

A painting of a woman in a dark dress sitting at a wooden table in a room with a large window and a door.

Joan-Carles
Mèlich

EL ESCENARIO DE LA EXISTENCIA

Ensayo sobre
el drama humano

TUSQUETS
EDITORES

Joan-Carles Mèlich
EL ESCENARIO DE LA EXISTENCIA
Ensayo sobre el drama humano

1.^a edición: marzo de 2025

© Joan-Carles Mèlich Sangrà, 2025

Reservados todos los derechos de esta edición para
Tusquets Editores, S.A. – Avda. Diagonal, 662-664 – 08034 Barcelona
www.tusquetseditores.com

ISBN: 978-84-1107-591-6

Depósito legal: B. 2.157-2025

Fotocomposición: Realización Tusquets Editores

Impresión y encuadernación: Rotoprint By Domingo, S.L.

Impreso en España

La lectura abre horizontes, iguala oportunidades y construye una sociedad mejor. La propiedad intelectual es clave en la creación de contenidos culturales porque sostiene el ecosistema de quienes escriben y de nuestras librerías. Al comprar este libro estarás contribuyendo a mantener dicho ecosistema vivo y en crecimiento. En Grupo Planeta agradecemos que nos ayudes a apoyar así la autonomía creativa de autoras y autores para que puedan seguir desempeñando su labor. Dirígete a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesitas fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. Puedes contactar con CEDRO a través de la web www.conlicencia.com o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47.

Queda expresamente prohibida la utilización o reproducción de este libro o de cualquiera de sus partes con el propósito de entrenar o alimentar sistemas o tecnologías de inteligencia artificial.



Índice

Pórtico: La experiencia del vértigo	11
1. El argumento de la representación	29
2. El temor a la exterioridad	73
3. La vida ordinaria.	113
4. El drama del tiempo	157
5. La danza de las máscaras.	197
6. La lógica de lo extraño	239
Telón: También los dioses muertos gobiernan.	277
Apéndices	
Notas	289
Bibliografía	307

El argumento de la representación

El mundo es como un escenario, nos afanamos y consumimos nuestro tiempo en él y eso es todo lo que somos.

ERVING GOFFMAN, *Frame analysis*.
Los marcos de la experiencia

La metáfora del mundo como un teatro ha descrito desde hace siglos la condición humana.¹ La existencia como representación, el ser humano como actor, las máscaras, el carnaval o el decorado son algunos temas que están presentes en el imaginario occidental desde los griegos hasta la actualidad.² La existencia es un teatro de marionetas y cada uno de nosotros es un títere en manos de los dioses. En el *Filebo* (50b), Platón habla de la tragedia y la comedia de la vida. Para un filósofo estoico como Séneca, la vida es drama, no importa su duración, sino cómo se represente.³ Por su parte, Maquiavelo recomienda al príncipe la puesta en escena del engaño para mantener su poder. Don Quijote señala que, en el trato con este mundo, unos nacen emperadores y otros pontífices, o cualesquiera otras figuras que se puedan introducir, pero que al final, cuando la vida termina, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban y quedan iguales en la sepultura.

Pero la imagen del gran teatro del mundo alcanzó su cenit en la sociedad barroca: «El hombre del Barroco es una máscara en una sociedad profundamente enmascarada, y piensa que solo mediante el disfraz, el antifaz y la máscara puede llegar a descubrirse a sí mismo; que la persona no existe más que en el personaje y que el disfraz es la verdadera realidad».⁴ A partir de ahí, máscaras y repre-

sentaciones fueron elevadas a principios de la vida pública y privada.⁵ Y esa culminación tuvo dos registros diferentes; uno religioso, justificador del poder absoluto (que culmina en Calderón de la Barca, *El gran teatro del mundo*) y otro profano y crítico de la sociedad (Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*).⁶

Sin duda, merece una mención especial la visión teatral que tendrá Shakespeare de la condición humana. Basta con recordar el monólogo de Macbeth cuando le comunican que la reina ha muerto:

La vida es una sombra que camina,
un pobre actor que sale a escena
para no volver a ser oído.
La vida es una historia contada por un idiota
llena de ruido y de furia
que no significa nada.⁷

La conciencia del drama de la existencia es variable. A menudo los actores no se ven a sí mismos como actores ni tienen intención de vivir según esa lógica. De vez en cuando, los seres que habitan un escenario están preocupados por cómo aparecen ante los demás, pero en otras ocasiones no les importa lo más mínimo. La mayor parte de las veces, la expresión teatral o dramática, su grado de intensidad, depende de la presencia del otro, de su modo de ser, de si es —o no— alguien cercano, de si habla la misma lengua, de si es alguien con el que el actor mantiene una relación de amistad, de compañerismo, de familiaridad o de flirteo, etcétera.⁸

«El yo no es el dueño de su propia casa.» Esta tesis de Freud va a presidir todo lo que vendrá a continuación. En las primeras funciones, el actor no sentía más que cierto temor al sentirse observado, pero más adelante ese temor se transformó en vértigo, un vértigo producto de la representación que había comenzado sin que nadie le pregun-

tara si quería participar en ella. Ahora se ve a sí mismo ocupando la escena y se da cuenta de que no hay vuelta atrás. El actor está en un escenario que no ha elegido, de eso no cabe duda; su modo de ser es más «lo que le pasa» que «lo que hace», y no le es posible deshacerse del guion que ha heredado (al menos fácilmente). Quizá se encuentre navegando en un río que lo llevará al «corazón de las tinieblas», pero ahora todavía lo ignora, y cuando lo descubra será demasiado tarde, porque al final del río aguarda el coronel Kurtz rodeado de cuerpos mutilados.

