en mitad de ese ir y venir de personas que miran por sí mismas y solo por sí mismas, entre las que deben perderse y tratar de ser felices, tal y como la sociedad (la polis de Aquiles) les reclama. Si ir a la guerra tras descubrir su condición mortal a través de Deidamía era el modo que tenía Aquiles de descubrir y aceptar su verdadera identidad, tanto Charlotte como Bob están muy lejos de lograrlo. Y esto es así porque han perdido cualquier punto de partida a la hora de orientarse en el mapa de su propia existencia. Se encuentran y congenian, precisamente, porque ese anhelo de adolescencia se enciende nada más conocerse y se acrecienta a medida que se suceden las horas y los días en compañía del otro. Si Lydia y John aportan monotonía, rectitud, nulo margen de maniobra y aburrimiento a sus vidas, tanto por sus formas de ser como por sus actitudes para con ellos, Charlotte y Bob ven en el otro, precisamente, lo contrario: libertad para imaginar un futuro diferente, ganas de liberarse del yugo de lo políticamente correcto, necesidad de salir a divertirse para liberar tensiones, espontaneidad a la hora de hablar y hacer planes de ocio, en definitiva, liberación de las responsabilidades y lucha por ser ellos mismos en un mundo que parece abocado a repetir siempre el mismo patrón (que tan bien representan sus respectivos cónyuges). Lo que predomina, y que aglutina a todas estas cualidades comparativas, es esa condición adolescente del estadio kierkegaardiano de la estética y autodivinización del yo: parece como si, al relacionarse mutuamente, Charlotte y Bob descubrieran en el otro la versión más auténtica de su propio yo.

En otras palabras, tanto Charlotte como Bob reivindican una individualidad que su propia realidad les arrebatara continuamente recordándoles que tienen una serie de obligaciones que ellos mismos han escogido, y el hecho de encontrarse supone para ellos un vuelco en su existencia tal y como la conocían. La intimidad de una relación de complicidad es la clave que les proporciona un nuevo prisma a la hora de encarar sus vidas y definirse a sí mismos. Al final, bien es cierto que ambos parecen volver a sus vidas, como Coppola deja caer segundos antes del último fundido a negro, pero es obvio que se ha operado un cambio de sensibilidad en los dos.

Ni uno ni otro quieren claudicar ante la uniformidad social, y de ahí parte su sentimiento de desencanto. Ahí está el sentido posmoderno de los dos personajes, en su necesidad de huir hacia ninguna parte, de erigirse ellos mismos en fuente de felicidad y renunciar de una vez por todas a una vida conyugal y laboral incierta y estéril. Charlotte y Bob son, en definitiva, fiel reflejo de ese gusto actual de los narradores por ensalzar en

las vicisitudes de personas normales, de humanidad contradictoria, en continua pugna, alejada de los tradicionales relatos sustentados sobre la constatable generosidad del héroe canónico para con su comunidad.

Lo trágico en Lost in translation

El mundo trágico que se despliega en esta película no resulta, a simple vista, tan obvio como el que se revela en *Las vírgenes suicidas*, pero no porque no sea visible o no cuente con la suficiente elocuencia, sino por el tono irónico (y humorístico, por tanto) que vertebra todo el filme. El mundo trágico de *Lost in translation* está presente, sobre todo, en la profundidad psicológica de sus personajes, que ya ha sido analizada en el apartado anterior a tenor de aquellas características que los hacen más posmodernos. Ambos viven en la ambivalencia de una tragedia existencial, esto es, la de saber quiénes no quieren ser (su vida actual junto a sus aburridas parejas) y la de buscar continuamente una salida para descubrir quiénes son en realidad (algo que solo consiguen al verse reflejados en el otro).

Si nos atenemos a los rasgos de que partía Ramón Ramos, el mundo trágico de esta historia es heterogéneo en la medida en que los personajes, y especialmente Charlotte, viven en una continua esquizofrenia en la que afirman y niegan continuamente su actual situación vital. Charlotte, más concretamente, pasa los días a la sombra de ese hotel y de una ciudad que se le presenta extraña, a veces incluso siniestra, debatiéndose entre el pesimismo del llanto al pensar que nadie le presta atención y, por otros lados, el optimismo que la empuja a salir, pasear, visitar un templo budista y finalmente unirse a Bob para salir de fiesta y disfrutar junto a algunos amigos. Él le corresponde, en este sentido, a pesar de que su interior ya ha superado en cierto modo la monotonía (que no el aburrimiento) y es capaz de distanciarse del pesimismo por medio de la ironía.

La problematicidad radical del mundo trágico está presente en sus vidas, pues ambos cuentan con esa dualidad de aceptar que quizá la felicidad es un sueño inalcanzable, que todo se rompe y se restituye continuamente, pero que nada permanece. Hasta que, por espacio de unos días, su vida da un giro radical cuando ese desconocido les descubre que todavía queda una esperanza de ser feliz. Ahí está la

paradoja fundamental que plantea la condición heterogénea del mundo trágico, en la capacidad que tiene Coppola para decirle al espectador que, a pesar de una ruptura sentimental, ni el mundo se acaba ni la felicidad se convierte en una quimera.

Ese relato de la identidad solo puede erigirse, como de hecho ocurre, en un escenario de contingencia en el que el ser y no ser conviven, de igual modo que lo hacen lo cambiante y aquello que perdura. Solo en el debate entre ambos polos tan semánticamente importantes para el sentir de la persona puede elevarse un relato profundo sobre las aspiraciones, anhelos y deseos de felicidad de un individuo, que es al fin y al cabo el tema central de la cinta.

La eudaimonia, el bien máspreciado para el hombre y por el que cualquiera de nosotros estaríamos dispuestos a dar todo, también es el centro de todas las inseguridades de Charlotte y Bob. En el primer caso, ella siente inseguridad hacia su relación de pareja, pues ha asumido que John y ella tiene opiniones distintas acerca de lo que debería ser el matrimonio (su relación de amor ha perdido la magia y, en consecuencia, también se ha perdido a ella misma). En el segundo, ocurre lo mismo pero en un nivel de madurez superior: Bob quiere aparentar seguridad ironizando continuamente sobre su mundo, sobre esa tragedia en forma de familia que lo asuela día y noche, pero en el fondo es un hombre inseguro que se deja llevar y sobrevive al propio devenir de los acontecimientos al entender, o eso parece creerse, que nada cambia a pesar de los pasos que uno pueda dar. Tanto uno como el otro, en cualquier caso, son vulnerables porque temen que el contratiempo más leve pueda acabar con su felicidad. Solo se empiezan a sentir verdaderamente fuertes cuando se conocen y empiezan a construir esa complicidad que traspasa la pantalla con tanta fuerza. Esa felicidad anhelada que ya habían dado por perdida vuelve a brillar con fuerza cuando atisban la más mínima posibilidad de volver a enamorarse, esta vez, de una persona que sí comparte con ellos la misma visión de la realidad, de las relaciones y, en última instancia, del amor. Ahí está lo heroico de los personajes de *Lost in translation*, en su decisión de acometer la tarea de luchar por ese bien tanpreciado que es la felicidad a pesar de contar con la posibilidad de perderlo para siempre. La tragedia griega que subyace en el relato de estas dos identidades apunta a esa hostilidad del destino de Charlotte y Bob que les obliga a sentirse frágiles en un mundo de posibilidades y bienes también frágiles.

Por último, este mundo trágico también es dinámico a pesar de que Coppola se empeña en defender lo contrario durante la primera mitad del filme. Es el momento en

que Charlotte y Bob deciden ir más allá y quedar para salir a dar una vuelta aquel en el que vemos por fin una variación en la aparente estabilidad de sus mundos, en ese sosiego desasosegante en que se han convertido sus vidas mostrado a través del aburrimiento diurno y el insomnio nocturno. Se agarran al otro como a un clavo ardiendo porque ven en él la posibilidad del cambio, de aceptar por fin que nada está perdido y el libro de sus vidas todavía sigue a la espera de ser escrito.

Por otro lado, la acción trágica que ejercen ambos personajes también cumple algunos de los principales rasgos apuntados por Ramos. Esa acción principal que tanto Charlotte como Bob acometen y que les lleva a descubrir un rumbo diferente en sus vidas es la decisión espontánea de salir de copas y divertirse sin importar lo que sus respectivas parejas pudieran pensar. Ahí empieza a operar el cambio, un cambio de tercio que, como vemos al final de la película, los cambia de forma definitiva. Aquí se aprecian dos de los rasgos de la acción trágica, su irreversibilidad y su carácter impredecible. No obstante, ninguno de los dos los abocan, como al héroe clásico, a un final trágico, sino todo lo contrario: Charlotte y Bob son impredecibles, por eso de pronto se dejan llevar contra todo pronóstico y se lanzan a la conquista de la noche y el ocio; pero es que, además, su acción resulta irreversible porque, lejos de precipitarlos a la desgracia, como en la tragedia griega y como ocurrió en *Las vírgenes suicidas*, los cambia para siempre al llamar su atención sobre el hecho de que la felicidad está todavía a su alcance pese al estilo de vida que han escogido.

Esa decisión de buscar una salida a su desencanto, a su situación de estancamiento, también cuenta con un componente dilemático y agonal. Cuando por fin Charlotte y Bob despiertan del letargo y deciden actuar en pro de su bienestar emocional (salir por ahí a divertirse y seguir viéndose a ratos), se enfrentan a un dilema, el dilema de seguir conociendo a esa persona a pesar de que su vida ya está asentada junto a otra (Lydia y John son el presente, insatisfactorio y anodino, pero Charlotte y Bob podrían ser el futuro, cómplice y jovial). La pregunta que Coppola genera en el espectador a partir de ese instante no es «¿se enamorarán?» sino «¿harán bien apostando por su felicidad aunque el precio a pagar sea romper con su vida anterior y, por tanto, con sus parejas?». Es la profundidad psicológica con la que Coppola ha construido a sus personajes la que opera en el espectador una sensación de identificación mayor y por ende diferente a la que pueden suscitar las comedias románticas al uso. Cada palabra y cada silencio en el cine de Sofia Coppola contribuye a algo y nada es baladí. Quizá Este

filme pueda ser uno de los más expresivos en este sentido. En el caso de Charlotte y Bob, el espectador no necesita que se besen o se juren amor eterno, le basta con que la complicidad les arranque de su estancamiento existencial. Ahí está una de las cualidades de la identidad que Sofia parece querer explicarse a raíz de su propia experiencia con el matrimonio: quizá una relación de pareja no tenga nada que ver con anillos ni promesas y se aproxime más, en cambio, a la sensación de saber que el otro está ahí para escucharte y prestarte apoyo.

El carácter agonal es obvio, después de lo que se acaba de exponer: tanto uno como otro luchan continuamente con sus conflictos interiores, encarnados en esa continua pregunta acerca de la vida y la naturaleza del componente sentimental de la misma. Y ese conflicto que ambos poseen (quizá en el caso de Charlotte es mostrado de manera más explícita) también es revelado en el relato a través de una acción mimética. Ese conflicto interior, ese *estar perdidos*, es verbalizado por ambos personajes y constituye el punto de apoyo para la identificación del uno con el otro: se entienden porque ninguno de los dos sabe exactamente lo que debe ser un matrimonio y, en segundo lugar, porque ambos están desencantados con el rumbo de su vida laboral. La ética, en su sentido kierkegaardiano, supone una experiencia de la negatividad completa en ambos. Ni uno ni otro parece haber encajado bien esas obligaciones que su sociedad les ha reclamado, a saber, fundar una casa y desarrollar una actividad laboral.

Tanto Charlotte como Bob son personajes que comparten con el actor trágico buena parte de su naturaleza. Para empezar, ambos son tanto agentes como pacientes, si bien esa primera condición está bastante atenuada. Ambos parecen haber dejado su vida en manos del azar, es decir, son más pacientes de su vida que actantes dentro de ella a pesar de que se preguntan continuamente (a veces, mediante el diálogo con el otro, otras veces solo implícitamente a través de silencios prolongados) qué les deparará el destino o por qué han llegado a ese nivel de parálisis vital. El único momento en que dejan de ser pacientes, paradójicamente, es aquel en que deciden pasar esos ratos juntos de forma deliberada. Quedar para cenar en ese restaurante alejado del hotel, ir al hospital o salir a explorar la noche de Tokio son decisiones que les impulsan emocionalmente y, por tanto, les hacen abandonar esa sensación de letargo existencial. El beso final, ese tras el que la historia entre ambos parece diluirse con el fundido a negro, es el mayor acto de libertad que los dos héroes trágicos elevan sobre y dentro de sus vidas. A pesar de que (no lo sabemos) no tiene consecuencias fácticas, solo sentimentales (transforman su

modo de enfrentar la vida a partir de ese momento), es el mayor salto al vacío que ellos, como individuos agentes, deciden vivir. Y aquí no hay responsabilidad, solo deseo de salir del agujero en que se ha convertido el día a día. No hay castigo para ellos, como para el héroe trágico, porque el castigo lo estaban viviendo ya desde mucho antes de conocerse y porque no hay irresponsabilidad en sus acciones y decisiones. Se han mirado al espejo de la complicidad y han descubierto, gracias a él, que una nueva vida es posible, que se puede virar el rumbo y luchar de una vez por todas por el bien máspreciado, la felicidad.

Llegados a este punto, es momento de proceder a definir esos rasgos antiheroicos presentes en los personajes de *Lost in translation* y que nos puedan dar una idea más clara acerca de sus identidades personales. Puesto que son dos personajes los protagonistas, se intentará hacer un esbozo de características comunes y, en segundo término, también propias de cada uno de ellos.

La primera distinción que salta a la vista tiene que ver con el conformismo. Bob se conforma con que vayan pasando los días a base de ganar dinero con un trabajo que no le satisface pero le crea la ilusión de cumplir con el deber de mantener a su familia. Charlotte, por el contrario, llora y patalea, aunque de forma callada, porque su relación de amor no responde a sus expectativas y porque está sumida en un profundo bloqueo que no la deja ni avanzar ni retroceder. Bob parece conformarse con hablar con su mujer y decirle a todo que sí, con ganar un dinero por trabajos publicitarios porque simplemente le reportan más beneficios que la interpretación. Y así lo vemos en pantalla. El equipo de grabación le es indiferente, solo quiere que la grabación pase rápido y pueda marcharse. Charlotte se intenta desahogar al teléfono con una amiga que no le hace mucho caso, mantiene conversaciones vacuas con John que la dejan exhausta por dentro y la obligan a no dormir o a dar largos paseos bajo la lluvia como solución estéril a su agotamiento mental.

En segundo lugar, tanto uno como otro son impermeables al bien común. Saben que hay una realidad ahí fuera, representada por Coppola mediante los recursos del trabajo como mera obligación (en el caso de él, un trabajo agotador; en el de ella, inexistente) y el amor como supuesto refugio ante los males de la vida, que para ellos no es tal, como puede verse en sus interacciones con sus cónyuges. No les importa lo más mínimo cumplir con su sociedad, solo tratan de abrirse paso en ella intentando sufrir lo menos posible y esquivando el mayor número posible de envites de la responsabilidad.

Como decíamos, el antihéroe tiene espíritu de héroe porque actúa para sí mismo, en pro de su bienestar y tomándose como vara de medir. Ya lo vimos en *Las vírgenes suicidas*: las Lisbon eran antiheroínas para su sociedad pero heroínas para sí mismas cuando deciden acabar con sus vidas porque el acto de morir implica una paradójica libertad inédita en sus recorridos vitales. En *Lost in translation* esta ambivalencia está más atenuada: Charlotte y Bob no toman una decisión tan drástica, pero en su decisión de pasar ratos junto al otro y, finalmente, poner las cartas de sus sentimientos sobre la mesa (el famoso beso de cierre) también hay un potente componente de liberación. Esos actos de libertad que empiezan a hacerles despertar del letargo no encarnan los valores del héroe, que seguramente se sacrificaría por su familia y se volcaría en su trabajo para contribuir a su sociedad, sino con el antihéroe, que hace de su vida y su felicidad un proyecto en sí mismo, al margen de las implicaciones para con el resto de sus semejantes. La paradójica heroicidad de Charlotte y Bob, al encontrarse, consiste en dejar de lado cualquier precaución que les mantenga atados al statu quo para ser completamente auténticos. Y solo estando el uno con el otro logran, en efecto, este ideal de autenticidad.

En cuarto lugar, ambos personajes representan también a ese modelo de identidad humana que reafirma su personalidad propia en la interacción con los otros. Lejos de erigirse en seres éticos, Charlotte y Bob recortan su personalidad por comparación con la realidad y los demás. Cada uno a su modo, eso sí. Ella, lo vemos en los momentos en que sufre, se reafirma en su condición de ser único cuando manifiesta su descontento con una relación de amor que parece haberla dejado en un segundo plano o cuando se divierte junto a sus amigos y se coloca la peluca de color rosa (un modo peculiar que tiene Coppola de acentuar audiovisualmente el sentimiento de autenticidad y que ya se ha convertido en un clásico en su filmografía): ese gesto, ese momento de transformación física, choca frontalmente con esos momentos junto a John que la hacen parecer una mujer sumisa y conformista. Bob, por su parte, se distancia continuamente de su realidad, tanto de su familia como de su profesión. Por ejemplo, cuando dice que se dedica a la publicidad porque le reporta más beneficios que el teatro, deja claro que ese modo de ganarse la vida no va con él porque se encuentra a un nivel artístico diferente.

Coppola ha dotado a sus personajes, en quinto lugar, de una cualidad común que los acercan al modelo antiheroico y, por tanto, también al de cualquier ser humano corriente: la pasividad y la tendencia a sobrevivir a la vida en lugar de coger las riendas

y vivirla al máximo. Charlotte y Bob no viven, sobreviven, padecen su existencia y se convencen durante la primera mitad de la historia, con más o menos solvencia, de que las cosas son así y hay que aceptarlas. Pero en su segunda mitad todo se precipita y, a pesar de no dar pasos drásticos, empiezan a ver en el otro la posibilidad de liberarse del yugo de su realidad, es decir, la posibilidad de vivir de verdad. Nos sentimos identificados con ellos porque, en definitiva, tienen conflictos existenciales propios de cualquier de nosotros. Son tan humanos como cualquier espectador y sufren y se ríen de igual modo. En este sentido, el espectador percibe durante la segunda parte de la historia una serie de sensaciones que bien podrían compararse con esa catarsis de la que hablaba Ramos al hilo de su exposición sobre el héroe trágico. Sentimos compasión por Charlotte y por Bob porque sabemos que para nosotros tampoco sería fácil vivir en la continua insatisfacción y, en segundo término, también temor al aventurar en nuestra imaginación las nefastas consecuencias de ese encuentro que mantienen ambos. Sabemos que el destino que Charlotte y Bob será igualmente difícil opten por lo que opten: si siguen con sus vidas conyugales, seguirán desperdiciando su vida; si, por el contrario, deciden poner un punto y aparte y comenzar una nueva relación, el impacto emocional también podría ser perjudicial, aunque quizá en menor medida si lo miramos desde la perspectiva del largo plazo.

Bob cuenta, sin embargo, con muchos más rasgos antiheroicos que Charlotte. A diferencia de ella, él es un esteta. Ella lucha por construir una vida que le satisfaga; él ha aceptado un mundo en el que solo parece preocuparle vivir el momento y prolongar su yo adolescente. Coppola pone en su boca esa frase tan aparentemente superflua que, sin embargo, dice mucho más de su personaje que cualquier escena insomne. «Soy un adolescente en el matrimonio», dice. Trata de convencerse de que sigue siendo joven a pesar de la evidencia de la edad. Bob es un dandi venido a menos que pasa media vida en un avión, de aquí para allá, intentando disfrutar de la vida y utilizando la ironía como vía de escape a sus frustraciones. Esto nos lleva al siguiente rasgo que le es propio: como el antihéroe, Bob convence a Charlotte (y al espectador) por su astucia, su humor inteligente y su ingenio, no por su complexión física o sus cualidades sobrenaturales. La ironía es su única arma en esa batalla existencial que a veces se torna en dialéctica para con Charlotte. Es un hombre capaz de aplicar el sentido del humor sobre temas tan importantes como la crisis de los cincuenta, el matrimonio o su insatisfactorio trabajo.

A diferencia del personaje interpretado por Johansson, que lucha en vano por salir del agujero aunque a veces parezca dormida en cuerpo y mente, Bob mantiene esa

actitud tendente a no complicarse la vida. Se conforma con lo menos malo, a saber, tener una familia anodina plagada de necesidades por saldar y ganar dinero haciendo anuncios en lugar de cobrar la carta parte interpretando a un personaje sobre un escenario en Broadway. Se contenta con lo menos malo incluso cuando ve una salida a su infelicidad conyugal: besa a Charlotte, pero sale despavorido después en lugar de declararle su amor o pedirle una vida juntos. Sigue, como el antihéroe que es, volviendo a su vida con Lydia y sus hijos, sigue sin arriesgarse a pesar de saber que quizá Charlotte sería la oportunidad de su vida. Pero no, el vértigo de saltar al vacío no entra en sus planes, a pesar de todo. Y esto sucede, por supuesto, porque su ideal no es la excelencia, como lo era en el héroe Aquiles, sino sufrir lo menos posible.

Charlotte, por su parte, cuenta con una cualidad antiheroica que en Bob está más difuminada, o bien, disimulada con un envoltorio fraguado a base de fina ironía: el conflicto interior. El héroe en la ficción se ha enfrentado, tradicionalmente, a un semejante o a una entidad sobrenatural que le obliga a hacer gala de su inteligencia y su fuerza bruta, justo lo contrario de lo que sucede con los antihéroes. Charlotte es ejemplo perfecto de cómo el conflicto interior evoluciona a medida que el personaje recorre los vericuetos de su aventura. De ahí la fácil identificación con ella: sufrimos cuando sufre ante la apatía de su amiga cuando hablan por teléfono, cuando trata de asumir que el trabajo es más importante para John que ella misma y cuando, finalmente, vemos cómo el encuentro con Bob ejerce un cambio sustancial en su modo de afrontar la realidad. Su conflicto interior, que no parte más que de una crisis de identidad (tanto sentimental como laboral), es el que podríamos tener cualquiera de nosotros. Y esas peripecias que vive en un Tokio abarrotado junto a la esperanza del cambio (Bob), son las mismas que podrían ocurrirle a cualquier ciudadano de a pie.

El beso final, que sucede cuando Bob ya va camino del aeropuerto en un taxi y ve de repente a Charlotte caminar por la concurrida calle, podría corresponderse con el símbolo del error trágico que analizaba Ramos. De hecho, es el único error que parece acaecer en todo el metraje, por las connotaciones éticas que tiene para la vida conyugal de los protagonistas, pero no por ello resulta menos interesante. Y es interesante porque, a diferencia del héroe trágico, que cae en él y provoca que se desencadene la fatalidad, en el caso de estos dos antihéroes cumple con rigurosidad la regla de su conducta: prefieren despedirse y seguir con su vida que lanzarse a los brazos del otro y provocar una hecatombe vital que les saque de la comodidad de su relación de pareja. Ambos

prefieren una retirada a tiempo, como el antihéroe, alejándose así de la condición temeraria del *homo tragicus* y acercándose mucho más a su cara de hombre prudente.

En cuanto a la clasificación de antihéroes o modelos humanos, por último, en *Lost in translation* nos encontramos con dos claros antihéroes pacientes. Ambos dejan claro (a veces, verbalizando; otras, a través del silencio) que la felicidad es un imposible. Sufren por frustraciones personales (en el caso de Charlotte, porque sus expectativas sobre el matrimonio nada tienen que ver con lo que está viviendo y porque no sabe quién es ni a qué se quiere dedicar; en el de Bob, porque tampoco congenia con su vida familiar y se deja llevar por un trabajo que le reporta más beneficios pero no le hace sentirse realizado). Charlotte está nerviosa y es inquieta quizá porque es más joven y sigue viendo el horizonte de sus sueños, a diferencia de Bob, que ya ha cumplido los cincuenta y simplemente se regocija en la infelicidad conyugal para usar la ironía como continua (y necesaria) vía de escape. Ella trata de luchar; él combina su sentido del humor con momentos de remordimiento, un sentimiento de culpa que parte de la inseguridad de haber dado los pasos correctos para llegar a la felicidad.

Charlotte se correspondería también con el caso del antihéroe cotidiano, pues es una joven que trata de pasar desapercibida, confundirse entre la multitud y no aspira a trascender, solo a decidir de una vez por todas si estar unida legalmente a John actúa en su favor o en contra. Comparte los prejuicios de la sociedad y los valores, aunque en este segundo caso ya ha comenzado a plantearse si esos valores (como el matrimonio) son realmente los que van con ella. Bob no se asemeja al antihéroe cotidiano porque su propia profesión no se lo ha permitido, de ahí que quizá Coppola construyera el personaje basándose más en los rasgos del antihéroe ocioso: Bob elude la responsabilidad (las llamadas de Lydia son para él un trago porque le aburren hasta la extenuación), se refugia en la soledad y en el insomnio, pero, cuando conoce a Charlotte, se deja llevar por lo lúdico y el sentido del humor. Es capaz de ironizar sobre la vida y sobre su condición de hombre casado en crisis, incluso, pero en el fondo no subyace la frivolidad, sino un deseo deliberado de evitar las preocupaciones y dejar lo negativo para más tarde. Uno de los ejemplos más claros de esta ambivalencia está en su decisión de pasar la noche con la cantante del restaurante del hotel. Nada importa y solo el deseo puede hacer olvidar la insatisfacción.

