

7-2009

El proceso de identificación como estrategia discursiva

Miguel Ángel Zamorano Heras

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>



Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

Zamorano Heras, Miguel Ángel. (2009) "El proceso de identificación como estrategia discursiva," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 23, pp. 149-171.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

■ 1. INTRODUCCIÓN

Para este artículo propongo como punto de partida la idea de que la identidad y los procesos de identificación constituyen un mismo campo de relaciones, cuyo estudio ha de abarcarse simultáneamente, en el contexto de la producción y recepción discursiva. La constitución identitaria y los procesos de identificación en los que se involucra el sujeto forman parte de una actividad constante aunque discontinua. Constante porque vivimos en un mundo lingüístico y sógnico, como nuestra segunda naturaleza; y discontinua porque, tal y como pensaba Weber sobre la autoconciencia plena de los actos, no siempre este proceso es observado atentamente en sus pormenores:

El significado de la acción sólo en algunas ocasiones se hace consciente como un significado racional o como un significado irracional, y, cuando se trata de acciones iguales realizadas por una masa de personas, sólo se hace consciente en algunos individuos. En realidad, una acción con un significado claro y plenamente consciente es siempre un caso límite. (Weber, 2006: 96)

Esta cuestión constitutiva de la identidad, por lo tanto, está ligada a la actividad del discurso, a los actos de habla, a las participaciones dialogales, a los ritos comunitarios y a otras variadas formas de comunicación y semiosis. Para el catalán Manuel Castells no supone problema alguno admitir, desde una perspectiva sociológica, el hecho de que las identidades son construidas, ya que lo importante, a su juicio, es averiguar cómo, desde qué, por qué y para qué:

La construcción de las identidades utiliza materiales de la historia, la geografía, la biología, las instituciones productivas y reproductivas, la memoria colectiva y las fantasías personales, los aparatos de poder y las revelaciones religiosas. Pero los individuos, los grupos sociales y las sociedades procesan todos esos materiales y los reordenan en su sentido, según las determinaciones sociales y los proyectos culturales implantados en su estructura social y en su marco espacial/temporal. Propongo como hipótesis que, en términos generales, quién construye la identidad colectiva, y para qué, determina en buena medida su contenido simbólico y su sentido para quienes se identifican con ella o se colocan fuera de ella. (Castells, 2001: 29)

Según Stuart Hall, que estudia el tema desde el campo de la teoría cultural, el fenómeno de la identificación, en su sentido más comúnmente empleado, «parece apoyarse universalmente sobre la base del reconocimiento común o características compartidas con otra persona o grupo o con un ideal» (Hall, 2003: 14). Este uso implica una relación donde existen al menos dos polos, Yo y Otro, y elementos comunes sobre los que fundamentar la relación. Propondremos que estos elementos comunes se pueden describir a través de las *homologías estructurales* (Goldmann, 1990), a las que nos referiremos posteriormente. La segunda acepción que propone el teórico inglés,

vería la identificación como una de las propiedades del discurso, donde el proceso de identificación se entendería como una construcción siempre en proceso y nunca terminada:

No está determinado, en el sentido de que siempre es posible “ganarlo” o “perderlo”, sostenerlo o abandonarlo. Aunque no carece de condiciones determinadas de existencia, que incluyen los recursos materiales y simbólicos necesarios para sostenerla, la identificación es en definitiva condicional y se afina en la contingencia. Una vez consolidada, no cancela la diferencia. (Hall, 2003: 15)

Esta segunda acepción tiende a colocar al sujeto y a la subjetividad como entidades moldeables, o en disposición de serlo permanentemente como consecuencia de la interacción discursiva. Las estrategias de enunciación al elaborar ítems identitarios, con carga axiológica y afectiva, y referencias a los grandes campos de la cultura y la política: el género, la nación, la raza, la religión, la clase, etc., afectarían y conformarían nuestra subjetividad. De tal forma que, para decirlo abreviadamente, al consumir discursos se consume su subjetividad inherente en un proceso inacabable.

Esta perspectiva presupone que la interacción simbólica en los entornos culturales produce una ligación (adhesión o rechazo) del yo con lo otro (personas, objetos, lugares, discursos), en torno a núcleos de significado y afectividad; pero igual que ese proceso produce ligaciones, dado su carácter inconcluso, puede producir la ruptura al ítem causante del proceso y la religación a otro.

Tal fenómeno, al menos desde el punto de vista de la dinámica del capital, lejos de constituir una actividad fortuita, es impulsado con una intención instrumental. Al proponer que la interacción simbólica del individuo está “sujeta” a los efectos de fuerza de los enunciados que irradian de toda estructura implementada en el mundo, Althusser ya aludió a esta cuestión al introducir la figura de “interpelación” en sus *Aparatos Ideológicos del Estado*. El sujeto, interpelado desde el discurso, se encuentra ante una elección no siempre procurada. Si no toma la iniciativa y el reclamo discursivo irrumpe en su entorno cognitivo, se habrá adentrado en él un juego de requisitorias, proceso donde la subjetividad y el deseo son reconfigurados en el imaginario.

La cuestión de la performatividad es desde este punto de vista inseparable de la acción discursiva. Ello nos advierte cómo es de importante para los fines políticos y comerciales la producción y representación de una subjetividad dócil y orientada. Mediante los procesos de identificación, sentirse persuadido de algo o con algo facilita que el individuo se instale en marcos de creencias, opiniones formadas, interiorización de normas, etc. Este estado garantiza al menos provisionalmente una postura ante los múltiples asuntos polémicos de nuestra vida circundante que de

manera continuada “interpelan” en conciencia nuestra responsabilidad cívica.

Al constituir actos y movimientos relacionales que ponen en circulación mundos y vivencias, se crea el efecto de conexión, de red, de flujos, de tejidos, como una obra humana colosal tendente a superar la individuación amenazadora. Como escribe Stuart Hall:

La identificación es, entonces, un proceso de articulación, una sutura, una sobredeterminación y no una subsunción. Siempre hay “demasiada” o “demasiado poca”: una sobredeterminación o una falta, pero nunca una proporción adecuada, una totalidad. Como todas las prácticas significantes, está sujeta al “juego” de la *différance*. Obedece a la lógica del más de uno. (Hall, 2003: 15-16)

En cierto modo, los procesos de identificación, sometidos a una continua reconfiguración subjetiva, alteran y remueven la identidad. Aunque resulta evidente que la construcción de la identidad a través del discurso no responde a un condicionamiento mecánico sino que exige un proceso de individuación. Las identidades y los procesos de identificación se puede decir que implementan significados y que existe, en principio, un campo de maniobras donde el sujeto elabora ese material hasta la apropiación (reconfiguración semántica) o el rechazo, lo que supone, esto último, colocarse fuera del discurso construido por el agente social que sea:

Aunque, cómo sostendré más adelante, las identidades pueden originarse en las instituciones dominantes, sólo se convierten en tales si los actores sociales las interiorizan y construyen su sentido en torno a esta interiorización. Sin duda, algunas autodefiniciones también pueden coincidir con los roles sociales, por ejemplo, cuando ser padre es la autodefinición más importante desde el punto de vista del actor. No obstante, las identidades son fuentes de sentido más fuertes que los roles debido al proceso de autodefinición e individualización que suponen. (Castells, 2001: 29)

Por lo tanto, no menos importante que el proceso de identificación sería ese otro que acontece simultáneamente al acto de apropiación y al acto de recepción, y que Castells denomina *proceso de autodefinición*, a través del cual acontecería, en el campo de la subjetividad, la reescritura o elaboración semántica en términos de sentido *para sí*.