La forma de la existencia es sombría, porque el actor puede desplomarse en un oficio de tinieblas o ser sometido a una especie de auto de fe para jamás volver a levantar cabeza. Es probable que hayan pasado algunos años desde que salió al escenario por primera vez y ahora ya no lo recuerde. El escenario inicial ha quedado oculto tras la cortina del olvido. Pero de lo que sí se acuerda es de que un día —o una noche, da lo mismo— apareció de repente esa sensación de vértigo que a ratos regresa, como una fiel y enigmática compañera. Entre la fascinación y el rechazo, la sensación no desaparece. No es náusea ni angustia. Entonces, ¿de qué se trata? Es una especie de temblor, un sudor frío. En ocasiones, el actor odia la representación, odia ser contemplado por los espectadores, odia los aplausos y los silbidos; no le importa lo más mínimo lo que piensen de él, de su trabajo (¿o tal vez le preocupa demasiado?); odia repetir por enésima vez ese guion que le parece que es el mismo, que no cambia, que es reiterativo y que conoce de memoria. Sabe que ya no es el adecuado, que ya no sirve para esa situación porque es literalmente ridículo o vergonzoso. Hasta aquí, piensa. «Acabó, se acabó, acabará, quizás acabe.»⁹

El vértigo es el temor de no recordar el guion que se ha recibido. Puede surgir porque el actor piensa que no sabrá declamarlo correctamente o porque cree que no dará con el tono adecuado o que no sabrá representarlo bien. Es el

miedo a *no estar a la altura* de las situaciones y de las circunstancias. Entonces el actor tiene una sensación incómoda: algo está pendiente, algo no encaja, algo está fuera de plano —siempre hay algo inadecuado en el escenario de la existencia—. Que algo sea inadecuado significa que escapa al control, a la planificación, al orden, a la presencia. Nada empieza ni acaba «ahí». Nunca se parte de uno mismo, de un sí mismo, sino de otro.

El argumento de la representación no es una iniciativa del actor, por eso provoca vértigo, porque empieza en una demanda ajena, a veces radicalmente extraña, y desencadena disonancias. El drama no es un movimiento que va del yo al otro y al mundo, sino todo lo contrario, va del mundo y del otro —presente y ausente— al actor. Algo o alguien demanda y reclama. El actor echa mano del guion que ha heredado, pero no encuentra la respuesta, quizá porque es una exigencia exterior que viene de un pasado inmemorial. Es necesario poner en juego esa exigencia, es necesario reactualizar la herencia, vincularla a esas situaciones del escenario que nadie ha podido prever. Sin esa actualización de la herencia no hay representación.

El argumento comienza con la puesta en escena de una pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante la representación. El guion es un papel que el actor tiene que hacer creíble. Quizá alguien debería advertirle que para que la representación «funcione» es preciso que él asuma su papel como propio, que este deje de ser algo ajeno, porque un buen actor es el que pone en escena un guion de tal manera que parece «natural», como si no fuera impuesto.¹⁰ Todo el mundo sabe que, en el fondo, nada de eso es así, porque no se nace libre, nadie escoge el papel que le toca representar en el escenario de la existencia, por eso es necesario pensar la representación fuera del parámetro de una libertad omnipotente, como si alguien pudiera decidir qué va a heredar, qué guion obtendrá en el momento de venir al mundo, que símbolos le van a erizar

la piel, qué gramática del odio va a sentir en sus entrañas. Nada de eso se decide, como tampoco se decide qué acontecimientos van a obligar a rehacer y a reorientar el propio guion.

Todo escenario está compuesto por situaciones que no fueron contempladas en el guion heredado. Los acontecimientos que salen al paso tal vez estaban ahí hace tiempo, pero nadie los había visto. El guion ofrecerá resistencia, aunque tarde o temprano habrá que atreverse a lidiar con los espectros que están presentes en forma de ausencia y que, a pesar de que a veces parece que ya han abandonado definitivamente la escena, vuelven y reaparecen, alterando la representación de una manera imprevisible e imposible de planificar y de someter a lógicas protocolarias. Sin esos acontecimientos, sin esos espectros, sin esas «ausencias presentes», no hay argumento, porque para el actor no hay más «ser» que ese ser relacional, ese ser mundano.

El actor tendrá que batallar con el aguijón que provoca la presencia de antiguos escenarios que ya no recuerda porque se han perdido en medio de la noche, y deberá enfrentarse a esos extraños que se ocultan en los rincones más insospechados —en una fotografía, en una canción, en un libro— y que alteran esa soledad que le provoca insomnio; aunque sea una soledad falaz, una soledad que no es tal, porque, por desgracia, a veces desearía estar solo pero no lo consigue, dado que esos espectros siguen asediando sus sueños. En ocasiones, esas relaciones lo acabarán matando. No se trata solo de una muerte física, de una muerte en la que se le para el corazón y el electroencefalograma es plano; hay otras maneras —quizá peores— de entender la muerte desde el punto de vista de la existencia: hay muertes en vida; por ejemplo, el pánico a ser tocado, el miedo a la presencia del cuerpo y el aliento del otro —un extraño—, o la melancolía, esa tristeza infinita, ese sol negro, esa mirada al abismo sin fondo que deja la noche abierta.

Desde la adquisición de un nombre propio, el argumento de la existencia está marcado por una huella que no pertenece a su portador; al contrario, expresa la presencia de otro. El argumento no es una sustancia que se oculta en el interior de los cuerpos, al modo de un molusco en su caparazón, sino una exterioridad radical; por eso un existente es alguien vinculado a un mundo interpretado, a un relato compuesto por una historia que viene de lejos, con sus máscaras y sus gestos, con sus relaciones y sus decorados, con sus cosas y sus objetos. Los relatos son lazos, son vínculos. Es imposible pensar un argumento que no pueda ser representado, porque la existencia es precisamente eso, la representación que transforma a un individuo en actor.¹¹

Que alguien es actor significa que su argumento es una «puesta en escena» que consiste en representar un guion que no es un simple guion. Los guiones son «papeles», formas de ser que se han adquirido por medio de procesos educativos en los que se ha transmitido una gramática; pero, al mismo tiempo, son argumentos reconfigurados a partir de acontecimientos y encuentros con lo otro, con la exterioridad. En esos argumentos, el guion se convierte en una biografía de ritmo disonante, en una trama incompleta. Que alguien es actor también quiere decir que su forma de ser no es una identidad compacta y cerrada, terminada, permanente y estable, porque lo que alguien es lo es *en* sus formas de aparición, en sus vínculos, en sus relaciones. Todo argumento es un relato en devenir del que se desconoce su final. En ese sentido, es lógico pensar que la existencia no es homogénea, sino incoherente, de ahí que el actor tenga necesidad de acudir (o de construir) en innumerables ocasiones a *ficciones de continuidad*, por ejemplo, al sí mismo, al alma o a la sustancia, entre muchas otras.¹² Pero lo cierto es que en el drama humano no hay tramas compactas ni coherentes. Por eso, como puede imaginarse, en un mundo en el que la exterioridad está claramente en tela de juicio y en el que el yo sustancial campa a sus an-

chas, las tramas ambiguas y disonantes son incómodas y, por lo tanto, no es raro que sean capturadas por esas ficciones de continuidad que ofrecen tranquilidad al actor y que, en ocasiones, se transforman en identidades cerradas.

