

<http://digithum.uoc.edu>

Materiales

La educación sentimental del siglo XXI Mitos y emociones de la saga *Crepúsculo*

Isaac Gonzàlez BalletbòProfesor de Estudios de Ciencias Sociales
Universitat Oberta de Catalunya**Fecha de presentación:** octubre de 2018**Fecha de aceptación:** noviembre de 2018**Fecha de publicación:** enero de 2019

CITA RECOMENDADA

Gonzàlez BALLETBÒ, Isaac (2019). "La educación sentimental del siglo XXI. Mitos y emociones de la saga *Crepúsculo*" [artículo en línea]. *Digithum*, n.º 23, págs. 1-9. Universitat Oberta de Catalunya y Universidad de Antioquia. [Fecha de consulta: dd/mm/aa]. <<http://doi.org/10.7238/d.v0i23.3134>>



Los textos publicados en esta revista están sujetos –si no se indica lo contrario– a una licencia de Reconocimiento 4.0 Internacional de Creative Commons. La licencia completa se puede consultar en https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es_ES.

Resumen

En este artículo profundizo en algunos de los elementos clave de la educación sentimental –o de la educación emocional, en un sentido más amplio– que se transmite en un conjunto de películas que obtuvieron un gran éxito de audiencia entre el público joven y adolescente hace unos años: la saga *Crepúsculo*. La tesis que aquí defiendo es que, a nivel mitológico, dicha saga filmográfica (así como las novelas homónimas, que no se analizan en el presente artículo) reproducen un principio clave del tejido mitológico de la contemporaneidad relativo *al papel de las emociones en la estructuración de la sociedad* (Illouz, 1997).

Palabras clave

emociones, educación emocional, sociología, *Crepúsculo*

Sentimental education in the 21st Century Myths and emotions in the Twilight saga

Abstract

In this article, I look into some of the key elements of sentimental education, or emotional education in the broadest sense of the term, that are conveyed through a set of films that were extremely successful and popular among young and adolescent audiences a few years ago: the Twilight saga. The thesis that I put forward here is that, at a mythological level, this cinematographic saga (as well as the novels by the same name, which have not been analysed in this study) recreate a key factor in the mythological fabric of contemporary times in relation to the role of emotions in the structuring of society (Illouz, 1997).

Keywords

emotions, emotional education, sociology, *Twilight*

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

1. Las emociones mitificadas

En este artículo profundizo en algunos de los elementos clave de la educación sentimental –o en un sentido más amplio, de la educación emocional– que se transmite en un conjunto de películas que alcanzaron un gran éxito de audiencia entre el público adolescente y joven hace unos años: la saga *Twilight*. En ella se despliega la enésima movilización del mito del amor romántico (Illouz, 1997) desde una perspectiva moral conservadora, a partir de un triángulo amoroso en el que dos figuras arquetípicas de lo terrorífico, un vampiro y un hombre lobo, se enfrentan por el amor de una chica humana. Su análisis es relevante desde la perspectiva de la sociología de las emociones porque en la saga se vislumbra, de una forma especialmente clara, no sólo la existencia de un doble tejido de articulación simbólica de las relaciones interpersonales –uno mitológico y otro ideológico– en este tipo de representaciones culturales, sino también el papel que juegan las emociones para dotarlo de verosimilitud.

En esta propuesta establezco la diferencia entre los niveles mitológico y ideológico del discurso basándome en dos criterios: cómo son de incuestionables los valores que se transmiten y la intencionalidad con la que se transmiten. El tejido ideológico remite a la alegoría moral que el autor quiere proyectar, intencionadamente, a través de su obra. Entiendo, por tanto, que la ideología se mueve en un nivel más superficial e intencional de lo simbólico, potencialmente sujeto a debate y controversia pública. Estructura unos principios que luchan por convertirse en hegemónicos, pero que tienen un nivel de volatilidad mayor que los del tejido mitológico.

Pero en las películas analizadas se reproduce también *el tejido mitológico de la contemporaneidad*, que es empleado por el autor de forma no intencionada. Siguiendo a Campbell (1991), los mitos son aquel conjunto de historias y figuras arquetípicas de los relatos populares que cumplen unas funciones mística, cosmológica, normativa y pedagógica, y que dotan de sentido trascendente la realidad y la ordenan. La tesis que aquí defiendo es que, a nivel mitológico, esta saga filmográfica (así como las novelas homónimas, que no han sido analizadas aquí) reproduce un principio clave del tejido mitológico de la contemporaneidad relativo al papel de las emociones en la estructuración de la sociedad (Illouz, 1997). Este principio establece que existen diferencias fundamentales entre la expresión y vivencia de las emociones de la clase subalterna, de naturaleza primaria e incontinente, y la sentimentalidad de la clase media intelectual, de naturaleza compleja y contenida. En su traslación política, es un mito que desactiva la hipótesis materialista que explica que los factores económicos y estructurales preceden causalmente a las mentalidades y estructuras culturales y jurídicas en la explicación de las desigualdades sociales.

La idea subyacente es que si algo tan básico e inalienable como las emociones es un factor clave en la diferenciación de las clases sociales, resulta imposible no otorgarle un papel causal en

la explicación de tales desigualdades. Más allá de esto, permite el articulación de discursos ideológicos contrapuestos, a partir de la defensa o penalización normativa de los diferentes grupos sociales y de sus virtudes o defectos emocionales. En este sentido, me detengo también en las particularidades del discurso ideológico, eminentemente conservador, de la saga.