Al contrario de lo que se analizó con respecto a *Las vírgenes suicidas*, en *Lost in translation* sí parece existir una inmersión de su autora, Sofia Coppola, en la semántica del filme. Concretamente, tal y como ella ha declarado en algunas ocasiones, fue su condición de mujer divorciada la que le llevó a poner sobre el lienzo cinematográfico una historia acerca del matrimonio, de aquellas expectativas que ella misma había albergado en su seno y, por consiguiente, de la realidad que le había tocado vivir tras su divorcio en 2003 con el también director de cine y primer marido Spike Jonze. El cine se convirtió, con su segunda obra, en un campo de pruebas creativas con las que elaborar un mapa completo acerca de un fenómeno tan real como definitivo en la construcción de la identidad: la decisión de compartir la vida y mirarte permanentemente en ese espejo que es el otro.

Las experiencias de Charlotte y Bob nos dicen, como explicaba Ricoeur, quiénes son ellos, es decir, quiénes son los personajes del relato y qué lugar ocupan en el mundo (su mundo, que también es nuestro mundo). A simple vista, quizá pudiera parecer que Charlotte guarda más similitudes con la propia Sofia Coppola por compartir el género y ser ambas cercanas en cuanto a su edad, pero a medida que avanza la cinta y descubrimos el relato de Bob, también se puede ver cómo la propia Sofia se está mirando en el espejo de la experiencia: ¿es una vida como la de Bob aquella que quiero para mí dentro de veinte años? En cualquier caso, el relato de las dos vidas cruzadas va elaborando una misma identidad a base de fragmentos, a saber, la de cualquier persona (que es Coppola también en ese momento vital de ruptura con las expectativas conyugales) que vive una vida insatisfactoria junto a su pareja y se ve en la tesitura de romper con todo (Charlotte) o seguir adelante y buscar refugios para escapara de la infelicidad (Bob).

Entendemos a los personajes porque, siguiendo a Ricoeur, están puestos en esa trama y no otra. Tokio, una ciudad culturalmente opuesta a lo que ellos conocen, y la insatisfacción de la vida conyugal de ambos son coordenadas espacio-temporales que desvelan esos yoes desencantados que sobreviven a la realidad más que vivirla en todo su esplendor. Y les comprendemos, en segundo término, sobre todo porque su historia se enmarca en un relato temporal, en el tiempo: Coppola nos muestra el momento presente de ambos (una joven empezando a vivir en pareja, un hombre de mediana edad cansado de vivir en pareja), pero podemos imaginar fácilmente el pasado de cada uno

(la típica joven idealista que se esfuerza en sus estudios y aspira al romanticismo de fundar una familia; el hombre que decidió fundar una familia y dedicarse a su trabajo para mantenerla). Si en su anterior obra Coppola nos invitaba a imaginar también un futuro que nunca existiría, en *Lost in translation* apuntar a ese futuro no resulta tan onírico. Podemos imaginar fácilmente las dos opciones. Por un lado, que Charlotte y Bob vuelvan a sus vidas para encararlas de otra manera tras ese beso final; o que, después del fundido a negro, ambos decidan abandonar la insatisfacción y lanzarse a una nueva historia de amor a pesar de las convenciones y de las expectativas anteriores. Aquí radica, otra vez, una de las genialidades del filme: su directora pone el punto y final y nos cede la capacidad de imaginar un futuro para ambos personajes presidido por la pregunta ¿quiénes podrían llegar a ser en caso de juntarse? Y, ¿quiénes en caso de volver a sus vidas previas a su encuentro? En definitiva, con ese final abierto tan marcadamente posmoderno Coppola lanza una pregunta (que a ella le inquieta como mujer en un momento crucial de su vida): ¿qué lugar quieren ocupar Charlotte y Bob en el mundo?

Coppola no se molesta en mostrar personajes planos e identidades testimoniales, como si fueran objetos que luego se olvidan, sino que se enraíza en personajes con dimensión y profundidad psicológica, que viven, sufren y se relacionan como cualquiera de nosotros y tienen una historia desplegada en el tiempo. Su historia es la historia de cómo ha pasado el tiempo en sus vidas. La narración, como vemos, vuelve a jugar en papel fundamental, el de aunar el presente con el pasado de los personajes y, de ese modo, apuntar a un futuro en un marco variado de posibilidades. Vemos en Charlotte y en Bob a dos seres temporales que luchan por mantenerse (ella en mayor medida que él, quizá) y cuya condición humana abarca tanto lo que son y han sido como aquello que planean ser con mayor o menor ímpetu.

Ambos personajes se diferencian precisamente en este sentido: mientras Charlotte está inquieta y lucha con el día a día para abrirse paso hacia un futuro más feliz, Bob parece haber claudicado y prefiere dejarse arrastrar por su vida cediendo a la ironía como refugio ante el mundo. Quizá Coppola, al construir a ambos personajes, se pudo preguntar si merecería la pena romper con todo a tiempo (Charlotte) o mejor dejarlo estar y buscar un antídoto contra su realidad (Bob). Lo que estaba claro es que, una vez ella se hubo divorciado de Jonze, la historia ideal de felicidad y apoyo continuo que muestran los relatos románticos se había revelado quimera.

Si nos atenemos a un análisis de ambas identidades a través de la dualidad expresada por Ricoeur, pronto salta a la vista la diferencia fundamental. Esa misión vital de mantenerse en el tiempo del individuo que era la base de la identidad ipseidad es representada de dos modos diferentes en el filme que nos ocupa. En Charlotte resulta más clara: ella sigue siendo la misma chica idealista que probablemente fue en la adolescencia, esa que soñaba con una vida familiar y un trabajo perfecto. Pero, tras casarse con el amor de su vida, se encuentra con un muro, el muro de la incomunicación y de una situación emocional de vacío y pérdida. John pasa mucho tiempo fuera, dedicado por entero a su trabajo, pensando que el matrimonio es así, un acuerdo tras el que ambos cónyuges trabajan y todo lo demás pasa a un segundo plano. Al contrario que Charlotte, que está bloqueada porque creía que el matrimonio era una unión basada en el afecto, la escucha atenta, el contacto mutuo y el apoyo. Ese muro es, por tanto, un reto para ella. Y ahí aflora el sentido de ipseidad de su identidad personal, en la necesidad de reivindicarse a sí misma como mujer (casada, en ese momento) a pesar de una situación conyugal que le dicta otras directrices, en definitiva, en la necesidad de mantenerse a sí misma a pesar de esos cambios inesperados que ya han empezado a ocurrir en su vida. El interrogante que se abre al contraponer su vida con la de Bob es ¿será el actor de mediana edad la opción más idónea para mantenerme en mi promesa de seguir siendo yo misma, puesto que la opción de John no se adecua a mis expectativas vitales? Ahí está el conflicto existencial que Coppola trata de desenmarañar, como si ella misma se preguntara si a partir de ese momento merecería la pena tener una nueva pareja o, por el contrario, la soledad la ayudaría a mantenerse a sí misma a pesar de cuanto cambio pudiera acaecer.

En el caso de Bob, en cambio, ese mantenimiento del sí parece un imposible durante la primera mitad de la película. Mantenerse a sí mismo, en ese sentido de ipseidad, quizá hubiera significado divorciarse de Lydia y luchar por seguir siendo actor de teatro y cine. Pero no, hace mucho tiempo que él ha supeditado su felicidad (y a sí mismo) a una relación de amor vacua y a un modo de ganarse la vida (la publicidad) con los que en ningún caso se identifica. Por eso Charlotte surge, de su punto de vista, como una posible salvadora de ese sí mismo que ha perdido el rumbo y ya no sabe si va o viene. En ambos personajes hay una pretensión de mantenimiento de sí mismos, si bien en ella forma parte de un proyecto vital más explícito.

El carácter de ambos personajes vuelve a ser radicalmente diferente debido a sus también diferentes recorridos vitales. El carácter de Bob es enfermizo, aburrido a veces,

ingenioso otras tantas, debido a esas costumbres que ha ido adquiriendo en un entorno familiar y laboral también aburridos y basados en la repetición continua de patrones. Coppola es especialmente expresiva en el primer caso cuando muestra esas llamadas telefónicas de Lydia en las que pide opiniones a Bob sobre asuntos que no le interesan lo más mínimo, como el color que deben elegir para una nueva moqueta o le disposición renovada de su estudio. Con cuatro o cinco pinceladas de este estilo, la directora tiene la habilidad de ponernos en antecedentes y alertarnos sobre el carácter del personaje: una persona que se debate entre el aburrimiento y la apatía que le proporciona su vida familiar (hasta el punto de olvidar felicitar a su hijo por su cumpleaños) y un trabajo que le da dinero pero no realización personal es normal que recurra a la ironía como salida de emergencia ante la frustración de ver cómo tu vida se marcha sin decir adiós.

El carácter de Charlotte adquiere una lectura diferente, pero no opuesta. También está aburrída y padece insomnio por la frustración, pero las costumbres que la han podido llevar a forjarse un carácter tan melancólico no son tan explícitas más allá de su relación con John, una relación de supuesto amor dominada por la incomunicación continua y la sensación de que él es ajeno a las necesidades emocionales de su mujer.

Lo que ambos personajes tienen en común, por tanto, es esa última oportunidad (que les brinda el otro) de tomar la salida de emergencia, reivindicarse a sí mismos de una vez por todas y luchar por la felicidad. La identificación con los valores del otro y esa química que surge prácticamente desde su primer encuentro confluyen hasta que Coppola los pone contra las cuerdas en esa concurrida calle en la que se besan y finalmente deciden retomar sus vidas anteriores (habiendo operado un cambio emocional significativo en ambos, eso sí). Por todo esto, ese compromiso del individuo de mantenerse a sí mismo encuentra un nuevo modo de expresión en las vidas de estas dos personas. Ese beso final significa mucho más que una clausura digna para un filme reflexivo y en cierto modo lacónico, supone una huida hacia ninguna parte de dos individuos ávidos de volver a lo más íntimo de ellos mismos, a lo que les permite responder a la pregunta acerca de quiénes son, quiénes han sido y quiénes podrían ser. El beso representa la oportunidad de reivindicarse a sí mismos del mismo modo que Lux Lisbon se reivindicaba acogándose a la muerte como huida de una vida infeliz que no le permitía mantenerse a sí misma y ser fiel a su propia palabra. En *Lost in translation*, no obstante, este recurso resulta más tenue porque, ante todo, Coppola solo

insinúa: muestra el beso, pero deja para el espectador la labor de imaginar un futuro diferente para sus personajes.

La trama de la historia es, otra vez, la que nos da la clave para comprender del todo las identidades que Coppola decide pasar por el microscopio. El relato aúna las dos cualidades de la identidad, mismidad e ipseidad al narrar la confluencia de dos vidas (y sentires) aparentemente opuestos pero que sin embargo comparten una misma historia de desencanto y pérdida personal. Charlotte y Bob son dos personas infelices que se miran al espejo y se reconstruyen con ayuda del otro: él ve en Charlotte al joven que fue, ese chico loco por amar y fundar una familia; ella lo ve a él como una posibilidad que se abre en su horizonte vital, la posibilidad de seguir junto a John y terminar sus días recurriendo al whisky y la ironía para poder sobrevivir a una realidad que se le resiste. En cualquier caso, solo sabemos quiénes son ellos (y solo Sofia puede hacer un diagnóstico del matrimonio) narrando el presente de ambos, insinuando el pasado a través de la verbalización que ellos hacen de sus experiencias y apuntando a un futuro posible inesperado tras un beso sincero. Es la trama de su vida (objetiva e imaginada por Coppola), por tanto, la que nos dice quiénes son, no ellos solos y por sí mismos.

Sofia Coppola, por otro lado, se inventa una historia para explicarse a sí misma por qué en la vida ciertos asuntos son como son y suceden como suceden. Se inventa esa historia sobre dos personas infelices que ven en otro una esperanza para dar cierto sentido a su propia experiencia en el seno de su matrimonio. No se debe entender que, por no usar una primera persona en el relato o no elaborar una narración cercana al documental, Coppola se distancia. En este sentido, si en *Las vírgenes suicidas* ella se distanciaba dejando la narración de los hechos en manos de Trip, un personaje que conoció a las Lisbon, en *Lost in translation* esa cercanía entre la experiencia personal de la autora y la de los personajes es más explícita. En otras palabras, no es de extrañar que su directora aúne los papeles de autora y narradora del relato si, como ella misma ha declarado, en este filme tan solo trataba de hacerse pregunta sobre el significado del matrimonio para ella y el que pudiera tener para su marido, del que recientemente se había divorciado. Ella es autora de la historia y narra en la medida en que crea a sus personajes y los deja actuar sobre el tablero de la vida, si bien ellos son quienes, en manos de su creadora, desarrollan diferentes modelos de vida en pareja.

Lo importante, en cualquier caso, es que la historia de Charlotte y Bob nos dice mucho más de su creadora de lo que quizá ella pudo incluso imaginar. Ese encuentro

entre la directora y su mundo real que se objetiva en la película es lo realmente relevante, y en este filme resulta bastante significativo a la luz de ese deseo de búsqueda de significado verbalizado por ella misma. Coppola habla de sí misma en dos sentidos que se corresponden con los dos personajes protagonistas. Por una parte, se identifica con Charlotte en su momento presente, pues ambas son mujeres buscando una explicación a por qué sus parejas no comparten su visión (quizá más romántica) de lo que debería ser el matrimonio. Por otra parte, en Bob también imprime parte de su identidad al imaginar en qué podría haberse convertido su relación de amor con Jonze en caso de que no hubieran puesto el punto y final a su historia de amor. Coppola elabora una mimesis a través de un pasado latente (insinuado), un presente centrado en la figura de Charlotte (podría ser ella misma) y un futuro imaginado al que quiere escapar (Bob y su relación de incomunicación con Lydia).

Es la propia vida de la directora la que prefigura la narración, siguiendo a Ricoeur y Arendt. Su experiencia conyugal provoca que las musas despierten y lancen al aire pinceladas de ficción que, paradójicamente, son formas de explicar su propia realidad. Y en ese relato el principio ricoeuriano de la «concordancia discordante» resulta especialmente expresivo. La concordancia, esa trama en la que los hechos se disponen y discurren con base en el principio de causalidad, corresponde a la primera parte del relato, esos primeros momentos en los que Charlotte y Bob todavía no se conocen y se aburren, claudicando en mayor o menor medida ante la infelicidad. La discordancia penetra en la historia cuando entran en contacto y empieza a surgir esa química íntima entre ambos. Ese trastrocamiento de fortuna que precipita el cambio interior de ambos protagonistas corresponde a la imaginación de su directora y guionista, que no duda en preguntarse: ¿y si, después de todo, mi fracaso sentimental se debe a que no he encontrado a la persona idónea? Se trata de una pregunta que pone en manos de Charlotte y Bob para aplicarla después de su propia experiencia. ¿Y si Charlotte y Bob debían encontrarse para saber que nada estaba perdido y que eran infelices simplemente porque no habían encontrado a una persona afín? Aquí se encuentra la clave de esa confluencia entre la experiencia previa de la autora y la que viven sus personajes después. Ni la elección de esos dos modelos humanos ni la precipitación final de esa pregunta (simbolizada por el beso de despedida) mediante la interacción entre ambos es ajena al interés de Coppola por explicarse a sí misma y su propia vida como mujer casada y, más tarde, divorciada. En resumidas cuentas, en esta

segunda película es más evidente esa búsqueda de la respuesta acerca de quién es ella partiendo de una serie de interrogantes sobre quiénes son sus personajes.

¿Qué decir, en este punto, de la morfología del filme? En *Lost in translation* Sofia Coppola se revela también mediante la confirmación de algunas de sus notas de estilo, esas que seguirá cultivando a lo largo de toda su filmografía. Este filme confirmó esa forma de narrar que hoy en día se ha convertido en marca de la casa: si en cuanto a la estructura, las influencias culturales y la temática ya había decidido cuál sería el patrón a seguir (hablar sobre la condición humana, sobre la identidad, la adolescencia y la intimidad como terreno de juego de cada persona), en *Lost in translation* se aprecia la primera radicalización de su estilo visual, de la forma que adquieren sus relatos, si bien es una radicalización algo tenue. Desde esa primera escena en la que Charlotte yace de espaldas en la cama y el paisaje de Tokio, nublado y oscuro, ya nos dan una idea del tono de la historia que está por delante, la recurrencia a los silencios y los planos largos en los que ella camina o él deambula por la habitación de hotel en busca de su conciencia para poder dormir no dejan lugar a dudas: se trata de una película de Sofia Coppola. ¿Cuál es la clave de estas preferencias? Pues no es otra que una pretendida imitación de la vida, como ella misma ha declarado en no pocas ocasiones. Los personajes callan durante largos períodos de tiempo porque en la vida real nadie habla continuamente, ni siquiera cuando está acompañado y las circunstancias son propicias para un derroche de verborrea. En Coppola, en definitiva, hay algo que no encontramos en la mayoría de películas norteamericanas: la posibilidad de conocer a los personajes no solo por lo que dicen o hacen sino, además, por lo que no dicen. Sabemos que Charlotte se siente sola antes de que aparezca en pantalla la primera referencia a su marido John, simplemente viéndola pasear por Tokio bajo la lluvia o cuando despierta y pasa un buen rato sola en su habitación, no por el simple hecho de que ella se lo diga a otro personaje. Es más, en ningún momento ella les dice a John o a Bob que se sienta sola, pero Coppola ya se ha esforzado por que lo sepamos a través de los matices y de esa melancolía que traspasan las acciones de la joven. Tampoco sabemos que Bob es un infeliz porque él lo verbalice, basta un mensaje de su mujer, alertándole de que ha olvidado el cumpleaños de su hijo, para que nos hagamos una idea de que las cosas no van muy bien en su vida. La mueca de indiferencia que él esboza al leer la nota nos lo dice todo, así como esos momentos posteriores en los que él trata de relajarse escuchando música en la habitación del hotel. Si se tratara de una película de acción, no

pasaría nada, la significación de estos detalles cobra significado porque es una película que gira todo el tiempo en torno a la condición humana.

En cuanto a la morfología de la historia, conviene hacer un último apunte que fue novedoso en la filmografía de Sofia Coppola al lanzar *Lost in translation*: la recurrencia a un final abierto o, al menos, que no terminara de responder a todos los interrogantes planteados. Ricoeur hablaba de ello al hilo de Pamela y Clarissa, de Richardson, una de las novelas que toma como ejemplo de las nuevas formas narrativas posmodernas. En efecto, también la historia de Charlotte y Bob representa un gusto de su autora por la posmodernidad en el sentido de reiterar la obsolescencia de la trama tradicional (inicio, medio y final) y la recurrencia a una nueva forma narrativa que deje de lado las reglas canónicas de la creación literaria. En *Lost in translation* existe una lógica interna y un hilo conductor, pero ese final, en el que ambos parecen volver a sus vidas anteriores a pesar de confirmar con un beso que preferirían un cambio de tercio abre un abismo que distancia a Coppola del estilo general de las películas de Hollywood: su preferencia no solo por no cerrar ciertos interrogantes (¿será capaz Charlotte de renunciar a John?, ¿cogerá Bob las riendas de su vida de una vez por todas?), sino por abrir una nueva pregunta de mayor calado: ¿habrá una segunda parte en la que Charlotte y Bob por fin decidan iniciar una vida junto al otro? Lo moderno hubiese sido, como en la mayoría de comedias románticas clásicas, poner un punto y final en el que ambos se unen y renuncian a sus anteriores vidas. Pero no, Sofia Coppola va más allá y no deja que sus antihéroes coman perdices, prefiere decirle al espectador que cada uno es dueño de su destino y que quizá mañana será tarde para ser feliz, elevando así una de las odas a la felicidad más profundas del cine actual. Esta decisión quizá obedezca a una necesidad de Coppola de reivindicar la imposibilidad de dar una solución certera al problema de las relaciones de pareja, la afirmación de que en la vida humana nada es definitivo ni absoluto: «Una terminación no conclusiva conviene a una obra que plantea intencionadamente un problema que el autor considera insoluble; no por ello deja de ser una terminación deliberada y concertada, que pone de relieve de manera reflexiva el carácter interminable del tema de la obra entera» (Ricoeur, 1987b: 46).

La triple mimesis de la que hablaba Ricoeur, por último, es bastante significativa en *Lost in translation*, mucho más que en su anterior obra.

Esa prefiguración o mimesis 1 ya ha sido explicada de forma extensa. El mundo que compartimos todos con Sofia Coppola en cuanto a las relaciones de pareja es, al margen de los matices, el mismo. ¿Existe una pretensión más humana y compartida que la del deseo de amar a otra persona? Parece obvio que no. El amor, en cualquiera de sus formas, es un anhelo universal, de modo que esa realidad personal de la que parte Coppola, a saber, su condición de mujer que ha amado y ha visto truncado su sueño romántico, se revela un ámbito sobradamente compartido por todos. El relato se prefigura, por tanto, tomando como punto de partida el desamor, en general, y el análisis del matrimonio como fenómeno social, en particular, una temática que ella ha vivido en primera persona y le ha empujado a usar el cine como terreno de pruebas.

En cuanto a la configuración o mimesis 2, poco queda por añadir. Sofia Coppola elabora un relato de vidas cruzadas en el que la disposición de los hechos se encamina a esa pregunta final tan radicalmente humana: ¿y si al final nada está perdido y todos estamos a tiempo de recuperar la ilusión? Todo cuenta: esa situación inicial de desencanto, la amistad tan magnética que poco a poco se empieza a generar y, finalmente, ese enfrentamiento que ambos personajes tienen a una nueva realidad que les da vértigo y les obliga a elegir entre abandonar o lanzarse al vacío.

En esa mimesis 3 o refiguración, los espectadores nos divertimos y sufrimos con Charlotte y Bob porque el desamor y la infelicidad conyugal son asuntos de un profundo calado humano. No vemos a Scarlett Johansson y a Bill Murray, sino a dos personas tratando de sobrevivir como lo haríamos cualquiera de nosotros. Y, al final de filme, es fácil apreciar la conclusión positiva de Coppola, esa que probablemente aplicó a su propia vida y le impulsó para seguir adelante tras su divorcio: quizá nada esté perdido todavía, como nada está perdido en la vida de cada uno de nosotros.

Selección de escenas

Del mismo modo que se hizo con su primer filme, es hora de repasar algunas de esas escenas que, si bien han sido mencionadas, merecen ser analizadas por su especial expresividad a la hora de erigir una narración de la identidad de su autora.

1. Charlotte yace dormida en la cama

No hay diálogos, tampoco un silencio completo. La penumbra domina una habitación en la que Charlotte (Scarlett Johansson) parece despertar del sueño, ese mal sueño que la mantiene atada a su marido John y no la deja salir al mundo de una vez por todas. Al fondo, la ventana destapa un cielo encapotado, un Tokio concurrido y público que contrasta con esa privacidad que alberga la habitación del hotel.

Se trata de la escena de apertura del filme, pero es mucho más que eso: es la constatación de que, sobre esa cama, no hay una chica cualquiera. Charlotte es, desde el primer momento que la vemos, un ser vulnerable que no sabe qué hace ahí, esto es, qué lugar ocupa en el mundo. Ignorar eso es una forma que Coppola tiene de decirnos que Charlotte no encuentra sentido a su vida, en la que acompaña a su marido fotógrafo de un lado para otro como una autómatas, que no sabe quién es y que el matrimonio le ha regalado un proceso de búsqueda de sí misma. Si la propia Coppola se acababa de divorciar y estaba utilizando, como ella dijo, el cine como terreno de ensayo, no sería de extrañar que en esa primera escena estuviera retratándose a sí misma, que también tenía por delante una compleja etapa emocional de reconciliación con su verdadero ser.

2. Bob llega al hotel y recibe un mensaje de su mujer Lydia

Otro ejemplo de cómo Coppola empieza a preguntarse por la condición de cónyuge ocurre minutos después, cuando Bob llega al hotel y recibe un mensaje de su mujer Lydia en el que esta le alerta de que ha olvidado el cumpleaños de su hijo. Él no parece inmutarse y decide ir a la habitación para evadirse del mundo escuchando algo de música. Se trata de una escena semánticamente más tenue que la anterior, más narrativa y menos poética, pero que encierra una pregunta clave que seguramente la propia Sofia se hizo infinidad de veces: quizá solo al llegar a la edad adulta un matrimonio puede darse cuenta de que están viviendo una vida de mentira, que están sacando adelante a una familia por puro compromiso con los convencionalismos sociales y que va a llegar un momento en que todo nos va a dar igual. A mi juicio, ver a Bob en esta tesitura es la primera prueba de que Coppola habla de sí misma mostrando una aversión hacia el futuro. Quizá Bob fue para ella un alter ego que venía a confirmar que su ruptura con Jonze había sido no solo justa sino también necesaria para ser feliz y llegar a descubrir quién es.

