

Las tramas de la identidad: tipología y trayectoria

Marcos ROCA SIERRA

Universidad Complutense de Madrid
marcosroca@universia.es

RESUMEN

A partir de las premisas conceptuales de los estudios sobre la trama en F. Kermode, R. Barthes y E. Trías, se trata de proponer la identificación de los dos sistemas identitarios de los cuales se deriva el repertorio de tramas posibles: los sistemas identitarios simbólicos (de referencialidad externa) y los sistemas identitarios imaginarios (de referencialidad interna). Cada uno de estos sistemas tiene su correspondencia con uno de los grandes periodos en los que podemos dividir la historia de la cultura occidental: la sociedad tradicional, la Modernidad y la Posmodernidad. Ambos sistemas aglutinan las cuatro variantes tramáticas propuestas por el autor: aversiva, posesiva, transgresiva y refleja.

Palabras clave: Trama e identidad.

ABSTRACT

Starting from the conceptual premises to be found in studies of the plot by F. Kermode, R. Barthes and E. Trias, our aim is to identify the two identitary systems from which the repertoire of possible plots is derived: the symbolic identitary systems (systems of external references) and the imaginary identitary systems (systems of internal references). Each of these systems corresponds with one of the two great periods into which the history of western culture can be divided: traditional society, Modernism and Postmodernism. Both systems present the four plots presented by the author: aversive, possessive, transgressive and reflexive.

Key Words: Plot and identity.

*Los seres humanos acceden al
sentido a través de mediaciones*

O. Marquard

Habría que recordar, en primer lugar, lo que consideramos como trama diferenciándolo del uso común del término argumento. Es B. Tomachevski¹ quien establece una esclarecedora distinción:

Llamamos trama al conjunto de acontecimientos vinculados entre sí que nos son comunicados a lo largo de la obra. La trama podría exponerse de una manera pragmática siguiendo el orden natural, o sea, el orden cronológico y causal de los acontecimientos.

¹ B. Tomachevski (1925), pp. 202-205.

tecimientos, independientemente del modo en que han sido dispuestos o introducidos en la obra. La trama se opone al argumento, el cual, aunque está constituido por los mismos acontecimientos, respeta, en cambio, su orden de aparición en la obra y la secuencia de las informaciones que nos los representan. En esta perspectiva la trama se muestra como el conjunto de los motivos considerados en su sucesión cronológica y en sus relaciones de causa y efecto; el argumento es el conjunto de esos mismos motivos, pero dispuestos con arreglo al orden que observan en la obra (...). En una palabra: la trama es lo que ha ocurrido, efectivamente, el argumento es el modo en que el lector se ha enterado de lo sucedido.

La interpretación del concepto de trama está ligada a la dotación de sentido que se le proporciona a la entropía humana a través de la ficción. Es en F. Kermode, R. Barthes y E. Trías donde hemos encontrado las interpretaciones más lúcidas y estimulantes.

La tesis principal del planteamiento crítico de Frank Kermode sobre la naturaleza de la ficción puede resumirse en el siguiente propósito: «El objeto principal es la tarea crítica de hallar sentido a algunas de las formas radicales de hallarle sentido al mundo».² Su argumentación va a estar basada fundamentalmente en postulados antropológicos y hermenéuticos: «Los hombres, al igual que los poetas, nos lanzamos «en el mismo medio», *in media res*, cuando nacemos. También morimos *in mediis rebus*, y para hallar sentido en el lapso de nuestra vida requerimos acuerdos ficticios con los orígenes y con los fines que puedan dar sentido a la vida y a los poemas.»³ Esto se debe a que «persiste en nosotros la necesidad, más intensa que nunca, de satisfacer, a causa de un escepticismo acumulado, de experimentar esa concordancia entre principio, medio y final que es la esencia de nuestras ficciones explicativas, en particular cuando pertenecen a tradiciones culturales que tratan el tiempo histórico como primordialmente rectilíneo y no cíclico.»⁴ Necesitamos de la ficción para entender el mundo y entendernos a nosotros mismos:

Tomemos un ejemplo muy sencillo: el *tic-tac* de un reloj. Nos preguntamos qué dice, y estamos de acuerdo en que dice *tic-tac*. Mediante esta ficción lo humanizamos, le hacemos hablar nuestro propio lenguaje. Desde luego, somos nosotros quienes proveemos la diferencia ficticia entre los dos sonidos: *tic* es nuestra palabra para un comienzo físico, *tac* nuestra palabra para el final. (...) El hecho de que llamemos al segundo de los dos sonidos *tac* es una prueba de que utilizamos ficciones para permitir que el fin confiera organización y forma a la estructura temporal. (...) Considero el *tic-tac* del reloj como un modelo de lo que llamamos trama, una organización que humaniza el tiempo al conferirle forma, y que el intervalo entre *tac* y *tic* representa el tiempo puramente sucesivo y desorganizado del tipo que necesitamos humanizar. (...) La constitución de una trama semejante presupone y requiere que un final confiera duración y signifique al todo.⁵

² F. Kermode (2000), p. 36.