En contraste con los cuentos y los relatos mitológicos de antaño, las producciones audiovisuales actuales dibujan con gran detalle aquello que ocurre en la historia y también lo que sienten los personajes. En la tradición oral, el papel del receptor era clave para completar y cerrar el relato, pues los personajes acababan de cobrar vida en su imaginación. Una película, en cambio, es un producto acabado, que cede menos margen de autonomía al receptor. Esto ha implicado un desplazamiento sobre qué significa la pluralidad en los relatos populares (aquellos que son (re)conocidos por la mayoría) en circulación. Antes la pluralidad tomaba forma en una tarea que le era ineludible asumir a cada oyente: hacer que el relato adquiriese forma en su imaginación. Hoy, en cambio, la pluralidad radica en la diversidad de productos que podemos consumir, pero hay menos necesidad de adaptación imaginativa de la historia contada, que es transmitida con un grado de elaboración y de cierre muy superior. Tal pluralidad de productos culturales permite sospechar que la noción de mito, como estructura argumental cerrada y repetitiva (Eliade, 2014 [1954]), puede haber quedado obsoleta. A pesar de ello, un producto audiovisual de éxito puede ser entendido como una manifestación narrativa que continúa reflejando el tejido mitológico subyacente de nuestros tiempos.

El tejido mitológico nos interpela hoy a través de la veracidad de las emociones expresadas, de forma que puede ser más sólido y estructurante que la ortodoxia mitológica reflejada en la tradición oral. Las emociones juegan un papel central en el vínculo que establecemos con las historias que vemos en las pantallas de cine, de televisión, y más recientemente de ordenador y de dispositivos móviles. Nuestras memorias emocionales, las normas en el sentir y la representación de las emociones –las *feeling rules* de las que nos habla Hochschild (1979, 1983)–, son fundamentales para establecer puentes de identificación entre la historia que se narra en la pantalla y nuestras vidas. Cuando las *feeling rules* y los contextos de sentido donde se despliegan concuerdan, se crea un puente que permite que nos identifiquemos con los personajes. Nuestras emociones y las de los protagonistas y antagonistas quedan entrelazadas durante unos momentos, y cuanto más fuertes son estos vínculos, más veraz es la experiencia de participar en la historia que se cuenta (Seebach, Cantó Milà, 2015, Simmel, 2004; Illouz, 2009).

Por otro lado, los relatos audiovisuales *performan* las emociones de tal manera que se convierten en un modelo a seguir: son una forma de educación sentimental. Buena parte de los estudiosos de la modernidad analizan cómo ese periodo histórico desencadenó un proceso de subjetivación que transformó nuestro vínculo con la realidad social. Para Taylor (1989), la realidad social

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

adquiere tal estatuto ontológico mediante un nuevo mecanismo de validación consistente al superar el juicio autónomo que surge de nuestra propia interioridad. Sennett (1979) analiza un desplazamiento histórico de gran calado que sufre la manifestación pública de las emociones, pasando de una cultura de la *representación del yo*, en la que los individuos expresan sus emociones haciendo uso de un repertorio gestual socialmente disponible, a una cultura de la *presentación del yo*, en la que la aceptación de tal repertorio es vivido incómodamente, como algo que nos aleja de la expresión auténtica de la propia individualidad. Paradójicamente, el papel de las producciones audiovisuales, con su exhibición de la dimensión emocional de los personajes, se convierte en un motor de estandarización y educación sentimental sin parangón; pero de unas emociones presentadas como manifestaciones individuales e inalienables de autenticidad.

En sociología de las emociones hay una notable controversia relativa a cómo definir y acotar el concepto de emociones para hacerlo funcional y relevante (para un resumen de la discusión, véase Greco y Stenner, 2008). Sin negar la existencia de un importante componente biológico ni de una dimensión psicológica individual, Illouz (1997, 2009) y Hochschild (1983) han argumentado que las emociones que las personas vivimos en sociedad están fuertemente influidas por nuestra socialización, nuestras vivencias y la herencia cultural que recibimos y que contribuimos a crear y transformar. Por otra parte, se tiende a diferenciar entre emociones primarias y emociones secundarias o bien entre en emociones básicas y emociones no básicas o complejas (Ze'ev, 2000, págs. 79-116). Las emociones básicas son las que asociamos con más facilidad a una reacción espontánea, que se ve reflejada en una expresión corporal o facial fácilmente identificable (por lo menos, dentro de un mismo entorno cultural), y suelen tener una duración breve. La tristeza, la alegría y la rabia las ejemplifican. En cambio, la nostalgia o el remordimiento son emociones complejas paradigmáticas; tienen mil caras y mil formas de experiencia, son difíciles de explicar con precisión, y pueden tener una duración larga. Estas emociones pueden ser llamadas, también, sentimientos.

El objetivo de este artículo no es hacer una aproximación crítica a esta categorización analítica de las emociones que las agrupa en simples y complejas. En cambio, quiero observar cómo esta dualidad opera en el imaginario generando y/o reificando categorías colectivas. De este modo, queda establecido que aquellos individuos que, grosso modo, orientan su acción cotidiana usando una brújula emocional primaria pertenecen a un grupo claramente diferenciado de aquellos que emplean una brújula emocional compleja. No es difícil deducir que en esta dualidad los emocionalmente primarios correlacionan con la clase subalterna, y los emocionalmente complejos, con las clase media intelectual.

