

City University of New York (CUNY)

CUNY Academic Works

Dissertations, Theses, and Capstone Projects

CUNY Graduate Center

6-2020

Inclinaciones del yo: Aproximaciones desde el afecto y la vulnerabilidad a la literatura y el cine autobiográficos de la España en Crisis (2008–2019)

Salvador Gómez Barranco

The Graduate Center, City University of New York

[How does access to this work benefit you? Let us know!](#)

More information about this work at: https://academicworks.cuny.edu/gc_etds/3747

Discover additional works at: <https://academicworks.cuny.edu>

This work is made publicly available by the City University of New York (CUNY).

Contact: AcademicWorks@cuny.edu

INCLINACIONES DEL YO: APROXIMACIONES DESDE EL AFECTO Y LA
VULNERABILIDAD A LA LITERATURA Y EL CINE AUTOBIOGRÁFICOS DE LA
ESPAÑA EN CRISIS (2008-2019)

by

SALVADOR GÓMEZ BARRANCO

A dissertation submitted to the Graduate Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures
in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy, The City
University of New York

2020

© 2020

SALVADOR GÓMEZ BARRANCO

All Rights Reserved

Inclinaciones del yo: Aproximaciones desde el afecto y la vulnerabilidad a la literatura y el cine autobiográficos de la España en Crisis (2008-2019)

by

Salvador Gómez Barranco

This manuscript has been read and accepted for the Graduate Faculty in Latin American, Iberian, and Latino Cultures in satisfaction of the dissertation requirement for the degree of Doctor of Philosophy.

Date

Paul Julian Smith

Chair of Examining Committee

Date

Carlos Riobó

Executive Officer

Supervisory Committee:

Paul Julian Smith

Isolina Ballesteros

Nuria Morgado

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK

RESUMEN

Inclinaciones del yo: Aproximaciones desde el afecto y la vulnerabilidad a la literatura y el cine autobiográficos de la España en Crisis (2008-2019)

by

Salvador Gómez Barranco

Advisor: Paul Julian Smith

Esta tesis explora la literatura y el cine autobiográficos producidos en el contexto de la España en Crisis (entre 2008 y 2019), a través de teorías recientes sobre afecto (Brian Massumi, Sarah Ahmed...) y vulnerabilidad (Judith Butler, Adriana Cavarero...). Mediante un análisis textual detallado, se propone el estudio de tres novelas (*Clavícula* de Marta Sanz, *Ordesa* de Manuel Vilas y *El amor del revés* de Luisgé Martín) y de tres películas (*Mapa* de Elías León Siminiani, *True Love* de Ion de Sosa, pertenecientes al Otro cine español, y *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar) para la identificación de las “inclinaciones del yo” llevadas a cabo en cada caso. Estas “inclinaciones del yo” refieren a estrategias de diversa índole: la deconstrucción del ideal moderno de sujeto autónomo, vertical y eminentemente racional; el cuestionamiento de las bases tradicionales del discurso y del sujeto autobiográficos; el énfasis en el aspecto corporeizado, afectivo, expuesto, dependiente y relacional de la subjetividad; y la vulnerabilidad como cualidad esencial para la autoinscripción del “yo” en los discursos creativos. La valoración de estas estrategias tiene en cuenta distintas dimensiones de las obras, desde formales, textuales, estilísticas o estéticas, hasta otras éticas, políticas o filosóficas, que son integradas en la caracterización de este avance significativo e interdisciplinar de la creación autobiográfica en la España contemporánea.

ABSTRACT

Inclinations of the I: Approaches from Affect and Vulnerability to Autobiographical Literature and Film of the Spain in Crisis (2008-2019)

by

Salvador Gómez Barranco

Advisor: Paul Julian Smith

This dissertation explores the autobiographical literature and cinema produced in the context of a Spain in Crisis (between 2008 and 2019), using recent theories on affect (Brian Massumi, Sarah Ahmed ...) and vulnerability (Judith Butler, Adriana Cavarero...). Through comprehensive close reading, it examines three novels (*Clavícula* by Marta Sanz, *Ordesa* by Manuel Vilas and *El amor del revés* by Luisgé Martín) and three films (*Mapa* by Elías León Siminiani, *True Love* by Ion de Sosa, both representative of the Other Spanish Cinema, and *Dolor y gloria* by Pedro Almodóvar) in order to identify the “inclinations of the I” carried out in each case. These “inclinations of the I” refer to strategies of various kinds: the deconstruction of the modern ideal of an autonomous, vertical and eminently rational subject; the questioning of the traditional bases of the autobiographical discourse and subject; the emphasis on the embodied, affective, exposed, dependent and relational aspect of subjectivity; and vulnerability as an essential quality for the self-inscription of the “I” in creative discourses. The evaluation of these strategies considers different dimensions of the works, from formal, textual, stylistic, or aesthetic, to other ethical, political, or philosophical ones, integrating all of them in the characterization of this significant and interdisciplinary development of autobiographical creation in contemporary Spain.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1. AFECTO(S), VULNERABILIDAD Y DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO. TRIANGULACIÓN TEÓRICA Y GEOMETRÍAS DE LA INCLINACIÓN	21
1.1. Lado 1: Afecto(s)	25
1.2. Lado 2: Vulnerabilidad	37
1.3. Lado 3: Discurso autobiográfico	42
1.4. Cierres y aperturas del triángulo: <i>Inclinaciones del yo</i>	48
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE NOVELAS AUTOBIOGRÁFICAS	54
2.1. Visión panorámica de la literatura autobiográfica de la España en Crisis	54
2.2. <i>Clavícula</i> (2017), de Marta Sanz	63
2.3. <i>Ordesa</i> (2018), de Manuel Vilas	84
2.4. <i>El amor del revés</i> (2016), de Luisgé Martín	103
CAPÍTULO 3. ANÁLISIS DE PELÍCULAS AUTOBIOGRÁFICAS	120
3.1. El cine autobiográfico y el Otro cine español: un cruce de caminos	120
3.2. <i>Mapa</i> (2012), de Elías León Siminiani	139
3.3. <i>True Love</i> (2011), de Ion de Sosa	158
3.4. <i>Dolor y gloria</i> (2019), de Pedro Almodóvar	173
RECAPITULACIÓN (UN CIERRE EN TRES TIEMPOS)	192
OBRAS CITADAS	207

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por haberme apoyado incondicionalmente, con cariño y con comprensión y con paciencia y con ayuda y con amor, les debo esta tesis —como les debo casi todo en la vida— desde la primera hasta la última página. No la han escrito ellos, pero ellos me han sostenido el pulso para escribirla. Mamá, papá: infinitas gracias.

A mis hermanos. A Emilio, porque es mi otra mitad y, pese a la lejanía, me ha ayudado y apoyado siempre. “Alguien que tiene un hermano gemelo no puede sentirse nunca del todo solo”, leí una vez. Y cuánta verdad hay. A Carmen, porque es todo luz, porque su alegría lo inunda todo y porque tiene el corazón más generoso que conozco. A Pablo, porque sé que se alegra con mis alegrías, como yo me alegro con las suyas. A Conchi, que es medio hermana y medio madre, por darnos tanto desde hace tanto tiempo.

A mis tíos y tías, a mis primos y primas: gracias generalizadas a esta “gran familia”, a la red de afectos que crean entre todos. De manera especial, a mi tía Mary, que me abrió las puertas de Nueva York, que ha quemado por mí tantas velas en su altar, y que me ha acompañado pilotando virtualmente cada vuelo transoceánico que he hecho en estos años. También de manera especial a mi tía Charo y a mi tío Paco, por inculcarme el amor al cine y el interés por las artes, y por seguir compartiéndolos conmigo en cada ocasión. A mis primas Isa y Paula, porque el cariño que nos une es especial y porque las llevo siempre muy cerca de mí.

A Paul Julian Smith, por haberme acompañado en estos años de doctorado, primero como profesor y luego como director de tesis. Me siento privilegiado por haber tenido la guía, los consejos y el apoyo de este académico brillante, amable y generoso. Sus comentarios siempre constructivos y pertinentes han allanado mucho el camino de la escritura. A Isolina Ballesteros, por haberme acompañado también (y tan bien) en estos años de doctorado, durante los que hemos tenido muchas ocasiones para charlar e intercambiar ideas. Gracias por formar parte del comité de tesis y por ofrecerme ayuda siempre que la he necesitado. A Nuria Morgado por haber accedido, tan amablemente y sin conocerme, a formar parte del comité de tesis. Espero tener la oportunidad de establecer más colaboraciones en el futuro.

Al resto de profesores del departamento Latin American, Iberian, and Latino Cultures (LAILaC) del Graduate Center de CUNY, porque de cada uno de ellos he aprendido cosas distintas e importantes: a Fernando Degiovanni, a José del Valle, a Magdalena Perkowska, a Carlos Riobó, a Lía Schwartz, a Silvia Dapía, a Raquel Chang-Rodríguez, a Oswaldo Zavala, a Licia Fiol-Matta. Gracias también a Jo Labanyi, por aceptarme en su memorable curso en NYU, y a David Gerstner y Edward Miller, profesores del certificado de Film Studies. De todos ellos me llevo algo valioso. A Lina García, por la ayuda, la paciencia y el cariño. A otros profesores inspiradores que he tenido en mi camino de estudiante, y que me han traído hasta aquí: Mercedes Comellas, Miguel Nieto, Adrián Matas, Rocío Ruiz.

A The Graduate Center, CUNY, por haberme apoyado económicamente para completar mis estudios doctorales, incluyendo la Graduate Center Fellowship por cinco años y la Graduate Center Dissertation Fellowship, la cual me ha permitido terminar la escritura de esta tesis desde

España. Al sistema universitario público CUNY por haberme dado la oportunidad de enseñar en varios de sus centros: Hunter College, John Jay College y City College. El aprendizaje en esas aulas ha sido incalculable.

A mi familia de Nueva York, cuyo apoyo y alegría ha sido imprescindible para llegar hasta aquí. Mi agradecimiento es especialmente grande para Sara Cordon (mi Zari), Gabriel Alvarado (Gabo) y Víctor García (Vic), con los que desde 2014 llevo compartiendo tantísimas cosas y tantísimos ratos. Zari: contigo, al fin del mundo (y, mientras tanto, al sushi-bar de Astoria, al “distinto de verano” de Malasaña o al festival de Benidorm), gracias por todo, todo el tiempo. Gabo: qué suerte es tenerte alrededor, siempre tienes una sonrisa y una palabra amable a mano. Vicky: tu alegría mueve montañas, gracias por haberla compartido conmigo. Gracias también a Miguel Contreras, a Roberto Martínez y a Poncho Félix.

A los otros grandes amigos que hice en The Graduate Center: a Natalia Castro Picón (por las cervezas, las conversaciones y las ideas), a Cristina Morales (por la generosidad y el compañerismo), a Mariana Romo Carmona (por abrirnos la casa y el corazón), a Fabiola Fernández (por la amistad y los abrazos), a Almudena Vidorreta y Adrián Izquierdo (por el cariño y las risas), a Nancy Ortega (por la bondad y el ejemplo) a Ana Acevedo (por tejer redes de apoyo y solidaridad), a Isabel Domínguez Seoane (por la generosidad y la alegría). A los otros excelentes compañeros de camino: Huber Jaramillo, Elena Chávez, Lily Ryan, Daniel Valtueña, Rojo Robles, Gabriel Arce, Rocío Carranza, Lorena Paz, Ulises Gonzales, Pedro Cabello, Cristina Pardo, José Chavarry, Ernesto Cuba, Inés Vañó, Alexis Iparraguirre y a todos los demás que han contribuido con buen humor y buenas ideas a la “comunidad intelectual” (y afectiva) de CUNY.

A los colegas de UPenn, y especialmente a Albert Jornet Somoza, a Xavier Dapena y a Joaquín Pascual. A lxs colegas de la Itinerante Permanente, Alfo Aguado, Alberto Carpio, Berta del Río, Jorge Gaup, Iria Ameixeiras, Alba Solà, Almudena Marín, Vicente Rubio, Luis Moreno, etc: otra universidad es posible. A mis queridas Mariana Graciano y Kadiri Vaquer, aunque nos veamos tan poco. A Nuria Mendoza, a la que aprecio tanto. A Claudia Salazar, por los intercambios. A Lina Meruane, por la ayuda y la recomendación clave. A Ezequiel y Wendy, por ser tan buenos compañeros de piso. A Marthein Boonstra, a Jonathan Gagen, a Rafael Villegas, por el amor y la compañía durante el camino.

A mis “amigas de toda la vida”, María Cobano, Tamara Kueder, Cecilia Domínguez, Piluqui Rubín, Bea Ferrera, Andrea López, Tere Serrano, Pilar Rodríguez, María Concha Hierro, por esta amistad que se mantiene en el tiempo (aunque no siempre en el espacio).

A todxs ustedes, todo mi agradecimiento. Y todo mi *afecto*.

INTRODUCCIÓN

La práctica académica peca, a menudo, de tremendista. Le gusta hacer grandes anuncios —como la muerte del autor o el fin de la historia—, proclamar el agotamiento de eras y paradigmas —con el tan apreciado prefijo pos-: posmodernidad, posestructuralismo, posteoría, poscine...—, anunciar el comienzo de otras nuevas, propiciar (o ponerse a bailar al ritmo de) nuevos giros —el lingüístico, el afectivo, el ético, etc.— o proponer otras definiciones y clasificaciones para referirse a los mismos objetos o fenómenos —enfaticando la ineficacia o la caducidad de las anteriores—. En este afán por destruir lo previo y proponer algo nuevo se da, por supuesto, cierta lógica del reciclaje, relacionada con un temor no siempre declarado a decir lo mismo (y a decirlo con las mismas palabras) que han dicho ya otros (con la ventaja incalculable de haberlo hecho antes) y con un deseo legítimo de que el trabajo propio suponga —o parezca— una novedad (la academia prefiere llamarla “contribución” o “aporte”), por pequeña que sea.

En los departamentos de lenguas modernas, y en general todos los relacionados con las ciencias sociales, las artes y humanidades, esas tendencias y esos temores se reflejan con más intensidad que en otras áreas de conocimiento, que suelen librar batallas de distinta naturaleza (por ejemplo, los dilemas bioéticos en torno a la sujeción a los intereses comerciales de las empresas farmacéuticas que deben gestionar los departamentos de biología). En nuestros departamentos, los temas y los aparatos teóricos —otro sintagma fetiche del argot académico— se renuevan prácticamente cada temporada, como las tendencias en la alta costura y, con ellos, se refuerza también la legítima esperanza de que esas herramientas habiliten investigaciones más pertinentes, más interesantes, más creativas, más certeras.

Las conferencias, los congresos, las revistas (o *journals*), los libros académicos y los programas de estudios de posgrado son algunos de los espacios en los que se va moldeando esa agenda académica, en torno a la cual se articulan los debates y las conversaciones más efervescentes y vibrantes, y fuera de la cual, un investigador se encuentra abocado al monólogo y a la soledad —circunstancias que, teniendo en cuenta la ya de por sí precaria situación de algunos académicos, pueden resultar difíciles de soportar—. La lógica del reciclaje es aplicable también, por tanto, a la figura del investigador, quien debe adquirir en un tiempo récord el vocabulario, las lecturas y demás herramientas necesarias para zambullirse competentemente en las corrientes académicas en marcha. En el ensayo *Crítica de la razón precaria* (2019), Javier López Alós desgrana con lucidez todos los peligros de estas lógicas académicas del “renovarse o morir” que, de alguna manera, sólo responden a la incorporación de los valores neoliberales a la práctica académica: “Que las constantes llamadas a actualizar destrezas y trayectorias empleen el término *reciclarse* es toda una declaración de por dónde van las cosas” (93).

Estas herramientas tienden, además, a ser cada vez más interdisciplinarias: no basta ya con tener nociones filológicas, históricas o estéticas para aproximarse a los objetos culturales, sino que a menudo se introducen elementos procedentes, por ejemplo, de la más áspera filosofía, de las ciencias sociales o incluso de las “ciencias duras” (neurociencia, fisiología, informática, etc.). Hay quienes han señalado el riesgo de que esos aparatos teórico-críticos acaben aplastando —hasta deformar— a los objetos de estudio (cuando no a los propios estudiosos). Dado el nivel de exigencia, no es raro que uno sienta que nunca llega a tiempo o que, si llega, lo haga con unas capacidades dudosas —el epidémico “síndrome del impostor”—. En cualquier caso, parece improductivo pensar en esas transformaciones del campo sólo como una suerte de imposiciones

sadomasoquistas forzadas por sus propios miembros. Es decir, a menudo resulta interesante constatar cómo —al igual que la agenda de un laboratorio se adapta a la urgencia impuesta por un nuevo virus— también nuestros departamentos transmutan para dar respuesta a fenómenos culturales o sociales (o a impositivos éticos, incluso) que presentan características o elementos novedosos y que, por tanto, requieren y habilitan esas transformaciones. Así, por tanto, la constante reconfiguración de los estudios culturales emana de —y también favorece a— las manifestaciones culturales, así como a sus respectivos marcos de recepción y evaluación: la interacción entre ambos planos es, en muchos casos, bidireccional y simultánea.

La tesis doctoral —el género de escritura académica por excelencia— constituye una buena ocasión para ceñirse a esas (auto)exigencias de la investigación humanística y convertirla en un campo de prácticas desde el que demostrar(se) competente y eficaz en la incursión en ciertos debates en marcha, asumiendo sus reglas de la manera más ejemplar posible —¿no es ese el objetivo final de una tesis?—. Sea como sea, este trabajo sienta sus bases sobre una serie de intereses personales que ya habían quedado reflejados en la carta de motivación de solicitud de ingreso al programa doctoral de The Graduate Center, y que estaban relacionados con las distintas formas de escrituras/discursos del yo que parecían estar colapsando el paisaje creativo español en las primeras décadas del siglo XXI (y más notablemente, en el particular contexto de la Crisis iniciada en 2008). De alguna forma, *Ensayos del dolor propio* (ContraEscritura, 2015), libro de carácter híbrido y experimental redactado originalmente como trabajo final del MFA en Escritura Creativa en Español de NYU, funciona como antesala (literaria) de muchas de las cuestiones recuperadas en esta tesis doctoral: escritura autobiográfica, vulnerabilidad (del cuerpo enfermo e hipocondríaco), configuración afectiva de la propia subjetividad, etc. En estas páginas,

pese a los corsés estilísticos propios de la escritura académica, se ha tratado de mantener la actitud creativa (no sólo a nivel lingüístico, sino también en relación con los puntos de vista y a las estrategias argumentativas), reivindicando así el lugar del goce estético que debería alumbrar cualquier actividad intelectual.

A nivel global (u occidental: ambos términos requieren precauciones), las creaciones artísticas de carácter autobiográfico o autorreferencial han experimentado un importante desarrollo en las últimas décadas. Da la sensación de que se ha producido una generalizada democratización —habrá quien prefiera el término liberalización— del yo, de la enunciación en primera persona, de la exhibición de la propia persona, no sólo a nivel ideológico sino también a nivel físico (corporal; de la propia imagen; etc.). Como apunta Steven Shaviro, si la posmodernidad amenazó con la destrucción definitiva del sujeto, sus consecuencias fueron más bien el troceado, dispersión y multiplicación del sujeto: “Precisely because postmodernism dissolves any notion of fixed personal identity or of an integral and self-contained subject, fragments and traces of subjectivity (or, better, of ‘personality’) are strewn more or less everywhere in the postmodern landscape” (*The Cinematic Body* X). Siguiendo la terminología popularizada por Zygmunt Bauman, podría decirse que más que la liquidación del sujeto lo que se ha dado es la licuefacción de este, puesto que ahora parece inundarlo o empapararlo todo.

Es la era del *selfie*, de las *stories*, de la autopromoción en las redes sociales, de los *influencers* y de los *reality shows*. Es la era del #MeToo. Es también la era en que el noruego Karl Ove Knausgård se ha convertido en una *rock star* de las letras mundiales tras escribir una autobiografía (*Mi lucha*) en seis tomos, en que escritoras como Annie Ernaux y Virginie Despentes encabezan las listas de ventas en Francia con desgarradas confesiones sobre sus vidas

(habitualmente, con un claro enfoque feminsita), o en que Pedro Almodóvar consigue la nominación a mejor película extranjera con *Dolor y gloria*, en la que Antonio Banderas interpreta a su áter ego (Salvador Mallo es un anagrama de Almodóvar's All). Paula Sibilia considera que estas transformaciones evidencian una progresiva espectacularización de la intimidad, alimentada por las tecnologías digitales y el internet, y no es de extrañar que abunden los que ven en todo esto un síntoma (si no la demostración definitiva) de la superficialidad, el ensimismamiento o el egocentrismo que, en su opinión, caracteriza a los sujetos de las sociedades capitalistas contemporáneas. Antonio Muñoz Molina, por ejemplo, se ha referido a esta tendencia (o “epidemia”, en sus palabras) como “hipertrofia del yo” (“Alguien lo sabe”; “Longitudes de verano”). Estas visiones apocalípticas acerca de los usos (y abusos) contemporáneos del yo —y su supuesto mercadeo impudoroso y ridículo— se desprenden, acaso, de ciertos prejuicios relacionados con una brecha generacional, dilatada por la irrupción de nuevas tecnologías y sujeta a visiones conservadoras acerca de las funciones del arte o del rol del intelectual público.

En España, la proliferación en la última década de creaciones artísticas de carácter autobiográfico —adjetivo que, aquí se anuncia, será asumido con flexibilidad— puede interpretarse como parte de un fenómeno más amplio, pues excede un ámbito estrictamente cultural —si es que esto existe—. En mayo de 2011, en un momento en que se llevaban a cabo políticas de recorte (que amenazaban la integridad del estado del bienestar) y en que los estragos de la Crisis estaban en su pico de intensidad, una multitud de manifestantes inundó las plazas de ciudades y pueblos españoles, promoviendo acampadas y asambleas (la más multitudinaria y simbólica fue la de la Puerta del Sol, en Madrid). Ese movimiento, referido como 15-M, reunió espontáneamente a personas sin una afiliación política clara, unidas ante un sentimiento común:

la indignación (de ahí que el 15-M a veces se denomine también “marchas de los indignados”). La propia identificación del movimiento con un sentimiento (más que con una ideología clara) parece una circunstancia propicia para pensar en la forma en que la esfera afectiva empieza a ocupar un lugar central en la reconfiguración de ciertas lógicas y discursos de la vida pública.

Esta indignación estaba referida, especialmente, a la clase política, lo que explica que uno de los eslóganes más utilizados en aquellas semanas fuese el de “¡No nos representan!”. Se acusaba a los partidos políticos tradicionales (PSOE y PP) de una actitud acomodada en el sistema bipartidista (con los privilegios asociados), así como de hacer política alejados —cuando no de espaldas— a los ciudadanos “de a pie”. Esta indignación compartida intentó materializarse, poco a poco, en reivindicaciones concretas, entre las que se incluían la promoción de una democracia más participativa y horizontal, el derecho a la vivienda digna, la protección de la sanidad y la educación públicas (estas protestas luego se organizaron en torno a “mareas”), la puesta en marcha de medidas para dar oportunidades a los más jóvenes, etc. En este contexto, además, ciertas reivindicaciones feministas se hicieron muy visibles, pues se abrieron o se avivaron debates como los relacionados con el lenguaje inclusivo, la feminización de la política o la puesta en valor de los cuidados y los afectos.

En esos meses, las asambleas ciudadanas y los círculos (forma geométrica que incide en la desjerarquización y en la horizontalidad) supusieron una apropiación del espacio público, en un sentido literal (pues se realizaban habitualmente en plazas o parques), pero también en un sentido figurado. Los ciudadanos en paro, los trabajadores precarizados, los pensionistas empobrecidos, los adolescentes que eran involuntariamente ni-nis (aquellos que *ni* trabajaban *ni* estudiaban), las empleadas de hogar o cuidadoras no retribuidas... Todos ellos tenían la

oportunidad de alzar la voz (o tomar el altavoz), ante una audiencia que les escuchaba con respeto y atención, para expresar libremente sus preocupaciones y propuestas o, simplemente, contar sus dramáticas circunstancias personales, recibiendo el calor y el afecto de otras personas. Pero la plaza, como propone Luis Moreno Caballud,

no era solo un espacio para encontrar «soluciones» formuladas en los lenguajes técnicos que las instituciones querían oír, era también un espacio para ensayar modos de vida alternativos, no solo a través de la palabra, sino también a través de los afectos, la sociabilidad y los cuerpos. (*Culturas de cualquiera* 274)

Así, junto a la palabra (y las soluciones planteadas como “ideas”, a través de argumentos), se pone en valor otro tipo de prácticas relacionadas con los planos afectivo, corporal y social, que se consideran también mayoritariamente ignorados o despreciados por la política tradicional y por el *establishment*. Se insiste en la idea de que *ser* implica también *poner el cuerpo* y que uno de los grandes retos de la sociedad es cuidar a los ciudadanos en tanto que cuerpos sensibles y vulnerables. El yo que toma la palabra en esos contextos es, por tanto, un yo corporeizado y sensible que, además de pensar, siente; que, además de indignarse, se duele. Los distintos yoes-cuerpos se organizan, como sugiere Javier Toret, formando una suerte de cuerpo único, siguiendo la estructura del sistema red caracterizada por tener una

anatomía híbrida, física y virtual, en la que destacan las identidades colectivas, posee forma de red y la capacidad de producir activaciones emocionales y experiencias comunes, de sintonizar la atención y el vocabulario. Este tipo de multitud actúa, se expresa y toma conciencia —autonomía— como dinámica que atraviesa la impotencia y miedo-ambiente, convirtiendo el malestar en empoderamiento colectivo. Se define por su

potencia para hacer con el lenguaje, el afecto y el cuerpo que toman consistencia en secuencias. Un cuerpo de cuerpos, un cyborg multitudinario, decomponible y recomponible. (133)

En este contexto, lenguaje, afecto y cuerpo aparecen como elementos articuladores de los mecanismos complejos de empoderamiento y resistencia. La imagen de un “cuerpo de cuerpos” propone un modelo de cooperativo que, al mismo tiempo que respeta la individualidad y la experiencia personal de cada individuo/cuerpo, refuerza el carácter comunitario y solidario del movimiento. Como sugiere Germán Labrador, “[e]se campo de prácticas de comunicación ha tenido como primera consecuencia abrir espacios para la irrupción directa de *historias de vida* en primera persona, en foros virtuales o en asambleas en plazas” (567, cursivas en el original). Esas historias de vida, que a menudo se viralizan en las redes sociales o en las tertulias televisivas por su “representatividad, [por su] capacidad de encarnar biográficamente una experiencia colectiva” (571), acaban constituyéndose, en su acumulación en el espacio público, como “una poderosa, anónima, desregulada, colectiva inundación *de microliteraturas del yo*” (571, cursivas en el original). Estas historias de vida o microliteraturas del yo —sería interesante señalar cuáles son las formas macro- de este fenómeno—, pese a surgir asociadas a la narración de experiencias personales (de ciudadanos indignados, con vidas precarias), resultan fácilmente extrapolables a un plano colectivo (de lo micro a lo macro), pues son relatos en los que puede verse reflejada una parte importante de la población española que, hasta entonces, no se sentía representada en nadie. Estas voces reclaman, desde su posición enunciativa y material no privilegiada, que la legitimidad de sus historias (de sus voces) está basada en la “irrefutable verdad” de la experiencia propia, como señala Moreno Caballud:

Los afectados por la crisis neoliberal, de cualquier clase y condición, se unen, pues, para convertirse en «expertos en lo que les pasa», pero entendiendo que ser experto, en este caso, no consiste solo en poseer saberes especializados, sino también esos otros saberes situados y cotidianos a los que se les suele llamar «experiencia». (286)

Ante la sensación compartida de la falta de representatividad política y de la lejanía de los políticos y de las instituciones con respecto a la ciudadanía, surge la necesidad de “autorrepresentarse”, de inscribirse en el discurso público, sin necesidad de asumir los códigos y las plataformas tradicionales, sino imaginando y llevando a la práctica modelos organizativos alternativos (el término “culturas de cualquiera”, propuesto por Moreno Caballud, capta con eficacia su esencia). Estos “expertos en los que les pasa” contrastan, por tanto, con aquellos que tradicionalmente habían ocupado el rol de expertos, intelectuales, novelistas, profesores universitarios, ensayistas, columnistas, etc., cuya capacidad de conectar con las demandas y necesidades de la mayoría de la población empieza a quedar en evidencia. Si bien es cierto que algunos intelectuales y ensayistas consagrados sintieron interés y empatía inmediata con respecto a los sucesos del 15-M —con el ejemplo destacado de José Luis Sampedro—, su lugar central como intérpretes de la realidad o como líderes de opinión quedó, en buena medida, desplazada por esas otras voces emergentes, que complejizaban, haciendo más rico y variado, el discurso público.

Una de las figuras cuestionadas en este contexto es la del intelectual, que en la España contemporánea estaba, a su vez, ligada a la figura del “novelista intelectual” (Francisco Ayala propuso esta denominación en 1983 en una columna en *El País*), es decir, la de aquel hombre de letras —a menudo, también, miembro de la Real Academia Española— que, desde su afianzada

tribuna en algún medio nacional, tendía a pontificar sobre los “grandes temas” —siendo el “tema español” uno de los más comunes— de manera, muchas veces, arrogante o, incluso, poco respetuosa: Arturo Pérez Reverte, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina (formalmente más templado), Mario Vargas Llosa, etc. Sus columnas de opinión, una de las modalidades de “escrituras del yo” más consolidadas en la tradición española, habían funcionado, durante décadas, como articuladoras de la “vida intelectual” española (al menos, la más visible y la más “ruidosa”). En los últimos años, la posición privilegiada y la actitud poco autocrítica de estos hombres son afeadas por quienes consideran que sus puntos de vista dejaron hace tiempo de ser representativos del “sentir común”. En especial, son muchas las personas que les recriminan un ejercicio masculinista —cuando no machista— de la actividad intelectual, no sólo reflejado en sus interpretaciones de ciertos fenómenos (el feminismo, las crisis territoriales, las protestas ciudadanas, etc.) sino también en las formas, en el estilo y en el lenguaje.

Mientras que algunos intelectuales se sintieron atacados y desplazados por esas “culturas de cualquiera”, otros escritores, académicos, ensayistas y pensadores, aprovecharon la ocasión para explorar nuevas formas de ejercitar el rol de intelectual. Albert Jornet Somoza ha estudiado cómo, en este contexto, prolifera un nuevo modelo de ensayista, distinto del “ensayista experto”, que tiende a elaborar su discurso renunciando a visiones totalizantes y desde el reconocimiento explícito de la propia vulnerabilidad:

la figura que se alza sobre esta nueva concepción de la vida, que no confía en la posibilidad de enunciar certezas, es la de un «intelectual vulnerable», que alberga en su propio pensar lo indeterminado, lo disruptivo y lo no-codificado, cuestionando así la jerarquía de los saberes e incluso su propia voz, especialmente cuando cae en la tentación

de encarnar la figura del experto, hablando desde la seguridad disciplinada de un saber oficial. (Jornet Somoza 177)

Así, los “intelectuales vulnerables” se alían con los “expertos de lo que les pasa” no sólo compartiendo preocupaciones (la precariedad laboral, la insuficiencia de la representatividad política, etc.) sino también problematizando su propio lugar de enunciación. Este nuevo modelo de intelectual —que si bien no sustituye al tradicional, hace más heterogénea la arena intelectual— renuncia a cualquier tipo de privilegio discursivo y, por el contrario, aspira a insertarse en un discurso público transformado y múltiple sin la voluntad de imponer visiones absolutas o totalizantes: el yo se deja enmarañar con otros yoes (*inclinándose*), en pos de un polifónico (y complejo) “nosotrxs” (o cuerpo de cuerpos). Las propuestas de esta tesis se alinean claramente con esas líneas de reflexión, pues se parte de la hipótesis de que la creación literaria y cinematográfica de carácter autobiográfico producida entre 2008 y 2019 refleja, en muchos casos, esa voluntad por *encarnar* un discurso desde el yo que desestabiliza ciertas prácticas, estilos y estrategias (personalistas, masculinistas, totalizantes) asociados con los usos del yo y heredados, en buena parte, de ciertas teorizaciones modernas sobre la subjetividad y la identidad. A estas estrategias de representación autobiográfica (aquí, de manera concreta, en literatura y cine) se las denominará, como se desarrollará más adelante, “inclinaciones del yo”.

En los últimos años, la Crisis española iniciada en 2008 parece estar funcionando como inauguradora de todo un nuevo paradigma en los estudios peninsulares contemporáneos. Sus causas y consecuencias, al ser de naturaleza muy variada, favorecen su aplicación a objetos y fenómenos de estudio diversos. En esta tesis, la España en Crisis funciona como marco temporal y como contexto (como tono, como atmósfera) en los que se hacen más evidentes ciertos

cambios y tendencias en el uso de lo autobiográfico en el panorama artístico español, aunque evitando la idealización o romantización de un período que tanto daño ha causado. Los marcos temporales suelen tener algo de artificio y de conveniencia metodológica, pues resultan útiles para acotar y limitar la selección de obras de un corpus. El título de la tesis utiliza la expresión la España en Crisis para referir un período comprendido entre 2008 y 2019 —elegir 2019 en lugar de 2018 como año de cierre pretende enfatizar el componente arbitrario de la periodización—, lo que puede sorprender teniendo en cuenta que ya existe cierto consenso en proponer el año 2014 como año de finalización de la Crisis, cuando algunos indicadores macroeconómicos sugieren una progresiva mejoría. No obstante, son suficientes los factores (económicos, sociales, políticos o culturales) que permanecen vigentes en el tiempo de la escritura de esta tesis como para mantener el marco la España en Crisis como paradigma inconcluso, como referencia válida y compleja para los fenómenos estudiados en este trabajo.

En este particular contexto de Crisis —si se quiere, como sustantivo plural— se percibe en el campo literario español el que probablemente sea el más claro avance de la literatura autobiográfica (o “escrituras del yo”), que ha acaparado buena parte de los catálogos editoriales y una atención mediática de la que no había gozado previamente. Aunque Anna Caballé ha demostrado en diversos estudios que la escritura autobiográfica sí ha estado presente de manera más o menos ininterrumpida en la tradición española (“Aspectos de la literatura autobiográfica en España”), sí existe cierto consenso en que este género o modelo discursivo no ha gozado de una atención crítica o un peso específico homologable al de otras tradiciones europeas (Francia, Inglaterra, Alemania o Reino Unido) o internacionales.

Desde comienzos del siglo XXI, la popularización en la academia española del término “autoficción” (así como la identificación de una importante cantidad de textos que encajaban en esta modalidad híbrida) llamó la atención sobre la tendencia de muchos autores a combinar en sus novelas elementos ficticios con otros autobiográficos, de manera ambigua o indistinguible (y en muchos casos irónica y/o autoparódica). De manera rápida, la autoficción se estableció como una de esas modas académicas referidas al comienzo de esta Introducción, surgiendo en torno a ella innumerables publicaciones y conferencias, celebratorias de una suerte de revolución en el anquilosado campo de los estudios autobiográficos, tan dependiente de nociones narratológicas y pragmáticas y a metodologías de carácter filológico (a diferencia de la academia anglosajona, que ha demostrado un generalizado desinterés hacia la autoficción)¹.

Para Manuel Alberca, el éxito de la autoficción en España no habría supuesto sino una modalidad discursiva intermedia de carácter instrumental, cuyo objetivo era alcanzar —después del agotamiento de estas formas intermedias— la legitimación de la autobiografía “pura”, sin elementos ficcionales —a la que él también se refiere como “antificción”—, despreciada mayoritariamente por el canon de la literatura española. Sea o no sea efímera la presencia de la autoficción en las letras españolas, resulta interesante tomar esas literaturas híbridas como artefactos que ensayan usos del yo que reniegan de consideraciones tradicionales acerca de la enunciación y la práctica autobiográfica, vinculada en muchos casos a esos “grandes hombres en el atardecer de sus vidas” (como los refirió con desprecio Serge Doubrovsky al acuñar el término “autoficción” en 1977). Es cierto, sin embargo, que en la segunda década del siglo XX, las

¹ El volumen *Autofiction in English* (Palgrave MacMillan, 2018), editado por Hiwel Dix (Bournemouth University, Reino Unido), es el primer libro dedicado a la autoficción literaria escrita en lengua inglesa. La gran mayoría de los autores que contribuyen al volumen son investigadores de universidades británicas.

formas autoficticias parecen perder cierto protagonismo en favor de otras más explícitamente autobiográficas, como es el caso de las obras estudiadas en el Capítulo 2 de esta tesis. De cualquier forma, parece conveniente asumir “lo autobiográfico” como un concepto flexible y amplio que no debe subordinarse a los valores de realidad o de verdad, ampliamente problematizados en la posmodernidad. El carácter autobiográfico de cada obra autobiográfica —valga la redundancia— varía en cada caso, pues se materializa en muy diversas estrategias discursivas, y esta es una hipótesis que se corrobora especialmente al contrastar qué supone que una obra sea autobiográfica en distintas disciplinas creativas (literatura, cine, teatro, performance, etc).

Otro de los retos que se asume en esta tesis está relacionado, precisamente, con el análisis del fenómeno autobiográfico en objetos de dos disciplinas distintas: la literatura y el cine. Con la Crisis, la precarización del sector cinematográfico español se acentuó —un sector que, ya de por sí, se ha autodeclarado en una suerte de “crisis permanente”—, forzando la consolidación de un cine “otro”, es decir, alejado de las convenciones de producción, distribución y comercialización tradicionales: un cine hecho con pocos recursos económicos y técnicos, por lo general, formalmente más atrevido y libre. Este lugar en los márgenes de la industria ha tenido como consecuencia la consolidación de un nuevo modelo de cine de autor, más abiertamente experimental y más explícitamente en diálogo con vanguardias y corrientes estéticas internacionales (cuestionando así, por tanto, su propia “españolidad”). No en vano, se ha propuesto denominar a este grupo de cineastas y películas como Otro cine español, enfatizando su carácter otro, (sub)alterno, alternativo. Más allá de proponer la Crisis como articuladora de este “impulso colectivo” en el cine español, lo que se intenta enfatizar es que, también en el

medio cinematográfico, este contexto se muestra propicio para una exploración artística de los discursos autobiográficos, hasta ahora prácticamente inexistentes en la tradición española.²

De manera interesante, las películas autobiográficas del Otro cine español comparten varias preocupaciones temáticas, formales y narrativas con la práctica literaria autobiográfica, pues también suelen proponer inscripciones discursivas del yo que enfatizan su condición vulnerable y precaria y que reclaman la importancia de la esfera afectiva y corporal (sobre la estrictamente ideológica, racional o intelectual). Así, por tanto, los conceptos de afecto y vulnerabilidad (junto a las enormes posibilidades críticas que ambos habilitan) resultan igualmente pertinentes para el estudio de la literatura y el cine autobiográficos producidos en el contexto de la España en Crisis.

En la última década, y con especial incidencia en la academia estadounidense, en torno al afecto —en inglés, *affect*— se ha desarrollado una ingente cantidad de propuestas teóricas en una gran variedad de disciplinas. Como se explica con detenimiento en el Capítulo 1, el afecto (o, en plural, los afectos) se trata de un concepto escurridizo sobre el que no hay consenso a la hora de definirlo o de expresarlo teóricamente. Por lo general, es cierto, el afecto resulta útil a aquellos investigadores que reclaman la necesidad de atender a la dimensión emocional, sensitiva y/o

² En el libro *Cine (ins)urgente: textos filmicos y contextos culturales de la España posfranquista* (2001), Isolina Ballesteros analiza las películas *Gary Cooper que estás en los cielos* (1980) de Pilar Miró y *Función de noche* (1981) de Josefina Molina como ejemplos ilustrativos de un cierto tipo “cine de mujeres” que se apoyaba en el “modo autobiográfico y el formato documental” (33). En dichas películas existe una “referencia directa a una experiencia real y concreta de la directora, en *Gary Cooper*, y de la actriz [Lola Herrera], en *Función de noche*” (34), pero en ninguno de los dos casos las directoras se inscriben de manera directa en la película como personajes centrales en torno a cuyas vidas gira la narración. En efecto, la tensión de las referencias autobiográficas son importantes en estas cintas, lo que enfatiza su carácter intimista, aunque esos componentes autobiográficos sean sólo parciales o sugeridos. En cualquier caso, resulta interesante señalar estos acercamientos fílmicos a lo autobiográfico como una práctica eminentemente femenina, lo que contrasta con la escasez de mujeres que están haciendo películas autobiográficas en el Otro cine español: las cineastas catalanas Mònica Rovira, con *Ver a una mujer* (2017), y Carla Simón, con *Estiu 1995* (2017), son las excepciones más notables.

corporal para analizar y comprender ciertos mecanismos de configuración de la subjetividad, una dimensión que muchos consideran abandonada en un segundo plano de los estudios culturales en favor de visiones puramente lingüísticas, psicoanalíticas o narratológicas. Para otros, es incluso más que eso, y el interés hacia el afecto da cuenta, principalmente, de una progresiva “emocionalización de la vida pública” (Lara y Enciso Domínguez, “El giro” 101), es decir, una articulación de las sociedades en torno a lógicas y valores más cercanos a la emoción y los sentimientos que a las verdades racionales o de carácter científico o filosófico, con consecuencias no necesariamente positivas —por ejemplo, en relación al fenómeno de la “posverdad” o de las “mentiras afectivas” (ver Boler y Davis)—.

Hay quienes han argumentado que los estudios culturales nunca han evitado considerar el componente emocional de sus objetos o de la interacción de los receptores con esos objetos y que la emergencia del afecto no es sino una recuperación *vintage* (Lara, “Teorías”) de algunas ideas que ya había planteado Baruch Spinoza en el siglo XVII usando unos términos sorprendentemente similares a los actuales. Volver a situar en el centro el componente afectivo (dependiente, a su vez, del plano corporal) ha supuesto, en muchos casos, el protagonismo de acercamientos fenomenológicos o cognitivistas que ponen de manifiesto cierto hastío ante las pugnas académicas por la búsqueda de sentido, por la interpretación de los objetos, por la descodificación de los símbolos:

[Affects] are immanent, obtuse, and erratic, in contrast to the “obvious meaning” of semantic message and symbolic signification. They work not through “meanings” per se, but rather they pick up density and texture as they move through bodies, dreams, dramas, and social worldings of all kinds. (Stewart 3)

No en vano, el afecto se populariza en los departamentos anglosajones de lenguas modernas en un momento en que en estos se observa un progresivo abandono de los objetos de estudio en formatos tradicionales (novelas, películas, periódicos, poemarios, etc.) en favor de otro tipo de fenómenos culturales o sociopolíticos (movimientos ciudadanos, activismo político, usos del espacio público, etc.).

Ante este hecho (que, si no preocupación, sí provoca recelo entre algunos investigadores), uno de los propósitos de esta tesis es explorar las posibilidades (y constatar las dificultades) que ofrece el omnipresente afecto (y su complejo corpus teórico) para el estudio de obras en esos formatos “tradicionales” y, más concretamente, de novelas y películas. El carácter anti-lingüístico, pre-discursivo o autónomo que algunos autores —no todos— enfatizan en relación con el afecto supone, sin duda, un inconveniente metodológico para sacarle partido en su combinación con métodos de análisis textual. Si el afecto supone una descentralización del carácter lingüístico y/o discursivo, ¿cómo rastrearlo en un texto (que es eminentemente lingüístico y/o discursivo)? Cuestiones como esta anticipan la dificultad metodológica de la empresa y, sin embargo, las páginas que siguen demuestran que es posible habilitar entradas productivas e iluminadoras desde el afecto, haciendo de sus usos múltiples e interdisciplinares una ventaja estratégica más que un obstáculo metodológico.

La vulnerabilidad, por su parte, también puede ser considerado otro concepto recuperado últimamente en un gesto *vintage*, en otra práctica de reciclaje académico. Judith Butler o Adriana Cavarero, en sus recientes trabajos sobre vulnerabilidad, manifiestan abiertamente la afiliación de sus ideas con las ya esbozadas antes por autores como Emmanuel Levinas (1906-1995) o Hannah Arendt (1906-1975). Al igual que las teorías sobre afecto, la vulnerabilidad suele poner

en primer plano de la discusión la importancia de la materialidad del cuerpo, pues es este carácter corporal el que hace más evidente el carácter esencialmente expuesto y contingente de los sujetos, cuya conservación nunca depende exclusivamente de sí mismos. Así, la vulnerabilidad —y su reivindicación como un lugar de articulación de resistencias y activismos— funciona también, al igual que el afecto, como lugar desde el que desarticular ciertas nociones tradicionales sobre la subjetividad y, consecuentemente, para proponer otro tipo de sujetos autobiográficos, *inclinados*.