A lo expuesto, cabe añadir otra cuestión. Cuando observamos la representación identitaria en el discurso advertimos que con él emerge todo un complejo que engloba lo que constituye a cada individuo en su relación con el medio:

para que el individuo pueda funcionar en esta sociedad, cualquiera sea el papel social que vaya a serle atribuido, así fuese hijo de esclavo, hace falta que ella le suministre un mínimo de soporte narcisista que le permita mantenerse con vida. Hace falta que el individuo pueda abrirse a sí mismo: soy un pequeño algo, y este pequeño algo tiene cierto valor, cualquiera sea el estrato social a que pertenezco. (...) Sin esto los individuos que pertenecen a ella no podrían sobrevivir. (Castoriadis, 2004: 136)

A decir de Castoriadis, ningún individuo, con independencia de su posición social o pertenencia, puede mantenerse al margen de los actos de apropiación discursiva (mínimo de soporte narcisista exigido por Castoriadis). Para que cada uno sea quien es, precisa abrirse a sí mismo y ser “un pequeño algo” con “cierto valor”. Sin la sensación de que se es “un pequeño algo” y de que se posee “cierto valor” parece bloquearse la forma social de la existencia, devaluando el sentido de la misma, que, aislada, percibe toda la dureza de una mutilación insoportable. La autoexigencia de integración, ligación e interconexión a otros, parece correr pareja a la necesidad de autenticidad y fidelidad a los valores que se reconocen como propios.

En la acción mimética del acto teatral subyace la creación de imágenes con un *para sí*, la puesta en circulación de conciencias aparentemente autónomas representativas de cada personaje. Partiendo de su matriz antropomórfica, la representación se subordina al cumplimiento de una finalidad comunicativa en una doble dirección (*doble referencia*) que podemos llamar *dialéctica de la identidad/alteridad*: por un lado, el objeto se despliega hacia una alteridad en un acto de interpelación; por otro, se abre a un sentido intraficcional (donde unas pseudo-conciencias permanecen subordinadas a una metarepresentación): el personaje, que es representación del autor, representa un “en sí” tanto para su soporte narcisista fictivo como para su presentación ante los otros personajes, pseudo-conciencias que a su vez han sido engendradas en el universo ficcional con su “para sí” constitutivo de su indispensable núcleo identitario. Juego de espejos en que inevitablemente consiste el acto de escribir y escenificar ficciones, y el consumo o apropiación lúdica de las mismas.

Este uso del teatro, en cuanto mimesis y de su función social vinculada a la implementación de significados, donde el yo se encuentra interpelado a una toma de posiciones, nos compromete a emplear este sentido para reconocer la ligación entre los significados de las obras y sus efectos performativos, esto es, ¿reproducir identidades en una trama de significados y emociones contribuye a mejorar nuestras opciones de elección en el mundo social? De ser así, ¿al tratar el teatro nos encontraríamos que es, ante todo, un factor de mediación con capacidad para transformar y alterar las normas y costumbres de la vida cotidiana; pero también, por lo mismo, para reforzar respuestas ya aprendidas y caminos ya trillados? Ciertamente, desde este punto de vista tanto el teatro, cuanto el cine o la novela, se situarían próximas al concepto althusseriano de aparatos ideológicos. Quiero resaltar que uno de los significados más frecuentemente representado gira en torno al concepto de daño como estrategia en la producción de subjetividad en el lenguaje dramático. El daño, como dimensión central de la moral, se torna objeto de reflexión, constantemente presente en el

teatro desde sus orígenes. Instrumento para edificar, en el diseño de tramas, en la configuración de acciones, en la generación de los motivos inmanentes al texto: sucede que alguien daña a alguien, que alguien es dañado por algo o que alguien se daña a sí mismo por alguna razón que nos es vital comprender. Son, a partir de aquí, los *porqués* de estos asuntos los que constituyen anclajes interpretativos del sentido y que vinculan estrechamente ética y estética en el proceso de identificación.

Es un hecho, común también a gran número de obras, el que los valores posean una carga que incide en la identidad social del personaje y le obliga a adoptar decisiones y actos dolorosos e indeseados. Ciertamente, la sujeción de los personajes implicados en sus sistemas a esos órdenes y las consecuencias que acarrear se vuelven inteligibles para los destinatarios en la medida en que identifican el modo como el valor social instaurado y la norma intersubjetiva son imponentes poderes instituidos que actúan sobre la libre elección del personaje, recordando que dicha expresión es una quimera utópica relativa a la disquisición abstracta y la fabulación teórica.

La comunicación de la obra pasa forzosamente por la participación del destinatario en ese tipo de cuestiones, trasfondo moral de lo que se ventila siempre que median acciones con un verdadero significado humano. Lo que importa reconocer es la ubicación del espectador en la construcción de cada discurso para, desde allí, sentirse impelido para emitir un dictamen. Tal circunstancia implica el reconocimiento de la alteridad desde un reconocimiento de la identidad asumida por el yo en el papel de destinatario o en la figura de interpelado. Lo que llamamos factores de identificación (adhesión) y factores de contraidentificación (rechazo), no expresa sino un gradiente en la conciencia de valores normativos y contranormativos, los cuales fomentan diversos modos de participación y que, como se ha sugerido, se tienen por transitorios y reversibles:

Uso “identidad” para referirme al punto de encuentro, el punto de *sutura* entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan “interpelarnos”, hablarnos o ponernos en nuestro lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos construyen como sujetos susceptibles de “decirse”. De tal modo, las identidades son puntos de adhesión temporaria a las posiciones subjetivas que nos construyen las prácticas discursivas. Son el resultado de una articulación o “encadenamiento” exitoso del sujeto en el flujo del discurso, lo que Stephen Heath llamó “una intersección” en su artículo pionero «Suture». «Una teoría de la ideología no debe iniciarse con el sujeto sino como una descripción de los efectos de sutura, la efectuación del enlace del sujeto con estructuras de sentido». Las identidades son, por así decirlo, las posiciones que el sujeto está obligado a tomar, a la vez que siempre “sabe” (en este punto nos traiciona el lenguaje de la conciencia) que son representaciones, que la representación siempre se construye a través de una “falta”, una división, desde el lugar del Otro, y por eso nunca puede ser adecuada —idéntica— a los procesos subjetivos investidos en ellas. (Hall, 2003: 20-21)

Respecto a su práctica, el teatro es una forma de deleite sensorial, y, consecuentemente, una personal experiencia en la que se pone en juego un proceso de autoconciencia y

reflexividad. Al interrogarnos hoy por el uso de la ficción (con independencia de su papel en la economía) aventuramos la hipótesis de que se debe a que suministra, poniendo a disposición de los destinatarios, un conjunto de modelos, pautas de conducta y valores orientativos de la acción individual en el entorno. Ya que pensar unilateralmente todos los pormenores en los que se involucra cada uno, y sacar de ello las adecuadas consecuencias para la acción, parece cuando menos una tarea ingente, titánica y al alcance de muy pocos. La necesidad de auxiliarse del instrumento de las mediaciones fictivas viene a complementar esa pereza imaginativa y resolutoria, insertando en el intersubjetivo espacio semiótico (nunca vacío, más al contrario, condensado), pautas para orientar la acción moral.

Por lo tanto, históricamente, el teatro, debido a que transpone un reflejo de la sociedad y representa comportamiento de tipos, se ha erigido en mecanismo con capacidad para alterar la percepción de normas y con influencia para adoptar posiciones desde la poesía del conflicto dramático. Por ello, la mediación estética estuvo sujeta a controles, los cuáles adoptan formas contradictorias y paradójicas. De hecho, la libertad de expresión, tanto cuanto la antes mencionada libertad de elección, derecho fundamental implementado en nuestras democracias, pasa, justamente, por ser uno de esos valores intocable. El problema hoy, sin embargo, no consiste en formular individualmente un pensamiento o una opinión sino en asegurar un cierto auditorio para que tal acto tenga un efecto. La paradoja es que, aunque individualmente están formalmente instituidos, las opiniones, los mensajes, las interpelaciones al otro y los comportamientos inducidos se construyen, como sabemos por la publicidad y los llamados medios conformadores de opinión, a través de vastos complejos implementados en las estructuras sociales, por los grupos mediáticos, los partidos políticos, las instituciones gubernamentales y las grandes corporaciones privadas, que, a través de sus marcas y apelaciones estimulan en el sujeto una necesidad que torna inseparable una forma de ser con una de hacer, una manera de sentir con otra de participar. Producen subjetividad creando la percepción de los valores, normas y pautas afines a sus intereses comerciales, religiosos o políticos. Comprar, votar y rezar son, en el anuncio publicitario, en el eslogan de campaña y en la prédica dominical, actos en los que previamente el sujeto ha sido construido desde el discurso, modelado afectivamente en sus carencias humanas en torno a condensados ítems identitarios, en una enérgica fantasmática donde imágenes de triunfo, goce, bienestar, seguridad e inmortalidad son diseminadas a raudales. Un incesante murmullo satura el espacio semiótico, configurando tendencias y produciendo estilos de vida en esos limbos que podemos llamar posibles imaginarios. Lamentablemente, pensamos que estas fábricas de subjetividades poseen una

incidencia mayor en el comportamiento social y en la conformación imaginaria de identidades que el teatro, y por extensión otras artes, con la diferencia de que a través de aquellas mediaciones hegemónicas se rebaja la vieja aspiración que antaño fuera orgullo de esa exigencia humanística en donde la interpelación al otro le otorgaba una posición, ofreciéndole amplias opciones para participar en la construcción del conocimiento, y en donde la complejidad de la estructura comunicativa y el nivel de exigencia intelectual se adivinaban como la presuposición ética de un sólido pacto social que hoy vemos deteriorarse con la misma celeridad con que se producen los cambios sociales.