A nivel académico, este vínculo entre clase social y perfil emocional puede ser abordado por dos vías. Por un lado lo analizan aquellas investigaciones que profundizan en el *habitus* de las clases sociales y apelan a la evidencia empíricamente contrastable de

las disposiciones emocionales diferenciadas de los grupos más capitalizados y los menos. Así, las emociones son consideradas como la expresión más interiorizada e irreflexiva de las posiciones desiguales en la estructura social (la dimensión más profunda e ingobernable del capital cultural interiorizado). Asimismo, parecen formar parte del complejo sociocultural específico que regula los vínculos sociales de cada estrato social. De esta forma, los vínculos de solidaridad dentro de los grupos sociales, las disposiciones normativas y lo que destaca como virtuoso se manifiesta y puede ser interpretado en términos emocionales.

Por otra parte, el vínculo entre clase social y emociones puede ser analizado en la representación emocional de las clases sociales. Este artículo quiere ser una contribución en esta línea de investigación, escasamente abordada en lo referente al análisis de manifestaciones mediáticas o audiovisuales. Más allá de las manifestaciones audiovisuales, los discursos cotidianos emplean sistemáticamente el recurso a las virtudes morales de las personas como subterfugio para definir la posición estructural de la clase subalterna (Skeggs, 2005). Se la define, en buena medida, como aquella que está conformada por personas moralmente poco virtuosas (algo que es causa directa y justificación trascendente de su posición subordinada). Entre las virtudes de que carecen, destaca una: su incapacidad para contener las emociones primarias que, desbocadas, se convierten en una rémora insalvable para la movilidad social ascendente (Lawler, 2002; Jones, 2012). Un ejemplo paradigmático el discurso sobre la precocidad e irresponsabilidad de las prácticas sexuales de las mujeres de clase subalterna, que parecen saber escaparse de la vigilancia panóptica en la que se somete a las clases medias (Foucault, 1991 [1976]), convirtiéndose en una amenaza y un obstáculo para el orden social.

Asimismo, los colectivos subalternos son una fuente perpetua de fascinación (Skeggs, 2004), en tanto que colectivo humano capaz de situarse en los intersticios de la normatividad, ajeno a los dispositivos alienantes a los que está sometida la mayoría. No es extraño, en este sentido, que en las producciones de la cultura popular que consiguen audiencias más masivas (y socialmente transversales), penetradas como están por la *cultura del autenticidad* (Potter, 2010; Taylor, 1991), las disposiciones políticamente incorrectas (o, mejor dicho, emocionalmente incorrectas) de los grupos subalternos sean presentadas como contramodelos alternativos que contemplar, neuróticamente, entre la identificación apologética y la condena moral apocalíptica. Así, la clase subalterna se convierte en un grupo al que envidiar, aunque sea, eso sí, desde una distancia prudencial. En este sentido, es una envidia que viene acompañada de la huida sistemática de aquellos espacios sociales proclives a la heterogeneidad y la mezcla: desde la elección del barrio donde residir (Savage et al., 2005) hasta la de la escuela donde llevar a los hijos (Reay et al., 2011; Benito et al., 2014) así lo reflejan.

Por otra parte, la clase media intelectual también es un grupo bajo sospecha. Su complejidad emocional es presentada mediá-

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

ticamente como una disposición malsana y artificial que aleja a sus integrantes de las fuentes auténticas de placer. Entre este colectivo todo pasa por el filtro del control y del distanciamiento emocional, que es un elemento clave para la legitimación de su posición jerárquicamente superior. En contrapartida, e inexorablemente, eso les obliga a vivir la vida desde la barrera, asumiendo un papel existencial de observadores, más que de protagonistas. Precisamente su disposición voyeurista alimenta la ambivalencia con que contemplan y performan los estilos de vida de las clases subalternas, de los que se nutren análogamente a como lo hacen los vampiros de la sangre de los seres humanos. Veremos, a continuación, cómo todo ello toma cuerpo en la saga *Twilight*.

2. Los sentimientos de los vampiros y las pasiones de los hombres lobo

El filme narra la resolución de un conflicto amoroso que desvela las pasiones, las contradicciones y los sentimientos de tres adolescentes—dos chicos y una chica— en los Estados Unidos de América de hoy. Los dos chicos ocultan su naturaleza sobrenatural bajo una apariencia de normalidad. Uno es un vampiro llamado Edward, y hace más de un siglo que lo es. Él y su familia transitan por el mundo cambiando periódicamente de residencia para no delatar que no envejecen nunca. El otro chico, Jacob, es un hombre lobo que al inicio de la saga aún no sabe que lo es. Es miembro de una tribu de indios americanos, como el resto de los que poseen el gen que los convierte en hombres lobo. Uno y otro son criaturas antagónicas que se enfrentan por el amor de la heroína: una chica humana llamada Bella. Las emociones que despliegan los dos personajes masculinos se corresponden con los arquetipos del repertorio de las *feeling rules* de la clase media-alta intelectual (el vampiro) y de la clase subalterna (el hombre lobo).

La dicotomía emocional entre primario y complejo toma cuerpo en una triple oposición entre las características propias y las pautas de conducta de Jacob y de Edward. En primer lugar, funciona como esquema clasificatorio que opone una cultura anacrónica estereotipada como emocionalmente rudimentaria (la propia de minorías culturales tipificadas como “étnicas”) a un colectivo exquisitamente civilizado y emocionalmente sofisticado, punta de lanza de la modernidad. En segundo lugar, también contrapone la efervescencia emocional y necesidad de inmediatez propia de los niños, adolescentes y jóvenes con el reposo y la madurez sentimental de los adultos. Finalmente, confronta los vínculos emocionales directos y transparentes de las clases subalternas con el apaciguamiento emocional y la profundidad sentimental de los grupos culturalmente capitalizados. Ante esto, la chica debe elegir entre el amor que siente por uno y otro. Por añadidura, lo hace también entre las virtudes que encarnan.