³ F. Kermode (2000), p. 18.

⁴ F. Kermode (2000), p. 43.

⁵ F. Kermode (2000), pp. 51-52.

Kermode distingue entre los conceptos temporales de *chronos* y *kairoi* para analizar la naturaleza del intervalo que separa las secuencias del tic-tac. Si el *chronos* remite a la linealidad temporal, el *kairoi* es un término teológico que apunta hacia una integración temporal (su forma estructural básica es la del cumplimiento), es la forma de unir en la percepción del presente el pasado y el futuro, como diría Dante *il punto a cui tutti li tempi son presenti*. Se asocia «realidad» con el sentido de *chronos*, y sin embargo, parece constatarse que en cada trama hay una suerte de huida de la cronicidad hacia un cumplimiento final (*kairoi*). Entre el *tic* y el *tac* emerge una necesidad de concordancia que nos la proporciona la ficción en forma de *kairoi*; denomina «ficción de concordancia» a la complementariedad definitiva que proporciona la ficción, haciendo concordantes las disonancias y las armonías. Kermode considera que se puede «hablar de ficciones de concordancia específicamente modernas y afirmar que lo que tienen en común es la práctica de tratar el pasado (y el futuro) como un caso especial de presente.»⁶ Un ejemplo radical sería el de los esquizofrénicos que «pueden perder contacto con el mundo «real» y sufrir lo que se ha llamado «una transformación del presente en eternidad.»⁷ El Apocalipsis, dentro del conjunto de *La Biblia*, es un paradigma radical de lo que puede ser considerado una trama. La estructura apocalíptica, predictiva, implica la estricta concordancia entre principio, medio y final. Esta base paradigmática puede encontrarse en la mayoría de las ficciones explicativas con que intentamos aprehender el mundo. El mismo concepto de crisis, es una ficción en forma de concordancia, ya que las crisis son a la vez finales y principios de algo. Los esfuerzos por despojar a la realidad (contingente, caótica) de la protección concordante del mito son fracasos *a priori*. Incluir la contingencia, el caos de la vida en una forma supone, en la misma medida en que resulta lograda, destruir la contingencia, capturada, irremediamente en el simbolismo concordante de una trama. Hasta tal punto la forma otorga sentido que Kermode llega postular que incluso «en una novela el principio implica el final.»⁸ Las novelas contemporáneas descubren nuevos modos de establecer esa concordancia en la contingencia, ya que a nuevas formas de vivir las contingencias del mundo corresponden nuevos modelos de ficciones concordantes.

No creemos, como piensa Kermode, que la nueva trama temporal implícita en las nuevas formas de la ficción contemporánea correspondan a la necesidad de concordar las nuevas contingencias de las nuevas realidades sociales en las que vive el hombre actual. Creemos más bien que la trama de la temporalidad se mantiene prácticamente intacta desde los comienzos de la ficción⁹, y su inalterable propósito ha sido, desde siempre, el de remitirnos a un orden, a un sentido «reconocible». Sobre todo a un sentido de causalidad y confluencia temporal. Además, el «sentido con-

⁶ F. Kermode (2000), p. 63.

⁷ F. Kermode (2000), pp. 59-60.

⁸ F. Kermode (2000), p. 144.

⁹ Véase el estudio de Antonio Rodríguez Almodóvar sobre los cuentos tradicionales que se remontan hasta el bajo neolítico. Un resumen de sus tesis puede leerse en la Introducción de A. Almodóvar (1997), pp. 9-44.

cordante» es inseparable del hecho ficticio. No habría posibilidad de una trama que burlase la impronta concordante que le otorga su naturaleza ficticia por muchas condiciones de posibilidad que impusieran las contingencias de los nuevos tiempos.