La tesis aparece estructurada en tres capítulos. En el Capítulo 1 se analiza detalladamente la triangulación conceptual y teórica que articula este estudio (afecto, vulnerabilidad y lo autobiográfico), señalando las posibilidades que ofrece cada uno de estos elementos (en conexión con los otros) para el análisis y la caracterización del corpus de obras seleccionadas. Se hace hincapié en el carácter interdisciplinar y dinámico que exige una base teórica tan compleja que, además, debe adaptarse, respectivamente, a las especificidades del medio literario (en el Capítulo 2) y del medio fílmico (en el Capítulo 3). Al final del Capítulo 1 se introduce el concepto de “inclinaciones del yo” como término para aglutinar los aportes obtenidos de cada uno de los vértices conceptuales, enfatizando una preocupación compartida por la problematización de ciertas consideraciones tradicionales sobre subjetividad e identidad, así como el interés compartido por el carácter corporeizado de las estrategias de representación autobiográfica.

El Capítulo 2 consta de una introducción panorámica a la producción de literatura autobiográfica en España, prestando atención a la particular relación del país con esta práctica discursiva y a las tendencias más comunes que se aprecian en este contexto, en el que autores,

lectores y críticos parecen cada vez más receptivos hacia este tipo de narraciones. El resto del capítulo está dedicado al análisis minucioso de tres novelas autobiográficas que, además de haber gozado de una sobresaliente acogida en el mercado editorial, resultan asimismo ilustrativa de muchas de esas estrategias discursivas o “inclinaciones del yo” que están caracterizando este *boom* de literatura autobiográfica en España. Las novelas estudiadas son *Clavícula* (2017), de Marta Sanz, *Ordesa* (2018), de Manuel Vilas, y *El amor del revés* (2016), de Luisgé Martín.

A continuación, en el Capítulo 3 se analiza la emergencia del cine autobiográfico en España en el contexto de la Crisis y en el marco del Otro cine español, etiqueta con la que suele agruparse a una serie de cineastas que, movidos por la fuerte precarización del sector cinematográfico, exploran prácticas alternativas de producción, distribución y exhibición de sus películas en los márgenes de la industria tradicional. El Capítulo 3 se abre con una introducción que, por un lado, contextualiza la emergencia del cine autobiográfico en un país sin tradición notable al respecto y, por otro, identifica un corpus de cine autobiográfico que permite considerarlo una de las líneas más significativas del Otro cine español. Las tres películas analizadas en este capítulo son *Mapa* (2012), de Elías León Siminani, *True Love* (2011), de Ion de Sosa y *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar. Esta última película, que no pertenece al Otro cine español, funciona de contrapunto o de coda al capítulo, y permite trazar una línea desde la experimentalidad y precariedad del fenómeno autobiográfico propias del *underground* español a la asimilación de la misma tendencia por parte del cine de autor tradicional —del que Almodóvar sigue siendo la figura más representativa—.

Por último, las páginas finales de la tesis están reservadas para la sección final (Recapitulación) en la que se evalúan los resultados derivados del presente estudio para,

seguidamente, proponer algunas recomendaciones con las que trabajos venideros podrían completar y extender las líneas de investigación aquí desarrolladas, así como explorar otras líneas relacionadas. Como suele confirmar la práctica académica: ya todo está hecho, pero todo queda por hacer.

CAPÍTULO 1

AFECTO(S), VULNERABILIDAD Y DISCURSO AUTOBIOGRÁFICO. TRIANGULACIÓN TEÓRICA Y GEOMETRÍAS DE LA INCLINACIÓN

El marco teórico de esta tesis está concebido a partir de la triangulación de conceptos (configuradores, cada uno de ellos, de sendas áreas o líneas de estudio) desde los que se viene reflexionando sobre la naturaleza del sujeto contemporáneo: el afecto —o, en plural, los afectos—, como han sido aproximados por Brian Massumi, Deleuze y Guattari, Patricia T. Clough, Lauren Berlant o Sarah Ahmed, inspirados a veces en el legado de Spinoza; la vulnerabilidad, reivindicada recientemente por Judith Butler o Adriana Cavarero, en diálogo con filósofos como Emmanuel Levinas o Hannah Arendt; y la autobiografía o, expresado más productivamente, lo autobiográfico, como forma discursiva en torno a un *yo* autorreferencial.

El trenzado de estos elementos pretende problematizar el modo en que los estudios autobiográficos se han venido teorizando en ciertas tradiciones académicas (especialmente, las europeas), así como caracterizar y analizar las tendencias más comunes en la creación autobiográfica española —concretamente, en la literatura y el cine— de la última década (entre 2008 y 2019), en el contexto de las crisis económica y político-institucional. Este trabajo atiende al creciente interés de las ciencias sociales y las humanidades hacia el afecto y la vulnerabilidad, y rastrea la utilidad y la aplicación de los aportes desde estos ejes conceptuales para el campo de los estudios autobiográficos, que hasta el momento han desestimado mayoritariamente estas fuentes teóricas. Cada vértice propuesto se acerca al estudio de la subjetividad desde perspectivas diferentes, aunque conectadas: el afecto, cuyos planteamientos van desde el plano de la biología (lo corporal, lo fisiológico, lo neurocognitivo) hasta la psicología social; la vulnerabilidad,

frecuentemente estudiada en un plano sociopolítico y/o filosófico que trasciende hacia la ética; y el discurso autobiográfico, más ligado a los estudios culturales y textuales (y, casi siempre, literarios).

Tanto los estudios sobre afecto(s) como los que versan sobre vulnerabilidad tienden a desplazar el debate sobre la subjetividad desde un plano fundamentalmente lingüístico (como había sido muy frecuente en muchas propuestas posestructuralistas) hacia un plano corporal y físico. Asimismo, ambas corrientes teóricas suelen dismantelar la concepción del sujeto como un ente autosuficiente y sólido y como lugar estable y seguro en el que anclar metodologías o desarrollos teóricos, en favor de la percepción de la subjetividad como el producto de lógicas relacionales donde el yo nunca coincide plenamente consigo mismo —Clough lo caracteriza como “subject’s discontinuity with itself” (1)—. Teniendo en cuenta que el discurso autobiográfico se concibe habitualmente como el lugar de enunciación para la expresión del yo (de la propia subjetividad, de la propia personalidad, de la propia vida), resulta oportuno enfrentar su estudio a esas otras exploraciones teóricas sobre la subjetividad, para reconsiderar la validez de sus postulados y pensar en posibles vías alternativas, tan desestabilizadoras como productivas.

En los últimos años, el afecto se ha convertido en un concepto dinámico y versátil capaz de estimular líneas de acción dispares pero alimentadas por preocupaciones comunes, especialmente en la concepción de la subjetividad como resultado de procesos en los que lo sensorial, lo emocional y lo corpóreo (o fisiológico) juegan un papel relevante. Esto explica que las ciencias sociales y los estudios culturales hayan retomado el interés por las “ciencias duras” (como la neurociencia o la psicología cognitiva) y por pensadores de las “filosofías de los

procesos” como Bergson, Whitehead, Spinoza o Deleuze y Guattari (todos ellos se consideran autores clave en la formulación contemporánea de los estudios sobre el afecto). En los estudios fílmicos, la idea de afecto ha servido a menudo para problematizar la preponderancia del aspecto visual, poniéndolo en relación con otros sentidos como el tacto —de ahí la posibilidad de una imagen táctil o háptica, “as if touching a film with one’s eyes” (42), en palabras de Laura Marks— y para hacer exploraciones críticas del papel del receptor (como cuerpo sintiente que afecta y es afectado por la película). En relación con la recepción espectral, el afecto también ha servido para que algunos autores (como Steven Shaviro o Marco Abel) analicen las reacciones viscerales o corporales que preceden a la valoración racional o al juicio estético. En el cine autobiográfico, donde el cineasta se (ex)pone en la película mediante la voz y/o el cuerpo (donde el *yo*, por tanto, aparece representado en formas distintas a las del medio literario), las implicaciones afectivas ofrecen interesantes particularidades.

La vulnerabilidad, por su parte, aparece como un contrapunto idóneo en esta investigación. En el plano teórico, ha sido más extensamente estudiada desde las ciencias sociales (antropología, ciencias políticas, sociología, etc.) y desde la filosofía, destacando los recientes trabajos de Judith Butler, Adriana Cavarero y otras pensadoras como Athena Athanasiou o Zeynep Gambetti. Butler, que en su libro *Giving an Account of Oneself* (2005) ya había criticado la idea de un sujeto fuerte y transparente (insistiendo en que al *yo* siempre precede un *tú* que lo construye), propone concebir la vulnerabilidad como cualidad inherente a todos los seres humanos. Las autoras que siguen esta línea se preguntan cómo afectaría a la política y al pensamiento crítico el hecho de que la vulnerabilidad, lejos de ser tomada como un obstáculo para la agencia, “were imagined as one of the conditions of the very possibility of resistance” (*Vulnerability in Resistance* 1). En tiempos de Crisis, las condiciones económicas,

políticas y sociales exponen a ciertos grupos sociales a la desposesión³ (paro, desahucios, marginalidad, enfermedades mentales, etc.), en una suerte de materialización sesgada de la vulnerabilidad (un reparto desigual entre las distintas poblaciones, colectivos o grupos sociales), a la que comúnmente se refiere como precariedad (con sus correspondientes mecanismos y lógicas de precarización). Las teorías sobre vulnerabilidad, como las del afecto, también suelen poner el énfasis en la “corporeización” (*embodiment*) de la subjetividad, así como por las lógicas relacionales que conforman a la persona (la dependencia de los otros, el deber ético de garantizar la vida de los demás, etc.).

Afecto(s) y vulnerabilidad, pese a la cercanía en ciertos de sus planteamientos, pocas veces han sido pensados en conjunción y, aun menos, en relación con los estudios autobiográficos y la manera en que se acometen los estudios sobre las narraciones del *yo*. A continuación, se desarrollará cada lado de este triángulo teórico —probablemente, puestos a imaginar, un triángulo escaleno, con los tres lados de distinta longitud— intentando establecer los puntos de contacto entre ellos. En la última parte de este capítulo, siguiendo la lógica geométrica esbozada, se propone pensar en posibles manifestaciones de las “inclinaciones del *yo*”. Este sintagma, inspirado en un reciente libro de Adriana Cavarero (*Inclinations. A Critique of Rectitude*, de 2016), se utilizará para hacer converger las propuestas en torno a la subjetividad desde el afecto y la vulnerabilidad, así como los efectos de éstas sobre la problematización del sujeto autobiográfico y sus prácticas de autorrepresentación. Las “inclinaciones del *yo*” se

³ La idea de “desposesión” articula el trabajo *Dispossession: The Performative in the Political* (2013), de Judith Butler y Athena Athanasiou.

propondrán, por tanto, como categoría (como metáfora, como tropo) desde la que pensar unificadamente estas diversas fuentes teóricas y la manera en que serán usadas en este trabajo.

Lado 1: Afecto(s)

A mediados de los años 90, un grupo de investigadores y críticos⁴ propuso la necesidad de un “giro afectivo” (*affective turn*) en el área de las ciencias sociales y los estudios culturales, para enmendar lo que consideraban una falta grave y común en los enfoques posestructuralistas y deconstruccionistas, por su aparente desinterés por el plano afectivo y emocional —“Poststructuralist thought about emotion is hidden in plain sight” (Terada 3)—, derivado de una tendencia a pensar la subjetivación en términos fundamentalmente representacionales o discursivos (por lo que a veces se le denominó “giro lingüístico”). Por el contrario, como señala Lisa Blackman, las teorías sobre afecto enfatizan “those registers of experience which cannot be easily seen and which might variously be described as non-cognitive, trans-subjective, non-conscious, non-representational, incorporeal and immaterial” (4). Estas zonas intersticiales desde las que suelen articularse las teorías sobre afecto propician el interés por elementos no-humanos (cuerpos, materias, sustancias, objetos) que también *afectan* y *son afectados*, problematizando la visión antropocéntrica desde la que se ha planteado tradicionalmente el debate sobre la subjetividad.

Líneas de investigación recientes dentro de los estudios culturales, tales como las de *animal studies*, *post-human studies*, *object studies* o *ecocriticism*, han acogido de manera entusiasta las posibilidades que las teorías sobre el afecto ofrecen para descentralizar,

⁴ Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth sitúan el resurgimiento del interés por el afecto en el año 1995, coincidiendo con la publicación del artículo “Shame in the Cybernetic Fold”, de Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank, en el que ponían en valor la obra de Silvan Tomkins, y *The Autonomy of Affect*, de Brian Massumi.

paradójicamente, lo humano como centro de las denominadas humanidades, obligando a repensarlas y a expandir sus límites y sus prácticas. Para Patricia Clough, la contribución más provocativa y duradera de las teorías sobre el afecto es la de situar en el centro de la reflexión la materia corporal (*bodily matter*), indagando en “matter’s capacity for self-organization in being informational” (207). Las teorías del afecto coinciden, así, con muchas indagaciones desde los estudios feministas o *queer* acerca de cómo el cuerpo se configura a través de la tecnología: Donna Haraway y su “Manifiesto Cyborg” o las teorías contra-sexuales de Paul B. Preciado son dos ejemplos bien conocidos. Hay quienes llevan la reflexión sobre la materia incluso más allá de la dualidad de lo humano/no-humano: Jane Bennet, en *Vibrant Matter* (2010), propone una teoría de “materialidad vital” (*vital materiality*), que propone una igualación a nivel ontológico no sólo entre las personas y otros seres vivos, sino entre todos estos y las cosas (los objetos, los materiales, etc.).

Pensar lo autobiográfico por fuera de una subjetividad humana resulta complicado. Si se plantea lo autobiográfico como “modo” de discurso (como un narrador que cuenta o representa episodios de su propia vida) es posible pensar en algunos (escasos) ejemplos de discursos autobiográficos no humanos, como por ejemplo *Memorias de una vaca* (1991) de Bernardo Atxaga. La descentralización y el cuestionamiento de lo humano como único lugar desde el que pensar la subjetividad abre vías de análisis provocativas e interesantes para repensar el discurso autobiográfico que serán exploradas en esta tesis. No obstante, en esta tesis no se toma lo autobiográfico como un modo enunciativo o discursivo en primera persona (posible, por tanto, en formas ficcionales como la picaresca o las “falsas autobiografías”), sino que el componente autobiográfico depende, aquí, de la fuerza derivada de la conexión entre lo narrado con la vida del autor que narra.

La pregunta por el sujeto ha sido una cuestión central en los paradigmas teórico-críticos occidentales más relevantes de la segunda mitad del siglo XX. La idea de superación de la modernidad que promovió el movimiento posmoderno se basaba, en parte, en el cuestionamiento del sujeto moderno como ente autónomo y autosuficiente. Para Paula Sibilia, “hoy se pone en cuestión la primacía de la vida interior, una entelequia que desempeñaba un papel fundamental en la conformación subjetiva moderna” (104). Curiosamente, el cuestionamiento de esa “vida interior” coincide con una creciente “ansia por consumir chispazos de intimidad ajena” (Sibilia 224), que suele ser saciada mediante estrategias de espectacularización de la intimidad. Sibilia asocia este proceso de “exteriorización del yo” (246) a la predominancia del aspecto visual en la cultura contemporánea (de ahí que identifique los *reality shows* y las redes sociales como formas paradigmáticas), que estarían imponiendo “tiranías de la visibilidad” (105) según las cuales “las subjetividades pueden volverse un tipo más de mercancía, un producto de los más requeridos, como marcas que hay que poner en circulación, comprar y vender [...]” (312). Pensar la subjetividad desde el cuerpo (un cuerpo que tiene imagen en el cine, pero no en la escritura), como fomentan las teorías sobre afecto y vulnerabilidad, servirá para problematizar las posibilidades de esas estrategias representacionales —el *afecto* promueve, ya se ha mencionado, aproximaciones sinestésicas a los objetos de estudio— y su lugar (comercial, simbólico o afectivo) en las industrias culturales.

A finales de los años 80, Fredric Jameson sugirió que con la posmodernidad llegaba también el “ocaso del afecto” (*Postmodernism* 10), un desinterés generalizado hacia las emociones y los afectos. Esta aserción —que ha sido cuestionada por autoras como Pansy Duncan o Eugenie Brinkema— se ha convertido en una suerte de cliché al que se han agarrado muchas de las teorizaciones contemporáneas sobre el afecto (para reivindicar su rol reparador y

su fuerza específica). Sin embargo, es cierto que el aspecto emocional nunca fue abandonado por completo en los estudios culturales (muchas de las articulaciones sobre el trauma o la memoria contemplaron esas esferas) y, como señala Ali Lara, las teorías sobre afecto “incorporan ideas que habían sido parcialmente olvidadas —o por lo menos no consideradas fundamentales—, y a partir de las cuales generan un conocimiento novedoso que está basado en el reciclaje de teorías no muy recientes” (“Teorías” 18). Clough y Gregg también coinciden que algunos postulados esenciales de las teorías sobre afecto ya habían sido pensados bajo paradigmas teóricos supuestamente anteriores: “Affect and emotion, after all, point just as well as poststructuralism and deconstruction do to the subject’s discontinuity with itself, a discontinuity of the subject’s conscious experience with the non-intentionality of emotion and affect” (206). Eugenie Brinkema ha ironizado con la manera en que los paradigmas teóricos de las últimas décadas, que a menudo se presentan a sí mismos como superaciones de sus inmediatos antecesores, son en realidad una red intrincada de preocupaciones comunes en la que resulta difícil enmarcar a fenómenos como el interés por el afecto: “contemporary critical investment in affectivity across the humanities has to do with a poststructuralist response to perceived omissions in structuralism—or, indeed, may be part of a post-poststructuralist or anti-poststructuralist response to perceived omissions in poststructuralism” (*The Forms of the Affects* xi). En este trabajo, en cuya Introducción se ironizó también sobre la pulsión académica a cerrar y abrir eras y paradigmas, se asume una visión interconectada de todas estas corrientes teóricas y metodológicas que han movido y mueven a la reflexión sobre el afecto y las emociones, confiando en la conveniencia y productividad de estos enfoques para pensar en objetos culturales contemporáneos, y propondrá navegar fluidamente por textos de distintas tradiciones o escuelas.

En la práctica académica actual, el afecto se viene usando como un concepto polisémico, puesto que la manera de concebirlo y practicarlo difiere a menudo de un crítico a otro, de una disciplina a otra. A esto se suma una dificultad añadida, que tiene que ver con la propia genealogía de la palabra afecto en distintas lenguas, y cómo esto ha podido determinar las aproximaciones teóricas que se viene haciendo de la misma en distintas tradiciones académicas. Jo Labanyi, en una conferencia titulada “Thinking Affects” (CCCB, 2016), señaló que los términos *affect*, del inglés, y afecto, del español, no coinciden totalmente en su significado y sus connotaciones, puesto que sus usos han tenido trayectorias distintas. Así, por ejemplo, en español, el sintagma teoría de los afectos es la más común traducción de *affect theory*: en inglés tiende a hablarse del afecto en singular mientras que en español predomina la forma plural. Labanyi cree que, en español, la idea de afecto suele asociarse más a las emociones (de ahí el plural “afectos” en la traducción), mientras que el inglés suele tratar el afecto como un fenómeno unitario, prediscursivo y preconsciente, que precede a las emociones (Massumi, basándose en experimentos científicos, llega a cuantificar en medio segundo el tiempo que tarda un afecto en convertirse en emoción). En el volumen *The Affect Theory Reader* (2010), el primer obstáculo al que tienen que hacer frente sus editores, Gregory J. Seigworth y Melissa Gregg, es definir el afecto, un concepto escurridizo donde los haya:

Affect is an impingement or extrusion of a momentary or sometimes more sustained state of relation as well as the passage (and the duration of the passage) of forces or intensities. That is, affect is found in those intensities that pass body to body (human, nonhuman, part-body, and otherwise), in those resonances that circulate about, between, and sometimes stick to bodies and worlds, and in the very passages or variations between these intensities and resonances themselves. (1, cursivas en el original).

Intensidad, relación, circulación y cuerpo son, en efecto, algunos de los conceptos más comúnmente asociados al afecto. Algunos de los teóricos más relevantes en el área, como Brian Massumi, Patricia Clough o Erin Manning, reconocen como predecesores teóricos a Spinoza (que empleó el término afecto, como fuerza relacional, en su *Ética*), Whitehead, Bergson, así como el trabajo de Deleuze y Guattari, quienes en *Mil mesetas* hablaban del afecto como una fuerza pre-personal y relacional que permite afectar y ser afectado. Gregg y Seigworth identifican hasta ocho tendencias de investigación en torno al afecto, incluyendo, entre otras, aquellas que hacen lecturas más políticamente comprometidas de los usos del afecto (estudios feministas, teoría *queer*, *black studies*, etc.); otras más ligadas a enfoques psicológicos o psicoanalíticos; aquellas que ponen el foco en las relaciones entre lo humano y lo no-humano y entre lo vivo y lo no-vivo (común en investigaciones sobre inteligencia artificial, robótica o bioingeniería); entre otras (6-8). Patrick Colm Hogan, por su parte, agrupa estas tendencias en dos grupos de estudios sobre los afectos, distinguiendo entre ciencia afectiva (*affective science*), influida por la ciencia cognitiva y marcada por su rigor empírico y analítico (y aplicada a áreas como la robótica, la informática o la neurociencia), y teoría del afecto (*affect theory*), que combina elementos psicológicos, sociales o lingüísticos para analizar fenómenos desde una postura a menudo politizada, más habitual en las ciencias sociales y las humanidades (1).

En su traslación a los estudios culturales, las teorías sobre el afecto (o los afectos) ofrecen algunas resistencias importantes. Si se toma el afecto como una “intensidad” preconsciente y pre-discursiva (e, incluso, desde un punto estrictamente cronológico, pre-emocional, según Massumi), parece contradictorio proponer un análisis de un texto o de una película a través de la categoría del afecto, pues son discursos en los que las capacidades de afectar del afecto (valga la

redundancia) están cristalizadas o contenidas en formas concretas. De ahí que Jo Labanyi se pregunte, escéptica, acerca de los posibles usos prácticos del afecto en los estudios literarios:

A primera vista, es difícil saber cómo usar el concepto impersonal del afecto de Massumi como una herramienta de análisis crítico si tu objeto de estudio es la literatura, como es mi caso. Quizá habría que limitarse al efecto acústico de las palabras. En este respecto, el concepto del afecto quizás tiene más relevancia para la poesía (en el rap sería fundamental, por ejemplo). Pero creo que hay casos [...] donde podemos ver en una novela cómo un personaje es afectado de manera corporal por alguna fuerza intensa que le induce a la acción, o a cierta disposición, sin que lo haya pensado de manera consciente. (CCCB 2016)

Aquí, Labanyi ejemplifica dos de las formas en que el afecto puede ser trasladado a los estudios culturales: por un lado, desde una perspectiva que contemple la obra en la relación que establece con el receptor, y la manera en que ambas partes del proceso comunicativo se afectan y se ven afectadas entre sí (lo que entronca directamente con las *reception theories*); por otro lado, un análisis textual en el que se analicen cómo se representan las lógicas y los efectos del afecto (entre personajes; o entre personajes y seres humanos o no-humanos, animados o no animados), es decir, una aproximación temática al afecto. Patrick Colm Hogan, al preguntarse “Where Is Emotion in Literature?”, acaba respondiendo: “It begins with authors and readers (both real and implied), turns to narrators and plots, then stories, considering distinctive aspects of emotional response or attribution in each case” (16). Su articulación bebe claramente de los esquemas narratológicos, que también han predominado en la teorización de los estudios autobiográficos en el ámbito europeo. Ambas aproximaciones al afecto resultan válidas para el análisis del corpus de esta tesis, ya que propongo una aproximación compleja a la creación autobiográfica de

la España en crisis, combinando el *close reading* con el examen de otros aspectos extratextuales, tales como las condiciones sociopolíticas, industriales o históricas en las que se produce un rebrote de las formas autobiográficas.

El traslado del aparato teórico al análisis concreto tendrá, aparte de las dificultades habituales de acercar el afecto a los estudios culturales (ya señaladas), los hándicaps derivados de la limitada propagación de las teorías sobre afecto entre los departamentos de estudios hispánicos (a excepción principalmente de aquellos radicados en Estados Unidos) y del hecho de que muchos de los textos fundacionales de las teorías del afecto (como *Parables for the Virtual* de Brian Massumi) no han sido todavía traducidos al español (circunstancia que explica la relativamente escasa bibliografía en español sobre objetos culturales del ámbito hispánico). Las dos excepciones más notables las constituyen, en el ámbito de los estudios latinoamericanos, *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina* (2012), editado por Mabel Moraña e Ignacio M. Sánchez Prado, y en el de los estudios peninsulares, *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History* (2016), editado por Luisa Elena Delgado, Pura Fernández y Jo Labanyi. Ambos reúnen contribuciones en las que se proponen acercamientos disímiles a los debates sobre afecto, tomándolo a menudo como sinónimo de emociones (es notable la presencia de esta palabra en ambos títulos). Ambos volúmenes coinciden en una visión interdisciplinar, pues contienen ensayos sobre literatura, cine, televisión, teatro, etc. En el primero, se analizan las “articulaciones afectivas que permiten la superación del *impasse* al que llegaron tanto el liberalismo como el neoliberalismo” (15). El segundo volumen abarca un período cronológico mayor (desde el siglo XVIII hasta la actualidad), conformando una suerte de “historia de las emociones” en la España moderna.

En el caso español, pese a que a partir del 15-M (o “movimiento de los indignados”) numerosos investigadores, periodistas y analistas (Vicente Verdú; Arnau Monterde y Javier Toret, entre otros) han llamado la atención sobre los elementos emocionales que articulan este período histórico, apenas se han utilizado las herramientas de las teorías del afecto para dichos análisis. Luisa Elena Delgado, en “Public Tears and Secrets of the Heart. Political Emotions in a State of Crisis”, es una de las autoras que han indagado en la emocionalización de la vida pública europea en el contexto de la crisis, rastreando la proliferación de iconos con forma de corazón, así como de lágrimas masculinas, es decir, de políticos hombres que lloran en público. Delgado se aproxima así a los procedimientos críticos de Sarah Ahmed (*La política cultural de las emociones*) o Lauren Berlant, en una reflexión sobre los afectos ligada a los planos sociológico, político o de género. Delgado se centra en el análisis del lenguaje publicitario y propagandístico, donde el efecto emocional de ciertos mensajes sobre ciertos públicos o audiencias (amplificado a través de medios de comunicación y redes sociales) es acaso más fácilmente rastreable que en otro tipo de objetos culturales más tradicionales (como novelas o películas).

Los estudios sobre el afecto, como también ocurre con los que versan sobre vulnerabilidad, han sido desarrollados a menudo desde una perspectiva de género (y, también a menudo, por investigadoras mujeres), asumiendo que, reivindicar el valor crítico de la emoción (frente a la razón) y los afectos, supone resignificar y valorizar las connotaciones que éstas han tenido históricamente. La dicotomía masculino/femenino, pese haber sido problematizada en numerosas ocasiones desde teorías feministas o *queer*, sigue resultando prácticamente insalvable en las construcciones discursivas y en ciertos planteamientos analíticos. Por supuesto, la mayoría de los estudios se muestran prudentes en sus planteamientos, conscientes de que plantear la identificación de las emociones con lo femenino y de lo racional con lo masculino corre el riesgo

de reproducir y promover una visión esencialista y anticuada de las categorías de género. Naomi Greyser ha señalado esta frecuente incomodidad:

Affect has posed a problem for feminist studies, given the history of femininity's overassociation with emotions as well as the history of psychoanalysis's complex entanglements with both sexism and feminism. [...] It has been challenging for many feminists to hold open space for affect without feeling essentialized by it and while still subjecting it to critical inquiry. ("Beyond the 'Feeling Woman'", 85)

En los análisis propuestos en esta tesis se presta especial atención a la relación íntima entre los conceptos de afecto y vulnerabilidad y las cuestiones de género, abordando los desafíos (el riesgo de esencialización o de planteamientos victimizantes y/o paternalistas) y las posibilidades (desnaturalizar ciertos presupuestos heteropatriarcales en la teorización de la subjetividad, el género o el cuerpo; explorar las particulares implicaciones en sujetos femeninos u homosexuales; etc.) que contienen estas teorías sobre el afecto. Para lograrlo, se intenta pensar y trabajar el afecto de una manera en que no anule el plano intelectual o racional, sino como lugar desde el que proponer conexiones fluidas entre las esferas emocional y racional, del mismo modo en que la subjetividad será planteada como el fruto de un *continuum* mente-cuerpo.

En el caso del cine, la relación multisensorial (visual, auditivo, incluso táctil) entre la película y el espectador abre, a priori, muchas más posibilidades para un uso productivo de la idea de afecto, ya que el análisis formal ofrece una multitud de elementos desde los que rastrearlo (imagen, sonido, narración, música, montaje, actores, etc.). En la última década, el concepto post-cine, asociado sobre todo a la proliferación de obras audiovisuales en formatos no cinematográficos, ha sido planteado en muchos casos en términos afectivos, en tanto que “a

question of how 21st-century media help to shape and reflect new forms of sensibility” (Denson y Leyda 5). Así, en *Post Cinematic Affect* (2010), Steven Shaviro, explora “the ways that recent film and video works are expressive: that is to say, in the ways that they give voice (or better, give sounds and images) to a kind of ambient, free-floating sensibility that permeates our society today” (1-2). En ambos casos, se hace énfasis en la manera en que la tecnología digital impone nuevos regímenes de visibilidad que obligan a replantear las implicaciones afectivas derivadas de, no sólo nuevas propuestas estéticas, sino también nuevas prácticas espectatoriales o nuevas plataformas de visionado.

En *The Forms of the Affects* (2014), Eugenie Brinkema defiende de un modo tan vehemente como sólido y productivo la necesidad de aproximarse al afecto desde un plano formal, para evitar convertir el afecto en una suerte de cliché teórico que siempre se aplica del mismo modo a los análisis, sin atender a la especificidad en que se presentan los afectos en cada objeto:

There is no reason to assume that affects are identical aesthetically, politically, ethically, experientially, and formally; but only reading specific affects as having and being bound up with specific forms gives us the vocabulary for articulating those many differences.

Otherwise, “affect”—that thing so celebrated for its resistance to systematicity—becomes not only what does not resist, but in fact what confirms every time the same model of vague shuddering intensity. (xv)

Para escapar de esa aproximación plana al afecto, Brinkema sólo ve un procedimiento metodológico útil, el *close reading*: “The only way out for affect is via a way into specificities. That approach will be called—unsurprisingly, for historically it was always the way to unlock

potentialities—close reading” (xv). Esta búsqueda de la especificidad del afecto a través del análisis minucioso de sus formas concretas (que se opone, al menos parcialmente, a las concepciones más abstractas del afecto, desarrolladas por los seguidores de las propuestas deleuzianas) resulta fundamental para traer las teorías sobre el afecto a la práctica de crítica cultural, que no debiera renunciar a las especificidades de sus objetos en pos de teorías atractivas pero generalizadoras. La postura de Brinkema rechaza tajantemente el interés de los estudios sobre recepción, considerando que la tendencia crítica de teorizar a partir de las emociones que en el crítico ha provocado una obra en cuestión promueve una poco fructífera subjetivización extrema de los estudios culturales. En esta tesis, sin embargo, se explorarán posibles vías intermedias con respecto a las condiciones de difusión y recepción de las obras, considerando que pueden estar también determinadas por condiciones afectivas interesantes.

The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses (2000) de Laura U. Marks, *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience* (2009) de Jennifer M. Barker o *The Senses of Touch: Haptics, Affects and Technologies* (2007) de Mark Paterson son libros que han reflexionado en los últimos años sobre la posibilidad de que las imágenes sean hápticas o táctiles, proponiendo una relación paradójica y sinestésica. Marks, por ejemplo, define la hapticidad de las imágenes como la cualidad que hace que “the eyes themselves function like organs of touch” (162). Estas exploraciones están vinculadas a una nueva concepción de la mirada (*gaze*) que privilegia de una mirada entendida como proceso relacional entre la obra y el receptor, y los flujos afectivos y sensoriales que se dan entre ambos. Esta problematización del aspecto visual en el análisis fílmico tiene que ver con la concepción del afecto como una serie de redes complejas e intersticiales que permean toda obra cinematográfica. En el cine autobiográfico, la importancia del cuerpo (y la piel, como órgano del sentido táctil) y de la voz

(aspecto sonoro) como lugares de expresión y representación del yo, hace que la consideración de estas lecturas multisensoriales, afectivas y post-cinemáticas cobren sentido y resulten productivas.

Lado 2: Vulnerabilidad

En los últimos años, la idea de vulnerabilidad ha sido recuperada desde la filosofía y la teoría crítica para repensar la subjetividad desde las coordenadas de las sociedades contemporáneas, habitualmente en función de propuestas de corte ético. Este interés por el carácter vulnerable de los seres humanos se ha considerado habitualmente en un contexto occidentalizado: los precursores, Arendt y Levinas, ligándolo a la experiencia del Holocausto, y autores más recientes conectándolo con las consecuencias de los regímenes económicos neoliberales y capitalistas (que imponen condiciones de vida precarias a distintos sectores de la población) o con las amenazas de guerras biológicas o nucleares o por los actos de terrorismo que amenazan a la población de las sociedades actuales: “La atención hacia lo vulnerable [...] se ha afirmado en tiempos recientes y, sintomáticamente, ha tomado el pliegue de una interrogación radical sobre lo humano sobre todo a la luz de los acontecimientos del 11 de septiembre del 2001 [...], fecha en que Occidente percibió con consternación que era extraordinariamente vulnerable” (Cavarero, “Inclinaciones desequilibradas” 21). Al igual que ocurre con las teorías del afecto, el concepto de vulnerabilidad ha venido aplicándose en distintas disciplinas de maneras distintas, desde la informática (en temas de seguridad, fundamentalmente), *disability studies* o la ecocrítica, por citar algunos.

La vulnerabilidad aparece a menudo relacionada con otros conceptos cercanos, tales como precariedad, fragilidad o exposición. Albert Jornet Somoza explica las diferencias y

conexiones de la tríada teórica con la que a menudo trabaja Judith Butler, vulnerabilidad (*vulnerability*), precariedad (*precarity*) y precarización (*precariousness*):

se parte de una visión ontologizante del ser (vulnerabilidad), se incide en el hecho de que su disposición social lo arroja siempre a un determinado grado de exposición a la desposesión o la falta (precariedad) y se descubre cómo, en el actual sistema del capitalismo avanzado o neoliberal, la gestión biopolítica de esta precariedad permite un determinado control de los cuerpos, que son sometidos a pautas de comportamiento y normas de encuadramiento social (precarización). (158)

Es relevante el hecho de que las teóricas que han más insistentemente han explorado y reivindicado el concepto de vulnerabilidad para entender la subjetividad contemporánea sean Judith Butler y Adriana Cavarero, dos pensadoras enmarcadas claramente en una tradición feminista. En sendos libros, Butler (*Vida precaria; Marcos de guerra. Las vidas lloradas*; o *Cuerpos aliados y lucha política*) y Cavarero (*Horrorismo; Inclinations*) han plasmado sus reflexiones en torno a la vulnerabilidad, como condición que excede el victimismo, que facilita estrategias de resistencia al poder y a la violencia y que, por último, permite pensar en una ética basada en la relación con los *otros* —“otro a quien no conocemos y no podemos aprehender del todo” (Butler, *Dar cuenta* 48)— y en la necesidad de garantizar mutuamente las condiciones de vida. Esta conceptualización de la vulnerabilidad enfatiza, por tanto, el carácter necesariamente abierto y relacional de los sujetos:

Decir que cualquiera de nosotros es un ser vulnerable es, por tanto, establecer nuestra dependencia radical no solamente respecto a los otros, sino respecto a un mundo continuo. Y esta cuestión tiene implicaciones en el momento de comprender quiénes

somos, como seres apasionados, sexuales y ligados a los otros por necesidad, pero también como seres que intentamos persistir, entendiendo que esa persistencia puede y está en peligro cuando las estructuras sociales, económicas y políticas nos explotan o malogran. (Butler, “Vida precaria” 48)

Es fundamental la aclaración de Butler: la vulnerabilidad no tiene sólo que ver con la dependencia de un sujeto con respecto a otros sujetos, sino también, de manera más general, con la dependencia del sujeto respecto de un “mundo continuo” (“sustaining and sustainable world”, en el original en inglés), implicando con ello “a relation to a field of objects, forces, and passions that impinge upon or affect us in some way” (Butler, “Rethinking” 25). La vulnerabilidad, por tanto, es una categoría ligada directamente con lo corporal, no sólo por causa de la violencia potencial a la que están expuestos los cuerpos, sino también por la dependencia de éstos respecto de esos objetos, fuerzas y pasiones del “mundo continuo”:

como cuerpos, estamos *expuestos*. [...] [N]o somos corporalmente autosuficientes sino que, por el contrario, nuestros cuerpos son arrojados al mundo, expuestos a los demás, por lo que que [sic] todas nuestras reivindicaciones en pos de autonomía, tratamiento igualitario, reconocimiento, alimentación y refugio son maneras de articular esta exposición (“Vida precaria” 49-50, cursiva en el original).

Esta centralidad de lo corporal en las reflexiones sobre vulnerabilidad está relacionada, como sucede con las que versan sobre el afecto, con varias de las teorías feministas y *queer* desarrolladas en las últimas décadas (desde las que se han explorado, por ejemplo, cuestiones como las prácticas de cuidado o sororidad, la formación prostética y tecnológica del cuerpo y de los géneros, etc.). La recuperación de la vulnerabilidad ha contribuido, en cierta medida, a una

“feminización” —al poner en el centro ciertas preocupaciones fuera de la agenda más conservadora y heterocentrada— no sólo de las prácticas filosóficas sino también de sus objetos de estudio y de sus posibles lecturas en un plano ético-político. De nuevo, se corre el riesgo de caer en planteamientos esencialistas en torno al género y, por eso, en el volumen *Vulnerability in Resistance* (2016), las editoras Butler, Gambetti y Sabsay intentan reconocer y prevenir este problema:

In our view, the focus on vulnerability is not intended to validate conventional ways of distinguishing between men and women (or even to validate that binary as a mode of framing an analysis), so the conclusion is, once again, not to make ontological claims about women, nor to underscore their singular ethical dispositions. Those modes of stabilizing gender division through generalized forms of differentiation do not further the task of rethinking modes of resistance. (3)

En *Nueva ilustración radical*, Marina Garcés propone que la posmodernidad ha dado paso a la condición póstuma, consistente en “un nuevo relato, único y lineal: el de la destrucción irreversible de nuestras condiciones de vida” (22). Para Garcés, el planeta Tierra ha alcanzado un punto de no retorno, especialmente en un sentido medioambiental, en el que la especie humana se ve expuesta a un discurrir de la historia sobre el que ha perdido en última instancia el control: “[l]a pregunta por la sostenibilidad, que apuntaba en los años setenta a la finitud del planeta, vuelve ahora sobre nosotros mismos, como un boomerang, y apunta directamente a nuestra fragilidad, a nuestra propia finitud” (20). Garcés añade: “tenemos un problema de escala que nos sitúa en la encrucijada de una dolorosa contradicción: somos pequeños y precarios, pero tenemos un poder desmesurado” (20). Esta “dolorosa contradicción”, en la que se puede intuir el par

vulnerabilidad/resistencia, queda anclada a la materialidad del cuerpo (y su fragilidad), como lugar último desde el que articular esta condición póstuma, pues como sugiere Butler

as much as “vulnerability” can be affirmed as an existential condition since we are all subject to accidents, illness, and attacks that can expunge our lives quite quickly, it is also a socially induced condition, which accounts for the disproportionate exposure to suffering, especially among those broadly called the precariat for whom access to shelter, food, and medical care is often quite drastically limited (Butler, “Rethinking” 25)

Como sucede con el afecto, la vulnerabilidad también ofrece ciertas resistencias metodológicas en su traslado a los estudios culturales, aunque es cierto que su utilización ha sido mucho menos habitual. Si se entiende estrictamente como una condición ontológica de los seres humanos que *ya viene dada*, se corre el riesgo de pensar que no tiene manifestaciones particulares y que, por tanto, sea inútil rastrearla en un nivel formal, estético o narrativo. Albert Jornet Somoza ha probado la utilidad de las reflexiones sobre vulnerabilidad para la evaluación de las nuevas tendencias en el ensayo contemporáneo español, en lo que ha llamado “constelación ensayística de la vulnerabilidad”, que “se enuncian desde un sujeto que se sabe vulnerable y dependiente, generalmente a raíz de alguna experiencia personal o del testimonio en tercera persona que intenta darle voz” y con una “destacada voluntad política de denunciar una situación estructural y los discursos ideológicos que la posibilitan” (167).

Las nuevas formas ensayísticas, que tienden a problematizar el lugar de enunciación y la posición del *yo* (experto, intelectual), pensando desde el propio cuerpo y la propia experiencia, pueden considerarse una manifestación más del modo en que las escrituras del *yo*/desde el *yo* están repensándose en el contexto español actual, marcado por el “paisaje devastado de vidas

precarizadas, dañadas e hipotecadas” (Jornet Somoza 154) que ha dejado la crisis tras de sí. En el ámbito de la creación autobiográfica, donde la pregunta por el *yo* es central por definición, la posibilidad de implementar la vulnerabilidad como lugar desde donde cuestionar las representaciones *inclinadas* de la propia subjetividad parece muy oportuna.

Lado 3: Discurso autobiográfico

La reflexión sobre la creación autobiográfica, especialmente en sus manifestaciones literarias, cuenta con una ingente cantidad de textos que se han aproximado al fenómeno y a sus “desvíos” o “desvaríos” (como la autoficción) desde multitud de ángulos. El libro de Philippe Lejeune *El pacto autobiográfico*, de 1975, puede considerarse, no obstante, como el primer texto de referencia en los estudios autobiográficos contemporáneos. En él, Lejeune proponía valorar el aspecto autobiográfico en función, por un lado, de la correspondencia entre autor, narrador y personaje (en la autobiografía debían coincidir estas figuras, siendo la manera más explícita la coincidencia nominal) y, por otro, en función de la existencia de un “pacto referencial” de lectura en el que el libro proponía ser leído bajo la promesa de verdad. Lejeune caracterizaba este pacto como si fuese un juramento judicial: “Yo juro decir la verdad, toda la verdad y nada más que la verdad” (*El pacto* 76).

Desde entonces, muchas de las teorías sobre el fenómeno autobiográfico se han centrado en intentar cubrir los huecos, las carencias del sistema cerrado propuesto de Lejeune en aquel volumen —él mismo, en trabajos posteriores, trató de revisarlo y mejorarlo—, ilustradas por varios artefactos literarios que escapaban a los baremos clasificatorios. Así, pues, surgen ejemplos de escritura autobiográfica donde la coincidencia nominal no es explícita o donde es confusa (álter egos, heterónimos, etc.); otros donde la escritura autobiográfica se desarrolla a

partir de una narración en tercera persona; libros autobiográficos donde el propio narrador cuestiona su fiabilidad narrativa (violentando intencionalmente la idea del “pacto”); o incluso, textos en los que pese a la coincidencia identitaria entre narrador-autor-personaje no se habilitaba una lectura plenamente referencial (libros autoficcionales, etc.). Serge Doubrovsky, al acuñar el término de autoficción en 1977, pretendía rellenar la célebre “casilla vacía” que dejaba *El pacto autobiográfico* de Lejeune, donde éste reconocía no conocer ningún caso en que en una novela (género que él asociaba a un “pacto ficcional” de interpretación) el nombre del autor coincidiera con el del personaje.

En las últimas décadas, en plena expansión de las formas híbridas y experimentales bajo el impulso posmoderno, las formas, estilos y estrategias autobiográficos se han multiplicado, poniendo en riesgo la funcionalidad de las propuestas teóricas que habían tratado de sistematizarla. De ahí que muchos teóricos hayan reaccionado a contrarreloj para la actualización de dichos paradigmas, y es en ese contexto en el que el concepto de autoficción se comienza a usar como trinchera terminológica desde la que explorar las cada vez más habituales manifestaciones híbridas, paradigmáticas, formalmente escurridizas. No obstante, muchas de estas reacciones teórico-críticas no han sabido deshacerse de los corsés más improductivos de las categorizaciones previas, sino que a menudo los han reproducido de manera acrítica. De ahí que el estudio de textos autobiográficos (y autoficcionales) hayan permanecido a menudo anclado a cuestiones de índole narratológica o pragmática (tipo de narrador; punto de vista; focalización; peritextos; etc.), de espaldas a otras líneas de análisis, como las que fomentan, por ejemplo, los estudios culturales. Ana Casas denuncia que ciertas aproximaciones teóricas a la autoficción que dependen en exceso del referente (de la asimilación de ese “pacto referencial” de lo autobiográfico), teniendo hacia un procedimiento metodológico consistente en “determinar hasta

qué punto una obra es más o menos fiel con respecto a una vida, o hasta qué punto la proyección ficcional del autor hace justicia a la persona real, no aclara demasiado sobre el funcionamiento de un texto” (11). La metodología de esta tesis, como ya se ha apuntado, no sólo rechaza esas categorizaciones estrictas sino que, además, demuestra que son los propios autores y sus obras los que dan señales de desinterés o despreocupación hacia esas supuestas “reglas del buen autobiógrafo”.