Una de las claves del éxito de *Twilight* radica en repescar por enésima vez una de las figuras más destacadas de la iconografía

romántica. Se trata del vampiro. En su origen, el vampiro puede ser interpretado como una figura arquetípica que refleja la fascinación que despertaba en los románticos las formas de vida de la aristocracia feudal y cortesana y las leyes de vasallaje. En la configuración novelesca, el vampiro alcanza la inmortalidad sea cual sea el precio a pagar por ello, utiliza a los otros (los humanos) para alcanzar los propios fines, y despliega una sexualidad ilimitada y sin ninguna contemplación moral. El vampiro es la figura más representativa de *la perversión* como disposición moral, algo que queda sintetizado en su atributo principal: necesita alimentarse de sangre fresca.

La atracción por una encarnación de la maldad tan conseguida no ha dejado de crecer a lo largo de los años, en cada nueva versión del mito. Asimismo, las resonancias simbólicas de la figura del vampiro se han desplazado en cada una de estas versiones. En la saga *Twilight* se mantiene la referencia al universo aristocrático, encarnado en las familias de vampiros más malévolas, poderosas y antiguas. Ahora bien, la familia del vampiro protagonista, los Cullen, no se rige por sus mismas leyes ni estilo de vida, de modo que personifican una forma de maldad vampírica mucho más tenue. La tienen en potencia porque forma parte de su naturaleza, pero se esfuerzan en sublimarla. A nivel emocional, la sofisticada disposición hacia lo perverso propia de los vampiros aristocráticos se reconvierte en contención emocional y en un distanciamiento del espacio público que recuerda a la denuncia a la deriva narcisista, autocontemplativa y hermética de la personalidad moderna en Sennett (1979). La familia Cullen se comporta de forma cordial, pero distante, con el resto de la gente. Los que simulan el papel de hijos van a la escuela, pero no se mezclan con el resto de jóvenes (miembros de una comunidad trabajadora), ni comparten sus inquietudes banales. Despiertan aquella sutil animadversión generalizada, mezcla de envidia y de miedo, de aquellos que tienen algo indefinible que los hace superiores (en este sentido, el don vampírico es paralelo al poder que otorga la posesión de capital cultural).

Esta versión contenida del vampirismo sirve para caracterizar lo que, por analogía, es la versión actual (y proporcionalmente más numerosa) de la aristocracia premoderna: la clase media-alta intelectual. En su representación se armonizan la teoría del proceso civilizatorio de Elias (1989 [1939]) y la teoría sobre la sublimación de Freud (1975 [1929]): el talante aristocrático se ve reconvertido en la disposición intelectual de los personajes. No en vano hoy día el capital cultural, tal y como lo define Bourdieu (1985), juega el papel del refinamiento que distinguía la aristocracia cortesana, y estratifica la sociedad de forma homóloga a como lo ha hecho tradicionalmente el honor (Weber, 2008 [1922]).

En cuanto al hombre lobo, el film actualiza el arquetipo de la animalidad descontrolada que yace oculta tras todo ser humano (o, al menos, todo hombre) civilizado: violentísima, sexuada, irreflexiva, amnésica y hambrienta. Esta caracterización responde, en una versión menos radical, el retrato que históricamente se ha hecho de la alteridad subalterna, sobre todo de aquella más indócil

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

y lumpenizada. En *Twilight* las resonancias clásicas del hombre lobo y de la clase subalterna confluyen en los mismos personajes. De esta forma, el despertar del lobo interior deja de ser la manifestación neurótica de la animalidad masculina reprimida para convertirse en la manifestación pura del *habitus* de la clase subalterna. Los personajes hombres lobo, cuando son humanos, son hostiles y desconfiados con quien no pertenece a su comunidad; cuando se transforman, son extremadamente violentos y descontrolados.

Se construye, por tanto, una doble oposición simbólica entre el hombre lobo y el vampiro. La primera tiene que ver con la naturaleza de su monstruosidad extraordinaria. La fuerza y el resto de poderes del vampiro le otorgan la capacidad de relacionarse con los "otros inferiores" (los humanos) reduciéndolos a una instrumentalización radical, convertidos en la carne/sangre más exquisita con que alimentarse (en el caso de los vampiros "aristócratas"), o en seres a quienes vincularse desde un distanciamiento condescendiente (en el caso de los vampiros de la familia Cullen). En cambio, las cualidades extraordinarias del hombre lobo provienen de la conexión espasmódica con la propia animalidad, con consecuencias no siempre deseadas. Siguiendo con la terminología freudiana, ambos casos comparten su desconexión respecto de la dimensión superyoica de la personalidad, pero tal desconexión se produce de forma totalmente divergente en uno y otro caso. Los vampiros se distinguen por la perversidad sofisticada de su deseo sociopático, de giros y rituales fascinantes y malignos. Los hombres lobo lo hacen por cómo conectan directamente con sus instintos más primarios, sin pasar por ningún filtro social o normativo.

La segunda oposición es la que contrapone la caracterización de clase del vampiro y del hombre lobo en su dimensión humana. Si el vampiro destaca por su capacidad intelectual, el hombre lobo tiene marcadas habilidades manuales (a Jacob, el hombre lobo protagonista, le gusta reparar sus motocicletas, y estudia, como el resto de su grupo, en un instituto de formación profesional). Si los vampiros actúan reflexiva y consensuadamente en la toma de decisiones colectivas y la aceptación de un liderazgo "blando" basado en la autoridad intelectual, y dejan que los individuos de su comunidad tomen sus propias decisiones libremente, los hombres lobo funcionan gregariamente a partir de estructuras jerárquicas con un liderazgo claro más fundado en la fuerza que en la superioridad intelectual. Si la familia Cullen representa el cosmopolitismo de aquellos que poseen capital cultural –y comparten el racismo velado de los intelectuales que están por encima de las miserias ideológicas del «identitarismo» (Calhoun, 2002)–, los hombres lobo son una comunidad hiperenraizada e identitaria, hasta el punto de estar étnicamente anclados a su entorno local. Si los vampiros de la familia Cullen desarrollan un autocontrol muy pronunciado sobre su propio deseo de sangre, los hombres lobo tienen grandes dificultades para controlar sus instintos predadores y la conexión con «lo natural» que reside en su interior.