2. LA PRODUCCIÓN DE SUBJETIVIDAD EN LOS LUGARES

«Eliminando la arquitectura del teatro volveremos a ser libres». Al pensar estas palabras de Hamir Haddad, se impuso la observación de que al colocar el análisis de la producción de subjetividad e identidad en el ámbito discursivo, en lo representado por éste, quedaba excluida la espinosa cuestión de la performatividad, y nuevamente se perdía la oportunidad de explorar, aunque fuese de forma superficial, lo que ocurre en ese acto banal y reiterativo en que la persona común ocupa un espacio, realiza un trayecto, consume un tiempo, adopta o compone una imagen, compra una entrada y entra en un teatro, un auditorio, un campo de fútbol o una plaza de toros para vivir un acontecimiento. De cómo el significado de lo representado y actuado, (en el caso de las obras teatrales se trata de piezas fijadas en un soporte textual) se redefine en función de los códigos relativos al uso convencional del lugar que, lógicamente, se alteran con el curso del tiempo.

Este *formar parte de* alude a aspectos del comportamiento y a una episteme de lo cotidiano, a un conocimiento compartido sobre qué hacer, cómo colocar el cuerpo, y una serie de cuestiones relativas a la participación en los ritos de la vida cotidiana. Un saber de prácticas mundanas vinculadas a la interacción social parecen presupuestas, lejos de un manual de uso, en una proxémica y en una cinésica heredada. Lo que sentimos en cada uno de esos lugares es que allí también se produce subjetividad e identidad.

Foucault, al reflexionar sobre la disciplina, mostró que ésta se encontraba adherida como una segunda piel a los espacios públicos, de tal forma que éstos no son en absoluto lugares neutros sino centros neurálgicos desde donde irradia un poder sutil que tiende a producir cuerpos dóciles. Castoriadis tampoco cree que exista lo que podemos llamar lugares neutros:

Aquello que se hace presente es afectado con un valor, posee una carga afectiva, jamás es neutro (o bien está explícitamente neutralizado, y esto suscita apetencia o repulsión, atracción o huida, por tanto, intención o deseo, positivo o negativo). (Castoriadis, 2004: 149).

Y el antropólogo brasileño, Roberto Damatta, al analizar el carnaval como uno de los eventos definitorios a través de los cuales el brasileño expresa su diferencia identitaria, respecto de otros pueblos, no deja duda respecto a la relación que une lugares con personas cuando afirma que

En el Brasil todas las situaciones sociales tienen algún dueño. Si éste no es una persona concreta, es un santo. Si no es un héroe, es algún dominio. Siempre, y éste es el punto clave, existe una necesidad de imponer un código cualquiera, de modo que la situación pueda ser jerarquizada. (Damatta, 1997: 121)

La disciplina, como una estrategia a través de la cual se visualiza el poder y la jerarquización del espacio, genera una conducta corporal. Así lo entienden también Hardt y Negri:

Cuando el jefe le grita al obrero en la fábrica o cuando el director del colegio increpa al estudiante en un corredor, se está formando una subjetividad. Las prácticas materiales dispuestas para el sujeto en el contexto de la institución (arrodillarse para rezar, cambiar cientos de pañales) son los procesos que producen la subjetividad. De manera refleja, entonces a través de sus propias acciones, el sujeto es puesto en acto y generado. En segundo lugar, las instituciones ofrecen ante todo un *lugar* separado (la casa, la capilla, el aula, el taller) donde se realiza la producción de la subjetividad. Una manera adecuada de concebir las diversas instituciones de la sociedad moderna es imaginarlas como un archipiélago de fábricas de subjetividad. En el curso de su vida, un individuo pasa linealmente de una a otra de estas instituciones (de la escuela al cuartel, del cuartel a la fábrica) que lo van formando. La relación entre el interior y el exterior es fundamental. Cada institución tiene sus propias reglas y su propia lógica de subjetivación: La escuela nos dice: 'ya no estás en tu casa'; el ejército nos dice: 'ya no estás en la escuela'. Sin embargo, en el interior de los muros de cada institución, el individuo está, al menos parcialmente, protegido de las fuerzas de las demás instituciones; en el convento, uno está normalmente a salvo del aparato de la familia; en el hogar uno está fuera del alcance de la disciplina fabril. Este lugar claramente delimitado de las instituciones se refleja en la *forma* fina y regular de las subjetividades producidas. (Hardt y Negri, 2002: 186)

La mecánica del ritual promueve toda una inercia de lo banal cotidiano, donde las dualidades y ambivalencias identitarias juegan un papel básico al ser interpeladas por un sistema de normas implementado y, por tanto, preexistente al individuo. Michel Maffesoli habla de «indicadores que enfatizan el aspecto estructural y estructurante de la ambivalencia» (Maffesoli, 2004: 98), y emplea el término “transbordar”, como uno de los aspectos más importantes con los que se confronta el observador social: «Es posible pensar que estamos al comienzo de un proceso llamado a desarrollarse de manera exponencial» (Maffesoli, 2004: 96). Al considerar el fenómeno de la telerealidad en Francia, denominación que sustituye la peyorativa telebasura, Maffesoli concluye que pone en escena la pérdida del individuo racional por una entidad que lo suplanta y que es una especie de familiaridad exacerbada, en la cual las diversas facetas de lo que podemos considerar extraño o extranjero son ofrecidas hasta la saciedad:

La parte oscura, la crueldad y los excesos afectivos ya no quedan resguardados y protegidos tras la solidez del muro de la vida privada sino que son teatralizados y colocados en el “vaso común”. El entusiasmo provocado por compartir los afectos y la obscenidad a la que inducen son instructivos. Ellos nos recuerdan, sencillamente, que lo “plural” en la naturaleza humana es una realidad empírica de antigua memoria. (Maffesoli, 2004: 97)

La presencia del cuerpo queda ligada al lugar por un régimen de conducta, de modo que sólo nos queda activar nuestra competencia pragmática y nuestro saber mundano para colocarnos en línea. Pasar desapercibido indica la mejor manera de demostrar nuestras aptitudes adaptativas. Lo evidente aquí es que a todo espacio, especialmente público, se liga una expectativa de uso que nadie, en principio, ha elegido.