De entre las aproximaciones recientes al fenómeno autobiográfico en el contexto español, estas páginas dialogan especialmente con el más reciente libro de Manuel Alberca, *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción* (2017), en el que hace un exhaustivo análisis de la escritura autobiográfica en la España contemporánea. En él, Alberca propone entender la autoficción como forma bisagra y provisional (o transicional) que hubiera de dar paso a una autobiografía que rechace coqueteos con la ficción (un paso, por tanto, de la autoficción a la “antificción”). El concepto de “autobiografía” ha sido usado tradicionalmente en relación con textos literarios (de hecho, en el DRAE, la única acepción del término es: “Vida de una persona escrita por ella misma”), aunque en los últimos años se viene usando también en referencia a otras disciplinas, siendo común expresiones como “teatro autobiográfico”, “*performance* autobiográfica” o “película autobiográfica”. El sufijo “-grafía” (del griego γραφή graphé 'escritura') complica, tal vez, la plena eficacia de un uso multidisciplinar de los términos autobiografía o autobiográfico, y acaso explica el surgimiento de diversos neologismos que buscan la especificidad de cada fenómeno. En un sentido etimológico, lo autobiográfico alude a la “escritura de la propia vida”, con lo cual parece útil para referirse a obras que orbitan en torno a la vida del propio creador, ya que, a priori, no implica connotaciones filosóficas u ontológicas acerca del carácter verídico o real de lo contado.

En 1980, Elizabeth W. Bruss inauguró el debate acerca de cómo debía entenderse la autobiografía en su vertiente cinematográfica. En su artículo “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film” Bruss aventuraba que “there is no real cinematic equivalent for autobiography” (296), argumentando que “film appears to lack the same capacity for self-observation and self-analysis that we associate with language and literature” (298). La reflexión de Bruss se basa, sin embargo, en un corpus de películas (como *Los cuatrocientos golpes* de Truffaut u *Ocho y medio* de Fellini) en las que sus personajes parecen álter egos de sus cineastas y los hechos narrados evocan experiencias biográficas. En esas películas existen, de manera obvia, referencias autobiográficas, aunque Marcello Mastroianni —parece sugerir Bruss— no es Federico Fellini, por mucho que se le parezca o que su personaje evoque su personalidad: el yo de Mastroianni no puede equivaler al yo de Fellini del mismo modo en que un escritor escribe “yo” en su autobiografía. Pero, ¿y si Mastroianni hubiese interpretado al propio Mastroianni en una cinta dirigida por él mismo?, ¿cómo se encarna el “yo” en el cine autobiográfico?

Cuando en esta tesis se identifica un corpus de cine autobiográfico, se piensa principalmente en aquellos casos en los que el yo autorial se hace presente de una manera explícita en la película. En literatura, la enunciación autobiográfica parece depender del uso de la primera persona y de la coincidencia nominal entre autor y personaje (aunque hay casos excepcionales de escritura autobiográfica en tercera persona). En el ámbito cinematográfico, no obstante, la primera persona (en términos gramaticales) sólo es posible mediante una voz (en off o directa) homodiegética. Pero no es la única manera en que se puede desplegar el discurso autobiográfico en una película: cuando el cineasta aparece frente a la cámara interpretándose a —siendo— sí mismo, la interpretación autobiográfica se activa eficazmente. Si para Bruss el ojo —un plano con un punto de vista subjetivo, por ejemplo— no podía sustituir de manera directa

al yo de la enunciación literaria (no era posible el “Eye for I”), sí es posible que el cuerpo frente a la cámara lo haga. La atención de las teorías sobre el afecto y la vulnerabilidad a la relación entre sujeto y cuerpo (o el cuerpo como lugar de la subjetividad) permite interesantes reflexiones en este sentido. En cualquier caso, la última película analizada en el Capítulo 3, *Dolor y gloria* (cuyas semejanzas con *Ocho y medio* han sido señaladas, por ejemplo, en la crítica de *The Economist*), propone explorar una concepción del cine autobiográfico más laxa —Almodóvar no aparece en la película ni a través de la voz ni del cuerpo— con la intención de establecer una continuidad entre las obras autobiográficas del Otro cine español y el hecho de que *Dolor y gloria* haya sido leída, casi sin excepciones, en clave autobiográfica (más que ninguna de sus anteriores cintas).

El artículo que en 1948 publicó Alexander Astruc con el título “La Cámara Stylo” (la “cámara pluma”) resultó visionario en múltiples aspectos. En primer lugar, porque pensó en la cámara como una suerte de bolígrafo (por tanto, el cine como una forma de escritura, de grafía) mediante el cual el artista podía expresar sus ideas (curiosamente, hoy día hay cámaras digitales casi tan ligeras y portátiles como bolígrafos). En él se anticipaba el nacimiento de un “lenguaje audiovisual” autónomo y potente:

El cine está a punto de convertirse en un medio de expresión, cosa que antes que él han sido todas las restantes artes, y muy especialmente la pintura y la novela. [...] [S]e convierte poco a poco en una lengua. Un lenguaje, es decir, una forma en la cual, y mediante la cual, un artista puede expresar su pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones exactamente igual como ocurre actualmente con el ensayo o con la novela. (Astruc 207-208)

Astruc apuntaba, por un lado, la diferencia del cine con respecto a otros medios, aunque le asignaba posibilidades expresivas similares. Esta conexión entre cine y literatura se ha mantenido siempre fuerte. Así, por ejemplo, entre los géneros cinematográficos hallamos el “diario fílmico” (el “diario” también es un género tradicionalmente escrito), el “cine-ensayo”, la “carta filmada”, el “cine negro” (que comparte códigos con la novela negra), el melodrama (concepto que empezó usándose en referencia a obras de teatro con música), etc. No parece descabellado, por tanto, que el concepto de “cine autobiográfico” esté usándose de manera productiva para referir a cierto tipo de cine en el que la vida del autor supone uno de los ejes de la película. Del mismo modo que la autobiografía literaria puede considerarse como un subgénero de la no ficción, es común que el cine autobiográfico suela situarse como una vertiente del documental (el modo fílmico de no-ficción por excelencia), aunque es una asunción que se problematizará en esta tesis, dado que las películas autobiográficas del Otro cine español tienden a rechazar la estética y las convenciones de la práctica documental, al menos en sus formas más habituales.

Bibliográficamente, los trabajos de Efrén Cuevas, experto en cine autobiográfico (en sus múltiples manifestaciones) serán una referencia valiosa. El libro *The Personal Camera - The Subjective Cinema and the Essay Film* de Laura Rascaroli y *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* de Alisa Lebow también serán referencias útiles para el acercamiento al cine autobiográfico.

Cierres y aperturas del triángulo: *Inclinaciones del yo.*

La imagen del sujeto inclinado, tal como lo propone Adriana Cavarero, se opone a la del “sujeto moderno, cartesiano y/o kantiano, [...] representado en la unívoca verticalidad del

contundente trazo de la I del «I» (yo); sujeto que, en virtud de esa verticalidad, es y permanece ajeno a la relación” (Saez Tejafuerce 15). Esta inclinación, que acentúa el carácter relacional del sujeto, está basada en la asimilación de la vulnerabilidad como “condición ontológica universal del sujeto contemporáneo” (12). Cavarero propone resignificar las connotaciones negativas que en la historia de las ideas filosóficas y políticas ha tenido la inclinación, en tanto que postura por paradigmática del sujeto arrastrado o desviado impetuosamente por sus pasiones, emociones e instintos, opuesto por tanto al autocontrol y al virtuosismo (*Inclinations* 11-14).

El acercamiento a las creaciones autobiográficas desde el concepto de vulnerabilidad resulta útil para caracterizar una serie de prácticas autorrepresentacionales que acentúan el estatuto inclinado del yo, a través de tropos como la enfermedad, el dolor (físico o emocional), la confusión, la duda, la tristeza, el miedo, los apuros económicos o el bloqueo creativo; o, de manera más amplia, por su esencial exposición y dependencia con respecto de los otros; o enfatizando el carácter incompleto, frágil o móvil de su propia persona. Sin duda, estos lugares desde los que pensar el estatuto vulnerable de los sujetos autorrepresentados están íntimamente conectados a las teorías del afecto y a la manera en que éstas replantean, desde un lado emocional, la naturaleza de la subjetividad.

El análisis de estas “estéticas de la vulnerabilidad/precariedad” (a veces puede enunciarse en positivo: “estéticas de la resistencia”, aunque Butler llama a considerar la vulnerabilidad como condición necesaria para la resistencia) presentes en la creación autobiográfica española contemporánea pretende valorar las condiciones de emergencia de un interés renovado por las narraciones del yo, así como indagar en las particularidades de estas propuestas creativas y su posible impacto sobre los marcos teóricos desde los que se han venido abordando estas formas de discurso. La propuesta de partir de un yo inclinado, parcialmente fuera de sí y dependiente de

un ‘Otro’, se alinea con la idea del afecto como una fuerza relacional que necesita de más de un cuerpo para tener lugar. La centralidad de lo corporal en las teorizaciones del afecto también parece útil para aproximarse a la escritura autobiográfica, y a la reflexión que propone sobre el propio cuerpo como lugar que a veces coincide, y a veces no, con el lugar del yo, de la propia subjetividad.

El concepto de “inclinaciones del yo”, inspirado por el libro de Adriana Cavarero *Inclinations. A Critique of Rectitude* (publicado originalmente en italiano en 2014), resultará útil para aglutinar las distintas bases teóricas de este trabajo, ya que sirve para aglutinar todos los ejes teóricos de esta investigación: afecto (afectar y verse afectado necesita el contacto, la relación entre distintos cuerpos, inclinados el uno hacia el otro); vulnerabilidad (que presupone la exposición esencial, la inclinación, del sujeto hacia los otros y hacia el mundo); y lo autobiográfico (pues los discursos analizados tienden a desacralizar el sujeto autobiográfico tradicional, amarrado a ideas de verdad o de realidad). Cavarero, como Butler, sitúa como influencias teóricas fundamentales los trabajos de Levinas, quien recuperó la vulnerabilidad como concepto filosófico: “Hasta Levinas, en la historia de la filosofía, la palabra “vulnerabilidad” está casi ausente” (21). Además de Levinas, los trabajos de Hannah Arendt se consideran precursores y, en ellos, ya se usaba la idea de inclinación, en sus reflexiones sobre la alteridad: “toda inclinación tiende hacia el exterior, se asoma fuera del yo” (Arendt en Cavarero, “Inclinaciones desequilibradas” 34).

Dado el carácter interdisciplinar de las bases teóricas de este proyecto y de las obras primarias que serán sometidas a análisis, los aportes de esta investigación aparecen diseminados, apuntando a varias direcciones. Por un lado, esta tesis promueve una distensión teórica de los estudios autobiográficos, especialmente como se han venido desarrollando en las últimas décadas

en las academias hispanohablantes. Muchas de las teorizaciones en torno a las creaciones autobiográficas (aunque se las llame de distintas formas: autoficcionales, autoetnográficas, antificcionales, etc.) dependen de viejas concepciones del sujeto —y de la relación de éste con la verdad— que no resultan muy productivas para aproximarse a las creaciones autobiográficas contemporáneas. El carácter marcadamente híbrido, experimental y móvil (o *inclinado*) de muchas de las producciones recientes obliga a pensar la enunciación autobiográfica de manera más flexible y abierta. Sin necesidad de contradecir o anular el potencial de términos como la autoficción (que, sin duda, ha resultado útil para pensar en estas formas híbridas), se argumentará que la tensión estética de los relatos autobiográficos contemporáneos no suele estar en el choque entre lo real y lo ficticio (esa dicotomía ficción/no-ficción o *fact/fiction*, como la siguen proponiendo autores como Arnaud Schmitt), ya que tanto los creadores como los receptores contemporáneos (competentes en los códigos de la posmodernidad) asumen la inoperatividad de tales planteamientos.

Para ello, se desarrollará una poco frecuente, si no inédita, aproximación a la creación autobiográfica desde las teorías sobre el afecto y la vulnerabilidad, cuyos aportes convergen en torno a la figura de las *inclinaciones del yo*. Así, la vulnerabilidad servirá para rastrear ciertas prácticas creativas autobiográficas que problematizan la rigidez del yo y la solidez de categorías como la verdad o lo real. En los estudios peninsulares recientes, varios investigadores han estudiado las representaciones de la Crisis en la literatura y el cine (y en otras disciplinas artísticas). No se pretende delimitar un corpus de la literatura y el cine autobiográficos *sobre* la Crisis y sus consecuencias, sino que se propone explorar hasta qué punto el contexto de la Crisis ha facilitado y alimentado ciertas prácticas y estéticas en torno al discurso autobiográfico. Esta conexión entre Crisis y el rebrote de la pulsión autobiográfica en la España actual ha sido

prácticamente inexplorada (con la excepción de Albert Jornet Somoza y su estudio del ensayo español contemporáneo). Si Jornet Somoza habla de “constelación ensayística de la vulnerabilidad”, aquí pretende explorarse las estéticas de la vulnerabilidad en torno al cine y la literatura autobiográficos, y los flujos afectivos que ponen en circulación, en un plano intradiegético como extradiegético.

Mediante la combinación de técnicas de *close reading* (atendiendo a la especificidad de cada medio) y métodos más afines a los estudios culturales (relacionando fluidamente factores industriales, estéticos, filosóficos o políticos), se propone una lectura multidimensional a obras autobiográficas, sacándola de debates estrictamente narratológicos o textuales. La complejidad y diversidad de los referentes teóricos, se desarrolla un análisis de las obras poco sistemático y cerrado, en favor de lecturas abiertas, rizomáticas, exploratorias. Asimismo, la decisión de trabajar sobre un corpus de libros y películas pretende reivindicar el interés de los objetos culturales en los que cristalizan ciertas preocupaciones, tendencias o ideas, que a menudo se articulan de manera abstracta o en un plano estrictamente filosófico o sociológico. Esta reivindicación tiene especial sentido en el contexto de la academia estadounidense, dado el creciente interés de los departamentos de estudios hispánicos por el estudio de fenómenos sociales o políticos (como la Crisis o la cultura de la Transición), en detrimento de objetos culturales tradicionales, como novelas o películas. Mi propuesta pretende hacer una síntesis productiva de ambas aproximaciones.

Por otro lado, esta tesis pone en valor un corpus de películas autobiográficas muy poco conocidas y prácticamente desatendidas críticamente hasta la fecha, pertenecientes al Otro cine

español que, a su vez, constituye un fenómeno aún no muy explorado académicamente⁵ y que, sin embargo, está reestructurando interesantemente el panorama cinematográfico en España. Nunca se ha establecido una relación clara entre el Otro cine español y el surgimiento del cine autobiográfico en España, aunque aquí se propone una conexión directa: el interés hacia la práctica autobiográfico es, precisamente, una de las líneas estéticas y creativas más interesantes del Otro cine español, cuyas particularidades industriales, históricas o tecnológicas parecen propiciar esta tendencia. Curiosamente, la conexión entre el Otro cine español y la Crisis tampoco ha sido planteada habitualmente, cuando sus condiciones de emergencia están claramente relacionadas. Las *inclinaciones del yo* funcionan en distintos niveles: a nivel de producción, en tanto que películas marginales y con escasos recursos; a nivel estético, pues el carácter vulnerable de sus cineastas suele determinar la forma en que se autoinscriben en sus cintas; así como a nivel discursivo, dando mucho protagonismo al cuerpo expuesto y dependiente como eje (móvil, inestable) de la enunciación.

Por último, cabe destacar que todo el texto de la tesis está atravesado por una mirada atenta a las cuestiones relativas al género. En los últimos años, tanto las teorías sobre afecto y vulnerabilidad han sido desarrolladas, con especial entusiasmo, en investigaciones de corte abiertamente feminista o queer, precisamente porque la atención sobre el cuerpo afectivo/afectado y vulnerables permite ciertos movimientos teórico-ontológicos de descentralización de las visiones heterocentradas que articulaban muchos paradigmas críticos (otro gesto de *inclinación*). Así, por tanto, esta investigación asume la perspectiva de género como una estrategia metodológica propiciada por los propios referentes teóricos (y también

⁵ El volumen *Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español* (2016), editado por Sergio Cobo-Durán, Samuel Neftalí Fernández Pechel y Alberto Hermida, es uno de los escasos trabajos académicos publicados sobre este movimiento cinematográfico.

reclamado por los objetos estudiados), y la aplica de manera transversal en todos los análisis que se proponen a continuación.

CAPÍTULO 2

ANÁLISIS DE NOVELAS AUTOBIOGRÁFICAS

2.1. Visión panorámica de la literatura autobiográfica de la España en Crisis

Uno de los puntos de partida de esta tesis es el reconocimiento del auge de las formas autobiográficas en la España en Crisis (especialmente, a partir de 2008), aunque este auge no se plantea exclusivamente en términos cuantitativos, sino también, y sobre todo, en términos cualitativos: durante esta década el discurso artístico autobiográfico, en sus múltiples variantes, formatos y disciplinas, parece obtener la atención, el reconocimiento y la legitimación crítica de los que, en épocas anteriores, no habían gozado. El presente capítulo se enfoca en el ámbito literario, evaluando las particularidades de la escritura autobiográfica de esta década, así como la conveniencia de usar las herramientas críticas desarrolladas desde las teorías sobre el afecto y la vulnerabilidad para caracterizarlas y analizarlas. Los trabajos de Anna Caballé y, muy especialmente, el reciente libro de Manuel Alberca *La máscara o la vida: de la autoficción a la antificción* (2018), resultan de enorme utilidad para entender la tradición autobiográfica en las letras españolas y para valorar el lugar que ocupan las obras producidas durante esta última década.

En estas primeras páginas del Capítulo 2 se ofrece una visión panorámica de la literatura autobiográfica entre 2008 y 2019, para tratar de entender por qué puede señalarse este periodo como un momento clave en la evolución y consolidación de esta práctica discursiva. A continuación, se procederá al análisis detallado de tres obras representativas de este periodo: *Clavícula* (2017) de Marta Sanz, *Ordesa* (2018) de Manuel Vilas y *El amor del revés* (2016) de Luisgé Martín. Estos libros, pertenecientes a la segunda mitad de la década, se presentan como

representativos de una tendencia clara en el mundo editorial español: el éxito de crítica y público de ciertas novelas autobiográficas que resultan innovadoras dentro de la tradición española, pues problematizan —a través de decisiones formales, estilísticas o discursivas— algunas categorizaciones habituales de la autobiografía (en relación con sus rasgos, sus límites, sus compromisos, sus estéticas) y del sujeto autobiográfico.

En el artículo “Autobiografía y canon literario: historia de un desencuentro” (2014), Anna Caballé, quien ha dedicado buena parte de su labor investigativa a señalar y reivindicar los textos autobiográficos presentes en la tradición española, sostiene que la particularidad del caso español no consiste en la inexistencia o incluso en la escasez de textos autobiográficos (algo que constituyó un mito durante décadas), sino en la dificultad de estas formas para acceder al canon literario, reservado para otros géneros (novela y poesía, fundamentalmente), y, con ello, para ser investidos (textos y autores) de notoriedad, visibilidad y popularidad:

los textos existían, sí, pero no se leían y por tanto no habían logrado formar parte del circuito cultural. Porque al no leerse no generaban ninguna recepción, ni crítica que ayudara a visualizar el género, ni se integraban en la Academia Literaria ni llegaban a las escuelas, ni pasaban a vivir en la mente de los lectores. De modo que aun existiendo, su influencia era nula. Se dudaba de su valor estético y se desconfiaba de su alcance moral. Lectores e historiadores habían hecho oídos sordos a quienes deseaban hacerse escuchar. (412)

Así, Caballé enfatiza también la cuestión cualitativa sobre la cuantitativa en la valoración de la producción autobiográfica española, a lo largo de su historia, desde la pulsión memorialística de los cronistas de Indias a raíz de la llegada al Nuevo Mundo, hasta los años de la Transición, cuando para Caballé se produce un *boom* memorialístico derivado de una “violenta

necesidad de reestructurar el pasado reciente, acomodándolo a una verdad histórica y biográfica cuya expresión había sido prohibida” (412). A partir de este *boom* de los años 80 (con autores como Rosa Chacel, Terenci Moix, Carmen Martín-Gaité, Rosa Montero, Carlos Barral o Juan Goytisolo), las obras de cariz autobiográfico comienzan a adquirir el peso específico y la capacidad de influencia que lectores e historiadores les habían negado en tiempos anteriores, y consiguen abrirse un —aún discreto— hueco en el canon.

Manuel Alberca, por su parte, establece tres épocas claves en la evolución de la escritura autobiográfica en la España contemporánea, que coinciden con tres momentos históricos muy significativos: “1898 o la crisis de la dubitativa modernidad española, 1939 o la entrada en la larga noche de la dictadura franquista y 1975 o el indeciso pero esperanzado ingreso en la democracia” (Alberca, *La máscara* 20-21). De esta coincidencia entre hitos históricos y cambios relevantes en la producción autobiográfica parece desprenderse que ésta, como sugiere Caballé, “no es solo una categoría literaria, es también un síntoma, un producto y un reflejo de una época. Se inscribe en un contexto cultural: procede de una configuración ideológica y moral y actúa a su vez sobre la sociedad que la ha segregado” (“Autobiografía” 412). Aquí se propone que, en el período 2008-2019, se produce un nuevo *boom* de la literatura autobiográfica española, en el que su capacidad de influencia —entre lectores y críticos— y su legitimidad literaria se imponen con una fuerza inaudita, dejando atrás un lugar marginal para, por el contrario, situarse en el centro mismo de las tendencias editoriales, de los intereses académicos y de los gustos lectores.

Este *boom* se produce, sin embargo, en el contexto de una crisis que afectó considerablemente al sector editorial español. Según la Federación de Gremios de Editores de España, entre 2008 (año en que comienza la crisis) y 2013, los datos de facturación disminuyeron considerablemente, pasando de 3.185 millones de euros en 2008 a los 2.181

millones de 2013, año con el dato más bajo, y a partir del cual la facturación vuelve a incrementar ligeramente (2.319 millones en 2018), pero lejos de los datos pre-crisis. Estos datos contrastan con la estabilidad del número de editoriales, que prácticamente no ha variado (a excepción de las de carácter público, que se han reducido casi a la mitad), así como con la persistencia de un similar porcentaje de libros literarios (en torno al 20%). En términos de mercado, también cabe destacar, por un lado, la importancia de la literatura traducida (21% de los títulos editados, y casi un tercio de la facturación), así como la concentración editorial experimentada en esta década (en torno a dos grandes grupos, Planeta y Penguin Random House) y la multiplicación de editoriales pequeñas (que aglutinan el 44,1% de la facturación total).⁶

La proliferación de literatura autobiográfica a partir de 2008, de forma interesante, se observa igualmente en los catálogos de pequeñas, medianas y grandes editoriales. En este capítulo se ha optado por el estudio de tres novelas publicadas en grandes editoriales (*Clavícula* y *El amor del revés* en Anagrama; *Ordesa* en Alfaguara), con gran repercusión mediática y con buenos resultados de ventas. Esta decisión pretende, por un lado, resaltar cómo en la última década la escritura autobiográfica consigue ponerse en un primer plano del panorama editorial y cultural y, además, para defender que en este proceso aparece privilegiada la forma de “novela autobiográfica”. Asimismo, la elección de un corpus literario de obras bien conocidas y con buenos datos de ventas pretende buscar el contraste con las películas autobiográficas estudiadas en el Capítulo 3, de un carácter claramente más minoritario y marginal (con respecto de la industria cinematográfica tradicional). De esta forma, se incidirá no sólo en el carácter

⁶ Estos y otros datos acerca de la industria editorial española pueden consultarse en este sitio web: <https://www.federacioneditores.org/datos-estadisticos.php>

interdisciplinar del *boom* autobiográfico, sino también su transversalidad en términos de posicionamientos industriales y mercadológicos.

Como se ha visto, tanto Alberca como Caballé coinciden en señalar los años de la Transición como el último momento del siglo XX en que la literatura autobiográfica española experimentó un crecimiento importante, aunque no sin ciertos inconvenientes. Ambos interpretan la proliferación de escritura autobiográfica como un hecho catártico en respuesta a la represión y el control ideológico impuesto por la dictadura, tanto desde el punto de vista de los creadores como de los lectores: “la demanda de un público, deseoso y necesitado de conocer el pasado colectivo e individual, silenciado y reprimido durante casi cuarenta años” (Alberca 204). Se asume, por tanto, la vinculación de la escritura autobiográfica a la salida progresiva de un contexto dictatorial, y que promovió enfoques retrospectivos y memorialísticos para la reescritura de la “historia oficial” mediante “microliteraturas del yo”, recuperando el término de Labrador. Es en estos años de Transición cuando empiezan a surgir también, como apunta Alberca, textos de carácter ambiguo o intermedio, entre lo novelístico y lo autobiográfico:

La mezcla de elementos antitéticos y de propuestas indeterminadas (se presentan como novelas, pero cumplen el protocolo de la identidad nominal de las autobiografías) dio como resultado a textos narrativos de apariencia autobiográfica, que bien podrían ser verdaderas autobiografías, más o menos camufladas (es decir falsas novelas), o bien falsas autobiografías (es decir, verdaderas novelas que simulan ser relatos autobiográficos). (206)

Textos como *El cuarto de atrás* (1975) de Carmen Martín Gaité cumplían perfectamente con las características que más tarde se le atribuyó a la autoficción (término que, por cierto, se acuñó en Francia dos años después de la publicación de la novela de Martín Gaité). Sin embargo,

como se desprende de la anterior cita, Manuel Alberca contempla la novela como un género propio de la ficción y opuesto a la autobiografía (modalidad propia de la no ficción), de modo que el cruce entre ambas (novela y autobiografía; ficción y no ficción) provoca especímenes “impuros”, “falsos”. Para este autor, el género de la novela ha gozado siempre de legitimación por parte de creadores, críticos y lectores, de tal manera que otras formas discursivas han tratado de hacerse pasar por novelas: “la supremacía del género novelístico sobre el resto de géneros narrativos sigue siendo aplastante, y esa jerarquía se manifiesta, entre otros detalles, en la denominación de «novela» que se aplica a cualquier obra, incluso si es una autobiografía, un diario o un tratado histórico” (45). Siguiendo su razonamiento, hablar de “novelas autobiográficas” incurre en una contradicción esencial, que acaso encierre sólo fines promocionales o auto-legitimadores. Por tanto, no extraña que, pese a que Alberca ensalza *La lección de anatomía* (2008) de Marta Sanz como un caso ejemplar de antificción (es decir, como texto autobiográfico sin trazas de ficción), no duda en reprocharle a la autora que, al referirla como “novela autobiográfica”, esté promoviendo una “peligrosa e innecesaria confusión” (324). Esta inflexible afiliación de Alberca a las clasificaciones en torno a la pureza o autenticidad de los libros autobiográficos (en su relación con las características asociadas al género) resulta poco productiva para el análisis de obras de carácter híbrido o experimental. En esta tesis, el uso del término “novela autobiográfica” responde, en primer lugar, a la convicción la novela dejó de ser desde hace mucho tiempo una especie de terreno sagrado de la ficción, la fabulación y la invención —y que, por tanto, la mayoría de lectores y críticos no considerarán la expresión como contradictoria y/o controvertida— y, en segundo lugar, con la sospecha de que no hay otras formulaciones más claras, intuitivas y directas para referir la naturaleza de libros como los estudiados en este capítulo.

La literatura autobiográfica en España, por supuesto, no es un invento de la Crisis: no es esa la hipótesis sustentadora de este análisis. De hecho, hay suficientes obras que permiten establecer un itinerario más o menos constante (aunque con notables picos y valles de intensidad y de popularidad) en este tipo de escritura, como es el caso de *Desde el amanecer* (1972), de Rosa Chacel; *Coto vedado* (1985) y *En los reinos de taifa* (1986), de Juan Goytisolo; *Negra espalda del tiempo* (1998), de Javier Marías; *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas; o *París no se acaba nunca* (2003), de Enrique Vila-Matas, por citar sólo algunos ejemplos. Las obras del corpus aquí estudiado no suponen necesariamente una ruptura con respecto de esa tradición, aunque en ellas aparecen elementos interesantes que parecen reflejar ciertas inquietudes propias del contexto de producción.

Aunque incompleta, la nómina de obras y autores enumerados a continuación resulta ilustrativa de la tendencia autobiográfica experimentada en España entre 2008 y 2019: *No ficción* (2008), de Vicente Verdú; *La lección de anatomía* (2008, 2014), de Marta Sanz; *Visión desde el fondo del mar* (2010), de Rafael Argullol; *Tiempo de vida* (2010), de Marcos Giralt Torrente; *El anarquista que se llamaba como yo* (2012), de Pablo Martín Sánchez; *Pose* (2012), de Alberto Olmos; *La hora violeta* (2013), de Sergio del Molino; *Una vida subterránea. Diario, 1991-1994* (2013), de Laura Freixas; *Llamada perdida* (2014), de Gabriela Wiener; *El balcón en invierno* (2014), de Luis Landero; *El viaje a pie de Johann Sebastian* (2014), de Carlos Pardo; *Lo que olvidamos* (2016), de Paloma Díaz-Mas; *Una ilusión* (2016), de Ismael Grasa; *Las niñas prodigio* (2017), de Sabina Urraca; *Clavícula* (2017), de Marta Sanz; *Dicen de mí* (2017), de Gabriela Wiener; *Los cinco y yo* (2017), de Antonio Orejudo; *El joven sin alma* (2017), de Vicente Molina Foix; *El día que dejé de comer animales* (2017), de Javier Morales; *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre* (2017), de Sergio Galarza; *Irse* (2018), de Esmeralda

Berbel; *El dolor de los demás* (2018), de Miguel Ángel Hernández; *Y ahora, lo importante* (2018), de Beatriz Navas; *Para español, pulse 2* (2018), de Sara Cerdón; *Ni para el amor ni para el olvido (Memorias I)* (2018), de J. J. Armas Marcelo; *Al día* (2018), de Jesús Ruiz Mantilla; *Todos llevan máscara. Diario (1995-1996)* (2018), de Laura Freixas; *Escritor a la espera (Diarios de los 80)* (2019), de Manuel Rico.

Todos los anteriores fueron escritos originalmente en castellano, aunque también se produjeron obras autobiográficas en las otras lenguas del estado español: en euskera, por ejemplo, destaca *Bilbao-New York-Bilbao* (2008), la exitosa novela de Kirmen Uribe, y en catalán *Coses que et passen a Barcelona quan tens 30 anys* (2008), *Egosurfing* (2010) y *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes* (2013), escritas por Lluçia Ramis, así como *Germà de gel* (2016), de Alicia Kopf.

Por supuesto, todos estos títulos son autobiográficos de formas diferentes (usan estilos, técnicas y temas muy diversos), aunque en todos los casos el relato está articulado en torno a una autoinscripción del autor, quien narra, reflexiona o parte de ciertos episodios o experiencias de su propia vida (con más o menos grado de compromiso a un ideal de verdad, que aparece normalmente devaluado). En muchos de estos libros, se aprecia la voluntad de sus autores por problematizar el uso autobiográfico de la enunciación en primera persona, desplegando estrategias para “inclinarse el yo” y evitar a toda costa cualquier aspecto que pueda ser catalogado como egocéntrico o excesivamente ensimismado o personalista. En muchos casos, también, la narración autobiográfica está articulada en torno a la relación del autor con respecto a alguna persona cercana (hijos, padres, pareja, hermano, etc.), o en torno a algún episodio concreto: no es común, por tanto, en estos libros, encontrar la voluntad de los autobiógrafos clásicos de contar de manera retrospectiva toda la vida. La producción autobiográfica de estos años tiende más hacia

lo fragmentario y lo híbrido —lo que enfatiza esa idea de la propia subjetividad como algo múltiple, vulnerable e incompleto—, así como a una concepción de la temporalidad mucho más flexible e imprecisa.

A continuación, se propone el análisis de *Clavícula* de Marta Sanz, *Ordessa* de Manuel Vilas y *El amor del revés* de Luisgé Martín. Partiendo de teorías relacionadas con los conceptos de afecto y vulnerabilidad, se lleva a cabo un *close reading* de las obras (a nivel textual y formal) para ilustrar cuáles son las estrategias desestabilizadoras del yo (el yo vertical de la modernidad y de la autobiografía clásica) mediante la que un nutrido número de autores están avivando una forma discursiva con una particular tradición en España.

2.2. *Clavícula* (2017) de Marta Sanz

La novela *Clavícula* (Anagrama, 2017), de Marta Sanz, fue señalada como uno de los mejores libros de 2017 por medios como *La vanguardia*, *El Periódico*, Babelia (*El País*). Su peculiar relato autobiográfico, en torno a un insistente dolor sin aparente explicación, convocó el interés y la aclamación de lectores y críticos. En la trayectoria literaria de Marta Sanz *Clavícula* puede leerse en continuidad con *La lección de anatomía* (2008), otra novela autobiográfica construida desde la memoria del propio cuerpo, recipiente o palimpsesto de los momentos clave de la vida de la protagonista. Aunque la primera edición de *La lección de anatomía* pasó por lo general desapercibida, su reedición en Anagrama en 2014 (en pleno *boom* de las escrituras del yo en las librerías españolas) gozó de un importante éxito que situó a la autora como una de las voces más interesantes de la narrativa nacional actual, con una fuerte impronta feminista. Pese a la continuidad entre ambas obras, el carácter retrospectivo que predomina en *La lección*, y que lo emparentaba más directamente con el género de memorias, se transforma en *Clavícula* en una reflexión desde la inmediatez del tiempo presente.

La narración autobiográfica de *Clavícula* está dividida en fragmentos sin título (los saltos de página indican el quiebre) y, por lo general, manteniendo cierto sentido cronológico (que es, en cualquier caso, débil, blando). Marta es una mujer escritora de mediana edad, sin hijos, atravesando el climaterio de la menopausia. Como su marido está en paro, se ve obligada, para llegar a fin de mes, a aceptar múltiples encargos que la mantienen muy ocupada y que le estresan. Además, una angustiante molestia cerca de la garganta, a la que los doctores no terminan de encontrarle una causa, la mantienen sumida en un estado de preocupación y miedo. A lo largo de la narración, se van desgranando episodios de la vida cotidiana de Marta: de la

relación con sus padres, cercana y problemática; de la convivencia con su marido (con el que mantiene una lógica de cuidados mutuos y de dependencia); del trato con sus amigas y amigos (que intentan ayudarla y consolarla, cómplices y cínicos a partes iguales); o de las vicisitudes derivadas de su pluriempleo (los viajes, la ansiedad, etc.). De manera especial, sin embargo, el relato de *Clavícula* se enfoca en la manera en que el dolor atraviesa todos los ámbitos de la vida, coartando su libertad y amenazando gravemente su felicidad y su bienestar.

En el marco de esta tesis doctoral, *Clavícula* se presenta como un caso paradigmático de las formas autobiográficas que han proliferado en España en los últimos años. El análisis que aquí se desarrolla pone el foco en varios aspectos. Por una parte, se explorarán las lógicas del afecto: las que se representan lingüísticamente (la relación emocional de la protagonista con las palabras y su concepción de la escritura como práctica terapéutica); las que convierten el cuerpo en un aparato somatizador de las intensidades y energías del entorno (su gestión biopolítica y autoinducida); y las que convierten el dolor en una especie *rara* de (auto-)afecto, que encuentra dificultades para fluir y transmitirse. Por otra parte, se valorarán las posibles intervenciones de esta novela sobre las concepciones tradicionales de la escritura autobiográfica, y sus propuestas para la desestabilización de un pacto referencial en tanto que compromiso con una verdad contrastable (de modo judicial o forense, como sugería Lejeune).

Dolor sin palabras; música que (aún) no suena

Sobre el fondo vacío de la portada de *Clavícula* se despliega una formidable clave de sol cuyo trazo acaba en forma de “v”: una flecha, la punzante lanza de Marte, el amenazador (aunque desorientado) símbolo del sexo masculino. Las claves de sol, pese a ser signos musicales, no tienen sonido, sino que determinan el valor de las notas que le siguen: son signos

que *afectan* a otros signos (su poder de acción es virtual: música que todavía no suena). En la portada, esta peculiar clave de sol está inclinada hacia la izquierda. Si habitualmente la columna vertebral de la clave de sol se yergue vertical, en contraste con la perfecta horizontalidad de las líneas del pentagrama, la clave de *Clavícula* está desajustada. Inarmónica, inclinada y sola: la música que (aún) no suena está desafinada.

El minimalista diseño de portada de esta novela de Marta Sanz ilustra sutilmente muchas de las claves del libro. El efecto sonoro o musical de las palabras es fundamental en la narración de Sanz, que recurre a construcciones sinestéticas que indagan en las derivaciones afectivas de lo textual: “A nadie le puede doler un esdrújulo. [...] a nadie le puede doler algo con un nombre tan hermoso. Clavícula. Clavicordio. Clavo. Clave. Llave. Clavija” (131). En esta secuencia de palabras, Marta Sanz dibuja un recorrido a través de los efectos de su constitución fonética: de “clavícula” (ese esdrújulo donde reside su dolor) a “clavicordio” (instrumento musical cuyo mecanismo consiste en palancas que *hieren* las cuerdas con diminutas púas metálicas), para seguir con “clavo” (de punta afilada, como los de la pasión de Cristo), con “clave” (la clave de sol de la portada; la pista necesaria para hallar una respuesta) y con “llave” (traducción latina de “clave” y de “clavícula” —pequeña llave—), desembocando finalmente en “clavija” (la que encaja en el hueco taladrado en la pared o la que tensa la cuerda de una guitarra: punta o música). La aliteración (apenas quebrada cuando se inserta la *llave*) promueve que los elementos de esta cenefa de “palabras hermosas” (que suenan y que no suenan) se perciban con una sugerente continuidad y relación.

En uno de los episodios de la novela, la protagonista se equivoca al responder la pregunta formulada en un concurso de televisión: “«La clavícula tiene forma de...» Opción a) Uve;

opción *b*) Ese. Digo la *a*) y fallo” (132). Tras el error, se lamenta por no saber contestar bien “ese tipo de preguntas”, y protesta: “Además, las eses no pinchan” (132). Aquí las “eses” pasan de ser sólo fonemas (la /s/ castellana apicoalveolar) a contemplarse en tanto que grafías (la “s” como una línea curva, sin esquinas ni aristas que *pinchen*, como sí lo hace la angulosa “v”). De nuevo se produce un desajuste entre las palabras y sus efectos: la clavícula (la *suya*) es una *ese* que pincha, en contra de lo que dicta la lógica de la geometría y de la fonética.

La protagonista recurre al ejercicio de la escritura para intentar transformar en algo racional e inteligible las intensidades que están atravesando su cuerpo doliente. Es decir, trata de poner palabras (y dotar, por tanto, de entidad propia) a su dolor: “la escritura quiere poner nombre e imponer un protocolo al caos. [...] Ata con lazo de terciopelo rojo los voraginosos tentáculos del calamar gigante que expele, en los abismos del mar, un chorro de tinta negra que, organizada en grafismos, nos aclara un poco la visión” (51). No obstante, la confianza puesta en la escritura como mecanismo para organizar el caos y encontrar soluciones desemboca en resultados decepcionantes. Para una mujer con el “don de la palabra”, es trágico constatar que hay algo en su dolor que, pese a los esfuerzos retóricos, *excede* el lenguaje, resistiéndose a ser amarrado por el “lazo de terciopelo rojo”:

¿Han probado a buscar las palabras exactas para describir ese dolor, convertido en síntoma, que ayuda a los médicos a diagnosticar? El médico te lo ruega: «Tienes que ayudarme.» A la vez tu mirada es una súplica y rebuscas dentro del baúl de las palabras arrumbado en tu memoria: «Mi dolor es...» Nudo, corbata, pajarita, calambre, ausencia, hueco inadvertido, cucaracha de aire, vacío de hacer al vacío, blanco metafísico, succión, opresión, mordisco de roedor, de pato, de comadreja, carga, mareo, ardor, el roce de un

palo, una zarza ramificada dentro de mí, bola de pelusa, masticación de tierra, una piedra en la garganta o en la glotis o sobre un alvéolo, sabor a sangre y metales, estiramiento de las cuerdas de los músculos, electrocución, disnea, boca árida. Tengo tantas palabras que no puedo decir ninguna [...]. No hay mentiras ni metáforas para expresar mi dolor”. (61)

Marta tiene las palabras, pero las palabras no son su dolor: no son equivalentes ni sustituibles, no son significantes adecuados a la referencia, y por eso la frase «Mi dolor es...» queda suspendida, incompleta, dificultando la labor del médico. La inefabilidad de su dolor la lleva a “[d]udar de si lo que no se puede explicar de verdad existe” (98). Esta duda de la protagonista parece, de alguna manera, ser la misma que ha relanzado en los últimos años el interés por lo afectivo y lo emocional en el campo de las ciencias sociales y las humanidades, en superación de las limitaciones del “giro lingüístico” que había impuesto lógicas de análisis que primaban la decodificación de textos y discursos, imponiendo una visión positivista según la cual, parafraseando la cita anterior de *Clavícula*, sólo existe lo que se puede explicar.

La atención crítica sobre el afecto llama la atención precisamente sobre esas fuerzas o intensidades que tienen efectos sobre —o que emanan de— los cuerpos y que, sin embargo, son difíciles de capturar y cristalizar lingüística o discursivamente, en tanto que se trata de “visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing” (Gregg y Seigworth 1). Como se apuntó en el Capítulo 1, rastrear las consecuencias del afecto en objetos culturales textuales conlleva ciertas dificultades, pues el afecto (sobre todo en las teorizaciones de la tradición deleuziana avivada por Brian Massumi) se sitúa en ese lugar pre-lingüístico que desafía los límites de la representación. Para Stephen Ahren, es posible escudriñar en un texto sus valencias afectivas, pues éstas se manifiestan “in the rhetoric, the style, the mood [...], exerting a

shaping influence on character, on narrative structure, even on generic form” (7). En *Clavícula*, la narración no sólo permite el análisis de estas valencias afectivas, sino que a menudo adopta una actitud metadiscursiva desde la que se reflexiona sobre las limitaciones del lenguaje y los agujeros de sentido por donde no caben las palabras (y tal vez sí el misterioso y escurridizo afecto).

En *Clavícula* se escenifica la necesidad de extender el análisis de la realidad más allá de donde la realidad puede ser adiestrada por el lenguaje, la conciencia y la razón. Al comienzo de la novela, estas tensiones aparecen anunciadas en una afirmación paradójica: “Voy a contar lo que me ha pasado y lo que no me ha pasado. / La posibilidad de que no me haya pasado nada es la que más me estremece” (11, la barra indica párrafo aparte). Al contrario que en algunas novelas de carácter abiertamente autoficcional, en *Clavícula* el relato de “lo que me ha pasado” y “lo que no me ha pasado” no se refiere a la combinación (escondida o declarada) de “elementos reales” y “elementos ficticios”, respectivamente. Aquí, “lo que no me ha pasado” no es lo inventado, fabulado o ficcionalizado por la autora en su narración, sino aquello que, pese a que ha sido experimentado por la protagonista, no se puede probar ni demostrar mediante cauces tradicionales (discurso médico) ni eficazmente transferible a través de la práctica escritural (discurso literario).

De manera paradójica, por tanto, Marta Sanz pone en el centro de su narración una experiencia, en último término, incomunicable, inefable. Sarah Ahmed, en *La política cultural de las emociones*, recuerda que “la soledad aparente del dolor es lo que hace que haya que revelárselo a otra persona que sería testigo” (61) y que, “aunque la experiencia del dolor puede ser solitaria, nunca es privada. Un dolor verdaderamente privado sería uno que terminara con un

suicidio sin nota” (61). Este episodio autobiográfico exige, por tanto, una actitud empática por parte de los lectores: ponerse en la piel —nunca fue tan literal esta expresión— de la protagonista y asumir la parte colectiva o socializada de su dolor, siendo sus testigos —o parte de ese atezado “cuerpo de cuerpos”—.

Desajustes del pacto autobiográfico y la picadura del neoliberalismo

La protagonista se muestra consciente del compromiso con la verdad que se le ha reclamado tradicionalmente al discurso autobiográfico, y parece reconocer los términos que han de regir el *pacto*: “El límite entre la realidad y sus ficciones es un tabique de buen ladrillo rojo” (25). Pese a marcar una sólida frontera entre ambos conceptos, la autora complejiza la dicotomía al usar el adjetivo posesivo *sus* (la realidad y *sus* ficciones), como si las ficciones no fuesen nunca autónomas y perteneciesen también a la realidad o, al menos, derivasen necesariamente de ella. Al comienzo de la novela, Marta se muestra contraria a los relatos autobiográficos que manipulan la realidad o que camuflan la verdad mediante juegos autoficcionales o mediante artificios estilísticos: “Me interesa más la pipa que la pipa que no es una pipa. La autobiografía es la consagración de la realidad y de la primavera, y no las costuras para convertirla en un relato” (50). Los problemas que van a obstaculizar su relato, por tanto, no tienen que ver con el pudor ni con la autocensura: “No se puede pedir de mí mayor honestidad” (70).