Conviene tener muy presente que en todo argumento hay grietas abiertas a los abismos de lo real, a eso indispónible que tarde o temprano puede acabar convirtiéndose en inhóspito. El actor no puede eludir esas grietas que le sitúan al borde de un precipicio. Esa posibilidad es la condición de su existencia. Para existir, el actor tiene que atreverse a hacerse cargo de ese vértigo que en ocasiones petrifica su vida pero que, al mismo tiempo, la dota de un sinsentido que mantiene agitado el latido de su piel y de sus entrañas.

Un actor aparece en un escenario; va a dar comienzo una función y su existencia es una representación teatral. En la primera parte de su libro *La vida del espíritu*, Hannah Arendt se ocupó de pensar en qué consiste la «aparición». Arendt sostiene que los seres vivos hacen su aparición como actores en un escenario preparado para ellos. El escenario —sigue diciendo— es el mismo para todos los que están vivos, pero parece distinto para cada especie, diferente, incluso, para cada individuo. Es la perspectiva que opera al modo de una mediación entre el actor y el mundo, y, al mismo tiempo, está compuesto por situaciones que dan lugar a nuevas (infinitas) perspectivas. Un actor no puede aparecer en un escenario sin representar un guion que se convertirá en un argumento, pero para ello será necesario que ese guion se vea afectado tanto por los acontecimientos como por aquellos que interpretarán su representación (los «espectadores»). Está claro que no puede haber una representación libre de ambigüedades, de conflictos y de malentendidos, de ahí que tampoco ningún argumento pueda eludir un infinito conflicto de interpretaciones. La trama de la existencia será siempre e inevita-

blemente una narración dotada de un ritmo inestable y en riesgo, porque no le será posible esquivar la exterioridad, el contacto o el vínculo.

Aparecer en el escenario de la existencia es ser visto, oído, tocado, saboreado, olido por otros; la representación es una interacción corpórea, piel con piel, y en cualquier interacción el *roce* es inevitable: «Nada teme el hombre más que ser tocado por lo desconocido», afirma Canetti al comienzo de *Masa y poder*. Si en un escenario hay una pluralidad de actores —(y siempre la hay, de forma explícita o implícita)—, entonces necesariamente habrá roce, y este está dotado de ambigüedad: puede ser fuente de placer, de seducción, pero también puede ser mortal. En ese roce de los cuerpos hay espectadores que creen que están a salvo porque participan a distancia de la representación, al menos a cierta distancia, y pueden pensar que ese roce no va con ellos. Todos contemplan la escena, pero su contemplación no es indiferente. Nadie existe completamente al margen. Nadie es espectador ni actor puro.

En el escenario de la existencia hay una primacía de la representación sobre la acción. Nadie representa nada solo. Representar es estar vinculado, aparecer frente y junto a otros. No hay representación sin vínculo y, por lo tanto, tampoco sin extraños que irrumpen en el momento menos pensado. La representación es el drama humano. Ninguna otra forma de ser es anterior a ella ni más importante, pero, puesto que la representación no puede eludir la otredad, el contacto será un contacto frágil y, en ocasiones, amenazante. Por esa razón, para poder configurar su argumento, el actor sentirá la necesidad de apoyarse en *formas de protección* (físicas y simbólicas). Una de esas formas son los *vínculos de identificación*. Esos vínculos harán posible generar las ya mencionadas *ficciones de continuidad* para que pueda darse la instalación del actor en el escenario de la existencia.

Ha quedado claro que el argumento no depende del

actor, de su voluntad o de su libre decisión. La trama es el resultado (inacabado e inacabable) del guion heredado y de las relaciones con los otros, tanto con aquellos que aparecen como personajes de ese mismo guion como con los que irrumpen en el escenario al modo de intrusos. En el escenario de la existencia, el actor es un ser con los otros: con la familia, con su grupo de amigos y con su entorno cultural, y, para que el argumento pueda configurarse, será necesario que las relaciones se conviertan en lazos *de cierta densidad*, en vínculos que doten al actor no de una identidad inmóvil, esencial y firme, sino de una identificación estable, es decir, de una ficción de continuidad de orden relacional y narrativo que haga posible que pueda sentirse protegido de las sombras amenazadoras que surgen del mundo. El actor convierte su «ser en relación» en un modo de «ser enlazado», de manera que esos vínculos serán los que le proporcionarán una garantía para instalarse en un escenario *con cierta cordialidad*.

En ese caso, el roce con los otros podrá ser fortalecedor, podrá ser generador de una continuidad afectiva, porque los otros con los que se enlaza serán personas con las que comparte algo (un apellido, unas creencias, unos símbolos, unos mitos, unos rituales, unos gestos) y con las que participa de una pérdida o ausencia (el fallecimiento de un familiar, por ejemplo). El actor aprenderá que esos otros son —en definitiva— personas «como él», que piensan, que actúan, que hablan, que sienten o que sufren «como él»; pero ese roce afectivo no podrá eliminar el conflicto ni la amenaza.

Además del roce, del contacto y del afecto, hay otros elementos físicos y simbólicos que favorecerán la creación de lazos. Pensemos en los que tienen que ver con el cuerpo, con la moda, con el peinado, así como con las marcas corporales y los tatuajes. En ese caso, se trata de las *inscripciones corporales*, o de lo que el antropólogo David Le Breton llamó la «firma del yo». En muchas culturas es relativamente habitual *marcar* el cuerpo con la extracción de

un fragmento (prepucio, clítoris, dientes, dedos, etcétera), hacer *inscripciones* en la piel, pintarla, usar joyas, anillos, pendientes, y también hay «firmas del yo» en las distintas formas de peinado o de indumentaria. Esas marcas corporales suelen ser un modo ritual de inscripción en el grupo o en la comunidad y, al mismo tiempo, de separación de otros grupos y de diferenciación con ellos. Esas marcas también ejercen la función mencionada de ficciones de continuidad. Tales inscripciones corporales humanizan al hombre al ponerlo socialmente en el mundo y al vincularlo a los otros.¹³ Pero hay que tener en cuenta que esa «humanización» no puede ni debe ser sinónima de «bondad». Ser *humano* no significa ser *bueno*, sino ser *ambiguo*, esto es, tener la posibilidad de construir lazos de solidaridad y de compasión, pero también, por desgracia, formas de violencia y de crueldad.