Podríamos preguntarnos si realmente hay un salto cualitativo entre las tramas concordantes que se estructuran con un sentido teleológico (desde su final), o aquellas tramas en las que el *kairoi* (confluencia de los tiempos) ya está resuelto en su mismo principio y tiende, por tanto, a un estatismo que parece no desplegarse sino retrospectivamente (como sucede tan frecuentemente en la novela posmoderna). Entendemos que no nos parecen sino simples variantes de un mismo sentido de temporalidad. Cabría incluso considerar que la trama teleológica, resolutive, no es más que una forma especial de la trama estática posmoderna. Podemos vislumbrar en toda la narrativa un atavismo humano de la experiencia del tiempo en la disposición temporal de la trama ya que apunta a la restauración de una temporalidad vivida previamente que podríamos identificar, siguiendo el Psicoanálisis, como una determinada vivencia original del tiempo, *imaginaria* en términos lacanianos, en la que podía vivirse como concordante la entropía en la que se encuentra sumida nuestra vida en ese estadio. No buscaríamos con la ficción, por tanto, encontrar un nuevo sentido a esta entropía sino, más bien, restaurar un sentido que reconocemos. No es disparatado asimilarlo comparativamente al efecto producido por el sentimiento amoroso. El amor, como si fuese una estructura, no nos proporciona tanto una descubrimiento que «ordena» el mundo, sino que más bien, lo vivimos como la restauración de algo que ya reconocíamos como nuestro. Más que un conocimiento, la regresión imaginaria restaura la experiencia de un re-conocimiento.

Por otro lado, el concepto de trama para R. Barthes (consecuencia de una ontología metafísica) está ligado a la forma estructural básica sujeto-predicado, implícito en toda historia:

En resumen, basado en la articulación de la pregunta y la respuesta, el relato hermenéutico está construido de acuerdo con la imagen que nos hacemos de la frase: un organismo sin duda infinito en sus expansiones, pero reductible a la unidad diádica del sujeto y predicado. Contar (a la manera clásica) es plantear la pregunta como un sujeto que se tarda en predicar, y cuando el predicado (la Verdad) llega, la frase, el relato, se acaban; el mundo es adjetivado (después de haber temido que no lo fuese). No obstante, así como toda gramática, por novedosa que sea, desde el momento que está fundada en la díada sujeto-predicado, nombre-verbo, sólo puede ser una gramática histórica, ligada a la metafísica clásica, así también el relato hermenéutico, en el que la verdad viene a predicar un sujeto incompleto, fundado en la espera y el deseo de su próximo cierre, está fechado, ligado a la civilización kerigmática del sentido y de la verdad, de la llamada y la plenitud.¹⁰

El sentido hermenéutico que propone Barthes de un texto es esencialmente el de un *enigma* ya que, desde el *código hermenéutico* «se centra, se plantea, formula, luego se retrasa y finalmente se descifra un enigma (a veces estos términos faltarán, a menudo se repetirán; no aparecerán en un orden constante).»¹¹ La progresión

¹⁰ R. Barthes (1980), p. 63.

¹¹ R. Barthes (1980), p. 14.

hacia la resolución del enigma es bridada a partir de la utilización de diferentes *morfemas dilatorios* (engaños, equívocos, incluso, de manera radical, ausencia de resolución), a los que se superpone la tendencia regresiva del código hermenéutico deseoso de la ejecución del desciframiento. Es interesante observar cómo para Barthes, este tipo de trama hermenéutica es sintomática de una ontología metafísica.

Por último, E. Trías¹² pretende hacer una exploración arqueológica del concepto de drama y de tragedia y emprende este análisis desde el punto de vista de su relación con el planteamiento de la identidad. Su tesis fundamental es demostrar la congenialidad a la estructura dramática de diferentes niveles de expresión y comprensión de ser que abarcan desde el arte, a la erótica o la ontología. El punto de partida es que todo drama implica una teleología y ésta debe estar posibilitada de una estructura formal que facilite ese despliegue y cree suspense. Debe tener, pues, una estructura que gire en torno a un centro. El suspense tiene su origen en la pérdida de ese centro, del hogar, por una epifanía por *terra incógnita* hasta su cadencia: un inexorable retorno al punto de partida. Los héroes buscan su identidad en la estirpe. Su nombre propio adquiere identidad a partir del realce que le otorgan los apóstrofes («Hijo de...»). Cuando la identidad se verifica llega la inevitable cadencia y fin del drama.