3. Charlotte escucha una clase de autoayuda

Es una escena que ha pasado desapercibida para la mayoría de críticos y, me atrevería a decir, también para el espectador medio. Tras una de las despedidas vespertinas de su marido, Charlotte deambula por la habitación del hotel entre el ahogo y la aparente tranquilidad que le da escuchar una clase de autoayuda. Parece convencida de que eso podrá ayudarla a entender por qué se ha metido en esa relación y por qué ella es todo sin ser nada al mismo tiempo. Esta escena parece tonta pero, al calor de las declaraciones de su directora, es obvio que supone toda una metáfora sobre su modo de exorcizar sus monstruos tras su divorcio. Si *Lost in translation* era «una forma de explicarse a sí misma qué era el matrimonio», en el fondo hacer cine en ese caso fue también su particular forma de autoayudarse. Charlotte escucha una clase de autoayuda, Sofia hace cine. Dos formas diferentes e interrelacionadas de buscarse a sí mismas.

4. Unidos por el insomnio... y algo más

Coppola muestra varias escenas en las que ambos sufren insomnio en un intento de hablar del hartazgo y desencanto en que están sumidas sus vidas. Tras una de estas escenas, sucede por fin el primer encuentro entre ambos. Coinciden a altas horas de la madrugada, cuando Charlotte se sienta junto a él, que lleva ya un rato acodado en la barra del restaurante del hotel al calor de una copa de whisky. Él escenifica el anuncio que está grabando esos días. Ella pide un vodka con tónica y empiezan a hablar de trabajo. Tras decirle que gana mucho más haciendo anuncios publicitarios que representando obras teatrales, ella suscita el verdadero tema de la conversación: las relaciones de pareja y su experiencia. Es la primera de muchas conversaciones en las que ambos personajes verbalizan sus anhelos compartidos, esas que contrastan con los momentos de silencio y soledad de la habitación o los paseos por la ciudad. Mientras Bob le enciende un cigarro, ella le cuenta que lleva dos años con su marido y que le sigue allá donde va por su trabajo. Entonces él añade su parte en esa experiencia conyugal compartida: le dice que se casó hace veinticinco años y ella parece impresionada. Cuando Charlotte sugiere que quizá esté pasando la crisis de los cincuenta, él ironiza (y aquí es donde vemos que la forma de soportar la realidad es diferente en cada uno de ellos: mientras ella parece luchar por un imposible, él

simplemente aplica sentido del humor). Volviendo al tema del trabajo, ella le dice que estudió Filosofía y que no sabe qué hacer con su vida. Brindan y se desean suerte mutuamente para terminar confesando que sufren insomnio.

Coppola reviste su conversación de asuntos aparentemente banales pero que, en realidad, esconden dos facetas de la vida del ser humano que ayudan a buscar sentido: el trabajo y la pareja. Contraponen dos arquetipos humanos que, sin embargo, tienen más puntos en común de lo que a simple vista pudiera parecer, y ese punto en común no es otro que la incapacidad para dormir por las noches fruto de su sensación de que la vida se les está escurriendo como el agua entre los dedos. En cierto modo, Coppola se mira por primera vez en el espejo de ambos a través de una química que les confirma que quizá no esté todo perdido, que en el mundo hay muchas otras personas inconformistas que siguen en la lucha de buscar su lugar, en definitiva, de saber quiénes son. Están unidos por el insomnio (léase una vida insatisfactoria de la que se sienten títeres y no protagonistas), del mismo modo que seguramente se sintió Sofia una vez sufrió el trance de saber que su relación no iba a ninguna parte y de que debía descubrir quién era ella en realidad.

La complicidad empieza a afianzarse unas horas más tarde, cuando Charlotte deja la mesa en la que está cenando con John, y una amiga frívola de este, y se levanta para saludar a Bob, que vuelve a estar solo en la barra. Ironizan de nuevo sobre el aburrimiento en que han caído las vidas de ambos. Breve y sutil, este encuentro es una confirmación de que quizá, en efecto, no todo esté perdido para ambos.

5. Charlotte da el paso

Dos escenas después, ambos se encuentran en la piscina durante uno de esos ratos de esparcimiento que tanto abundan durante la estancia de los dos. Comentan que siguen sin poder dormir por las noches y ella, tras unos segundos de conversación, vuelve a dar un paso decisivo: le invita a salir por la noche con unos amigos. Él no se lo piensa y acepta. En esta escena, en la que ambos se encuentran de forma fortuita pero dan un paso más y deciden quedar para ir a dar una vuelta, hay un cambio: del simple conocimiento del otro pasan a la complicidad, que no enamoramiento; y del desencanto, a la posibilidad de una mínima esperanza, la misma que Coppola seguramente estaba buscando ante un proyecto romántico que no había llegado a buen puerto. Que ambos personajes decidan dar ese paso significa mucho más que quedar para verse y disfrutar

de su tiempo de ocio, es una forma que tiene Coppola de decirnos (decirse) que nunca es tarde para buscar sentido a la existencia y, por tanto, de dejar brotar la autenticidad (y la identidad, por tanto) de cada uno de nosotros.

6. Charlotte y Bob viven la noche

Durante su salida nocturna, Charlotte y Bob se divierten probablemente como ya no recordaban. Bob parece incluso sonreír de forma continuada mientras ella, fruto de su condición de postadolescente, parece la mujer más feliz del mundo. Pero no nos engañemos, Coppola no escoge un escenario fácil en el que justificar las sonrisas, más bien parte de la premisa del encuentro cómplice para hablar de cómo una persona puede sacar lo mejor de otra en el momento más inesperado. Sigue la noche y Bob charla animadamente con muchas personas a pesar de que su nivel de japonés es nulo. Se permite el lujo, incluso, de juzgar el buen nivel de manejo del idioma de Charlotte, que tampoco es brillante. Coppola se sigue regodeando en la complicidad de dos almas gemelas en lugar de provocar el desenfreno sexual al que habrían acudido sin pensarlo otros muchos guionistas. Pero no, ella quiere incidir en la idea de por qué a veces nos perdemos: simplemente, no hemos despertado del letargo que proporcionan las convenciones. En cualquier caso, Coppola incide aquí en la psicología de los personajes, que, como camuflados en mitad de la noche, por fin empiezan a recuperar las riendas de sus vidas. La noche continúa y las muestras de complicidad se suceden una tras otra.

7. «No volvamos aquí jamás»

Charlotte y Bob por fin se ven en un espacio de intimidad: en la habitación de él. Es seguramente la secuencia más esclarecedora sobre el cambio que esa complicidad mutua ha generado en cada uno de ellos. Ven la tele y conversan sobre la primera vez que se vieron y sobre su cena en el restaurante japonés, que ya hemos visto en alguna escena anterior. Entonces, ella pronuncia una de las frases más poéticas y esenciales del filme: «No volvamos aquí jamás, porque no será tan divertido». Desde mi punto de vista, Charlotte insinúa que a lo mejor las relaciones personales, y más concretamente las de pareja, tienen una vida corta desde el punto de vista de su labor para decirnos quiénes somos. Quizá el amor para toda la vida es una quimera y solo podemos vivir

como una explosión de alegría los primeros momentos junto a esa persona que nos ha despertado del aburrimiento y de la rutina. No existe nada más posmoderno que poner en duda cualquier precepto aprendido, y en este caso le toca el turno al matrimonio: ¿y si solo somos quienes realmente somos al principio y toda esa autenticidad se rompe tarde o temprano debido a una realidad que se revela rutinaria y atroz?

Más adelante, asistimos al siguiente diálogo:

Charlotte: Estoy perdida.

Bob (dubitativo): Ya se arreglará. Cuanto más sabes quién eres y lo que quieres, menos te afectan las cosas.

Charlotte: Ya. Es que aún no sé lo que quiero ser.

Ella continúa con su argumentación diciéndole que quiso ser escritora y fotógrafa, pero que todas las chicas quieren serlo del mismo modo que todas, de pequeñas, quieren tener un poni.

Bob: Ya lo averiguarás. Sigue escribiendo.

Charlotte: Y ese matrimonio, ¿tiene arreglo?

Bob: Es difícil, antes nos divertíamos (...). Ahora se queda con los niños y no necesita que esté con ella (...). El día más aterrador de tu vida es el día en que nace tu primer hijo. Tu vida, la que conoces, se acaba (...). Pero luego crecen y acaban convirtiéndose en las cosas más deliciosas que conocerás en tu vida.

Charlotte: John cree que soy una esnob.

Bob: Eso tiene remedio.

La escena acaba cuando él, que sigue tumbado encima de la cama a su lado, le coge el pie con la mano.

En esta escena los silencios ceden paso a la conversación, pero no a cualquier conversación, como puede apreciarse. En ese intercambio de pareceres subyace no solo un sentimiento compartido de esperanza, sino también dos modos diferentes de encarar la vida: él deja de lado la ironía por una vez y habla del papel que sus hijos han desempeñado a la hora de darle un lugar en el mundo, un estatus como hombre, marido y padre; ella, por el contrario, es una mujer que no tiene nada claro y que recoge el testigo de sus palabras para confirmar su convicción acerca de la pareja: después de todo, lo mejor es que siga escribiendo y luchando por sí misma. Donde muchos podrían pensar que existe una lección de vida (de él hacia ella), en el fondo no existe más que una forma de trasladar la experiencia. Cuando él le habla de sus hijos, realmente le está hablando de su refugio, no le está diciendo que ella también los tenga porque será la

solución a todos sus problemas, sino lo contrario, a saber, que luche por sus sueños al precio que sea. Si Coppola hubiese querido dar una lección a Charlotte a través de Bob (cosa que, por cierto, gusta mucho en el cine americano comercial actual), habría pintado una relación idílica, la típica de familia seria y feliz americana. Pero no, Coppola deja la puerta abierta a mil posibilidades: ni la vida conyugal da la felicidad ni los hijos son la solución por maravillosa que sea la experiencia de ser padre. De hecho, la reflexión con la que comienza la conversación, esa en la que Bob dice que las cosas afectan menos a medida que vas descubriendo quién eres, es el mejor resumen de su mensaje de liberación y de lucha por el yo que cada uno somos.

8. La última copa

Su último encuentro íntimo en la barra del restaurante acaece a pocos minutos de terminar la película, la noche anterior a la partida de él. Ha terminado la grabación del anuncio de whisky y debe volver a su vida de antes. Por ello, no se les ocurre mejor manera de poner un broche de oro a esa magia cómplice que disfrutar de una última copa. Ocurre después de que ella se mostrara celosa ante la noche de pasión que él había pasado con la cantante del restaurante del hotel.

Se miran totalmente embelesados. Ella, enamorada. Él, enamorado pero esquivo y tratando de mostrarse ajeno a sus propios sentimientos. Se agarran de las manos y él dice «No quiero marcharme», a lo que ella responde: «No lo hagas, quédate conmigo», pero su situación familiar y el abismo que se abre ante el dilema de dejarlo todo por Charlotte es más poderoso que sus deseos de libertad.

Lo que Coppola simboliza en este momento clave es ese vigor adolescente del que el ser humano carece a medida que la realidad va pasando por él. Para él es una locura renunciar a su vida por una mujer una vez entrado en la cincuentena; para ella, por muy casada que esté, quizá su juventud le da otro punto de vista. Y no es de extrañar que el contencioso sentimental acabe con dos posiciones tan dispares, al fin y al cabo ha sido el propio Bob el que la ha invitado durante toda la historia a dejar de lado los anclajes y ser ella misma por encima de todo y de todos. En esta escena vemos con claridad cómo, mientras él opta por seguir viviendo la experiencia de la negatividad de envejecer sin pena ni gloria (a pesar del dilema que supone romper con todo), ella quiere recuperar su esencia olvidada, volver por unos momentos a su gineceo y tener

una segunda oportunidad de abandonarlo en pro de una vida llena de significado, en pro de alcanzar su verdadera identidad y asegurarse de que su existencia sea un ejemplo.

9. El beso

Mucho he comentado la escena final en las páginas precedentes, pero creo que no es superfluo remarcarlo una vez más por el tremendo simbolismo que alberga. Cuando el va en el taxi camino del aeropuerto, despidiéndose más de sí mismo que de la ciudad, de pronto obliga al conductor a detener el vehículo porque ve a Charlotte caminando por una concurrida calle. Al verse, se abrazan y ella se sorprende primero y llora después. Y, por fin, se dan un beso. Leve, pero es un beso que viene a confirmar no tanto una historia de amor sino más bien de descubrimiento. Charlotte y Bob son, para cada uno, la persona llamada a decirles que nada está perdido, que nunca es tarde para empezar de nuevo y, sobre todo, que nunca es tarde para saber quiénes somos y cuál es el horizonte de sentido de nuestra existencia. Ese beso es una puerta abierta al futuro, a escribir sobre la siguiente página en blanco, esa que lleva mucho tiempo esperando ser garabateada con nuevas ilusiones y deseos por conseguir, los mismos que podrían darles una respuesta a la tan discutida pregunta acerca de quiénes son. ¿Estaría Sofia Coppola insinuando que su sensación de pérdida se debía a que no había aparecido realmente esa persona en la que mirarse como un espejo que le confirmara quién es?

Conclusiones

Lost in translation supuso una bocanada de madurez en la todavía precoz carrera de Sofia Coppola como directora y guionista, un fenómeno que se materializó el día en que la Academia de Hollywood le otorgó el Premio al Mejor Guión Original. Dejó a un lado esas consideraciones sobre la adolescencia para situar el foco de su interés en la etapa de despertar a la madurez que sigue a toda experiencia infantil. Charlotte y Bob le sirvieron para explicarse, como ella misma ha declarado, una experiencia traumática personal (el divorcio), pero ante todo le ayudaron a dar un nuevo paso en su capacidad poética para retratar la experiencia humana.

La gran clave de este filme es esa mimesis que Coppola elabora a partir de su experiencia vital, de las luces y las sombras de una vida que de pronto ve caer su anterior escala de valores y acepta el reto de erigir una nueva. Podría haber recurrido a construir un relato en primera persona, quizá en forma de libro, pero no creo que haya más muestra de honestidad en ella que poner sobre la mesa dos modelos humanos con los que identificarse y, además, dejarlos actuar bajo el paraguas de una química pocas veces vista en el cine reciente. Sofia es Charlotte, esa chica perdida que no encuentra su propio reflejo cuando mira a los ojos a John; pero también es Bob, el hombre maduro en que podría convertirse si en lugar de cortar por lo sano hubiera decidido continuar con un matrimonio que no cumplía sus expectativas. Ahí está la magia, en la maestría que una joven directora tuvo a la hora de hablar de su propia identidad a través de sus personajes.

En *Lost in translation*, además, Coppola empieza a radicalizar su propio estilo narrativo y visual. En *Las vírgenes suicidas* empezó a asomar ese gusto por los planos reflexivos y los silencios poéticamente elocuentes, pero todavía resultó un ejercicio tenue. En su segunda película, se confirma lo que el crítico y el espectador esperaban: una preferencia por retratar la psicología de los personajes y llevarla a su máxima expresión con la sutileza de la propia vida. Fue la propia directora la que declaró que en sus películas había poco diálogo porque en la vida real nadie habla todo el tiempo. Fue y sigue siendo una de sus señas de identidad como guionista y directora, de ese compromiso con la mimesis inherente a cualquier obra de ficción. Es bastante probable que esa conexión inmediata que crítica y público tuvieron con este filme se debiera a la facilidad con que todos pudimos refigurar las implicaciones emocionales y humanas del relato.

4. Somewhere, *la identidad en crisis*

El cuarto filme de Sofia Coppola es quizá una película menor en cuanto a la sencillez de su guión y la que más pasó desapercibida de su filmografía al margen de que en 2010 se hiciera con el León de Oro a la Mejor Película en el Festival de Venecia. Supone una vuelta de tuerca a ese cine minimalista, silencioso y poéticamente apabullante que ya ensayó en *Lost in translation* pero que dejó, en cierto modo, de lado en su tercer filme, *María Antonieta*. A pesar de evitar a toda costa cualquier signo de rigurosidad histórica y centrarse, por supuesto, en la psicología de la protagonista y los demonios personales de una adolescente obligada a reinar, *María Antonieta* supuso la apertura del cine de Coppola al gran público. Todos querían ver una película histórica a ritmo de *The Cure* o *New Order* o ese banquete continuo que su ojito derecho, Kirsten Dunst, se daba entre zapatillas de marca Converse All Star. El resultado fue una explosión pop colorista, vanguardista e impermeable, por supuesto, a los críticos más puritanos de ambos lados del Atlántico. Cannes no la recibió con vítores, precisamente, sobre todo al tratarse de una versión libre de uno de los personajes históricos más famosos de Francia.

Quizá por el giro que Sofia Coppola había dado en su tercer filme, *Somewhere* pagó los cristales rotos cuatro años después. Denostada por el público pero alabada por la mayoría de críticos, supuso una vuelta a las raíces de ese cine de corte existencialista, psicológico y humano que tantos vítores había levantado en 2003. No obstante, desde el mismo título se puede apreciar ya esa radicalización de su propio estilo cinematográfico.

Al margen de su resonancia mediática y de que volviera a elaborar una bomba pop en su quinto filme, *The Bling Ring* (2013), *Somewhere* supuso un punto y aparte en el modo de analizar la condición humana, tanto por los temas que trata (la adolescencia

tardía y deliberadamente prolongada, la fama o la identidad) como por el detalle con el que se acerca a la vida de una celebridad. En su tratamiento, por radical que sea a nivel formal, reside la elocuencia de este filme.

Argumento

Antes de los títulos de crédito, la directora propone una introducción metafórica. Vemos un coche deportivo que da vueltas en bucle en un campo árido. Pasan casi tres minutos y todavía *no ha pasado nada*. Hasta que, en la cuarta vuelta, el coche se detiene y Johnny Marco desciende. Mira a ambos lados, como desorientado, y leemos «Somewhere». Esa decisión de que el personaje gire continuamente sin llegar a ningún sitio es un resumen formal de los patrones psicológicos que estarán implicados a lo largo de toda su historia del mismo. Y es que, al igual que su coche no llega a ningún sitio, en su interior todo da vueltas sin decantarse por ninguna salida en concreto. Hasta que llega una persona y hace que todo su anodino mundo salte por los aires.

Durante los primeros veinte minutos, Sofia Coppola plantea un melodrama que bien podría ser una prolongación o un *spin-off* del personaje de Bob, que encarnó Bill Murray en *Lost in translation*. En este caso, la directora se propone investigar los derroteros por los que puede ir la vida de un actor de Hollywood cuando los excesos de la fama han fagocitado hasta el oxígeno con el que respira. Johnny Marco, que interpreta con solvencia Stephen Dorff, es un hombre aburrido que ya no disfruta de nada, ni de las películas que hace, ni del sexo esporádico, ni siquiera de las fiestas. Vive en el Chateau Marmont, uno de los hoteles más conocidos de Los Ángeles, y tiene una agente, Marge, que le llama continuamente para explicarle el orden del día. Se lleva mal con la protagonista de su última película y pasa la mayor parte del tiempo bebiendo, quitándose de encima a insulsos fans y aprendices de actores en fiestas, manteniendo relaciones sexuales fallidas y dejándose querer por strippers en sesiones privadas con sabor a whisky. Sofia Coppola se da veinte minutos para exponer situaciones como estas, en las que vemos a un verdadero antihéroe que, a pesar de tenerlo todo, ha dejado su vida a la deriva, en manos de su propia popularidad. Es durante este planteamiento cuando vemos claramente el sentido del título. ¿Hay algo más genérico que hablar de

«algún lugar»? Pues en ese lugar por concretar está Johnny, un hombre que en el fondo no es nadie a pesar de tenerlo todo.

La historia da un giro radical cuando, pasados esos minutos, Johnny despierta tras una de sus noches de fiesta y se encuentra a Cloe (Elle Fanning), su hija, que en esos momentos está dibujando un corazón en la escayola de su brazo. Su exmujer, Layla, le llama por teléfono y le pide que no le devuelva a su hija muy tarde. Le toca pasar el día con ella y la lleva a patinar sobre hielo. Tras el entrenamiento, entendemos que no ha ejercido de padre cuando, al elogiar sus dotes para el patinaje, Cleo responde que lleva tres años en ello. Este tipo de confusiones, de desinformación provocada por el hecho de haber pasado de su propia hija le servirá a Coppola para desarrollar un segundo acto cargado de simbolismo y en el que ambos personajes desvelarán su verdadera naturaleza. Johnny será el vividor que tiene que aprender a ser padre y luchar con sus demonios internos. Cleo, por su parte, demostrará ser una hija modelo, una chica responsable, comprensiva y muy madura pese a sus once años de edad, mucho más madura que su propio padre. Ella cocinará platos elaborados y le dedicará una sonrisa en los momentos de mayor hastío mientras él trata de convencerse de que sus ratos junto a ella solo serán algo pasajero y pronto podrá volver a su alocada vida de famoso codiciado.

Somewhere trata, por tanto, de cómo el ser humano debe luchar contra sí mismo para abrirse paso ante las responsabilidades. Tras ese día que pasan juntos, Johnny vuelve a sus obligaciones profesionales por el día y a las fiestas y el alcohol por las noches. Acude a la presentación de su nueva película, evento en el que se aprecian rencillas con su compañera de reparto y un silencio atroz cuando, en mitad de la rueda de prensa, un periodista le pregunta «¿quién es Johnny Marco?». Hasta que, días más tarde, tras una nueva noche de excesos, descubre a Cleo en la puerta de su apartamento del Chateau Marmont. Esta vez, Layla le pide que cuide de su hija durante unas semanas, pues ella deberá atender una serie de compromisos ineludibles, y que preparen bien el equipaje para que Cloe pueda acudir al campamento de verano en unos días.

Días después, padre e hija viajan a Milán, donde Johnny deberá recoger un premio a su trayectoria en una gala de la televisión italiana. La vida sigue siendo apacible entre ambos y poco a poco se estrecha el cerco del cariño. Coppola consigue nuevamente que su personaje crezca y veamos cómo Cloe ejerce ese poder sobre la sensibilidad del actor hasta el punto de empezar a planear su día a día junto a ella de un modo natural. Eso no le impide, no obstante, pasar la noche junto a una desconocida y

obligar a su hija a desayunar los tres por la mañana ante la sorpresa de la joven, que obviamente no encaja en esa experiencia pasajera de su progenitor.

A su vuelta de Milán, Johnny y Cleo vuelven a la rutina de Los Ángeles, pero algo ha cambiado. Coppola se preocupa por mostrar este cambio hasta el punto de darles un día entero para hacer deporte juntos, comer, relajarse en la piscina o pasar una velada tranquila a la hora de la cena compartiendo confidencias. Después de un ejercicio narrativo excelente, bien trabado, nos creemos que Johnny finalmente sí pueda ejercer de padre e, incluso, que sea el mejor padre para la dulce Cleo.

Antes de preparar todo de cara a que su hija vaya al campamento de verano, Johnny decide llevarla a Las Vegas con él. Quiere jugar y toman su helicóptero privado para desplazarse. Al día siguiente, todo se precipita y la soledad ante la marcha de su hija termina por romper los esquemas de un hombre que había comenzado a ser padre de verdad. Tras pasar un buen rato en su apartamento, solo, sin alcohol ni tabaco pero sí recogiendo las bandejas con los restos de comida del día anterior, algo inaudito, llama a Layla. La llama para suplicarle que vuelva y se lleve de nuevo a su hija, que quiere volver atrás y no sufrir por la soledad de no estar con ella. Aquí reside el punto álgido del filme: Johnny se había acostumbrado tanto a hacer su vida y a no sufrir por nada ni por nadie que quiere eliminar de un golpe toda la vulnerabilidad emocional que ha despertado en él su propia hija. Solo la paternidad ha conseguido, de algún modo, hacerle una persona vulnerable. Y quiere cambiarlo, volver al punto de partida y olvidar que esa hija que tiene ha existido alguna vez. Su mujer se niega a volver y entonces él le cuelga y llora, quizá por primera vez en toda su vida. Lloro y descubrimos de una vez por todas que hay alguien detrás de esa máscara de frivolidad que proporciona el carné de miembro del *star system* hollywoodiense.

La resolución de la historia es breve. Johnny pasa del abatimiento y la soledad de pasar ratos en el hotel (en los que se da cuenta de su inutilidad, por ejemplo, cuando compara sus dotes culinarias con los de su hija) a darse de baja en el mismo y conducir sin rumbo fijo hasta las afueras de la ciudad.

La película termina de nuevo con un final en parte abierto (como en *Lost in translation*) cuando Johnny para en el arcén, se baja de coche y empieza a caminar sonriente. ¿Hacia dónde? Hacia ningún lado y hacia todos al mismo tiempo, pero siempre hacia algún lugar. Coppola cierra su círculo formal y metafórico haciendo contrastar esa primera escena en la que Johnny daba vueltas en bucle con su coche con esta otra, en la que, lejos de estar metido en un bucle infinito, él decide parar a un lado

de la carretera y sonreír mientras emprende su propio camino a pie. Así escenifica la directora su particular forma de salir del bucle en el que se había convertido su vida, una decisión que no habría sido posible sin la ayuda callada de su hija Cleo.