De todo acto y pasaje social emerge con más o menos claridad un sistema de normas que impelen al yo a adoptar un patrón de conducta. Los márgenes de expresión quedan reglamentados por el código relativo a cada evento y lugar. Sin embargo, la identidad y aquello que el individuo representa en tanto que elemento de su sociedad no queda del todo anulada por esta reglamentación, dado que hay excepciones en función de *quien se sea* en cada caso, puesto que este quien se sea determina la relación con el lugar. Por ejemplo, en los estadios de fútbol se puede gritar, levantar las manos con energía, hacer la ola, comer e ingerir bebidas sin alcohol, vestirse con absoluta libertad, adoptar posiciones corporales poco exigentes en cuanto a formalidad, vestido o decoro, todo ello siempre y cuando no seamos cierto tipo de persona (el presidente de la entidad, o el alcalde de la ciudad, o estemos en el lugar del estadio donde rige otra regla más restrictiva, como el palco de autoridades, en cuyo caso un código de etiqueta terminará por imponerse). La participación del cuerpo no escapa del régimen reglamentario ni su jerarquización, vinculados por igual tanto al lugar cuanto a la persona. En las salas teatrales sólo se nos está permitido aplaudir muy intensamente, levemente o no aplaudir, en el momento en que reconocemos, - porque el espectador, se dice, es participante activo -, el final de la función. Durante el transcurso de ésta sólo podemos toser en casos de fuerza mayor y con gran pesar por parte de todos. Otros eventos necesitan algo más que la participación distanciada de los cuerpos disciplinados, en tales acontecimientos los congregados dejan de llamarse espectadores y pasan a participantes, actores necesarios del rito, como en la oración religiosa cuando se torna colectiva y se ejecuta a viva voz. También resulta interesante observar cómo la funcionalidad del espacio en relación con la producción de subjetividad se altera hasta el punto de invertirse. Las ciudades que celebran el carnaval intensamente, invocando el espíritu dionisiaco, como Rio de Janeiro, transforman el espacio ordinario de sus calles y plazas en un espacio lúdico. Al desactivar los conductos y pasos que hacen del centro citadino un lugar de compras y negocios, también se derrumban las normas asociadas fuertemente al uso de esos

lugares: donde el resto del año vemos impecables hombres y mujeres, vestidos con elegancia y distinción, serios y concentrados en sus responsabilidades, en esos días asistimos a un desfile de cuerpos que danzan, cantan, beben, ejercitan instrumentos y, ante todo, realizan una exhibición identitaria que es completamente lo contrario de lo que el resto del año han de ser o representar. Esa exhibición identitaria parece responder en primer lugar a una necesidad de liberarse de la violencia que durante el tiempo de trabajo coloca a cada uno en la posición que ocupa en el sistema de producción (que es un sistema que produce diferencias como ningún otro). En segundo lugar, ese gesto, espontáneo y primario de liberación de la disciplina identitaria sobrepuesta, mediante el ritmo, el canto y el movimiento corporal, manifiesta el deseo de vivir una fantasía de apropiación, de ser otro (o, al menos, la fantasía negativa para no ser quien se ha de ser el resto del año). Lo importante en este acontecimiento es que el espacio, que el resto del año sirve a un uso específico, durante el tiempo que dura el carnaval se ha dislocado de esa, su función instrumental, y engendra otra, lúdica, cuya principal misión es anular todos los campos de fuerza activos en la primera, relativos a la producción de subjetividad e identidad:

En el carnaval, las leyes son mínimas. Es como si hubiera sido creado un espacio especial, fuera de la casa y encima de la calle, donde todos pudieran estar sin esas preocupaciones de relación y filiación a sus grupos de nacimiento, casamiento u ocupación. El carnaval crea una fiesta del mundo social cotidiano, sin sujeción a las duras reglas de pertenecer a alguien o de ser alguien. Por causa de esto, todos pueden cambiar de grupos y todos pueden reencontrarse y crear nuevas relaciones de insospechada solidaridad. En el carnaval, si el lector me lo permite, la ley es no tener ley. (Damatta, 1997: 121)

Los cuerpos y el habla se vinculan estrechamente a la función del lugar a través de un uso cooperativo de reglas consensuadas. Cuando el régimen que regula la conducta en un espacio en la vida ordinaria aparece anulado en una representación (disfuncionalidad espacial), con ello cae toda la supuesta lógica conductual, así como toda la lógica de la interacción verbal ligada a ese espacio por un uso reiterativo. Un espacio dislocado de su función es un espacio disponible para una nueva configuración de regímenes, para un uso totalmente novedoso e inesperado, en el que los cuerpos y las identidades pueden adoptar insospechadas relaciones y realizar trayectos mundanos sorprendentes. Si lo trasladamos a las convenciones artísticas, este hecho ocasiona que la inmanencia de sentido inherente convencionalmente a una forma estalle para posibilitar la aparición de un nuevo régimen de reglamentaciones funcionales que, al constituirse en una forma nueva, debe investirse de su propia inmanencia de sentido (esto explicaría por qué no se pierde el sentido inmanente a la forma de la llamada literatura abstracta y originalmente contraconvencional de Kafka, Beckett y Pynchon, por mencionar sólo a tres casos representativos).

Las identidades, creemos, no se producen con exclusividad en los diversos tipos de discurso ni en los mundos imaginarios y espectaculares de la ficción, como sostiene, de manera excluyente, Stuart Hall, «precisamente porque las identidades se construyen dentro del discurso y no fuera de él» (Hall, 2003: 17) sino, como nos parece, también en el espacio real en que acontecen los ritos comunitarios. De hecho, la primera identidad que nos es dado reconocer es aquella que vincula una persona con unos presupuestos de conducta social. La primera identidad es, por tanto, dada por el reconocimiento de una función a la cual se asocia una expectativa de respuesta, un saber usar aquello que entra en contacto con nosotros: personas, objetos, lugares. El rito, y las distintas fases atravesadas por el proceso ritual, y por la inercia de lo cotidiano, puede alterar gravemente su función y significado, si esta expectativa de respuesta se frustra, o si no se adecua a lo implementado por sus dispositivos de enunciación, que incluyen a los otros, interpelados identitariamente a una participación cooperativa, en una especie de contribución consensuada por vivencias compartidas y competencias pragmáticas. De ahí que la producción de subjetividad intencionalmente ligue la identidad a un conjunto de prácticas y actos, los cuales son más reales y definitorios de lo que cada uno expresa a través de las opiniones declarativas elaboradas por el yo en un relato biográfico.

3. LA REPRESENTACIÓN DE IDENTIDAD Y LOS PROCESOS DE IDENTIFICACIÓN: EL HÉROE PROBLEMÁTICO Y EL PERSONAJE DE MORALIDAD FRAGMENTADA

Como se acepta comúnmente, en el texto teatral las identidades se construyen y reflejan a través de la selección de rasgos prototípicos sobre una base de posibilidades analógicas, de un universo referencial compartido y sobre un conjunto de exclusiones y diferencias. El análisis de la identidad producida en las representaciones prevé reconocer en las funciones textuales procesos de empatía, de identificación y contraidentificación en el espectador-participante. La duración y el movimiento inherente al objeto, la trama a través de la cual descubrimos y nos descubrimos, constituyen también un rito y como tal deviene juego. Más tarde, al analizarlo, llegamos a la ideología y al mundo mental del autor, como ente y porosidad que transpone mediante el lenguaje y los códigos manipulados, algo que se sitúa más allá de lo expresable, en un momento concreto por una identidad social y jurídicamente definida, en un acto de habla ordinario. Es, nuevamente, esa dislocación espacio-temporal de quien habla, lo que convierte a la estructura de una obra literaria en un dispositivo que interpela al otro. Ese primer gesto, conformado con ayuda de la reglamentación ritual del objeto del que forma parte y sujeto a sus leyes inmanentes y externas, se asemeja

a un acto de borrado de los contornos de la identidad enunciativa, de tal forma que la instancia autoral y su núcleo identitario, social y jurídico, quedan amparados por la jerarquización con que está investido la categoría social del objeto y su filiación de pertenencia a la clase de discurso: ficción, publicitario, informativo, científico, etc. Desvelar el juego de las funciones estratégicas del texto teatral, en este caso, nos ayuda a remontarnos hasta el acto *manipulatorio* de enunciación, en el intento de recomponer los perfiles diluidos en la trama polifónica del lenguaje literario-espectacular. Esos efectos de identidad diseminados en el objeto: afectos, ideología, creencias, planos de significados, etc., se tornan ubicuos para el desvelamiento del sentido inmanente a la forma. Parece que de nuestra permanente inmersión, al conectarnos a las redes comunicativas, al tomar contacto con sus dispositivos implantados de enunciación, con multitud de otros, con o sin rostro, presentes y ausentes, se vuelve cada vez más inútil preguntar quién habla y algo más coherente preguntarnos qué nos habla. ¿Qué estructura compleja, semioculta y dinámica nos interpela, desde dónde, cuándo y con qué fin? ¿Qué quiere de mí, que sólo soy un sujeto errante?