El contraste entre la emocionalidad primaria e instintiva de los hombres lobo y la sentimentalidad sofisticada y contenida de los

vampiros se expresa con especial contundencia en las relaciones íntimas, familiares y de pareja. Entre los Cullen, las relaciones se caracterizan por una notable horizontalidad a pesar de que existe la figura del patriarca. No tienen una distribución de roles diferenciada (aunque las vampiras tiendan a poseer dones «espirituales», y los vampiros mayores competencias en la pelea cuerpo a cuerpo), y todos luchan contra los enemigos con igual ferocidad. Ahora bien, el elemento que refleja mejor esta horizontalidad radica en la abolición de la función reproductora. Las vampiras no pueden tener hijos. La esterilidad se convierte el estigma y la sanción por liderar un modelo de vínculo sexoafectivo relatado, en los filmes, como insatisfactorio. No es extraño que entre esta comunidad vampírica flote un sentimiento de melancolía que, junto a la contención, se convierten en los patrones emocionales que más claramente los identifican.

Entre los hombres lobo, en cambio, la división sexual de los roles está muy marcada. Todos los hombres lobo son hombres, si exceptuamos el caso de una mujer lobo que permite cumplir la exigencia formal de hacer de la saga un producto políticamente correcto. Cuando salen mujeres, son amas de casa. La pareja del líder de la manada tiene cicatrices en la cara producidas por un ataque descontrolado de ira del marido, que ella ha perdonado y de la que él se arrepiente en silencio (al convertirse nuevamente en seres humanos, se reactiva la dimensión superyoica de su personalidad). Así, si entre los vampiros a desviación de la norma radica en el exceso de horizontalidad, en el caso de los hombres lobo la encontramos en una división de roles anticuada y que no permite el punto de individuación femenina imprescindible (incluso desde el punto de vista ideológicamente conservador que se expresa en la película). Vemos en qué consiste esta individuación.

3. El amor y la feminidad de Bella

El filme es una nueva versión del mito amoroso romántico. No es especialmente original defender que el amor, como emoción paradigmática de la modernidad, ha cumplido una función histórica clave. Ha sido un dispositivo psicosocial capaz de "encantar" (o lo que es lo mismo, de dotar de sentido trascendente) la necesidad de superar las formas de emparejamiento tradicionales y reforzar unas nuevas pautas de conducta amorosa y reproductiva (Beck y Beck-Gernsheim, 1995 [1990]; Seebach, 2013). Como emoción, el amor se mueve en el ambivalencia entre lo más básico (el deseo sexual) y lo socialmente más sofisticado; entre lo más personal e inalienable (la percepción amorosa subjetiva) y lo más social (la estructuración de la función reproductiva de la sociedad). Ante esto, la mitificación del amor permite hacer pasar por pura singularidad el más transversal y socialmente construido los sentimientos. Asimismo, el mito puede servir para vehicular un discurso ideológico marcadamente conservador, y este saga es un claro ejemplo de ello.

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

Es algo que se pone de relieve en el rol que de Bella. Como en los cuentos tradicionales, el personaje de Bella se construye como un modelo de feminidad pasiva. No puede jugar en la liga de los héroes, que son aquellos que tienen el poder de actuar. En la mitología contemporánea, pocas figuras tienen tanta relevancia como los superhéroes. Los relatos de superhéroes pueden ser interpretados como la proyección sublimada del papel activo en la esfera pública que el hombre común, cada vez más atomizado y despolitizado, ha perdido definitivamente. En el superhéroe se proyecta la voluntad de ser un ser humano único, de sobresalir entre la masa humana indiferenciada y victimizada que es el antagonista invisible pero omnipresente de estos relatos. En esta saga, la dimensión heroica de los protagonistas masculinos permite dotar de relevancia social el vínculo amoroso que desencadena la trama.

Aunque no reproduce literalmente la feminidad resignada de antaño (una feminidad que es sancionada negativamente mediante la figura de las mujeres de los hombres lobo), Bella incorpora todas sus virtudes y disposiciones emocionales. De este modo, en muchos momentos representa el arquetipo clásico de la heroicidad sacrificial de las mujeres. Exhibe esta virtud, más pasiva que activa, cuando reivindica sacrificarse por el bien de la comunidad. Una de las escenas donde esto ocurre es en el inicio de una pelea del tercer filme de la saga. Se enfrentan, por un lado, la familia Cullen y los hombres lobo, y, por otro, un pequeño ejército de vampiros recién convertidos, sin la capacidad de autocontrol de los vampiros antiguos (adquirir autocontrol, como asentar el capital cultural, requiere tiempo). Bella se ofrece a hacer algo para contribuir en la defensa de su bando, pero los miembros de la familia Cullen le dicen que el simple hecho de estar allí ya es una ayuda muy relevante, porque su olor humano hace que los nuevos vampiros enloquezcan y sean más ineficientes en la lucha cuerpo a cuerpo. Su mejor forma de colaborar consiste en tener el valor de hacer de cebo, de víctima potencial.