A diferencia de las relaciones en general, las ficciones de continuidad, los lazos o relaciones densas, se crean con otros cuerpos que se perciben como cercanos, que se sienten como cómplices. Ante la presencia de un intruso, ante una mirada perturbadora, el actor sabe que puede contar con esos otros que son como él, que forman un grupo de amigos, una cuadrilla o un equipo. Algunos de esos lazos ya están inscritos en la gramática que ha heredado y han quedado concretados en el guion que tendrá que representar; piénsese, por ejemplo, en los relativos a la familia. Otros, en cambio, los que hacen referencia a las amistades, son el producto de los encuentros y desencuentros azarosos que cada actor establece con los otros actores y espectadores que le salen al paso. Ambos tipos de lazos, para bien o para mal, son ineludibles en la formación del argumento. Ahora bien, es necesario recordar —e insistir en ello— que las relaciones densas, por más seguras y duraderas que sean, no pueden evitar —aunque seguramente lo desearían— la posibilidad de la contaminación, de la ruptura, de la incoherencia y de la desestructuración, porque la debilita-

ción de la identificación puede venir tanto del *exterior* como del *interior* de la relación, esto es, de la propia familia o del grupo de amigos. Muchos consideran que algo así es un riesgo o un peligro. Sin embargo, de una manera u otra, los argumentos son tramas amenazadas. Y eso, como veremos después, en lugar de ser perjudicial es la condición necesaria para que un grupo o una comunidad no se conviertan en una secta o en la base de un régimen totalitario.

El relato de Kafka titulado «Comunidad» ejemplifica lo que aquí se está diciendo:

Somos cinco amigos; una vez salimos uno detrás del otro de una casa; primero salió uno y se puso junto al portal, luego salió el segundo por la puerta, o, mejor dicho, se deslizó con la ligereza de una bolita de mercurio, y se colocó a escasa distancia del primero; luego el tercero, luego el cuarto, luego el quinto. Al final formábamos todos una fila. La gente se percató de nosotros, nos señaló y dijo: «Los cinco acaban de salir de esta casa». Desde entonces vivimos juntos; sería una vida pacífica, si no se inmiscuyera siempre un sexto. No nos hace nada, pero nos resulta molesto, lo que ya es bastante; ¿por qué se mete donde no lo llaman? No lo conocemos ni queremos acogerlo entre nosotros. De hecho, los cinco tampoco nos conocíamos antes ni nos conocemos ahora, a decir verdad, pero lo que entre nosotros cinco es posible y está tolerado, no es posible ni está tolerado en relación con un sexto. Por otra parte, somos cinco y no queremos ser seis. ¿Y qué sentido puede tener esta permanente convivencia? La de nosotros cinco tampoco tiene sentido, pero ya estamos juntos, así seguimos y no queremos una nueva unión precisamente debido a nuestras experiencias. Pero ¿cómo dar a entender todo esto al sexto? Como las largas explicaciones casi equivaldrían a aceptarlo en nuestro círculo, preferimos no explicar nada y simplemente no lo aceptamos. Por mucho que frunza los labios, lo apartamos con los codos, pero por mucho que lo apartemos, él vuelve.¹⁴

La narración muestra en toda su radicalidad el peligro de la comunidad, su lógica, su forma de operar en el escenario de la existencia. Hay comunidades por todas partes porque los actores necesitan relaciones densas que les proporcionen ámbitos de protección. Pero las comunidades que crean identidades firmes y seguras, compactas en exceso, pueden ser muy peligrosas, porque toda comunidad es por fuerza excluyente y, en ese sentido, también es inevitablemente hostil. Eso es lo que puede inferirse del texto de Kafka. En el relato, el «sexto amigo» impide la felicidad del grupo, de los otros cinco. Es alguien que molesta, que rompe la armonía, por eso no puede ser acogido. Tampoco se le darán explicaciones, no se justificará el motivo de su no aceptación, porque algo así ya supondría *de facto* su aceptación. El «sexto amigo» es un peligro, pero un peligro necesario, porque es él el que da coherencia y fortaleza a los otros cinco.

En la narración de Kafka, la amenaza proviene del exterior, pero, como se ha dicho antes, en ocasiones surge en el interior del grupo: ese otro con el que se comparte un vínculo de identificación puede convertirse en una amenaza si sucede algún acontecimiento que haga tambalear la relación y acabe rompiendo los lazos con los que se habían tejido las relaciones densas. Pensemos, por ejemplo, en una traición, una infidelidad o un engaño. Alguien con el que se había creado una relación densa de amistad o de amor no es el que parecía ser. Tal vez haya sufrido un cambio radical, aunque se desconoce la razón o causa de ese cambio. A pesar de que parece cumplir con los requisitos necesarios para seguir siendo identificado como miembro del grupo, surge una duda inquietante, porque quizá no sea más que un impostor.

Esa figura, la del *impostor*, es sumamente interesante. Es posible que todo no sea más que una mentira y que no exista tal vínculo, que nunca haya existido una relación densa, que los lazos creados no sean otra cosa que un fal-

so decorado y que el actor sea un individuo que se hace pasar por lo que no es, alguien en el que uno cree que puede confiar porque es «de los suyos», cuando realmente no es así. El impostor es una especie de presencia maligna, un farsante, un actor que finge ser «otro» con el fin de engañar al resto. Es un falso actor. El impostor es alguien que traiciona la confianza que los otros han depositado en él. El escenario de la existencia está lleno de impostores. Un actor le confiesa a otro sus secretos, pero resulta que ese otro no es quien dice ser. Aunque puede suceder también que ese impostor, al que el actor cree haber descubierto, en el fondo no lo sea, y que en realidad sea alguien que hace la función de espejo, es decir, un individuo que muestra la impostura del propio actor. A veces el actor necesita sentirse amenazado para fortalecer su argumento, para que su trama sea más coherente y firme.

