
Apología de la impostura

Manuel Arias Maldonado
11 noviembre, 2014

Aún siendo nuestro país últimamente fértil en sucesos singulares, pocos han causado más perplejidad que la historia del así llamado pequeño Nicolás, joven advenedizo que logró penetrar en los círculos más exclusivos del Partido Popular, hasta el punto de figurar prominentemente en fotografías junto a sus líderes y haber asistido nada menos que a la proclamación de Felipe VI: todo ello sin que le conozca mayor mérito o cargo orgánico alguno. Sin embargo, a pesar de tratarse de una impostura memorable, tanto o más interés presenta la reacción mayoritaria a la misma, que ha oscilado entre el asombro y la indignación: asombro por su ocurrencia e indignación porque haya sido precisamente en el mundo de la política donde se ha producido. ¡Ahí tenía que ser!

Pero quienes se sorprenden de la hazaña del joven Nicolás demuestran una notable candidez acerca del funcionamiento de las estructuras sociales, candidez cuya generalización explica, por sí misma, que una hazaña así sea posible. Es por ello aquí donde merece la pena detenerse, tomando el caso Nicolás como pretexto para una reflexión más general. Especialmente porque de Nicolás mismo, desaparecido desde el estallido del escándalo, poco sabemos, razón por la cual habrá que hacer como suponíamos que hacían sus interlocutores: deducir de sus signos externos el sentido de su comportamiento.

Un comportamiento que se ha producido, sí, en la esfera política; seguramente por ser una esfera que ofrece alicientes especiales para esta clase de aventuras, como saben los *parvenus* de todas las épocas. Ahora bien, denigrar el mundo de la práctica política por ser *especialmente* propicio para un Nicolás supone olvidar que esa posibilidad se mantiene vigente en *todas* las esferas de la vida humana. ¿O no representan un papel el cónyuge que se embarca en un adulterio, el mando intermedio que maniobra para ascender en su empresa, el suplente que trata de ganarse la confianza de su entrenador?

Todas estas escenificaciones resultan evidentes para cualquier observador mínimamente avisado, pero no por ser frecuentes dejan de entrar irremediabilmente en colisión con el ideal de la *autenticidad* que sobrevuela nuestra época, hasta el punto de que un pensador tan cualificado como Charles Taylor la ha denominado «era de la autenticidad»¹. Auspiciado por Rousseau, floreciente tras la segunda posguerra mundial, expresado en movimientos como la autoayuda y el hippismo, el ideal de la autenticidad viene a establecer que uno debe ser fiel a sí mismo y llevar una vida expresiva de aquello que desea ser. Obsérvese, *en passant*, que una tal definición de la autenticidad no excluiría la impostura ni la escenificación, por dos caminos distintos: ser fiel a uno mismo puede implicar fingir de manera constante, por ser tal el contenido de la propia personalidad; y llevar la vida que uno desea puede exigir la escenificación, como medio para alcanzar otros fines: por ejemplo, alcanzar un puesto directivo. Resulta así legítimo preguntarse qué es entonces más *auténtico*: si renunciar a toda representación o lo contrario.

Recordemos, en ese sentido, aquel epigrama nietzscheano según el cual todo lo que es profundo ama la máscara, que ha encontrado una traducción contemporánea en la crítica neofrancfortiana al ideal de la transparencia. Para el autor alemán Byung-Chul Han, «el seductor juega con máscaras, ilusiones, apariencias», razón por la cual «el deber de la transparencia destruye la sala de juegos del deseo»². Habría que alegrarse entonces, en el contexto hiperracionalizado de la sociedad tardomoderna, de que un Nicolás sea posible; de que subsista, en fin, un margen para la sorpresa. Frente al deber de la transparencia, el derecho a la ocultación.

Es frecuente, llegados a este punto y tratando de explicar la lógica de la impostura, echar mano de la metáfora shakespeariana del mundo como escenario. *All the world's a stage!* Hasta cierto punto, lo es. Pero la metáfora teatral tiene sus limitaciones, porque nos las vemos aquí con actuaciones incorporadas de manera constante a la trama de la vida cotidiana, no con la interrupción ritualizada de ésta que se produce cuando el telón se levanta.

En realidad, la misma *posibilidad* de la representación, lo que permite la escenificación de un yo público que tendrá mayor o menor correspondencia con nuestro yo privado, deriva de la existencia misma de vida social: entendida primariamente aquí como el desenvolvimiento de los individuos ante la mirada de los demás. Y ello partiendo de la base de que esa escenificación será tanto más hacedera, admitirá un rango tanto mayor de posibilidades, cuanto más moderna sea la sociedad donde se produzca; porque mayor será el número de desconocidos ante los que hacemos *aparición* y más diverso el conjunto de escenarios por los que nos moveremos. Y es que la vida moderna se basa en la *performance*.