En pos de ese compromiso con la honestidad de su relato, Sanz ilustra algunos episodios con una serie de fotografías (de sus propios pies, de una estación de autobús, etc.), tomadas con el teléfono móvil, enfatizando la inmediatez de lo narrado (como si las compartiera en tiempo real en redes sociales) y, al mismo tiempo, reforzando el carácter verídico o auténtico de su relato. El efecto que provocan estas fotografías es desconcertante: al no tener valor artístico

alguno, aportan cierto aire patético a la narración. Tal es el caso del episodio en que, mientras Marta narra un viaje en autobús hacia Almería, incluye dos fotos tomadas a los zapatos, incluyendo redundantes y obvios pies de página: “Pies” (72) y “Foto pies estación de Almería” (81). Estos “testimonios gráficos” pueden, por tanto, percibirse como gestos irónicos, en los que la protagonista, mediante sus particulares *selfies*, pretende buscar cauces más eficaces que los lingüísticos para validar su testimonio.

Pese al afán de investir su relato de los valores de honestidad y veracidad, es el propio dolor (inefable, inasible, indómito) el que reclama una reconsideración de la validez de las coordenadas tradicionales de lo autobiográfico. El dolor que siente es infravalorado o negado sistemáticamente por los médicos a los que visita, incapaces de hallar una causa específica: “Al enésimo médico le describo exactamente el lugar de mi dolor. Un espacio inexplicable entre el esternón y la garganta. El médico me dice: «Es imposible.» [...] Es un espacio blanco de la materia” (113). Esa “imposibilidad científica” del dolor de la protagonista hace que la realidad del dolor se ponga, al menos desde las instituciones médicas, en duda. Ante esta situación, Marta, que se refiere a sí misma como una “bestia extremadamente racional” (13), reclama una relativización de la realidad como categoría que debe ser sustentada mediante pruebas objetivas y verificables: “Pido respeto para esta picadura de avispa. Real o imaginaria o las dos cosas a la vez. Me late. La experimento. Físicamente” (147). La narradora, así, se presenta a sí misma como una “experta en lo que le pasa” (recuperando el término de Labrador): la experiencia del dolor, aun plenamente transferible o demostrable, se convierte en su mayor —cuando no único— aval. La aparente contradicción formulada por la narradora acerca de que su dolor pueda ser real (explicable, diagnosticable, comprobable) o imaginario, o las dos cosas a la vez, desarticula, de

manera peculiar, el compromiso sacrosanto hacia la realidad que se le ha presupuesto tradicionalmente a la autobiografía, como género contrario u opuesto a la ficción.

Como ha notado Andrea Kaiser Moro, “[e]l pacto autobiográfico en *Clavícula* se sustenta, así, en la vulnerabilidad de la escritora, que propone su fragilidad como aval de la narración en primera persona” (195). El cuerpo, finalmente, impone su propia verdad (que late, que se experimenta físicamente), aunque ésta esté encerrada en la carne y sea, a veces, enigmática. La naturaleza ambigua del dolor lleva a la narradora a identificarse a sí misma como una de las “enfermas imaginarias” (66) o “locas” (92, 96) cuyas enfermedades son escurridizas e incomprensibles para el racionalista y masculinista discurso médico occidental:

Las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico, porque somos más sensibles al ruido, a la deformación, y nos resistimos a inercias de nuestra forma de vida. Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo y nuestras somatizaciones se transforman en un interesado misterio de la ciencia. (135)

Si el relato del dolor propio parecía abocar a una visión solipsista e individualista de la realidad, Marta es capaz de articularlo como una experiencia compartida por muchos cuerpos —especialmente los femeninos— sometidos a contextos socioeconómicos similares. La “picadura de avispa”, por tanto, no inocular veneno sólo en su cuerpo, sino que también el “cuerpo social” parece estar expuesto a ese mismo enjambre furioso: “casi todo el mundo ha pasado por lo mismo que yo” (95). Los ininteligibles desajustes corporales resultan ser una somatización de los efectos de la precarización de la vida cotidiana que impone el neoliberalismo, con especial ferocidad en tiempos de crisis. Esa somatización requiere de

cuerpos sensibles que se abren —lanzándose— al exterior (a los otros, al “mundo continuo”), transformando ciertas condiciones de vida en síntomas orgánicos, en enfermedades misteriosas, en los límites de lo psiquiátrico y lo muscular y a través de lo neurológico.

Esta visión del cuerpo se asemeja a la visión que han explorado con insistencia las teorías recientes sobre el afecto, como es el caso de Lisa Blackman en *Immaterial Bodies*: “rather than talk of bodies, we might instead talk of brain-body-world entanglements [...]. These bodies may not conform to our expectations of clearly defined boundaries between the psychological, social, biological, ideological, economic and technical [...].” (1). Marta Sanz empieza, progresivamente, a socializar el dolor y la escritura del mismo: “Recogemos una inquietud de época y escribimos estas cosas porque algo nos duele” (35), reconoce la narradora, siendo consciente de que su dolor puede estar relacionado con “un problema psicológico que es a la vez un problema social” (63). En la novela se cuestionan constantemente los límites entre lo personal o individual con respecto de lo colectivo o social, llegando a establecer que “el dolor de mi cuerpo es inherente a todos los cuerpos” (133). El cuerpo adolorido de Marta representa, de alguna manera, el cuerpo de las españolas y los españoles del siglo XXI, del cuerpo (cansado, sufrido, maltrecho) del precariado contemporáneo.

En *Clavícula*, por tanto, el neoliberalismo —como sistema que impone condiciones de precariedad— es percibido como una de las posibles causas que producen ese indistinguible dolor, ya que se adentra en los cuerpos, afectándolos: “Nos hemos hecho viejos antes de tiempo por culpa de la reforma laboral. Los ajustes, la crisis, los recortes, los eufemismos y las malas palabras, el taco y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21% de IVA se nos han metido en el cuerpo, como un demonio, como una bacteria”

(197). En esta enumeración, la narradora combina aspectos económicos con otros verbales o lingüísticos (eufemismos, tacos, exabruptos), como si estos últimos fuesen la cristalización discursiva —las palabras— de un sistema que por lo demás actúa invisiblemente (“como un demonio, como una bacteria”), a través de la economía especulativa, los paraísos fiscales, las operaciones financieras virtuales, etc.

Intentando esquivar la naturaleza indecible (e “invisible”) del afecto, muchos de los teóricos han recurrido, para intentar describirlo, a términos como “intensidad”, “energía”, “vibración” o “resonancia”, propios del campo de la física. No en vano, las lógicas del afecto han sido comparadas en múltiples ocasiones con las de la mecánica cuántica, la disciplina que trata sobre la naturaleza y el comportamiento de las partículas atómicas y subatómicas. En muchos sentidos, el interés de las ciencias sociales y las humanidades por el afecto ha supuesto asomarse a los postulados y descubrimientos de las ciencias duras, desde la neurología hasta la robótica, pasando por la fisiología o la informática. En *Clavícula*, llama la atención un fragmento en que la narradora repara sobre las imperceptibles causas de su malestar:

en un lunar de mi cuerpo que me escuece y muta veo la realidad como dentro de la bola de cristal de una pitonisa de feria, todo lo que me oprime, los rayos alfa, gamma o beta que irradian los modernos portátiles y las redes wifi invisibles que me atraviesan los muros y me apuñalan. (15)

La alusión de Marta a las radiaciones invisibles a las que se expone su cuerpo puede ponerse en conexión con la recurrente caracterización del afecto en términos científicos, tales como fuerza, intensidad o energía, por lo general invisibles al ojo humano. En su relato, los rayos y ondas parecen funcionar además como analogía metonímica de la tecnología digital, emblema

a su vez de las sociedades capitalistas avanzadas. “Mi enfermedad es demasiado contemporánea” (146), afirma la protagonista, quien para poder llegar a fin de mes se ve obligada a aceptar todos los trabajos que le ofrecen. En su ensayo *El entusiasmo* (2017), Remedios Zafra analiza el modo en que el trabajo —especialmente en los ámbitos creativos y académicos— están siendo sometidos a fuertes prácticas de precarización laboral que, hasta cierto punto, son autoadministradas:

Sujetos envueltos en precariedad y travestidos de un entusiasmo fingido, usado para aumentar su productividad a cambio de pagos simbólicos o de esperanza de vida pospuesta. Un entusiasmo que encontraría sus máximas expresiones de júbilo forzado en trabajos culturales, creativos y cada vez más en el contexto académico (14).

La tesis de Zafra, que conecta en algunos puntos con las ideas de Lauren Berlant en *Cruel Optimism* (2011), defiende que la creciente precariedad laboral está sostenida, al menos parcialmente, por la movilización de ciertos afectos o emociones (el entusiasmo, el optimismo) que producen trabajadores autodisciplinados y motivados, aun en condiciones económicas miserables. En *Clavícula*, Marta se muestra consciente de esta cruel regulación afectiva a la que también está sometida eficazmente ella misma: “sufro cuando siento que se me gasta la capacidad de trabajo imprescindible para la autoexplotación, porque en la autoexplotación está el germen de mi felicidad” (64). En un momento clave de la novela, cuando la protagonista ha ido a urgencias aquejada de un fuerte dolor, tiene una reveladora conversación con la doctora:

Ella me pregunta: «¿A qué le tienes miedo?» Yo le respondo: «A estar enferma. A no poder trabajar.» [...] «Tengo miedo a no poder trabajar.» Ya no lloro. No quiero una receta de ansiolíticos ni de buenas palabras. Enfermo del miedo a enfermar y del miedo a

no poder enfermar. A que se hunda el mundo. A que la enfermedad se relacione con la imposibilidad de pagar las facturas. (54)

Como sugirió acertadamente David Harvey, las sociedades capitalistas contemporáneas asocian directamente la enfermedad con la incapacidad de ser productivo en el sistema de mercado: “sickness (or of any kind of pathology) gets defined within this circulation process as inability to go to work, inability to perform adequately within the circulation of variable capital (to produce surplus value) or to abide by its disciplinary rules” (106). Marta siente miedo, un miedo que no está claro si antecede o precede, si es causa o consecuencia *o las dos cosas a la vez*, del dolor. Estas reglas disciplinarias, a su vez, están garantizadas mediante estrategias de regulación del afecto, como sugiere Blackman siguiendo las propuestas de Patricia T. Clough: “capitalism has developed more strategies and techniques for modulating and augmentating affect” (Blackman 22). No parece arriesgado poner en diálogo este tipo de estrategias biopolíticas de las sociedades de control del afecto con las propuestas de Paul B. Preciado acerca de la naturaleza farmocopornográfica del régimen contemporáneo que regula la producción de cuerpos y subjetividades.

De acuerdo con el modelo de Preciado, desarrollado principalmente en el libro *Testo Yonqui* (2008), las sociedades contemporáneas habrían ido abandonado progresivamente el modelo disciplinario del panóptico *foucaultiano* (un control de los cuerpos desde el exterior), en favor de estrategias de autorregulación corporal mediante el consumo voluntario de fármacos y la aplicación de otras “tecnologías blandas” (un control desde el interior). En *Clavícula*, la protagonista reconoce que su bienestar depende, en buena medida, de la medicación: “Soy una mujer con una apariencia serena. Pero bendigo al científico que inventó la anestesia, el

lorazepam y las pastillas somníferas” (78). Son constantes las referencias en la novela a los medicamentos consumidos protagonista para poder soportar el acelerado ritmo de vida que lleva, y seguir trabajando. Para Preciado, además, esta domesticación farmacéutica se combina con prácticas pornográficas de gestión del deseo y la sexualidad: además de la fuerza de trabajo, los regímenes capitalistas también exigen de los cuerpos una constante “fuerza orgásmica” (*Testo Yonqui* 38). Marta, que está atravesando por el climaterio de la menopausia —“un tótem o un tabú” (*Clavícula* 52)—, es consciente de la sujeción a la que el sistema la somete en ese aspecto: “Yo no quiero estar funcionando artificialmente. Salivando, lubricando, sorbiendo artificialmente. [...] Yo quiero que me dejen en paz. Que me dejen olvidarme de mi cuerpo” (181). Todas estas formas de violencia y control que son promovidas sistemáticamente y en ocasiones autoinflingidas, convergen finalmente en el cuerpo, un recipiente de carne que las somatiza, a través de enfermedades y dolores. Un cuerpo del que a Marta le gustaría olvidarse, o escapar.

En el libro *Ser o no ser (un cuerpo)* (2017), Santiago Alba Rico argumenta que, en la época contemporánea, las sociedades neoliberales y capitalistas han configurado los cuerpos como obstáculos para el progreso y para el mercado:

en términos económicos y culturales, nuestra civilización capitalista global ha tomado partido contra él [el cuerpo], con el resultado de que nuestras taxonomías sociales han acabado por identificar simbólicamente, pero con terribles efectos materiales, exclusión y sobrecorporalidad: sólo los pobres, los gitanos, los inmigrantes y, por supuesto, lo viejos y los enfermos —antinomia clandestina de la publicidad comercial— tienen cuerpo. (30)

Marta, en tanto que mujer madura y menopáusica, en tanto que trabajadora precaria, en tanto que cuerpo doliente, sufre sin duda esa “sobrecorporalidad” de la que habla Alba Rico. El cuerpo se manifiesta como un obstáculo para la felicidad, al mismo tiempo que un requisito para el trabajo, como sugiere la cita de Margarite Duras que abre el texto: “Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo” (9). El cuerpo se convierte en una encrucijada que hace que, según Alba Rico, intentemos constantemente abandonarlo, dejarlo atrás, sacárnoslo de encima, seguir sin él (sin nuestro cuerpo). Pese a estos deseos de huida, el autor identifica tres escenarios principales que impiden esa huida y que nos hacen recaer en nuestros cuerpos: 1) el hambre (“Si el consumo de mercancías niega el cuerpo, el cuerpo hambriento —el pobre, el no consumidor— tiene más cuerpo del que nuestra sociedad puede soportar”); 2) el aburrimiento (“la experiencia del cuerpo como estanque del tiempo puro”); y 3) “la enfermedad y, en general, el dolor y la muerte” (61). En relación con *Clavícula*, interesa especialmente este tercer y último modo de recaída:

En el siglo XIX, un famoso cirujano francés, René Leriche, definió la salud como el «el cuerpo en el silencio de los órganos». La enfermedad —y el dolor— son, por lo tanto, la voz de los órganos, que gritan desde abajo su imperioso «presente». Asimismo, la vejez es un grito que nadie quiere escuchar. Pues bien, esta sociedad [...] está organizada también, a través de la medicalización de la existencia y de la mercantilización de la belleza y la juventud, para negar esos límites. La enfermedad, el dolor y la vejez son inasimilables para el Mercado: constituyen la muerte del consumidor y la resurrección del cuerpo. (61)

De esta reflexión de Alba Rico llaman la atención varios elementos. En primer lugar, la idea —importada de Leriche— de que la salud es el “silencio de los órganos” mientras que sus opuestos, la enfermedad es un ruido en forma de grito que rompe ese silencio. La salud, en su silencio, no necesita por tanto de discurso ni de palabras: callando es como se manifiesta; la enfermedad hace que los órganos griten. No queda claro hasta qué punto el dolor causa el grito o es el grito mismo. Y, aunque el grito quiebra el silencio, no tiene necesariamente un valor léxico, verbal: es posible gritar sin articular ninguna palabra. El grito *suen*a pero no necesariamente *dice* y, en cualquiera de los casos, *expresa*. El padre de Marta le dice sin decirle: «no escuches al cuerpo» (57), invitándola a desactivar ese “estado de la sensibilidad que te induce a creerte vulnerable y, consecuentemente, a serlo” (29). Pero el cuerpo de Marta suena: “Recorro con el dedo la zona que va desde la garganta hasta el esternón como si tocara las válvulas de un instrumento de viento. Un fagot. Un clarinete” (84); “Veo en mi dolor la forma de un oboe” (133); “Temo que al dar un paso, se me desafinen las cuerdas del violín” (147). Sus órganos no están en silencio. No dicen nada pero gritan. Su cuerpo es una orquesta, esperando la señal: la clave de sol marca el tono, la altura. Resulta imposible la huida, recaer en el cuerpo (una y otra vez) parece inevitable.

Sin dentro ni afuera: el dolor como auto-afecto

En los estudios sobre afecto y emociones, el dolor ocupa un lugar difícil. La Asociación Internacional para el Estudio del Dolor (IASP, por sus siglas en inglés) define el dolor como: “An unpleasant sensory and emotional experience associated with actual or potential tissue damage, or described in terms of such damage” (IASP-pain.org). Esta definición propone que el dolor es una experiencia sensorial y emocional cuando, sin embargo, las clasificaciones más

comunes sobre las emociones no incluyen al dolor. En 1972, Paul Ekman identificó seis emociones básicas: ira, asco, miedo, alegría, tristeza y sorpresa. En 1980, Robert Plutchik propuso un modelo llamado “rueda de las emociones”, que las organizaba en torno a ocho “emociones básicas” (alegría, confianza, miedo, sorpresa, tristeza, aversión, ira y anticipación) que, combinadas entre sí, daban lugar a “emociones complejas” (por ejemplo, la combinación de alegría y confianza dan lugar al amor). Silvan Tomkins, que se considera fundador de una de las grandes corrientes de las teorías sobre el afecto (revitalizada luego por Eve Kosofsky Sedgwick y Adam Frank), señaló nueve afectos entre los que tampoco se encontraba el dolor.

La resistencia para catalogar al dolor como una emoción tiene que ver con la dicotomía entre mente y cuerpo que ha articulado tradicionalmente su estudio, asumiendo una diferenciación entre el “dolor físico” y el “dolor emocional” (“dolores del cuerpo” y “dolores del alma”, como los refiere el protagonista de *Dolor y gloria*), cuyas causas son, respectivamente, de carácter biológico y de carácter psicológico. En *Clavícula*, en la búsqueda del diagnóstico para su dolor, Marta alterna continuamente entre especialistas médicos del “cuerpo” (traumatólogos, oncólogos, ginecólogos) y los especialistas de la “mente” o el “espíritu” (psiquiatras), aunque ella misma no confía en tal distinción: “Mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, mi carne. Profeso esa fe y ésta es mi religión” (69). Muchas de las teorizaciones recientes sobre el dolor apuestan por una visión más orgánica de sus mecanismos, causas y manifestaciones:

Such dualistic thought remains common among both lay people and professionals, and is seen, for example, when patients seek organic validation that their pain “is real” lest they be viewed as having psychological or “functional” problems and be accused that the pain is “all in their heads.” Fortunately, dualism is increasingly being challenged by more

sophisticated models of pain that recognize that psychosocial and biological processes are tightly integrated if not isomorphic—the brain is the basis of mental processes. In our view, pain is undoubtedly real—regardless of whether peripheral or central abnormalities are found—in part because the brain is the organ where pain is experienced and modulated, and in part, simply because people experience and report pain. (Lumley, Cohen y otros, “Pain and Emotion” 3)

Para estos científicos, el hecho de que una persona manifieste estar experimentando un dolor es suficiente para considerarlo “indudablemente real”, más allá de que se hallen pruebas fehacientes de lesiones o problemas biológicos. El hecho de que el carácter real del dolor dependa de la experiencia y del testimonio de esta experiencia se ve lastrado, no obstante, por la dificultad que presenta para ser descrito y/o transmitido, lo que hace que a menudo se piense en él como una sensación/emoción inefable e intransferible. En su célebre libro *The Body in Pain*, Elaine Scarry reflexionaba sobre la naturaleza incompañable del dolor:

So, for the person in pain, so incontestably and unnegotiably present is it that ‘having pain’ may come to be thought of as the most vibrant example of what it is to ‘have certainty,’ while for the other person it is so elusive that ‘hearing about pain’ may exist as the primary model of what it is ‘to have doubt.’ This pain comes unsharably into our midst as at once that which cannot be denied and that which cannot be confirmed. (4)

La tesis principal de Scarry es tan iluminadora como provocadora: “Physical pain does not simply resist language but actively destroys it, bringing about an immediate reversion to a state anterior to language, to the sounds and cries a human being makes before language is learned” (4). En *Clavícula*, el dolor no aparece sólo como una fuerza que aniquila el lenguaje

sino que esta pérdida del lenguaje conlleva una limitación de la actividad intelectual, de modo que el dolor acaba también por desposeer a Marta de sus capacidades racionales, convirtiéndola en una suerte de cuerpo sin cabeza:

Los que me quieren me dicen con todo su cariño: «Tú tienes que salir de esto», «Tú eres una mujer inteligente». Cuando veo que no puedo salir, que me sigo asfixiando y que en el pecho llevo clavada una araña —no, una araña es demasiado hermosa y suena a cristales traslúcidos—, es decir, en el pecho llevo clavada una garrapata o una uña, noto cómo toda mi inteligencia desaparece. Balbuceo. (59)

Con el dolor, la “inteligencia” desaparece y surge el balbuceo, es decir, la incapacidad para articular correctamente palabras y frases. La tesis de Scarry se cumple: el dolor *destruye* el lenguaje, permitiendo cauces de expresión o exteriorización extra-, anti- o pre-lingüísticas. Ante la ausencia de inteligencia, la protagonista parece transformarse en un cuerpo sintiente (en lugar de pensante), incapaz de salir del cuerpo, aunque lo intente a toda costa mediante la escritura. La escritura de este dolor, por tanto, se percibe, de alguna forma, como una escritura balbuceante e insuficiente, que se pelea contra sí misma. Esta insuficiencia e inexactitud del lenguaje se observa también en la cita anterior, cuando la autora se corrige a sí misma, sobre la marcha, cuando cambia la metáfora de la araña por la de garrapata o la de una uña (la conjunción disyuntiva “o” apoya la imposibilidad de fijar lingüísticamente el dolor). Si el dolor *se escapa* al lenguaje, parece razonable que no haya sido uno de los temas más tratados en la historia de la literatura, tal y como denunciaba Virginia Woolf en su libro de 1926 *On Being Ill*:

Considerando lo común que es la enfermedad, el tremendo cambio espiritual que provoca, los asombrosos territorios desconocidos que se descubren cuando las luces de la

salud disminuyen [...] resulta en verdad extraño que la enfermedad no haya ocupado su lugar con el amor, la batalla y los celos entre los principales temas literarios. Cabría esperar que se hubieran dedicado novelas a la gripe: poemas épicos, a la fiebre tifoidea: odas, a la neumonía; elegías, al dolor de muelas. (25-26)

Clavícula, en tanto que novela *desde y sobre* el dolor, se sitúa en el territorio de las excepciones literarias. El escritor francés Alphonse Daudet (1840-1897) es uno de los ejemplos más célebres de las escrituras del dolor, pues consignó el sufrimiento que le produjeron fuertes dolores derivados de la neurosífilis, y que acabaron recogidos en el libro *La doulou* (en español, *En la tierra del dolor*), publicados póstumamente por su viuda en 1931. Daudet incidía, también, en la insuficiencia del lenguaje para describir el dolor: “Are words actually of any use to describe what pain [...] really feels like? Words only come when everything is over, when things have calmed down. They refer only to memory, and are either powerless or untruthful” (15). Para Daudet, por tanto, la relación lingüística con el dolor sólo es posible *a posteriori*, cuando el dolor se sitúa en el pasado y puede acercarse a través de la memoria. Sin embargo, para el autor francés, este desfase cronológico erosiona el poder de las palabras, que faltan a la verdad cuando intentan dar cuenta del dolor. En *Clavícula*, donde el relato se articula desde un presente simultáneo al dolor —o así se percibe, al menos, por frases como “El dolor me afea la letra” (89)—, Marta Sanz desafía constantemente la imposibilidad de decir el dolor, y de compartirlo. Sanz no sólo intenta explicar su dolor a sus doctores, a sus familiares y a sus amigos, sino también a sus lectores: el propio acto de la escritura alberga una esperanza de eficacia comunicativa con respecto a los que se convierten en testigos del dolor ajeno: que se enderece la clave de sol y vuelva a sonar la música del cuerpo de manera armoniosa.

Hacia el final de la novela, Marta Sanz intercala un largo poema narrativo (páginas 173-179) en el que da cuenta de las sensaciones provocadas por un viaje a Manila junto a su marido. Los primeros versos dicen así: “1. Lo peor que podíamos contemplar lo vemos nada más / salir del aeropuerto de Manila. / Una niña, sucia y semidesnuda, nos pide dinero” (173). La imagen de la niña impacta sobremanera a Marta, hasta el punto en que parece marcar el resto del viaje —“los niños se nos quedarán para siempre incrustados en el corazón del ojo” (175)—, manchado ya por un complejo de culpa asociado a su condición de turista occidental: “—cada occidental, cuando va de viaje, guarda en la cartera / un pederasta, un patriota, un hipocondríaco, y un ministro de Dios o del interior...— (174)”. Este extenso poema funciona como interesante contrapunto a la novela, en tanto que la condición vulnerable de la narradora pasa a un segundo plano, en comparación con las condiciones de vida mucho más precarias que las de ella, de los vulnerables entre los vulnerables. El yo de Marta se inclina, avergonzado, vulnerable pero aventajado: “Publico el poema en *Perro Berde*. Será traducido al inglés. Todo son privilegios” (173). El dolor de los otros, no obstante, no alivia el dolor propio, que insiste, que aplasta, que quema, que busca consuelo. La escritura, en *Clavícula*, si bien no actúa como cura, funciona como archivo alternativo al historial médico, vacío de diagnósticos, como “escritura del yo” de un yo inclinado, retorcido por el dolor, aullante, hecho jirones.

2.3. *Ordesa* (2018), de Manuel Vilas

Ordesa (2018), de Manuel Vilas, guarda algunas similitudes interesantes con *Clavícula* de Marta Sanz, empezando por el diseño de la portada. Si en *Clavícula* una clave de sol inclinada y acabada en punta parecía flotar sobre un fondo blanco, en *Ordesa* el motivo principal también es afilado, cortante y anguloso. En el centro de la portada, se yergue una forma vegetal cuyas ramificaciones recuerdan a las de un cardo que, además, es una de las especies presentes en la flora del parque nacional de Ordesa y Monte Perdido, al que refiere el título. El dibujo, que parece dibujado a carboncillo, ofrece a primera vista la sensación de ser una composición simétrica y, sin embargo, cuando se mira más detenidamente se comprueba falsa. El cardo de la portada evoca levemente a cierto tipo de árbol genealógico en los que se representan las sagas familiares, algo que apunta directamente a la naturaleza de esta novela: un diagrama familiar con espinas, anguloso, asimétrico, hermoso e hiriente al mismo tiempo. Cabe recordar que el cardo, al que en España suele referirse como “cardo borriquero” (su designación científica en latín, *onopordum*, significa literalmente “pedo de burro”) es una especie vegetal silvestre y mayoritariamente despreciada por inútil y por fea: es una planta sin prestigio, una planta sin clase. Al situarla en la portada de su novela, Manuel Vilas pareciera reivindicar, orgullosamente, su pertenencia a una clase social humilde —que le había acomplejado durante años—, acentuando el valor emocional asociado a ciertos objetos, imágenes y símbolos.

Acaso más llamativo que la arquitectura del particular árbol genealógico, es el intenso y uniforme color amarillo que llena todo el fondo de la portada. El amarillo funciona, a lo largo de la novela, como un símbolo de naturaleza sinestésica y de condensación afectiva. Vilas se refiere a él, por ejemplo, como “un estado visual del alma” que

habla del pasado, del desvanecimiento de dos familias, de la penuria, que es el espacio moral al que te conduce la pobreza, del mal de no ver a tus hijos, de la caída de España en las miasmas españolas, de los coches, de las autopistas, de los recuerdos, de las ciudades en que viví, de los hoteles en donde dormí, de todo eso habla el amarillo.

Amarillo es una palabra sonora en español. (213)

Amarillo-memoria; amarillo-pasado; amarillo-penuria; amarillo-España; amarillo-dolor: “El dolor es amarillo” (11), afirma también Vilas, en una asociación cromática que no resulta tan evidente como otras de las que están ancladas en el imaginario colectivo (rojo-pasión; blanco-pureza; etc.) y que, sin embargo, está documentada en las descripciones de algunas personas con sinestesia, es decir, aquellas que establecen correspondencias involuntariamente entre colores, sonidos, formas, sabores o sensaciones⁷. El amarillo (un amarillo intenso, a medio camino entre el oro y el color gualda de la franja central de la bandera española) aparece, por tanto, como el color de *Ordesa*, la novela, y también como el color del lugar que le da nombre: “el estado de mi alma era un vago recuerdo de algo que ocurrió en un lugar del norte de España llamado Ordesa, un lugar lleno de montañas, y era un recuerdo amarillo, el color amarillo invadía el nombre de Ordesa” (11). Es posible interpretar este afán de Vilas por otorgar de una tonalidad cromática concreta a su libro como un intento de caracterizar las dimensiones extra-textuales o extra-discursivas de las emociones que pretende expresar.

⁷ Ver, por ejemplo, el reportaje de la Cadena Ser “Sinestesia. Cuando el dolor es amarillo” (2013) (disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=YXRx8iyxZP0>) o la nota sobre el escritor boliviano Wilmer Urrelo publicada en el diario *La Razón* (Bolivia), donde se lee: “«El dolor es amarillo», anotó Urrelo en una libreta roja que guardaba en un bolsillo de su pantalón durante el rodaje de una película en la que trabajó recientemente” (“Pastillas de colores, dolores amarillos” (15 de junio de 2014).

En esta reflexión sobre la carga afectiva del color, se puede establecer un claro paralelismo con el arte abstracto y, en general, el arte no representacional o no figurativo, donde los colores y las formas parecen gozar de un poder autónomo para configurar y transmitir ciertas sensaciones. En *¿Qué es la filosofía?* (1991), Deleuze y Guattari defienden que “el color liso monocromo es algo distinto de un fondo” (183) pues “el color liso vibra, se estrecha o se hiende, porque es portador de fuerzas vislumbradas. Y eso es lo que hacía la pintura abstracta para empezar: convocar las fuerzas, llenar el color liso de las fuerzas que contiene, mostrar en sí mismas las fuerzas invisibles [...]” (184). En este mismo ensayo, los filósofos franceses reflexionan sobre las cualidades que hacen que una obra de arte permanezca a lo largo del tiempo, conservando “un bloque de sensaciones, es decir un *compuesto de perceptos y afectos*” (*¿Qué es la filosofía?* 164, cursivas en el original), que son independientes o autónomas, pues “[e]stán en la ausencia del hombre” (165). Para estos filósofos, la finalidad del arte consiste en “arrancar el percepto de las percepciones de objeto y de los estados de un objeto percibiente, en arrancar el afecto de las afecciones” (168).

Las ideas planteadas por Deleuze y Guattari se consideran la base de una de las corrientes predominantes de las teorías contemporáneas sobre afecto (con Brian Massumi al frente): aquella que incide sobre la autonomía y el carácter pre-personal y pre-consciente del afecto. A menudo, esta manera de interpretar el “giro afectivo” se considera una afrenta contra el “giro lingüístico”, clausurando o disminuyendo el interés por el lenguaje y el análisis textual o, dicho de otro modo, rechazando aproximaciones formalistas en los estudios culturales. No obstante, para Deleuze y Guattari eran fundamentales las cuestiones de forma y de materialidad del arte, como estrategias para cristalizar los “afectos” y, por tanto, estos autores hablan del color y las formas (en pintura),

de sintaxis y estilo (en literatura), o de modos y ritmos (en música), como las herramientas propias de cada disciplina para conseguir la autonomía afectiva de las obras.

Para estos autores, el afecto está *esculpido* —no en vano afirman que la escultura es donde más puramente se comprueba esa hipótesis— sobre la materia artística, está codificado en la forma de ésta. En lo referente a la literatura, a la que Deleuze y Guattari se esfuerzan por asimilar a otras disciplinas no lingüísticas, afirman: “El material particular de los escritores son las palabras, y la sintaxis, la sintaxis creada que sube irresistiblemente en su obra y pasa a la sensación” (*¿Qué es la filosofía?* 168-169). Esta digresión teórica sirve para desmitificar la idea de que el estudio del afecto va en dirección contraria al estudio de la forma sino, como han defendido autores como Eugenie Brinkema en *The Forms of the Affects*, es todo lo contrario: el afecto, en los estudios culturales, dependen del *close reading* y de otras prácticas de análisis formal, para evitar que se convierta en una suerte de instancia abstracta y uniforme o, aun peor, en un cliché académico (vacío, acrítico e improductivo). En el análisis aquí propuesto de *Ordesa*, de Manuel Vilas, se atiende a las estrategias formales (estructura, sintaxis, léxico, etc.) mediante las que el autor consigue articular una serie de afectos a través de su narración y, de manera más concreta, deconstruir de manera interesante y novedosa ciertos preceptos asociados tradicionalmente a la narración autobiográfica.

Ordesa consta de 157 fragmentos en prosa, numerados pero no titulados, y de un epílogo (“La familia y la Historia”) donde se recogen once poemas —algunos ya publicados en anteriores poemarios de Manuel Vilas— que se relacionan temáticamente con la novela. En *Ordesa* se despliega una narración sin orden cronológico —acaso funcionaría la imagen de una estructura espiral, tanto temática como temporalmente— donde se mezclan impresiones desde el

presente de la enunciación (en el que se encuentra un Manuel Vilas divorciado, distanciado afectivamente de sus hijos, alejado del alcohol al que había sido adicto, solitario, melancólico y con sentimientos de culpa) con recuerdos y evocaciones de distintos momentos del pasado y, en especial, de la relación con sus difuntos padres y con otros familiares cercanos. Al recordar a sus padres, Vilas reflexiona sobre la manera en que la clase social a la que había pertenecido su familia (clase media-baja trabajadora española) afectó decisivamente a sus expectativas de vida, a sus comportamientos y actitudes y, por extensión, a la configuración de sus identidades. El estilo que utiliza es, por momentos, próximo a la prosa poética, siendo común, además, el encadenamiento de varios párrafos cortos (de apenas una frase) que, sobre la página, parecen estrofas poéticas versificadas.

Antes de comenzar el análisis de la obra, conviene estudiar el lugar que ocupa *Ordesa* en la trayectoria literaria de Manuel Vilas, quien hasta ahora era tan conocido en el panorama de las letras españolas como novelista que como poeta. *Ordesa*, publicada en Alfaguara en enero de 2018, ha sido un éxito de ventas y de crítica: en abril de 2019 se imprimía la décimo sexta edición, superándose los 100.000 libros vendidos, una cifra alcanzada por muy pocos libros de autores españoles. Se ha convertido en la obra más vendida y celebrada de la carrera literaria de Vilas hasta la fecha, gozando de traducciones a varias lenguas, incluyendo el portugués o el italiano (con el título *In tutto c'è stata bellezza*). En *Ordesa* convergen muchos de los temas que el autor había explorado anteriormente en sus novelas y poemarios: la relación con sus padres y la muerte de éstos, España como tropo, la monarquía, la clase-media española, etc. Su tono y su estilo también establecen una clara continuidad con la obra anterior del autor, en la que ha jugado siempre con elementos líricos, así como un particular acercamiento a la mística (una mística secular y contemporánea) y un sentido del humor que combina la parodia, la ironía, la

autocrítica, el sarcasmo y la ternura. Su obra anterior está atravesada por un uso lúdico de la propia identidad, pues Manuel Vilas aparecía a menudo como personaje (incluso en narraciones en tercera persona, como es el caso de *Aire nuestro* o *Los inmortales*): un Manuel Vilas paródico y cambiante (a veces aparecía con heterónimos como Manuela Vilas, M.V., etc.), envuelto en anécdotas fantasiosas o extravagantes (cercanas a la ciencia ficción o al surrealismo). Esto explica que muchas de sus novelas hayan sido habitualmente catalogadas como prototípicos ejemplos de autoficción (ver Gómez Barranco, Gómez o Scarano, entre otros), pues en sus libros conviven elementos claramente ficcionales con otros que podrían suponerse más cercanos a la vida *real* del autor.

En la contraportada de *Ordesa*, la cita destacada resulta muy llamativa: “Son dos verdades distintas, pero las dos son verdades: la del libro y la de la vida. Y juntas fundan una mentira”. Esto evidencia que las editoriales aún usan como reclamo publicitario la tensión entre realidad y ficción tan propia de la autoficción; una tensión que en el mercado literario español inauguró el contundente éxito de *Soldados de Salamina* (2001), de Javier Cercas. Por otro lado, la cita habla de “dos verdades distintas” que no necesariamente son contrarias o excluyentes entre sí sino que, más bien, funcionan en niveles distintos: la literatura (el artefacto literario: el libro) y la vida (la vida *real* del autor). Juntas, dice Vilas, “fundan una mentira”, en una afirmación que es provocativa y de apariencia contradictoria que sugiere que la “verdad literaria” no coincide con la “verdad de la vida” y que, por lo tanto, el valor de referencialidad directa que han presupuesto tradicionalmente los estudios autobiográficos (que incidían sobre la importancia de que los hechos narrados pudieran ser contrastables y verificables). En el texto que aparece en la contraportada se dice también que Vilas en *Ordesa* trabaja “mezclando realidad y ficción”, una afirmación con la que puede que el autor no esté de acuerdo, teniendo en cuenta que en una

entrevista en vídeo con Berna González Harbour para *El País*, Vilas rechaza los términos “autoficción” o “pseudo-autoficción” con que la periodista se refiere al libro, proponiendo en cambio el de “novela de no ficción”. La etiqueta propuesta por Vilas es llamativa: usa el término “novela” (género que parece adecuarse mejor a un texto narrativo “creativo”) y el de “no ficción”, negando, por tanto, que su relato esté construido a partir de fabulaciones o ficciones.

Esta negación de la ficción, no obstante, va acompañada en las páginas de *Ordesa* —y tal vez eso sea lo más significativo— de una explícita desacralización del concepto de verdad: “La verdad es un punto de vista [...]. Lo cómico de la condición humana es que no necesita la verdad. Es un adorno la verdad, un adorno moral. Se puede vivir sin la verdad, pues la verdad es una de las formas más prestigiosas de la vanidad” (77). Esta relativización de la verdad no se concibe como dependiente del marco intelectual o ideológico de cada individuo sino más bien de una serie de efectos sensitivos: “Mi memoria pone en pie una visión del mundo catastrófica, ya lo sé, pero es la que yo siento como verdad” (197). La verdad propia *se siente*, pero no es posible saber lo que sienten como verdad los otros, o si los sentimientos de los demás son verdaderos: “¿Es verdad que me quisisteis o me lo estoy inventando?” (182), pregunta Vilas a sus difuntos padres, para luego contestarse a sí mismo: “Si me invento vuestro amor, es hermoso. Si fue real, también lo es” (183). Unas páginas antes, había advertido al respecto: “Tal vez no me quisieron y este libro sea la ficción de un hombre dolido” (157). Lo interesante del procedimiento de Vilas es que, con sus reflexiones sobre la verdad y la ficción, no pretende crear una atmósfera propicia para una interpretación ambigua —en la que se invite al lector a adoptar una actitud precavida o escéptica ante un narrador poco fiable—, sino simplemente asumir la volatilidad de esos marcos conceptuales e interpretativos y deconstruirlos humorísticamente mediante la escritura.

Resulta muy esclarecedor el hecho de que, pese a la cercanía temática y estilística de *Ordessa* con respecto a las novelas anteriores de Manuel Vilas, haya sido esta —la primera abiertamente autobiográfica— la que ha conseguido alzarse como un éxito editorial incontestable. Este hecho ayuda a reafirmar una de las hipótesis centrales de esta tesis: en el panorama creativo español no sólo se ha producido una eclosión notable de relatos autobiográficos (en múltiples formatos y disciplinas), sino que estos productos culturales están recibiendo la atención y el beneplácito de público y crítica, contribuyendo a que el discurso autobiográfico goce de una legitimación inédita en la tradición española hasta la fecha. Discursos autobiográficos que, como en el caso de *Clavícula* y *Ordessa*, dialogan —desafiándolas— con las convenciones del género: sus límites, sus reglas y sus clichés. Vilas parece consciente, además, de la peculiar tradición de la escritura autobiográfica en España (exploradas por Manuel Alberca en *La máscara o la vida*) cuando afirma: “[e]n España nadie quiere exhibir nada. Nos vendría muy bien escribir sobre nuestras familias, sin ficción alguna, sin novelas. Solo contando lo que pasó, o lo que creemos que pasó” (127).

En la faja publicitaria que suele acompañar a la novela en los expositores de las librerías se lee el eslogan “Esta historia te pertenece”, y en la contraportada se describe como un “relato en el que todos podemos reconocernos” y que constituye “la crónica íntima de la España de las últimas décadas”. Sin duda, una de las particularidades de *Ordessa* es la manera en que el relato autobiográfico y el retrato familiar que ofrece Manuel Vilas puede interpretarse, en efecto, como una suerte de “autobiografía colectiva”. No en vano, la cita escogida para abrir la novela, perteneciente a la popular canción de Violeta Parra, apoya esa lectura: “Gracias a la vida, que me ha dado tanto. / Me ha dado la risa y me ha dado el llanto. / Así yo distingo dicha de quebranto, /

los dos materiales que forman mi canto, / y el canto de ustedes, que es el mismo canto, / y *el canto de todos, que es mi propio canto*” (7, las cursivas son mías).

La música de la vida: nominación, desdoblamiento y multiplicación

Varios trabajos que han prestado atención a las nuevas formas de discurso autobiográfico, especialmente a aquellas referidas a la autoficción han dedicado grandes esfuerzos a la cuestión de la nominación, es decir, al modo en que los nombres de los autores y de los personajes eran fundamentales para determinar el modo discursivo del texto en cuestión o, incluso, para distinguir distintos grados o categorías dentro de la autoficción. Uno de los procedimientos mediante los cuales Manuel Vilas desacraliza en *Ordesa* ciertas convenciones del “pacto autobiográfico” es mediante un uso paródico de los nombres propios. Así, por ejemplo, decide referirse a muchos de sus familiares con “[n]ombres nobles de la historia de la música” (108), como lo hace con sus hijos (a los que llama Vivaldi y Brahms), con su abuela (a la que da el nombre de Cecilia, en referencia a la santa patrona de la música), o como intenta hacerlo con sus propios padres: “Tal vez mi padre debiera llamarse Gregoriano y mi madre Euterpe” (181). Este sistema de nominación pudiera perseguir la protección de la privacidad e intimidad de sus familiares, especialmente las de sus hijos adolescentes, aunque de manera interesante el procedimiento se demuestra inconsistente. Por ejemplo, a algunos personajes se les refiere primero con su nombre “real” para luego recibir una designación musical, como se observa en esta cita: “A Alberto lo llamaré Monteverdi” (193).

A través de este procedimiento humorístico, el autor consigue, por un lado, relativizar la importancia de los nombres propios, porque más allá de que los personajes sean referidos por sus nombres reales o fabulados, son personajes auténticos que tienen su propia personalidad, su

propia melodía: “Sentí el poder sanador de la música [...]. Que todos los nombres se conviertan en música. [...] Debería encontrar un nombre de un compositor célebre para cada persona a la que amé, y llenar así de música la historia de mi vida” (181). De esta forma, *Ordesa* se articula como novela polifónica, en el más literal de los sentidos, pues tiene además una estructura narrativa muy particular en la que, como en una composición musical, ciertos temas tienden a repetirse, incluyendo variaciones y reinterpretaciones en cada caso. “Somos compositores de la música del olvido” (276), afirma el narrador en otro momento de la novela, usando esa primera persona plural que también resulta fundamental para la deconstrucción afectiva de lo autobiográfico aquí propuesta.

Otra de las estrategias mediante las cuales Manuel Vilas deconstruye las convenciones de la autobiografía es la relativización del tiempo: “Ni siquiera sé cómo estructurar el tiempo, cómo definirlo” (20), reconoce Vilas, quien además vincula su incapacidad de ordenación temporal a una especie de patología heredada por vía materna: “Mi madre era una narradora caótica. Yo también lo soy. De mi madre heredé el caos narrativo” (22). En *Ordesa*, la inconcreción de ciertos datos del pasado es subrayada en lugar de disimulada o esquivada, como se observa en esta cita: “Mi abuela murió no sé ni en qué año. Tal vez fuese 1992 o 1993, o en 1999 o en 2001, o en 1996 o en 2000, por ahí” (17). Este anárquico baile de cifras da cuenta una actitud irónica del narrador con respecto del rigor y la precisión que se presupone al narrador de un relato autobiográfico.

Esta actitud escéptica con respecto a la temporalidad está relacionada con una percepción de la propia identidad asimilables a las propuestas deleuzianas acerca del “devenir”, una lógica que “ofrece un cambio potencialmente radical, el salto de la esencia al proceso” (Lara, “Teorías

afectivas” 20). Las teorías sobre el afecto están, habitualmente, asentadas sobre esta orientación filosófica de lo ontológico a lo procesual, de ahí que muchas de sus implicaciones estén relacionadas con el movimiento, la relación, la transferencia y el cambio. La imagen del yo inclinado articuladora de las propuestas teóricas de esta tesis, también implica movimiento, transición y relación, y debe leerse en ese tránsito del “ser” al “devenir”.