Pensar la creación teatral en términos de producción de identidades permite hablar, también, de producir todo lo que sea atractivo de incorporar por el imaginario del otro, espolear toda suerte de carencias y de posibilidades mórbidas. Para Freud, el proceso de identificación es una fantasía de incorporación que consiste básicamente en “comerse al otro”. El consumo de estas mismas identidades simboliza un acto fantasmático de antropofagia, experimentado con la certeza del juego seguro. Ritualizado, cada uno de estos juegos introduce nuevos valores en el campo cultural para que el viaje desde la instancia *Yo* hasta la instancia *Otro* pueda vivenciarse sin riesgos, en una virtualidad de posibles imaginarios. Justamente allí donde este tiempo, el de consumo estético, está, como el carnaval, dislocado de su función instrumental y es lúdico, el yo, también relajado, puede suspender momentáneamente sus rasgos más autoritarios y conformadores, para abrirse a lo otro, lo diferente.

Otra cuestión relativa al acto de recepción y a los procesos de identificación es la búsqueda de *homologías estructurales*. Se debe a Lucien Goldmann la transposición de este concepto al análisis literario y cultural. Originario del campo de la biología, la RAE define el término como «la relación de correspondencia que ofrecen entre sí partes que en diversos organismos tienen el mismo origen aunque su función pueda ser diferente». Generalmente presupuestas como condicionantes de cada mundo de ficción particular, emergen al análisis como consecuencia de las mediaciones críticas. El reconocimiento y la demarcación de estas homologías estructurales implica, en cada acto de consumo fictivo y espectacular, una relación y un trayecto. Este condicionante no hace sino advertirnos del tipo de rito en que nos encontramos. Como

resultado de este desdoblamiento relacional, el yo, que participa en el acto estético como espectador-comensal, elabora su itinerario, realiza un seguimiento desde sus claves y compresiones identitarias, culturales y personales. Se configura la participación en la obra, por quien asiste a ella, a través del menú: reconocimiento de los *tópicos conversacionales*, del *sentido de las situaciones*, de los *motivos dinamizadores* del cambio en el movimiento dramático, y de “vivenciar” los *deseos de los personajes* juntamente con los obstáculos que dificultan su cumplimiento. Y como todo buen plato, la digestión depende de muchos factores.

Las homologías estructurales permiten representar simultáneamente dos realidades en la mente del espectador: el modo como el yo estructura y reconoce el mundo en que vive, y el modo como el mundo textual estructura y afecta a los personajes en sus trayectos y peripecias. Ello le llega al espectador en una unidad cerrada, expuesta en un tiempo ritualizado. Por lo que una homología estructural pone en contacto dos esferas de significados: la experiencia del receptor y la representada en la ficción.

La especificidad del teatro y la tradición clásica occidental han tendido a elaborar la estrategia de emplear la figura del héroe carismático como conductor de la acción. Virtual construcción subjetiva en quien recaen no pocos de los elementos que posibilitan la identificación y la incorporación imaginaria de afectos, sentimientos y valores. Los modelos de configuración de personajes desde este punto de vista constituyen un relato incompleto de la historia de la fabulación dramatúrgica. A continuación examinamos brevemente el caso del héroe problemático, y una de sus variantes: el personaje de moralidad fragmentada.

Lukács escribió, allá por 1910, *Teoría de la novela*, un ensayo filosófico sobre la forma de la novela occidental, sugiriendo que a toda forma artística le correspondía crear una ilusoria restauración de la armonía perdida del mundo. Inherente a su articulación y ritualización correctas, la forma artística comporta una inmanencia de sentido y el consumo de ésta coloca en cada uno el aporte de su sentido inmanente, viene a ser una de sus tesis.

Según Lukács, la epopeya clásica representó una totalidad de vida cerrada a partir de sí misma, mientras que la novela contemporánea pretende descubrir y construir, a través de la forma, la totalidad oculta tras la vida. La epopeya clásica contenía, como atributo inherente a su propia sustancia, una fuente inmanente de sentido que reconciliaba al héroe con la vida y revocaba la escisión provocada por el conflicto, integrando simbólicamente sus actos en una totalidad significativa y orgánica (la muerte, cuando se representa, se torna superación final de la problemática y deviene un sentido que, trascendido a través de la forma, desvela una propiedad consustancial del mundo ordinario). En la novela y el drama innovador de la contemporaneidad,

el desvelamiento de lo que subyace oculto tras la vida, correspondido con una búsqueda artística, acarrearía consecuencias desalentadoras, puesto que pondría de manifiesto en la forma lo que Lukács llama «disonancia metafísica de la vida que la forma artística configura como fundamento de una totalidad perfecta en sí misma.» (Lukács, 2006: 71)

La estructura dada del objeto -la busca es apenas la expresión, desde la perspectiva del sujeto, de que tanto la totalidad objetiva de la vida cuanto su relación con los sujetos nada tiene de espontáneamente armonioso- apunta la intención de la configuración: todos los abismos y fisuras inherentes a la situación histórica han de ser incorporados a la configuración y no deben encubrirse por la composición. Así, la intención fundamental y determinante de la forma en la novela se objetiva en la psicología de sus héroes: ellos buscan algo. (Lukács, 2006: 60)

De este comentario cabe destacar un rasgo común de la novela y de la teatralidad, expresado en la idea de *falta de armonía* en la estructura dada del objeto artístico como su condicionante o requisito indispensable. Por ejemplo, en configuraciones artísticas donde la disonancia surge como consecuencia de quebrantar los códigos que equilibran el mundo social y se anula, para la tranquilidad de muchos espectadores y lectores, cuando los códigos, reparados, vuelven a la posición en que nos recuerdan cómo hemos de actuar en cada caso. Sin ellos la configuración artística de mundos sería *problemática*, de ahí que Lukács advirtiera en el héroe problemático un síntoma en relación con la decadencia imparable de una homogénea normatividad jerarquizada. La cuestión de una referencia axiológica que actúa en el horizonte sobrepuesto de la obra, parece ser esencial para la existencia moral de los problemas suscitados por la forma de ésta. Y, por lo mismo, cuando esa referencia sobrepuesta deja de percibirse homogénea y estructurante de un sentido indiscutible en el mundo, cabe deducir que los rumbos formales se abren en lo que todo el siglo XX se llamó experimentación. Visto así, el mundo posmoderno que defiende con tanto ahínco la pluralidad se torna especialmente problemático para la configuración formal de un modelo clásico, ya que en este se tiene por objeto de su inmanencia de sentido una representación que restaura la armonía. Leemos en Zizek:

Creer que hay un código que debe ser roto es, por supuesto, más o menos creer en la existencia de un Gran Otro: en todos los casos, lo que se desea es encontrar un agente que dé estructura a nuestras caóticas vidas sociales. (en internet, 1)

En la función asignada a los héroes problemáticos del paradigma clásico que tentativamente identificamos por el principio de que *el mundo se convierta en armónico por la acción de la forma*, resulta vital que bajo el diseño de sus acciones y desde su perspectiva subyace la *búsqueda de algo* como necesidad que se sitúa en el origen y sentido de todo, y que tal búsqueda se convierte en el objeto fundamental que conecta la vida con

su sentido. El orden, que simboliza el difícil equilibrio de las fuerzas contrarias que amenazan la estabilidad, la seguridad, la paz del hogar y la propia vida, y que subyace a una infinidad de tramas, corresponde al mundo, en tanto que su sustancia, aunque transitoriamente sustraído de él por fuerzas oscuras, las cuales se identifican habitualmente como el objeto a combatir y derrumbar por la acción heroica (representaciones concretas). Es posible, cabe pensarlo así, que el éxito de este patrón tan genérico de la ficción occidental responda a la demanda de una fantasía de incorporación, donde la necesidad de consumir y vivenciar imaginarios que producen utopías, pudiera explicarse como consecuencia de la exposición real a un entorno hostil, de fuerzas incontroladas, violentas y anárquicas.