Las relaciones densas no pueden construirse a base de contratos, sino de confianza. Son *lazos de confianza*. Sin ellos no es posible la creación de un argumento mínimamente estable (pero no del todo, porque, en el escenario de la existencia, la confianza está de una manera u otra amenazada por la *traición*). La traición siempre proviene de una relación densa, de un lazo construido con alguien perteneciente al grupo, a la familia o a la comunidad. Solo puede ser un traidor alguien cercano. Un individuo que vive al margen del grupo no puede ser considerado un traidor. Por eso uno de los ejemplos más interesantes de esa «confianza amenazada» es la relación entre el maestro y el discípulo. Si recordamos el último capítulo de la primera parte de *Así habló Zaratustra*, nos daremos cuenta de que el maestro exhorta a sus alumnos a que lo traicionen, les dice que renieguen de él, que lo olviden, porque él solo volverá cuando eso suceda. «Se recompensa mal a un maestro si se permanece siempre siendo discípulo», escribe Nietzsche. Zaratustra es ese maestro que cree que sin alguna forma de traición no hay magisterio.

Esa idea remite a una escena bien conocida, a saber: a lo sucedido la noche de Getsemaní.¹⁵ En ese pasaje de los Evangelios no se habla de Dios, sino del hombre. Toda persona educada en la tradición occidental recuerda el momento en el que, con un beso, Judas traiciona al Nazareno. La noche de Getsemaní es el escenario del abandono absoluto, de la plegaria desesperada, de la traición más dramática. Hay tres escenas en ese acto. La primera es el anuncio de Jesús a sus discípulos de su pasión y de su muerte. La segunda es el momento de la soledad y de la plegaria. Y, por último, la tercera es el beso de Judas y el arresto de Jesús. Esa tercera escena es la que nos interesa ahora.

La noche de Getsemaní es la noche de la traición a través de un beso.¹⁶ El beso es un gesto asociado al amor, pero en esa escena expresa lo contrario: es el gesto de la traición. Ahora bien, es necesario recordar que, además de Judas, hay otro actor clave en Getsemaní. Al parecer, hubo una «segunda» traición, la del apóstol Pedro. Ahí se muestra con toda claridad lo que se ha dicho hace un momento, el hecho de que la traición viene siempre de alguien cercano, de alguien con quien se ha creado una relación densa, un lazo de confianza y afecto. Un desconocido puede engañar, pero no puede traicionar. Judas y Pedro son muy diferentes, pero también tienen algo en común: la proximidad con Jesús.¹⁷

Judas, a diferencia de Pedro, planifica su traición, medita su venganza contra Jesús porque lo ha decepcionado. La suya es una traición por motivos políticos.¹⁸ La traición de Pedro, en cambio, es producto de su miedo y de su fragilidad. Pedro es un cobarde; de ahí que para muchos su actitud sea mucho más comprensible (o admisible) que la de Judas. Porque ¿quién se atrevería a decir que nunca traicionaría en una situación límite, ante una amenaza de muerte? Es verdad que la cobardía tiene mala prensa y, por eso, nadie se atreve a confesarla de manera abierta, pero en el escenario de la existencia es una actitud habitual. Pedro «lloró amargamente» (Mt 26,75). Su traición

va acompañada de esas lágrimas que muestran la extrema vulnerabilidad del discípulo que tiene miedo de ser reconocido como seguidor del maestro. Frente al gesto suicida de Judas, pues, a Pedro se le hace insoportable su mentira, pero esa mentira y esa traición revelan su radical «humanidad». Los lazos de confianza son vínculos expuestos a la traición, pero también a la demanda de perdón.

Sin duda, esas situaciones que narran los textos evangélicos son ejemplos que muestran abiertamente la forma de la configuración incierta de un argumento basado en la confianza depositada en el otro. Los lazos que operan en los vínculos de identificación, aunque densos, no pueden dejar de ser inciertos y frágiles porque están basados en esa confianza, que es algo que no puede probarse. De ahí su fragilidad. Como hemos visto, el argumento del actor no es sustancial, sino relacional; aunque él se haya vinculado con un grupo, esa trama no es nunca lo suficientemente fuerte y estable para evitar sentirse amenazada por las formas de lo indisponible (el engaño, la mentira, la impostura o la traición). Si se dan determinadas circunstancias, cualquier situación puede transformarse en una situación infernal. Ahora bien, como todo lo que acontece en el escenario de la existencia, la ambigüedad hace acto de presencia, porque, como veremos dentro de un momento, esa debilidad también es lo que hace que el argumento del actor tenga una forma susceptible de convertirse en una especie de sustancia firme que dé lugar a dogmatismos y a formas de violencia. Hay que andarse con cuidado con la confianza *a ciegas*.

Antes de considerar esa cuestión será necesario pensar qué sucede si los vínculos densos de identificación se fracturan o incluso llegan a desaparecer con la aparición de lo que podría llamarse *lógica del contrato*. En los escenarios de la modernidad tardía, la confianza está siendo sustituida por el contrato. Dicho de otro modo: si en esos escenarios el contrato se vuelve necesario, o imprescindible, para que los lazos puedan tejerse alrededor de un argumento es

porque la confianza se ha roto. Lo primero que hay que tener presente es que, mientras que el contrato es una lógica, la confianza es un don, una donación. Alguien da confianza a otro y este cree en el don, cree en ese alguien. No necesita ningún documento por escrito que esté firmado. De hecho, un documento escrito y firmado sería la negación del don.

A diferencia del don de la confianza, la lógica del contrato es recelosa. Con el contrato, el actor cree estar protegido de la traición y de la suspicacia, o al menos considera que posee cierta defensa contra ellas. Pero lo cierto es que no hay contrato que pueda proporcionar protección contra *todas* las contingencias. Cualquier contrato es estructuralmente incompleto, de ahí que, aunque exista un contrato, el actor necesite también confianza. Un vínculo sometido del todo a la lógica del contrato no es operativo en las relaciones densas, puesto que, para habitar cortésmente en las situaciones más decisivas de la vida cotidiana, el actor necesita lazos afectivos, corpóreos, lazos que se manifiesten en el roce y en el contacto sensible. En definitiva: si la lógica del contrato sustituye por completo al don de la confianza, el vínculo entrará en crisis y la trama del actor se encontrará expuesta a la desestructuración. Entonces, probablemente el vértigo haga su aparición y tarde o temprano el escenario acabe dominado por el vacío existencial.