En *Ordesa*, Manuel Vilas asume el devenir como la única forma de afrontar una historia familiar (la microhistoria dentro de la macrohistoria, que en este caso podría ser la Historia de España), de ahí que funcione oportunamente la imagen del rizoma deleuziano, donde cualquier punto conecta con todos los otros, sin “principio ni fin” y que “siempre tiene un medio por el que crece y se desborda” (*Mil mesetas* 25). Esta idea del desbordamiento es también útil para pensar la manera en que Vilas consigue hacer extensible ciertas percepciones individuales en experiencias potencialmente universales y colectivas, asumiendo la premisa de que “[e]l artista, el novelista incluido, el novelista incluido, desborda los estados perceptivos y las fases afectivas de la vivencia. Es un vidente, alguien que deviene” (172). El devenir, en su expresión rizomática y su relación con la multiplicidad y con la diferencia, se expresa, en la escritura de Vilas, como una serie de colapsos de lo microscópico y lo cósmico, de lo individual y lo colectivo, de lo humano y lo inhumano (y de todas las fases y experiencias intermedias entre estos pares, pues las dicotomías son necesariamente puestas en duda). El “yo” autobiográfico se inclina hasta desparramarse, multiplicándose, encarnándose en otros cuerpos y otras cosas, desapareciendo y reapareciendo, como se observa en este fragmento de texto en el que reflexiona sobre cómo algunas de sus actitudes son parecidas a las que había tenido su madre:

Y yo soy ella ahora, y el demonio no es otra cosa que una degeneración neuronal hereditaria que toca el nervio óptico y se transforma en oleadas de conexiones químicas apagadas o titubeantes, y en ese deterioro eléctrico de la transmisión de la realidad se incuban las bacterias de la psicosis, y la forma orgánica de la voluntad se pudre en una masa de órdenes ajenas al mundo social y me convierto en un museo de sequedad, de silencio, de soledad, de suicidio, de sordera y de sufrimiento.

Para mi madre y para mí, la vida no tenía o no tiene argumento.

No estaba pasando nada. (58)

En estos fragmentos, la narración de Manuel Vilas toma un vuelo casi místico, con una estudiada composición estética (la aliteración en la enumeración de sustantivos con “s” es la más clara), en los que se agolpan imágenes y elementos de distinta naturaleza. La alusión a las bacterias, a lo neuronal y lo nervioso, a las conexiones químicas y a los impulsos eléctricos hacen que, como sucedía en algunos pasajes de *Clavícula* de Marta Sanz, se ponga el foco en ciertas fuerzas (intensidades, vibraciones, ondas) y en ciertas partículas microscópicas de cuyo comportamiento, y de manera imperceptible (al menos, ante el ojo humano), depende la configuración de la cotidianidad: las leyes invisibles del día a día, de la rutina, de la vida. Es una cuestión de escala, de dimensión.

La dimensión molecular y el cuerpo-médium

Deleuze y Guattari recurrieron a metáforas de esta naturaleza para desarrollar su filosofía de la diferencia, de la multiplicidad, de los procesos. Propusieron distinguir entre dimensiones o segmentos “molares” y “moleculares” (esta distinción atraviesa *El Anti Edipo* y *Mil mesetas*). El

primer concepto (molar) alude a todo aquello que encaja o es aludido en función de categorías o estructuras “macro” que, a su vez, suelen organizarse en torno a dicotomías ontologizantes aparentemente excluyentes (realidad/ficción; hombre/mujer; bueno/malo; etc.). Lo molar es, por tanto, fácilmente aprehensible en términos narrativos o discursivos. El segundo concepto (molecular) es entendido, sin embargo, como “life’s, and art’s, intensive quality, as the stuff that goes on beneath, beyond, even parallel to signification” (O’Sullivan, “The Aesthetics of Affect” 126). Esa dimensión molecular que excede a la significación es la que sustenta la identificación del afecto, así como el hecho de que su teorización (la del afecto) proponga aproximaciones interdisciplinarias que vayan hasta las teorías más oscuras y complicadas de la física cuántica o la neurociencia.

En el siguiente pasaje de *Ordesa*, Manuel Vilas recurre, de nuevo, a la dimensión microscópica para la deconstrucción de las lógicas temporales: “El presente en que todo ser humano vive convierte el pasado en un enigma; sin embargo, el presente no es un misterio, pero en cuanto se convierta en pasado el enigma lo invadirá, por eso miro el presente con lupa, con microscopio, intentando ver cómo se produce su transformación” (218). La transformación del tiempo, imperceptible a simple vista, sólo puede contemplarse mediante lupa y microscopio (metonimias de la ciencia experimental), es decir, requiere atender a la dimensión molecular de las cosas, donde éstas escapan de la lógica, del discurso (y de sus estructuras) y de los sentidos (y de sus percepciones), y devienen otra cosa.

En *Ordesa*, el cuerpo (especialmente a través de su superficie, de la piel) se convierte en el catalizador de estas intensidades, las fuerzas, las señales invisibles que escapan a los sentidos. Es un cuerpo sensitivo que hace del narrador un médium, un vidente (otro término empleado por

Deleuze): “Miraba la ciudad de Madrid y la irrealidad de sus calles y de sus casas y de sus seres humanos me llegaba por todo mi cuerpo” (9), escribe Vilas, y añade un poco después: “Veo lo que no fue hecho para la visibilidad” (10). Siguiendo esta lógica del narrador médium o vidente, receptivo a todas las intensidades imperceptibles, Vilas inscribe en el relato a interlocutores fantasmagóricos (familiares difuntos, principalmente) a los que se dirige directamente: “No te amé lo suficiente, ni tú a mí tampoco” (135), le confiesa a su padre, mientras que a su madre le dice: “Tus pasiones por la vida, mamá, tu obsesión por la vida, me las pasaste a mí” (265). Es en estos episodios cuando se hace más evidente la propensión del narrador a una suerte de “mística salvaje” que, como explica Michel Hulin, es aquella que deriva de un “estado modificado de conciencia” en el cual “el sujeto experimenta la impresión de despertarse a una realidad más elevada, de atravesar el velo de la apariencia” (14).

Esa capacidad de canalizar los flujos afectivos que le rodean motiva el acto de la escritura en *Ordessa*: “Me puse a escribir, solo escribiendo podía dar salida a tantos mensajes oscuros que venían de los cuerpos humanos, de las calles, de las ciudades, de la política, de los medios de comunicación, de lo que somos” (10). La escritura es la forma (a través del léxico, pero también de la sintaxis y la estructura) de ese tejido de afectos, de esos “mensajes oscuros” a los que Vilas ilumina—después de haberlos procesado corporalmente— traduciéndolos en palabras. En uno de los episodios, Vilas se detiene a reflexionar sobre la luz solar que ilumina su apartamento: “Es la luz en estado comunicativo, la luz como si fuesen palabras. [...] La adoración del sol es la adoración de lo visible. Y lo visible es la vida. Si estamos vivos, es porque el sol inunda de luz nuestros cuerpos, y solo bajo la luz somos reales y somos materiales” (231). De forma llamativa, Vilas propone la idea de que la luz *comunica*, cargada de una serie de intensidades no traducibles lingüísticamente y, al contacto con los cuerpos (que dependen de la luz para ser cuerpos), los

mensajes se transmiten, se desvelan, cobran vida. Esta es la lógica —luminosa, molecular, vital— del afecto. Otra alusión relevante a la luz en *Ordesa* se produce en relación con la fotografía:

Tal vez por eso me abrasa tanto por dentro la contemplación de las fotografías familiares; porque la fotografía representa lo que vimos bajo la luz del sol; lo que estuvo bajo el sol y tal como la luz modeló las vidas de los hombres y de las mujeres; por eso la fotografía es tan perturbadora, es lo más perturbador que existe: fuimos capaces de meter la luz dentro de un papel; mis padres estuvieron iluminados por la luz del sol y esa luz aún dura en esas hojas acartonadas, en esos retratos gastados. (148)

La novela incluye varias fotografías del archivo familiar —un archivo escaso y ajado, porque a sus padres no les gustaba tomarse fotos— al que Vilas concede un estatuto privilegiado, como si en ellas se conservasen fosilizados ciertos momentos concretos del pasado (del pasado “real”, no el recuperado insuficientemente a través de la memoria): “Las fotografías dan siempre la precisión de la realidad; las fotos son el arte del demonio. Toda la cristiandad mataría por tener una foto de Jesucristo” (121). En este punto se establece un nuevo paralelismo con *Clavícula*, donde Marta Sanz también acompaña su relato autobiográfico con algunas fotografías con las que parecía enfatizar, aún a riesgo de ser redundante, el relato de los acontecimientos. En ambos casos se percibe una cierta fetichización del documento gráfico, acaso relacionado con la cercanía de ambos escritores al mundo del periodismo.

Si en un momento Manuel Vilas expresa duda sobre la realidad (al menos, sobre un tipo de realidad verificable, constatable) de sus padres —“Es posible que mis padres no fuesen reales.

Cada vez queda menos gente que pueda testificar que fueron reales” (83)—, por otro lado, recurre a las fotografías como pruebas materiales de su existencia: “Las fotos de mis padres, tercamente, afirman que estuvieron vivos alguna vez” (148). Las fotografías del álbum familiar, frecuentemente hechas públicas a través de las redes sociales (abandonando el ámbito privado), “are always dynamic, never static in their meaning” (Mette Sandbye) y, al mismo tiempo, permiten a menudo una lectura que trasciende de lo individual a lo social, de lo familiar a lo universal. En una de las fotografías seleccionadas por Vilas se observa a “un niño con la mitad del cuerpo de su padre” (228), quien se escapa del encuadre de la instantánea de cintura para arriba. La imagen de sí mismo de la mano de su padre es percibida seguidamente como el retrato de una acción universal, como si en esa relación paternofamiliar estuvieran contenidas todas las demás: “Millones de padres e hijos desfilan por las calles de miles de ciudades de la tierra, es el gran desfile” (228). Pese a que Manuel Vilas relata múltiples episodios familiares íntimos y personales, se esfuerza en articular el valor metonímico de su relato: la familia Vilas es también, de algún modo, esa gran familia española, la de la clase media trabajadora; el retrato familiar es la crónica de un país y de una época: “Fue una historia común. Una historia como la de miles de españoles, o miles de seres humanos” (286). Es por eso que el “yo”, a veces, se transforma en un “nosotros” que reclama una identificación empática y una experiencia compartida: “Somos vulgares, y quien no reconozca su vulgaridad es aún más vulgar” (34).

Además de a sus padres, Manuel Vilas también acoge dentro de sí “una voz que procede de mi interior, pero parece una tercera persona. La tercera persona que va en mí” (35). Esta voz se manifiesta en algunos episodios del relato, a modo de una voz de la conciencia muy crítica con “la primera persona”. En ciertos episodios, por tanto, se produce un desdoblamiento identitario, en una multiplicación del yo: “Me veo, al fin, como una tercera persona. / Sale el

espectro. Ya soy el espectro. / El hombre de la falsa corbata es nuevo, es su primera comida con los reyes” (41). La relación entre ambas facetas narrativas (la primera y la tercera persona, referidas al mismo sujeto) es, a veces, enunciada de manera abiertamente paradójica, como se observa en esta frase donde el tránsito entre persona narrativa se traduce también en el devenir del propio Vilas: “Tenía veintinueve años aquel hombre entonces, aquel hombre que devino en lo que actualmente soy yo, es decir, otro hombre” (47).

El optimismo cruel de la “gran familia española”

El hecho de que *Ordessa* haya sido a menudo interpretada como una autobiografía colectiva o una crónica de la España de las últimas décadas está íntimamente relacionado con la exploración que Vilas propone acerca de la configuración afectiva de la clase media-baja española a la que había pertenecido su familia, que experimentaba su posición social con vergüenza, rabia y un intento frustrado por escalar socialmente: “Los ricos seguían siendo los otros. / Nunca nosotros. / No hubo manera de pillar un chollo, eso es España para todos nosotros, para cuarenta y cuatro millones de españoles: ver cómo un millón de españoles pillan un chollo y tú no lo pillas” (212). Mediante ese “todos nosotros”, Vilas convoca esa mayoritaria parte de la población que ha experimentado la escasez, que ha estado unida por unas modestas condiciones de vida: “La confesión de la pobreza en España parece una inmoralidad, algo repudiable, una afrenta. Y, sin embargo, es lo que hemos sido casi todos. Fuimos pobres, pero con encanto” (61). Esa pobreza compartida —a la que se refiere como “un estado moral, un sentido de las cosas, una forma de honestidad innecesaria” (90)— es uno de los temas que, una y otra vez, vuelven en el relato de *Ordessa*, como si fuese uno de los elementos que más eficazmente navegan por esta narración-rizoma, impregnando todos los demás.

Resulta útil analizar la aproximación de Vilas a la clase media-baja (y a la pobreza como categoría moral) a partir de las tesis que Lauren Berlant propone en su célebre libro *Cruel Optimism* (2011), donde reflexiona sobre ciertas estructuras afectivas, promovidas por los sistemas capitalistas, que invitan a los ciudadanos a ansiar lo que comúnmente se llama “la buena vida” (configurada en torno a una serie de aspiraciones materiales “normativas”), aun a riesgo de que ese propio deseo pueda convertirse en el principal obstáculo para la felicidad y el bienestar, en el día a día:

the conditions of ordinary life in the contemporary world even of relative wealth, as in the United States, are conditions of the attrition or the wearing out of the subject, and that the irony that the labor of reproducing life in the contemporary world is also the activity of being worn out by it has specific implications for thinking about the ordinariness of suffering, the violence of normativity, and the “technologies of patience” or lag that enable a concept of the later to suspend questions of the cruelty of the now. (28)

La visión de Vilas está, desde luego, en sintonía con las propuestas de Berlant, pues también ve en el sistema neoliberal una lógica del “desgaste” basada en la codicia, como se desprende de fragmentos como este: “El capitalismo se basa en el abigarramiento de nuestra codicia. [...] Nuestros corazones codician. La gente quiere tener pisos grandes en las mejores ciudades, y quiere segundas casas a la orilla del mar, y quiere vidas plenas, y el capitalismo nos besa” (234). El autor concibe en *Ordesa* esos deseos aspiracionales como una gran trampa del capitalismo de la que es prácticamente imposible escapar y que, simplemente, ahondan en los complejos de la clase media-baja, que acaba cargando con una pesada culpa (ante la imposibilidad de colmar las expectativas), un sentimiento que para el narrador constituye una

fuerza articuladora de las lógicas capitalistas: “La culpa es un poderoso mecanismo de activación del progreso material y de la civilización, porque la culpa crea «tejido moral», y la moral y la ética son los bastiones que mueven la realidad” (281).

En *Ordessa*, Vilas narra el momento en que renunció a su plaza como profesor de lengua y literatura en un instituto de educación secundaria al que había accedido mediante unas oposiciones, veintitrés años atrás, siguiendo el anhelo colectivo según el cual “[t]odos los jóvenes de esa edad anhelaban entonces un trabajo fijo, era la obsesión de la España que salía de la Transición (47) y que, con el tiempo, le hizo sentir que vivía “esclavizado a una nómina” (110). En el tiempo presente de la novela, sin embargo, estas lógicas aspiracionales parecen haber sido truncadas a partir de la irrupción de la crisis financiera: “El capitalismo se hundió en España en el año 2008, nos perdimos, ya no sabíamos a qué aspirar. Comenzó una comedia política con la llegada de la recesión económica” (18). Con la crisis, por tanto, desaparecen las razones para el “optimismo cruel” de las clases medias, una circunstancia que Vilas interpreta como una oportunidad emancipadora: “No tengo donde caerme muerto, lo bueno es que ahora nadie tiene donde caerse muerto. Y eso puede ser una liberación” (144), por lo que extiende el deseo de que “[o]jalá los jóvenes busquen la vida errante, el caos, la inestabilidad laboral y la libertad” (144). Vilas, de alguna forma, invita a entender la vulnerabilidad como oportunidad, como condición fundamental para la resistencia o, incluso, para la desarticulación de algunas de las consecuencias más negativas de la condición vulnerable: la frustrante aspiración a la invulnerabilidad (económica, laboral, personal), la actitud codiciosa, el optimismo cruel, la infinita paciencia. Aunque la vida vulnerable sea amarilla, aunque el amarillo pinche como un cardo, aunque el pinchazo duela: *en todo había belleza*.

2.4. *El amor del revés* (2016), de Luisgé Martín

La portada de *El amor del revés* está diseñada a partir de nueve fotografías de formato carné, en blanco y negro, del propio Luisgé Martín en sus años de juventud. En algunas de ellas mira al frente, mientras que en otras su mirada se dirige a uno de los lados; en una de ellas lleva gafas, en todas las demás no; en algunas sonríe, en otras mantiene un rictus serio. Nueva caras de la misma persona. Sobre tres de las fotos aparecen marcas con rotulador rojo: garabatos, huellas, manchas sobre un archivo conservado pero ajado. Las fotografías de carné suelen estar vinculadas a la expedición de documentos acreditativos oficiales (DNI, pasaporte, permiso de circulación, archivos policiales, etc.) y, por tanto, no son fotografías espontáneas o familiares, sino que denotan poses artificiales y generalmente inexpresivas que deben cumplir el requisito fundamental de facilitar la identificación de una persona a través de su rostro. La portada, por lo tanto, posee una ambivalente mezcla de cercanía y oficialidad, de lo público y lo privado, pues al mismo tiempo en que el autor parece identificarse ante sus lectores, *dar la(s) cara(s)* —las fotografías, como en *Clavícula* y *Ordesa* imprimen un aura de autenticidad que refuerza el carácter autobiográfico— también evocan, por su formato, la cosificación y la vigilancia que había padecido en su adolescencia y juventud (y buena parte de su adultez) por ser homosexual. Asimismo, las nueve fotografías de la portada implican las ideas de multiplicidad y cambio y, con ellas, las de evolución, transformación y metamorfosis a través de los años.

Pese a que Luisgé Martín había ido filtrando datos y experiencias de su propia vida a lo largo de toda su producción literaria (inspirando personajes y anécdotas), se refiere a *El amor del revés* como “el único de mis libros que cuenta mi vida real” (272). Al igual que Manuel Vilas, Luisgé Martín también ha alcanzado su éxito editorial más contundente, en términos de ventas y

de atención crítica, con su propuesta más explícitamente autobiográfica y confesional, lo que reafirma la predisposición de los autores y lectores españoles hacia este género discursivo. La excelente acogida novela Martín, además de por el componente autobiográfico y por su innegable calidad literaria, puede haber estado relacionada con su temática LGTBI, la cual también ha crecido exponencialmente en la creación artística española en la última década. *El amor del revés* está emparentada con los escasos libros autobiográficos en que autores españoles homosexuales de las últimas décadas del siglo XX habían escrito acerca de su homosexualidad de una manera más o menos abierta, como Juan Goytisolo (*Coto vedado; En los reinos de Taifa*) o Terenci Moix (la trilogía *El peso de la paja*).⁸ Si estos autores enmarcaban el descubrimiento de la homosexualidad en plena dictadura franquista, Luisgé Martín (Madrid, 1962), más joven que ellos, lo sitúa en los años de la Transición y del comienzo de la democracia española, otorgándole un fuerte carácter generacional.

En *El amor del revés*, como sucedía en *Clavícula y Ordesa*, la narración autobiográfica está sustentada sobre un yo abiertamente vulnerable, inclinado. En esta novela de Luisgé Martín, la “inclinación del yo” que atraviesa el relato es, si se quiere, aún más obvia, en tanto que la vulnerabilidad del personaje está relacionada con su condición (su inclinación) homosexual. Como ha investigado Lorenzo Bernini, la conceptualización de la homosexualidad siempre ha estado vinculada con las figuras de la inclinación, la desviación, la falta de verticalidad y de rectitud, una cuestión que puede rastrearse incluso desde un plano etimológico:

⁸ Paul Julian Smith ha estudiado la representación de la homosexualidad en la obra autobiográfica de Goytisolo y Moix en su libro *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990* (1992).

From the nineteenth century, in English, “queer” is used as a pejorative epithet against homosexual men. It comes from the German “quer,” which, in turn, is derived from the Latin verb “torquere,” meaning “transverse,” “diagonal” or “slanting.” “Queer” is thus the opposite of “straight” and—since heterosexuality is traditionally associated with moral rectitude—“heterosexual.” (Lorenzo Bernini 3-4)

Para el análisis de *El amor del revés* resultan especialmente fructíferas aquellas visiones sobre el afecto que lo han equiparado, en buena medida, a las emociones o a las sensaciones, en lugar de disputar las particularidades de cada uno de estos elementos, a los que consideran relacionados e interconectados (como hacen Ahmed, Berlant, Ngai, entre otros). En la introducción a *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History* (2016), Luisa Elena Delgado, Jo Labanyi y Pura Fernández argumentan que, para evitar el campo de minas terminológico creado recientemente en torno al afecto (palabra que, como señalan, posee diferentes trayectorias y connotaciones en distintas lenguas), optan por usar la palabra emoción como un “umbrella term that has the merit of following everyday use” (6). La manera en que a estas autoras les interesa sumarse al generalizado interés por la esfera emocional tiene que ver, por tanto, con la creencia de que “all periods have a repertoire of emotional codes that shape not only the expression of emotions but the emotions themselves” (3), así como con la voluntad de recalcar

the importance of the emotions not just as an object of academic study, and not just as a key component of subjectivity, but also as a tool to understand the identifications, misrecognitions, and antagonistic demands that are always operative within communities and civic life (18).

Este posicionamiento estratégico les permite acceder a los debates académicos en torno al “giro afectivo” al mismo tiempo que renuncia a los aspectos más teóricos o filosóficos, en pos de una actitud más práctica para los estudios literarios. En esta línea, *El amor del revés* permite, por un lado, analizar el “repertorio de códigos emocionales” —especialmente, en lo relacionado al amor, al deseo y a la sexualidad— de una época concreta en España, permitiendo deducciones de tipo sociológico, mientras que, por otro lado, habilita un acercamiento de tipo formal/textual para comprender de qué manera esos códigos emocionales determinan o influyen sobre el estilo, el vocabulario, la estructura y las estrategias discursivas de la novela.

El amor del revés se abre con dos citas que marcan la orientación general del relato. La primera de ellas, en latín, pertenece al episodio de la *Eneida* de Virgilio en que Eneas, a petición de la reina Dido, se dispone a narrar la caída de Troya: “Infandum, regina, iubes renovare dolorem” (9), que en español puede traducirse como: “Imposible expresar con palabras, reina, la dolorosa historia que me mandas reavivar”.⁹ Martín, al igual que hacía Marta Sanz en *Clavícula*, recurre al tropo de la inefabilidad del dolor, aunque en este caso vinculada a la acción de “renovare” (*reavivar, renovar, recuperar*), mediante la memoria y la palabra, una experiencia dolorosa del pasado. La segunda cita incide en la dificultad de construir un relato coherente y representativo del pasado: “De la vida me acuerdo, pero dónde está” (9), perteneciente al poema “De senectute” de Jaime Gil de Biedma, poeta homosexual que murió de sida en 1990 con 60 años, después de una vida tan apasionada como atormentada. Estas citas, además, anticipan un aspecto interesante de la novela: la prolífica aparición de referencias cultas que habitan las páginas (de Garcilaso a Cernuda, pasando por Jacques Brel, Kubrick o De Chirico) las cuales,

⁹ La traducción pertenece a la *Eneida* publicada por la Editorial Gredos en 1992, parcialmente realizada por Javier de Echave-Sustaeta y revisada por Vicente Cristóbal.

como se analizará más tarde, podrían funcionar a modo de mecanismo legitimador de estas “memorias sodomitas” (126) —las cuales, por cierto, no ofrecen detalles muy explícitos acerca de la sexualidad gay: no tienen un tinte erótico ni pornográfico—.

En las primeras páginas de *El amor del revés*, Luisgé Martín rememora los años de la adolescencia en que descubrió ser portador de “la peste de la homosexualidad” (13), a la que se refiere constantemente como “enfermedad” a lo largo de la novela: “sentí enseguida el espanto de la enfermedad y durante muchos años hice todo lo que estuvo en mi mano para ocultársela a los demás” (13). Martín se apropia, por tanto, de varios términos con connotaciones negativas en referencia a sí mismo (se llama “cucaracha” en repetidas ocasiones) y a su condición sexual (“enfermedad”, “peste”, “patología”, etc.), reflejando el carácter homófobo de la sociedad española de la época, que condicionó la manera de percibirse y narrarse a sí mismo. Así, la narración en primera persona encarna, de manera ambivalente, la posición de víctima (homosexual) y victimario (homófobo), que acaban fundidas en una sola, y que permiten pensar en una homofobia internalizada por el joven Martín: “los mayores paladines de la homofobia han sido, a lo largo de la historia, los homosexuales” (183). El propio título, *El amor del revés*, anticipa esa paradoja esencial que atraviesa la narración, pues el “amor *del revés*” presupone la existencia de un “amor *del derecho*” (heteronormativo y socializado), que se presentaba ante él como un horizonte aspiracional, aunque inalcanzable.

La vergüenza: la mirada del otro (y la vigilancia de uno mismo)

El principal afecto (o sensación/emoción) que atraviesa *El amor del revés* es la vergüenza: la vergüenza que sintió Luisgé al descubrir su homosexualidad, la vergüenza que anticipaba ante la posibilidad de ser descubierto, la preocupación por avergonzar a su familia y

amigos, la vergüenza para interactuar en ambientes gay (cines, lavabos, etc.), la vergüenza del novelista adulto al recordar ciertos episodios del pasado, etc. *El amor del revés* se construye y se percibe, al menos en parte, como un texto avergonzado. Sarah Ahmed describe la vergüenza como

una sensación intensa y dolorosa que está ligada con el modo en que se siente yo acerca de sí mismo, un sentimiento que el cuerpo siente y que se siente en él. Ciertamente, cuando siento vergüenza he hecho algo que siento que es malo. Cuando nos avergonzamos, el cuerpo parece arder con la negación que se percibe (autonegación); y la vergüenza se imprime en el cuerpo, como un sentimiento intenso de que el sujeto “está contra sí mismo”. (164)

El efecto de la vergüenza es una sobrecorporeización —“el dolor de la vergüenza se siente en la superficie de la piel” (166)— que acarrea consigo una intensificación de la subjetividad —“de la relación del sujeto consigo mismo” (166)—, lo que llevó al psicólogo estadounidense Silvan Tomkins (1911-1991) a considerarla como “the most reflexive affect” (Tomkins 359). La reflexividad de la vergüenza implica, además, un juicio de carácter moral, de tal forma que el sujeto sanciona un comportamiento propio por considerarlo inadecuado o malo. Siguiendo el argumento de Ahmed, la lógica de la vergüenza es especialmente compleja pues, además de un juicio moral, requiere un testigo, aunque este testigo sea encarnado por uno mismo (que se convierte en objeto y sujeto, al mismo tiempo, de la vergüenza):

incluso si un sujeto siente vergüenza cuando está solo, lo que adopta el sujeto con relación a sí mismo es la mirada imaginada del otro. Me imagino cómo van a ver mi acción cuando la realizo, y el sentimiento de desagrado se me transfiere. [...] La visión

del otro es la visión que he adoptado en relación conmigo misma; me veo a mí misma *como si yo fuera* este otro. Mi fracaso frente a este otro es, por tanto, y de manera profunda, un fracaso de mí misma ante mí misma. Con la vergüenza, expongo ante mí misma que soy un fracaso a través de la mirada de otro ideal (Ahmed, *La política cultural* 168)

La vergüenza, por lo tanto, supone el juicio de un sujeto sobre sí mismo al identificarse con un otro idealizado cuya mirada penalizadora —y, con ella, su sistema de valores morales— se asume como propia. Ese otro idealizado coincide con —o se encarna en— una sociedad heteronormativ(izad)a que juzga la homosexualidad como vergonzante y de cuya mirada sancionadora, por tanto, los homosexuales debían mantenerse apartados: “Tenía la tarea de aprender a vivir con esa culpa para no abominar de mí mismo, pero tenía sobre todo la determinación de crear un disfraz que me protegiera de la mirada de los otros” (13), escribe Martín, confirmando esa doble naturaleza del fracaso, la individual y la social. La vergüenza de Luisgé iba acompañada de un fuerte miedo a ser descubierto (o de descubrirse a sí mismo) y, por tanto, quedar expuesto y a sufrir las consecuentes penalizaciones sociales: “Si la debilidad me llevaba a la confidencia o —aún peor— a la exhibición, el resto de mi vida podía convertirse en un infierno: avergonzaría a mi familia, sería despreciado socialmente, me abandonarían todos y nunca llegaría a tener un instante de paz hasta la muerte. Era un terror seco, satánico, de pedernal” (45). Martín tenía cargaba, por tanto, no sólo con la vergüenza propia sino también con el miedo a “contagiar” la vergüenza a sus seres queridos, a avergonzarlos.

La mirada y, de manera más general, el sentido de la vista, ha sido un aspecto central en el estudio de la vergüenza. Allan N. Schore, siguiendo la línea de los trabajos de Nathanson o

Tomkins, sitúa las primeras apariciones de la vergüenza en los bebés de 14 a 16 meses, quienes se avergüenzan cuando buscan la mirada de la madre y esta no le corresponde: “The toddler’s attentive focus on the mother’s eyes and the frustration of the child’s expectation of her participation in eye-to-eye contact and visuoffective communication may be the key visual cue that triggers the visual, nonverbal affect of shame” (Schore, “Early Shame” 65). Esta falta de correspondencia interrumpe, por tanto, una serie de afectos positivos que ya habían sido puestos en marcha, de manera anticipada.

Es interesante pensar en la preponderancia de la mirada en los mecanismos de la vergüenza ya que la mirada también regula algunas de las prácticas homosociales que describe Luisgé Martín en *El amor del revés*, tales como el *cruising* en los baños públicos. Cuando, después de una de sus visitas a los urinarios de la estación de trenes, un hombre desconocido le propone subirse con él en el coche, la primera reacción de Martín es apartar rápidamente la mirada: “Yo tuve un colapso. Giré los ojos y miré al vacío, hacia el cielo o hacia el edificio del Ministerio de Agricultura que está al otro lado de la plaza” (69). La situación, a continuación, se desarrolla sin lenguaje verbal, guiada por los gestos: “Dije que sí. No pronuncié ninguna palabra, pero me aparté del pretil e hice un gesto. Él comenzó a andar y yo le seguí” (70). Este episodio contrasta con aquel otro en el que Luisgé Martín narra su viaje fugaz a París en 1981 para entrevistar a Julio Cortázar. La capital francesa se aparecía ante él como un espacio utópico para vivir abierta y libremente su homosexualidad, algo que experimentaba mirando a los ojos, indisimuladamente, a los chicos que le atraían por la calle: “Me crucé con un chico muy guapo y me atreví a mirarle a los ojos con firmeza. Él me devolvió la mirada con una sonrisa que no era de conformidad sino quizá de burla, pero mi osadía, que sólo buscaba la propia afirmación de mí mismo, fue suficiente para enorgullecerme” (75). A través de este flujo libre de miradas, Martín

experimenta la primera sensación de orgullo y autoafirmación, entendiendo con ella que la posibilidad de esconderse por siempre era inútil: “el alma ya estaba perdida” (77). De vuelta en Madrid, sin embargo, la vergüenza estaba esperándole, para pegársele de nuevo al cuerpo.

Como ha sugerido Sarah Ahmed, las emociones se comportan como sustancias pegajosas (“sticky”), pues son capaces de adherirse a signos, figuras y objetos, aglutinándolos (“Affective Economies” 120). Esta pegajosidad o capacidad adhesiva, en el caso de la vergüenza, actúa como articuladora de las estructuras de normatividad (o normalidad) en las sociedades conservadoras:

La historia del desarrollo moral está ligada con la reproducción de las normas sociales, en particular, de las normas de conducta sexual. La vergüenza puede funcionar como un factor disuasivo: para evitar la vergüenza, los sujetos deben aceptar el “contrato” de los lazos sociales, buscando aproximarse a un ideal social. La vergüenza también puede experimentarse como *el costo afectivo de no seguir los guiones de la existencia normativa*. (Ahmed, *La política* 170, cursivas en el original)

Con el fin de evitarles ese costo afectivo, la vergüenza impone en los sujetos una lógica biopolítica de autovigilancia, provocando no sólo el repliegue del sujeto en sí mismo sino que también, con ello, la intensificación del carácter corporal del yo: “La manera en que el dolor de la vergüenza se siente en la superficie de la piel, a la vez que sobrepasa y consume al sujeto, es crucial” (Ahmed, *La política* 166). La propia imagen de la cucaracha, utilizada por Martín en referencia a sí mismo, enfatiza esa desagradable sobrecorporeización del sujeto avergonzado. No en vano, son varios los adjetivos propios del sentido del tacto que Martín usa para describir emociones, como en estos casos: “Ser descubierto, fuera por quien fuera, me producía una

angustia *punzante*” (67, las cursivas son mías); “En esas situaciones yo siempre sentía una amargura *viscosa* y enmarañada que hacía que se me detuviera el corazón” (68, las cursivas son mías). La intensificación a nivel epidérmico y corporal provocada por la vergüenza involucra, como apunta Ahmed, “el impulso de ‘refugiarse’ y ‘cubrirse’” (165), es decir, a ocultarse de la mirada de los otros. Luisgé Martín relata sus intentos disciplinados por mantener sus sentimientos y sus deseos sexuales dentro de los límites de su propio cuerpo: “Yo pasé aquellos años encerrado perseverantemente en mí mismo” (62). De cualquier forma, siguiendo el argumento de Ahmed, “el deseo de refugiarse y cubrirse presupone que se ha fracasado en ponerse a cubierto” (165): es una reacción, por tanto, que siempre llega demasiado tarde.

El cuerpo encerrado y el corazón podrido

Las imágenes empleadas por el autor en relación al confinamiento y la reclusión son habituales, para dar cuenta de las consecuencias negativas de esa autorreclusión, como cuando rememora lo que le contó un amante cuyos padres eran campesinos: “el corazón humano es como la fruta: tiene que madurar al sol y ser cortada a tiempo, porque si se cría en la oscuridad, en un huerto cerrado donde no da el aire, y se arranca del árbol muy temprano o se deja pudrir en la rama, ya no sirve” (30). Ese encerramiento en sí mismo, por tanto, proporcionaba al mismo tiempo alivio (manteniendo a salvo su secreto) e incomodidad o angustia, algunas de las sensaciones asociadas a la pegajosa vergüenza, y que también se dejaba sentir sobre el cuerpo. A lo largo de la novela, son varias las reflexiones acerca de cómo las emociones y sensaciones están codificadas en el cuerpo o, dicho de otra forma, cómo las emociones *son* eminentemente corporales, físicas. Así es, por ejemplo, cómo el autor se refiere a la angustia, una de las sensaciones que más fácilmente se adhieren a la pegajosa vergüenza:

La palabra «angustia» tiene su origen en el término latino *angustiae*, que significa «estrechez, angostura». Según la definición clínica es un estado afectivo, pero en realidad, como indica su etimología, describe una circunstancia física: el estrechamiento de los órganos internos del cuerpo, la compresión de las entrañas hasta que se produce el dolor. Los que se enferman no son los afectos —esos humores gaseosos—, sino el esternón, la clavícula, las costillas que protegen al corazón. Incluso las vértebras. Hay un quebranto corporal orgánico, de las células, de las moléculas. Hay una afección que podría verse en el microscopio o en el análisis sanguíneo. (129)

Sin duda, esa mención a lo celular (al nivel micro, al nivel molecular) recuerda a las observaciones de Sanz y Vilas en *Clavícula y Ordesa*, respectivamente, en una coincidencia que pone de relieve la atención hacia lo orgánico y lo biológico como dimensión en la que se dan procesos —químicos, fisiológicos, etc.— que trascienden al ámbito discursivo o lingüístico y que, sin embargo, son esenciales en la manera en que el sujeto se relaciona con el mundo que lo rodea, pues pueden llegar a ser más poderosos que la voluntad, que la razón: “Me ha ocurrido muchas otras veces a lo largo de la vida: la voluntad no se convierte en acto, el mecanismo neuronal y muscular del cuerpo no responde a mis órdenes” (118). El cuerpo impone, por tanto, su criterio —sus urgencias, sus prioridades— con cierta autonomía. Brian Massumi, en *Parables for the Virtual*, recuperaba las teorías del “empirismo radical” del psicólogo estadounidense William James (1842-1910) quien propuso invertir la secuencia habitual entre en sentimiento y la manifestación física asociada, situando a esta al principio de la cadena, como causa (y no como consecuencia) de la anterior, de tal modo que “we feel sorry because we cry, angry because we strike, afraid because we tremble, and not that we cry, strike, or tremble, because we are sorry, angry, or fearful, as the case may be” (“What is an Emotion?” 190). De las propuestas

de James, Massumi deduce: “*being precedes cognition*” (231, cursivas en el original), de modo que “[i]t is a being in becoming” (232). En *El amor del revés*, hay varios episodios en los que, por la manera en que los recuerda Martín, parece que los estados emocionales del protagonista iban, en efecto, siempre a remolque de los dictados del cuerpo, de sus reacciones fisiológicas: “yo entraba en un estado de aflicción insensato. El aire se me iba del cuerpo, la sangre se me volvía negra” (145); “Lloro a gritos porque el cuerpo necesita sacar de sí la piedra que tiene dentro. No hay histrionismo, sino fisiología” (155).

Por otro lado, el corazón aparece en *El amor del revés* como órgano contenedor de las emociones que, el cual Luisgé podía mantener, con esfuerzo y autovigilancia, “cerrado con todas las llaves” (59), ocultando sus emociones —sus “inclinaciones sexuales”— de la vista de los demás. Según propone el narrador, los corazones de los homosexuales, en aquellos años, estaban destinados a “criarse en la oscuridad” del interior del cuerpo, atrofiados e inútiles, provocando lo que se siente como una “enfermedad del alma” —Martín habla de su “alma de erizo” (108)—, como sugiere Stephanie Arel, quien ha estudiado la relación entre vergüenza y la educación cristiana: “The affective body in shame comes into view as vulnerable, compelled to turn away, hide, or escape from view. [...] Thus, shame viscerally draws bodies away from human and divine connection, emerging as ‘sickness of the soul’” (177). Es a esta “enfermedad del alma” a la que parece referirse Martín cada vez que en la novela utiliza la palabra “enfermedad” en referencia a la homosexualidad: un tipo de “patología” que le atravesaba el cuerpo entero, incluido el corazón, hasta afectar a todo su ser.

El relato de Martín, como ya se ha sugerido, ofrece, desde el presente de la escritura, la superación de esa vergüenza y su progresiva conversión en orgullo, otro afecto —como la

vergüenza— eminentemente autorreflexivo, aunque anclado en juicios morales positivos. Martín lo describe, de nuevo, con una metáfora relativa al sentido del tacto: “Endurecerse sin hacerse piedra: ése es el orgullo” (257). De cualquier forma, el autor reconoce que el tránsito de la vergüenza al orgullo ha dejado marcas inborrables, inscritas permanentemente en el cuerpo: “Hoy, cuarenta años después de descubrir en mí esa naturaleza de insecto, sigo teniendo en alguna parte de mi esqueleto, en las juntas de los huesos, en el espinazo o en el tejido de la médula, las manchas de la vergüenza” (126). La propia estructura de la novela, que empieza y termina con sendas menciones a su matrimonio homosexual, refleja la fluida relación entre la vergüenza y el orgullo, como si ambos sentimientos fueran la cara de una misma moneda. Es decir: la referencia a la boda —ese “final feliz” (272) de la novela— implica, por un lado, el orgullo —“de haber sobrevivido, de seguir teniendo sexualidad y razón de amor, de mantenerme en pie y no sentir vergüenza, de haber evitado la traición, el suicidio o la locura” (256)— y, por otro lado, la satisfacción de haberse aproximado, mediante la institución del matrimonio igualitario, a las exigencias del ideal social.

La boda de la cucaracha: escritura avergonzada y final feliz

Los residuos de la vergüenza, por tanto, no están reflejados en la mera mención al matrimonio sino en la utilización de esta figura como marco narrativo que, al menos simbólicamente, enmienda o limpia estas “memorias sodomitas”. Para Ahmed, “[I]as relaciones gays, al imitar las formas de unión heterosexual, juran lealtad a las mismas formas que no pueden habitar” (231), mediante un proceso de asimilación que “tiene que ver con la violencia ejercida por las distinciones heteronormativas entre vidas legítimas e ilegítimas” (231), lo que explica que la aprobación de leyes de matrimonio igualitario o de adopción por parte de parejas

homosexuales haya sido objeto de vibrantes debates dentro de los teorías queer. Incluso cuando Luisgé Martín logra aceptar su homosexualidad y se decide a llevar una vida abiertamente homosexual, permanece aferrado a un modelo de relación en pareja, monógamo y deudor de todas las convenciones del amor romántico heterosexual: “Yo tenía una necesidad malsana de encontrar un novio, de vivir una historia de amor verdadera. Seguía deseando cantar, con Jacques Brel, «Ne me quitte pas»” (224).

El apego a la institución del matrimonio se presenta, sin embargo, como una asimilación parcial o degradada de la que llegó a convertirse, en un momento dado, la verdadera intención de Luisgé Martín: la “curación” (114) total de la enfermedad. A los veinte años, siguiendo el ejemplo de un amigo, decidió asistir a una terapia psicológica de corte conductista, con la esperanza de “enderezar” sus inclinaciones homosexuales. En *El amor del revés*, Luisgé Martín demuestra bastante empatía y comprensión con su yo del pasado y, sin embargo, al recordar este episodio de su vida (del que dejó constancia en otro escrito autobiográfico: su diario de 1982), el narrador es incapaz de disimular un fuerte sentimiento de desprecio hacia aquel joven que intentó buscar la curación de su homosexualidad. Es entonces cuando tiene lugar una de las más controvertidas digresiones de la novela, de la cual merece la pena dar cuenta en esta extensa cita:

Necesito ser inmodesto durante un instante para delinear mi razonamiento argumentativo, y pido disculpas anticipadas por ello. Soy una persona culta. Leo alrededor de un centenar de libros al año y sigo con atención la actualidad informativa nacional e internaciona. [...] He publicado una docena de libros en editoriales prestigiosas y he

recibido críticas casi siempre satisfactorias por ellos. [...] He trabajado para grandes ejecutivos de empresas, para ministros y para presidentes del Gobierno [...].

Por supuesto, nada de todo esto avala obligadamente mi inteligencia ni mi sensibilidad humana. [...] Pero permite certificar, al menos, que no soy un chiflado ni un ganapán mediocre.

Hago toda esta digresión de vanagloria porque me cuesta reconocer en mí a ese muchacho descabezado y vesánico que en 1982 escribía en su diario esos disparates: «Ahora sueño constantemente con un futuro de felicidad heterosexual. [...] Si algún día llego a ser heterosexual seré también la persona más feliz del mundo.» (111)

Mediante esta digresión, que el crítico Nadal Suau calificó como “sorprendentemente torpe” en su reseña de la novela (*El cultural*), Martín da muestras de la imposibilidad de reconocer a —de reconcerse en— aquel joven que llegó a invocar la heterosexualidad con convicción, sometiéndose voluntariamente a terapia. Luisgé Martín se avergüenza de Luisgé Martín y, por ello, se ve obligado a justificarse ante los lectores, aludiendo a sus cualidades intelectuales, desgranándoles su currículum vitae y “certificando” su amplia cultura: una estrategia que, en efecto, puede parecer torpe o incluso ridícula. Sin embargo, este fragmento ilustra a la perfección el carácter “avergonzado” del texto: el propio Martín anticipa el juicio de sus lectores sobre sí mismo, y despliega su escrito de defensa antes de que le sea requerido (la lógica del testigo/vigilante de sí mismo). La relectura de esas notas en su propio diario lleva a Luisgé Martín a hacer unos comentarios despreciativos que, de manera llamativa, no sólo apuntan al plano ideológico sino también al estético: “Mi diario de aquellos tiempos es expresivamente deleznable. No tiene ninguna virtud literaria y retrata a un joven provinciano,

crédulo, lechuguino y —para mayor escarnio— engreído” (112). Para Martín, lo que parecen probar esas hojas de diario es que la homofobia interiorizada (y el sufrimiento consiguiente) habían llegado a anular la capacidad de juicio de un hombre inteligente y culto:

¿Cómo fue posible que alguien con una estructura mental sin patologías y con unas facultades intelectuales equilibradas y vivas llegara hasta ese fangal oscuro y tratase de atravesarlo? ¿De qué tamaño habían de ser el sufrimiento o el miedo para convertir tan rápidamente una cabeza en una testuz, un cerebro entrenado para el racionalismo en una masa de sesos descompuestos? ¿Cuál es la temperatura a la que hierven la ignorancia y la imbecilidad o a la que, en el rango contrario, se hielan las ideas lógicas? (112)

La inteligencia y la razón (asociadas al cerebro) funcionan como capacidades subordinadas a la esfera emocional (al corazón), cuya predominancia se impone en los sujetos. Eso explica que, como sugiere Martín, todo el esfuerzo adoctrinador de las instituciones sociales, religiosas y familiares estuviera encaminado hacia ese terreno: “no se adoctrina el pensamiento, se adoctrina el corazón” (26). De alguna forma, el narrador de *El amor del revés*, evidentemente culto e intelectual (las referencias cultas son abundantes, como ya se ha apuntado) se presenta, no obstante, como un sujeto vulnerable cuya vulnerabilidad, además, está inscrita indeleblemente sobre el cuerpo, sobre la piel, sobre las vísceras:

La sabiduría nunca enmienda las pasiones. La inteligencia no remedia la idolatría o el fanatismo. [...] Los sentimientos de la infancia —igual que la religión, las supersticiones o la ideología familiar— se adhieren a alguna víscera oscura y quedan guiando el pulso del pensamiento incluso cuando creemos que fueron olvidados o refutados por otros más razonables. (126)

El décimo y último capítulo, titulado “La vida de los salmones”, Luisgé Martín hace referencia a su matrimonio con Axier —sobre el que apenas habla en estas memorias— y transcribe parte del libro que entregaron a los invitados de su boda, donde se leía: “«Nada de todo aquello se ha olvidado. La soledad, el miedo, la vergüenza, el fingimiento inútil. [...] Y queda el dolor pasado»” (272). De nuevo, la ambivalente relación entre los sentimientos de vergüenza y orgullo se recupera para concluir estas memorias, están *pegados* el uno al otro, y esta “escritura del yo” se reconoce dependiente de dicha lógica. Este final feliz, por tanto, acaba por reconocer su parcial fracaso con respecto al discurso de la felicidad heteronormativa y reproductiva, abrazando la negatividad implícita en la queeridad (*queerness*) —como propone Lee Edelman en su mítico libro *No Future* (2004)—, al cerrar la novela con estas palabras: “ningún final es feliz: si es feliz, no es todavía el final” (272).