La búsqueda épica en este paradigma restituye la demanda de armonía fantaseada por el imaginario colectivo y funcionaría de manera análoga a como lo hace la estructura de un mito, en el sentido en que éste opera socialmente como un arquetipo representacional del comportamiento y por lo tanto posee una pregnancia inductora y poderosa. Como arquetipo, puede usarse tanto al servicio de una ideología como de otra. Porque que el mundo se convierta en armónico por la acción de la forma puede servir lo mismo al modelo ideológico de la Disney, tanto cuanto a una estética del realismo socialista-estalinista cuanto a una del nacional-socialismo. Las tres elaboran sus materiales en representaciones bajo el mismo esquema arquetípico de insatisfacción: creen en el ideal de que al mundo de los seres humanos le pertenece un sentido inmanente, que ese sentido inmanente se vincula a un valor supremo que ellos poseen y que, al no estar implementado o al haber sido desplazado por terroristas (versión actual del villano) y fuerzas del mal, debe volver a implementarse o restaurarse para que reine en un caso la idílica armonía y la felicidad abstractas; en otro se realice la última fase de la Historia con la llegada al poder del proletariado y la desaparición del Estado; y, en el último, que subversiones anarquizantes no desestabilicen el orden establecido por la tradición y las fuerzas económicas.

Para la ejecución de este patrón se vuelve imprescindible la creación de un personaje íntegro, con una unidad de conciencia de cuyo sustrato moral se extrae el poder para combatir las fuerzas desintegradoras del orden. Únicamente se necesita la encorajinada acción del personaje de cualidades extraordinarias que, tras su búsqueda límite y ejemplar, hipnotiza y espolea las fantasías de triunfo no satisfechas del ciudadano común. El arquetipo se mantendrá idéntico, adherido a una difusa idea del bien general y activado en el campo de lo universal-necesario, probablemente desde una puesta en escena local, folclórica y tipificada. Pero lo que jugará en este esquema son atribuciones identitarias con valores específicos asociados, descodificados en cada concreción artística para cada lugar y momento por el destinatario en un acto

de consumo identitario, enmarcado y definido por la categoría y la clase del objeto a consumir. Se trata de un acto de pregnancia, vivenciado en un tiempo lúdico y construido sobre un juego de similitudes y diferencias, desde el esquema relacional identidad/identificación o identidad/contraintentificación.

Ilustrativamente citaré como ejemplo el caso de dos autores españoles coetáneos que se sitúan en un espectro ideológico opuesto, aunque responden idénticamente al paradigma *El mundo se convierte en armónico por acción de la forma*. Se trata de Benito Pérez Galdós y Eduardo Marquina, y dos de sus obras teatrales representativas: del primero *Electra*, y, del segundo, *En Flandes se ha puesto el sol*.

La obra *En Flandes se ha puesto el sol*, escrita por Eduardo Marquina en 1910, cuenta la historia de Diego de Acuña, capitán de los tercios españoles. La conciencia de este personaje advierte el inicio de la desmembración de un imperio; sin embargo, a través del amor a su patria, a la nación y raza de españoles que lo hicieron posible, señala la fuente de un sentido supremo en su vida. Conviene recordar que la época en que Marquina escribe *En Flandes...* aún debía conservarse en la retina del imaginario colectivo la imagen de sus soldados supervivientes abatidos tras la guerra de Cuba. Con ello, no sólo se deterioraba gravemente el orgulloso sentimiento nacional de pertenencia, sino que para los nostálgicos de la España imperial debía de suponer una insoportable humillación de cuya impotencia sólo podían resarcirse en el imaginario y simbólico campo de la creación artística.

Marquina emplea el sentimiento heroico vinculado al sacrificio por la nación, metafísica en que se funda el patriotismo como ideología, para realzarlo como conjunto no sólo racionalizado de valores sino conformadores de un sistema emotivo de sentido. La percepción de valores vitales, deteriorados por acontecimientos traumáticos, agreden a Marquina y provocan en él un motivo estructurante de su respuesta (Berenguer, 2007). Como reacción a esta pérdida se ensalza a través de un nostálgico acto poético-patriótico, para oponerse a los rumbos y cambios que esos acontecimientos reclamaban en los modelos y vivencias identitarios de la modernidad. Tal sentimiento llevado al extremo supone en la transposición ideológica, la salida que permite superar al personaje, y a quien con él se identifica, lo que Lukács denominaba, en esa misma época, «la decadencia de la vida como depositaria de sentido» (Lukács, 2006: 42). Al espectador afín y nostálgico le llega, por este conducto, la certidumbre de que todavía existen anclajes sólidos para el ser que, si bien debilitados, constituyen aún objetivos de lucha y motivo de resistencia. Se apela al heroísmo del personaje, a su capacidad de abnegación, lucha, entrega y renuncia, para rescatar caducos valores y vincularlos emotivamente a una inmanencia de sentido unida a ese mundo que está a punto de desaparecer con todo lo que le rodea y le dio, en otra época, esplendor.

En *Electra*, un texto escrito un decenio antes, Benito Pérez Galdós retoma, por el contrario, el tema de la identidad para, en esta ocasión, asociarlo a valores destructivos implementados en su sociedad. El artista agredido desarrolla estrategias para cuestionar, erradicar y transformar de raíz valores nocivos aunque consolidados como primordiales en el orden social.

El argumento gira en torno a una joven huérfana, Electra, tutelada por su adinerada tía. La joven recibe la severa educación de Pantoja, un clérigo que trata de convertirla en una devota sirvienta de Dios. Pantoja cree su misión noble, ya que honra los principios morales y religiosos; aunque transmutado en la obra, diverge para el destinatario, que percibe con repugnancia la manipulación a que es sometida la muchacha y anticipa en su imaginario las desgracias futuras de una educación represora. El infantilismo, uno de los rasgos destacables del personaje, se convierte en el único espacio mental que le queda a Electra para liberar, a través de inocentes juegos con muñecas, la energía sexual reprimida. En esta obra, la influencia del clero en el grupo social dirigente, y por lo tanto, en los asuntos comunitarios y civiles, se convierte en un motivo que agrede al autor y articula en él una respuesta conducente a un ideal de progreso representado en un anticlericalismo militante y concretado en la acción positiva de la ciencia (representado como el valor auténtico). La ficción comunica que una identidad basada en una mayor libertad de elección e independencia personal, una vez pueda liberarse de una servidumbre impuesta, es la única salida para romper el círculo de atraso y superstición instalado en la sociedad.

La representación de la identidad con propósitos ideológicos se sirve del mismo procedimiento para ensalzar valores. Un mismo procedimiento produce una heterogénea diversidad de posibilidades e incluso muestra que lo ensalzado como valor se sitúa en polos antagónicos del significado, tan sólo depende de con qué carga empática se produzca la subjetividad en el discurso. La autenticidad del valor dependerá, por tanto, de la configuración imaginaria concreta, en tanto que construcción representada. Cuando la representación de la identidad aparece ligada al campo de fuerza de la cultura, como una sobredeterminación que se impone, la tendencia es producir una respuesta contraria a la legitimidad de ese campo de fuerza, que en ese contexto, aparecería connotado como una fuerza opresiva (*Electra*).

En ambas, no obstante, se advierte la inmanencia de sentido vinculada a valores esenciales y superiores, en un caso el Progreso y en otro el Patriotismo, convertidos en objeto de exaltación propagandística. Para Goldmann, se trataría de lo que verdaderamente cuenta: la búsqueda de valores auténticos en un mundo socialmente degradado. Fue él quien, al parecer, siguiendo las sugerencias despertadas por Lukács en *Teoría de la novela*, extrapoló la idea de valores auténticos, moviendo el término

del plano imaginario textual a la conciencia del autor en tanto que búsqueda, convirtiendo esta idea en clave formal de la novela contemporánea

Los valores auténticos, tema permanente de discusión, no se presentan en la obra bajo la forma de personajes conscientes o de realidades concretas. Esos valores existen únicamente de manera abstracta y conceptual en la conciencia del novelista, donde se revisten de un carácter ético. Claro, las ideas abstractas no encuentran acomodo en una obra literaria, donde constituirían un elemento heterogéneo. (Goldmann, 1990: 14)

Y más adelante en relación a la búsqueda de valores auténticos leemos:

La novela se caracteriza como la historia de una investigación de valores auténticos en una sociedad degradada, degradación que, en lo tocante al héroe, se manifiesta principalmente por la mediatización, por la reducción de valores auténticos al nivel implícito y a su desaparición en cuanto se presentan como realidades manifiestas. (Goldmann, 1990: 15)

La construcción de subjetividad se asocia en ambos casos a valores presentados en el texto de forma positiva. En este paradigma del *mundo es armónico por la acción de la forma*, añadimos que a través de la acción del héroe problemático, dado que detecta la *disonancia estructural del mundo*, busca en él la autenticidad para que la forma artística pueda representar, finalmente y a pesar de todo, la posibilidad de un orden como *sustrato ontológico del mundo*. Lo inarmónico deviene como consecuencia de transgredir y anular lo que cada texto concreto codifica como el valor auténtico, el valor imprescindible que jerarquiza el mundo del personaje. En Goldmann encontramos un pasaje donde aclara a su juicio qué debemos comprender por valores auténticos:

Bien entendido, no los valores que la crítica o el lector juzgan auténticos, cuanto aquellos que, sin estar manifiestamente presentes en la novela, organizan, de modo implícito, el conjunto de su universo. Es obvio que esos valores son específicos de cada novela y difieren de una novela para otra (Goldmann, 1990: 9).