Otro de los elementos que hay que considerar en la creación de los vínculos de identificación necesarios para la configuración de una trama es la *gramática de lo implícito*. Para instalarse en un escenario, al actor no le basta con el lenguaje de lo explícito, es decir, con lo claro y lo distinto, sino que también necesita lo implícito, necesita percibir la palabra *no dicha* del otro. Esa palabra puede ser el silencio, un silencio que nada tiene que ver con el mutismo, por supuesto, sino todo lo contrario. Sin silencios, las palabras del amor, de la amistad o de la paternidad no *dicen* nada.

Los implícitos, además, tienen una dimensión vital que habría que subrayar: el afecto. Los vínculos de identificación son eficaces si están basados en los silencios afectivos. En un escenario frío, en el que se da una fractura de los afectos, el actor encuentra enormes dificultades para hacer frente al peso del mundo. En ese caso, la existencia se convierte en una carga casi insoportable.¹⁹ El triunfo de la lógica del contrato, junto con la burocratización total de la vida, el imperio de la prisa, la precariedad del trabajo y las relaciones personales líquidas impiden la creación de lazos y relaciones densas basadas en gramáticas de lo implícito, del silencio, en gestos de amistad y de amor.

Para hacer frente a la amenaza de las sombras del mundo, de lo indomitable, tiene que existir algo que pueda ser mostrado sin ser dicho. Afecto y confianza son elementos que mantienen vivos los vínculos. Pero es preciso insistir en que no hay pruebas para la confianza. Alguien que diga «confía en mí» no puede ofrecer pruebas, pero sí gestos. No hay que confundir una *prueba* con un *gesto*. La prueba pertenece a la *gramática de la evidencia*, a la condición cartesiana de lo claro y lo distinto; el gesto, en cambio, pertenece a la *gramática del eros*. La prueba está fuera de la corporeidad. Una prueba no pertenece al actor, es algo que funciona al margen de su cuerpo, de su palabra, de su silencio. Todo lo contrario ocurre con los gestos. Estos no son ni tipificables ni categorizables, por eso no puede haber una taxonomía del gesto.

A diferencia de la prueba, el gesto es algo que depende de la biografía del actor. En otras palabras: si la confianza en esa persona se fracturó en el pasado, por ejemplo, por algo que hizo, por una promesa incumplida, entonces su palabra tendrá poco (o tal vez ningún) valor y es posible que sea un obstáculo para la creación de nuevos lazos. Sabemos que muchos de los actuales escenarios de la modernidad se caracterizan por su «hiperconectividad», pero también es sabido que operan con una radical desvincula-

ción afectiva. La cuestión es que es imposible configurar un argumento en un escenario en el que los «efectos» han sustituido a los «afectos». La pregunta «¿para qué sirve?» (y otras derivadas de ella: «¿qué me aporta?», «¿qué gano yo con eso?», etcétera) es una cuestión que impone claramente una lógica del efecto o de la efectividad, trasladando a un plano secundario (o eliminando sin más) el afecto o la afectividad. Si la lógica del efecto prevalece como la habitual e incontestable en la representación, entonces la existencia entra en una grave crisis y el argumento se fractura. Si todos los vínculos se forman alrededor de la efectividad, entonces los lazos más importantes para la existencia se debilitan y corren el riesgo de desaparecer. Puede pensarse en la amistad o el amor, o en cualquiera de sus derivadas (la paternidad, la fraternidad, la sexualidad). En los escenarios de la modernidad, la lógica de la efectividad ha sustituido el *eros* por la *tekhné*.

Junto a la confianza, la promesa constituye otro de esos implícitos imprescindibles para la creación de los vínculos necesarios para la configuración de un argumento que haga posible habitar el escenario de la existencia. La trama del actor está formada por promesas que han ido surgiendo a lo largo de su vida. Algunas tal vez hayan aparecido sin que se haya dado cuenta, casi sin querer; algunas las ha hecho él, otras se las han hecho. Su existencia está llena de ellas, aunque a veces se promete sin pensar en la importancia que esa palabra tiene y la enorme responsabilidad que conlleva. Prometer no es baladí, es algo fundamental para poder habitar el escenario de la existencia. Pero, aunque muchas veces se toman como sinónimos, *prometer* no es lo mismo que *jurar*. Se jura poniendo a Dios por testigo o la mano sobre la Biblia (o sobre la Constitución). La promesa, tal como aquí se contempla, y a diferencia del juramento, se formula cara a cara, *ante el otro*: «Te prometo...». Se trata de un compromiso: prometer es comprometerse, y no se puede utilizar ese verbo en vano.²⁰

Como ya se ha dicho, la promesa y la confianza son lazos que dan vida a relaciones densas. Para el actor, esos vínculos afectivos no son negociables, pero, de nuevo, no hay que olvidar que no pueden dejar de ser ambiguos y que, por lo tanto, puede esperarse de ellos lo mejor y lo peor. Es ahora el momento de reflexionar acerca de la cuestión que se ha anunciado antes, a saber: el peligro que genera *la confianza ciega*. Una confianza ciega es aquella que puede dar lugar a un vínculo de identificación tan dependiente del otro que genere enemigos radicales con los que es imposible establecer no ya un acuerdo, sino ni siquiera un mínimo de comunicación. La alienación, por ejemplo, es uno de los peligros que resultan de un exceso de confianza. Algo parecido sucede con la promesa. Cumplir una promesa a rajatabla, pase lo que pase, sin atender a las consecuencias, sin fijarse en la situación o en el cambio de situación, sin escuchar los matices del tiempo y de la historia, puede resultar peligroso y abrir ámbitos de fanatismo y de locura identitaria.²¹

No olvidemos que la condición finita y vulnerable del actor lo sitúa en un escenario concreto, con sus distintas situaciones que cambian constantemente. Se sale de una situación para entrar enseguida en otra, de ahí que, aunque se habite el mismo escenario, ese escenario nunca sea el mismo. La promesa se pronuncia en una situación, y se dirá que ese es el valor de la promesa: la persistencia en el tiempo, su persistencia a pesar del cambio de situación, su permanencia a pesar de los cambios y de las transformaciones. Y es verdad, pero al mismo tiempo ese es su peligro. Se trata, pues, como siempre ocurre en el escenario de la existencia, de un arma de doble filo, de una ambivalencia.