CAPÍTULO 3

ANÁLISIS DE PELÍCULAS AUTOBIOGRÁFICAS

3.1. El cine autobiográfico y el Otro cine español: un cruce de caminos

Como ya se ha visto, esta tesis asume el discurso artístico de carácter autobiográfico como un área de creación privilegiada para poner a prueba la capacidad específica de las teorías sobre afecto y vulnerabilidad en el análisis de objetos culturales, tales como novelas o películas. Dado que estas teorías están basadas en buena parte en la problematización de las conceptualizaciones tradicionales sobre la subjetividad, los discursos autobiográficos —al circundar en torno a la representación de la propia subjetividad— resultan propicios a ser iluminados por estos aparatos teóricos. En el Capítulo 2 se han analizado detalladamente las posibilidades críticas en sendas novelas autobiográficas —*Clavícula* de Marta Sanz, *Ordesa* de Manuel Vilas y *El amor del revés* de Luisgé Martín—, mediante un trenzado (afecto/vulnerabilidad/lo autobiográfico) que se ha demostrado pertinente para el análisis exhaustivo de dichas obras y, por extensión, de la literatura autobiográfica que se ha venido desarrollando en España en el contexto de la Crisis.

En el presente capítulo, la especificidad del medio cinematográfico requiere nuevas estrategias para la adaptación de las fuentes teóricas sobre afecto y vulnerabilidad al estudio de las obras aquí seleccionadas. Estas películas, además de haber sido escasamente atendidas por la crítica académica, suponen —así se defiende aquí— el comienzo de una línea creativa prácticamente nueva en el estado español: el cine autobiográfico, desarrollado como una de las vertientes estético-discursivas más características del denominado Otro cine español. Esta

etiqueta —Otro cine español— empieza a consolidarse a raíz de la publicación en 2013 de un monográfico en la revista *Cuadernos de Cine*, en el que Carlos Losilla identificaba sus principales características:

Uno: es más abundante que nunca. Dos: su pluralidad es inagotable, se niega a seguir una sola vía y se reproduce en múltiples estilos. Tres: su atrevimiento no tiene límites, indaga en formas extremas y también fuerza las fronteras del relato tradicional. Y cuatro: toda esa efervescencia se concreta en una comunidad de individualidades que se conocen entre sí y que se apoyan, en parte gracias a internet, en parte por una voluntad de no estar solos, de compartir experiencias y proyectos. (Losilla 2013)

Como han señalado los autores del volumen *Imágenes resistentes*, ese monográfico de *Cuadernos de Cine* “sintetiza y da acta de reconocimiento concluyente a las apuestas y hallazgos de una nueva generación de cineastas que el equipo editorial de la propia publicación ha ido glosando en monografías desde 2009” (23). Las marcas temporales (2009 y 2013) sugieren que esta corriente alternativa de cine español está fuertemente determinada por las condiciones socioeconómicas y políticas derivadas de la crisis que da comienzo en 2008: “[s]e despliega *otro* espacio audiovisual-cinematográfico (periférico, ex-céntrico, marginal y/o resistente), justo en un tránsito histórico en el que se evidencia en el Estado español la negociación de nuevos intereses políticos y culturales” (22). Para Samuel Neftalí Fernández Pichel, el Otro cine español nace y se consolida como corriente reconocible y con rasgos propios en un momento histórico en el que España “[s]e instala la apertura de un nuevo *estado transicional*, la acometida y atracción expansiva de un nuevo agujero negro en el relato histórico/historiográfico. De ahí los paralelismos explícitos entre el (*otro*) cine del siglo XXI y el cine de la Transición [...]” (56). En

este contexto, en su opinión, “se erige un ‘cine no reconciliado’, a la contra de pacificaciones compensatorias y/o paliativas; un cine que ausculta la interfaz histórica a la búsqueda de nuevos perímetros de consagración para la identidad individual y colectiva” (56). El grito de “No nos representan”, dirigidos por los indignados de las marchas y acampadas del 15-M a los políticos nacionales, resuenan sin duda con la actitud de esta nueva hornada de directores, que no se sienten representados por las maneras de hacer y entender el cine en España.

La insistencia en la condición de alteridad (de ser *otro* cine) de este fenómeno tiene mucho que ver, desde luego, con cierta sensación generacional compartida por muchos cineastas (la mayoría, nacidos a partir de 1975) en la que prevalece el rechazo hacia distintas instancias del Cine Español: en primer lugar, hacia las estéticas y temáticas más reconocibles no sólo en el cine comercial sino también en cierto “cine de autor” nacional e institucionalizado, encarnado en figuras como Fernando León de Aranoa, Benito Zambrano o Icíar Bollaín (deudores, a su vez, del cine social de Ken Loach); en segundo lugar, hacia ciertos mecanismos legitimadores o marcadores del éxito, como la Academia del Cine —y sus Premios Goya— o los datos de recaudación en taquilla; en tercer lugar, hacia ciertas prácticas de producción “tradicional”, tales como los grandes equipos técnicos y artísticos, la planificación estricta respecto a fechas y lugares de filmación, o ciertos métodos de distribución y promoción; y, en último lugar, un rechazo hacia la centralización de la industria cinematográfica, y de sus instituciones, en Madrid.

Además de los rechazos fundacionales del Otro cine español —o como consecuencia de estos— cabe poner en duda el carácter “español” de esta nueva corriente, pues tiende a desprenderse de las estructuras industriales y tradiciones discursivas del cine nacional, en favor de la búsqueda de influencias estéticas y narrativas internacionales, así como a forjar redes de

colaboración y diálogo a nivel global. En el libro *No se está quieto*, sobre el documental hispánico reciente, sus autoras apuntan que “por el origen de las sinergias que confluyen para mostrar un film e incluso por la ya casi imposible asignación de algunas películas y cineastas a una única nacionalidad” (21), ya que cada vez más a menudo se constituyen como parte de “movimientos generacionales globales —desgajados ya de referencias unívocas a tradiciones nacionales (el *cine transnacional*)—” (23). En el territorio español, curiosamente, esta tendencia internacionalista convive con la reivindicación y puesta en valor de ciertas prácticas cinematográficas de carácter regionalista (destacando el *Novo cinema galego*, con directores como Oliver Laxe o Lois Patiño).

La generación de creadores del Otro cine español se consolida en medio de un momento histórico clave en la historia reciente de España: la crisis financiera que comenzó en 2008 que, si bien afectó a muchos otros países, en el estado español tuvo especial contundencia, y las protestas derivadas del 15-M (mayo de 2011), en las cuales se manifestó un descontento generalizado hacia los partidos políticos tradicionales y hacia su desconexión respecto de los intereses y preocupaciones de la mayoría social. El contexto de emergencia del Otro cine español, y de su vertiente autobiográfica, sí tiene particularidades nacionales notables que, aunque no siempre son reflejadas de manera explícita en las películas, sí han sido determinantes en la consolidación de este fenómeno.

Si bien Carlos Losilla, en su inaugural artículo en *Cuadernos de Cine*, destacaba la pluralidad de estilos que se observa en las obras del Otro cine español, resulta destacable la proliferación de películas autobiográficas, prácticamente inexistentes en la tradición cinematográfica del estado español hasta fechas recientes. Cobo-Durán ha observado la

preponderancia de esta tendencia en la generación de cineastas: “Esta clave autobiográfica es inseparable de la arquitectura en la mayor parte de estos relatos, por lo que es habitual la presencia del realizador en algún rol clave, cuando no ocupa el centro narrativo de la trama” (76). En este caso, el adjetivo “autobiográfico” —como se ha hecho en el Capítulo 2 en relación con el ámbito literario— vuelve a tomarse como un término abierto y flexible que pretende apartar del centro de la investigación los debates terminológicos sobre lo autobiográfico (muy dependientes de los términos en que fueron planteados previamente en el ámbito literario).

Philippe Lejeune, el padre de los estudios autobiográficos contemporáneos (y autor del célebre *El pacto autobiográfico*, de 1975), ya en los años ochenta se interesó por la —a veces controvertida— relación entre autobiografía y cine. En el Capítulo 1 se mencionó brevemente el artículo “Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film” (1980) de Elisabeth Bruss, en el que esta autora defendía que lo que consideramos “autobiográfico” en literatura no tiene ningún posible equivalente en el medio fílmico y que, por tanto, el sintagma “cine autobiográfico” era un sinsentido. La mayoría de las menciones posteriores al artículo de Bruss consistieron en sugerir que ésta, en realidad, aún no había descubierto ni visto ninguna película autobiográfica en un sentido estricto, ya que las obras a las que aludía en su artículo estaban más cercanas al cine de autor o al cine inspirado en hechos de la vida de los propios cineastas. El mismo Philippe Lejeune, en un artículo de 1987 (“Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”), es que el error de base de Bruss era no ser conocedora de “las redes confidenciales del ‘yo’ *underground*” (22), es decir, del cine autobiográfico que se había venido haciendo ya en las décadas de los 70 y los 80: un cine “reciente y confidencial” (22), “a medio camino entre el cine *amateur* y el cine de ensayo” (24), y que había, incluso, propiciado varios

encuentros y festivales especializados en la materia, como el celebrado en la ciudad francesa de Valence en 1984, titulado “Cine y autobiografía”.

Hoy, resulta revelador el retrato que Lejeune propuso para este inaugural “cine autobiográfico” del *underground*, ya que permite trazar interesantes paralelismos con el surgimiento y desarrollo del cine autobiográfico en la España del siglo XXI. Lejeune observó ya en los años 80, por ejemplo, que

la efervescencia actual [del cine autobiográfico] también debe mucho al aligeramiento del material (el Súper-8 está en el origen de las tentativas de Joseph Morder o Boris Lehman) y al desarrollo de la televisión y del vídeo. La imagen filmada o vídeo puede ser utilizada más fácil y económicamente por un individuo solo para construir una imagen de sí mismo que podrá ser comunicada en circuitos diferentes al del cine comercial. (23)

Los avances tecnológicos que permitieron el desarrollo y comercialización de aparatos de vídeo más ligeros y baratos (como el Super-8, que se popularizó en los años 70 para filmaciones domésticas o *amateur*) hacían posibles filmaciones efectuadas por “un individuo solo”, es decir, sin necesidad de un equipo técnico y artístico formado por numerosas personas. Ese aligeramiento del material, por supuesto, seguiría progresando durante las últimas décadas del siglo XX, con la proliferación de videocámaras de pequeño tamaño hasta el punto en que, hoy día, como señala Ángel Quintana, “en muchas ocasiones la cámara forma parte del paisaje cotidiano en que se filma la película; su presencia no es la de un objeto extraño y su grado de intimidación es mucho menor” (140). Para Quintana, la ligereza del equipo de filmación favorece, además, “atrapar lo íntimo, incluso filmar momentos impúdicos, estableciendo un nuevo debate moral sobre los límites de la representación fílmica” (141), un aspecto relevante en

el cine autobiográfico, como prueban las películas analizadas en este capítulo, en las que la filmación de escenas íntimas y del propio cuerpo invitan, desde luego, a pensar en los límites de la autorrepresentación y a reconsiderar los límites entre lo público y lo privado.

Si hace unas décadas parecía inconcebible la posibilidad de que el cineasta estuviera a ambos lados de la cámara (siendo simultáneamente sujeto y objeto del acto de filmación), hoy día no sorprende la posibilidad de hallarnos ante encuadres al modo “selfie” (como los que se observan en *No Cow on the Ice* o *Mapa*), películas grabadas con el teléfono móvil o incluso cámaras microscópicas que realizan un trávelin por dentro del cuerpo (como ocurre en *True Love*). Esto recuerda inevitablemente el concepto de “cámara stylo” (“cámara pluma estilográfica”) propuesto en 1948 por Alexander Astruc, quien afirmaba que “el autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica” (“El nacimiento de una vanguardia”, online). Ese símil propuesto por Astruc no se refería específicamente al tamaño o al peso del aparato de filmación (aunque ya hay cámaras del tamaño de un bolígrafo), sino más bien a la consolidación de un lenguaje fílmico, independiente del literario o el ensayístico, que habría de inaugurar nuevas estéticas y discursos cinematográficos, libres del peso de la tradición, que serían percibidos como una “nueva vanguardia” cinematográfica.

Muchas de las variantes del cine autobiográfico suelen denominarse de igual forma que ciertas prácticas escriturales que se le presuponen equivalentes: película-diario (o diario filmado), cine-ensayo, memorias filmadas, etc. Para Astruc, este salto evolutivo tenía que ver con la manera en que “el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito” (online). Muchas de las películas

autobiográficas que se producirán a partir de los años 70 en algunos países europeos y Estados Unidos constituyeron ejemplos ilustrativos de las predicciones de Astruc, en tanto que exploraban, mediante las especificidades del medio fílmico, las posibilidades expresivas de lo “autobiográfico”, emancipando al término de su anclaje en el fenómeno literario. La mención de este crítico francés al alejamiento progresivo con respecto de la “tiranía de lo visual” parece anticiparse, casi proféticamente, a ciertas prácticas cinematográficas —como las descritas por Laura Marks en relación al “cine intercultural” analizado en *The Skin of the Film*, o como las que se observan en varias películas del Otro cine español—, así como a las corrientes críticas de análisis fílmico que se impondrían con especial fuerza desde comienzos del siglo XXI, interrogando la hegemonía del sentido de la visión y explorando alternativas (como la visión háptica, desarrollada por Marks).

De entre las consideraciones de Lejeune en la década de los 80, también destaca la manera en que caracterizó a los primeros creadores de películas autobiográficas: “realizadores, que son sus propios productores, como Joseph Morder o María Koleva, se desplazan con las bobinas de su película, que prácticamente solo se proyecta en su presencia” (22). Ya en los setenta y en los ochenta, el naciente cine autobiográfico se presentaba como un cine autofinanciado, autopromocionado, autodistribuido: una rareza que proliferaba en los márgenes de la industria, alejada de las salas comerciales, de los grandes estudios y las audiencias masivas. Se perfilaba, acaso, como la forma más extrema del cine de autor, pues el autor encarnaba el eje alrededor del cual giraba su película.

Pese a que hoy día no es necesario que los cineastas carguen con más que un dispositivo de almacenamiento USB para mostrar sus películas en festivales, galerías de arte o filmotecas, sí

es cierto que las películas del Otro cine español, al ser “obras formal y conceptualmente *frágiles*, [que] requieren, en muchos casos, del posterior debate con los realizadores y de una (nueva) toma de conciencia por parte de los espectadores” (*Imágenes resistentes* 29, cursivas en el original). Uno de los ejemplos más llamativos en este sentido lo proporciona Elías León Siminiani, quien para distribuir su película *Mapa* llevó a cabo lo que él mismo denominó un “Mapa Tour”, con el que recorrió 13 ciudades españolas presentando su película en filmotecas y centros de arte (Fernández Labayen, Oroz y Cerdán, “Producción y circulación”).

En la cita anterior resulta interesante el uso del adjetivo “frágiles” referido a las películas del Otro cine español, un adjetivo asociado también al concepto de vulnerabilidad (algo/alguien es vulnerable *porque* es frágil) y que, de algún modo, invita a pensar en ciertas estéticas y discursos (“formal y conceptualmente”) de lo vulnerable/lo resistente (el título del volumen, no en vano, es *Imágenes resistentes*), más allá de —aunque derivadas o, cuando menos, relacionadas con— la naturaleza precaria de este cine pensado, producido, distribuido (y legitimado) en los márgenes de la industria cinematográfica tradicional. Laura Rascaroli, en *The Personal Camera* (2009), también emplea el término “fragilidad” como cualidad característica de las películas autobiográficas (a las que engloba dentro de la categoría “cine subjetivo”): “one of the characteristics shared by these films is a sort of fragility —perhaps due to their tentative nature and uniqueness, to their existing in a contextual void, as well as to their generic in-betweenness” (16). El azar, la contingencia o la falta de recursos, sumados a otros elementos como la dificultad para inscribirse en la tradición (especialmente, en la nacional, en el caso del Otro cine español) o en las categorías clasificatorias más consolidadas (pues suelen inclinarse hacia la hibridez y la experimentación), pueden sentar las bases para descodificar esta condición “frágil” o “vulnerable” —por su condición *underground*, pero también por ser un cine

expuesto— que suele atribuírsele al cine autobiográfico y, como consecuencia, indagar también en sus estrategias de resistencia.

El cine autobiográfico ha solido teorizarse como una modalidad o subcategoría del cine documental, resaltando acaso la necesidad de que haya una relación indexical entre la imagen y el sonido y sus referentes externos, propia de las prácticas artísticas de no ficción. Muchas de las películas autobiográficas —como las enmarcadas en el Otro cine español— proponen cierta independencia (o, incluso, ruptura) con respecto de la práctica documental, bien por su lejanía estética o discursiva con respecto a las prácticas habituales de ese género, bien por la importancia que otorgan a su carácter híbrido, ambiguo, experimental (reclamando, por tanto, cierta flexibilidad o despreocupación con respecto de esa relación indexical propia del documental). Es cierto, sin embargo, que la asociación habitual entre cine autobiográfico y género documental contribuye a evitar la concepción del cine autobiográfico en el modo en que lo hizo Bruss, es decir, como aquel cine en el podían deducirse elementos inspirados en la vida del cineasta, como es el caso de *Ocho y medio* de Federico Fellini, *Dolor y gloria* de Almodóvar, *Estiu 1993* de Carla Simón, etc.: películas que nadie catalogaría como documentales. Mario de la Torre ha propuesto el término “docuautoficción” para referirse a la modalidad autobiográfica dentro de la práctica documental —que, según defiende, deviene en autoficcional debido a la autocensura y el pudor de los cineastas— y, más allá de la idoneidad o no del neologismo, resulta interesante la manera en que De la Torre describe las características de estas docuautoficciones desde un plano narratológico, pues son extensibles a lo que aquí se viene refiriendo como cine autobiográfico:

el propio director aparece inscrito en la banda sonora o la imagen y actúa como instancia narradora en una película que verse sobre episodios verosímiles que afecten de algún

modo a su vida. La focalización es interna y la enunciación muy marcada. El director queda así pues como el único responsable reconocible de la enunciación fílmica, un ‘enunciador explícito, intradiegético y visualizado’. (De la Torre, “Cines del yo” 581)

Los mecanismos específicos mediante los que un cineasta puede inscribirse “autobiográficamente” en su película ha sido un tema ampliamente discutido. Para Efrén Cuevas, al cine autobiográfico pertenecerían sólo aquellas películas documentales que “se construyan sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario en off del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, fílmico o escrito” (223-224). El comentario en off del autor —o los comentarios en primera persona introducidos a través de los subtítulos, como ocurre en *No Cow on the Ice* o *Los materiales*— resultan, a simple vista la manera más fácil de emular la narración autobiográfica literaria, en tanto que es posible el uso de una primera persona gramatical (decir “yo”). Con el uso de la voz en off, no sólo se inscribe el cineasta como un autor en primera persona, sino que esa primera persona aparece reforzada con la particularidad de la voz del cineasta: su propio timbre, su color único, permitiendo un uso intencionado de la entonación, el volumen, etc.

Inscribirse en la película mediante una voz en off no es la única posibilidad que ofrece el cine autobiográfico, sino que también se puede inducir ese modo autobiográfico a través de la filmación del cuerpo del cineasta en su propia película, lo cual requiere una adecuación al medio de la idea de “lo autobiográfico”, y la apertura de una serie de cuestiones interesantes: ¿es el cuerpo propio un referente “autobiográfico”?, ¿en qué forma la subjetividad y/o la identidad está inscrita en el cuerpo?, ¿es un cuerpo —o, acaso, la cara— suficiente para instituir un “pacto autobiográfico” en el medio cinematográfico? Parece conveniente tomar las anteriores preguntas

como interrogaciones retóricas que, más allá de requerir respuestas conclusivas, advierten del terreno pedregoso al que invitan a asomarse —como lo hacen las teorías sobre afecto, reclamando la importancia del cuerpo como lugar donde colapsa o se desborda lo estrictamente lingüístico o discursivo—. Para Gregorio Martín Gutiérrez, el cuerpo también funciona como la piedra de toque del cine autobiográfico:

Una de las cuestiones espinosas con respecto a la naturaleza del cine del yo es la ausencia o la inscripción del cuerpo del cineasta, quien puede elegir entre ser sujeto u objeto de filmación, aunque muchos de los realizadores combinan estas dos posibilidades dentro de una misma cinta, o bien resuelven ese problema insertándose en la imagen al filmarse frente a un espejo o registrando su sombra, que se eleva entonces a metáfora de un yo inasible, fantasmal. (54)

Alisa Elbow, en *The Cinema of Me* (2012) apunta, además, al hecho de que muchas películas autobiográficas (ella las refiere como “first person documentary films”), estén no tan frecuentemente organizadas en torno a la subjetividad o la vida de los propios cineastas, como a la relación que los cineastas establecen con terceras personas: “They are, very often, not a cinema of ‘me,’ but about someone close, dear, beloved or intriguing, who nonetheless informs the filmmaker’s sense of him or herself” (1). Como sucede también en muchas obras literarias autobiográficas, la exploración de la propia subjetividad o identidad se realiza en función de lógicas relacionales y afectivas con respecto de otros sujetos: en *Ordessa*, por ejemplo, habíamos visto que la propuesta autobiográfica de Manuel Vilas dependía esencialmente de la relación con sus difuntos padres y sus hijos. Para Elbow, lo que caracteriza realmente a este tipo de cine es su “mode of address”, en tanto que “these film ‘speak’ from the articulated point of view of the

filmmaker who readily acknowledges her subjective position” (1), por lo que, en su opinión, “the first person film is not primarily, and certainly not always explicitly, autobiographical.

Subjective as it may always be, the exploration of the filmmaker’s own biography is a much less centrally important pursuit in these films than one might expect” (2). La concepción de lo autobiográfico de Elbow parece medirse o compararse relación directa las convenciones de la autobiografía escrita, en la que, mediante un relato de carácter retrospectivo, se intentaba componer una narración de la propia vida y de la evolución (coherente) de la propia personalidad. En ese sentido, parece lógico que la autora afirme que la mayoría de las películas autobiográficas renuncien a dar cuenta de la biografía de los cineastas (de un modo retrospectivo y totalizante), y es por eso que esta investigación use el término “cine autobiográfico” frente a “autobiografía filmada” (el adjetivo frente al sustantivo).

Entre 2008 y 2019 es posible identificar un corpus bastante notable de películas autobiográficas englobadas en el Otro cine español, y aquí se propone un listado provisional de largometrajes ordenado por orden cronológico: *Nedar* (2008) de Carla Subirana; *Los materiales* (2009) de Los Hijos; *Guest* (2010) de José Luis Guerín; *True Love* (2011) de Ion de Sosa; *Color perro que huye* (2011) de Andrés Duque; *Mapa* (2012) de León Siminiani; *Pepe el Andaluz* (2012) de Alejandro Alvarado y Concha Barquero; *Ana y yo* (2013) de Primavera Ruiz; *Oírse* (2013) de David Arratibel; *La jungla interior* (2013) de Juan Barrero; *Ilusión* (2013) de Daniel Castro; *África 815* (2014) de Pilar Monsell; *O Fútbol* (2015) de Sergio Oksman; *No Cow on the Ice* (2015) de Eloy Domínguez Serén; *Verengo* (2015) de Víctor Hugo Seoane; *El nome de los árboles* (2015) de Ramón Lluís Bande; *La película de nuestra vida* (2016) de Enrique Baró; *Muchos hijos, un mono y un castillo* (2017) de Gustavo Salmerón; *Los pájaros no tienen vértigo* (2017) de Jorge Peña; *Ver a una mujer* (2017) de Mònica Rovira. En 2019, de manera simultánea

de la escritura de esta tesis, siguen apareciendo películas autobiográficas, como es el caso de *Ari y Yonay pasan el rato* (2019) de Ariadna Onofri y Yonay Boix o el caso particular de *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar.

Cada uno de estos largometrajes, por supuesto, proponen distintas estrategias del uso de los elementos autobiográficos, aunque la mayoría de ellos tienen en común la narración en primera persona a través de la voz en off y/o que aparecen los propios directores en pantalla, como personajes centrales. Por fuera de este marco temporal, se pueden identificar algunas películas que funcionarían a modo de antecedentes (ver Cuevas, “El cine autobiográfico en España”), como *Monos como Becky* (1999) de Joaquín Jordá y Núria Villazán; *Fuente Álamo. La caricia del tiempo* (2001) de Pablo García Pérez de Lara; *La casa de mi abuela* (2006) de Adán Aliaga; *El cielo gira* (2004), de Mercedes Álvarez; *Diario argentino* (2007) de Lupe Pérez García; o *Los pasos de Antonio* (2007) de Pablo Baur. En el Capítulo 3, se analizarán las películas *Mapa* de Elías León Siminiani y *True Love* de Ion de Sosa, por ser películas representativas de la corriente autobiográfica del Otro cine español. Asimismo, se propone un análisis de *Dolor y gloria* de Pedro Almodóvar, en la parte final del capítulo, en tanto que una particular manifestación de cine autobiográfico. Pese a que difiere en muchos aspectos al resto de películas analizadas (no pertenece al Otro cine español; no aparece el propio Almodóvar en la película; etc.), puede interpretarse como una progresiva transferencia —o consolidación de una tendencia— del discurso autobiográfico desde los márgenes de la industria hasta sus centros.

Gilles Deleuze, el autor que sentó buena parte del aparato conceptual de los estudios contemporáneos sobre el afecto, escribió en la década de los ochenta sendos volúmenes sobre teoría fílmica, *La Imagen-Movimiento* (1983) y *La Imagen-Tiempo* (1985), en los que, en diálogo

directo con las propuestas de Henri Bergson, exploró las implicaciones afectivas de las imágenes cinematográficas, apostando por una perspectiva esencialmente fenomenológica. Los estudios cinematográficos que han bebido de las fuentes deleuzianas han sido muchos desde entonces. *The Cinematic Body* (1993) de Steven Shaviro fue uno de los pioneros en reclamar el afecto —y, más concretamente, sus efectos sobre los cuerpos de los espectadores— como una categoría fundamental para los estudios fílmicos. El “cuerpo cinemático”, para este autor, “is not an object of representation, but a zone of affective intensity, an anchoring point for the articulation of passions and desires, a site of continual political struggle” (*The Cinematic Body* 267). Shaviro, hastiado de las aproximaciones psicoanalíticas al análisis fílmico, hacía una llamada a priorizar las reacciones viscerales provocadas por las películas dado que, en su opinión, estas preceden siempre a las valoraciones conscientes y racionales. De la manera en que la plantea, la relación entre lo corporal y lo cognoscitivo no es excluyente, aunque sí reconoce la subordinación de un plano frente al otro: “the cognitive—far from being opposed to the visceral or bodily—grows out of the visceral, and is an elaboration of it” (Shaviro, “The Cinematic Body *Redux*”).

En *The Forms of the Affects* (2014), Eugenie Brinkema denuncia con dureza los inconvenientes de las propuestas de Shaviro quien, en su opinión, “declares war on a theory intent on reading for depth, arguing for the importance of accounting for visceral, affective responses to film, in sharp contrast to most critics’ exclusive concern with issues of form, meaning, and ideology” (28). Para Brinkema, el riesgo de hacer análisis fílmico a partir de las reacciones físicas de cada crítico-espectador está en el carácter solipsista y personalista de las observaciones: “a great deal of contemporary work on cinema and affect relies on an excessive use of ‘I’ expressions in relation to experienced emotions or personal narratives of sensorial disequilibrium [...] (32). En *The Forms of the Affects* Brinkema se aparta de las visiones más

restrictivas del afecto (representadas por las teorías de Brian Massumi, quien lo considera autónomo, prediscursivo y preconsciente) y propone que la manera más productiva de atender a las valencias afectivas producidas por las películas es precisamente, atendiendo a cómo éstas aparecen codificadas en los textos fílmicos, es decir, a sus *formas*:

Reading for form involves a slow, deep attention both to the usual suspects of close analysis that are so often ignored or reduced to paraphrase in recent work on affect—montage, camera movement, mise-en-scène, color, sound—and to more ephemeral problematics such as duration, rhythm, absences, elisions, ruptures, gaps, and points of contradiction (ideological, aesthetic, structural, and formal). Reading for formal affectivity involves interpreting form’s waning and absence, and also attending to formlessness. (37)

Siguiendo a Brinkema, y compartiendo su preocupación por que “[t]he turn to affect thus risks turning every film theorist into a phenomenologist [...]” (32), en el Capítulo 3 se propone una metodología de *close reading* (o de *reading for form*) en la que las implicaciones del afecto son exploradas, rastreadas a través de un análisis que atiende a las particularidades del medio fílmico. Así, por tanto, se atenderá a cuestiones como la textura, el ritmo, la composición de planos, etc. Por el carácter autobiográfico de las películas, no sólo se entenderá el afecto como una serie de intensidades codificadas formalmente que producen efectos en el espectador, sino también se rastrearán las posibles relaciones afectivas entre el sujeto autobiográfico (el cineasta) y su propia película. Si, como apunta Brinkema, los afectos tienen formas, los cineastas de estas películas autobiográficas son al mismo tiempo productores (*dan forma*), portadores (*tienen forma*) y receptores (*son dados forma*) de las intensidades afectivas puestas en juego en sus

obras. Será fundamental, por lo tanto, en qué manera los códigos afectivos condicionan la representación de las subjetividades autobiográficas propuestas en cada una de las películas.

En el libro *Feeling Cinema* (2011), Tarja Laine propone una síntesis entre las dos vertientes de estudios fílmicos en torno al afecto, centrándose en lo que el cine “hace” más que en lo que el cine “es” o “significa” (4), adoptando una postura más conciliadora que Brinkema:

In film theory the emphasis often seems to be either on the affect (the Deleuzian tradition) or on the emotion (the cognitivist tradition) as separate, rather than unified states. By contrast, I attempt to approach cinematic emotions as unified states or processes that involve both affective appraisals and emotional evaluations, affect being an implicit quality of the steam of emotion. Therefore I employ the concept “cinematic emotion” as an umbrella term that covers both affective appraisals and emotional evaluations. (2)

Aunque en este trabajo no se emplea el término propuesto por Laine (emoción cinematográfica), sí existe una voluntad de unificar elementos de distintas formas de entender el afecto y con la creencia de que se pueden conjugar aspectos fenomenológicos y cognitivos en un mismo estudio, ya que no necesariamente se excluyen a sí mismos. En el campo de los estudios peninsulares sobre cine, no hay demasiados casos en los que el afecto se haya usado como punto de partida, con algunas excepciones notables como *Affect and Belonging in Contemporary Spanish Fiction and Film* (2017) de Jesse Berker, quien también sitúa la crisis económica de 2008 como parte de una atmósfera sociopolítica que favorece cierto tipo de narraciones:

My premise is that these texts reflect a turning point brought by several converging factors: the shocks of financial and ecological crisis, global interconnection through migrations and communications technologies, a global disillusion with the joys and freedoms of postmodern consumerism, and more locally the exhaustion of the political-cultural model forged during the Spanish transition to democracy. They depict individualism as the root problem driving these contemporary upheavals, as well as a persistent evil underlying diverse forms of injustice and suffering in Spain's present and recent past. They propose affective belonging and interbeing as corrective elements with the potential in combat divisive and stultifying hierarchies, unjust social-economic structures, and the blockages of personal and collective trauma. (4)

Para Berker, el contexto español de la última década, al que se refiere como el resultado de una fallida transición a la democracia (una premisa, cuando menos, discutible), ha promovido una serie de relatos literarios y fílmicos que rechazan ciertas formas de individualismo en pos de representaciones de subjetividades colectivas y estrategias de pertenencia ("belonging"). La concepción de las "inclinaciones del yo" aquí propuesta está en sintonía con estas observaciones de Berker, quien sin embargo descarta las obras de carácter autobiográfico de su corpus porque, en su opinión, tienden a convertirse en "textual process of self-affirmation—which runs the risk of devolving into self-involvement" (7). Aunque Barker está pensando sobre todo en escritores como Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Eduardo Mendoza o Rosa Montero, su asociación es extensible a todo su corpus, limitado a obras de ficción. De cualquier forma, la idea de pertenencia resulta útil en esta investigación, pues en ella se exploran obras autobiográficas que proponen también un cuestionamiento de la individualidad como referencia solipsista y que, por

el contrario, enfatizan el carácter relacional, dependiente y expuesto de la subjetividad (y, por tanto, la pertenencia a ciertos colectivos vulnerables).

En lo referido a las teorías sobre vulnerabilidad asociadas a los estudios fílmicos, es necesario reconocer la influencia de Emmanuel Levinas quien, al contrario de Deleuze, no mostró interés hacia las artes audiovisuales a lo largo de su obra filosófica. Pese a esto, algunos autores encuentran en el modelo ético de Levinas, basado en la relación con el Otro, una tendencia importante en la crítica fílmica, llegando incluso a identificar un “giro levinasiano” en esta área (Cooper iii). En el análisis de *Mapa*, los conceptos de “rostro” y del encuentro “cara-a-cara” serán útiles para entender los conflictos escenificados por el protagonista con respecto a la legitimidad de su proceso de filmación, por la manera de relacionarse con la alteridad. Por otro lado, en el estudio de *Dolor y gloria* se explorarán las implicaciones de la ética del cuidado que están promoviendo varias teóricas feministas en su revisión de la vulnerabilidad. El Capítulo 3, por tanto, se propone demostrar la utilidad de la triangulación teórica (lo autobiográfico/afecto/vulnerabilidad) en el análisis de las películas autobiográficas de la España en crisis, teniendo en cuenta la manera en que el afecto y la vulnerabilidad son elementos clave para comprender las estrategias de representación que proponen los cineastas estudiados.

3.2. *Mapa* (2012), de Elías León Siminiani

Mapa (2012), de Elías León Siminiani, es una de las películas más conocidas del Otro cine español. Pese a que su estreno en salas comerciales y su recaudación en taquilla fueron muy limitados, la película tuvo cierto recorrido a través de iniciativas como “Mapa Tour”, que llevó a Siminiani a presentar su película en distintas ciudades españolas a través de una suerte de *road trip* (acorde a la naturaleza viajera de su argumento) y, además, logró varios reconocimientos en festivales nacionales e internacionales (Festival de Cine Europeo de Sevilla o el Festival Internacional de Cine del Paraguay, entre otros). En *Mapa*, Elías narra en primera persona (principalmente, a través de su inscripción autobiográfica mediante una voz en off) un periodo particular en su vida caracterizado por una crisis profesional y creativa, así como por la reciente ruptura sentimental con su exnovia Ainhoa. Ambas circunstancias le animan a viajar a la India —animado por su amiga Luna, quien se acabará convirtiendo en una obsesión, en un objeto de deseo idealizado— acompañado de su cámara, con la firme intención de rodar su primera película (a la que se refiere como una “película-diario” a través de la voz en off) al mismo tiempo que intenta resolver su propia crisis existencial.

La película comienza con imágenes del corto-diario —así lo denomina el cineasta— *Límites, 1ª persona* (2009), del propio Siminiani, que también tuvo un exitoso recorrido por festivales, y que se sitúa como material de partida para *Mapa*. Como indica Ángel Quintana en relación con el cine digital, “[l]a ligereza de la cámara y el bajo coste de rodaje han creado una especie de poética del devenir” (152), en tanto que un cineasta puede “considerar la obra como un esbozo susceptible de retomarse al cabo de unos años” (152). El título de aquel cortometraje de Siminiani ya aludía a los obstáculos representacionales de la “primera persona” en el medio

cinematográfico, así como a la posibilidad de resignificar y manipular *a posteriori* ciertas imágenes filmadas, y el riesgo de implicar en las narraciones a terceras personas. En *Mapa*, el espectador siente que está asistiendo al montaje de la película: la ordenación de una serie de materiales e ideas a las que Siminiani se esfuerza por otorgarles un sentido y por organizar en torno a una narración, a una trama. Resulta muy frecuente que las películas autobiográficas sean filmadas sin guion previo y con poca o nula planificación, lo que obliga al cineasta a buscar, a través de técnicas de montaje, cierta unidad a una serie de grabaciones en bruto:

Hoy en un rodaje con cámara digital todo puede ser filmado y almacenado. El rodaje se realiza por acumulación y el metraje descartado ocupa un porcentaje mucho más elevado. El guión y la planificación de la producción pueden continuar siendo un instrumento útil para guiar el trabajo, pero han perdido una parte significativa de su función. (Quintana 149)

Mapa se presenta a sí misma como una película sin guion, es decir, pues está articulada en torno al propio proceso de montaje de la película, en la ordenación (y significación) de los materiales “acumulados” en el archivo. Estos materiales parecen, como se verá, resistirse a constituirse en forma de un discurso coherente. Esa resistencia de las imágenes a “tomar sentido” provoca una serie de interrupciones en la trama que refuerzan el carácter metacinematográfico, motivadas por el bloqueo creativo y por cuestiones de tipo ético (Elías se plantea a menudo, como se verá, la legitimidad de lo filmado).

La voz en off en *Mapa* es invasiva, omnipresente, como si se tratase de los pensamientos “en tiempo real” del cineasta —una “voz de la conciencia” que dialoga consigo misma, y que interpela a los espectadores— mientras éste busca su película a través del montaje, y se busca a

sí mismo, en ese viaje “neo-hippie” —como lo refiere él mismo— a la India. Este potente uso de la voz en off en primera persona, así como el punto de vista subjetivo, es el que otorga, durante la mayor parte del tiempo, la impronta autobiográfica a una película en la que prácticamente no se ve en pantalla al propio Siminiani (con algunas excepciones relevantes, que se comentarán más tarde). Elías, hasta el final de la película, *no da la cara* (ni tampoco el cuerpo) y esa posición del cineasta como sujeto filmador (parapetado tras la cámara) frente a sus sujetos y objetos filmados es lo que empieza a suscitar cierta desconfianza e inseguridad en el personaje.

Tapar el afecto: razón vs. emoción

Recién llegado a la India, en la ciudad de Delhi, el cineasta se siente abrumado por el caótico y ruidoso tráfico de personas y vehículos. Para intentar buscar cierto confort emocional, decide refugiarse en la habitación de su pequeño y desastrado hostel, y grabar el ventilador, la ventana, su propio cuaderno, etc. Cuando filma en el exterior, siguiendo la recomendación de su amiga Luna, decide compensar la sensación de desasosiego escuchando música que asocia a emociones positivas, a modo de terapia de autoayuda: por ejemplo, mientras graba a unos hombres subidos a los andamios de una valla publicitaria, reproduce tres músicas que le evocan sensaciones contrarias al vértigo (jazz y música clásica). Estas melodías, pertenecientes a tradiciones musicales occidentales, confieren un aire estetizante a la escena de los trabajadores en las alturas que, como reconoce el cineasta, surten efecto momentáneamente. Los afectos positivos asociados a esa música se usan, de manera forzada, para enmascarar los afectos negativos que siente en aquel momento. La música contra la imagen: la forma contra la forma.

Cuando viaja a Varanasi, Elías graba una serie de imágenes estilizadas en el río Ganges —propias de un clásico documental de viajes— a las que acompaña de comentarios explicativos

sobre algunas prácticas locales, como las cremaciones y el sentido de la muerte que profesa la cultura hindú. Es entonces cuando, por primera vez, la voz en off se llama al orden a sí misma: “Ya está bien”, se dice, “Funde a negro”, en una actitud que anticipa el desdoblamiento del yo narrativo y la actitud de autocrítica que va a adoptar a partir de ese momento. De manera llamativa, en la versión con subtítulos en inglés, estas “llamadas de atención” están escritas en letras amarillas que, frente al color blanco del resto del texto subtitulado, incide en la idea de la dualidad del narrador. Cuando graba a la gente bañándose en el Ganges, le llama la atención una niña: “Es clavada a Luna: los mismos rasgos, la misma intensidad al mirar...”, afirma, mientras busca un ángulo adecuado para grabar su cara, desde la lejanía, hasta aislarla en un plano en el que se ve sólo su cabeza por fuera del agua. Reconoce que está siguiendo la recomendación de su amiga Luna, quien durante su viaje a la India decía encontrar un alivio observando a los niños, aunque la estrategia no parece exitosa en su caso: “Por muchos niños que me cruce, por mucha vida pura que grave, las imágenes se acaban rebelando contra mí”. Elías siente que las imágenes se rebelan contra él (en lugar de *revelarse* ante él): las imágenes de la “vida pura” parecen imponer una fuerza y una atmósfera propias, alejadas de las necesidades emocionales de Elías, quien es incapaz de imponer un significado al material filmado. Las imágenes producen una serie de desbordamientos afectivos que el cineasta se ve incapacitado para canalizar, para integrar de manera coherente en un discurso: no ha asumido la posibilidad de una “poética del devenir”, retomando el término de Quintana.

Mientras toma un tren hacia Calcuta, Elías hojea un libro sobre el viaje que compartieron Pier Paolo Pasolini y Alberto Moravia por la India, identificando en ellos a dos tipos distintos de viajeros: el viajero emocional, “que se empapa, se deja afectar por lo que ve” (Pasolini) y el viajero racional, “que elige guardar distancia, no dejarse afectar” (Moravia). Se pregunta

entonces a sí mismo “Razón o emoción, ¿cómo relacionarme con India?” y, al mismo tiempo que se fija en un pasajero del tren que juega con un cubo de Rubik, asume el dilema como propio: “Razón, emoción, razón, emoción...”. De este modo, Elías parece atrapado en una encrucijada basada en la aparente dicotomía entre su lado emocional (que parece propenso a la libertad creativa) y su lado racional (asociado al control, se irá perfilando fundamentalmente como una instancia autocensora), en la que parece fundamental elegir entre una de las dos posibilidades: “razón, razón, razón”, se repite finalmente el protagonista, asumiendo una provisional victoria del racionalismo.

El dilema de Elías parece escenificar aquel debate que se ha experimentado en ciertos ámbitos de la academia en los últimos años, especialmente en relación con el denominado “giro afectivo”: ¿supone el giro afectivo una apuesta por el afecto en detrimento de la razón?, ¿reproduce y acentúa, o por el contrario problematiza y disuelve, la discutida dicotomía entre razón y emoción? Como señalan Jan Slaby y Christian von Scheve, “the long-standing assumption in social theory of a dichotomous opposition between affectivity and rationality turns out to be grossly inadequate” (3) y, en su opinión, la mayoría de las reflexiones teóricas sobre el afecto han contribuido precisamente a denunciar la falsa dicotomía razón/emoción (a veces, asociada los órganos del cerebro y el corazón, respectivamente) y en proponer modelos alternativos que interrelacionan (cuando no rechazan) ambos planos: “In research on affective phenomena, the dichotomy of emotion and reason has long given way to views that stress their entanglement and mutual co-dependence. [...] Without affectivity, nothing resembling real-life evaluation and decision-making would be possible at either the individual or the collective level” (4). En los estudios fílmicos, como se apuntó en el apartado anterior, esta dicotomía suele abrir

dos líneas principales: el cognitivismo (razón) frente a la fenomenología (emoción), aunque autoras como Brinkema o Laine proponen, como se ha visto, vías de síntesis.