Trías opone a este modelo de trama dramática el modelo trágico. En la tragedia ya no hay pérdida del hogar, porque no hay tal, aunque puede haber nostalgia del mismo. Los griegos representan mejor que ninguna otra cultura el vivir con conciencia de hogar. Azar y necesidad se identifican en la vida griega. Así, se entiende ese afán por delimitar geográfica y simbólicamente el Hélade de la Barbarie. Por eso, el peor castigo para un griego era el extravío; la pérdida de su identidad eran peor que la muerte y la locura. La odisea que protagoniza Ulises es un paradigma de viaje dramático. Trías piensa que «en la verdadera tragedia no hay fin, porque tampoco hay principio, no hay retorno, porque tampoco hay punto de partida, no hay meta, porque tampoco hay origen, no hay tierra prometida, porque tampoco hay paraíso perdido.»¹³ La tragedia carece de esa recapitulación o desvelamiento. El héroe trágico prefiere la indecisión y la duda, «la contradicción sustantiva». El conflicto de fuerzas no es mediado y re-mediado como en el drama sino que cualquier determinación agrava el conflicto, no hay superación (*Aufhebung*). El arte en el Renacimiento supuso el comienzo de la cultura dramática a gran escala, unificó la dispersión de restos medievales y concibió la obra como una unidad centrada. Pero es en el barroco cuando se puede hablar con propiedad de cultura dramática, de hecho se trata de una cultura esencialmente teatral. Trías llega a definir la cultura barroca como «la escenificación del infinito mediante una metodología teatral.»¹⁴ En esta cultura el teatro invadía la vida cotidiana y viceversa, la vida era el teatro y el teatro era la vida. Además, es en el Barroco, donde drama y temporalidad inician su ensamblaje.

¹² Cfr. E. Trías (1984).

¹³ E. Trías (1984), p. 84.

¹⁴ E. Trías (1984), p. 114.

A partir de la definición de drama, Trías propone tres esquemas posibles en los que se despliega la trama dramática:

Esquema 1

- 1) Dos seres de la misma estirpe se encuentran.
- 2) No se reconocen ya que ignoran su identidad.
- 3) Comienza un progresivo desvelamiento de la identidad, retardando al máximo la cadencia.
- 4) Se alcanza el desvelamiento y se reconocen como miembros de una misma estirpe.

Serían posibles otros esquemas parecidos:

Esquema 2

- 1) Dos individuos de estirpes enemigas se encuentran.
- 2) Son conscientes de su identidad pero se enamoran.
- 3) Pagan esa *hybris* con la separación o la muerte.

Un tercer esquema es una modalidad híbrida de las dos anteriores:

Esquema 3

- 1) Dos seres pertenecientes a diferentes rango se enamoran.
- 2) El desnivel de las estirpes bloquea el desarrollo de la relación.
- 3) Al final se produce un desvelamiento de la identidad que posibilita el encuentro.

En estas tramas hay un ensamblaje, al menos, de dos procesos: uno lógico y otro erótico. El espacio se desdobra en la realidad y la ficción, hay además una doble trama estructurada: aquella que opera en los personajes y aquella que involucra a los espectadores, convirtiendo la celebración en fiesta, rito o magia. Sin embargo, poco a poco irán apareciendo situaciones en las que la revelación de la identidad queda relegada, circulan personajes sin entidad ni identidad, o en las que el momento del desvelamiento de la misma, el reconocimiento, es pospuesto o mediatizado (Shakespeare). Van surgiendo nuevas formas dramáticas que apuntan a que el *drama* ha dejado de ser determinante. Se vislumbra un nuevo continente para explorar: la tragedia.

Freud trató de fundamentar las leyes de todo nuestro aparato psíquico a partir del paradigma dramático que subyacía en el Edipo. Exploró las relaciones entre identidad y estirpe y extrapoló esta estructura al campo general de la cultura. Para Trías, Freud pertenece todavía al *humus* de esa cultura dramática. De hecho no concibió siquiera la posibilidad de la existencia de una cultura ajena a los patrones del drama. Podría decirse que confundió la formación de la cultura dramática con el la cultura en general, en palabras de Trías: «extrapoló a nivel antropológico lo

que de suyo poseía un carácter socio-histórico.»¹⁵ De igual manera, Hegel transcribió a nivel conceptual la estructura misma de lo dramático. Su filosofía tiene como pretensión la de ser filosofía de todas las filosofías, basándose sobre todo en el concepto de *Aufhebung* y sintetizando la tautología griega («el ser es lo que es») con la tautología cristiano-moderna: «Yo soy el que soy», fecundando la primera proposición con la «otredad» implícita en la segunda proposición: «Yo soy yo, luego soy yo y ese «otro yo» enfrentado a mí como objeto.»¹⁶ Hegel halla en el Romanticismo su sombra, su espacio de extravío, la imposibilidad de un viaje de retorno (al Espíritu Absoluto), el espacio de una nueva *terra incognita*: la dispersión y la diferencia.