Es necesario estar alerta y andarse con cuidado. Los procesos y las acciones educativas tendrían aquí que prestar atención, porque un vínculo de identificación extremadamente denso, en el que no hay grietas por las que se filtre la duda, en el que el argumento se convierte en una identi-

dad sustancial, firme y compacta, es a menudo un componente básico para la creación de una visión sectaria o dogmática del mundo. Cuando el vaivén, el ritmo de la trama del actor, con sus dudas y sus contradicciones, se unifica en una esencia inmóvil y por completo coherente, el rodillo de las formas totalitarias está listo para ponerse en funcionamiento. En ese caso, la identidad se convierte en una poderosa arma para agredir al otro, al que es extraño, distinto o diferente, o incluso para establecer jerarquías de dominación y de sometimiento dentro del mismo grupo.

Cualquier vínculo puede acabar matando si deja de ser creador de un argumento disonante y se convierte en una identidad compacta. El peligro es real tanto para el mismo actor como para esos otros con los que habita las diferentes situaciones del escenario. La identidad sustancial puede imposibilitar la forma de comunicación entre ellos e incluso legitimar su exterminio. Si el otro deja de ser «otro» y se convierte en un «no yo», llega a ser un ente amenazante y entonces la lógica de la crueldad hace su aparición. En ese caso, el escenario es un escenario infernal. Ese «otro» puede hacer referencia a otro actor, pero también puede ser «lo otro», es decir, libros, ideas, religiones, símbolos, ritos, etcétera. Hay un fenómeno interesante que algunos profesores, por ejemplo, ya han comenzado a detectar. Se trata del hecho de que algunos padres y estudiantes rechacen la lectura de ciertos libros que consideran peligrosos porque atentan contra sus ideas y convicciones. Hay casos en los que esos mismos padres y estudiantes han exigido que la lectura de algunos autores de la cultura occidental sea prohibida.²² La creciente consagración de la autenticidad y la defensa a ultranza de la identidad compacta son inseparables de las demandas de protección individual para, de ese modo, estar a resguardo de la alteridad, de la diferencia y de la crítica. El personaje, ahora recubierto con vínculos sustanciales identitarios, no corre el peligro de tener que poner en duda las convicciones que están sus-

tentadas en la comunidad. Así, la identidad sustancial está a buen recaudo y la tranquilidad del personaje queda garantizada.²³ En todos esos casos predomina una alabanza del «nosotros», un elogio a identidades comunitarias (y victimistas) y un odio al otro, el odio a aquel que es —por el mero hecho de «ser»— un enemigo.

Esa identidad sustancial es guerrera y belicosa porque necesita oponerse a un «no yo» para poder constituirse. Pero ese «no yo» no puede estar a su mismo nivel. No hay, ni puede haber, diálogo con el enemigo, solo puede haberlo con el adversario. De ahí que el «no yo» no sea, para la identidad sustancial, alguien que no piense como ella (un adversario), sino un enemigo y, como tal, una amenaza. Esa es la condición de posibilidad de «lo político».²⁴ Cuanto más fuerte es la amenaza del «no yo», más fuerte es también la identidad sustancial. Y si no hay enemigo habrá que inventarlo, será necesario crear un enemigo fantasma. Que el enemigo exista o simplemente sea una ilusión es lo de menos, lo importante es que los personajes creen en su existencia.

La memoria ocupa un lugar destacado tanto en los vínculos de identificación necesarios para la creación del argumento como en los casos en que ese mismo argumento acaba convirtiéndose en una peligrosa identidad sustancial y comunitaria. Resulta obvio que la memoria posee una ambigüedad radical. Si se hereda una gramática y, con ella, un relato y una biblioteca, se heredan al mismo tiempo amigos y enemigos «de esos de toda la vida», porque los vínculos de identificación también son lazos de memoria individual y colectiva. Toda memoria es, al mismo tiempo, singular y plural, puesto que no hay singularidad que no pase por la pluralidad y la otredad. La memoria tiene una base neuronal y otra cultural, crece desde fuera. Una memoria puramente individual no existe; sería algo así como un lenguaje privado. La base neuronal no se activaría sin la relación con los otros, sin el lenguaje, sin las acciones y

sin los afectos. Sin *pathos* no hay memoria, y en ese *pathos* las emociones juegan un papel decisivo. El amor, la amistad, la confianza, la solidaridad, el interés, pero también el odio, el sufrimiento y la enemistad.²⁵ Es a través de esos afectos como las representaciones quedan grabadas en la memoria. Es inevitable e ineludible: todo argumento es una trama de memoria, de ahí que no exista una memoria aséptica, apática, neutra; por lo tanto, la memoria no es una fotografía de lo que sucedió, sino su interpretación.

Un exceso de recuerdo (como es el caso de *Funes, el memorioso*, en el relato de Jorge Luis Borges) es insoporrible e impide la existencia, pero un exceso de olvido (la enfermedad de Alzheimer, por ejemplo) supone la muerte del actor. Desde una perspectiva antropológica que tiene como punto de partida la finitud, nadie puede estar incorporando en la creación de su argumento recuerdos sin olvidos porque algo así sería la negación de «loabierto», supondría un bloqueo existencial; en tal caso, el argumento se convertiría en una especie de fósil que cierra las puertas a cualquier horizonte de expectativa y de esperanza. Es necesario olvidar, liberar la trama de amores y de odios, de amigos y de enemigos, pero eso no es fácil, en ocasiones es imposible, porque no depende de la voluntad del actor. Uno no decide qué olvidar y qué recordar ni cuándo hacerlo. Uno olvida y recuerda, sin más. De ahí que, debido a su radical ambigüedad, la memoria también sea una fuente de conflictos muy graves. La memoria es, ciertamente, un antídoto que puede posibilitar que los vínculos del odio y la enemistad puedan ser reparados a través, por ejemplo, del perdón. Pero, al mismo tiempo, la memoria ejerce muchas veces una función sumamente negativa.²⁶ Hay memorias que matan porque generan y renuevan antiguas gramáticas del odio. Son memorias que abren las puertas a la venganza, como sucede en el caso del capitán Ahab en *Moby Dick*, la gran novela de Herman Melville. Esas memorias bloquean el perdón y la vergüenza.