Temas

La identidad personal es el primer tema importante que desgana cada fotograma de *Somewhere*. Desde su inicio, asistimos a la historia de un hombre que, al margen de su situación profesional, sale del bucle en que se ha convertido su vida (dinero, sexo y alcohol) para abrir los ojos gracias a su hija y empezar a buscar cierto sentido a su propia existencia. Sigue, en este sentido, la tónica de las películas anteriores de Sofia Coppola, especialmente *Las vírgenes suicidas* y *Lost in translation*. La identidad de Johnny Marco tiene un componente posmoderno añadido, a saber, la desubicación o pérdida total de significado, una situación que se hace explícita en la escena de la rueda de prensa. En efecto, el protagonista se muestra incapaz de responder a la pregunta «¿quién es Johnny Marco» que le formula un periodista. El silencio lo dice todo y Coppola deja de lado las poses y conversaciones inocuas de *Lost in translation* para abordar el tema de la forma más directa posible. Su poética, en este sentido, resulta más evolucionada, pues no se acerca al tema de la identidad desde un punto de vista amable y cómico, como ocurría con Charlotte y Bob, sino de un modo más árido y melodramático.

El segundo tema fundamental, relacionado directamente con el anterior, es la adolescencia. Si Lux Lisbon era la adolescente inocente de catorce años que quería vivir su propia vida, Johnny Marco es el padre de familia divorciado que solo desea prolongar su adolescencia hasta sus máximas consecuencias sin importarle la repercusión de sus actos. Solo Cleo, su hija, le saca de ese letargo y aburrimiento en que ha caído quien, a pesar de tenerlo todo, en el fondo no tiene nada. El *carpe diem* y la evasión de las responsabilidades propias de la edad adulta son dos factores que acentúan continuamente esa pretensión de ser eternamente joven del personaje. Se aprecia especialmente en el contraste entre las habilidades domésticas de él y de Cleo. Incluso al final, cuando Cleo ya ha partido hacia su campamento de verano, Johnny es incapaz de cocinar algo más sofisticado que un plato insulso de pasta. Su hija ha preparado

desayunos muy bien elaborados y ha ejercido una serie de labores que él jamás ha querido aprender. Pero es que, además, tampoco ha aprendido nada de su propia hija durante esos días que ha pasado junto a ella. Hay una inversión de los roles: mientras él jugaba a la videoconsola o dormía la siesta, su hija cocinaba y mantenía la casa en orden. La relación paterno-filial, por tanto, es otro de los temas principales del filme, si bien podríamos situarlo en un segundo plano, pues la trama que se desarrolla entre Johnny y Cleo resulta más elocuente por su contribución a la construcción del propio personaje protagonista que en sí misma o como un elemento independiente.

Por último, muchos críticos han resumido esta película como un completo fresco cotidiano sobre la pérdida y el vacío en que puede estar sumida una estrella de Hollywood. Y no les falta razón. Hay, como había en *María Antonieta*, una reflexión profunda y muy detallada sobre la vida del actor exitoso que, por tocar el techo del éxito demasiado pronto, deja su vida a la deriva y solo prima el momento presente. Hay una lectura hedonista y en parte también narcisista de la condición humana. Y Coppola la domina con maestría porque, probablemente, ha vivido cerca de muchas estrellas reales como para poder distanciarse y escribir sobre ellas sin dejarse impresionar. *María Antonieta* pudo ser perfectamente la versión adolescente exagerada de Lux Lisbon, la de la niña bien que, fruto de las circunstancias, cae en el agujero de la avaricia, la prepotencia y la gula hasta el punto de provocar la ira de todo un país. De hecho, ambos personajes fueron interpretados por la misma actriz, Kirsten Dunst. *Somewhere* ahonda mucho más en la psicología rescatando las virtudes formales y poéticas de la versión más existencial del cine de su directora. No hay pomposidad, no existe un gran escenario ni aparece una sola muestra del Hollywood glamuroso tal y como el cine lo ha retratado en la mayoría de las ocasiones, como esa fábrica de sueños reales perlada de éxito, dioses reales y dinero. Nada de eso. Coppola apunta en una dirección más profunda, como hizo en *María Antonieta*: reivindica la dimensión humana más que nunca y trata de mostrar las miserias, que también las hay, con el único objeto de analizar la identidad.

Johnny Marco, el eterno adolescente

Esta tercera propuesta cinematográfica de Sofia Coppola nos trae una identidad también fragmentada pero, en cualquier caso, perdida. En otras palabras, la identidad

presente en Johnny Marco no es más que una crisis de la misma. Él sabe que es un actor de éxito, que muchos admiradores siguen sus pasos a lo largo y ancho del mundo, pero en última instancia su único lugar material en el mundo es su coche deportivo. Al menos, parece ser el único escenario que perdura a lo largo del filme. El hecho de que Johnny viva temporalmente en la habitación alquilada del Chateau Marmont y de que la película se titule «Algún lugar» no parece dejar lugar a dudas: Coppola se pregunta en este filme sobre la indefinición, sobre la imposibilidad de encontrar una parcela de significado a nuestra existencia en un mundo que aparentemente nos da todas las posibilidades de hacerlo. Existen ciertos estímulos, como en la vida de Marco existen el alcohol, las fiestas y las mujeres, con las que mantiene relaciones esporádicas, pero el verdadero amor, que le despierta su hija pequeña, es lo que parece hacerle despertar del letargo y empezar a construir, ladrillo a ladrillo, el ser que realmente es, ese quién soy que le impulse de una vez por todas a seguir adelante, tal y como deja entrever su sonrisa al final de la historia.

Somewhere es, en cierto modo, una historia de iniciación, de iniciación a la búsqueda de quiénes somos. La búsqueda de esa identidad del propio protagonista, a través de las enseñanzas latentes de su hija, es expresada por Coppola a través de la narración y se ve explicitada con nitidez al final de la historia, cuando por fin podemos comparar las escenas de apertura y cierre. En ninguna de las dos hay palabras, solo un hombre, una carretera y un coche. Mientras que al comenzar la película vemos a un Johnny Marco dando vueltas en bucle dentro de un circuito de tierra, al final vemos cómo él es capaz de parar su vehículo en el arcén, salir y comenzar a caminar con una sonrisa en los labios. Pueden parecer escenas superfluas, a simple vista, pero encierran todo un universo de sentido: del bucle (la desubicación y el hastío de la vida) a los pasos en soledad tras dejar el coche a un lado (la recuperación del yo o, al menos, el comienzo del reencuentro con uno mismo).

A mitad de película, eso sí, Coppola se empeña en utilizar la escena de una rueda de prensa para hacer explícita esa crisis de identidad. Que Johnny Marco se quede callado después de que una periodista le pregunte quién es no deja lugar a dudas sobre las implicaciones sociológicas del filme. Estamos ante alguien que, a pesar de los estímulos y de tenerlo todo, no es nadie.

¿Cómo construye Sofia Coppola la identidad de Johnny Marco? A través de tres polos que forman un todo. De un lado, por su condición de actor exitoso cuya existencia

ha caído en la repetición de patrones hedonistas (alcohol, sexo y dinero, todo ello en exceso). Es lo primero que la directora nos muestra, a un hombre cansado de llevar una vida absolutamente entregada al *carpe diem*, ausente de responsabilidades y cargada de estímulos que no parecen acabar nunca pero que siempre son los mismos. De otro lado, tenemos al Johnny que trata de ejercer de padre y falla en numerosas ocasiones. Cleo llega en algún momento a parecer la madre de él, como si de pronto los roles familiares se hubieran invertido. Ella es la que cocina, recoge y juega con el amigo de su padre mientras este se dedica a beber cerveza o a dormir. Y Johnny no duda un solo segundo en pasar la noche con una desconocida en el hotel de Milán e invitarla a desayunar junto a su hija en la habitación, los tres, con las implicaciones que eso conlleva. Es un irresponsable que al final de la historia reconoce entre lágrimas que el papel de padre le queda demasiado grande. Por último, tenemos el tercer polo, que podría ser una mezcla de los dos anteriores: Johnny Marco es el ejemplo perfecto del eterno yo adolescente. Es un hombre que sale, entra, que come cualquier cosa, que no ha aprendido ni mucho menos a llevar una casa, que solo vive para disfrutar el momento porque el mañana no importa, que bebe, fuma y gasta dinero en exceso sin mirar su cuenta corriente, cuyo mayor entretenimiento es jugar a la videoconsola y que, en última instancia, representa la peor versión del dandi: un dandi trasnochado que no ha conseguido fundar vínculo alguno con nadie y que necesita a una agente, Marge, para llevar a tiempo a todos sus compromisos profesionales.

No es tanto el contraste entre Johnny y su realidad profesional lo que nos da la clave para saber quién es, sino el contraste que existe entre él y su hija y su modo de enfrentarse al mundo, que casi siempre consiste en pasar desapercibido, acudir a fiestas y acostarse lo más tarde posible. El trabajo es algo que hay que solventar cuanto antes, algo necesario pero tedioso, al margen de que no emplee mucho tiempo en él. Y aquí reside uno de los aciertos del filme: en el fondo, que Johnny sea actor o no es lo de menos, es un mero escenario del que Coppola se sirve para erigir un complejo ensayo sobre la crisis existencial y la sensación de pérdida de significado que invade a menudo al individuo posmoderno. Y no lo hace precisamente desde un punto de vista moral, sino que sigue siendo fiel a su estilo y nos presenta su historia a través de las gafas de un voyeur, sin entrar a juzgar. Retrata al ser humano desde el punto de vista de la búsqueda de sentido, como afirmaba Taylor. Johnny está desorientado, despojado de un escenario en el que podría responder a las preguntas acerca de la existencia. Ni siquiera en ese momento en que presenta una película y puede llamarse a sí mismo «actor de

cine» lo hace cuando una periodista le interpela directamente. Es incapaz de responder nada sobre sí mismo que vaya más allá de los monosílabos de rigor.

Ese vivir estancado en un presente dominado por el *carpe diem* le impide continuamente llegar a encontrar ese sentido, si es que alguna vez lo quiso buscar. No hay pasado ni futuro para él, ergo no hay narración que pueda dotar de significado a su existencia. Si solo existe el hoy y lo que hace hoy, es imposible dotarse de coherencia, y así se encarga de mostrarlo su directora.

¿Por qué Johnny Marco sonrío al final del filme, después de bajarse del coche y comenzar a caminar? Precisamente porque su hija ha conseguido que empiece a ver un poco de luz en mitad de la negrura en la que había caído su vida. El amor que siente por Cleo, que poco a poco él va reconociendo dentro de sí mismo al pasar ese tiempo juntos, le devuelve esa perspectiva de la vida que parecía perdida o directamente anulada. Ella le hace ser consciente de su pasado, de que un día fue un joven enamorado, que conoció a su madre y que juntos trataron de fundar una familia trayendo al mundo a la pequeña Cleo. Su hija le hace aceptar que quizá no estaba tan perdido como pensaba, que en su horizonte vital existe una persona llamada a recordarle que él fue alguien y que ese alguien le puede dar la clave para pensar de forma narrativa sobre su vida. En otras palabras, Johnny despierta del letargo gracias a su hija, pero de un modo mucho más trascendente de lo que a priori se pudiera pensar: ella es la brújula recuperada en mitad de la tempestad, esa que le dirá dónde estuvo, dónde está realmente y hacia dónde quiere caminar a partir de ahí. Solo así empezará a explicarse a sí mismo el sentido de su existencia y, por ende, podrá poner los medios para saber responder a esa pregunta acerca de quién es.

Tal y como decíamos al hilo de las ideas de Daniel Bell, también *Somewhere* es una historia posmoderna precisamente por su capacidad para ahondar en la psicología de un personaje que rechaza frontalmente los valores de las conductas ordinarias. Johnny cree estar por encima del bien y del mal y actúa continuamente en nombre de la liberación de impulsos y el erotismo. Para él, la espontaneidad es lo importante y todo lo demás puede esperar. No es tiempo de hacer planes, solo de vivir al día y disfrutar de cada momento. Las consecuencias serán analizadas en su momento, no ahora.

Podemos hablar de identidad posmoderna en Marco porque representa un modelo que deja de lado los valores de su sociedad para dedicarse a ser continuamente la mayor expresión de sí mismo. No le importan los marcos normativos, solo atender a sus necesidades, por superfluas que estas sean. El único marco normativo que parece

hacer temblar los cimientos de esa vida hedonista es el amor por su hija. Cuando aparece esta, ya nada vuelve a ser igual para él, por mucho que intente engañarse y siga creyendo que puede llevar la vida de un adolescente multimillonario. Es Cleo la que le hace dejar de lado ese narcisismo y esa vuelta continua sobre sí mismo y sus deseos inmediatos para empezar a reflexionar sobre su modo de vivir y sobre su propio yo. La mayor expresión de esta carrera contra reloj es la escena en la que solloza y suplica a su exmujer que vuelva pronto, impotente ante su obvia incapacidad para estar a la altura de las circunstancias que la sociedad le reclama. Su hija está en un campamento y él solo intenta, con esa llamada, volver a ser el que era antes, el Johnny irresponsable y hedonista, pero también desubicado en una realidad que parece ir a la deriva. Parece no querer aceptar el reto de ser padre y comportarse como tal, si bien finalmente baja del coche y sonríe porque, tras meditarlo, sabe que quizá aceptar el reto va a merecer la pena y va a contribuir a ese proceso de reencuentro consigo mismo. En este sentido, es la relación paterno filial que existe entre él y su hija la que le da la clave para seguir adelante y salir finalmente de sus crisis de identidad. Como decía Taylor, las relaciones de intimidad entre yoes parecen ser el único ámbito en el que la identidad personal puede forjarse en relación con los otros. Si el individuo se define a sí mismo en relación con otros, en todo caso este ejercicio formará parte de una relación íntima o sentimental, a las que se considera escenario primordial de autoexploración y autodescubrimiento.

Como decía Harvey al hilo de las ideas de Eagleton, también Johnny Marco es un personaje posmodernista en tanto en cuanto a menudo parece no saber muy bien en qué mundo está y cómo debe actuar en él. Al dársele todo hecho y poder conseguir cualquier anhelo material con un simple chasquido de dedos, simplemente se deja llevar por las circunstancias sin preocuparse por lo que pueda pasar un segundo después de cada acción que emprenda. Muchos críticos han coincidido en afirmar que quizá el título de esta película podría intercambiarse con el adverbio *Nowhere*, literalmente «en ninguna parte». Y no creo que les falte razón. Hay en el personaje un aire de insatisfacción y de pérdida personal muy acentuado. Quizá es el personaje de Sofia Coppola en el que esta cualidad de desencanto y hastío de vivir se muestra de forma más expresiva.

La vida de Johnny Marco oscila y cambia solamente cuando su hija entra en ella como un huracán callado, pero aun así él mantiene esa actitud adolescente, casi infantil, en su día a día. Sigue dejando que ella sea quien se encargue de limpiar los platos, de

preparar la comida o de atinar con sutileza y honestidad en los pocos juicios que le dedica. Cleo representa la forma, la previsión de las consecuencias, las palabras dichas a tiempo y el centramiento, pilares modernos de la identidad. Por el contrario, Johnny se encuentra en el lado apuesto, el lado de la antifirma (le da igual el orden de los factores siempre y cuando contribuyan a su disfrute personal y a la minimización de las preocupaciones), del azar, de los silencios ante situaciones para las que jamás se ha preparado porque se ha refugiado en la irresponsabilidad y, por último, del lado de la dispersión. El actor no está centrado en nada en concreto. No quiere ser buen actor, mucho menos ser buen padre, solo parece dar vueltas continuamente en mitad de una existencia repetitiva y aburrida. Responde a ese ideal posmoderno de contingencia: si nada es seguro, disfrutemos de cada segundo antes de que nos sorprenda la muerte.

De este análisis se deduce, como lo hacía Harvey, que el protagonista de *Somewhere* es un ejemplo de yo posmoderno pues, además de tendente a la inestabilidad emocional, es un hombre dominado por el azar, incapaz de definirse a sí mismo, arbitrario en cuanto a uso del lenguaje, desordenado, disperso y libre en su máxima expresión y, en definitiva, alejado de la idea absoluta de esa identidad cerrada que promulgaba el pensamiento moderno.

La metáfora del gineceo opera en el relato de *Somewhere* con bastante expresividad, como veremos en las siguientes líneas. Johnny Marco ha prolongado su estancia en el gineceo y a eso ha contribuido su profesión. Ser un actor famoso, rico, un hombre deseado y divinizado por las sesiones de fotos y películas en las que aparenta ser perfecto son los ingredientes que han permitido en él una creencia consciente en el carácter casi inmortal de su existencia. No encontramos, no obstante, con un Johnny Marco al borde del precipicio, que se deja llevar por los excesos, principio y final de su aburrimiento vital. En otras palabras, no necesita autodivinizarse, como Aquiles al amparo de su madre y confundido entre doncellas, porque la sociedad ya se ha encargado de hacerlo y sigue haciéndolo día a día. No sabe ni quién es porque también está travestido en un mundo que siempre es igual, como lo estaba el héroe griego, pero que dota a su existencia de cierta seguridad porque es capaz de adelantarse a los acontecimientos. Johnny sabe que pronto irá a otra fiesta, que tiene dinero para gastar en lo que quiera, un coche que le haga pensar que puede volar y mujeres que satisfagan sus deseos sexuales. Prueba de ello es esa llamada desesperada que hace a su exmujer hacia el final de la película: él implora que vuelva para devolverle a Cleo y poder seguir así

con esos excesos. En cierto modo, la llegada de Cleo es también una llamada a la responsabilidad, esa que reclamaba la polis de Aquiles, y el actor intenta una salida desesperada hacia esa divinización que le estaba regalando el estadio ético prolongado.

Cualquier espectador puede deducir que, en el pasado, el hecho de unirse a su exmujer y concebir un hijo le hizo probar esa experiencia de la negatividad del estadio ético. La sociedad le reclamó para fundar una casa y realizarse a través de un trabajo, pero los estímulos no fueron suficientemente persuasivos y, pasado un tiempo, decidió separarse, desentenderse de su hija (ella le tiene que recordar en varias ocasiones aspectos de su vida que él ni siquiera conoce, como por ejemplo que lleva tres años patinando) y volver a su vida de soltero adolescente, esa que se podía permitir gracias a los contratos cinematográficos multimillonarios y a las pasiones que despertaba entre sus fans. Al margen quedó, como apreciamos cuando aparece Cleo en la habitación del Chateau Marmont, su vida responsable y ordenada junto a su ahora maltrecha familia. Renunció a esa llamada a la responsabilidad para prolongar ese repliegue adolescente del yo sobre sí mismo. Su proyecto era él, nadie ni nada más.

Sofia Coppola entonces introduce un elemento nuevo en la historia: Cleo llega y le despierta mientras dibuja un corazón en la escayola de su brazo. Él se despereza y comienza una historia de autodescubrimiento y crecimiento en Johnny. Es entonces cuando empieza a dejar de ser un ser fragmentado (solo actor y vividor) para empezar a construir el resto de facetas, entre ellas la de padre, la que abandonó y ahora regresa porque, tarde o temprano, iba a regresar. Su hija, que ya tiene once años y ha aprendido a ser responsable a pasos agigantados, ha aparecido para hacerle reescribir todos sus esquemas vitales. Cleo empieza a hacerle sentir que debe abandonar de una vez el gineceo y empezar a comportarse como el individuo ético que está llamado a ser, como cualquier mortal dentro de su sociedad. Dicho de otro modo, Cleo podría ser la Deidamia que despertó a Aquiles y le ayudó a ser consciente de su condición de ser mortal, a descubrir esa verdadera identidad que consistía en ir a la guerra y convertirse en el mejor de los aqueos. El personaje de Cleo, de igual modo, apela a lo más íntimo de Johnny Marco, a su capacidad para sentir amor por otra persona. En el cariño que le proporciona su hija a pesar de no haberse comportado como un verdadero padre es donde él empieza a exorcizar todos sus monstruos personales. Comienza, por tanto, una carrera contra reloj para aceptar de una vez por todas que la vida no consiste solo en sobrevivir a una sucesión de excesos, que hay algo más que esa experiencia vital

reclama de ti, esto es, la aceptación de que un día desaparecerás y de que el reto de dejar un buen ejemplo de conducta para el resto de ciudadanos de tu sociedad (polis) debe ser aceptado.

Los días pasan y la química entre padre e hija se va haciendo cada vez más patente. Ha llegado la hora de recuperar el tiempo perdido o, al menos, la vida le da esa oportunidad. Tras su vuelta de Milán, incluso comparten una charla en el salón del hotel, del gineceo particular de Johnny, al calor de la música en directo. Cleo termina quedándose dormida en brazos de su padre, como la niña que empieza a cabecear en la intimidad del sofá de casa a la espera de que su padre la coja en brazos y la arrope en su cama para que continúe con su sueño. Es quizá una de las escenas más poéticas del filme: él la acuna en el salón de un hotel que hasta la llegada de ella se había convertido en una fortaleza, en un símbolo de lo efímero y de su anhelada inmortalidad. Pero incluso él, que ha contado con todas las condiciones para pensar en una existencia eterna, no escapa ahora de esa conciencia de ser mortal que le ha proporcionado poco a poco el amor por su hija Cleo. Ese despertar de la conciencia de saberse mortal se confirma en la secuencia final, en la que se da de baja en el hotel Chateau Marmont (renuncia a ese gineceo de una vez por todas), conduce, aparca el coche en el arcén y comienza a caminar mientras esboza la primera sonrisa honesta. Que su exmujer no vuelva para recuperar a su hija de las garras del otrora padre ausente ha sido la última prueba de que debe cruzar el límite que le separa de una vida normal, de igual entre iguales, lejos de los focos o, al menos, lejos de pensar que la vida empieza y acaba delante de los focos.

La historia de *Somewhere* es, por tanto, la historia del despertar a la mortalidad de un hombre encerrado en sí mismo. Necesitaríamos una segunda parte para comprobar si en los planes de su directora estaba la culminación de ese aprendizaje. El reto de Johnny Marco sería, a partir del fundido a negro, mantenerse a sí mismo dentro de una sociedad, de una polis, que lo tendría por un ser sustituible, como lo era su mujer y lo es su hija. Johnny Marco representa esa dualidad de la alienación posmoderna atenuada de la que hablábamos. Por un lado, la intimidad y lo sentimental reclaman que toda clase de deseo subjetivo sea respetado sin la menor distinción. Por otro lado, el trabajo para él no es más que una forma de ganar dinero para seguir satisfaciendo sus deseos inmediatos. Esta segunda cualidad puede verse especialmente en la escena en la que acude a presentar su película y posa junto a su compañera de reparto delante del panel publicitario. Sonríen y se muestran cariñosos cuando los fotógrafos se lo piden, a

la hora de tomar las instantáneas, pero entre medias discuten y se dedican toda clase de malas caras e improperios. No se soportan, en definitiva, prueba clara de que para él el trabajo no es más que un mal necesario en su vida.

Coppola vuelve a ensalzar las vicisitudes de una persona corriente (por famoso que sea, nos muestra su parte humana), dotada de una humanidad contradictoria, en continua pugna, alejada de los tradicionales relatos sustentados sobre la constatable generosidad del héroe canónico para con su comunidad.

Lo trágico en Somewhere

El mundo trágico en *Somewhere* no resulta a priori, tan heterogéneo, como sugiere la definición de Ramos. No existe una dualidad clara entre un equilibrio roto y restituido continuamente en la vida de Johnny Marco. Esa radical problematicidad es otra, a saber, la de una homogeneización de sus acciones cotidianas y una tendencia acentuada a sintetizar su camino vital en unas pocas aspiraciones superfluas y vacías. El dinero, el sexo, las fiestas y el alcohol, en definitiva, los excesos, forman parte de un bucle continuo que Sofia Coppola se encarga de resumir en la primera escena del filme, cuando Johnny da vueltas sin parar con su coche. Ese mundo viciado del actor de Hollywood solo admite lo heterogéneo cuando aparece su hija Cleo. La dualidad pasa a diferenciar su anterior vida, la del soltero hedonista, y una nueva que parece empezar a abrirse un hueco, la de padre. Ahí está lo problemático de su mundo, en que su identidad fragmentada (el Johnny dandi) debe empezar a completarse con la cualidad de padre. Ese mundo trágico se despliega al ritmo de un redescubrimiento: el que él hace de sí mismo a través de esa nueva faceta personal que tenía olvidada.

No hay medida en Johnny, ni siquiera después de aparecer su hija, por otro lado. Trata de minimizar la consecución de ciertos placeres (como el sexo esporádico con una chica desconocida en el hotel de Milán), pero en el fondo el dinamismo que rodea al héroe trágico que es domina cada situación y cada paso, sea acertado o dado en falso. Su mundo, como el mundo trágico, también está sujeto al cambio, es dinámico, y prueba de ello es la llegada de su hija Cleo. Una vez más, es ella el personaje clave a la hora de analizar el comportamiento y la evolución del protagonista. Cleo es capaz de romper los esquemas, de decirle que está a tiempo de ser padre y que puede seguir con su vida de

actor adinerado pero, y aquí viene lo importante, solo ella introduce un giro en su vida. Lo que no ha podido conseguir su agente u otras personas hasta ese momento lo consigue la pequeña Cleo a través del amor. Ese amor que él no puede evitar sentir, a pesar de que no se ha ocupado lo más mínimo de ella hasta esa fecha, es el que comienza a decirle implícitamente que está a tiempo de luchar por su verdadera identidad. En definitiva, él solo despierta de su letargo existencial cuando descubre que es responsable de una persona vulnerable y que le da todo sin haber recibido nada antes.