Otra gran escena de heroicidad sacrificial sucede cuando, una vez casados, Bella exige mantener relaciones sexuales a Edward, a pesar del riesgo que pueda conllevar. No ser casto implica el enorme riesgo de que Bella muera a manos de Edward, pues al mantener relaciones coitales éste vería desbocarse su deseo de sangre. Más adelante, Bella también elige seguir adelante con un embarazo que todos sospechan que acabará con su muerte y con el nacimiento de un ser monstruoso. Sin embargo, ninguna de estas elecciones acaba provocando las terribles consecuencias que se esperaban, sino que desencadenan el proceso de redención colectiva con el que concluye la saga.

En la relación simbiótica entre orden y transgresión del mito amoroso, Bella es la portadora del orden. A veces, es el agente pasivo que lo invoca en contra de sus deseos –por ejemplo, cuando Edward le reclama que se mantengan castos hasta casarse, a pesar de las reticencias de ella–; en otros momentos, es el agente activo que lo reclama, como cuando se niega a abortar. En la feminidad, por tanto, también se reconoce un espacio para la agencialidad,

que continúa reservando a la mujer el rol de fiscalización moral de la vida sexoafectiva.

Esta saga defiende una versión del mito amoroso en que la transgresión expurga sus componentes normativos y de conducta indeseables, de modo que se pueden convertir en el nutriente necesario del relato, dotándolo así de la carga libidinal necesaria para que funcione. Ya desde el inicio, los dos protagonistas masculinos son figuras heroicas y virtuosas: ambos son capaces de superar las desviaciones a las que les condena su especie/clase, sin tener que renunciar por ello a la singularidad que les otorga tener poderes sobrehumanos. Jacob es el menos hombre lobo de los hombres lobo, algo que se refleja en su relativa capacidad de autocontrol. Edward es el menos vampírico de los vampiros, y lo evidencia su capacidad de empatizar con los humanos mortales. Al finalizar la saga, los tres protagonistas terminan encarnando modelos de virtud personal y amorosa.

El contacto con el amor genera una serie de círculos concéntricos virtuosos que emanan de un epicentro amoroso, de forma que cuando más cerca se está de este núcleo, mayor es intensidad con la que el mal es expurgado. Bella y Edward son el epicentro, y en ellos se escenifica que el amor hace posible superar todos los obstáculos, sea cual sea su dimensión. En el círculo siguiente, Jacob sufre una profunda transformación personal que le permite romper con las cadenas de su adscripción de clase y étnica, que son la representación metafórica del techo de cristal en la movilidad social. Su recompensa será cuidar y querer a la niña extraordinaria que nace de la relación entre Bella y Edward. En un tercer círculo, el aura redentora del amor aún calienta a la familia Cullen, a los amigos más cercanos de Jacob y al padre de la Bella, que logran superar el miedo y desconfianza recíprocos que atenaza sus vidas.

La consistencia este relato del mito amoroso queda reforzada por la confluencia de todos estos elementos. Por una parte, se trata de un relato cargado de connotaciones transgresoras. Por otra, se superan las conductas menos convenientes de la alteridad transgresora, vinculadas metafóricamente a clases sociales con usos desviados respecto del modelo de la clase media ideológicamente conservadora. Se alcanza así una síntesis gracias a las aportaciones de la protagonista femenina de la saga, cuya aparición desencadena todo el drama. Bella es el objeto de deseo por el que se enfrentan el vampiro y el hombre lobo, pero es ella quien elige entre los dos, enfrentándose si es necesario a su entorno de amigos y familia.

No puede extrañarnos que su elección sea el vampiro, a pesar de la mayor proximidad empática que buena parte de la audiencia pueda sentir por los hombres lobo. Revive en esta elección la vieja motivación de los cuentos de príncipes, el truco romántico más básico, en el que el enamoramiento instantáneo y desinteresado de la chica coincide con aquello más deseable bajo el prisma de la movilidad social ascendente. En este caso, además, la movilidad es doble: es de clase, pero también implica la adquisición del don nada despreciable de la inmortalidad. Sigue la estrategia

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

normativa de hacer de la necesidad, virtud, si bien con un adorno más espectacular.

Conclusiones

En la saga *Twilight* destaca un elemento central del tejido mitológico contemporáneo: la percepción de que las desigualdades tienen un origen fundamentalmente natural y no social. Las emociones juegan un papel clave tanto en la legitimación como en la transmisión de este mito. Lo que mantiene anclado a cada uno en sus nichos estructurales es su disposición emocional, y las de la clase subalterna y de la clase media intelectual son opuestas. Además, las disposiciones emocionales de unos y otros coinciden en una cosa: desaparece el componente socialmente construido de las emociones. En el caso de la clase subalterna, las emociones son fácilmente interpretables como presociales, de tan básicas e instintivas. Entre la clase media intelectual, son interpretables como postsociales, de tan individualizadas y reflexivas. De esta forma, la reificación de las desigualdades, que Bourdieu situaba en el modo como es socialmente naturalizada la distribución desigual del capital cultural (1979), se acentúa en la vivencia y gestión desigual de las emociones o, al menos, en cómo ésta es presentada en las producciones audiovisuales más exitosas.