El drama sería, por lo tanto, «el proceso que lleva al individuo hasta lo universal, al singular hasta el concepto»¹⁷, hasta su estirpe, sea cual sea la forma que adopte ésta: clan, familia, municipio, nación, iglesia, clase social. Para Trías «desvelar la verdad consiste entonces en alumbrar el *génos*, la estirpe de pertenencia de los diferentes singulares. Hallar el tronco común al que remiten las ramas individuales»¹⁸. En la actualidad asistimos al cuestionamiento de estos universales conceptuales. Ya han perdido la capacidad de ser hogar y el individuo apenas se reconoce. «Al suspense sucede el shock, a la relación casual que une planteamiento y desenlace, las relaciones en zigzag, sin avance ni retroceso, de personajes sin identidad que vagan extraviados por un espacio vacío.»¹⁹ Los héroes trágicos vagan sin rumbo, narran sus peripecias de viajero, «continuamente discurren, piensan, hablan consigo mismos, fabulan o monologan.»²⁰ Es un discurso interrogante que carece de centro y que gira sobre sí mismo.

Como conclusión a estas premisas conceptuales que intentan otorgar un sentido epistemológico u ontológico a los planteamientos tramáticos creemos que podríamos establecer dos modalidades fundamentales de tramas atendiendo a la perspectiva de la construcción del sujeto y que subyacen en el repertorio de argumentos narrativos posibles susceptibles de ser agrupados en cuatro variantes como veremos. Pero vamos, en primer lugar, a identificar los dos sistemas a partir de los cuales derivan las tramas mencionadas.

El naufragio de la subjetividad monológica cartesiana, construida desde la premisa de la metafísica de la presencia, ha dado paso, poco a poco, y desde los mismos albores de la Modernidad, a la construcción actual de nuestra subjetividad posmoderna, modelada a partir de una posición refleja, hermenéutica y dialógica con los otros sujetos. Tanto en la sociedad tradicional como en la moderna, la construcción de nuestra identidad se ha venido realizando mediante la articulación de categorías que comparten el atributo de su capacidad de vinculación (adscripción) del

¹⁵ E. Trías (1984), p. 144.

¹⁶ E. Trías (1984), p. 183.

¹⁷ E. Trías (1984), p. 146.

¹⁸ E. Trías (1984), p. 146.

¹⁹ E. Trías (1984), pp. 146-147.

²⁰ E. Trías (1984), p. 147.

sujeto. La estirpe, el nombre propio, el espacio, etc., constituyen lo que pueden denominarse como categorías identitarias simbólicas. Son categorías externas al sujeto y crean vínculos de pertenencia o de relación primarios. Originan una necesaria estructura de exclusión ya que están basadas en la afirmación y, por lo tanto, en la diferenciación. Estas categorías son susceptibles de ser metaforizadas en signos visibles. Implican en la literatura tramas muy concretas, la más habitual es la *pérdida / recuperación* de la identidad que proporcionan y la consiguiente peripecia de su búsqueda. Podemos decir que las categorías simbólicas constituyen un *sistema identitario de referencialidad externa o simbólica*.

Hemos llamado simbólicas a estas categorías para diferenciarlas de otro tipo de formas constructivas de la identidad. Nos referimos a las formas o *categorías identitarias imaginarias* (en el sentido lacaniano). Son categorías que no se basan en la forma estructural de diferenciación-exclusión de las simbólicas, sino que más bien es un adentramiento, una incursión en el lado de la exclusión. Basan la construcción identitaria en el realzamiento y la transfiguración de la vida por la *emoción de realidad* que otorgan las estructuras reflejas, por eso su estrategia formal predominante se basa en recursos de reflexividad. Estas formas se organizan en sistemas *identitarios de referencialidad interna o imaginaria*.

Esta tipología se basa en el concepto de *sistema de referencialidad interna* desarrollado en sus estudios sociológicos por A. Giddens, así como en la idea de *narcisismo* de R. Senté y C. Lasch. Por su importancia para nuestra propuesta, creemos que es oportuno reseñar ambos conceptos.

La tesis fundamental de A. Giddens²¹ es la constatación de la aparición de unos nuevos mecanismos para la construcción de la identidad del yo a partir del advenimiento de la Modernidad (término que define como orden postradicional), una vez que se han ido transformando las estructuras organizativas de la sociedad tradicional, fenómeno especialmente constatable en el momento actual que él prefiere denominar Modernidad reciente. Las nuevas formas constructivas de la identidad se encuentran en un constante proceso de modulación e interacción con las nuevas instituciones de la Modernidad. Para Giddens la estructura fundamental de organización de cualquier institución o instancia de la realidad moderna viene determinada por la *reflexividad*. A partir de la generalización desde la Modernidad de los *mecanismos de desenclave* se ha producido un vaciamiento progresivo del espacio y el tiempo en su sentido tradicional y se ha ido modelando una forma de organización que afecta a todos los niveles de la realidad: los *sistemas de referencialidad interna*. En el amplio espectro de estos sistemas internamente referenciales está incluido el *proyecto reflejo del yo* que puede interpretarse como la identidad adquirida por el ordenamiento o el mantenimiento de una crónica personal con un sentido coherente. Las consecuencias de los *mecanismos de desenclave* sobre la identidad del yo tienen una repercusión directa en el ámbito espacio-temporal de los sujetos. El tiempo de la vida se separa del ciclo vital de la sucesión de las generaciones