La dicotomía razón/emoción está emparentada, por supuesto, con las de cuerpo/mente (a veces, cuerpo/alma), que han articulado gran parte de la reflexión filosófica desde la antigüedad hasta hoy. De manera interesante, en *Mapa*, la subjetividad de Elías materializada a través de una voz en off parecen también estar presentando una persona-mente, que piensa y reflexiona (y siente y padece), pero que no tiene cuerpo. De nuevo, puede establecerse el siguiente paralelismo: el olvido del propio cuerpo que evidencia este Elías-mental —y que parece estar siendo un obstáculo para poder relacionarse plenamente con lo que le rodea— evoca al “olvido” que las ciencias sociales y humanas habían hecho con respecto de la importancia del afecto y la emoción en la configuración de la subjetividad —“waning of affect”, lo denominó Jameson en *Postmodernism* (1991)— y, con ello, de la relevancia del cuerpo como escenario de estas mecánicas del afecto.

Culpa, autocensura y la irrupción del Otro

En *Mapa*, Elías se mueve indeciso entre los elementos de esa tensión dicotómica que va demostrando su inoperancia a medida que avanza la película y ni una vía ni otra parecen ser suficientes por separado. Hacia el final del primer cuarto de la película, el cineasta encuentra en la arquitectura neocolonial inglesa (como le ocurría con la música clásica y el jazz) una suerte de refugio, un alivio: si cuando graba a la población local y sus actividades rutinarias las imágenes se mueven mucho y denotan nerviosismo, indecisión e incomodidad, cuando graba edificios de ese estilo los planos son suaves y bien encuadrados. Las fachadas de esas monumentales construcciones neocoloniales —etimológicamente, la palabra “fachada” procede del italiano

“facciata”, que a su vez deriva del latín “faccia”, que significa cara— parecen ser las únicas caras de la India que Elías es capaz de mirar *de tú a tú*, abiertamente.

Hay distintos momentos en la película en los que el cineasta evita que las caras de personas *invadan* sus planos (como si los ensuciaran o estropearan): es decir, esquiva el cruce de miradas con esos otros (a no ser que sea él quien, voluntariamente y con cierta actitud voyeurística e intrumental, los haya buscado: como la niña del río). En una de las escenas, Elías graba a una vaca que ha quedado atrapada en una zanja e intenta buscar una salida. Sin embargo, un niño llama insistentemente su atención, colocándose delante de la cámara, en el primer plano del encuadre. Elías ignora al niño —su objetivo no se aparta de la vaca, en el centro del plano— hasta que el animal consigue salir de la zanja. Sólo después de eso (“la vaca no tiene nada que ofrecer”, concluye el narrador), Elías *mira* al niño, ocupando con su rostro el primer plano. O, al menos, deja al niño *mirarse a sí mismo*, girando hacia él la pantalla de la videocámara, para que pueda ver, entusiasmado, su propia cara siendo filmada (en esta cámara-espejo).

Asediado por una “culpa burguesa de ciudadano del primer mundo”, Elías toma la decisión de dejar de grabar edificios y dirigir la mirada de nuevo hacia las realidades cotidianas de la India. Así, filma en la calle el cuerpo desnudo, escuálido y añorado de una mujer, que camina por la calle a plena luz del día, cubriéndose parcialmente el pecho y la vagina con una camiseta blanca que sostiene con las manos. Un cuadro negro sobreimpresionado sobre su cabeza impide que veamos su rostro. Es en ese momento en el que se produce un quiebre fundamental en la película. La voz en off, interrumpe violenta: “Pero vamos a ver, ¿quién eres tú para grabar a esta mujer por mucho que le pongas un cuadrado negro?, ¿quién eres tú para hablar

de la miseria de la India? Anda, corta, por favor”. Entonces, la pantalla se va a negro, y la voz en off es acallada y sustituida por una serie de rótulos sobreimpresionados, en los que se lee:

Hoy, 19 de mayo, después de mucho intentarlo, consigue callarme el Otro.

El Otro es la parte de mí que me confronta desde que aterricé en India.

El que interrumpe la película para opinar.

Si grabo edificios de la India colonial, el Otro me llama IMPERIALISTA.

Si grabo la miseria de la India contemporánea, me llama INDIGNO y MANIPULADOR.

Y así sucesivamente.

Así que ya no sé qué hacer ni qué grabar.

Es así como se simboliza el bloqueo de un cineasta que, por un lado, duda de la legitimidad de su posición de observador y que, por tanto, se ve obligado a considerar las implicaciones éticas especialmente en su relación con los otros. Como hacía Luisgé Martín en *El amor del revés* en la digresión acerca de su trayectoria intelectual y profesional, Elías parece estar anticipando, por vergüenza, el juicio crítico de sus espectadores. Esta escena en Calcuta también recuerda al poema sobre la niña filipina que incluía Marta Sanz en *Clavícula*, que también provocaba en la autora un gran complejo de culpa, en tanto que privilegiada turista occidental.

El debate sobre la legitimidad del uso de terceras personas en los relatos autobiográficos de cualquier disciplina artística ha sido una constante (llegándose a discernir, en ocasiones, en procesos judiciales)¹⁰, pues no es fácil determinar hasta qué punto —qué, cómo, cuánto, por

¹⁰ Tal es el caso de las escritoras Christine Angot y Camille Laurens, quienes fueron denunciadas por sus respectivas exparejas por la forma en que éstas las habían incluido en sus relatos autobiográficos.

qué— un artista está legitimado para narrar aspectos íntimos de terceras personas, ya sean personas cercanas (familiares, amantes, amigos, cónyuges, etc.) o personas desconocidas (por ejemplo, cuando los documentalistas etnográficos se proponen ser “la voz de los sin voz”). Siguiendo la lucha dicotómica entre razón y emoción en la que Elías presenta sus conflictos, el Otro aparece como la parte racional de un sujeto desdoblado. De manera relevante, la alteridad —eso a lo que el Elías-sin-cuerpo parece estar blindado— acaba manifestándose en sí mismo, lo que evoca al célebre “Je est un autre” de Rimbaud. El cuadrado negro sobre la cabeza de la mujer grabada, por un lado, presupone cierta voluntad de proteger la dignidad de esa persona y, al mismo tiempo, simboliza, de nuevo, la incapacidad de Elías para establecer una relación con la alteridad (una externa a él mismo), es decir, para mirar *cara-a-cara* el *rostro* de los demás (empleo la cursiva para llamar la atención de dos conceptos fundamentales de Levinas que serán recuperados seguidamente).

En Varanasi, Elías filma, por un lado, a un “hombrecillo” —así se refiere a él— que corre sobre el cauce seco del Ganges para escapar de una tormenta premonzónica y, por otro lado, a un chico que nada por el Ganges al amanecer. El comentario en voz en off que sigue a estas imágenes es significativo: “En realidad, soy yo el que nada, el que corre contra la tormenta como el hombrecillo al intentar darle la espalda a la muerte, al querer ignorar mi angustia”. Si había grabado a la niña del río porque le recordaba a su amiga Luna, a aquellos hombres los había grabado porque en ellos se veía a sí mismo, en un proceso de identificación en el que más que una apertura hacia los otros se desprende una proyección egocéntrica en los demás, cuyos cuerpos parecen servirle únicamente para “encarnarse” en una película en la que ha decidido permanecer atrincherado detrás de su cámara (en sentidos literal y figurado).

Las recientes teorizaciones sobre la vulnerabilidad llevadas a cabo por Judith Butler y Adriana Cavarero ponen el énfasis en el carácter corporal (carnal, epidérmico, fisiológico) de dicha condición: para estas autoras, se trata de una “corporeal vulnerability” (Murphy 576). La propia etimología de “vulnerabilidad” apunta a su relación con la piel, pues como explica Cavarero, la palabra deriva del latín “vulnus” (herida), cuyo significado primario “remite a la rotura de la «derma», a la laceración traumática de la piel” (25). Cavarero, no obstante, explora una “conjetura etimológica secundaria”, relacionada con la primera, según la cual “el significado de «vulnus», a través de la raíz «vel», aludiría sobre todo a la piel depilada, lisa, desnuda y, por ello, expuesta en grado máximo” (26). Este matiz permite a Cavarero desvincular la vulnerabilidad de la imagen del guerrero expuesto a la muerte en el campo de batalla: frente al viril guerrero, la figura paradigmática de la vulnerabilidad que reclama Cavarero es la del “inermé”, “imaginado en la total desnudez de la piel expuesta, sin pelos como sucede a los niños y a menudo a los viejos” (26), con el que se establece una relación donde “resulta plausible que el anverso de esta herida sea la caricia” (27). “[m]ás que la herida, potencialmente letal, resalta de hecho la desnudez de la piel, la sensibilidad, el contacto” (28).

Dentro de la atención hacia el cuerpo de trabajos contemporáneos sobre vulnerabilidad, merece la pena considerar la cara/el rostro (que, siguiendo a Levinas, se relacionan pero no son equivalentes) como una parte que adquiere un valor paradigmático, que ayuda a reflexionar sobre ciertas particularidades de las lógicas específicas del afecto y la vulnerabilidad.

A través de un análisis de las caras/los rostros que aparecen en *Mapa* puede, por un lado, demostrarse cómo el reconocimiento de la vulnerabilidad (la propia y la ajena) resulta clave para la evolución del personaje de Elías (y, con ella, cierto desbloqueo creativo y personal) y, por

otro, trazarse un itinerario de las valencias afectivas que articulan la película. Tanto Butler como Cavarero, al proponer derivaciones éticas y políticas de la consideración de la vulnerabilidad como condición ontológica (y, por tanto, universal y compartida), reconocen la influencia fundamental del filósofo de origen judío Emmanuel Levinas (1906-1995). No en vano, un libro clave en la bibliografía reciente de Butler, *Vida precaria* (2004), se constituye en buena parte como un diálogo con el legado filosófico de Levinas, quien propuso una lectura ética de la alteridad y la vulnerabilidad que se alinea con las hipótesis y reelaboraciones de la filósofa estadounidense. Uno de los conceptos articuladores de la ética de Levinas es el rostro (*visage*), que no es equivalente a la cara (*face*), aunque es precisamente la singularidad de esta última, en relación al resto de partes el cuerpo (su expresividad, su exposición, etc.), lo que justifica en buena parte las elaboraciones teóricas en torno al rostro. En palabras del propio Levinas:

The approach to the face [*visage*] is the most basic mode of responsibility. As such, the face of the other is verticality and uprightness; it spells a relation of rectitude. The face is not in front of me (*en face de moi*) but above me; it is the other before death, looking through and exposing death. Secondly, the face is the other who asks me not to let him die alone, as if to do so were to become an accomplice in his death. Thus the face says to me: you shall not kill. In the relation to the face I am exposed as a usurper of the place of the other. (Cohen, *Face to Face* 24)

El acercamiento de Levinas a la inclinación como figura paradigmática de un modelo ético parece, por tanto, más radical que el de Cavarero. En su modelo, la inclinación del yo parece torcerse tanto hasta convertirse en una nueva verticalidad, donde aparece invertido el lugar que ocupa cada parte de la relación: el sujeto abajo, el otro arriba. La verticalidad en

Levinas es la forma total de inclinación, y conlleva una visión de la subjetividad que “se presenta como una pasividad más pasiva que toda pasividad” (Levinas, *De otro modo que ser* 59). Para Adriana Cavarero, resulta clave entender que esa actitud aperturista (o pasiva) hacia el otro no está basada en la identificación o la empatía:

What we have called an altruistic ethics of relation does not support empathy, identification, or confusions. Rather this ethic desires a *you* that is truly an other, in her uniqueness and distinction. No matter how much you are similar and consonant, says this story, your story is never my story. No matter how much the traits of our larger life-stories are similar, I still do not recognize myself in you, and, even less, in a collective *we*. (*Relating Narratives* 92)

En *Mapa*, Elías parece subordinar su acercamiento al Otro a través de una forzada búsqueda del reconocimiento de sí mismo en los demás, en lo que podría denominarse “yoificación” o “domesticación del tú” e, incluso si es capaz de sentir empatía o compasión por las personas a las que observa, su mirada está cooptada por una actitud poco aperturista (por autoprotección y/o por egocentrismo). La falta de pasividad de Elías frente a la alteridad —en el sentido en que lo propone Levinas— se materializa en el uso constante de una ensimismada voz en off: una voz sin boca, sin rostro; una mirada sin ojos. Asimismo, su incapacidad de asumir una relación cara-a-cara se evidencia en la decisión de no convertirse en un sujeto de la filmación, en ese no *dar la cara*: no hay disponibilidad para con el otro, y por tanto no se asume la responsabilidad ética que éste exige. De cualquier forma, lo que hace interesante al personaje de Elías es el reconocimiento tácito de sus incapacidades y de sus errores, y por eso la actitud autocrítica es fundamental en sus estrategias de inscripción autobiográfica.

Durante la parte central de *Mapa*, el narrador confiesa que la película, en su aparente deriva narrativa, ha perdido el rumbo: “ya no se sabe de qué va esta película”; “la película no avanza”, reconoce en distintos momentos. En efecto, la película se mueve con aparente indecisión por distintas opciones narrativas que no acaban de cuajar: por un lado, la obsesión con encontrar una compañera de viaje en India (de nuevo, la búsqueda instrumental y egocéntrica de un Otro); por otro, la relación amistosa y amorosa con Luna, una amiga con la que acaba teniendo una fallida relación sentimental; por otro, el propio proceso creativo de la película; etc. Así, la película va transitando distintas convenciones genéricas (película de viajes, película diario, comedia romántica, cine social, etc.), sin acabar de cuajar ninguna de las opciones. El relato, por tanto, al igual que el protagonista viaja (por el *mapa*) sin terminar de hallar ninguna respuesta concluyente, el relato también sigue una lógica del devenir.

De entre esos vaivenes narrativos, llama especialmente la atención el acercamiento fallido a los códigos del cine social y de denuncia. En uno de los episodios, Elías, en lo que parece un intento por hacer un cine explícitamente comprometido y activista, hace una mención a la crisis económica de 2008 en relación con una serie de imágenes filmadas durante las protestas ocurridas en España a partir del 15 de marzo de 2011, en las que personas protestaban contra los políticos bajo el común denominador de la indignación y la sensación de que sus intereses habían dejado de ser representados eficazmente por ningún partido político. En este momento, El Otro —esa figura autocrítica y autocensora— vuelve a amonestar a Elías, reprochándole ser un “farsante haciendo de cineasta social” y estar usando el 15-M como un “comodín” para seguir la película: “¿Me estás diciendo que vas a dar un bandazo a la crisis y vas a empezar a poner imágenes de edificios vacíos, ciudades fantasmas y especulación inmobiliaria, mientras el paro crece sin control y cada vez hay más gente durmiente en la calle [...]?”. Elías, así, cede a la

tentación de tomar la crisis y el 15-M como simples tropos dinamizadores de una película sin rumbo. El Otro, después de los reproches, le anima a filmarse a sí mismo, casi a modo de castigo: “te grabas ahí al atardecer, y te pones a llorar”. Es entonces cuando vemos, en un plano a contraluz que navega entre la ironía y el patetismo, la silueta de Elías y, pese a que su cara es indistinguible, supone una anticipación de la progresiva encarnación o corporeización del relato autobiográfico, que se culminará en las escenas finales de la película.

Una relación ética con el Otro

Judith Butler, en *Dar cuenta de sí mismo*, reflexionaba sobre las ventajas de someterse a esa difícil relación que impone el Otro:

Que otro me deshaga es una necesidad primaria, una angustia, claro está, pero también una oportunidad: la de ser interpretada, reclamada, atada a lo que no soy yo, pero también movilizada, exhortada a actuar, interpelarme a mí misma en otro lugar y, de ese modo, abandonar el «yo» autosuficiente considerado como una especie de posesión. (183)

El personaje de Elías se muestra angustiado desde el comienzo de la película: “Sin Ainhoa y sin trabajo, me invadió un gran vacío”, reconoce en una de las primeras escenas. Y, en efecto, el recorrido geográfico-emocional que se propone en la película parece ser un esfuerzo desesperado por llenar ese vacío. A lo largo de la película, Elías reproduce numerosas canciones con las que busca articular ciertos estados de ánimo o proponer ciertas orientaciones narrativas. Los versos de la canción “Walk Out” de Matthew Sweet suena varias veces: “When you look into a mirror / The reflection that you see / Is a shell of what you were / It’s not who you want to be / But you’re gonna change”. En efecto, el viaje a la India se convierte en una salida para

buscarse a sí mismo ahí fuera, para que provocar —o, simplemente, esperar a que se dé— ese cambio que augura el tema de Sweet. Pese al momento difícil que atraviesa, Elías parece agarrado a una concepción de un “«yo» autosuficiente considerado como una especie de posesión”, retomando las palabras de Butler, que no se deja deshacer por los otros, cuyos rostros no puede ver cara-a-cara; la única relación cara-a-cara que es capaz de mantener es la de mirarse al espejo (“When you look into a mirror”): el diálogo con El Otro (“It’s not who you want to be”), que es parte de sí. Pese a que el objetivo de su cámara *mira*, Elías parece no *ver*. De un modo similar, sus insistentes comentarios en voz en off se sobreponen (o se imponen) constantemente a las voces de los otros, que quedan tapadas, acalladas, desoídas.

Giménez Giubbani, por su parte, recuerda que, en el modelo levinasiano, “[l]a cercanía hacia el Otro no es para conocerlo; por tanto, no es una relación cognoscitiva, sino una relación de tipo meramente ético” (342), y que “[l]a relación ética acontece al nivel de la sensibilidad, no al nivel de la conciencia: el sujeto ético es un sujeto sensible. La sensibilidad es el camino de la sujeción” (344). En *Mapa*, el personaje de Elías parece estar construido, como ya se ha propuesto, de pura “conciencia” (manifestada a través de la narración constante en *off*), pues la conciencia aparece como el filtro (racional) por el que el personaje está empeñado en pasar toda la experiencia. En cuanto se reconoce a sí mismo como un sujeto sensible (sintiéndose agobiado o triste), busca mecanismos de cancelación afectiva, lo cual anula, consecuentemente, la posibilidad de una relación ética con respecto del mundo que pretende captar con su cámara (con sus ojos sin rostro).

Como explica Olivia Navarro, Emmanuel Lévinas diferenció dos tipos de sensibilidad: la sensibilidad cognitiva y la sensibilidad del gozo. La primera “se caracteriza por reducir las

sensaciones a contenidos de conciencia y someter la estructura sensible del ser humano al proceso cognitivo” y por “prioriza[r] el sentido de la vista y, en menor medida, el del tacto, frente a los otros tres” (179), mientras que la sensibilidad del gozo

hace referencia a las sensaciones en tanto que experimentadas. La vivencia, con todos sus matices sensoriales no es siempre, por no decir nunca, reducible a un contenido de conciencia. Esta sensibilidad concentra la significación de este desbordamiento afectivo, sensorial, en una palabra, sensitivo, que se pierde en la representación. En este sentido, describe una experiencia en la que la realidad se presenta sin «fachada», o sin ser categorizada (179).

La idea de un “desbordamiento afectivo” que excede a la conciencia y que escapa a la representación, sin duda, resulta útil para trazar una línea directa desde Levinas (y las teóricas que lo están reivindicando en la actualidad) hasta las teorías contemporáneas sobre afecto, y más concretamente con aquellas que ponen la atención en su naturaleza preconsciente, prerrepresentacional y prediscursiva (el prefijo pre- pareciera, en muchas de estas teorías, poder ser sustituido por el prefijo supra-). La distinción propuesta entre sensibilidad cognitiva y sensibilidad de gozo parece ser equivalente, en buena medida, a las diferencias que algunos teóricos del afecto han señalado entre la emoción y afecto.

Levinas no niega un componente lingüístico en este encuentro cara-a-cara, si bien el lenguaje se manifiesta en una “modalidad pasiva de significar, a la que denomina «esencia encarnada del lenguaje»” (Navarro 183). Butler, elaborando en ese mismo sentido, destaca también que “el rostro no habla, pero el mandato ‘No matarás’ transmite sin embargo lo que el

rostro significa. Precisamente, transmite la orden sin verbalizarla. [...] El rostro no es reducible a la boca ni a nada que la boca pueda pronunciar” (Butler 167).

Así, el rostro, el nombre para el rostro, y las palabras por las cuales vamos a comprender su significado —“No matarás”— no transmiten con exactitud el significado del rostro, puesto que al final de la cadena parece estar la vocalización sin palabras del sufrimiento que marca los límites de la traducción lingüística. Si tuviéramos que poner su significado en palabras, el rostro es aquello para lo que no hay palabras que puedan funcionar. El rostro parece ser una especie de sonido, el sonido de un lenguaje vaciado de sentido, el sustrato de vocalización sonora que precede y limita la transmisión de cualquier rasgo semántico (Butler, *Vida precaria*, 168-169).

Resulta interesante la caracterización que hace Butler del rostro como “una especie de sonido”, pues la idea resalta, efectivamente, el proceder comunicativo sin palabras (ese rostro con una boca que no habla, pero que dice) y, por otro, porque desmonta la tentación de destacar la primacía de la vista (o de los ojos) en el rostro. Así, Butler se alinea con Levinas en el intento por destronar la “sensibilidad cognitiva” —y su apego al sentido de la vista— en favor de la “sensibilidad del gozo”, que no sólo atiende a los otros sentidos (tacto, oído, olfato, etc.) sino que promueve una concepción sinestésica de los mismos. No en vano, es este último tipo de sensibilidad el que debe guiar ese encuentro cara-a-cara con el otro. Si la primera parte de *Mapa* es claramente ocularcentrista, y oscila entre el voyeurismo agazapado y la mirada culpable y racionalizante —compatibles con la modalidad de “sensibilidad cognitiva”—, el relato poco a poco va derivando a una “sensibilidad del gozo” la cual, en el contexto de esta película

autobiográfica, parece reclamar la corporeización explícita de Elías (pasar de ser una conciencia a ser un cuerpo sintiente, y vulnerable).

En el tramo final de la película, algo inesperado acontece. Cuando Elías va de camino a rodar algunos planos para su película, sufre un accidente de coche, cayendo despeñado por la ladera de una montaña. Sobre una pantalla en negro, escuchamos la conversación que mantiene con las personas que le rescatan del coche, en la que destaca la respiración agitada del protagonista. El plano en el hospital es impactante: un primer plano contrapicado de la cara de Elías, grabado por él mismo a modo de *selfie* desde la camilla donde reposa, con un collarín alrededor del cuello. Sin embargo, el cineasta confiesa que, pese a lo aparatoso del accidente, ha salido prácticamente ileso. El accidente, no obstante, supone un quiebre fundamental que proporciona una cierta salida a los bloqueos narrativos y emocionales de Elías. Por un lado, supone una pérdida definitiva del control que con tanto celo había intentado mantener durante toda la película: el azar, la contingencia, lo inesperado impone su propia fuerza, su propia lógica, su propio sentido. Por otra parte, el accidente parece revelarle su propia condición vulnerable, y la condición fundamentalmente encarnada o corporal de dicha vulnerabilidad.

Simbólicamente, el accidente —la pérdida del control y el reconocimiento de la propia vulnerabilidad— es lo que va a permitir a Elías *dar la cara* (en un primer plano) y, por extensión, estar preparado para un eficaz cara-a-cara con los otros. Es por eso que Elías decide, al final de la película, volver a la India: el viaje anterior no había sido eficaz ni productivo ni ético, porque los otros habían sido instrumentalizados (Luna, como objeto de deseo, pero también el resto de personas grabadas). “Ceder el control tiene sus riesgos, especialmente cuando estamos rodando el final de la película”, reconoce Elías, cuando decide dejar la cámara a su

exnovia Ainhoa para que se ella quien le filme a él abandonando el edificio, de camino al aeropuerto. En este plano final, Ainhoa, que no es una camarógrafa profesional, se deja la cámara encendida cuando aparta el objetivo de Elías, grabándose involuntariamente sus propios pasos. Así pues, la película termina con el comienzo de un nuevo viaje: con la renuncia al control (y a la prevalencia de la razón sobre la emoción) y con la confianza puesta en el otro (expuesto y receptivo a él), que le “deshace” al mismo tiempo que le “moviliza”. Listo para escuchar el sonido, sin palabras, de los rostros ajenos.

3.3. *True Love* (2011), de Ion de Sosa

True Love (2011), dirigida y protagonizada por Ion de Sosa (San Sebastián, 1981), es en muchos sentidos representativa del tipo de recorrido que suelen tener las películas autobiográficas enmarcadas en el Otro cine español. *True Love* fue autofinanciada —con un presupuesto mínimo, por lo que podría recibir las etiquetas de “low cost” o “no budget”—, no aparece en el índice de películas calificadas del ICAA (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales), perteneciente al Ministerio de Cultura y Deporte del Gobierno de España, dato útil para entender su naturaleza marginal. Tampoco hay datos de recaudación en taquilla, puesto que no pasó por las salas comerciales de cine. Tuvo, eso sí, un recorrido notable en numerosos festivales de cine, incluyendo Punto de Vista (festival internacional de cine documental de Navarra) en la edición de 2012, Márgenes (festival de cine independiente de Madrid) en su primera edición y el II Festival Lima Independiente —en estos dos últimos obtuvo sendos premios a mejor película—. *True Love* se proyectó también en los festivales BAFICI (Argentina), Distrital (México) y en el de Las Palmas de Gran Canaria, y fue programada en el Anthology Film Archives de Nueva York. Estuvo unos años disponible de manera gratuita a través de PLAT (“plataforma de difusión e investigación audiovisual”), acompañada de una guía de visionado, y actualmente es parte del catálogo de HAMACA (“plataforma de audiovisual experimental”). Su falta de rentabilidad económica contrasta con el reconocimiento obtenido en ciertos circuitos minoritarios, una ecuación muy habitual en producciones de este tipo y que, sin embargo, como denunciaron Javier Fernández Vázquez y Luis López Carrasco en el artículo “Los empleos del tiempo” (ctxt, 2017), pueden tener consecuencias perversas para el sector:

nuestro ejemplo basado en el esfuerzo individual, en una supuesta autonomía creativa y liberada —en definitiva, la idea caduca pero persistente que ve la práctica creativa como una suerte de energía mística e interior que fluye desde el artista— y, lo que es más significativo, en una independencia respecto a las subvenciones, podía ser instrumentalizado de manera interesada para proponer modelos aún más precarios no solo para el cine de autor o independiente sino para todo un sector dependiente, en gran medida, de ayudas públicas. (Online)

En la propia *True Love* no sólo se recoge explícitamente el carácter precario de la cinta y del cineasta —en varios planos Ion de Sosa aparece trabajando en una pizzería berlinesa, trabajo que le sustenta económicamente y al que queda supeditada la práctica cinematográfica— sino que también propone una estética precaria, que se analizará más adelante. *True Love* podría catalogarse como una película no narrativa, pues carece de un argumento o trama más o menos claros o sólidos que funcionen como hilo conductor. A lo largo de sus 70 minutos de duración, presenciamos escenas fragmentarias del día a día de una serie de personajes en Berlín, entre los que se encuentran el propio Ion de Sosa y su novia, así como algunos amigos y compañeros de trabajo —aunque ningún personaje está retratado con profundidad o evolución psicológicas—. Muchos planos están acaparados por objetos cotidianos, tanto dentro como fuera del apartamento que habitan sus personajes: pasillos, ventanas, ropa tirada sobre la cama, platos y vasos en la cocina, macetas con plantas, fachadas de edificios, pintadas en las paredes, etc. Si bien la temporalidad de la película es difusa, la repetición cíclica de ciertos planos evoca una sensación de rutina, monotonía y aburrimiento.

A priori, pudiera parecer arriesgado considerar a una película no narrativa como autobiográfica, teniendo en cuenta que la biografía y la autobiografía han sido tradicionalmente consideradas modos eminentemente narrativos. No obstante, *True Love*, junto a otras películas como *Color perro que huye* (2011) de Andrés Duque o *Ari y Yonay pasan el rato* (2018) de Ariadna Onofri y Yonay Boix, constituye una de las vertientes más experimentales del cine autobiográfico que se ha venido haciendo en España (o por cineastas españoles expatriados en otros países, o por cineastas extranjeros expatriados en España). Estas películas pueden ser consideradas autobiográficas en tanto que están hechas a partir de escenas de la vida de sus directores, quienes se hacen presentes a través de la voz y/o sus cuerpos. A través del montaje (proceso clave en este tipo de películas), la ordenación de los planos acaba proporcionando cierta coherencia estética y rítmica a unas películas que se emparentan de manera evidente con ciertas corrientes del cine vanguardista o del videoarte o, incluso, con algunas manifestaciones de la performance, en tanto que el uso expuesto del propio cuerpo conlleva una peculiar fuerza de lo autobiográfico. La importancia del elemento corporal aparece anticipada en el póster de la película, en la que se ve el cuerpo desnudo y tatuado de Ion de Sosa, desde el pubis hasta el cuello (ese “cuerpo sin cabeza” parece reflejar el disenterés hacia una aproximación psicológica a los personajes o una concepción personalista del modo biográfico).

Al igual que *Mapa*, de Elías León Siminiani, había sido precedida por el cortometraje *Límites, 1ª persona*, el cual anticipaba ciertas preocupaciones temáticas y formales del largo, también algunos de los elementos de *True Love* habían sido previamente explorados en el cortometraje *Berlín 19º* (2006). Como ha explicado en algunas entrevistas, la idea inicial de Ion de Sosa era ficcionalizar la vida de un chico que llega solo a una ciudad. No obstante, como reconoce, “[e]staba filmando mi vida como relleno y luego, sin embargo, eso acabó

convirtiéndose en la película” (“Guía de visionado”). Como en otras cintas autobiográficas del Otro cine español —como *O Futbol* de Sergio Oksman o *Los materiales* de Los Hijos—, en *True Love* también ocurre que la intención inicial del cineasta —materializada o no en la escritura de un guion previo— acaba frustrándose, en favor de otros factores inesperados que acaban imponiendo la forma, la dirección final de la película. La aparente volatilidad de estos proyectos cinematográficos refleja la actitud flexible y abierta de estos directores, quienes asumen la contingencia y el azar como legítimas fuentes creativas, así como la naturaleza esencialmente precaria de estas producciones: se hacen las películas que *pueden* hacerse, y no las que *quieren* hacerse.

Pese al evidente carácter no-narrativo de *True Love*, la película a menudo ha ido acompañada, en festivales de cine y plataformas online de visionado, de esta sinopsis:

Ion es un cineasta español que vive en Berlín donde decide hacer su primera película. Ion no sabe que [sic] quiere filmar, pero comienza a hacerlo: su casa, el camino al trabajo, las calles de Berlín... y su novia Marta, que se convierte naturalmente en la protagonista de la película. De repente, Marta se marcha, pero Ion decide continuar el rodaje de su película...

En este texto resalta la idea, de nuevo, de que el cine actúa como una fuerza que empuja al cineasta —de manera inconsciente y/o no planificada— a filmar, y que la propia filmación va imponiendo su propia lógica, en este caso convirtiendo a Marta en el personaje central y a la ruptura con Marta en un tropo articulador del material filmado a través del montaje final. En *True Love* estas “notas argumentales” apenas quedan sugeridas y, en la película, no articulan ningún argumento sólido (de ahí que la refiramos como no-narrativa). Llama la atención, sin

embargo, que el motivo de la crisis de pareja aparezca, al igual que en *Mapa* y muchas otras de las películas autobiográficas del Otro cine español (*No Cow on the Ice*; *La jungla interior*; *Ver a una mujer*; etc.). Ion de Sosa ha relatado en varias entrevistas que, cuando se decidió a hacer una película con el material filmado en Berlín, decidió llamar a Marta —para entonces, ya su ex novia— para proponerle que fuera hasta la capital alemana para convivir con él durante unos días y grabar el material necesario para terminar la película, algo a lo que ella accedió, según cuenta el director, porque estaba necesitada de dinero (“Guía de visionado”). Ion de Sosa parece consciente de que esta revelación no supone, de forma alguna, ningún tipo de traición a los espectadores —no se traiciona ningún “pacto”— ni quita valor a su película: es imposible discernir si las escenas en que Ion y Marta hablan, se besan o hacen el amor son del tiempo en que estaban en pareja o del reencuentro previo pago con la exnovia, aunque la propia naturaleza íntima de los eventos filmados (la conversación, el beso, la relación sexual) imprime una fuerza especialmente evocativa al material.

Leer la forma y el vacío: la lógica del cine sustractivo

Como ya se mencionó en el Capítulo 1, la principal reivindicación de Eugenie Brinkema en relación al uso del afecto en los estudios fílmicos es que éste sirva para reforzar y mejorar la práctica del “reading for form” (o close reading), evitando así que se convierta en una suerte de valor universal (una intensidad, una fuerza visceral) que se aplica de manera indistinguida en todos los casos. Para Brinkema, rastrear las valencias afectivas en una película

involves a slow, deep attention both to the usual suspects of close analysis that are so often ignored or reduced to paraphrase in recent work on affect—montage, camera movement, mise-en-scene, color, sound—and to more ephemeral problematics such as

duration, rhythm, absences, elisions, ruptures, gaps, and points of contradiction (ideological, aesthetic, structural, and formal). Reading for formal affectivity involves interpreting form's waning and absence, and also attending to formlessness. (*The Forms of the Affects* 37)

En esta tesis, aunque se han considerado distintas nociones de afecto(s), existe una clara alineación con las propuestas de Brinkema y su invitación constante a “leer la forma”, es decir, a atender especialmente las configuraciones formales y estéticas de los elementos afectivos de los objetos analizados. En una película como *True Love*, donde el componente narrativo es secundario, resulta especialmente conveniente proponer una lectura pormenorizada de los aspectos formales. Y no sólo de los elementos presentes, sino también de las ausencias o de los elementos deformes o sin forma, como sugiere Brinkema. La estética precaria de esta película está, de hecho, por una apuesta formal que encaja perfectamente dentro de lo que Antony Fiant ha llamado “cine sustractivo” (*cinema soustractif*, en el francés original), cuyas propiedades son:

a singular aesthetics de-emphasizing action-driven scenes and fast-paced montage in order to create a “reduction of the world” using various subtractive strategies such as decreasing the importance of the plot; emphasizing contemplation, slowness, indecision, and elliptical scenes relying on long takes; rarifying speech and privileging muteness; blurring the boundary between fiction and reality; and minimizing the role of narrative. (Lessard 9-10)

La descripción del “cine sustractivo” —de Bruno Lessard, glosando las propuestas de Fiant— pareciera una caracterización de la “estética precaria” de *True Love*, donde aparecen todas los elementos mencionados: reducción al mínimo de la importancia de la trama, lentitud,

indencisión (en los planos, en la progresión, etc.), pocos diálogos, disolución de la frontera entre realidad y ficción, etc. Antony Fiant utiliza el término “cine sustractivo” en relación a la filmografía de directores como Béla Tarr, Wang Bing, Pedro Costa, and Tsai Ming-liang, con los que varios directores del Otro cine español guardan una similitud formal. En *La pantalla global* (2007), Gilles Lipovetsky y Jean Serroy desarrollaron el concepto de “cine hipermoderno”, definido principalmente por el exceso, la acumulación y la saturación. Como sugieren en una nota al pie de página, ese fenómeno puede materializarse también en un vaciamiento radical, haciendo ambivalente el gusto por “lo lleno”: “Lo lleno de lleno, pero también lo lleno de vacío” (83, nota al pie). *True Love*, como tantas otras películas del Otro cine español y otras películas del circuito internacional de cine de autor, denotan esa predilección por “lo lleno de vacío”, resultando en estéticas y estrategias discursivas que no resultan “cómodas” o “complacientes” con los gustos espectatoriales más generalizados (suelen ser películas de ritmo lento, estéticamente sobrias y poco “entretenidas”). En términos de recepción, el “cine sustractivo” provoca al espectador de dos formas diferentes:

First, [...] spectators are somewhat “abandoned” [...]; they have to actively reorganize the filmic world that was once explicitly organized in coherent sequences supporting a linear plot development, thereby requiring a higher level of spectatorial engagement. Second, spectatorial identification makes way for contemplative observation in subtractive cinema in a way that shows a certain disregard for the viewing pleasures associated with traditional Hollywoodian spectacle. (Lessard 10)

Ese “abandono espectadorial” está conectado, en muchos casos, con la naturaleza vulnerable —“given to the contingency of the world” (Lessard 10)— de los personajes de estas

películas: “their actions are no longer motivated by their thoughts as much as by the exterior forces that force them to move, think, and feel” (10). Estas “fuerzas externas” guían a los personajes cuya subjetividad no depende tanto de aspectos racionales, morales o intelectuales sino de la precariedad, la contingencia, el devenir del día a día. Llama la atención esa doble relación con los espectadores: se les abandona, al mismo tiempo en que se les requiere un alto nivel de involucramiento. El título de la película de Ion de Sosa resulta significativo en ese sentido, pues pareciera digno de una cinta romántica hollywoodiense y, sin embargo, se sitúa justamente en las antípodas.

En *True Love* no hay ni amor ni hay verdad o, si los hay, no están codificados en formas tradicionales y arquetípicas: es un “vaciamiento” o “substracción” de la narrativa del amor romántico; es amor sin relato: cuerpo, rutina, sexo, aburrimiento, convivencia. En otra de las escasas escenas en las que hay diálogos audibles, la cámara está sostenida por Marta quien, mientras filma a Ion, le dice: “Sabes que voy a hacer un viaje. Lloro. Pásalo mal. Sufre. Voy a estar fuera por diez días. Pon una canción muy triste”. Él, en tono bromista, le contesta: “Estaré muerto cuando vuelvas”. Ella replica: “Tal vez soy yo quien está muerta para entonces, muerta por una *overdose*”. En el diálogo, de manera interesante, están parodiando el carácter narrativo del amor: ella le pide que ponga una “canción triste”, como se haría en una película de ficción convencional en el momento en que los personajes principales tienen que separarse; ambos amenazan con *morir de amor* en la ausencia del otro. El aspecto paródico del diálogo se multiplica en el contexto de una película que de alguna manera propone que el “amor verdadero” al que alude título —que podría ser el de una estereotípica comedia romántica— funciona a un nivel extra-/supra-discursivo, a un nivel afectivo encriptado, eso sí, en la estética precaria.

Dentro del yo: visceralidad e introspección autobiográfica

True Love empieza con el ruido penetrante y desagradable de una máquina tatuadora. Ion está tumbado sobre una camilla y alguien está tatuándole el pecho. En la segunda escena, aparece también recostado en la silla del dentista, con la boca abierta, mientras se somete a una intervención. El ruido intenso, esta vez, es el producido por el tubo succionador de saliva y por otras herramientas estomatológicas. Alguien lo está filmando desde el extremo opuesto de la sala. El plano inicial, grabado desde lejos, da paso a un primer plano de la cabeza y, después, a un primerísimo primer plano de la boca abierta de Ion. El incisivo ruido de sendas máquinas actuando sobre su cuerpo (la piel y los dientes, respectivamente) introduce a Ion en la película con la figura del paciente (del latín *patiens*, *-entis*, part. pres. act. de *pati* ‘padecer, sufrir’, ‘tolerar, aguantar’), expuesto ante terceras personas de manera voluntaria y pasiva (su posición horizontal, frente a la verticalidad y superioridad del tatuador y el dentista así lo subrayan). Estas dos escenas iniciales muestran momentos privados (una consulta médica; la elaboración de un tatuaje sobre el pecho), con lo que *True Love* propone, desde el comienzo, un acercamiento impúdico hacia sus personajes, cuya apertura será en la mayoría de los casos de carácter físico, corporal.

En una de las escenas más llamativas de la película, Ion de Sosa vuelve a estar en una consulta médica, esta vez para ser sometido a una endoscopia, intervención que es mostrada a través de la grabación de la cámara microscópica que entra en el cuerpo de Ion desde su boca hasta sus intestinos. Usando el lenguaje cinematográfico tradicional, esta escena podría interpretarse como un inusual *travelling*, en el que la cámara endoscópica realiza un viaje a través del tubo digestivo del personaje/autor. En la esquina superior derecha de la grabación

aparece la fecha (24/04/2008), mientras que en la esquina izquierda se puede leer los dos apellidos del realizador (DE SOSA, SOLIS), lo que evidencia que este material es parte de su verdadero historial médico (un peculiar uso del “archivo” personal) y que las vísceras son efectivamente las suyas. Si las narraciones autobiográficas suelen asociarse con una posibilidad de acceder a la interioridad de sus autores, una interioridad vinculada a la psicología, a la ideología, a las emociones, en *True Love* se conoce muy poco de lo que los personajes piensan, quieren o sienten. Por el contrario, como evidencia esta escena del quirófano, se propone al espectador un acceso a una noción muy literal (hasta el punto de resultar irónica) de los conceptos de interioridad o introspección tradicionalmente asociados a la práctica autobiográfica. Este “viaje por las vísceras” resulta interesante, además de por su carácter introspectivo, porque puede provocar una sensación de asco en los espectadores, lo cual, a su vez, supone una “reacción visceral” (más que intelectual o racional) al material fílmico.

El adjetivo “visceral” —que en el lenguaje coloquial se usa para referir, como indica el DRAE, a reacciones emocionales “muy intensas” o a quienes se dejan llevar por ellas— ha sido recurrente en los intentos por describir los particulares mecanismos del afecto. En la introducción a *The Affect Theory Reader*, Seigworth y Gregg se refieren al afecto como “visceral forces beneath, alongside, or generally *other than* conscious knowing, vital forces insisting beyond emotion” (1). Lo visceral, por lo tanto, aparece como cualidad que precede (cuando no se opone) al pensamiento consciente y que, por tanto, goza de cierta autonomía. En *Parables of the Virtual*, Brian Massumi distingue entre la sensibilidad táctil (exteroceptiva) y la sensibilidad visceral (de carácter “interoceptivo”), la cual “immediately registers excitations gathered by the five ‘exteroceptive’ senses even before they are fully processed by the brain” (60). Esa sensibilidad visceral va por delante y, aun si en términos temporales la anticipación es mínima (el célebre

“medio segundo”), resulta determinante en la configuración de las emociones (que son, en su opinión, una *elaboración* de los afectos).

En su aplicación a los estudios fílmicos (especialmente aquellos de carácter fenomenológico, enfocados en la audiencia y la recepción), las teorías sobre afecto recurren a veces a la visceralidad como concepto desde el que pensar las reacciones físicas y biológicas de los espectadores mientras ven, oyen y sienten una película. Steven Shaviro, en *The Cinematic Body* (1993) afirmaba: “We respond viscerally to visual forms, before having the leisure to read or interpret them as symbols” (25). Para Shaviro, los análisis de películas no pueden ignorar que la primera respuesta de los espectadores es visceral antes que racional o intelectual y, por tanto, previa a la interpretación. Para Eugenie Brinkema, no obstante, atender primordialmente a las reacciones viscerales (que no pueden si no ser personales y subjetivas) supone una “war on a theory intent on reading for depth” (28). Es posible articular una reconciliación metodológica de ambos posicionamientos: reconocer la posibilidad de respuestas viscerales ante ciertos estímulos no anula la posibilidad de analizar cómo esos estímulos están codificados formalmente y, al mismo tiempo, un análisis formal no necesariamente implica el desprecio a aquellos elementos que “se escapan” a la interpretación.

La huella en la piel del cine y el deseo de autenticidad

True Love combina el formato digital (vídeo), con formatos analógicos de 16 mm y Super 8. El uso del 16 mm, en palabras de Ion de Sosa, proporciona “una textura que no me da el digital, y no creo que a nadie le interese ver rodado en vídeo a mi novia comiéndose un kiwi” (La Provincia, “Me aburro de verme la cara”). De Sosa hace referencia a una escena en la que, en efecto, su novia está pelando una pieza de fruta al mismo tiempo que se contonea con la música

de un acordeón de fondo. Es un plano corto en el que no vemos la cara de ella, sino apenas sus manos, que sostienen un cuchillo y un kiwi. Resulta interesante la mención de De Sosa a la “textura” de la imagen, como si fuese esa textura la que proporcionase el valor estético a la escena (puesto que, por lo demás, la considera poco interesante).

Como Lucy Fife Donaldson apunta, el celuloide ha sido recurrentemente considerado como una suerte de piel, dados los paralelismos que se pueden establecer entre ambos:

“Celluloid is conceptualized variously as a skin, a membrane, a barrier. It is soft, pliable enough to be looped through a projector. It is hard, solid enough to be cut up and stuck back together. It is fragile, delicate enough to be ripped and even burnt in the mechanisms of the projector” (34).

Si, siguiendo a Ángel Quintana, el cine digital sería un cine sin “huella” —“Las imágenes [digitales] han perdido su negativo. El molde original que preservaba la huella del mundo físico se ha difuminado” (72)—, el cine analógico no sólo tendría huella, sino que sería un cine con piel (y, extendiendo la analogía, un cine vulnerable, susceptible a ser herido, dañado). Como indica Donaldson, la textura y el grano de la imagen son cualidades rechazadas habitualmente en el cine comercial —que tiende a considerar que “[t]oo much texture is an unwanted sign of age, mishandling or lack of care, which spoils the clarity of the image” (35)— y que, sin embargo, son marcas buscadas voluntariamente por algunos cineastas experimentales, ya que el grano “can indicate authenticity, for instance if we ponder the use of the word ‘gritty’ as an indicator of a ‘real’ or truthful image, through its association with the look of cinema vérité” (36). El grano —la imperfección, la huella, la “herida”— aparece en muchos casos, por tanto, para fortalecer la naturaleza auténtica, real de la imagen filmada (como si esas categorías de “realidad” y “autenticidad” hubiesen desaparecido con la muerte de lo analógico).