Asimismo, la naturaleza asocial con la que se representan ambas adscripciones de clase les otorga un sentido trascendente, algo que las ancla en la *cultura de la autenticidad*. En términos psicoanalíticos, se puede concebir la clase subalterna –los hombres lobo– y la clase media intelectual –los vampiros– como dos colectivos que articulan estrategias diferentes para no interiorizar las normas sociales, o cuanto menos, para hacerlo débilmente. En ambos casos, el superyó freudiano asume un rol sancionador menguado. Entre los hombres lobo/clase subalterna, se ve desbordado continuamente por la intensidad de las emociones primarias; entre los vampiros/clase media intelectual, su naturaleza sociopática perversa (de raíz aristocrática) es sustituida por una ingeniería consciente de autocontrol, que condena a una sentimentalidad reflexiva y melancólica: es el precio que hay que pagar por ocupar posición jerárquica privilegiada.

Desde el punto de vista de la carga libidinal que se evoca, es evidente que tanto la figura del hombre lobo como la del vampiro aristocrático –pero no así la del vampiro de clase media intelectual– son las más atractivas. De hecho, durante las últimas décadas son muchas las películas, los videoclips y otros productos audiovisuales que hacen apología de estos dos arquetipos mitológicos. El vampiro aristocrático se proyecta, por ejemplo, en la figura del asesino sociópata extremadamente inteligente y sofisticado: el personaje de *Hannibal Lecter* de *El Silencio de los Corderos* sería un caso paradigmático. En términos sociales, son relatos transgresores que encajan dentro del principio de autenticidad que está en el corazón del tejido mitológico de la contemporaneidad. Remiten a proyectos

aspiracionales imposibles. Son el reflejo de la disposición sofisticada y depredadora de la minoría dominante que está en la cúspide de la pirámide social o del inconformismo resistente y orgulloso de aquellos que están en los nichos sociales más descapitalizados, los de la clase subalterna. Desde el punto de vista político, son relatos que no estimulan la movilidad social ni la traslación del malestar que provocan las desigualdades en un relato político.

A pesar de ello, sería cuestionable que todos ellos sean ejemplos de relatos de matriz ideológica conservadora, como sí lo es *Twilight*. La dificultad a la que se enfrentan los relatos ideológicamente conservadores es: ¿cómo es posible integrar el orden en un tejido mitológico fundamentado en un principio de autenticidad que, precisamente, se sustenta en la necesidad de abolir la dimensión social o la trascendente –ambas externas al individuo– como fuente de sentido? ¿Cómo penalizar modelos sociales que precisamente seducen por lo que tienen de asociales, pero que se consideran moralmente desviados? Es este el reto que se propone resolver la saga. Los protagonistas de los filmes son capaces de trascender su nicho estructural y articulan una emocionalidad alternativa que los libera de las rémoras de sus colectivos de procedencia. Al joven hombre lobo representante de la clase subalterna le permite esquivar los obstáculos de vivir las emociones de una forma demasiado directa, instintiva e irreflexiva. Puede romper así con los patrones de conducta a los que parece estar condenada su gente: actuar precipitadamente para después arrepentirse. En el caso del joven vampiro de clase media intelectual, puede superar un distanciamiento y un vacío emocional que se traduce en una disposición melancólica hacia la vida, recuperando un sentido de plenitud existencial.

De forma análoga al papel que la iglesia ha otorgado tradicionalmente a la mujer como agente clave del control moral de las familias, es la feminidad virtuosa la que arranca los protagonistas masculinos de sus nichos. Bella, que actúa movida por unas disposiciones emocionales auténticas y profundas –el amor y sus derivados: la voluntad de proteger, la predisposición a sacrificarse–, se erige en el agente que hace posible lo imposible: que los protagonistas masculinos puedan romper con lo que mitológicamente es presentado como una determinación estructural –emocional– casi insalvable. El amor virtuoso permite que ambos jóvenes renuncien a sus disposiciones emocionales de origen, pudiendo tener así una vida más plena. El plano mitológico dice: las desigualdades son estructurales, instaladas en lo más profundo y asocial de nuestra personalidad. El plano ideológico –de matriz conservadora– matiza: pero redimirnos es posible si encontramos reductos de autenticidad trascendente, y una minoría (en la que podemos reflejarnos) lo consigue, rompiendo así con el determinismo tanto en términos emocionales como de movilidad social ascendente.

El giro más interesante de la saga consiste en conseguir que la dimensión transgresora del amor, vehiculada a través de los arquetipos del vampiro y del hombre lobo, que representan disposiciones emocionales y morales desviadas, rellene el relato de carga

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

libidinal y de autenticidad. Paralelamente, el amor es el caballo de Troya capaz de integrar los elementos de orden necesarios para defender un proyecto políticomoral trascendente, pero que se legitima porque se origina en el interior, auténtico e inalienable, de los individuos. Gracias al amor, Bella puede librarse de las connotaciones negativas que parecerían ineludibles en el rol que se le reserva: ser un agente normativo de fiscalización moral o, en terminología freudiana, personificar el estrato superyoico. De hecho, el amor activa una superyó armónico, ni social ni trascendente, sujeto a la autenticidad emocional del individuo. Sustituye así las formas precarias de control normativo que, en ausencia de un superyó funcional, empleaban el hombre lobo y el vampiro. En el relato de los filmes, el amor libera el hombre lobo de la culpa que acompaña el descontrol emocional y, a su vez, de la envidia que le despierta la posición de la clase media intelectual. En el caso de los vampiros, el amor sustituye al ego en la dura y esterilizante tarea del autocontrol sistemático. De esta forma, se consigue mantener inalterable lo que en el tejido mitológico de la contemporaneidad se ha convertido, tal vez, el lugar común más transitado (y quizás también, más invisible): no invocar "lo social" como fuente legítima de orden y de sentido.