²¹ Cfr. A. Giddens (1997).

característico de la época tradicional. Del mismo modo, el espacio ya no es verificable como parámetro de la experiencia y ha perdido su carácter significador como referente externo para la construcción de la identidad del individuo.

Otro tanto sucede con el vínculo identitario que proporcionaban los otros individuos o grupos, especialmente los que detentan un mayor grado de relación (estirpe, lazos parentales, matrimonio) al ir sustituyéndose este tipo de relación vinculativa por lo que Giddens denomina *relaciones puras*. La *relación pura* es uno de los entornos para la construcción del proyecto reflejo del yo. Una *relación pura* es aquella relación internamente referencial que no está basada más que en la gratificación que proporciona una interacción que no está sujeta a ningún factor externo más allá que el de la propia relación. En cualquier caso, los *mecanismos de desenclave* no vacían por completo los apoyos en los que se basaba la identidad tradicional sino que más bien proveen al yo de unas nuevas perspectivas sobre las que forjar la identidad a partir del nuevo dominio de la referencialidad interna; sin embargo, estos mecanismos sí socaban el sentimiento de seguridad ontológica en la que se sustentaba la vida en su sentido tradicional. El sentimiento de seguridad ontológica en las sociedades tradicionales venía otorgado por los atributos conformadores de la identidad (el linaje, etc.), establecidos de una manera fija y marcados y significados por los llamados *ritos de paso*. Estos ritos ponían a las personas en contacto con fuerzas cósmicas que otorgaban un sentido a la existencia de los individuos al vincularlas con marcas morales o existenciales exteriores a su yo. La tradición y sus formas rituales van perdiendo poco a poco su sentido a medida que la reflexividad va penetrando en el corazón de la vida diaria. El nuevo marco de seguridad ontológica de la Modernidad reciente es, pues, mucho más débil. Giddens denomina «secuestro de la experiencia» a las condiciones para el establecimiento de áreas de seguridad relativa de las que se sirve la Modernidad. Su pretensión es la de reprimir y ocultar los componentes existenciales básicos para la vida (la sexualidad, la enfermedad y la muerte, la locura, la criminalidad y la naturaleza) y ofrecer de todo ello una experiencia mediada y conseguir de este modo un sentimiento de seguridad básica que adopta formas de rutina susceptibles de ser vividas como unas meras prácticas vacías.

De estas circunstancias se puede concluir que el *proyecto reflejo del yo* debe articularse «en un medio social técnicamente competente pero moralmente yermo», ya que en todos estos procesos «acecha la amenaza de la falta de sentido personal»²². La ausencia de sentido personal se mantiene a raya por la previsibilidad que proporciona la rutina y la continua. Podría afirmarse que el control sobre la realidad, en este sentido, ha suplantado a la moralidad.

El sentido de la construcción refleja del individuo posmoderno en Giddens conecta con el concepto de narcisismo desarrollado por Sennet y Lasch. La ida de *narcisismo* no debe confundirse con la idea que vulgarmente se tiene sobre este concepto con la significación de admiración por uno mismo. El *narcisismo* para

²² A. Giddens (1997), p. 255.

R. Sennet²³ es un trastorno del carácter del individuo que le sobreviene de la incapacidad para establecer límites entre el yo y el mundo externo. De esta manera se convierte en obsesiva la búsqueda por la identidad del yo y convierte la intimidad en el espacio donde busca lo que se le niega en el ámbito público. Dice Sennet:

En la actualidad, la experiencia impersonal parece un sinsentido y la complejidad social una amenaza incontrolable. En cambio, la experiencia que parece hablar del yo, que ayuda a definirlo, a desarrollarlo o a cambiarlo, se ha convertido en un asunto de abrumador interés. En una sociedad intimista, todos los fenómenos sociales se convierten en cuestiones de personalidad para poder tener sentido, sin que importe lo impersonal que sea su estructura.²⁴

Para este autor, la causa de esta situación omnipresente en la sociedad occidental hay que buscarla en la «muerte» de lo que él denomina el espacio público. Este proceso, es a su vez, consecuencia de la aparición de una cultura secular (capitalista y urbana) que está llegando a reducir el sentido moral a la inmediatez de la percepción y de la sensación. Por este motivo, para la formación de la identidad resultan más válidos los sentimientos que el control racional de la acción. Es fundamental para la caracterización del *narcisismo* esta idea de reducción de la racionalidad del proyecto de construcción de la identidad, a una percepción refleja de placidez inmediata. Recordamos las palabras de F. Pessoa: «La realidad para nosotros es la sensación. Ninguna otra realidad inmediata puede existir para nosotros.»