Para bien o para mal, no hay lazos ni vínculos que estén por completo libres de memoria. Sin ella, las relaciones entre los actores no serían posibles y ninguno de ellos podría configurar su argumento. En el escenario de la existencia hay una «memoria vinculante»²⁷ que surge de una necesidad antropológica básica: la pertenencia a un grupo, a una familia, a una comunidad, con todo lo bueno y todo lo malo que esa pertenencia lleva consigo. Se trata de una identidad colectiva y compartida que viene de lejos, que escapa al recuerdo del actor; es una memoria inmemorial que teje lazos de pertenencia con un pasado que es posible que el actor sea incapaz de recordar, pero que está presente de manera inevitable en su trama.

Volvamos ahora a la cuestión de la identidad amenazada. El actor necesita algún tipo de «proceso de protección» para poder hacer frente a los entes y a las situaciones inquietantes del escenario de la existencia. ¿Cómo se defiende el actor de la presencia amenazante de un (supuesto) enemigo? En la vida cotidiana el proceso sería más o menos el siguiente: en cualquier momento irrumpe en el escenario un «ente amenazante» (un extranjero, un loco, un perverso, un anormal, un salvaje, etcétera) que el actor percibe como un enemigo y, por lo tanto, como un peligro. Entonces los lazos densos que han servido para la configuración de su argumento se activan de nuevo. Al sentirse intimidado por la presencia de algo o alguien que no puede someter a control, de algo o alguien que rompe o pone en crisis su gramática y su tan bien aprendido guion, se genera en él un deseo de repliegue, de reclusión, de andar hacia dentro, como si fuera una especie de caracol. Está convencido de que solo en la interioridad se puede estar seguro. El yo, la familia, la cuadrilla de amigos, la cultura o la nación son «fortalezas interiores» que generan complicidades de pertenencia y, de ese modo, favorecen que el actor pueda conjurar (o al menos intentar evitar en lo posible) el peligro que supone el ente o la

situación amenazante. Las fortalezas interiores protegen al actor porque convierten su argumento disonante en una ficción de continuidad con un alto grado de coherencia y estabilidad. El roce, el contacto, entre los miembros del grupo no es ahora una fuente de temor, sino todo lo contrario: es su protección. La masa desempeña ahí un papel primordial. No hace falta en ese caso que surja una identidad sustancial, basta con que el argumento del actor se deje llevar por la defensa que le ofrecen las fortalezas interiores. Las dudas, los dilemas, los conflictos propios de toda trama quedan puestos entre paréntesis gracias al contacto con los otros individuos de la masa que le proporcionan cierta tranquilidad.

A menudo, al actor se le educa en función de esa ficción tranquilizadora: las instituciones pedagógicas lo convencen de que su argumento no es más que una identidad en continuidad con un círculo coherente que lo protegerá sin dudarlo y a cualquier precio del asalto de los entes y las situaciones amenazantes. De hecho —dirán las instituciones pedagógicas—, no hay construcción posible de un argumento sin esa extrema densidad que ofrecen al actor las fortalezas interiores. El actor acaba tranquilizándose, porque se convence de que su argumento es un yo coherente y fusionado con su grupo o comunidad y, por eso, está protegido de cualquier relación con lo indomable, con lo indisponible, con los «entes amenazantes».

Los vínculos de identificación operan a partir de un mecanismo simbólico que funciona del siguiente modo: construye una diferencia nítida entre el yo y el «no yo», entre lo interior y lo exterior, y de ese modo traza un límite que separa la verdad y el bien (que siempre son internos, constantes y permanentes) de la maldad y la falsedad (que siempre son externas, inestables y cambiantes). Las fortalezas consiguen su propósito mediante una suerte de desconexión que consiste en dar la espalda al mundo edificando «muros de contención» para mantener a raya las

«sombras», todo lo que fluye incesantemente y que no es posible tener bajo control, por ejemplo la historia, el tiempo, la otredad, las transformaciones, etcétera.²⁸ Por esa razón desempeñan una función pedagógica de primera magnitud. Desde la caverna platónica se ha educado en la idea de que, para poder instalarse en un escenario y habitarlo con cierta tranquilidad, es necesario defenderse de las sombras a toda costa; o, como mínimo, habría que mantenerlas a distancia. No hay duda de que, en el escenario de la existencia, el actor siempre ve cierto peligro en lo exterior, que aparece ante él como algo indomitable que lo atemoriza, pero eso es precisamente «estar» en un escenario: no poder eludir el peligro. Muchas veces el actor no se encuentra con fuerzas para aceptar el riesgo y el malestar que toda exterioridad provoca. Los vínculos de identificación lo mantendrán alejado de ese malestar poniendo barreras, límites simbólicos, a la exterioridad.

Ahora bien, como ya se dijo antes, las fortalezas tienen sus riesgos, algunos de los cuales son muy graves y pueden dar origen a dosis enormes de violencia y crueldad porque, al proteger de manera radical de la amenaza exterior, esas fortalezas pueden crear fanáticos incapaces de establecer vínculos de cordialidad y de hospitalidad con lo otro, con lo diferente o lo extraño, que serán vistos como enemigos. Apoyadas en la memoria, las fortalezas se edifican sobre la base de unos *recuerdos* que no son susceptibles de elección ni de eliminación. Los procesos pedagógicos insisten en el deber del actor. El actor «se debe» a lo que antaño sucedió y que ahora todavía cohesiona al grupo y le otorga identidad. Si no se somete a ese deber que le impone la memoria vinculante, el actor puede convertirse con facilidad en un traidor: *recuerda de dónde vienes, recuerda lo que sucedió, recuerda quién eres, recuerda quiénes son tus enemigos*. En tal caso, la gramática que da lugar al guion con sus respectivos esquemas de interpretación y de acción puede ser una gramática del odio.