En tercer lugar, la contingencia del mundo trágico en *Somewhere* es también una cuestión clave. Johnny ha escogido permanecer en ese estadio estético, en esa adolescencia prolongada cargada de excesos, quizá porque para él ya no existe nada. La familia que fundó fue uno de sus primeros y más grandes fracasos y ha decidido dejarse llevar por una agenda de celebridad y por satisfacer sus deseos inmediatos. Nuevamente, hasta que aparece Cleo, un momento que le hace adentrarse en la contingencia. A partir de ese momento, su felicidad comienza a depender también de la felicidad de su hija. Y ese bien preciado, la eudaimonia del héroe trágico, que ahora no se puede conseguir con una copa de whisky o una noche de sexo sino que va más allá de su propia persona, lo sitúa en un plano diferente: el de la vulnerabilidad. Johnny pasa a ser vulnerable porque aprende a serlo gracias a su hija. Al ver en ella a una chiquilla vulnerable, resuelta pero necesitada de protección, él mismo se reconoce vulnerable y comienza a entender así que la felicidad nada tiene que ver con ir a una fiesta o dormir hasta que le apetezca. La tragedia de Johnny consiste, por tanto, en hacer evidente esa hostilidad que en él supone saberse frágil en un mundo abierto a las posibilidades, en el que todo está en juego y nada está completamente asegurado.

En cuanto a la acción trágica que puede apreciarse en Johnny Marco, resulta bastante llamativo el hecho de que, al comenzar la historia, Coppola ya ha decidido mostrarnos a su antihéroe en el momento más álgido de su vacío existencial. Ese hombre que da vueltas en bucle a bordo de un deportivo y que después, ebrio, se deja querer por los contoneos de un par de bailarinas hasta quedarse dormido no deja lugar a las dudas. Estamos ante alguien que ha llevado a las últimas consecuencias sus acciones. La acción de Johnny ha rebasado con creces el límite de la medida: bebe en exceso, acude a fiestas todos los días, fuma, no atiende ni una sola responsabilidad que no sea satisfacer sus deseos inmediatos, pues ya son otros quienes se encargan de llevar su agenda y hacerle la comida a diario. El carácter ilimitado de su acción le ha llevado a

sumergirse en un mundo dominado por el exceso. Y ahí empieza Coppola a incluir, con pulso hábil, una paulatina deconstrucción del héroe a través de sus monstruos personales.

El dilema también es una de las notas distintivas de la acción del protagonista, eso sí, se aprecia con más nitidez a medida que la película avanza. El carácter dilemático de sus acciones comienza a hacerse patente (si bien estas nunca dejarán de ser sutiles) cuando el gran dilema llega a su vida: su mujer le pide que cuide de Cleo unos días porque debe hacer un viaje importante. Este hecho desencadena una historia de autoconocimiento y, por tanto, de dilemas constantes a los que él debe enfrentarse aprendiendo con cada uno de ellos que el resultado de sus decisiones puede conllevar el error o la injusticia. En este sentido, *Somewhere* es una historia de autodescubrimiento y, sobre todo, de un hombre que poco a poco va aprendiendo a ser responsable. Los dilemas a la hora de actuar pasan continuamente por escoger entre seguir con sus rutinas recreativas como si no pasara nada o ejercer de padre de una vez por todas. Así, vemos a un hombre que pasa de dormir mientras su hija prepara el desayuno o se entretiene jugando a la videoconsola con un amigo de él a coger parcialmente las riendas, pasar ratos de silencio acunando a su hija mientras duerme, llevarla a Milán consigo durante un viaje de trabajo, dedicarle un día entero de piscina y largas conversaciones sobre sí mismos y, al final de la historia, abandonar su anterior vida (simbolizada por su coche deportivo y el hotel Chateau Marmont) y poner una sonrisa a esa nueva etapa junto a su hija. En este sentido, la cualidad dilemática de las acciones de Johnny enlaza con la otra gran cualidad: su carácter agonal. Este filme reproduce el relato de un hombre en continua pugna con sus conflictos interiores en su sentido más hegeliano. La estabilidad rota con la llegada de Cleo proporciona a Sofia Coppola la oportunidad de elevar su personaje a un nivel superior, esto es, al del ser humano que no escapa del conflicto, de la lucha interna por dominar sus miedos (en este caso, ser padre de una vez por todas, aceptarse como ser vulnerable y asumir las responsabilidades de la vida). Esta guerra interna es explicitada por la directora en esa escena en que él implora a su exmujer que vuelva para hacerse cargo de Cleo. Su sollozo no deja lugar a dudas: quiere recuperar su anterior vida, dejar de preguntarse continuamente si lo que está haciendo está bien o no, una vara de medir que solo se ha despertado en él a raíz de la llegada de ella. Eso sí, al final vemos que decide tomar el camino difícil, el de sonreír a la vida y empezar de cero.

El actor trágico que es Johnny Marco, como podemos deducir del análisis anterior, es un sujeto agente y paciente, por un lado, y también responsable, rasgos definitorios de los que hablaba Ramos. De un lado, al principio de la película Johnny es un hombre absolutamente neutro en este sentido. Parece que no hace nada, solo se deja llevar por lo que la vida le va dando, y por eso tampoco parece sufrir. Eso sí, el aburrimiento en que ha caído su existencia, que le impide caminar erguido cuando acude a presentar su película o le hace dormirse cuando está a punto de mantener relaciones sexuales con una desconocida, tampoco le permite sonreír demasiado. Es un hombre dejado de la mano de los excesos que siempre aspira a lo mismo. Solo se abre paso esa doble naturaleza de agente y paciente cuando, una vez más, su hija Cleo aparece para desestabilizar ese aparente orden. Solo comienza a sufrir por los resultados de sus acciones cuando se da cuenta de que es una persona a la que quiere la que se juega todo a una carta. Por mucho dinero que él tenga, su hija es una joven que ha optado por buscar su propio camino (a través de la danza, por ejemplo, o de convertirse en una cocinera detallista) y esa enseñanza lo convierte en un hombre abocado a preguntarse de continuo qué puede hacer para ayudar a su hija a ser feliz. Él, como hijo de sus acciones y en vista de que su vida no le proporciona la felicidad que se podría pensar, sufre a causa de ellas, especialmente de una: la dificultad para salir de su madriguera de comodidad y aceptar un destino junto a su hija alejado de lo fácil y la espontaneidad radical. Estas circunstancias también hacen de Johnny un ser responsable por primera vez en su vida. Pasa de ser responsable apenas de asearse por las mañanas y vestirse a aceptar el reto de responsabilizarse ni más ni menos que de su propia hija, una persona que está construyendo todavía el camino de su vida y de su propia felicidad. La responsabilidad es ese vendaval que de pronto arrasa con todo, incluso con él mismo, pero que deja finalmente un paisaje soleado que permitirá al protagonista empezar de cero y cuidar de su hija día a día.

En cierto modo, el aprendizaje vital de Johnny Marco (eso que lo transforma a lo largo de la película y nos hace apreciar un cambio en él) consiste en evolucionar desde su condición de héroe temerario a hombre prudente, es decir, de aceptar que nadie, ni siquiera él, está por encima del bien y del mal y que ser prudente a partir de ese momento le dará más posibilidades de salir con bien de las situaciones difíciles. Si Coppola hubiese decidido escribir una auténtica tragedia griega, como hizo sutilmente en *Las vírgenes suicidas*, habría dejado a su héroe a su libre albedrío hasta morir por causa del alcohol o las drogas, por ejemplo. Su acción trágica desmesurada y su

egocentrismo precipitarías fácilmente el desastre y moriría como el héroe trágico que ha sumado una serie de errores trágicos irreparables. Pero no, Sofia Coppola opta por tomar un camino más enriquecedor: el de mostrarnos a un hombre que descubre a tiempo que la vida merece la pena y que despierta del sueño de la divinidad para enmendar sus errores y empezar a actuar de un modo más deliberado, sosegado y activo en pro de su felicidad.

Este mundo trágico supone un perfecto caldo de cultivo, como se está analizando, para un personaje como Johnny Marco, quizá uno de los antihéroes más reconocibles del panorama cinematográfico actual. Que el Festival de Venecia premiara en nuestros días la historia de un antihéroe tan llevado al extremo no puede ser algo meramente casual. Algo hay, por este y otros motivos que se han ido explicando más arriba, de nosotros en Johnny, quizá esa necesidad de buscar sentido en mitad de un mundo convulso despojado de marcos referenciales ajenos o que simplemente nos arrastra y nos apela para que formemos parte de una masa social más o menos uniforme. En cualquier caso, merece la pena ahora detenernos ahora a explicar qué rasgos típicamente antiheroicos tiene Johnny Marco.

En primer lugar, Johnny Marco no vive para nadie, solo para sí mismo y es un ser absolutamente independiente de todo, incluso de la realidad. Lo importante para él es hacer una película al año y ganar suficiente dinero como para poder mantener su nivel de vida: acudir a sus fiestas, pagar por espectáculos eróticos, seguir bebiendo las mismas cantidades de alcohol y tener su deportivo siempre a punto. No comprende el significado de lo que significa ser ciudadano, hace su día a día al margen de todo, incluso de las consecuencias de sus propios actos. Solo despierta de este letargo cuando aparece Cleo y es precisamente ella el punto de partida de ese camino que consiste en dejar paulatinamente el gineceo prolongado para entrar realmente en la sociedad.

Estas circunstancias se dan porque, desde que comienza la película, el espectador puede hacerse una idea del grado de esteticismo alcanzado por el personaje. Johnny Marco es un dandi, pero no un dandi en su sentido más romántico, sino un dandi desaliñado que, debido a su belleza natural, no se ve obligado a preocuparse continuamente por su aspecto. Es un vividor, un gurú del *carpe diem* que ve con asombro cómo la existencia de una persona frágil y necesitada de protección, su hija, hace estallar todo ese mundo idílico. Pero, hasta ese momento en que despierta y se

encuentra a su hija, su principal aspiración consiste en sufrir lo menos posible, satisfacer sus deseos inmediatos y hacer de la felicidad un estado permanente.

Johnny Marco, por otro lado, no es tramposo pero sí mantiene esa actitud antiheroica de *no ganar, pero al menos tampoco perder*. Esta cualidad se ve acentuada perfectamente hacia el final, cuando él implora a su mujer que vuelva. Se ve tan ahogado por su propia realidad, esa que le obliga a cambiar su escala de valores porque Cleo ahora es lo más importante, que trata de volver a su antigua vida, la del dandi desbocado. Su conflicto (seguir siendo el dandi o convertirse de una vez en padre) le hace escoger a priori la salida más fácil: que su hija vuelva con su madre y él pueda seguir refugiado en su vida insignificante de estrella vendida a los excesos, esos que no tienen repercusiones ni plantean dilema alguno.

Si algo consigue que nos identifiquemos con Johnny Marco es su capacidad para asumir el aburrimiento y dejarse llevar. En otras palabras, lo que hace humano a un personaje que en la mayoría de películas comerciales es mostrado como un verdadero dios (personas de brillante carrera, de vida perfecta, cuerpo perfecto y sonrisa permanente) es esa pugna entre su realidad, que nos atrae (apariencia), y su conflicto interior, que nos sitúa a su mismo nivel (esencia), y que se acentúa a raíz de la llegada de su hija. Cuando Cleo aparece, la historia toma un nuevo sentido narrativo, dejando atrás al Johnny estrella para mostrarnos al Johnny hombre, humano, padre y, en definitiva, persona. A partir de ese momento, ese conflicto interior que pugna en su interior lo convierte en alguien reconocible, bien en nosotros mismos o en nuestros allegados. Coppola consigue, a través de su antihéroe, que todos nos identifiquemos con una necesidad que es inherente a cualquier ser humano, independientemente de su estatus social: la necesidad de asumir las responsabilidades de nuestros actos (Joas).

El protagonista de *Somewhere* está lejos de ser un héroe porque cuenta con algo frecuente en la condición humana: un conflicto interior que, en este caso, parte del dilema entre seguir entregándose al deseo o asumir de una vez por todas las responsabilidades que la vida hace tiempo le viene reclamando. Existe una marcada crisis existencial o de identidad, como Coppola explicita a través de la historia entre él y su hija o directamente cuando pone en un compromiso al personaje al hacerle incapaz de responder a la pregunta sobre quién es frente a la prensa. En cualquier caso, Johnny nos atrae porque, a pesar de su estatus, sufre como lo haríamos nosotros en similares circunstancias.

Por último, Johnny es antihéroe también en la medida en que carece de todas esas virtudes del héroe, resumidas todas ellas en el ideal de excelencia. No obstante, Johnny Marco es antihéroe, principalmente, porque lo conocemos en un momento en que es sigue siendo incapaz de hallar el sentido a su propia vida. Es Coppola la que se encarga, al final del filme, de darle un toque de esperanza: cuando Johnny sonríe, tras apearse del coche, sabemos que quizá no todo está perdido, a pesar de las circunstancias.

Johnny Marco, por otra parte, nos invita a pensar en su cualidad de héroe trágico porque, como el antihéroe que es, también instrumentaliza a sus semejantes (o a los que cree semejante a él). Para él, su agente Marge, las chicas con las que se acuesta, la actriz con la que protagoniza su película y el resto de personajes, salvo su hija, son personas a las que utiliza como medio para conseguir un único fin: satisfacer sus necesidades y deseos inmediatos. A Marge, para conseguir buenos contratos; a la actriz de su película, para hacer promoción y que su película recaude unos buenos dividendos; a las chicas, para saldar sus necesidades sexuales; al personal del hotel, para vivir cómodamente. Solo su hija parece hacerle despertar de esa necesidad instrumentalizadora de las personas que le rodean. En Cleo ve un fin en sí mismo, ve a una persona que le reclama responsabilidades como padre y protector. En ella se encuentra la posibilidad de dejar de alimentar el final trágico del personaje, que finalmente no acaece.

Como el héroe trágico, también Johnny Marco sitúa la *eudaimonia* (felicidad) en el centro de su existencia. A ella encamina su obrar. El conflicto interior consiste en asumir que ese obrar debe cambiar, a raíz de la irrupción de su hija en la historia, porque ya no es responsable solamente de sí mismo sino también de Cleo. La narración de la identidad de Johnny Marco pasa por asumir que su felicidad ya no depende solo de las copas, el sexo y el dinero, sino que va mucho más allá y termina por centrarse en ejercer como padre y asumir que la vida, ni es eterna, ni eternamente feliz.

La condición de héroe trágico se aprecia especialmente al final del filme, cuando Johnny hace esa llamada desesperada e implora a su exmujer que le devuelva su vida despojada de preocupaciones llevándose de nuevo a su hija. La historia podría haber terminado ahí si fuera una obra de teatro, pues el espectador sufre perfectamente esa catarsis tan propia de las tragedias griegas. Sentimos temor porque no sabemos hasta qué punto será capaz de cuidar de su hija y también compasión, porque su exmujer le ha dejado solo ante un nuevo lienzo vital por componer. Nos sentimos identificados porque

ese límite al que ha llegado Johnny Marco es un límite al que podríamos llegar cualquiera de nosotros en la misma situación u otras similares: la desesperación de no saber cómo seguir adelante con nuestra vida, la necesidad de buscar un lugar donde soltar el ancla y saber que estamos haciendo lo correcto a pesar de todo.

En conclusión, Johnny Marco responde a ese tipo de antihéroe típicamente ocioso y, al mismo tiempo, paciente. Paciente porque, llegado al punto de estancamiento de su propia vida, simplemente se deja llevar, incluso después de que su hija entre en escena. Vemos en él una imposibilidad clara de coger las riendas y asumir la responsabilidad que le reclama su condición de padre. Y ocioso porque, como hemos venido diciendo, responde al arquetipo de antihéroe que trata evitar preocupaciones y dejar lo negativo para más tarde. Es más, esa experiencia de la negatividad que le regala el despertar de su (prolongada) condición adolescente parece vencer, si bien al final Coppola le hace despertar por completo, dejar su coche en el arcén y comenzar a caminar (salir del bucle). Johnny Marco es el perfecto ejemplo de antihéroe vividor compulsivo, un personaje que exprime la vida a costa de los demás y no duda un segundo en sacar partido de lo que le rodea o de quienes le rodean sin medir las consecuencias. La felicidad, para un antihéroe ocioso, está en la búsqueda y consecución del placer máximo, es hedonista por naturaleza. En este sentido, ¿es Johnny Marco un ejemplo de esa oda a la espontaneidad y de esa reivindicación del individualismo tan presente en nuestros días, tal y como han coincidido en afirmar pensadores como Charles Taylor o Daniel Bell? Seguramente, así podría afirmarse.

Las mimesis

Quizá la grandeza de este filme resida en que su directora ha conocido (y conoce) tan al detalle los avatares de cualquier estrella de Hollywood que ha sido capaz de no dejarse impresionar y retratar esa vida de celebridad en toda su crudeza real. La pequeña del clan de cineastas ha tenido la posibilidad de tomar distancia ante una historia que a cualquiera de nosotros podría habernos impresionado, con las implicaciones subjetivas que eso conlleva. Sofia, acostumbrada desde pequeña a los focos y a que grandes estrellas se pasearan junto a su padre en el interior de su propia casa, se pregunta en este filme hasta qué punto la fama puede anular el discurrir de la

vida de una persona, incluso su esencia. Porque Johnny Marco es una estrella, pero está lejos de ser mostrada con ese toque de glamour y belleza inherente que utiliza el cine más comercial. Su directora, una vez más, ahonda en la profundidad psicológica, en lo que es en esencia esa persona más que en su aura de cuasi dios terrenal. No se pregunta, como hacía en *Lost in translation* a cuenta del matrimonio, sobre sí misma, sobre su identidad, pero sí sobre la de aquellos con los que ha crecido y en los que seguramente ha visto una miseria que escapa al objetivo de las cámaras, los micrófonos y los platós de televisión. Por estos motivos, cualquiera de nosotros es capaz de sentirse identificado con Johnny, con sus contradicciones y conflictos y con esa frustración que supone aceptar que somos uno más entre iguales y a la que intentamos escapar todos en mayor o menor medida. Tenemos ante nosotros, en definitiva, un nuevo fresco sobre la condición humana y sus conflictos identitarios.

Sofia Coppola elabora una mimesis no solo acerca de la vida de una estrella de Hollywood sino también sobre el propio Hollywood como escenario. En una historia en la que podría reflexionar sobre cine, sin embargo, Coppola opta por retratar la parte más amarga de ese mundo: la del actor exitoso y el ambiente en que se ve obligado a desenvolverse para mantener ese nivel de éxito. A través de su personaje, Coppola trata de responder a esas preguntas que planteaba Harvey cuando hablaba de los relatos actuales: qué mundo es ese en el que vive, qué es preciso hacer en él, cuál de sus personas puede hacerlo. No parece descabellado pensar que Johnny Marco es una prolongación deliberada del personaje que encarnó Bill Murray en *Lost in translation*. Si este era mostrado como un hombre aburrido que no encontraba consuelo ni en la familia ni en el trabajo, el personaje interpretado por Stephen Dorff va más allá y radicaliza esa situación hasta el punto de mostrar a un hombre ahogado en su propio éxito. Al elaborar y reelaborar su particular visión de la identidad de la celebridad hollywoodiense, que es ella misma, Sofia Coppola da muestra de esa cualidad creativa de la identidad de la que hablaba Joas: «[...] La identidad, lejos de ser algo inamovible, que solo es igual a sí mismo, es un proceso activo, incluso creativo, de reelaboración de las dificultades y de las afecciones ajenas al yo y de disposición abierta hacia otras identidades (Joas, 2013: 310). Ella misma se encarga de construir la identidad de Bob para, más tarde, radicalizarla en la figura de Johnny y continuar así erigiendo su propio ensayo existencial sobre el históricamente envidiado actor de Hollywood.

Antes de pasar a analizar el relato de *Somewhere* desde el punto de vista de la triple mimesis, merecerá la pena de nuevo hacer una serie de puntualizaciones morfológicas y de contenido. En primer lugar, la directora vuelve a emplear una técnica de construcción del personaje que deja entrever su dimensión temporal. Johnny no es en absoluto un personaje plano o carente de profundidad, sino que desde el primer momento podemos empezar a apreciar sus carencias y conflictos personales. En otras palabras, Coppola sigue a Ricoeur al modelar la historia de una identidad que se despliega en el tiempo: conocemos a Johnny en el momento presente, convertido en un actor exitoso que está solo en el mundo y no parece encontrar sentido a nada, pero gracias a su hija intuimos su pasado, que trae recuerdos de un compromiso amoroso y del momento en que se convirtió en padre. El relato del filme en sí nos traslada un camino en que él va purgando sus conflictos a base de aceptar que un día deberá hacerse cargo de su vida de una vez por todas (suyo símbolo es su hija) y abandonar esa parálisis del *carpe diem*, hasta que finalmente le vemos dejar el hotel, también su coche, y sonreír en clara alusión a esa decisión propia de seguir adelante y, efectivamente, dejar atrás esa vida de excesos. La directora, como decía Ricoeur, opta por construir una trama (modelo narrativo) que haga legible esa otra cara de la fama que quiere poner de relieve, esa identidad fragmentada que lucha por un ideal de coherencia.

Siguiendo con la argumentación de Ricoeur, parece que Johnny Marco comparte con Lux Lisbon esa condición de la ipseidad que apuntaba al mantenimiento del sí. Del mismo modo que ella trataba de luchar contra las imposiciones de su madre en pro de un mantenimiento de sí misma, Johnny también parece haber asumido la misión vital de mantenerse a sí mismo en el tiempo con base en sus inquietudes y experiencias. No hay futuro para él, solo se reconoce dentro de ese bucle de excesos del que se cree incapaz de salir. Ha asumido el éxito y sabe que ese éxito puede reportarle satisfacciones inmediatas, así que, ¿por qué cambiar eso? La aparición de su hija es un recurso que no consigue ser elocuente en este sentido hasta casi terminada la película. Decide cambiar esa vida y elevarse a sí mismo a un nuevo nivel para mantenerse en él (ser padre y empezar a vivir dentro de un orden) solo al final, cuando Coppola decide fundir a negro la historia y dejarnos con la misión de elucubrar acerca del futuro del personaje.

Las costumbres que han proporcionado una historia del carácter de Johnny son especialmente expresivas en este filme gracias a dos factores narrativos fundamentales. De un lado, ese carácter arisco, irritante y pasivo que el personaje muestra al principio de la película surge de la costumbre de llevar una vida como la suya: se ha cansado de

hacer cine, de ganar dinero, de practicar sexo (en una de las escenas, se queda dormido tras los preliminares), de beber y de acudir a fiestas, de ahí este tono lacónico y esos silencios prolongados tan paradójicamente ensordecedores. De otro lado, la irrupción de su hija en su vida y su necesidad de quedarse con él varios días contrasta poéticamente con esas costumbres que él había contraído y dentro de las cuales se siente cómodo. Es Cleo la que hace estallar su particular statu quo y le hace comenzar a romper el cascarón de la comodidad que supone entregarse a los placeres y dejar que otros hagan el trabajo sucio por él. El carácter de Johnny solo comienza a cambiar a partir de la llegada de su hija, tanto que pasamos de ver a un hombre que se queda dormido por las esquinas y consume una botella de cerveza tras otra hasta perder el conocimiento a ver a un hombre que pasa ratos de ocio con su hija, mantiene conversaciones padre-hija trascendentales y es capaz de acunarla y llevarla, ya dormida, a su cama. Somewhere es la historia, en cierto modo, de cómo nuestro carácter puede cambiar si modificamos las costumbres y, en definitiva, de cómo nosotros vamos, a lo largo del tiempo, construyendo nuestra identidad a partir de él. El carácter, como componente narrativo de la biografía que dota a cada individuo de una historia personal, es lo que hace pasar a Johnny de ser un yo fragmentado (su vida parece girar solamente en torno a su condición de actor y, por ende, vividor) a un hombre que empieza a encontrar su verdadera identidad partiendo de toda su historia anterior (ser actor, pero también padre y, en definitiva, un individuo con sus virtudes y contradicciones). Si en *Las vírgenes suicidas* la muerte representaba la forma que Lux tenía de reivindicarse a sí misma, en *Somewhere* Coppola trata de decirnos que no todo está perdido cuando de explicarnos quiénes somos se trata: Johnny Marco podía ser mucho más que un actor frustrado y ahogado por la fama, podía ser un ciudadano más que se reivindicara como tal y, manteniendo su esencia, salir ahí afuera para descubrir quién es realmente y qué lugar ocupa en este mundo (qué sentido tiene su existencia, en definitiva).