El mundo fictivo, antes de que haya acontecido la violación de algunos de los códigos por los cuales mantiene su precario equilibrio y permite percibirlo organizado por la ley de los hombres como una sustancialización de la ley natural, se percibe como un lugar unitario y habitable. La violación de los códigos que le dan esa apariencia desencadena la acción. En ésta subyace el sentido, por eso la imperiosa necesidad de volver a restaurar la norma del código correcto tiene ese componente angustioso. La acción busca el reajuste de donde obtener la recompensa simbólica de la unidad y el orden. Al examinar la forma artística de la novela, Lukács halla la atmósfera que envuelve hombres y acontecimientos determinada por el peligro que, amenazando la forma, brota de la disonancia irresuelta del mundo como su auténtica verdad ontológica:

La novela es la forma de la virilidad madura: eso significa que la completitud de su mundo, bajo una perspectiva objetiva, es una imperfección, y en términos de la experiencia subjetiva una resignación. El peligro a que está sujeto esa configuración es por tanto doble: el peligro de que la fragmentariedad del mundo salte bruscamente a la luz y suprima la inmanencia del sentido exigida por la forma, convirtiendo la resignación en angustiante desengaño, o que la aspiración demasiado intensa de ver resuelta la disonancia, afirmada y protegida en la forma, conduzca a un hecho precoz que desintegre la forma en una heterogeneidad disparatada, pues la fragmentariedad puede ser sólo superficialmente encubierta, más no superada, y tiende así, rompiendo los frágiles vínculos, a denunciarse como materia prima en estado bruto. (Lukács, 2006: 71-72)

La afortunada expresión *virilidad madura* aplicada a la novela contemporánea y a los rumbos formales adoptados por ella (también a la evolución de la forma dramática a nuestro entender) parece apuntar al desafío consciente alcanzado por el individuo en la contemporaneidad en relación a la tendencia de limitar su capacidad representativa. El ansia de totalidad dejaría paulatinamente de figurar en el imaginario posmoderno como una posibilidad fáctica de la ficción, que habría pasado de emplear en sus materiales discursivos, los clásicos operadores para categorizar jerárquicamente el mundo, como realidad aprensible e inteligible por la forma, a operadores menos abarcadores para hacer lo propio con el grupo, la clase, la familia, hasta limitarse prácticamente a operadores demarcadores del yo, como el último bastión aún sin colonizar completamente. Quizá esta tendencia de reducción representativa exprese la represión de una fantasía menos demandada y explique que la insatisfacción e inadecuación del héroe contemporáneo lo tornaría problemático¹ sólo porque en el horizonte de su mundo ha desaparecido el gran código, el sistema normativo sólido y monumental que durante siglos unificó, simplificó y dio sentido, en sociedades y mundos más cerrados, a cada conjunto de actos humanos. La pérdida o debilitamiento de este marco ha podido causar esa explosión de lenguajes que expresarían, en la ficción seria, un giro en el cual se evidenciaría que en las últimas décadas, más que una búsqueda de autenticidad, lo que se impone es la constatación de una desorientación de referentes en el modelo de personaje.

El mundo cerrado en torno a un código normativo central y omnipresente al sujeto permitió durante mucho tiempo que la poética clásica desarrollase un programa de descodificación axiológica para que las soluciones formales verificasen esos mismos presupuestos como una constatación, e inclusive, como una legitimación de lo real. En una parte de su ensayo, Lukács afirma que la parte exterior de la novela es esencialmente biográfica y que al sustentarse en un complejo vital, dinámico y fluido

¹ Esa misma problematicidad, colocada por la preceptiva como un principio exploratorio, se expandiría allí donde la fricción entre el mundo y el héroe se revelan, mostrando toda una gama relacional de zonas en conflicto.

nunca es capaz de «alcanzar el reposo de su perfección utópico-inmanente» (Lukács, 2006: 78). Por otro lado, sostiene que el personaje central, con cuya biografía se estructuran los acontecimientos de la novela o del drama, mantendría una relación con el ideal, un sistema de valores superior, no implementado aún y desde el cual rechazaría el mundo con la consistencia y apariencia que se presenta ante sus ojos. El héroe problemático habría hecho acto de presencia en el mundo fictivo, para mostrar la disonancia, el conflicto entre el ideal del sujeto y la objetividad del mundo y sus leyes, cuyo primer representante sería Don Quijote, encarnando el arquetipo del idealismo abstracto. La cuestión suscitada en buena parte de la mejor novela y drama del siglo XX presenta al personaje central exento de graves responsabilidades, vaciado de certidumbres y referentes que den unidad a su conciencia y, sin tener la oportunidad de participar en los momentos decisivos, aquellos que rehabilitan el orden comunitario, deambula errabundo por el desierto de su pobre vida afectiva en busca de los mínimos de soporte vital de los que habla Castoriadis. Esta circunstancia coincide con un diseño de acciones, con un trayecto de vida en que el personaje no se encuentra con ninguna de las posibilidades que permiten en el modelo anterior demostrar al héroe el ideal y recorrer la peripecia fictiva del paradigma de la transformación que muestra las etapas de la vida: el crecimiento, el aprendizaje, el sacrificio y la muerte. Este arco representativo de la evolución del modelo de personaje adoptado por las convenciones formales ha de tener, pensamos, un significado. Y en este, creemos, puede encontrarse alguna de las claves interpretativas de nuestro mundo actual.

Un relato de la representación identitaria en el teatro contemporáneo podría situarse a partir de la idea del “individuo soberano”, que entre el período del humanismo renacentista del siglo XVI y la Ilustración del siglo XVIII representa una importante ruptura con el pasado y, para no pocos historiadores y teóricos sociales, se convierte en el motor de cambio de todo el sistema social en la “modernidad”. En el proceso de la modernidad a la posmodernidad, de la industrialización a la era de internet y la globalización, esta unidad habría ido resquebrajándose a medida que el individuo descubre y enfatiza en sus representaciones las trampas de esta ilusión, que ponen de manifiesto la sujeción a todo tipo de órdenes que merman la potencialidad transformadora de aquel soñado sujeto soberano.

Los individuos no podrían de ninguna forma ser los autores o los agentes de la historia, aunque sólo sea porque su pensamiento concreto se sustenta en las condiciones históricas creadas por otros y bajo las cuales nacieron, utilizando los recursos materiales y de cultura que les fueron entregados por generaciones anteriores. (Hall, 2006: 34)

Los cambios en el período de la modernidad tardía recogen lo que tan sólo es un síntoma de la época, resumido en la figura del descentramiento del sujeto y

representado por el personaje de moralidad fragmentada que descubre con resignación y progresiva apatía su incapacidad para recomponer los pedazos dispersos del mundo. Sus viejas e inmóviles certidumbres, ya giren en torno a las figuras que estabilizan la identidad, como Dios, el rey, la nación, la raza, la clase social, comienzan a agujerarse y a presentar un aspecto más poroso. Para lo que nos importa aquí, estos anclajes en la cognición social, son redefinidos permanentemente en los imaginarios y constituyen ejemplos de poderosas fuentes de identidad para las personas en sus vidas cotidianas. Sería interesante encontrar la forma de medir qué contribución hacen en el modo como las personas experimentan esas vivencias, como algo que les apasiona sin pertenecerles.