En esta línea, Christopher Lasch²⁵ relaciona el fenómeno del *narcisismo* con la naturaleza apocalíptica de la actual vida social. Ante la situación de riesgo incontrolable en la que viven, los individuos desarrollan estrategias de supervivencia privadas y de esta manera, convierten en una prioridad absoluta la preocupación por la mejora de su cuerpo y su psiquismo. C. Lasch vincula este fenómeno con un desvanecimiento de la conciencia histórica en el sentido de pertenencia a una continuidad histórica. Como señala Giddens «la vida moderna se modela cada vez más según las estrategias de los individuos forzados a enfrentarse a situaciones de gran adversidad en las que sólo existe un «yo mínimo» separado defensivamente del mundo exterior. La apatía hacia el pasado, la renuncia al futuro y una determinación de vivir al día son un punto de vista que se ha hecho característico de la vida ordinaria en circunstancias dominadas por influencias sobre las que los individuos sienten que poseen poco o ningún control.»²⁶ C. Lasch define al narcisista como una persona constantemente molesta que ante todo busca una experiencia emocional instantánea que no le exija compromiso ni dependencia. La nueva búsqueda de la intimidad aparece como una pretensión frustrante ya que el sujeto exige de la relación íntima una satisfacción y una seguridad emocional desmedida, desajustada, tal

²³ Cfr. R. Sennet (1978).

²⁴ Citado en A. Giddens (1997), p. 217.

²⁵ Cfr. C. Lasch (1980). En español, C. Lasch (1999).

²⁶ A. Giddens (1997), p. 220.

y como sucedía, pero de una manera más factible, con las condiciones en las que se desarrollaban las sociedades tradicionales.

La idea de reflexividad y narcisismo que hemos desarrollado nos proporciona la base conceptual para distinguir los dos sistemas identitarios a los que habíamos aludido:

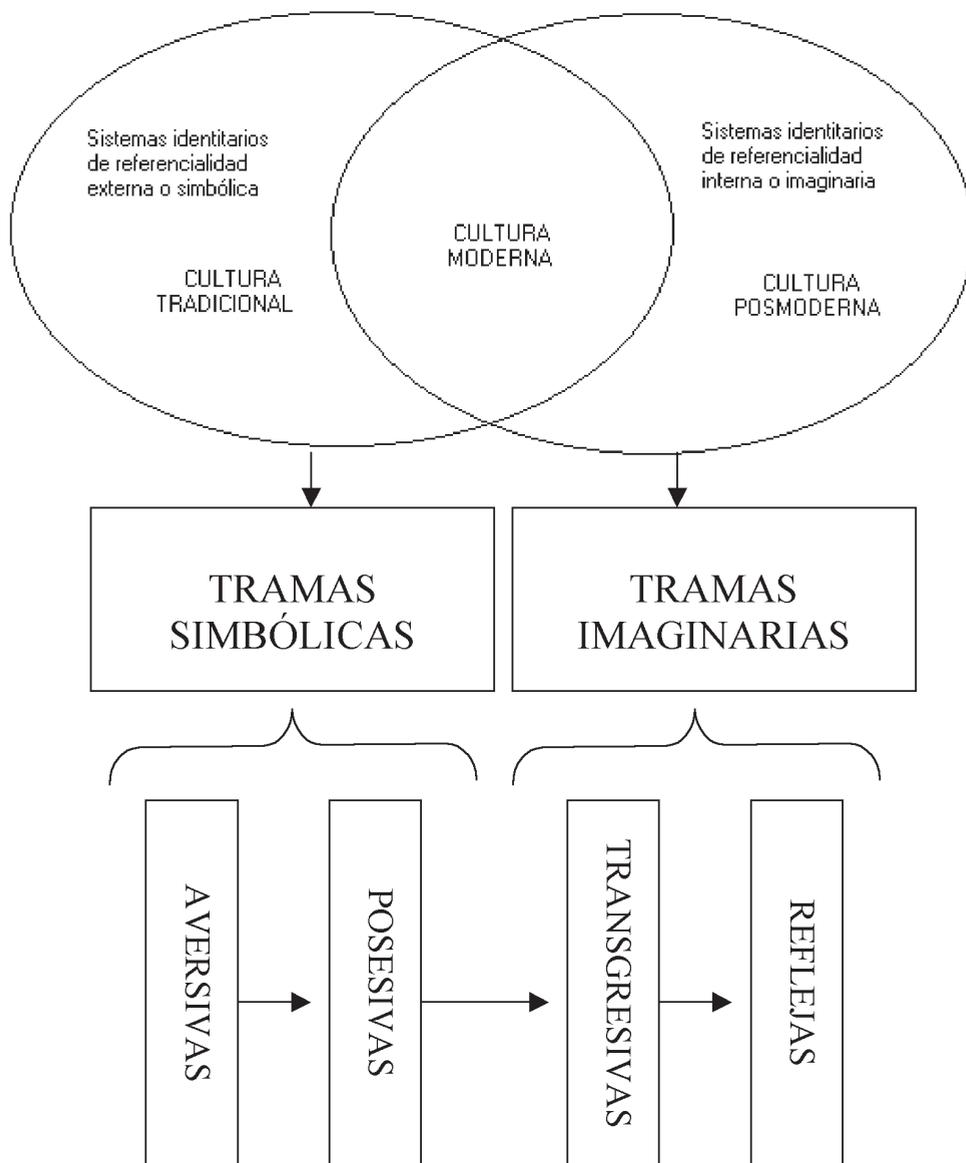
I. Los *sistemas identitarios de referencialidad externa o simbólica*