Todo esto se encuentra ya perfectamente formulado en un delicioso trabajo del gran sociólogo alemán Georg Simmel, fechado en 1908 y dedicado al tema del secreto³. Señala nuestro autor que, dependiendo toda relación entre personas del hecho previo de que saben algo unas de otras, se da la peculiaridad de que sólo el ser humano puede, por propia voluntad, revelarse en su verdad o esconderse. Y ello porque no revelamos a los demás, ni siquiera a los más íntimos, sino fragmentos de nuestra vida real interior, una selección que no es tampoco necesariamente un *best of*, sino «una elección hecha en función de la razón, del valor, de la relación con el oyente y de su capacidad para comprender». Simmel añade que la entera vida moderna opera como una «economía de crédito» donde las decisiones que adoptamos se basan en un complicado sistema de representaciones, que presuponen la confianza en que no seremos engañados; esta confianza nos ahorra el coste de averiguar en cada caso cuánta *verdad* hay detrás de cada uno de nuestros interlocutores. ¿No es con eso con lo que jugaba Nicolás, no era ésa su *ventaja*? Es aquí donde el secreto y la mentira desempeñan un papel insospechado, lejos de lo que el puritanismo reinante al respecto podría hacernos pensar.

Para Simmel, la interacción sociológica es el espacio donde se confrontan el ser-para-sí y el ser-para-los-demás: aquel espacio donde operamos bajo la presencia de testigos. Y quien dice testigos, dice *público*. Sólo así se explica, por ejemplo, que quienes desean cambiar radicalmente de vida *desaparezcan* literalmente de sus esferas habituales de desenvolvimiento a fin de, como suele decirse, empezar de cero. Pues bien, toda interacción se basa en que cada uno sabe del otro algo más de lo que éste le revela voluntariamente, gracias a los fragmentos, matices y silencios que ese trato contiene. Pero nunca sabremos ese algo sino a partir de aquello que el otro nos revela, mientras mantiene a buen recaudo una parte cualitativamente importante de su ser. De ahí la importancia del secreto, para Simmel una de las más grandes conquistas de la humanidad, y la utilidad de la mentira, cuyo valor negativo en el plano ético -sostiene- no debe engañarnos sobre su positiva importancia sociológica. A su juicio, ni siquiera las relaciones íntimas deben asentarse en la total transparencia, porque una proximidad exenta de pausas destruye todo su encanto. Y la razón es muy sencilla: si lo percibimos todo con claridad, impedimos que nuestra imaginación juegue con las posibilidades: las divinas, perversas posibilidades.

Medio siglo después, el también sociólogo Erving Goffman publicó un importante estudio sobre la escenificación del yo y sus distintas técnicas de representación, que retoma el tema allí donde lo dejara Simmel⁴. Y pareciera que habla de Nicolás, cuando en realidad habla de todos nosotros. Explica Goffman que cuando alguien se presenta ante nosotros tratamos de adquirir información sobre él, pero sus actitudes y creencias «reales» sólo pueden ser discernidas bien a través de sus declaraciones, bien de sus manifestaciones involuntarias. De manera que el individuo habrá de *actuar* para, intencionadamente o no, *expresarse* ante los demás, quienes a su vez se verán *impresionados* de un modo u otro por él. Se sigue de aquí naturalmente algo que constituye una práctica cotidiana y generalizada: la actuación de cada uno de nosotros ante los demás, con objeto de producir una determinada impresión que, por las razones que correspondan en cada caso, está en nuestro interés causar. Podremos actuar sincera o cínicamente, pero la ética no desempeña aquí, advierte Goffman, ningún papel: «Como actores, somos mercaderes de la moralidad». Finalmente, actuamos en distintos contextos, cada uno de los cuales está gobernado por una lógica y regido por unas reglas, produciéndose la comunicación dentro de los mismos con arreglo a determinados códigos de uso

compartido. Nuestra actuación en ellos será tanto más convincente cuanto más se ajuste a ellos.

Se hace evidente, así, que el ascenso de Nicolás dentro de la estructura orgánica del Partido Popular es perfectamente comprensible a la vista del papel que desempeñan las apariencias y su escenificación consciente dentro de las estructuras sociales modernas. ¿Por qué iba alguno de sus interlocutores a sospechar que no era quien decía, si su conducta y apariencia denotaban justamente lo contrario? Es posible que algún observador perspicaz haya podido maliciarse algo, pero la más mínima duda al respecto del posible padrinazgo del *personaje* representado por Nicolás (dejemos aquí al margen la fascinante pregunta acerca de su propia autocomprensión como Nicolás o como *un autre*) habrá aconsejado, en un contexto donde los patinazos pueden pagarse caros, guardar un cauteloso silencio.

Señala Goffman al respecto una curiosa paradoja. Todo actor en una situación nueva quiere conocerla, pero para ello sólo puede basarse en la información que le proporcionan las apariencias, en las que habrá de adentrarse así cada vez más profundamente. Naturalmente, eso es algo que hacen *todos* los circunstantes y no sólo aquel que cree aventajar a los demás al hacerlo. La vida social es, de este modo, un juego de apariencias, incluso, añadiríamos, para quien cree no participar en el juego: porque nadie puede estar seguro de no estar participando.