La narración juega nuevamente un papel fundamental, pues nos muestra a un Johnny Marco que, después de todos esos cambios que han supuesto su ascenso al Olimpo de la fama mundial, sigue manteniendo intacta su condición de padre. Al final, decide seguir adelante, sonreír y esperar a que su hija vuelva del campamento de verano para iniciar una nueva vida, lejos del hotel que ha sido su casa, de las fiestas y de los excesos, luego, ese mantenimiento de sí mismo en una vida insatisfactoria a pesar de los estímulos ociosos se revela una ensoñación: lo que realmente él ha mantenido en sí mismo es su condición de padre y de ciudadano. La trama le sirve a Coppola para

explicarnos y explicarse por qué a veces es tan difícil descubrir nuestra verdadera identidad y de por qué a veces creemos que ciertos estímulos nos configuran cuando en realidad no hacen sino ayudarnos a aprender qué lugar ocupamos en el mundo y, en definitiva, quiénes somos. Solo podemos comprender la identidad de Johnny Marco si la analizamos desde una perspectiva temporal: lo que es, qué ha sido y cómo ha llegado a ser lo que es y, en un plano más creativo, cómo será una vez su hija vuelva y decidan emprender un camino juntos. En otras palabras, como decía Ricoeur, la identidad del sí solo puede comprenderse narrativamente, no de un modo aislado. No comprendemos quién es Johnny Marco de forma aislada, en su condición de actor famoso o padre irresponsable, por ejemplo, sabemos quién es solo al final, una vez desplegada la narración completa de sus aventuras. Es el relato histórico (el pasado intuido y presente mostrado del personaje) y el relato de ficción (el futuro imaginado), dice Ricoeur, lo que nos permite hablar de una identidad del individuo. Y, así, es la vida conyugal pasada, el presente solitario y aburrido y el futuro imaginado junto a Cleo lo que nos da una idea clara de quién es verdaderamente Johnny Marco, ni sus escarceos sexuales, ni sus conversaciones puntuales con su hija o su exmujer ni sus respuestas a los periodistas. Todo conspira para erigir la identidad del personaje.

Sofia Coppola vuelve a distanciarse del personaje y ejerce de autora y narradora para elaborar un nuevo fresco sobre la condición humana. No importa que la relación entre la historia de ficción y su historia personal no sea tan correlativa como en *Lost in translation*, lo importante en este caso es el encuentro entre ella y su mundo. *Somewhere* constituye el relato de una identidad que hunde sus raíces en historias personales que seguramente ella ha vivido de cerca, quizá no en sus carnes pero sí a través de la experiencia de celebridades. ¿Qué nos puede estar diciendo de sí misma Sofia Coppola en este filme? Creo que podríamos resumir esta cuestión en dos implicaciones: por un lado, nos podría estar alertando acerca de que la adolescencia de una joven (que pudo ser ella misma) que crece en el seno de una familia como la de los Coppola no habría sido tan idílica como cualquier persona ajena al mundo del celuloide pudiera pensar; por otro lado, ella comenzó a trabajar en el mundo del cine en calidad de actriz, participando en la trilogía *El padrino*, dirigida por su padre, cuando tan solo era una niña. El hecho de que la crítica la condenara por la calidad de su interpretación no solo no la hundió artísticamente, sino que le sirvió para sacar fuerzas y convertirse en la directora y guionista que es a día de hoy. Quizá *Somewhere* pudo haber sido una forma de saldar ese varapalo y decir a los críticos que, después de todo, ser actor de

Hollywood no es algo tan maravilloso como muestran las revistas y los programas de televisión. En cualquier caso, no es baladí que una persona con su historia personal se propusiera retratar esa otra cara de la aparentemente sublime vida hollywoodiense.

La mimesis que emplea Sofia Coppola parte, como hemos venido diciendo, de una realidad dada y, en su caso, vivida de cerca. Sus avatares personales y su pertenencia a una familia de cineastas y artistas, en el seno de Hollywood, ha contribuido a esta cuidada elaboración de la trama acerca de un actor exitoso que, sin embargo, es un desastre en cualquier otra faceta, incluso para sí mismo. Ella ha compuesto el relato a base de piezas que se extraen directamente de su propia realidad. No parece ser autobiográfico, pero sí mantiene el tono implícito en esa tendencia de Coppola a reflexionar sobre la fama y el éxito. La identidad que en este caso ella pone sobre la mesa de pruebas vuelve a ser narrativa en la medida en que, como decía Ricoeur, se despliega a través de un personaje, que es Johnny Marco. La identidad del relato de *Somewhere*, con esos silencios y esos planos largos que nos dan una idea metafórica del nivel de estancamiento y aburrimiento que siente el protagonista, solo puede ser así precisamente porque Johnny Marco no tiene respuestas para casi nada y porque está sumido en una profunda crisis existencial.

El principio de concordancia discordante resulta especialmente expresivo en esta película, quizá sea el ejemplo más claro de lo que entendía Ricoeur. Coppola dispone los hechos de forma cronológica a la hora de narrar la vida de su personaje, pero admite una discordancia fundamental: tras unos minutos de estabilidad dramática que le sirven para presentarnos al personaje y su estado apático, Coppola hace que esa aparente estabilidad estalle al hacer entrar en escena a Cleo. Y es el hecho de que Johnny deba ocuparse de su hija hasta nuevo aviso lo que trastoca ese orden lógico de la trama que hasta entonces se estaba fraguando. La imprevisibilidad de la vida humana, en palabras de Ricoeur, rompe la concordancia y nos hace pensar en la presencia de una trama que, efectivamente, es capaz de desplegar la identidad del personaje: cuando realmente empezamos a conocer quién es Johnny Marco es a partir de ese momento, cuando su conflicto interior al verse desbordado por los acontecimientos da un nuevo giro y podemos descubrir por fin que hay mucho más por descubrir tras esa aparente fachada de excesos y superficialidad. Existe una trama a la hora de elaborar la mimesis porque, en definitiva, el relato concuerda pero, al mismo tiempo, admite esas discordancias que vienen propiciadas por la presencia de Cleo. A Ricoeur le importaba tanto la noción de

«construcción de la trama» porque es capaz de aunar lo que perdura y lo que cambia. Sofia Coppola, al componer el relato de la vida de Johnny, nos traslada a un horizonte antropológico que tras consigo ambos polos de la narración: vemos en pantalla al hombre irresponsable que sigue siéndolo a pesar de la llegada de su hija (recordemos escenas como aquella en la que duerme mientras Cleo juega a la videoconsola con su amigo o cuando, estando en Milán, no duda en pasar la noche con una desconocida y desayunar después los tres) y también al hombre que, fruto de ese cambio de fortuna, por fin coge las riendas, pasa tiempo con ella y, a pesar de un traumático momento de debilidad, decide luchar y seguir adelante, por ella y por sí mismo.

Coppola vuelve a hacer un ejercicio de escaparatismo al componer un cuadro sobre el ser humano que se esconde tras la aparentemente invencible estrella de Hollywood. Aquí radica la esencia de su mimesis, en optar por el antihéroe en lugar de elaborar una fábula edulcorada sobre las bondades de la fama y el dinero, enfoque que utilizan a menudo la mayoría de filmes comerciales estadounidenses. Ella no, ella prefiere tomar distancia y, tomando como punto de referencia sus vivencias junto a celebridades que probablemente también hayan dormido en el Chateau Marmont o viajado a Milán para recoger premios, mostrarnos al ser humano que se esconde tras esa fachada de frivolidad, siguiendo así con la tónica de su anterior película, *María Antonieta*. La mimesis representa aquí una interpretación de esa vida exitosa y no tanto una amalgama de lugares comunes. Prueba de ello es esa fácil identificación con su protagonista a pesar de que a priori se encuentre en una situación visiblemente alejada de la que podemos vivir la mayoría de ciudadanos de este mundo. Y esto es así porque a su directora, como explicaba Ricoeur al hablar de la novela moderna, le interesa más el hombre corriente que el héroe legendario. Ricoeur lo resumía de esta forma, sin duda perfecta síntesis también del relato de *Somewhere*:

Todo parece girar en torno al despertar a sí mismo del personaje principal. Es, en primer lugar, la conquista de su madurez la que proporciona la trama de la narración: luego son sus dudas, la confusión, la dificultad para situarse y ordenarse las que rigen cada vez más el rumbo del tipo. Pero, a lo largo de todo el desarrollo, a la historia narrada se le pide esencialmente que entreteja simultáneamente complejidad social y complejidad psicológica (Ricoeur, 1987b: 25).

La figura de su autora, no obstante, puede apreciarse (tras tres películas en las que dejó claro cuál iba a ser su estilo personal) especialmente tanto en la estructura como en el ámbito intertextual y en la temática, en este caso. Coppola radicaliza en *Somewhere* su forma de hacer cine, su peculiar estilo visual y poético. En cuanto a su estructura, vuelve a darnos, como en *Lost in translation*, el testigo de imaginar un futuro para el personaje. Lleva a la pantalla otra vez esa máxima posmoderna que consiste en dejar el final del relato abierto (que, como decía Ricoeur, era un mecanismo de rebelión de la novela posmoderna contra los presupuestos de totalidad de la modernidad). Si en *Lost in translation* los protagonistas se besaban levemente y después de cada uno parecía retomar su vida, en *Somewhere* su guionista se limita a hacer caminar al personaje como contrapartida de esa vida sedentaria y acomodada, a la espera de que su hija vuelva de su campamento. Quedan dos interrogantes clave: cómo se desenvolverá ejerciendo de padre a tiempo completo y cómo le contará a su hija que su madre no va a volver. En definitiva, Coppola nos cede la capacidad de imaginar un futuro para esa identidad fragmentada que por fin parece haber encontrado el rumbo. Y el recurso de dejar el final abierto, a pesar de que nos da a entender que Johnny «camina por fin, solo y con un nuevo destino en su escenario vital», abre un nuevo horizonte de significado. Coppola parece decirnos que, en su opinión, compaginar la vida laboral y la paternidad es difícil, pero no imposible, si bien cada uno debe poner los medios necesarios y conquistar la madurez a su manera.

En segundo nivel, la temática se mezcla con lo intertextual de una manera magistral. Coppola vuelve a rescatar sus temas estrellas, la identidad y la condición de la adolescencia, y les da un nuevo giro, más fresco, al erigirlos en ensayo acerca de la condición humana. Los silencios lo dicen todo cuando el personaje parece no tener nada que decir y sus acciones, como esa decisión de pasar un día de ocio junto a su hija en lugar de dedicarse a sus variados vicios, desvelan una evolución elocuente y pausada del personaje que apunta a una forma de salir del bucle en que su vida, como la nuestra propia, puede haber caído en algún momento. Quizá Sofia Coppola no reflexiona en esta película sobre algo que le ha tocado de lleno, como ocurrió con el asunto del matrimonio en *Lost in translation*, pero en cambio nos ofrece recursos suficientes para pensar en ella en términos de artesana de una nueva historia que trata, el fin y al cabo, sobre ella y sobre cualquier persona humana con coherencias y contradicciones.

Ya hemos comentado que la mimesis supone una representación de la realidad, en este caso de la vida diaria del Hollywood actual visto desde el prisma de un actor exitoso, vendido al alcohol y a todo tipo de placeres efímeros. Realidad (el escenario y las probables dificultades que han pasado y pasan las estrellas de Hollywood para llevar una vida ordenada) y ficción (¿sabrá por fin Johnny Marco compaginar su trabajo con su condición de padre?) se funden para elaborar un relato existencial sobre las implicaciones de una búsqueda de sentido en mitad de una vida que parece estancada. Coppola, como ya demostró con creces en *María Antonieta*, no tiene ningún interés en hacer una copia de la realidad, sino más bien en recrearla desde el punto de vista humano. Sofia Coppola lleva a la práctica ese proceso de construcción de la trama que Ricoeur traía a colación siguiendo a Aristóteles: elabora una trama de acontecimientos, un *mythos* que explica no solo quién es Johnny Marco, sino sobre todo de qué realidad parte a la hora de elaborar ese mapa existencial. En otras palabras, la directora modela un modelo humano tomando como punto de partida esa realidad hollywoodiense que tan bien conoce, reconstruyéndola y no simplemente copiando una serie de patrones aprendidos sobre lo que más o menos puede ser la fama. Y esto es posible porque, donde cualquier de nosotros podríamos dejarnos llevar por la impresión que nos produce un mundo glamuroso y lejano a nuestro día a día, ella encuentra un punto de partida para elaborar algo nuevo. Sofia Coppola se pregunta «¿quién está detrás de todo este complejo mundo de Hollywood?» y no «¿en qué consiste este complejo mundo de Hollywood», como haríamos cualquiera de nosotros. Ahí radica la relevancia del discurso que despliega en *Somewhere*, en su capacidad privilegiada para interpretar lo que ya conoce y no dejarse impresionar por la grandilocuente puesta en escena de la meca del cine. La de Coppola es una hermenéutica más del discurso ante una realidad dada y su incidencia en la parte humana del personaje es lo que distingue a esa interpretación de la mayoría de interpretaciones que el cine comercial ha hecho del ambiente hollywoodiense.

La clave, en conclusión, de este proceso de triple mimesis que explicaba Ricoeur, en *Somewhere* reside en esa capacidad de su guionista y directora para hacernos partícipes de una serie de conflictos humanos universalmente compartidos. Ante una realidad dada, que prefigura, ella elabora una trama de acontecimientos y, si somos capaces de refigurarlos y llegar a un punto de entendimiento, es precisamente porque Johnny Marco es un ser humano con problemas y preguntas sin responder, no una estrella de Hollywood frívola y humanamente distante.

Selección de escenas

Pasemos a analizar, antes de concluir, por qué algunas de las escenas de *Somewhere* son especialmente significativas con respecto a las cuestiones que se han venido analizando. Es probable que en este filme se encuentren algunas de las propuestas poéticas más representativas del estilo de Sofia Coppola con respecto al tema central que vertebra toda su filmografía, esto es, la identidad personal.

1. Johnny Marco da vueltas con su coche

Poco queda por añadir sobre la escena de apertura del filme. Antes de que aparezcan los títulos de crédito iniciales, Sofia Coppola elabora un ejercicio tan sutil como elocuente: que su protagonista dé varias vueltas seguidas, en círculo, en el mismo circuito cerrado de tierra y que su directora mantenga la escena por espacio de varios minutos constituye una completa metáfora de lo que el espectador va a encontrarse a continuación. Ese bucle es la situación existencial de partida del personaje, una identidad fragmentada en la que solo el dandi vividor parece mantenerse a flote, al margen de su trabajo como actor o su papel de padre. La pregunta que Coppola lanza en ese preciso momento es: ¿logrará Johnny Marco salir de ese bucle en que se ha convertido su vida o estará todo perdido para él? Si en *Lost in translation* su directora nos trasladaba la imagen metafórica de una mujer viviendo en soledad a pesar de tener un marido, en *Somewhere* radicaliza esa postura y erige en sus primeros minutos una sutil síntesis sobre la crisis de identidad.

2. El striptease de las gemelas

Dos escenas después, empezamos a descubrir en qué consiste ese bucle en el que se ha visto envuelta la vida de Johnny Marco. La cámara entra en la habitación del Chateau Marmont, el hotel en el que vive, y asistimos a un espectáculo de striptease con barra americana que practican dos esbeltas gemelas. Johnny permanece recostado en la cama, botella en mano, y sabemos que ha acabado ahí después de acudir a una fiesta,

que vimos en la anterior escena. Coppola vuelve a mantener la escena en silencio, entre muecas del protagonista y los contoneos de las jóvenes al otro lado de la cama, durante varios minutos, en un intento de hacernos ver cómo es un día normal en la vida de Marco. Cuando finalmente Johnny se duerme y ellas recogen, sabemos mucho más acerca de la historia: tenemos plena constancia de que la estrella de Hollywood glamurosa y edulcorada no tiene cabida en este nuevo universo de significado, sino que es un hombre de carne y hueso que siente el mismo desencanto y aburrimiento hacia la vida que podríamos sentir cada uno de nosotros. A él ya no le satisface ni un espectáculo erótico del mismo modo que a nosotros nos aburre acudir a nuestro trabajo o aguantar al vecino insidioso. Son diferentes estilos de vida pero unidos por un mismo sentimiento: el hartazgo cuando no sabemos quiénes somos o no acertamos a dejar el bucle en que se ha convertido nuestra existencia. Lo que se deduce de esta escena es que, efectivamente, no estamos viendo una película sobre una estrella de Hollywood sino sobre un hombre sumido en una profunda crisis.

3. La historia da un giro: llega Cleo

Tras veinte minutos de metraje, el relato da un vuelco. Johnny despierta tras una noche de fiesta y lo primero que ve es a su hija Cleo dibujando un corazón en la escayola de su brazo. Su exmujer le dice que le deja a cargo de su hija y que no la lleve tarde a casa. Se abre a partir de este momento un nuevo horizonte de significado presidido por su faceta de padre. El conflicto existencial que Coppola pone sobre la mesa en este punto parte de dos polos bien diferenciados: su capacidad para ejercer de padre (acabamos de descubrir que está separado y tiene una hija) y la posibilidad de dejar una vida de excesos que facilite esa tarea. La aparición de Cleo no es casual y quien haya seguido las historias de Coppola sabrá que este tipo de conflictos interiores no se resuelven por la vía moralista típica. Esta circunstancia amplía las posibilidades del personaje y le da la oportunidad de dejar atrás esa identidad fragmentada, aunque ya se ha visto que la conquista personal de la responsabilidad como padre va a ser un camino plagado de espinas. Esta escena es importante porque pone sobre la mesa la oportunidad que tiene Johnny de salir de su gineceo y luchar por la conquista de su verdadera identidad y, en segundo lugar, enmendar sus errores antes de que resulte imposible encontrarse a sí mismo y evitar la tragedia de una vida carente de valor para sí mismo.

4. En clase de patinaje

El día avanza y Johnny, haciendo un gran esfuerzo, acompaña a su hija a su clase de patinaje. En este tramo de la narración sobresalen dos escenas. En primer lugar, vemos cómo Johnny apenas mira a su hija desde la grada mientras ella patina con solvencia. Él prefiere mirar su teléfono móvil, probablemente inmerso en una de sus conversaciones picantes con alguna de sus amantes efímeras. En segundo lugar, cuando vuelven en coche, entablan una conversación en la que su incapacidad para ejercer de padre queda totalmente al descubierto. Cuando él le pregunta dónde aprendió a patinar tan bien, ella es tajante: «Llevo patinando tres años». El silencio se apodera del interior del vehículo y finalmente Johnny la deja en su casa para que se reúna otra vez con su madre. En ambas escenas descubrimos lo que nos temíamos, a saber, que la vida de excesos de una estrella a la deriva como Johnny Marco conlleva series dificultades para dedicarse a su hija y ejercer de padre como cualquier hijo puede esperar. Cleo, por su parte, demuestra una gran madurez a través de su templanza y paciencia, pero eso no atenúa la incompetencia de su progenitor, al revés, hace más visibles sus carencias. En esta última escena se acentúa el reto que se había propuesto Sofia Coppola al crear a su personaje: ¿logrará tomar las riendas antes de que sea demasiado tarde? Aunque ya había tenido a su primera hija en 2006, no es de extrañar que Coppola reflexionara de nuevo sobre una cuestión personal, la maternidad, en uno de sus filmes. El lanzamiento de *Somewhere* coincidió con el nacimiento de su segunda hija, Cosima (2010), y es muy probable que ese ejercicio de compatibilidad de vida laboral y personal que vemos en Johnny partiera de una inquietud personal por reflexionar sobre las implicaciones de cada uno de esos dos roles.

5. Johnny Marco acude a la presentación de su nueva película

Tras varias escenas en las que volvemos a ver a Johnny disfrutando del alcohol y el sexo (en una de ellas acaba quedándose dormido justo cuando se dispone a mantener relaciones sexuales con una desconocida), llega el momento de descubrir si en su trabajo rinde o no rinde. Se trata de la tercera pata de la mesa o tercer eje del personaje, que nos dirá nuevamente quién es él a pesar de que él, paradójicamente, no lo sabe.

En plena promoción de su película, Johnny posa para los fotógrafos subido a un taco de madera junto a la actriz protagonista, que es visiblemente más alta que él. Se abrazan y sonríen de forma fingida mientras el espectador acude a un sinfín de susurros acusatorios mutuos. Coppola vuelve a su sutileza habitual para seguir construyendo la crisis de identidad de su personaje: claramente, todo es una pose y para él su forma de ganarse la vida no es más que eso, nada tiene que ver con el glamour que muestran las revistas ni las caras sonrientes de las celebridades cuando hablan de su trabajo. En Johnny Marco todo es pose y promocionar una película no es más que un trámite para que su cuenta corriente goce de buena salud de cara a seguir satisfaciendo sus deseos inmediatos.

Segundos más tarde, Johnny atiende a los periodistas en rueda de prensa y, al ser preguntado por una de ellas, vuelve al silencio. Es incapaz de responder a la pregunta «¿quién es Johnny Marco?» en una de las escenas más icónicas del filme. No contenta con habernos puesto en antecedentes sobre la identidad fragmentada de su protagonista, Coppola se empeña en resultar todavía más explícita sobre una cuestión que ha venido tratando desde el primer minuto: la crisis de identidad. Evitar que la respuesta sobre su propio yo emerja a través del personaje de Johnny dispersa todas las dudas: él es un hombre y no una estrella, un hombre que busca, como todos nosotros en algún momento de nuestra vida, un sentido a su día a día que le dé la clave para saber quién es. Cuando el trabajo es un mal necesario y no eres capaz de hacerte cargo de tu hija, tu prolongado estado de adolescencia engulle todo tu ser hasta el punto de impedir que al mirarte al espejo veas en él a alguien reconocible. Es esa crisis de identidad o imposibilidad de enfrentarse al *quién* lo que hace de Johnny un personaje posmoderno, pues su identidad no constituye un todo, completo y absoluto, ni se sustenta sobre un sólido escenario de significado, como defendieron los modernos.

6. Johnny acude al estudio de efectos especiales

Pasada la primera mitad de la película, nos encontramos con una escena inquietante y, nuevamente, metafórica que podría situarse al mismo nivel poético que la imagen de apertura del filme. Johnny acude a un estudio de efectos especiales de Los Ángeles para que un grupo de expertos hagan un molde de su cabeza. Colocan la pasta alrededor de ella y le dejan solo a la espera de que se seque y puedan extraérsela. Durante esos minutos que la película vuelve a quedar en silencio, como en suspenso,

asistimos a una metáfora especialmente expresiva: Johnny trata de respirar con dificultad hasta que, según se puede intuir, se queda dormido dentro del propio molde, sentado en la silla de espaldas al espejo de la sala de maquillaje. Es agónico para el espectador porque en pantalla estamos asistiendo a una síntesis de la agonía que el personaje carga a sus espaldas desde el comienzo de la historia. Está igual de ahogado bajo la máscara como en su propia vida en general. Solo los estímulos efímeros parecen despertarle, por lo demás parece encarcelado y maniatado de por vida, de ahí que Coppola escogiera una imagen tan icónica para seguir retratando a su protagonista sumido en el desencanto y la desesperación vital que anidan en su interior, bajo la fachada de indiferencia y superficialidad.

7. Reaparece Cleo

Dos escenas más adelante, Johnny sale de la habitación de enfrente tras acostarse con su vecina y se encuentra a Cleo sentada a los pies de su puerta junto a una maleta. El dilema vuelve para quedarse. Él le pregunta sorprendido si no debería estar en el colegio y ella le responde con un tajante «Es domingo», algo que nos informa sobre el nulo crecimiento vital que hasta entonces ha experimentado Johnny Marco. Lo importante de esta escena, aparte de eso, es todo lo que conlleva a partir de ese momento. Si la primera aparición de Cleo supuso un giro, esta pondrá a Johnny contra las cuerdas, como veremos en las próximas escenas, al desmontar por completo esa aparente muralla inquebrantable de superficialidad.

8. Johnny y Cleo charlan en la piscina del hotel

Con motivo de un viaje a Milán para recoger personalmente un premio de la televisión italiana, Johnny y su hija Cleo se alojan en un lujoso hotel de la ciudad. Es tan lujoso que la organización ha puesto a su disposición una piscina cubierta privada de aguas termales. Mientras Johnny permanece quieto deja su cuerpo a merced del agua, acodado en un extremo, su hija nada de un lado a otro y charlan. Esta escena, que podría ser un modo fácil de mostrar una vez más el lujo en que viven inmersas las estrellas de Hollywood, constituye una nueva metáfora de la situación y del crecimiento que Johnny está experimentando en la tarea de recuperar esa identidad que él cree perdida. No parece baladí que él permanezca quieto mientras su hija, como adolescente llena de vida

y de sueños, completa un largo tras otro disfrutando así de un privilegio que a él ya le aburre por repetitivo. Johnny está quieto porque su interior sigue vacío y no hay margen de maniobra. La parálisis lo llena por dentro y por fuera, pero algo sí ha cambiado, aunque sea todavía leve: ha alcanzado ya la capacidad de permanecer junto a su hija, los dos solos, como seguramente ella ya venía anhelando desde hace tiempo. Y él también, aunque todavía no lo haya reconocido. No le hace falta apoyos o dispositivos externos especiales, como que su amigo les acompañe y juegue a los videojuegos con Cleo mientras él duerme la siesta o pasar una tarde en la pista de patinaje. Por fin, esta escena nos habla de un vínculo, ese que puede hacer a Johnny pasar de ser un simple dandi a algo más, algo que complete su vida y le haga encontrar un horizonte de sentido y, por tanto, de identidad.