Están caracterizados por producir estructuras diegéticas con resolución teleológica fundamentadas en la pérdida/recuperación por parte del sujeto de las categorías que les otorgan una identidad. Y,

II. Los *sistemas identitarios de referencialidad interna o imaginaria* contruidos a partir de categorías internamente referenciales de identificación imaginaria o refleja. Los modos de referencialidad interna están caracterizados por la *reflexividad*.

Cada uno de estos sistemas corresponde a uno de los tres grandes periodos en los que podemos dividir la historia de la cultura occidental. Así, a las sociedades tradicionales le correspondería la utilización de los sistemas simbólicos; en la sociedad moderna, sin embargo, confluyen ambos sistemas constructivos y es en la Modernidad tardía o Posmodernidad donde se han ido decantando los sistemas imaginarios o de referencialidad interna. Cada uno de los sistemas aludidos generaría dos prototipos de trama (véase el cuadro), es decir, podríamos agrupar el repertorio de tramas posibles en cuatro modalidades según la estrategia utilizada para la construcción de la identidad del sujeto.

Las tramas simbólica *aversiva* y la *posesiva* dependen de la constitución de una estructura de exclusión cuyo elemento marcado se afirma (*aversiva*) o se recupera (*posesiva*). Ambas variantes presuponen la construcción de la identidad desde sistemas identitarios externamente referenciales o simbólicos. La variante *transgresiva* supone la deconstrucción del paradigma de exclusión subyacente en todas las tramas simbólicas. Por ello, junto a la *trama refleja* son los dos tipos que gravitan dentro de los sistemas identitarios internamente referenciales o imaginarios. La *trama aversiva* puede considerarse como la forma más básica de trama y es propia de la narrativa épica; la *trama posesiva* es la más importante en la que ha dado en llamar «cultura dramática» que corresponde esencialmente a nuestro barroco; por su parte, la *trama transgresiva* es propia de la literatura romántica de igual forma que la *trama refleja* es característica de la narrativa posmoderna. Sin embargo, hay que señalar cómo la tipología de las distintas modalidades y sus variantes respectivas pueden superponerse y no son, en ningún momento, excluyentes. Puede incluso darse el caso de un despliegue simultáneo de las cuatro variantes tramáticas como ocurre en *El Quijote*.



OBRAS CITADAS

- BARTHES, Roland: *S/Z*, Madrid, Siglo XXI, 1980.
- GIDDENS, Anthony: *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1997.
- KERMODE, Frank: *El sentido de un final. Estudios sobre la teoría de la ficción*, Barcelona, Gedisa, 2000.
- LASCH, Christopher: *La cultura del narcisismo* (trad. Jaime Collyer), Barcelona, Andrés Bello, 1999.
- LASCH, Christopher: *The Cultura of Narcissism*, Londres, Abacus, 1980.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio: *Cuentos al amor de la lumbre*, Madrid, Anaya, 1997.
- SENNET, Richard: *El declive del hombre público*, Barcelona, Península, 1978.
- TOMACHEVSKI, Boris: *Teoría de la literatura*, Madrid, Akal, 1982.
- TRÍAS, Eugenio: *Drama e identidad*, Barcelona, Ariel, 1984.