La historia del teatro occidental, si la observamos a través del prisma de las narraciones identitarias, representa elocuentemente cómo, en virtud de la época y el lugar, aparece la subjetividad del personaje maniatada a deberes que le impone su reconocida identidad manipulada a través de la tipificación, en su mundo, del que, por otra parte, sin poder sacudirse su poder, los *dramatis personae* obtienen su sensación de ser lo que son, su particular modo de ser. Edipo, Antígona, Hamlet, Lear, Segismundo, Madre Coraje, Willi Loman, encabezarían sólo la posible lista de una innumerable relación donde el comportamiento y las respuestas congruentes (aunque contradictorias) del personajes están sujetas a las coordenadas identitarias, y por extensión, a los campos de fuerza codificados en el subtexto de cada obra.

En no poco teatro clásico y podríamos decir que en todo el teatro del Siglo de Oro, la identidad del personaje aparece *problematizada* como consecuencia de la alteración de los valores fundamentales de su mundo. La acción épica del héroe, entonces, posibilita el reajuste, la nivelación y ordenación de lo alterado mediante la acción ejemplarizante, siempre con la referencia en el horizonte de la obra a una figura que, en sus propiedades de persona, en su identidad, representa una jerarquía de valores que empapan de arriba abajo todas las capas sociales y posibilitan un tipo de acción moral inequívoca y restauradora. En el discurso teatral contemporáneo, al menos desde Chejov, el modelo, como se ha sugerido anteriormente con vista a la novela, no parece tan uniforme. Surge una nueva figura de personaje cuya renuncia a la restitución de esos valores (en el fondo renuncia al ideal del tipo que sea), antaño fundamentales, evidencia el estado del mundo fictivo como ontológicamente degradado. Es como si el personaje, contagiado por el mundo de esa degradación sustantiva, sintiera el abandono de ese objeto tan querido y expresara una profunda melancolía, evidenciado con una reiterada acción declarativa sobre los asuntos más superficiales y transitorios, la pérdida de acción transformadora: no hay nada grande que se pueda cambiar, ¡ay!, sólo cabe suspirar por todo lo perdido, por el tiempo pasado, por

lo que ya no se puede recuperar. Y por lo tanto, es como si, restringiéndosele al personaje las opciones simbólicas de transformación comunitaria, el aliento épico en el que aún creía Brecht, «el mundo es transformable porque es contradictorio» (Brecht, 1982: 195), se hubiera limitado al campo privado, al círculo del interés personal, a una búsqueda solitaria y a veces desesperada de salvación.

En esta deriva hacia la representación de la individualidad como único ámbito problematizado de lo real, encontramos un repliegue del proyecto utópico. Resulta reconocible un proceso de fragmentación y de pérdida de sentido, en la relación personaje-mundo, alumbrando aquella amplia y alusiva noción de caída, a la cual se refería Aristóteles. Pero la caída tendía a mostrar la ascensión, bien material o simbólica, con el acto expiatorio y purificador del sacrificio, en el héroe de facciones clásicas, de una sola pieza; sin embargo, el héroe contemporáneo, camaleónico, esquivo, hermético para sí mismo, taciturno y con mirada borrosa, si es capaz aún de tomarse en serio, convierte la trama de sus cotidianas banalidades en el acta de defunción del viejo molde. Su ligación se reduce a su entorno más próximo y su perspectiva mundana se limita a una visión estrecha y parcial. El ideal en el personaje dramático parece que fue deteriorándose a medida que las posibilidades de representación del mundo se hicieron mayores y más precisas con la tecnología, de modo que sólo parezca posible estar en sintonía con él, representando las cosas conforme a la imagen que de ellas cabalmente se ofrece desde los dispositivos tecnológicos (la hiperrealidad).

Conviene recordar que tanto esa representación de valores fundamentales deteriorados, cuanto ese proceso de fragmentación y pérdida de sentido experimentados por el personaje en una innumerable cantidad de obras, se vinculan invariablemente a una dialéctica entre el yo (identidad) y las fuerzas implementadas del entorno: instituciones, títulos, cargos, y signos externos a través de los cuáles el poder se encarna y se visualizan tanto la ley, como la costumbre o la norma social. En unas alternativas el personaje luchaba para transformar, en otras, muchas de las actuales, vemos la deriva, la resignación. Estas razones deducidas de la acción componen un complejo mosaico desde el cual emerge el *ethos* del personaje, sus principios morales de conducta y aquello que convencionalmente se conoce como “su vida interior”, en relación con toda la exterioridad del mundo que presiona en la conformación de esa imagen que el personaje transpone.

En la contemporaneidad, esa sensación se desprende como una consecuencia del estatus de ese mundo, dónde la búsqueda épica (cada vez se busca menos) pone de manifiesto la disonancia estructural como su verdad ontológica, en lugar de restaurar el equilibrio roto por alguna violación. Es decir, lo apuntado es precisamente

la fragmentariedad del ser, esa dislocación metafísica que resuena como un chirriante fondo aleatorio, azaroso e incompleto, accidental y arbitrario, en que reconocemos que toda vida anda sumergida, aunque, en el plano de nuestros personales esfuerzos sigamos, en un intento desesperado, creyendo que todo lo que hacemos ha de tener un sentido.

Como la exigencia de la forma es innegociable, en tanto en cuanto que su objeto es mostrar la inmanencia de sentido expresado por esta misma forma, habríamos comparado, grosso modo, un vetusto paradigma formal de la narrativa y el drama donde *el mundo es armónico por la acción de la forma (y se representa el orden humano como sustrato ontológico del mundo)*, y otro, contemporáneo y posmoderno, donde también *el mundo es armónico por la acción de la forma* pero lo que se representa en éste son *diversas versiones de como el sustrato ontológico del mundo es caótico*.

Este trabajo pretendió apuntar apenas, en torno al concepto de identidad y a su par complementario de proceso de identificación, la idea de que es claramente un elemento construido en el discurso, un conjunto de significados en un juego de similitudes y diferencias, desde los cuáles se está en disposición de reconocer lo otro, aumentar la reflexividad, generar procesos de autodefinition, afirmar una posición, revertirla y responder al entorno en un momento en que la ética privada dispone de una pluralidad de referencias axiológicas y sustituye a la unilateralidad del gran código y su identificación con un conjunto de valores representativos de una esencia del mundo.

Referencias bibliográficas

- BERENGUER, Á. (2007), «Motivos y Estrategias: Introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos», *Teatro, revista de estudios escénicos* n° 21, pp. 13-30.
- BRECHT, B. (1982), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- CASTELLS, M. (2001), *La era de la información, vol 2. (El poder de la identidad)*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- CASTORIADIS, C. (2004), *Sujeto y Verdad en el mundo histórico-social*, Argentina: FCE.
- DAMATTA, R. (1997), *Carnavais, Malandros e Heróis*, Rio de Janeiro: Rocco.
- GOLDMANN, L. (1990), *A sociologia do romance*, Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- HALL, S. (2003), «¿Quién necesita "identidad"?» en Stuart Hall y Paul Du Gay, (comps), *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires: Amorrortu, pp. 13-39.
- ____ (2006), *A identidade cultural na pós-modernidade*, Rio de Janeiro: DP&A.
- HARDT, M. y A. NEGRI (2002), *Imperio*, Barcelona: Paidós.
- LUKÁCS, G. (2006), *A teoria do romance*, Rio de Janeiro: Editora 34.
- MAFFESOLI, M. (2004), *Notas sobre a pós-modernidade*, Rio de Janeiro: Atlântica editora.
- WEBER, M. (2006), *Conceptos sociológicos fundamentales*, Madrid: Alianza.

Referencias en Internet

1. «Tu Puedes»: *Slavoj Zizek escribe sobre el superego posmoderno*. Extraído de LRB, Vol.21 N. 6, 18 de marzo de 1999. Traducción para Antroposmoderno de: Michael McDuffie. Corrección: Josefina Monteyns. New York. Agosto de 2000.
www.infoamerica.org/documentos_pdf/zizek02.pdf