9. Desayuno para tres

Tres escenas más adelante, estando todavía en Milán, Cleo desayuna con una actriz. Está incómoda y la tensión se puede sentir entre ambas, entre tostada y tostada y al calor de la taza de café. La actriz se encontró con Johnny de madrugada, una vez Cleo se había dormido, y han acabado pasando juntos la noche. Pronto llega su padre y se une a la mesa de desayuno mientras su hija sigue sin dar crédito ante lo que está sucediendo: su padre está tratando de compaginar la estancia junto a su propia hija con un encuentro esporádico con una desconocida. La expresividad de esta escena reside en esa incapacidad que él sigue teniendo para ordenar su vida en pro de una búsqueda de sentido que le diga qué camino tomar. Es obvio que para su hija resulta desagradable desayunar con una desconocida que se acaba de acostar con su padre, pero Coppola prefiere, como siempre, no entrar en el terreno moral: no hay reprimendas, tan solo desconcierto.

La situación nos muestra que, a pesar de todo, esa lucha del verdadero Johnny por salir a la luz sigue siendo algo difícil, que debe aprender a responsabilizarse de las situaciones y de sí mismo en lugar de dejarse llevar por esos instintos que solo devienen antídoto contra el desencanto y el tedio. La escena resume esa necesidad de dar un paso, el paso entre seguir anclado en un yo fragmentado (lo excesivo) o pasar a descubrir su verdadero yo (la responsabilidad de su vida y la de su hija).

10. Un día de ocio

A su vuelta de Milán, tras unas cuantas escenas llenas de complicidad latente, por fin asistimos a una secuencia en la que Johnny parece liberado de sus ataduras. Padre e hija pasan un día de esparcimiento y de sonrisas (las primeras realmente auténticas que dibuja el personaje de Johnny en toda la película) entre mesas de ping-pong, baños en la piscina de verano y ratos dedicados a relajarse y tomar el sol. Por fin, el vínculo entre ambos es una realidad. Es la primera vez en toda la película en que Johnny parece un padre y un hombre decidido a dejar atrás la irresponsabilidad y coger de una vez por todas las riendas de su vida, descubrir por fin quién es y mirar de frente de la mano de su hija. Cleo es esa llamada al deber que él ha estado postergando durante todos los días que ha pasado con ella, pero ahora parece que por fin algo ha despertado, un sentimiento suficientemente elocuente como para hacerle caminar en una nueva dirección, alejado de los bucles vitales, de los parches efímeros y de las ganas de esconder su vacío existencial. Y todo esto sucede porque él ha descubierto en Cleo a un ser frágil que quizá no va a estar ahí, con él, siempre, y que no vivirá eternamente, alguien por quien luchar, tarea para la que debe prepararse primero siendo él mismo y no la caricatura en la que la fama lo ha convertido.

11. Johnny se descubre a través de la empatía

Antes de que Cleo vaya de campamento, pasan un día en Las Vegas. Johnny decide llevarla para prolongar esos ratos de ocio porque puede permitírselo. Empieza a necesitar de ella y esa sensación se hace especialmente expresiva durante el viaje en coche. Cleo llora porque echa de menos a su madre y no sabe cuándo volverá a verla, pues quedan todavía unas semanas antes de que ella vuelva. Johnny se preocupa por primera vez en todo el filme por algo que no le concierne directamente a él. El alcohol, las mujeres y las fiestas pasan a un segundo plano, ahora lo importante es la felicidad de su hija. Se atisba un sentimiento de empatía hacia ella al percatarse del sufrimiento que su ausencia como padre ha podido causar en la vida de su hija. Si echa de menos a su madre con esa sinceridad, entre lágrimas, no se quiere ni imaginar cuánto ha podido llorar por él. La fragilidad que intuía en su hija y que le había despertado de su letargo vital vuelve a él con mucha más fuerza para terminar de desbaratar su actitud hedonista.

12. Johnny se derrumba

Una vez su hija acude al campamento, él vuelve a su habitación del Chateau Marmont, que en ese momento se ha convertido en su particular infierno, un lugar plagado de dudas. Se siente solo por primera vez cuando recoge bandejas de comida reseca que dejó antes de su marcha a Las Vegas junto a Cleo. Ya no vemos al dandi aparentemente indiferente a toda desgracia ajena, ahora vemos a un hombre sumido en la desgracia de no poder encontrar su sitio en el mundo. Es la hora de aceptar que su vida anterior no era más que una ensoñación, que ha llegado al límite de su aguante y que debe coger las riendas antes de que sea demasiado tarde. La fragilidad de Cleo ha provocado un estallido dentro de él y se siente más bloqueado que nunca, reacio a acudir a los excesos como vía de escape. Ni siquiera cree ya en ellos.

En un momento de debilidad extrema, telefona a su exmujer para suplicarle que vuelva, recoja a Cleo y le permita volver a su vida anterior, la de los parches. Johnny no lo verbaliza así, pero en ese desgarror del habla y las lágrimas se aprecia su estado de desesperación. Quiere volver a su gineceo particular y olvidar que una persona, Cleo, le sacó del letargo, un letargo que al menos le permitía tener la sensación, solo sensación, de ser libre. Su exmujer se niega a volver, él cuelga y sigue llorando. Está renunciando a descubrir su propio horizonte de sentido (ser un héroe para sí mismo y para su hija) por mor de prolongar su adolescencia y al antihéroe que todavía es. La pregunta que inmediatamente nos hacemos es ¿tirará la toalla por fin o luchará por responder a la pregunta acerca de quién es, esa que no pudo responder en la rueda de prensa?

13. Johnny decide luchar

Tras pasar una noche en soledad, salir al balcón y pasar de las mujeres, del tabaco y del alcohol, Johnny por fin toma una decisión: abandona su vida anterior y decide luchar por sí mismo, con todas las implicaciones. Por fin, él mismo se convierte en su caballo de batalla, una decisión que Coppola materializa en pantalla a través de una nueva metáfora: Johnny comunica a los responsables del Chateau Marmont que deja el hotel, que se marcha. Dejar esa habitación no es baladí, nuevamente, porque simboliza toda esa vida cargada de excesos y de estimulantes del vacío existencial. Allí durmió tras noches de fiestas, se durmió practicando sexo con desconocidas, pagó por espectáculos eróticos a domicilio, vomitó tras ingerir enormes cantidades de alcohol y

fumó acodado en la barandilla del balcón mientras veía la vida pasar, entre rodaje y rodaje.

Tras despedirse, coge su coche y asistimos a la escena opuesta a la que vimos al principio. Conduce en dirección al extrarradio, en línea recta, con tranquilidad. Solo acelera cuando se encuentra en las afueras, en carreteras que se prestan a ello. El filme lleva varios minutos manteniendo un silencio atroz. Sigue acelerando y entonces surge la pregunta: ¿ha decidido suicidarse a bordo de su deportivo de alta gama o frenará y seguirá adelante con su vida? No hay palabras, solo un hombre que parece huir.

De pronto, Johnny para el coche en el arcén, probablemente cerca de aquella llanura en la que al principio solo daba vueltas en bucle, se apea del vehículo y comienza a caminar sonriente. La película termina con ese final abierto a nivel de acción (no sabemos qué sucederá cuando su hija regrese del campamento) pero cerrado si nos atenemos a esa misión vital del personaje: Johnny por fin ha decidido salir del bucle, abandonar su vida de dandi y coger las riendas en busca de un verdadero horizonte de sentido, todo ello gracias a ese tortuoso camino que ha recorrido de la mano de su hija. Las escenas de apertura y cierre son una metáfora minimalista del estado vital del protagonista, mientras la historia que se desarrolla entre ambas constituye una conquista, la conquista de la verdadera identidad.

Conclusiones

Somewhere es quizá la película menos conocida de la filmografía de Sofia Coppola, a pesar del premio que obtuvo en Venecia, y probablemente esta circunstancia se deba, al calor de la respuesta del público, a su aspecto puramente formal. No es un filme fácil de ver, tanto por las cuestiones antropológicas que pone sobre la mesa como por esa radicalización que Coppola hace de su peculiar estilo. Los silencios prolongados y las conversaciones paradójicamente erigidas a base de miradas conforman un lenguaje poético en extremo pero tendente a generar escepticismo en un gran público más dado a disfrutar con producciones artificiosas.

No parece extraño que, tras una película como *Maria Antonietta*, que le granjeó el primer varapalo de su carrera como directora por parte de la crítica, decidiera volver al cine reflexivo y minoritario que ya había ensayado con solvencia en *Las vírgenes*

suicidas y, sobre todo, en *Lost in translation*. Tampoco extraña que, así como en esta última jugó a responder preguntas sobre su propio matrimonio y su experiencia personal, dedicara una película entera a buscar algo de luz acerca de lo que significa vivir dentro del *star-system* hollywoodiense y ejercer de madre o padre, justo en el momento en que ella misma había sido madre por segunda vez en la vida real. En *Somewhere*, la mimesis vuelve a manos de su directora para forjar un relato de vida, de una existencia mediada por esas dos circunstancias, que Johnny y ella misma comparten.

La gran virtud de este relato, en mi opinión, apunta a esa capacidad que demuestra Coppola (como ya hizo en *Maria Antonietta*) de poner en el microscopio de los fotogramas la propia condición humana a pesar de tratar con personajes que están aparentemente alejados del ciudadano de clase media, lo que viene siendo una persona corriente. No podemos identificarnos con el Johnny actor, pero es que eso no es lo más importante del filme. En cambio, sí podemos sentirnos cercanos al ser humano que es Johnny, con sus miserias y sus dramas, su incapacidad para ejercer de padre y, ante todo, su crisis de identidad en mitad de un horizonte social de ambivalencias constantes como el que nos ha tocado vivir. La posmodernidad parece ser una época de antihéroes, de individualismo y de subjetivismo exacerbado, hemos dicho, pero todos nosotros, como Johnny, estamos a tiempo de convertirnos en héroes para nuestra propia causa, esto es, aquello que pueda permitirnos ver un poco de luz en el horizonte de sentido de nuestra vida. En Johnny, esa piedra de toque que le hace avanzar es su hija Cleo. Quizá cualquiera de nosotros no estemos tan lejos de descubrir la nuestra propia para seguir adelante mientras descubrimos quiénes somos a través de los relatos y ocupando el lugar en el mundo que nos corresponde, por cambiante que este sea.

V

CONCLUSIONES

A lo largo de toda esta investigación, he tratado de reconstruir ese rompecabezas del que hablaba al principio, de buscar un hilo conductor que pudiera arrojar luz sobre los derroteros por los que transita hoy en día la cuestión de la identidad, tomando como punto de partida mi experiencia como sujeto de la misma y también observador. Por ello, ha llegado el momento de reunir todos aquellos hallazgos e ideas que han ido configurando mi discurso, sin olvidar que, por la naturaleza hermenéutica de mi trabajo, tan solo revelan un punto de partida.

He intentado, por otro lado, dar cabida en estas páginas a todas aquellas cuestiones que me han parecido especialmente pertinentes a la hora de abordar un estudio sobre el yo, pero siempre desde una perspectiva personal. No creo, como decía, en las investigaciones asépticas, menos todavía en el ámbito de las ciencias sociales. Todo discurso de indagación posee, en mayor o menor medida, buena parte de su autor, y con esto no me refiero tan solo al estilo que imprime al unir las palabras, creo que va más allá. No sería honesto por mi parte haber elaborado una investigación sobre el yo apoyándome tan solo en la realidad social como mero observador. He intentado, y el lector deberá juzgar hasta qué punto he conseguido mi propósito, dotar a cada línea de una visión inquieta y personal acerca de dicha cuestión. Sin recurrir a aseveraciones cerradas ni verdades inapelables, mi propósito último ha consistido en deliberar sobre quiénes somos a partir de quién puedo ser yo, quién he sido y quién podría llegar a ser. Y digo deliberar porque, insisto, no he pretendido construir un manual de instrucciones ni un tratado empírico sino, ante todo, una imbricación entre cuestiones intelectuales que creo de calado para el ser humano e inquietudes personales que se remontan a mis años de niñez.

Sea como fuere, las conclusiones que recojo a continuación representan, una vez más, el papel de un foco de luz entre miles. Me gustaría que se tomara en cuenta su contenido como punto de partida para posteriores investigaciones más que como aseeraciones absolutas y semánticamente cerradas.

La identidad no parece ser una mera cualidad del sujeto, algo que se pueda analizar como anecdótico o aislado

La crítica actual a la noción moderna de identidad ha llevado a pensadores y sociólogos a dar una réplica contundente a esa pretensión de absolutismo y cerrazón. Según dicen los posmodernos, el yo no puede ser una mera cualidad que se pueda analizar como un microbio a través de un microscopio y no puede ser así porque hablamos de lo humano, de un ser sujeto a la contingencia y al continuo cambio. En otras palabras, la identidad no parece obedecer a los cánones de análisis que utilizamos lingüísticamente, por ejemplo, para describir la apariencia física de un objeto o hablar de una virtud o un defecto que otro muestra u ostenta. Buena muestra de ello es esta investigación, en la que creo haber llegado a un punto de análisis en cierto modo cíclico, poniendo sobre la mesa cuestiones relacionadas con la identidad personal que me resultan especialmente expresivas pero resistiéndome en cualquier caso a dar con un enunciado definitivo.

El yo, como ha quedado patente a la hora de analizar la teoría de la identidad narrativa de Paul Ricoeur, no se puede supeditar a una sola teoría, por conveniente y certera que esta nos pudiera parecer. La identidad personal, hoy más que nunca, tiene un componente creativo de primer orden, de modo que no sería justo relegar la definición de quiénes somos al terreno de lo rotundo. Construir la identidad a través de esa ambivalencia que consiste en compaginar lo que no cambia de nosotros y la promesa personal de mantenernos en el tiempo me ha dado una idea de hasta qué punto es pertinente insistir en esa dimensión creativa del yo. ¿Cómo voy a analizar mi identidad desde una perspectiva aséptica, como mero objeto de estudio, si, como demuestra esta misma investigación, cualquier intento de análisis escapa a la rotundidad del mismo discurso?

Lo que he tratado de poner de relieve, en definitiva, es que la cuestión de la identidad no puede ser tratada como algo aislado en cada ser humano, como se trata una dolencia o se habla de una cualidad del carácter, sino que vertebra toda su vida más allá del aquí y el ahora, más allá de esa pretendida objetividad (y del empirismo) con que los pensadores modernos trataron de resolver los interrogantes. La respuesta posmoderna a dicha postura no ha hecho sino poner de manifiesto las carencias y lagunas de aseveraciones certeras que, como cuestiones que afectan al ser humano, entran en contradicción con su propia naturaleza.

Mi propia experiencia me ha hecho poner de relieve la postura posmoderna al percatarme, no solo durante el curso de esta investigación sino ya desde mucho antes, cuando solo era un germen en mi cabeza, de las dificultades que muchos semejantes encuentran a la hora de responder a la pregunta acerca de quiénes son. No es que me haya dedicado a preguntar a todas las personas que conozco acerca de quiénes son o creen que son, pero sí me he negado a aceptar que alguien defina su yo desde el punto de vista de un rol u otro, recurso bastante frecuente como respuesta, por otro lado. «Soy madre», «soy mecánico en un taller», «soy el novio de Mónica», «soy registrador de la propiedad reconvertido en Community Manager». La lista sería interminable y es precisamente eso lo que encendió la llama de mi curiosidad. Me negaba una y otra vez a pensar que alguien pudiera reducirse solamente al lugar que ocupa como mero sujeto instrumental al servicio de algo que, en la mayoría de los casos, ni siquiera llenaba esos vacíos a los que todos estamos abocados en mayor o menor medida. Por eso mismo me lancé a buscar otro tipo de respuestas, otros puntos de vista sobre una cuestión tan relevante para el ser humano. Me negué de continuo a aceptar una visión tan parcial de la identidad porque, en cierto modo, me dejaba siempre un poso de indefinición, de pérdida semántica del término. El yo debía ser (o eso me parecía) algo mucho más profundo e inabarcable como para responderlo de una forma tan a la ligera. Todas estas páginas me han ayudado a comprender que quizá mis intuiciones no iban tan desencaminadas, si bien sigo tomándolas como un punto de partida con el que empezar a abordar otras.

Por todo ello, tratar de desentrañar los motivos que los autores posmodernos han tenido para deconstruir ese concepto absoluto anterior de identidad ha sido clave a la hora de dar con un mínimo planteamiento de la cuestión. Como decía Joas en su obra *La*

creatividad de la acción, «Los posmodernos repiten, sin callar, que el rígido consenso mata el potencial creador de la diferencia».

Es esta una tesis doctoral de planteamientos más que de oraciones definitivas e inapelables, como ha quedado patente, en tanto en cuanto trata acerca de algo tan relevante para el ser humano como el intento de definición de uno mismo. La maternidad o una profesión son cualidades que se ejercen en períodos delimitados, concretos y precisos, pero la identidad es algo que no empieza ni acaba, que ni siquiera uno decide acometer o relegar a un segundo plano, es algo que se va creando a medida que uno transita por el mundo. Y es ese mundo y la interacción con los otros el primer factor importante a la hora de empezar a definirnos, como si tuviéramos ante nosotros la misión de recortar nuestra figura en el horizonte. El mundo y los otros nos dicen, desde el principio, quién no somos, como destacaba Giddens. Y ya es un paso, un paso demasiado importante como para no valorarlo en su justa medida. De ahí parte la búsqueda de sentido, de un lugar en el universo que conspire para lograr esa respuesta acerca de quién somos.

Identidad es búsqueda de sentido

No solo ha quedado patente que el asunto del yo no puede ser algo estático y rígido, y esto parece ser así porque está sujeto, entre otros asuntos, a la búsqueda de un sentido. La identidad ya no parece tener un arraigo moral (un contexto normativo de exigencia moral establecido), apunta más a una configuración a través de la búsqueda de sentido, de un significado de la experiencia que le sitúe dentro de su grupo social y, en definitiva, en el mundo. Como decía Taylor, la identidad de un individuo se define conforme a los compromisos e identificaciones que le proporcionan un escenario en el que decidir qué es lo valioso o bueno para él (no de acuerdo a un marco normativo dado). «Saber quién soy es como conocer dónde me encuentro» es una de las aserciones que podrían resumir perfectamente esa comunión entre el yo y la búsqueda de sentido. Porque todos somos un quién aquí y ahora y nuestra experiencia del mundo marcará irremediabilmente la visión y vivencia de ese lugar que nos proporciona herramientas para definirnos. El problema que tiene esto es el de la acogida y el de la aceptación: que en realidad uno necesita réplica, o eco confirmatorio de lo que va siendo. Y eso no nos

lo garantiza nada, ni nadie: la idónea comunicación no depende de nosotros y la necesitamos. Es la otra «cabeza» del puente que vamos tendiendo⁵⁵.

Un individuo presa de la crisis de identidad, por tanto, parece ser aquel que vive ajeno al espacio moral. Sufrir una crisis de identidad no es más que estar desorientado, despojado de un escenario en el que poder responder a las preguntas acerca de la existencia. Esa sensación de pérdida, de no saber quién se es, como fue analizado por ejemplo en *Somewhere*, parece apuntar a una ausencia de horizonte, de superficie que dé al individuo elementos para definirse.

Definir quién soy, hemos dicho, implica una orientación al bien: yo soy en la medida en que me identifico con un espacio en el que actúo y pulso mis acciones. En la medida en que puedo medir mis experiencias de acuerdo con lo que es bueno ser (y no tanto con lo que resulta correcto conforme a un marco normativo tangible y concreto), descubro poco a poco quién soy, me descubro como sujeto que toma dicho punto de partida para dotar de significado a su existencia.

No resulta extraño, por tanto, que en la actualidad los personajes de muchas obras dramáticas de ficción (sean literarias, teatrales o cinematográficas) parezcan no saber en qué mundo viven o cómo deben actuar dentro de él. Y esto es así porque se apunta a la búsqueda de significado como vía para poder hablar del yo que cada uno es. Como ejemplificaba Harvey al hablar de *Ciudadano Kane*, esa búsqueda de sentido del individuo actual, que se ha despojado de cualquier marco normativo previo, ha llevado a que los personajes de las obras de ficción sean seres vulnerables que no viven una aventura para descubrir un gran misterio universal que salve a su comunidad en algún sentido. Ahora, los personajes se preguntan continuamente qué mundo es ese en que viven, que deben hacer en él, cómo deberían actuar con sus semejantes, etcétera.

La identidad tiene una dimensión creativa

Fruto de esa continua búsqueda de sentido o al menos en parte debido a ella, podemos definir la identidad personal desde el punto de vista de lo creativo: hoy dejamos de lado cualquier molde para erigirnos en únicos dueños de esa respuesta a la

⁵⁵ Este asunto, como bien ha sugerido el profesor Sánchez de la Yncera en nuestro diálogo, tiene más calado de lo que parece a primera vista, pues entra en tensión, e incluso en contradicción, con los rasgos de lo que, siguiendo la interpretación de *El hombre sin atributos* de Musil subrayada más arriba, se ha explicado acerca de las nuevas formas de identidad. El problema de fondo está en el concepto de identidad que se sugiere, un asunto que podría ser objeto de análisis en próximas investigaciones.

pregunta por el quién soy. Si hasta mediados del siglo XX la identidad era configurada con referencia, por ejemplo, a una bandera nacional (eran dependientes, en buena parte, de una identidad colectiva que las trascendiera), a partir de entonces el yo parece radicalizarse hasta el punto de ser invitado a y pretender la sola dependencia de sí mismo.

El yo posmoderno deja de lado la imitación de un modelo para dedicarse a ser en su mayor expresión: yo soy lo que digo que soy, a pesar de todo y de todos. Implica, en muchas ocasiones, no saber bien quién se es o, por otra parte, pensar que uno es muchas cosas. En palabras de Daniel Bell, «a la clásica pregunta sobre la identidad: “¿quién es usted?”, un hombre tradicional respondería: “soy el hijo de mi padre”. Hoy una persona dice “yo soy yo, provengo de mí mismo y en la elección y la acción me hago a mí mismo”» (2010: 94-95).

Me autodescubro a través de la creación (de mi capacidad creativa), al realizar algo original y novedoso que solo yo soy capaz de elaborar de ese modo único. Configuro un nuevo lenguaje artístico (por ejemplo, una nueva forma de escribir) y, a través de ello, me convierto en aquello que soy y que guardo en mi interior. Como decía Joas, la caída de esa creencia en un yo sustantivo (modernidad) nos fuerza a creer hoy que la identidad no es algo inamovible sino un proceso activo y creativo de «reelaboración de las dificultades y de las afecciones ajenas al yo y de disposición abierta hacia otras identidades».

En este sentido, la intimidad como escenario de la experiencia ha cobrado un especial protagonismo. La interacción social con los otros, tal y como explicaba Giddens, ya no parece ser el principal horizonte de definición del yo. En nuestros días, las relaciones íntimas y solo las íntimas han acaparado toda la atención en este sentido: las relaciones sentimentales parecen tener el cometido principal de ejercer de punto de encuentro entre los yoes y de ser, y aquí viene lo significativo, el único ámbito donde la identidad personal puede forjarse en relación con los otros. Si el individuo se define a sí mismo con referencia a sus semejantes, en todo caso este ejercicio formará parte de una relación íntima o sentimental, a las que se considera escenario primordial de autoexploración y autodescubrimiento, siguiendo la argumentación de Taylor. A pesar de todo, es muy difícil, por nuestra condición de seres sociales, que la intersubjetividad desaparezca por completo: siempre necesitaremos confirmar la legitimidad de nuestras convicciones individuales a través del contraste con las de los otros.

A la identidad a través de la narración

Solo a través de la historia personal, de sus avatares y obstáculos, parece posible erigir nuestra identidad, pero sin perder la vista la diferencia que existe entre la historia como proceso de actividad y su relato, aunque necesitemos del relato para «apropiarnos» la historia. Y esto es así porque el ser humano es un ser temporal. La narración juega el papel de aunar todos esos avatares pasados y presentes y conjugarlos con un futuro imaginado al que encaminarnos. Por tanto, ese carácter temporal de la vida humana hace que nuestra identidad deba ser analizada también de acuerdo con esa perspectiva. No sería prudente, por tanto, analizar la cuestión de la identidad personal desde un punto de vista meramente testimonial o, peor todavía, como una cualidad genérica y, en consecuencia, superficial, como hemos dicho.

Nuestro yo nace y muere con nosotros y la respuesta a la pregunta por el quién soy no puede ser algo rígido, inalterable, pero tampoco constantemente cambiante: en este punto entra en juego la narración como acto creativo encaminado a aunar ambas perspectivas y lograr así una respuesta lo más cercana posible a nuestro ser y sentir. El reto de cada relato que construyamos será tratar de conciliar los cambios que puedan producirse en nuestra vida con la capacidad de cambio o mantenimiento en el tiempo de nuestro yo a raíz de ellos. En otras palabras, la trama que se erige cuando relatamos una historia concreta sobre nosotros será la forma de hacer inteligible la historia de nuestra propia identidad personal.