Referencias bibliográficas

- BECK, U.; BECK-GERNSHEIM, E. (1995 [1990]). *The Normal Chaos of Love*. Cambridge: Polity Press.
- BEN ZE'EV, A. (2000). *The Subtlety of Emotions*. Cambridge MA: The MIT Press.
- BOURDIEU, P. (1979). "Les trois états du capital culturel". *Actes de la recherche en sciences sociales*, vol. 30, n.º 1, p. 3-6.
- BOURDIEU, P. (1979a). *La distinction. Critique sociale du jugement*. París: Les Éditions de Minuit.
- CALHOUN, C. (2002). "The Class Consciousness of Frequent Travelers: Toward a Critique of Actually Existing Cosmopolitanism". *The South Atlantic Quarterly*, vol. 101, n.º 4, p. 869-897
- CAMPBELL, J. (1991). *The Power of Myth*. Nova York: Anchor Books.
- GOBE, M. (2001). *Emotional Branding: The New Paradigm for Connecting Brands to People*. Nueva York: Allworth Press.
- ELIAS, N. (1989 [1939]). *El proceso de civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- FOUCAULT, M. (1991 [1976]). *Historia de la Sexualidad. 1- La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- FREUD, S. (1975 [1929]). *El malestar de la cultura*. Madrid: Alianza.
- GRECO, M.; STENNER, P. (2008). *Emotions. A Social Science Reader*. Londres: Routledge.
- HOCHSCHILD, A. (1979). "Emotion work, feeling rules and social structure". *The American Journal of Sociology*, n.º 85 (noviembre), p. 551-575.
- HOCHSCHILD, A. (1983). *The Managed Heart: Commercialization of Human Feeling*. Berkeley: University of California Press. <<http://dx.doi.org/10.1086/227049>>
- ILLOUZ, E. (1997). *Consuming the Romantic Utopia. Love and the Cultural Contradictions of Capitalism*. California: University of California Press.
- ILLOUZ, E. (2009). "Emotions, Imagination and Consumption: A new research agenda", *Journal of Consumer Culture*". Volumen 9, n.º 3, p. 377-413.
- JONES, O. (2011). *Chavs: The Demonization of the Working Class*. Londres: Verso.
- KONIJIN, E.A. (2000). *Acting Emotions – Shaping Emotions on Stage*. Ámsterdam: University Press. <<http://dx.doi.org/10.5117/9789053564448>>
- LAWLER, S. (2002). "Mobs and Monsters: Independent Man Meets Paulsgrove Woman", *Feminist Theory*, vol. 3, n.º 1, p. 103-13.
- MIRCEA E. (2014 [1954]). *El mite de l'etern retorn. Arquetips i repetició*. Barcelona: Fragmenta.
- POTTER, A. (2010). *The authenticity hoax: How we got lost finding ourselves*. Nueva York: Harper/HarperCollins.
- REAY, D.; CROZIER, G.; & JAMES, D. (2011). *White middle-class identities and urban schooling*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire. Inglaterra: Palgrave Macmillan. <<http://dx.doi.org/10.1057/9780230302501>>
- SAVAGE, M.; BAGNALL, G.; LONGHURST, B. (2005). *Globalization and belonging*. Londres: SAGE.
- SAYER, A. (2002). "What are you Worth? Why Class is an Embarrassing Subject". *Sociological Research Online*, vol. 7, n.º 3. <<http://www.socresonline.org.uk/7/3/sayer.html>> <<http://dx.doi.org/10.5153/sro.738>>
- SCHEFF, T. (2000). "Shame and the Social Bond: A Sociological Theory". *Sociological Theory*, vol. 18, n.º 1, p. 84-99. <<http://dx.doi.org/10.1111/0735-2751.00089>>
- SEEBACH, S. (2013). *Love Magic. The Meaning of Rituals of Live as a Second Order Form in the Weaving of Durable Social Bonds in Late Modernity*. Barcelona: Tesis doctoral, UOC.
- SENNETT, R. (1977). *The Fall of Public Man*. Nueva York: Knopf.
- SIMMEL, G. (2004[1907]). *The Philosophy of Money*. Londres: Routledge.
- SKEGGS, B. (2004). *Class, Self, Culture*. Londres: Routledge.
- SKEGGS (2005). "The Making of Class and Gender through Visualizing Moral Subject Formation". *Sociology*, vol. 39, n.º 5, p. 965-982. <<http://dx.doi.org/10.1177/0038038505058381>>
- TAYLOR, Ch. (1989). *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*. Cambridge: Harvard University Press.
- TAYLOR, Ch. (1991). *The Ethics of Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press.
- WEBER, M. (2008 [1922]). *Economía y Sociedad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

<http://digithum.uoc.edu>

La educación sentimental del siglo XXI...

Isaac González Balletbò

Profesor de Estudios de Ciencias Sociales
Universitat Oberta de Catalunya

Isaac González Balletbò (1974) es licenciado en Sociología por la Universitat Autònoma de Barcelona, diploma de Estudios Avanzados al departamento de Sociología (2007) y es doctor por la misma universidad, con la tesis *Els tres esperits de la segona modernitat. Un marc conceptual per a l'anàlisi de les desigualtats socials contemporànies* (2010). También tiene el Posgrado en Antropología Aplicada al Bienestar Social por la UAB.

Es profesor de los Estudios de Artes y Humanidades de la UOC desde el año 2007. De su etapa profesional anterior destaca haber trabajado como investigador y coordinador del grup de investigación en educación del Institut de Govern i Polítiques Públiques de la UAB.

Durante su etapa formativa fue investigador en el Consorci Institut de la Infància i del Món Urbà y del grupo de investigación GIRCOM de la UOC.

Av. Tibidabo, 39-43
08035 Barcelona



UNIVERSIDAD
DE ANTIOQUIA