Digamos también, a modo de coda, que el inevitable contraste entre la apariencia externa y la realidad interna del individuo que se desenvuelve en sociedad hace pensar en el arte moderno por excelencia: el cine. No solamente desde un punto de vista constitutivo –por ser el cine, en palabras de David Thomson, «aquella forma que nos muestra la confrontación del exterior de los seres humanos y deja su interior a nuestra imaginación»⁵–, sino por ser tan abundantes, en el curso de su historia, las narraciones cuyos protagonistas *representan* un papel ante los demás, fingiendo ser alguien distinto de quienes son para lograr con ello la consecución de sus fines. Se trata de una circunstancia tan recurrente que no puede tratarse, bajo ningún concepto, de una casualidad; más bien hay que pensar en un comentario que el cine hace sobre sí mismo, sin dejar por ello, principalmente, de hablar sobre la vida.

Es en la comedia clásica norteamericana donde este rasgo es más acusado, hasta el punto de constituir la impostura el auténtico motor de unas historias que avanzan al ritmo que marcan unos personajes convertidos así en improvisados actores. Todos parecen glosar irónicamente la máxima de San Juan de la Cruz: para llegar a lo que eres, has de ir por donde no eres. En *Historias de Filadelfia* (George Cukor, 1940), Cary Grant finge buscar venganza ante su exesposa, Katherine Hepburn, con la ayuda de un escritor (James Stewart) que se hace pasar por periodista del corazón, cuando lo que aquél persigue es recuperarla impidiendo su boda con el hombre al que Hepburn simula amar. En *Medianoche* (Mitchell Leisen, 1939), la empobrecida Claudette Colbert se hace pasar por una aristócrata húngara, financiada por el acaudalado John Barrymore, porque éste desea alejar a su esposa de un *playboy* por la vía de prearlo de la ficticia baronesa Czerny. En *La comedia de la vida* (Howard Hawks, 1934), el mismo John Barrymore, director teatral que no para de fracasar desde la marcha de su esposa a Hollywood, elabora una complicada trama a bordo del tren *Twentieth Century Limited*, que hace la ruta entre Chicago y Nueva York, para recuperarla, con la particularidad de que el papel aquí interpretado es el de la mejor versión de sí mismo, libre de los rasgos que produjeron la

separación. Y por salirnos ligeramente del ámbito de la *screwball comedy*, es en ese mismo tren donde Cary Grant conoce a Eva Marie Saint en *Con la muerte en los talones* (Alfred Hitchcock, 1959), dando lugar a un prodigioso juego de representaciones: él, un falso culpable obligado a representar el papel del inexistente espía George Kaplan, para demostrar que sólo es Roger Thornhill, víctima involuntaria de una trama de espionaje; ella, una anónima Eve Kendall, diseñadora, que parece ser en realidad la cómplice de Phillip Vandamm, el espía que quiere eliminar a Kaplan, revelándose en último término como la *verdadera* Kaplan a quien el *falso* Kaplan sirve como señuelo...

Nadie es quien parece ser. Y sorprende comprobar la desenvoltura con que todos estos personajes *asumen* el papel que desean o se ven obligados a representar, ante la confiada mirada de los demás, que asumen de manera natural –mientras no haya indicios en sentido contrario– la autenticidad de sus identidades. Podría añadirse que esa convicción es tanto mayor cuanto que todos ellos persiguen un interés especialmente querido, generalmente amoroso, cuya obtención depende del éxito de su *performance*. Se trata de un mecanismo dramático presente desde los orígenes mismos del teatro y especialmente fecundo en la comedia isabelina, pero llamado a alcanzar su apogeo en el contexto de la sociedad moderna y urbana, allí donde el anonimato hace posible jugar con la identidad social propia.

No es, pues, que todos seamos Nicolás, sino que todos podemos serlo. Y que todos, al presentarnos de distinta forma en diferentes contextos, al dosificar la información que proporcionamos para causar la más adecuada impresión posible –tratando de seducir a alguien o de gustar a nuestros suegros, hablando con el propietario de la vivienda que deseamos arrendar o construyendo un perfil en las redes sociales–, tenemos algo de impostores. Las almas cándidas, los profetas de la transparencia, se escandalizarán ante una revelación así. Pero quizá podamos consolarlas haciéndoles ver qué aburrida y triste sería la vida si todo fuese exactamente como parece.

-
1. Charles Taylor, *A Secular Age*, Cambridge, Harvard University Press, 2007.
 2. Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft*, Berlín, Matthes & Seitz, 2013, p. 27.
 3. Georg Simmel, *El secreto y las sociedades secretas*, trad. de Javier Eraso, Madrid, Sequitur, 2010.
 4. Erving Goffman, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Londres, Penguin, 1990.
 5. David Thomson, *The New Biographical Dictionary of Film*, 5ª ed., Londres, Little Brown, 2010, p. 810.