En cualquier caso, no obstante, para que la narración pueda jugar su papel de artesana de la identidad debe partirse de dos dimensiones de la misma que constituyen caras de la misma moneda: la *mismidad*, esa dimensión que nos permite seguir siendo los mismos (y reconocibles por nuestros semejantes, como tales) y la *ipseidad*, dimensión de mayor calado a la hora de abordar en profundidad la cuestión que me ocupa. La ipseidad es clave porque apunta a una promesa del individuo de mantenerse en el tiempo a pesar de los cambios y la contingencia a la que está sujeta la vida humana. Esa promesa personal y su carácter serán los que determinen el relato sobre su vida y actúen como hilo conductor sobre el yo que se despliega en el relato. Existe el cambio, es inevitable, pero solo nosotros podemos comprometernos a mantenernos en el

tiempo. Dicho de otro modo, la narración viene a situarse a caballo entre una y otra dimensión, unificándolas a la hora de construir el relato de una vida. Esta narración, por tanto, se nutrirá de aquellos elementos sedimentados del carácter que permiten el reconocimiento del sujeto y que han permanecido a lo largo del tiempo y, en un punto más profundo de análisis, de esa capacidad del sujeto para mantenerse a sí mismo que se revela a través de aquello que ha permanecido a pesar de cuantos cambios hayan podido acaecer en su historia personal.

El valor de la narración, por tanto, es más profundo y relevante de lo que a priori pudiera parecer: si la acción humana es al mismo tiempo prospectiva y retrospectiva, es decir, apunta tanto al pasado del individuo como al futuro, el sí necesita irremediablemente un relato que aúne ambos polos. En otras palabras, sin esa función unificadora del relato, las acciones humanas permanecerían diseminadas a lo largo del tiempo sin lograr jamás erigirse en ese conjunto al que denominamos *vida humana*. La narración y la capacidad narrativa expresan admirablemente la singularidad de la capacidad de dominio y dirección de la propia vida que tanto distancia al ser humano del conjunto restante del reino animal. El ser humano parece más bien un buscador, y es en esa tensión de búsqueda donde hay que ubicar la función unificadora que desempeña el dispositivo del lenguaje al ser usado narrativamente. La identidad del sí, en resumidas cuentas, es una identidad narrativa, una identidad que solo se puede comprender *narrativamente*.

Merece la pena hacer una última precisión sobre el carácter temporal de la vida humana y, por tanto, de la narración. Si esta implica, en cierto modo, creación, ¿cómo podemos estar seguros de que no incurrimos en una mera versión que poco o nada tenga que ver con la realidad de nuestra vida? Ricoeur establecía una dicotomía clave a la hora de abordar la naturaleza de los relatos. Mientras mediante el relato histórico podemos relatar nuestro pasado, la mirada prospectiva solo puede configurarse desde nuestra propia imaginación (ficción). Resulta evidente la necesidad de un relato de ficción que nos permita aventurarnos a la hora de imaginar un futuro posible en nuestro recorrido vital, de ahí la pertinencia de destacar que el yo solo podría erigirse a través de un relato de carácter histórico (pasado y presente reciente) y otro de carácter ficticio (futuro). Ambos tipos de relatos conspiran conjuntamente para configurar el objetivo último, a saber, nuestra identidad personal, que no constituye solo lo que estamos

siendo en este momento (testimonio) sino lo que hemos sido y aquello a lo que nos encaminamos.

Esta operación de construcción de la identidad a través del relato, por último, rescata un concepto pertinente y necesario, que es el de *imitación*. Pero no como mera operación de copiar una acción, sino como agente reconstructor de la realidad en forma de relato. Imitar, como apuntaba Ricoeur, no significa simplemente duplicar la realidad, al estilo de Platón, sino rehacerla, reconstruirla en un relato. Y este proceso se desarrolla como una batalla librada entre la cercanía con la realidad humana o los hechos sobre los que se relata y la distancia que siempre existe, por su propia naturaleza, en el ámbito de la construcción de la misma trama. Esta paradoja entre cercanía y distancia de la realidad fundamenta la postura ricoeuriana que se mueve entre la referencia a unos hechos reales y la invención-recreación (ficción) en el momento de trasladarlos a la obra.

La tragedia parece haberse revitalizado en los relatos actuales sobre la identidad

El destino trágico del héroe parece haber cobrado protagonismo en las dos últimas décadas, especialmente en los ámbitos literario y cinematográfico. La mayoría de las historias que llegan hoy en día a las salas de cine y a las librerías cuentan con protagonistas en cierto modo desencantados, en continua búsqueda (fallida) de un sentido a la realidad en la que viven y supervivientes por naturaleza. Y no ocurre solo en el género dramático, también la comedia ha puesto unas cuantas notas de humor en las aventuras mundanas de dichos personajes.

La pregunta que inmediatamente surge es: ¿son los relatos de ficción actuales fiel reflejo del sentir de nuestro tiempo? A pesar de que la pregunta no puede ser respondida de forma categórica, sí podemos deducir que, tras todas las ideas expuestas en esta investigación, llama la atención que este surgimiento de la tragedia existencial coincida con una época en la que los valores colectivos y el auge del individualismo se hayan situado a la cabeza del debate sociológico. La posmoderna es una época de fragmentación, de frecuente búsqueda de horizontes de sentido y, ante todo, de cuestionamiento de toda idea anterior. Por ello, el cine y la literatura, como buenos

cronistas de cada época, nos traen una vez más personajes y situaciones acordes con las coordenadas existenciales que todos, en mayor o menor medida, estamos atravesando.

La radical reivindicación que hoy hacemos del ser humano como entidad independiente de todo, como principio y fin de la existencia, supone una búsqueda continua de significado. Y es precisamente esa frustración que surge de la imposibilidad de encontrarlo lo que precipita las crisis de identidad. Ante la falta de un horizonte propio sólido, que no todos alcanzan, el ser humano es a menudo paciente de su propia vida y elude toda responsabilidad en un intento de culpar a la misma realidad de esa sensación de vacío o pérdida. Lo que está en juego, como en todas las épocas, es esa *eudaimonia* o felicidad, que ahora está supeditada a la labor de ser uno la mayor expresión de sí mismo, sin ayuda externa ni marco moral colectivo alguno. La clave de la felicidad está en uno mismo y, por tanto, asumir esa responsabilidad significa una carga para la persona cuando se percata de que no termina de alcanzar ese ansiado objetivo.

Los relatos actuales también hacen hincapié en una nueva modalidad de error trágico, y digo modalidad porque, a diferencia del teatro griego, ese error no siempre precipita al personaje a la muerte. Dentro de ese retrato existencial, ahora los relatos muestran a seres infelices debido a una ruptura tras años de matrimonio, a la imposible tarea de criar a unos hijos provocada por el ritmo de vida occidental, a la renuncia a una concepción finita de la vida, al hedonismo exacerbado que no nos deja hacernos viejos, etcétera. Y esos errores trágicos son a menudo mostrados como resultado de conductas egoístas o faltas de responsabilidad, no para con la familia o los seres queridos, sino ante todo para con uno mismo. En definitiva, el marco existencial ha cambiado y la clave está en analizar que lo que antes se veía como modo de conducta colectiva y deseable hoy ha quedado obsoleto gracias al imperio del yo llevado a sus máximas consecuencias.

Todo ello nos lleva a concluir, por último, que no resulta extraño que el antihéroe (pergeñado aquí a través de la figura de Ulises, sobre todo) haya sido y sea todavía el paradigma preferido por los literatos y guionistas a la hora de mostrar esas conductas y aventuras enraizadas en la era posmoderna. El antihéroe cotidiano, ese que lucha por sobrevivir en la gran ciudad, mantener una vida responsable, pero que falla continuamente en el intento es la muestra más expresiva de que el ser humano, hoy en día, camina en un sentido nuevo y diferente, que el sueño de perfección y totalidad de la modernidad ha acabado.

El cine como discurso existencial

La tarea de abordar la cuestión de la identidad desde un punto de vista cinematográfico podría haber sido tan larga como una vida entera. Por eso, he creído conveniente centrar el debate, en este punto, en un tipo de cine que es por sí mismo expresivo en este respecto: el cine de autor. Dentro de esta variante, Sofia Coppola siempre estuvo ahí cuando trataba de recomponer un plan de acción para llevar a cabo mi investigación. En medio de un panorama cinematográfico vasto, he intentado dar buenas razones para pensar en sus guiones y tratamientos de la cuestión desde un punto de vista, por lo menos, ejemplar.

Sofia Coppola es fiel ejemplo de lo que significa profundizar en la psicología humana a través de los héroes mundanos, cotidianos, esos que podríamos ser nosotros mismos. Hay en sus vidas rotas y anhelantes un deseo de salir de un mundo para vivir en el suyo propio, y, especialmente en *Lost in translation*, existe un autorretrato que no podría haber existido en épocas anteriores. Coppola habla consigo misma en todas sus películas, pero quizá en esta muestra ese intento de buscarse a sí misma de un modo más explícito. *Lux Lisbon* representaba sus deseos de adolescente; *Charlotte*, a la mujer ávida de respuestas ante una ruptura matrimonial (como entidad institucional, no desde el punto de vista del desamor) que había también en ella; *Johnny*, a la cineasta que trataba de sobrevivir en un mundo de estrellas y sacar adelante a sus hijos.

Lo que tiene de expresivo el cine de Sofia Coppola es esa capacidad para mostrar las interioridades, no tanto desde el autorretrato fiel y erigido al pie de la letra sino como si de un microbio analizado en el microscopio se tratara. Ella elabora un guión, pero no un guión para una película cualquiera, sino para una historia que hable por sí sola del ser humano, de sus anhelos y desvelos. Porque las preocupaciones existenciales de Sofia Coppola son las que todos tenemos y ella ha sabido aplicar los cánones del cine a la compleja labor de mostrarlos. La marca personal de Coppola es precisamente esa: la capacidad de mostrarnos a la adolescente inexperta que había en

María Antonieta o al padre de familia que puede esconderse detrás de una conocidísima estrella del celuloide⁵⁶.

Por todo ello, la directora y guionista puede ser uno de los múltiples ejemplos de artesanos de la ficción actuales que más expresivamente han sabido mostrar esa capacidad para acceder a su propio yo mediante los relatos, a través de la búsqueda de sentido.

La naturaleza de la identidad marca el discurso

Por último, creo que merece la pena insistir en que una cuestión como la que me ha ocupado durante todas estas páginas no puede resolverse ni en una sola investigación, ni en cientos de ellas. Basta echar una mirada atrás para apreciar que, lejos de obtener respuestas cerradas, la cuestión de la identidad personal siempre ha admitido escrituras y reescrituras sociológicas sobre diversas cuestiones que le atañen. Esta investigación comprende un análisis desde la perspectiva de los relatos cinematográficos presentes en el último cambio de siglo y especialmente en la última década, pero queda totalmente abierta a nuevas reescrituras y apelaciones, por supuesto. Porque algo tan innato en nosotros, tan definitorio, como ha podido verse, no puede admitir glosas absolutas o explicación inapelable alguna. Y ahí reside la importancia: ¿acaso no hay algo más definitorio para vivir una vida plena que saber quiénes somos? O, dicho de otro modo: ¿acaso no resulta apasionante contarnos cómo hemos llegado hasta aquí y a qué aspiramos cuando nuestra brújula deja de funcionar?

Esta tesis surgió de una convicción personal de buscar luz en un momento personal de desubicación y es fiel reflejo de ese primer hallazgo que hice: asumir que saber quiénes somos quizá sería el mayor reto, un reto que podría durar para siempre. Como dice Ana Ruiz Echauri, una compañera periodista: «Porque parece fácil saber quién se es, pero es un trabajo que, a veces, lleva toda la vida».

⁵⁶ Sin embargo, los personajes de Sofia Coppola no parecen seguir esa tónica de la que hablaba Sennett en su obra *La corrosión del carácter* que consistía en «dejarse llevar por las olas», que no era sino un modo metafórico de explicar la personalidad de lo que él llama «drifter», aquel individuo que se deja dirigir externamente, es decir, que comulga con las opiniones y estilos de vida imperantes en lugar de buscar dentro de sí mismo y actuar de acuerdo a su sentir independiente. Lo interesante de Lux, Charlotte, Bob y Johnny reside en su capacidad para intentar controlar el movimiento de las olas: no claudican ante la realidad, más bien intentan alterar el movimiento de las olas que tratan de arrastrarlos, bien por medio del suicidio (*Las vírgenes suicidas*), introduciendo una posibilidad de cambio en sus estilos de vida (*Lost in translation*) o reconociendo la verdad del compromiso al verse reflejados en el espejo del otro (*Somewhere*). Esa lucha contracorriente es lo que les hace específicamente humanos, inconformistas, preocupados por dar con ese lugar en el mundo que les diga quiénes son.

REFERENCIAS

- ÁLVAREZ, M. (2000): *Tipos de escrito I: Narración y descripción*, Madrid, Arco Libros.
- ANRUBIA, E. (2002): Introducción a la "naturaleza interpretativa". La persona y un comienzo, *Revista de Antropología Experimental*, nº 2, Universidad de Jaén.
- ARENDT, H. (1993): *La condición humana*, Barcelona, Paidós.
- ARISTÓTELES (2006): *Poética*, trad. de Alicia Villar Lecumberri, Madrid, Alianza.
- BAL, M. (1985): *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra. Traducción de Javier Franco.
- BALLÓ, J. y PÉREZ, X. (1997): *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*, Barcelona, Anagrama.
- BASOMBRÍO, M. (1996): *De la filosofía del yo a la hermenéutica del sí. Un recorrido a través de Paul Ricoeur*. Tesis de licenciatura. Pamplona, Departamento de Filosofía y Letras, Universidad de Navarra.
- BAUMAN, Z. (2005): *Liquid Life*, Cambridge, Polity Press.
- BELL, D. (2010): *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza Universidad.
- BERGER, P., y LUCKMANN, T. (1995): *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu.
- BERIAIN, J., y AGUILUZ, M. (2007): *Las contradicciones culturales de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- BERIAIN, J. (2008): *Para comprender la teoría sociológica*, Estella, Verbo Divino.
- (2005): *Modernidades en disputa*, Barcelona, Anthropos.
- (2000): *La lucha de los dioses en la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- (1996): *Las consecuencias perversas de la modernidad*, Barcelona, Anthropos.
- BOLZ, N. (2006): *Comunicación mundial*, Buenos Aires, Katz Editores.
- CAMPBELL, J. (2005): *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito*, Madrid, Fondo de Cultura Económica de España.
- CAMUS, A. (2010): *El mito de Sísifo*, Buenos Aires, Losada.
- COSTA, J. (2011): *Heroínas y víctimas del cine*, Barcelona, Océano Ámbar.

- ECO, U. (1996): *Six promenades dans les bois du roman et d'ailleurs*, Paris, Grasset.
- FROMM, E. (1997): *El miedo a la libertad*, Barcelona, Paidós.
- GENETTE, G. (1979): *Fiction et diction*, París, Editions du Seuil, Essais.
- (1972): *Figures III*, Paris, Senil.
- GERGEN, K. (1991): *El yo saturado, los dilemas de la identidad en la vida contemporánea*, Nueva York, Basic Books.
- GIDDENS, A. (1997): *Sociología*, Madrid, Alianza Editorial.
- (1995): *Modernidad e identidad del yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*, trad. de José Luis Gil Aristu, Barcelona, Península.
- GOETHE, J. W. (2006): *Fausto*, Madrid, Alianza Editorial.
- GOMÁ, J. (2009): *Ejemplaridad Pública*, Madrid, Taurus.
- (2007): *Aquiles en el gineceo*, Valencia, Pre-Textos.
- (2003): *Imitación y experiencia*, Valencia, Pre-Textos.
- GONZÁLEZ, J. J., y REQUENA, M. (2008): *Tres décadas de cambio social en España*, Madrid, Alianza Editorial.
- HARVEY, D. (2012): *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu.
- HOMERO (2010): *Ilíada*, Madrid, Alianza Editorial.
- (2013): *Odisea*, Madrid, Alianza Editorial.
- HUME, D. (1988): *Tratado de la naturaleza humana*, Libro I, Madrid, Tecnos.
- JOAS, H., y KNÖBL, W. (2010): *Social Theory*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2013): *La creatividad de la acción*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas.
- LEWIS, C. S. (1994): *Una pena en observación* (trad. Carmen Martín Gaité), Barcelona, Anagrama, (original en inglés, 1961).
- LOCKE, J. (1986): *Ensayo sobre el entendimiento humano*, México, FCE.
- MARÍN, H. (1997): *De dominio público. Ensayos de teoría social y del hombre*, Pamplona, EUNSA.
- (2007): *La invención de lo humano. La génesis sociohistórica del individuo*, Madrid, Encuentro.

- MARTÍNEZ SAHUQUILLO, I. (2006): "La identidad como problema social y sociológico", en *Arbor*, 722.
- MATTIUSI, L. (2002): *Fictions de l'ipséité. Essai sur l'invention narrative de soi*, Ginebra, Librairie Droz.
- MCCARTHY, C. (2012): *El Sunset Limited*, Barcelona, Mondadori.
- MCKEE, R. (2009): *El guión*, Madrid, Alba.
- MEAD, G. H. (1968): *Espíritu, persona y sociedad*, Buenos Aires, Paidós.
- MERTON, R. K. (1980): *Teoría y Estructura sociales*, México DF, Fondo de Cultura Económica.
- MUSIL, R. (2001): *El hombre sin atributos*, Barcelona, Seix Barral, Volumen I.
- NAVARRO, J. (1999): *Los flujos de la identidad en Milan Kundera*, *Thémata*, Revista de Filosofía, nº 22, Universidad de Sevilla.
- PARFIT, D. (1987): *Reasons and Persons*, Oxford, Clarendon Press.
- RAMOS, R. (1999): "Homo tragicus", en *Política y Sociedad*, número 30, Universidad Complutense de Madrid, pp. 213-240.
- RICOEUR, P. (1980): *La metáfora viva*, trad. Agustín Neira, Madrid, Cristiandad.
- (1982): "Mimesis et représentation", Actes du XVIII Congrès des Sociétés de Philosophie de langue française (Estrasburgo, 1980), París, Association des Publications près les Universités de Strasbourg/Librairie Vrin.
 - (1987a): *Tiempo y narración I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Madrid, Cristiandad.
 - (1987b): *Tiempo y narración II. Configuración del tiempo en el relato de ficción*, Madrid, Cristiandad.
 - (1996): *Sí mismo como otro*, México, Siglo Veintiuno.
 - (1997): *Autobiografía intelectual*, trad. Patricia Willson, Buenos Aires, Nueva Visión.
 - (2003): *Tiempo y narración III. El tiempo narrado*, México, Siglo XXI.
- SÁNCHEZ DE LA YNCERA, I. (2013): Presentación de la obra de Hans Joas *La creatividad de la acción*, Madrid, Centro de Investigaciones sociológicas, pp. 12-55.
- SAVATER, F. (2004): *La libertad como destino*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- SEGURA, E. (2009): *C.S. Lewis y el sentido del dolor. Reflexiones en torno a The problem of pain y A grief observed*, Instituto de Filosofía Edith Stein, Granada.
- SENNETT, R. (2000): *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*, Barcelona, Anagrama.
- SIMMEL, G. (1986): *Sociología*, Madrid, Alianza.

SPENCE, D. (1987): *The Freudian Metaphor: Toward Paradigm Change in Psychoanalysis*, Nueva York: W. W. Norton & Co.

TAYLOR, C. (1994): *La ética de la autenticidad*, Barcelona, Paidós.

— (2006): *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Barcelona, Paidós.

VEYNE, P. (1990): *Sobre el individuo: contribuciones al coloquio de Royaumont*, Barcelona, Paidós.

WAGNER, P. (1997): *Sociología de la modernidad*, Barcelona, Herder.

— (2001): *Theorizing Modernity. Inescapability and attainability in social theory*, Londres, SAGE Publications.

FILMOGRAFÍA

Las vírgenes suicidas (1999). Película dirigida por Sofia Coppola, Estados Unidos, American Zoetrope [DVD].

Lost in translation (2003). Película dirigida por Sofia Coppola, Estados Unidos, American Zoetrope / Focus Features [DVD].

Somewhere (2010). Película dirigida por Sofia Coppola, Estados Unidos, American Zoetrope [DVD].

AGRADECIMIENTOS

A mis directores, Ignacio Sánchez de la Yncera y Josetxo Beriain, por su apoyo continuo, sus valiosos consejos y su acompañamiento durante el proceso de escritura, así como por permitirme asomar la cabeza al enriquecedor mundo de la docencia.

A la Universidad Pública de Navarra, especialmente a todo el personal del Departamento de Sociología y al Servicio de Investigación, por permitirme trabajar esta tesis al amparo de una Ayuda Predoctoral para la Formación del Personal Investigador.

Mi agradecimiento especial a Ana Aliende, que fue quien me abrió las puertas por primera vez; a Celso Sánchez, por su continuo interés en mis avances; a Guillermo Sánchez, por sus consejos en lo que a consulta bibliográfica se refiere; a Rubén Lasheras, por su apoyo a la hora de editar el manuscrito; a Marta Rodríguez Fouz y Bernabé Sarabia, que tuvieron la amabilidad de evaluar mi Trabajo Fin de Máster, punto de partida de la tesis; y a todos los profesores que tomaron parte en el Máster en Dinámicas de Cambio en las Sociedades Avanzadas durante el curso 2009-10, que me ayudaron a iniciarme en el apasionante mundo de la investigación en ciencias sociales.

Gracias, por último, a Estefanía Dávila, Irantzu Monteano, Guillermo Otano y Edurne Jabat porque, en mayor o menor medida, tuvimos la posibilidad de intercambiar opiniones e inquietudes que me han ayudado a seguir adelante.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
--------------------------	----------

IDENTIDAD Y POSMODERNIDAD.....	9
---------------------------------------	----------

1. APROXIMACIÓN CONCEPTUAL A LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD	10
El yo, una silueta recortada narrativamente	12
Identidad moderna, historia personal	28
2. ANTECEDENTES DE LA IDENTIDAD MODERNA.....	32
Yo me autodomino	33
Hablar en primera persona	35
La interioridad radical	40
3. LA CONSTELACIÓN SUBJETIVA	49
El individuo hablante	50
Individuo y modernidad	55
4. IDENTIDAD Y POSMODERNIDAD	61
Un mar de identidades.....	63
Hacia un concepto de identidad posmoderna.....	77

LA POÉTICA DEL YO.....	92
-------------------------------	-----------

1. INTRODUCCIÓN: RELATO, HISTORIA E IDENTIDAD	93
2. LA IDENTIDAD NARRATIVA Y EL RELATO: UNA PERSPECTIVA DESDE PAUL RICOEUR.....	98
Identidad y tiempo.....	98
Mismidad e ipseidad.....	108
El papel de la narración.....	117
3. EL PERSONAJE COMO YO SUBJETIVO	125
La trama	126
Personaje e identidad.....	130
4. AUTOR, NARRADOR Y PERSONAJE	134
El personaje sobre la trama	140
5. LA FICCIÓN COMO IMITACIÓN	145
Describir e interpretar.....	145
La triple mimesis.....	148
6. NARRAR LA IDENTIDAD: EL CASO DE <i>UNA PENA EN OBSERVACIÓN</i> , DE C. S. LEWIS	152

El relato en primera persona.....	152
La identidad que subyace en el relato	154
La búsqueda de sentido a una pena	157
IDENTIDAD Y ANTIHEROÍSMO.....	167
1. EL HÉROE MODERNO	172
La metáfora del gineceo	172
Ética y estética.....	178
Rasgos del héroe moderno	184
2. LA CAÍDA DEL HÉROE: LA TRAGEDIA COMO RELATO SOCIAL ACTUAL	189
La tragedia como paradigma analítico	191
Aristóteles y la tragedia ática	196
El mundo de la acción trágica	202
Acción trágica, actor trágico	205
El héroe trágico	212
3. EL ARQUETIPO ANTIHEROICO	217
Rasgos del antihéroe.....	218
El legado de Ulises.....	223
Una posible taxonomía.....	231
EL DISCURSO IDENTITARIO ACTUAL.....	235
1. CINE E IDENTIDAD: UNA PERSPECTIVA DESDE LA FILMOGRAFÍA DE SOFIA COPPOLA	237
Sofia Coppola, directora y guionista	237
Los temas del drama.....	241
2. <i>LAS VÍRGENES SUICIDAS</i> , LA IDENTIDAD COMO LIBERTAD	245
Argumento.....	245
Temas	248
Lux Lisbon y sus hermanas	250
El mundo trágico	257
Las mimesis.....	264
Selección de escenas	271
Conclusiones	274
3. <i>LOST IN TRANSLATION</i> , LA IDENTIDAD COMO BÚSQUEDA	277
Argumento.....	277
Temas	280
Charlotte y Bob, identidades fracturadas	282
Lo trágico en <i>Lost in translation</i>	290
Las mimesis.....	299
Selección de escenas	307
Conclusiones	314
4. <i>SOMEWHERE</i> , LA IDENTIDAD EN CRISIS	316
Argumento.....	317
Temas	320
Johnny Marco, el eterno adolescente	321
Lo trágico en <i>Somewhere</i>	329

Las mimesis.....	336
Selección de escenas	345
Conclusiones	353
CONCLUSIONES.....	355
REFERENCIAS	368
AGRADECIMIENTOS	372