En muchos de los directores del Otro cine español se observa un uso de formatos de grabación no analógicos —*El futuro* (2013) de Luis López Carrasco, rodada íntegramente en 16 mm, es un ejemplo paradigmático— que puede interpretarse como una suerte de fetichismo nostálgico hacia un cine pretérito, predigital, un cine de carácter artesano, recuperando el “culto al valor de la huella como depósito de la verdad de la imagen” (*Después del cine* 80) que, como argumenta Ángel Quintana, se habría venido perdiendo desde comienzos del siglo XXI. Por otro lado, estos soportes de filmación producen unas imágenes que, en comparación con la pulcritud —la ausencia de huella— de los formatos digitales, pueden considerarse imágenes con ruido —interesante uso sinestésico del término aplicado a la imagen—, imágenes sucias, imperfectas, pobres.

En *True Love* abundan las imágenes quemadas por la luz del sol, imágenes que vibran o se mueven incontroladamente, imágenes con “manchas”, imágenes desenfocadas, borrosas, etc. La dudosa calidad de la imagen está puesta al servicio de una búsqueda “estética precaria”, acorde a la naturaleza de la película, rodada con pocos recursos, en el extranjero, entre amigos, y en una época personal difícil (las múltiples crisis de la Crisis). Esta “textura sucia” de la imagen está en diálogo directo con muchas de las imágenes filmadas repetidamente en la película, especialmente los innumerables grafitis sobre paredes, ventanas y fachadas de distintos edificios de Berlín (la mayoría de ellos, abandonados u “okupados”): pintadas que inciden en la idea de una superficie manchada, ajada, marcada (con huella). Ambos planos —el soporte fotográfico, las paredes— pueden ponerse en relación, asimismo, con la piel tatuada de Ion de Sosa (de nuevo, una superficie “marcada”), con el título escrito en el pecho (un particular grafiti), proponiendo así un palimpsesto de “pieles marcadas”, de “texturas ajadas”.

La ambientación, por momentos, parece pos-apocalíptica: ruinas, escombros, edificios vacíos, etc. En el tramo final de la película, hay una serie de planos filmados desde la parte alta de una torre abandonada, con vistas a un bosque. Es entonces cuando se produce una de las secuencias más extrañas de la película: dos personas, ataviadas con trajes blancos y máscaras antigás, se enzarzan en una pelea cuerpo a cuerpo, mientras suena una pieza de rock progresivo de los 70 (“Fat Lady of Limbourg”, de Brian Eno, a cuya letra también es imposible encontrar sentido o argumento). En un plano posterior, grabado desde la altura, una de las dos personas ha caído al suelo y bajo su cuerpo hay una mancha de pintura roja que emula la sangre. Este breve episodio, aparte de evocar un aire de ciencia ficción, parece contener un elemento lúdico: hacer “cine de ficción” se convierte en un juego, un pasatiempo, una escapatoria para los jóvenes cineastas precarios. Ese cine de ficción es, acaso, una aspiración a la que, por escasez de recursos y de tiempo, no se puede dar rienda suelta. Al incluir esta escena en el montaje final, Ion de Sosa parece dejar constancia de esa pulsión, así como incidir en el carácter híbrido, libre y hasta cierto punto errático y anti-narrativo que define su película. No en vano, esta secuencia contrasta con otra de las piezas insertadas en el metraje, que supone una disrupción chocante: tres minutos de procesiones de Semana Santa en algún pueblo de la geografía española, mientras suena de fondo una versión de pop *indie* de “La carretera”, de Julio Iglesias.

En las últimas escenas de *True Love*, un camión de mudanza carga con las escasas pertenencias que Ion de Sosa tenía en su vivienda provisional en el exilio berlinés. No se sabe el motivo por el que abandona la casa, o si también está abandonando definitivamente la ciudad; no se sabe a dónde va a ir ahora. En el apartamento, la blancura de las paredes despojadas y las habitaciones (aún más) vacías es cegadora. Con ruidosos martillos eléctricos, dos hombres están demoliendo las molduras de las ventanas, ya sin cristales, por las que entra la luz. La circularidad

de la película viene a través de la repetición del sonido desagradable y penetrante, el de la máquina tatuadora, el del del succionador del dentista. Un ruido que hiere el tímpano. En los últimos instantes, se intercalan planos con sonido y planos sin sonido alguno: también eso (el sonido) parece difuminarse, extinguirse. Ion de Sosa ya no aparece, ya no está, no tiene cuerpo (el yo incinado hasta desvanecerse: él no era el centro de la película). Así, el cierre de la película incide en esa estética de la sustracción, del vacío (o vaciamiento), de la deconstrucción (o destrucción) del relato, del amor, de la vida. Los huecos pueden, o no, ser “rellenados” por el abandonado espectador. Cuando ya no queda nada, queda el cine (el *verdadero amor*).

3.4. *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar

El estreno de *Dolor y gloria* (2019), de Pedro Almodóvar, en mitad del proceso de escritura de esta tesis doctoral, me plantea la duda de si incorporarla, o no, a mi corpus de análisis. En primer lugar, porque *Dolor y gloria* —así como la filmografía reciente y la misma figura de Almodóvar— se sitúan en las antípodas del que se ha venido denominando el Otro cine español pues, en algunos sentidos, el cine del cineasta manchego es, para muchos, el epítome —o el centro— del Cine Español. *Dolor y gloria* ha contado con un gran presupuesto (9,6 millones de euros), una importante recaudación en salas a nivel mundial (38 millones de dólares), un reparto de reconocidos actores profesionales, un equipo artístico y técnico de primera línea, una publicidad y una distribución en salas de primer nivel, etc. En términos generales, por tanto, no es un cine precario ni marginal ni vulnerable. Otro motivo en contra es que el marchamo de “cine autobiográfico” aplica en *Dolor y gloria* de una manera muy distinta a la que lo hace en las otras películas autobiográficas analizadas, donde la activación de la interpretación autobiográfica estaba sustentada por la presencia protagónica del propio cineasta en su película, a través de su voz y/o de su propio cuerpo. Salvador Mallo, el personaje protagonista, está interpretado por Antonio Banderas y, aunque es posible establecer múltiples paralelismos entre Salvador Mallo y Almodóvar (un apellido éste que, por cierto, está englobado a modo de anagrama en el nombre del personaje), la tensión de la identificación autobiográfica está regida por otros elementos (muy interesantes, por lo demás).

Contrarrestando esas razones disuasorias, otras tantas invitan a incluir un análisis de *Dolor y gloria* en el marco de esta tesis, aun sea a modo de coda al Capítulo 3 —si no del conjunto de la tesis—. Por un lado, porque esta película de Almodóvar ofrece un interesante

contrapunto a las otras películas estudiadas, con las que, pese a todo, guarda ciertas semejanzas (temáticas, formales) que se relacionan también con los ejes teóricos propuestos: vulnerabilidad y afecto. Por otro lado, porque la flexibilidad conceptual y metodológica ha sido una de las apuestas manifiestas de esta investigación (el propio fenómeno autobiográfico como algo múltiple, híbrido, abierto), algo que en este caso anima más a la apertura y a la inclusión que al rechazo y la descalificación. Por último, porque abre la puerta a pensar que la línea autobiográfica inaugurada en España por el Otro cine esté explorándose también no sólo desde esos lugares marginales y precarios, sino también desde producciones tradicionales surgidas desde lugares privilegiados de la industria.

El cine de Almodóvar es bien conocido, reconocido (y reconocible: el “universo almodovariano” tiene características estéticas, temáticas y narrativas que conectan unas obras con otras, a través de una multitud de intertextos) a nivel internacional, al igual que su figura, su imagen pública. Pedro Almodóvar, desde hace años, podría considerarse uno de esos “grandes hombres” a los que la práctica de la autobiografía estaba reservada, tomando la famosa expresión de Serge Doubrovsky en 1977. Si la imagen pública de directores como Siminaini o Ion de Sosa es apenas reconocible por un limitadísimo grupo de cineastas, críticos, programadores y cinéfilos, la imagen pública de Almodóvar es prácticamente icónica, al igual que la del actor Antonio Banderas, cuya trayectoria se asocia indisolublemente con la cinematografía almodovariana desde hace décadas. En sendas entrevistas, el propio Almodóvar ha reconocido que Banderas era su “legítimo Mastroianni” (*El Mundo*) —en alusión al personaje de éste en *Ocho y medio*, que fue percibido como el *alter ego* de Fellini—, por la cercanía personal entre ambos: “porque ha vivido a mi lado muchas de las cosas que están en la película” (*El País Semanal*). Aunque Banderas no aparece caracterizado físicamente como Pedro Almodóvar (no se

buscó que fuera idéntico al cineasta, aunque sí tienen un peinado y un modo de vestir similar), en *Dolor y gloria* es inevitable *ver y oír* a Almodóvar en el personaje de Salvador Mallo, en los gestos y formas de la interpretación de Banderas. Así pues, aunque las similitudes entre director y personaje son evidentes, es relevante el hecho de que cierta información acerca del personaje de Salvador Mallo no refiera a la biografía del propio Almodóvar, quien ha puntualizado en algunos medios que ni vivió en una cueva cuando niño ni fue consumidor de heroína, y tampoco se enamoró nunca de un albañil (*El Correo*). No obstante, esos aspectos del personaje de Mallo que no concuerdan con su biografía son interpretados por Almodóvar más como una exposición añadida que como una ocultación pudorosa: “Estoy más expuesto, no solo por lo que cuento de mí, sino por lo que cuento de mí y no fue” (*El Periódico*).

La combinación de referencias claramente autobiográficas con otros elementos inventados ha hecho que algunos críticos se hayan referido a *Dolor y gloria* como autoficción (Sandro Pozzi en *El País* o Juan Carlos Fontana en *Perfil*, entre otros), un término que aparece en la película a través del personaje de la madre anciana de Salvador Mallo, interpretado por Julieta Serrano, quien de manera tajante le deja saber: “No quiero que pongas nada de esto en tus películas. [...] No me gusta la autoficción. [...] A mis vecinas no les gusta que las saques. Piensan que las tratas como unas catetas”. En una entrevista concedida a *El País Semanal*, el propio Almodóvar toma partido en el debate terminológico: “Autobiografía no es. Es autoficción como punto de partida. Pero la autoficción, que en literatura ya es un género y ha dado maravillas, en cine no tiene aún mucho prestigio”. Llama la atención la alusión a la autoficción como una modalidad fílmica carece de prestigio, una percepción que está sintonía con el hecho de que la mayor parte del cine autobiográfico (y/o autoficcional) —al contrario de lo que ocurre en literatura— se haya desarrollado hasta ahora al margen de las tradicionales instancias

legitimadoras (premios de las academias de cine, éxito en la recaudación, etc.). En ese sentido, *Dolor y gloria* constituiría una notable excepción, teniendo en cuenta la favorable acogida de crítica y público.

Tocar con los ojos, ver con el oído: hapticidad y sinestesia

En *Dolor y gloria*, Salvador Mallo (Antonio Banderas) es un cineasta con una trayectoria profesional consolidada (gloriosa) que, sin embargo, atraviesa un momento en el que diversos achaques de salud (problemas de espalda, cefaleas, atragantamientos, acúfenos, etc.) le impiden hacer cine, lo que le mantiene sumido en un estado depresivo y apático. La película se articula en torno a una serie de encuentros: con Alberto Crespo (Asier Etxeandia), actor con el que había colaborado años atrás y con el que mantiene una difícil relación), con Federico (Leonardo Sbaraglia), un antiguo novio, y con su madre (Julieta Serrano), entre otros. De manera simultánea, la película intercala escenas de su infancia: la vida junto a sus padres en una casa-cueva en Paterna (Valencia), el paso por el colegio de curas y su participación destacada en el coro infantil, la relación con el albañil al que enseña a leer y a escribir a cambio que ayude a acondicionar la cueva, etc.

Como ha apuntado Paul Julian Smith, “it is water that is the key leitmotif of *Pain and Glory*” (“Stardust Memories” 26), idea que apoya aludiendo a los títulos de crédito iniciales y sus “colourful liquids, reminiscent of swirls of oil paint, mixing and merging into ever new formations” (26), a las escenas acuosas (“acquous sequences”) proyectadas en el cine de verano de la infancia, así como o a la escena inicial, con un taciturno y liviano Banderas sumergido en la piscina. La observación de Smith no solo alude al agua como un elemento que aparece repetido en el relato, sino que también le sirve para describir la naturaleza de la película, a la que califica

como “as fluid and transparent as swiftly flowing water” (27). La fluidez y la ligereza caracterizan en efecto *Dolor y gloria*, película que, en el conjunto de la filmografía almodovariana, destaca por su minimalismo argumental: hay poca acción, ocurren pocas cosas. Esa cualidad acuosa (líquida, fluida, transparente) que la atraviesa y la define puede conectarse, además, con la deriva háptica del más reciente cine de Almodóvar que han señalado algunos autores.

La visualidad háptica o táctil, en oposición a la visualidad óptica, “suggests a more all-encompassing, visceral, emotional, sensuous, form of cinematic engagement than that proposed by a mode of film spectatorship defined exclusively in terms of vision” (*A Dictionary of Film Studies* 201). Barbara Zecchi, en referencia al cine de Almodóvar, defendía que esa “visualidad táctil que caracteriza sus últimos trabajos” (32) permite al director una “deconstrucción de la mirada cinematográfica hegemónica” (32), algo que la Zecchi asocia, a su vez, con “un cambio epistemológico hacia una nueva reconfiguración de las identidades sexuales” (34), con una evolución desde lo gay hasta el “nuevo queer”. Si bien el maduro personaje de Salvador Mallo dudosamente encaja dentro de la categoría *queer* —aunque en los años 80, como le recuerda Alberto Crespo, solía salir vestido de mujer en las revistas—, sí resulta relevante el hecho de que que, siguiendo a Smith, *Dolor y gloria* supone la primera película en su filmografía en la que “homosexuality is explicitly cited as the origin of artistic creativity” (27). El sentido del tacto aparece enfatizado, en efecto, en varias escenas claves de la película, como aquella en que para enseñar a agarrar el lápiz al albañil Eduardo, Salvador le toma la mano para guiar el trazo, algo que pone nervioso al aprendiz, o aquella otra escena en que Alberto Crespo acaricia una pantalla en blanco sobre la que luego proyectará fotografías y vídeos durante en su montaje teatral, o aquella en que Federico y Salvador se despiden con caricias y besos tras su reencuentro. La

representación de la homosexualidad, junto a la tensión autobiográfica de la narración y la configuración de una visualidad háptica (fundamentalmente, a través de los motivos acuáticos), habilitan entradas interesantes a la película.

La relación entre los motivos acuáticos y la hapticidad —y de ambos, con el ámbito del afecto— puede que no sea completamente intuitiva. En ese sentido, el libro *New Maricón Cinema* (2016) de Vinodh Venkatesh, que propone una genealogía propia para el cine de temática LGTBI latinoamericano, resulta iluminador: en el análisis de su corpus de películas *mariconas*, Venkatesh emplea un profuso aparato teórico (incluyendo varias referencias a teorías sobre afecto y hapticidad) en el que destaca poderosamente la recurrente atención al agua, a lo acuático, a lo acuoso: “I pay particular attention to the aqueous as narrative device, affective sign, and polystate substance in the establishing of a New cinema” (17), apunta, añadiendo también: “I draw attention to how these films mobilize the aqueous as a Deleuzian vector of difference and engage a haptic visuality to build affective ties between the viewer and the narrative” (17). En la lectura fenomenológica de Venkatesh, la presencia de elementos acuáticos (y otros que fomentan una visualidad háptica) influye en el nivel de implicación espectral en su relación con ciertos personajes y escenas, algo que tiene especial importancia cuando se tratan de personajes subalternos (en su caso, *maricones*), derivándose por tanto ciertas implicaciones de ética en la recepción: “[t]he viewer is no longer privy to the ethical comfort of distance afforded by the scopic but is instead oriented to and actively encouraged to feel (through the five senses) and partake in the (sometimes lateral) exploration of difference” (7).

En una de las escenas, Alberto Crespo y Salvador Mallo consumen heroína en casa de este último. En la televisión aparece una escena de *La niña santa* (2004) de Lucrecia Martel

—producida por El Deseo, de los hermanos Almodóvar— en la que dos niñas se desplazan juntas, flotando en la superficie del agua de una piscina, evocando así la sensación de relajación y liviandad en el que se sume Mallo tras drogarse —la *licuación* del dolor que le atormenta—. Mientras Salvador *flota*, dormitando en el sofá, por el efecto de la heroína, Crespo se dirige al ordenador del cineasta —cuyo fondo de pantalla, por cierto, también parece la superficie de una gran ola— y es ahí cuando lee, sin permiso, “La adicción”, un texto autobiográfico de Mallo, que más tarde acabará poniendo en escena el propio Alberto. En dicho monólogo, el narrador rememora esas escenas con agua que solía ver cuando niño en el cine de verano, pero incidiendo en que el efecto principal venía dado por el sonido (y no tanto por la imagen): “recuerdo especialmente las películas donde había agua: cataratas, playas, el fondo del mar, ríos o manantiales; con sólo *escuchar* el *rumor* del agua, a los niños nos entraba unas ganas tremendas de orinar”; tras lo que alude a la memoria olfativa de aquellos momentos: “en el cine de mi infancia siempre *huele* a pis...”. Las cursivas en las citas pretenden señalar las percepciones y olfativas que determinan la memoria del protagonista.

En otra de las escenas más memorables de *Dolor y gloria*, en la que el niño Salvador se desmaya al ver desnudo a Eduardo —el joven albañil al que estaba enseñando a leer y a escribir—, también está articulada en torno al agua, y al sonido del agua. Mientras Eduardo se enjabona y se enjuaga, Salvador se tumba sobre la cama, visiblemente acalorado, después de haber estado sentado al sol durante mucho tiempo. El sonido ambiente se amplifica entonces, resaltando el intenso zumbido de los grillos y el sonido de los baldes de agua con los que se está lavando Eduardo. Por la disposición de las habitaciones, Salvador no puede ver al albañil desde su cama y, sin embargo, los primeros planos de su cara con los ojos abiertos, alternados con las

imágenes del albañil desnudo, sugieren una actitud voyeurística del niño, que está “viendo con el oído”. No obstante, no es hasta que Eduardo le pide una toalla para secarse que Salvador se enfrenta al cuerpo desnudo del albañil, y sufre un desmayo.

Esta escena de la caída está rodada a cámara lenta, ralentizándose así el tiempo que ocurre entre la visión de Salva y su desmayo. Brian Massumi, basándose en una serie de experimentos científicos, cuantificaba la duración del “lapse between the beginning of a bodily event and its completion in an outwardly directed, active expression” (29) en medio segundo (“missing half-second”). El efecto de cámara lenta en esta escena parece un intento por atrapar ese misterioso medio segundo, el cual “is missed not because it is empty, but because it is overfull, in excess of the actually performed action and of its ascribed meaning” (29). Es interesante, además, que el niño haya sufrido una insolación que ha podido influir decisivamente también en la “pérdida del conocimiento” del niño: los factores afectivos, psicológicos y fisiológicos, por tanto, parecen formar una maraña de factores indisociables (si bien el cuerpo desnudo de Eduardo parece el disparador clave: el primer deseo).

Llama la atención la similitud entre esta escena de *Dolor y gloria* y el relato que el Luisigé Martín hace en *El amor del revés* de su revelación homosexual. Martín describe el momento en que, mientras jugaba con sus amigos a tirarse los unos encima de los otros, aprovechó la confusión de los cuerpos para acariciar con su mano el miembro del chico que le gustaba, por encima del pantalón. Así relata la sensación física que le produjo aquel brevísimo contacto:

Fue un instante huidizo, casi inexistente, pero sentí una sacudida que ha durado cuarenta años y que seguirá durando mientras yo permanezca vivo. [...] No toqué ninguna carne,

sólo la tela basta del pantalón, que tenía además debajo otra tela separando aún más el tacto. Pero fue suficiente para que se me quemara el espinazo del cerebro. (24)

En la novela de Martín hay una alusión a ese “instante huidizo, casi inexistente”, a ese medio segundo que separa al afecto de la emoción, según las propuestas de Massumi, como un momento fundacional: pre-consciente, pre-discursivo y, sin embargo, decisivo, vital. Las alusiones de Martín a la “sacudida” y a la quemadura en el espinazo del cerebro apuntan al carácter eminentemente físico, fisiológico, corporal de aquel descubrimiento, algo que lo asemeja a la escena descrita de *Dolor y gloria*. En ambos casos, por tanto, en esos instantes fugaces —el desmayo, la sacudida— sus respectivos cuerpos parecen haber *expresado* lo que hasta entonces sus protagonistas eran incapaces de poner en palabras.

Objetos afectivos en la naturaleza muerta

Si Salvador habitó cuando niño una casa-cueva, de adulto vive en una casa donde a menudo también escasea la luz (lo que, de alguna forma, también lo convierte en una particular y lujosa casa-cueva), puesto que la oscuridad calma sus dolores de cabeza. Mientras que de niño Salvador iba con las vecinas a lavar la ropa al río o se ponía a leer sentado en las escaleras exteriores del molino, el Salvador adulto está sometido a un régimen de semi-reclusión que le mantiene en cierta medida ajeno al mundo exterior (por el que transita sólo ocasionalmente, y en taxi, en recorridos “de puerta a puerta”). Así, la abundante vegetación del río de la infancia contrasta con los enormes árboles fotografiados que tapizan las paredes de la sala de espera de la clínica que visita el Salvador adulto, quien cuando mira hacia arriba ve los almendros en flor a través de la cristalera del techo, y se sonríe (recordando, acaso, la visión del cielo desde su casa de la infancia).

Leyendo el guion de la película (publicado por Reservoir Books) sorprende que la primera escena escrita fuese eliminada del montaje final: Salvador y Mercedes enterrando a la mascota del primero —el gato Manolo— en un parque. Pero *Dolor y gloria*, en las escenas de Salvador adulto, se presenta a sí misma como una naturaleza muerta, ya que las únicas plantas —a excepción de un ramo de flores— y animales son los que aparecen representados en los cuadros que cuelgan de las paredes. El ático lleno de plantas y animales de la Pepa de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) —en la que actuaba un jovencísimo Antonio Banderas—, contrasta con la casa de Salvador, abarrotada de esculturas, libros o cuadros (¿una casa-museo?): su relación con el “mundo exterior” está mediada por la representación artística, por unas obras de arte que, sin embargo, poseen una carga afectiva vital para su dueño.

Cuando Mercedes le pregunta si estaría dispuesto a prestar dos cuadros de Pérez Villalta al museo Guggenheim, Salvador se niega alegando: “esos cuadros son mi única compañía; yo vivo con ellos”. Las piezas de arte aparecen, por tanto, como entes capaces de proporcionar una serie de afectos que le reconfortan, diluyéndose así la distinción ontológica entre sujeto y objeto. Esto puede leerse con las propuestas de Jean Bennet en *Vibrant Matter*, donde defiende que “[o]rganic and inorganic bodies, natural and cultural objects (these distinctions are not particularly salient here) all are affective” (xii), en una clara sintonía con la tradición spinozista y deleuziana que promueve un “vitalismo inorgánico” que “overcomes an anthropocentric view, shifting his theoretical focus from human being to life in itself, conceived as an energetic creation process” (Giulio Piatti 100). Esto es relevante para argumentar que, si bien el propio Almodóvar no aparece físicamente en su película, sí lo hace toda una serie de objetos que le pertenecen —el apartamento de la película se trata de una réplica de la vivienda real del cineasta— y que representan su sensibilidad artística y preferencias estéticas. La tensión

autobiográfica que atraviesa *Dolor y gloria* tiene que ver, en gran medida, con el valor escenográfico de los elementos “almodovarianos” que “tapizan” la película, como sugiere también Almodóvar en el texto que acompaña a la edición del guion (“Memoria de las historias”):

Cuando había algún rincón que rellenar en el decorado, el diseñador de arte mandaba a su ayudante a mi casa para que cogiera alguno de los muchos objetos con los que convivo. Este es el aspecto más autobiográfico de la película [...]. (Almodóvar 196-197)

Dolores del cuerpo, dolores del alma: cuidados y dependencia

En una de las escenas más extrañas de *Dolor y gloria*, Salvador abandona su apartamento en el Paseo del pintor Rosales —donde se encuentra el domicilio real de Almodóvar— para ir en taxi hasta el barrio de Vallecas a comprar heroína. Salvador baja del taxi en una plaza en cuyas paredes descuidadas puede leerse un grafiti que dice “Hermana yo sí te creo” (eslogan que se popularizó en España tras la huelga feminista del 8 de marzo de 2018, y en alusión principalmente a la víctima de violación múltiple por “La manada”), y donde aparece reunido un grupo de jóvenes negros. Mientras el protagonista espera a que uno de ellos le traiga la droga, sucede en la calle una violenta pelea entre dos hombres, en la que uno hiere a otro en la pierna con un machete de grandes dimensiones. La escena posee un estilo disonante en el conjunto de la película (un realismo sucio, propio tal vez de cierta vertiente del reporterismo televisivo). Es la escena más violenta de toda la película y, sin embargo, no hay demasiada información sobre las causas o las consecuencias de la agresión que se muestra, aunque el guion especifica que se trata de un enfrentamiento entre dos “vigilantes” de narcopisos (80). Es posible tomar esa herida («vulnus») en la pierna ajena como un acto que recuerda a Salvador su condición vulnerable (y el

carácter universal de esta condición) y, acaso, el peligro que entraña para él iniciarse en el consumo de drogas.

La violencia física aparece como una fuerza masculina que vuelve insegura las calles, y contrasta con la pintada feminista del grafiti de la plaza, cuya referencia a la sororidad (red de apoyo entre “hermanas”) habla de una España feminista, concienciada, solidaria. Madrid aparece como un lugar contradictorio: multicultural, gentrificado, feminista, inseguro, culturalmente vibrante (aparece la Sala Mirador, donde se representa “La adicción”), etc. Ya en los años ochenta, Madrid había sido un lugar paradójico para Mallo: mientras “era un campo de minas, un callejón sin salida” para su drogadicto amante Federico (al que en el monólogo se le cambia el nombre por el de Marcelo), también funcionaba como vibrante escenario de las películas que rodaba en el contexto de la Movida y que le habían abierto las puertas de la “gloria” —*Sabor*, la película rodada por el personaje de Salvador, es restaurada por la filмотeca en el marco de un ciclo de cine rodado en Madrid—. Quizás por una brecha generacional o por su condición de enfermo, Salvador Mallo no puede disfrutar ya de la vida madrileña “en la calle”, y por eso vive en una suerte de reclusión en espacios de interior que, si bien le mantiene “a resguardo”, también le causa frustración y bloqueo creativo, pues le impide mantener una actitud aperturista, expuesta, permeable, activa.

Salvador Mallo es un personaje que aparece introducido en la película a través de su condición de enfermo. En la primera escena en la piscina, se observa la gran cicatriz que atraviesa su espalda verticalmente, sobre el relieve de la columna vertebral: Mallo es un personaje marcado por la enfermedad y por el dolor. En la primera parte de la película destaca una secuencia de dos minutos y medio de duración en la que, a través de una serie de infografías

animadas de Juan Gatti, diseñador gráfico con el que Almodóvar ha colaborado en numerosas ocasiones. En esta digresión, Salvador Mallo hace, acompañando a las animaciones con un relato en voz en off, un repaso de su vida como cineasta, con éxito internacional, para luego pasar a hablar del reverso íntimo de esa carrera de reconocimiento y gloria:

Empecé a conocer mi cuerpo a través del dolor y las enfermedades [...], pero pronto descubrí que mi cabeza y lo que había dentro de ella, además de ser fuente de placer y conocimiento, entrañaba infinitas posibilidades de dolor [...]. Como con los dioses griegos, nuestra única forma de relación es a través del sacrificio. Pero no todo es tan físico e ilustrable. También padezco penalidades abstractas: dolores del alma como el pánico y la ansiedad, que añaden angustia y terror a mi vida. Y, naturalmente, alterno desde años con la depresión [...].

En su narración, Salvador Mallo distingue, curiosamente, entre los dolores del cuerpo y los dolores del alma, refiriéndose a estos últimos como “penalidades abstractas”. Los gráficos de los huesos, los músculos o el sistema nervioso que ilustran los dolores físicos, dan paso efectivamente a unos gráficos que intentan evocar la angustia y el terror de esos “dolores del alma”: sobre un fondo negro, unos círculos de texturas acuosas (parecidas a las de los títulos de crédito), en colores fríos. La depresión —uno de esos “dolores del alma”— es ilustrada con un agujero negro. La brillante banda sonora compuesta por Alberto Iglesias combina instrumentos de música tradicionales con toques de música electrónica y con efectos sonoros como el que simula acúfenos o sibilancias (promoviendo una identificación corporeizada con el personaje enfermo). Esta secuencia —la única narrada con una voz en off del protagonista— se percibe como una confesión directa del protagonista hacia los espectadores —pues no se sugiere ningún

otro posible receptor intradiegético o extradiegético—, a los que revela el papel primordial del dolor en su vida, hasta el punto en que, como reconoce, condiciona hasta sus sentimientos religiosos: sólo deja de ser ateo cuando se acumulan varios dolores, pues en esos casos reza.

Como Marta Sanz en *Clavícula*, el carácter vulnerable del personaje de Salvador Mallo está en relación directa con el dolor y con la enfermedad. La centralidad de esos padecimientos en la construcción del personaje de Salvador parece responder a la voluntad de Almodóvar por *inclinarse el yo* en esta película con referencias autobiográficas tan claras, contrarrestando posibles acusaciones de egocentrismo o autobombo. Si la gloria es la parte visible y conocida de su biografía, el dolor es la parte invisible, íntima, oculta de la vida pública que condiciona todo lo demás, y esa es la que Almodóvar *pone por delante* (incluso en el título de la película). Esta vulnerabilidad esencial del personaje, inscrita en un cuerpo añoso, funciona a modo de salvoconducto para esta película autobiográfica.

El vulnerable y dependiente Salvador aparece rodeado de una serie de personas (principalmente, mujeres) que ejercen labores de cuidado (palabra destacada en cursivas en las distintas citas que siguen). En primer lugar, Mercedes (Nora Navas), su ayudante o secretaria personal, quien revisa y contesta a su correo personal, y se preocupa constantemente por el estado de salud del cineasta, asegurándose de que se alimenta bien, acude a las revisiones médicas y toma la medicación, de que se mantiene al día de la vida cultural de la ciudad, etc. Por otro lado se encuentra Maya, la empleada doméstica de origen latinoamericano, que hace las labores del hogar (cocina, limpia, etc.). En una escena, Mercedes le pide a Maya que, por favor, se ofrezca abrochar los cordones de los zapatos a Salvador y, aunque Maya dice haberse ofrecido ya, admite: “yo creo que [a Salvador] le da vergüenza, y me da mucha pena”. Tras eso, Mercedes

le insta a “ponerle buena cara y *cuidarle* en todo”. Salvador Mallo se ha convertido con los años en una persona dependiente de ciertos cuidados y atenciones aunque, afortunadamente, su holgada situación económica le permite tener contratadas a dos personas que velan por su bienestar. Susan Dodds se refiere a la dependencia como una particular forma de vulnerabilidad:

Human vulnerability arises from our embodiment, which exposes us to the risk of suffering harm or injury or of failing to flourish or develop our capacities in ways that may be minor or devastating [...] Dependence is one form of vulnerability. Dependence is vulnerability that requires the support of a specific person (or people) —that is, care. To be dependent is to be in circumstances in which one must rely on the care of other individuals to access, provide or secure (one of more of) one’s needs, and promote and support the development of one’s autonomy or agency. (182-183)

El personaje de Salvador es dependiente de la ayuda y el cuidado de terceras personas y, como confiesa al doctor en la consulta, se está volviendo también drogodependiente (de la heroína). Esa falta de independencia es la que, de alguna manera, mantiene cancelada su capacidad creativa, pues le arrebató la agencia. En *Dolor y gloria*, una red de cuidadoras vela por el bienestar de un Salvador adolorido en cuerpo y alma, aunque él mismo ha experimentado ambos lados de esas prácticas de cuidado: ha sido cuidado y ha sido cuidador.

Jacinta, la dependiente madre anciana del protagonista, está resentida por el hecho de que éste —al que le reprocha haber sido un mal hijo— no la hubiera invitado a vivir con él en Madrid después de quedarse viuda en los años ochenta: “Habría *cuidado* de ti, me habría adaptado como me he adaptado a tantas cosas, pero no quisiste. Y aquello me dolió”. En sus últimos meses, Jacinta le desvela a su hijo que su “único y último deseo” es volver al pueblo, y

es ahí cuando Salvador encuentra una oportunidad de recompensar a su madre, a la que promete: “Muy bien. Nos iremos tú y yo. Y Maya, para que haga las haciendas de la casa. Te *cuidaré* día y noche. Esta vez no te fallaré, mamá”. Salvador se compromete a convertirse en el cuidador de su madre: una promesa que finalmente no podrá cumplir, dado que su madre empeoraría al día siguiente y acabaría muriendo sola en la UCI de un hospital madrileño. Vale la pena aludir a la estructura jerarquizada de cuidados que se deduce de la propuesta de Salvador: él como cuidador de su madre (a través del afecto y de la compañía), y Maya —una trabajadora, mujer y migrante, que suponen dispuesta a mudarse también de la capital al pueblo—, como aquella que realiza las tareas básicas del día a día (cocina, limpieza, etc.). ¿Quién cuida al cuidador?

Salvador también asumió el rol de cuidador en la relación amorosa que mantuvo en los años ochenta con su novio heroinómano, Federico —el par de nombres propios Federico y Salvador resulta una alusión evidente al romance imposible entre Lorca y Dalí—, al que proporcionó cuidados que, paradójicamente, no supusieron un obstáculo para su evolución como cineasta: “mientras Federico se recuperaba del mono, yo le *cuidaba*; y escribía”. Mientras su madre viuda se quedó en el pueblo “descuidada”, Salvador, en Madrid, cuidaba (a Federico) y creaba. Los cuidados hacia Federico, sustentados en el amor, no consiguió salvarlo —contradiendo el significado de su propio nombre—: “Yo creía que la fuerza mi amor vencería su adicción, pero no fue así. El amor no es suficiente. El amor tal vez mueva montañas, pero no basta para salvar a la persona que quieres”. Curiosamente, la relación de cuidados que Salvador tuvo con Federico sigue la lógica o la geometría de la relación materno-filial a partir de la cual Cavarero deduce un nuevo modelo ético: un maternal Salvador ofrece cuidados, protección y amor a un vulnerable y (drogo)dependiente Federico. La relación entre ellos es útil para constatar que la reivindicación de la geometría inclinada de Cavarero consiste en una

destilación simbólica de la relación materno-filial, no sujeta a un esencialismo sexual o de género. Hay padres y madres no biológicas maternales, al igual que hay madres anti-maternales, como ha demostrado el propio Almodóvar en películas anteriores (*Todo sobre mi madre* es, acaso, el más claro ejemplo).

Cuando se reencuentra en su casa con Federico —después de que éste viese por casualidad el monólogo de Crespo en la Sala Mirador y se reconociese en el personaje de Marcelo—, la intimidad y el cariño que les une parece pervivir después de tanto tiempo, hasta el punto en que en la despedida se besan “por los viejos tiempos”, en un beso que produce sendas erecciones en los dos personajes (especialmente llamativa en un Salvador que hasta el momento se había mostrado achacoso y apático). La visita tiene, de alguna forma, un valor compensatorio: Federico recompensa a Salvador por los favores del pasado, consiguiendo ahora que sea éste quien abandone su coqueteo con la droga, pues en cuanto Federico abandona la casa, Mallo corre a deshacerse de la dosis de droga que esconde en el mueble de su dormitorio, se toma su cóctel reglamentario de medicamentos y hace una llamada a Mercedes —despertándola, sin reparos, en la madrugada— para que le agende citas con distintos especialistas médicos. Salvador-salvado.

La breve visita de Federico supone, por tanto, el principio del fin de la difícil etapa vital que venía atravesando, algo que consolida cuando se somete a la intervención quirúrgica para solucionar sus episodios de atragantamientos. Tumbado en la camilla y con el pecho desnudo (expuesto, en su vulnerabilidad, a los cuidados médicos, como Ion de Sosa en *True Love*), Salvador comparte la noticia de que ha vuelto a escribir con su doctor a quien, cuando le pregunta si se trata de drama o comedia, le responde: “No sé. Eso no se sabe...”, justo antes de perder la conciencia por efecto de la anestesia. Como le acababa sucediendo a Siminiani en

Mapa, Salvador parece aceptar no tener pleno control sobre el “tono” que adquirirán sus proyectos, como si eso dependiera de factores ajenos a él, como si el cariz afectivo de sus películas tuviera cierta autonomía, inaprensible racionalmente.

El cuidado aparece, por tanto, como motivo articulador de las relaciones de Salvador con el resto de personajes de la película (a excepción, tal vez, de la difícil relación con Alberto Crespo). Para un personaje enfermo y sin pareja, las atenciones y cuidados de las personas que le rodean (todas mujeres, excluyendo a su doctor) resultan fundamentales a nivel práctico y cotidiano. Por otro lado, los libros, los cuadros, las esculturas que habitan su casa proporcionan al protagonista otro tipo de afectos que considera imprescindibles, pues lo reconfortan íntimamente (“son mi única compañía”). Por último, el cine (como una categoría prácticamente metafísica), aparece en Salvador como una fuerza abstracta que le empuja a seguir viviendo (esto es: a volver a filmar). En *Dolor y gloria*, Salvador Mallo vuelve a ponerse detrás de la cámara cuando está “curado” aunque, al igual que en la escena del desmayo era imposible discernir si la causa había sido la insolación o el desnudo, también parece que la curación de Salvador no es fruto sólo de pasar por el quirófano, sino de una intrincada maraña de motivos físicos y afectivos (del cuerpo y del alma): la superación de la muerte de su madre (¿simboliza el huevo de madera la fertilidad creativa?), el entrañable y reparador encuentro con Federico, la desintoxicación de la heroína, la recuperación del retrato de la infancia (y del *deseo*), etc.

En tanto que película autobiográfica, *Dolor y gloria*, como hememos visto, está basada en la fácil identificación —parcial, pero suficientemente evidente— entre Salvador Mallo y el propio Almodóvar, por lo que el primero parece actuar como *alter ego* del segundo. En cualquier caso, los juegos intertextuales y metacinematográficos de *Dolor y gloria* hacen algo más

compleja la tensión autobiográfica existente. En la última escena de la película, mientras el niño Salvador y su madre se preparan para pasar la noche en la estación de tren, el plano se abre y vemos que se trata de un rodaje de cine: después de pasar por el quirófano, un recuperado Salvador Mallo está rodando la película *El primer deseo*, una película autobiográfica en la que retrata su infancia, con la regresa al cine después de su letargo creativo. Teniendo en cuenta la sorpresa metacinematográfica, el espectador de *Dolor y gloria* debe reevaluar los niveles narrativos de la película. En un primer momento, pareciera que todas las escenas relativas a la infancia son las que conforman el segundo plano narrativo (metacinematográfico), esa película dentro de otra película. Sin embargo, cabe la posibilidad de que todas las escenas de *Dolor y gloria* constituyan la película autobiográfica *El primer deseo*, en la que Salvador Mallo se habría interpretado a sí mismo en la etapa adulta del personaje (lo cual haría de *El primer deseo* una película estrictamente autobiográfica, del modo en que lo son las otras películas analizadas en este capítulo).

Dolor y gloria, por tanto, pese a no ser una película autobiográfica en el mismo sentido que *True Love* o *Mapa*, sí comparte con ellas algunas estrategias discursivas (relacionadas, sobre todo, con el carácter vulnerables del personaje) y ciertas deconstrucciones del pacto autobiográfico tradicional. También Almodóvar, en su acercamiento al cine autobiográfico, propone una enunciación articulada desde la reflexión sobre el cuerpo (recipiente del dolor y del deseo), sobre la dependencia con respecto a los otros (como cuidador y como cuidado), sobre la apertura al mundo (en su caso, a través del arte y del cine). Para Salvador —¿para Almodóvar?—, la vida y el cine, como la ficción y la realidad, como el dolor y la gloria, constituyen las dos caras de una misma moneda.

RECAPITULACIÓN

(UN CIERRE EN TRES TIEMPOS)

1. Breve epílogo pandémico

En estas últimas páginas voy a permitirme el uso de la primera persona aplicada a la escritura académica, algo que, hasta hace unos años —antes de incorporarme a la academia estadounidense—, me habría parecido un síntoma de mal gusto, una prueba fiable de la personalidad ególatra de los que lo practicaban. A lo largo de esta tesis he defendido que la enunciación autobiográfica no está necesariamente relacionada con un ejercicio de exhibicionismo gratuito o de una actitud arrogante o egocéntrica y que, muy al contrario, son varias las ocasiones en que ésta habilita una relación particularmente íntima, cercana y generosa entre los creadores y sus lectores o espectadores. Escribir desde el yo supone también una oportunidad excepcional para repensar, deconstruir y problematizar las formas de habitar el ámbito público, el ámbito creativo o el ámbito académico.

La escritura académica también es una escritura del cuerpo, de un cuerpo inclinado (la espalda y el cuello adoloridos; echado el cuerpo sobre el ordenador y sobre los libros), aunque a menudo este cuerpo se borra, se esconde (¿avergonzadamente?) para que los argumentos y las ideas parezcan sostenerse por sí mismos —sin necesidad de huesos y músculos, de dedos tecleantes y de ojos cansados—, como resultado de una incorpórea inteligencia, de una autosuficiente razón. Pero siempre que se escribe (un diario, una novela, la lista de la compra, una carta de amor) se moviliza un cuerpo que, además, depende de unas circunstancias concretas, de un tiempo y de un lugar, de unas condiciones materiales determinadas y

determinantes (el precio del alquiler, las cargas familiares, el ruido que se cuele por la ventana, los fondos de la biblioteca local, la apretada agenda, la calidad de la señal wifi...). Por eso, no quiero obviar las condiciones que marcan la escritura de estas páginas finales: un confinamiento por decreto, un estado de alarma (en el más literal de los sentidos), una pandemia mundial de un coronavirus desconocido y letal.

Hoy es 27 de marzo de 2020, estoy en Huelva, mi ciudad natal, junto a mis padres, mi hermana y su novio, y afuera llueve (lo veo desde la ventana). Hace quince días que no salgo a la calle; corrijo estas páginas mientras miro las noticias (los números del horror; las nuevas palabras). Busco la concentración y apenas la encuentro: pero los días son largos, y hay resquicios por los que se cuele la escritura (que, lejos de resultar terapéutica, la siento prostética, forzada). Encerrado me siento tan a salvo como vulnerable. Por momentos, me invade una desagradable sensación de irrealidad. Lo importante, lo urgente, lo necesario, lo prioritario: todo se reorganiza muy rápidamente. Parece un buen momento para empezar un diario, aunque tengo miedo de que los días se parezcan demasiado entre sí, de que mi diario se parezca demasiado al resto de los diarios. Descarto la idea. Además, debo terminar de escribir esta tesis.

2. Recapitulación del estudio

Uno de los puntos de partida de este estudio fue la observación de una tendencia significativa al uso del discurso autobiográfico en diferentes disciplinas artísticas (y, en especial, en literatura y cine) en el contexto de la Crisis que azotó España a partir de 2008. Esta Crisis no se ha situado como la causa única de la proliferación de libros y películas autobiográficos, sino como marco espaciotemporal y socioeconómico (multidimensional, difícilmente delimitable) en

el que algunas de sus características o efectos han podido resultar propicios para el desarrollo de estas prácticas creativas. En el caso español, las protestas y manifestaciones a partir del 15-M (2011) supusieron, como se sugirió en la Introducción, no sólo el cuestionamiento de la capacidad representacional de la política tradicional y del rol de los intelectuales (y de sus prácticas y formas de intervenir en el discurso público como voces autorizadas), sino también el ensayo de nuevas formas de (auto)representación y de enunciación pública basadas en los valores de democratización, horizontalidad y el bien común. Como sugería Moreno-Caballud, estos progresivos cambios iban mucho más allá de la apuesta por nuevas prácticas discursivas o argumentativas (es decir, de otros usos de la palabra), pues implicaban transformaciones en los modos de interacción, colaboración y comunicación, así como una reordenación simbólica en la que elementos como los afectos, los cuidados o el feminismo resultaban centrales.

Las propuestas de Germán Labrador, Luis Moreno-Caballud y Albert Jornet Somoza han resultado útiles para entender los procesos de deconstrucción de ciertos usos privilegiados de la palabra (de políticos, expertos o intelectuales, desde sus respectivas tribunas) en pos de la validación de los testimonios y de las experiencias personales de aquellos ciudadanos cuya situación precaria se había agravado durante la Crisis. En este trabajo se ha intentado establecer una relación entre estos fenómenos y el *boom* autobiográfico observado a partir de 2008, entendiendo que los usos creativos del yo estaban, en cierta medida, en sintonía con aquellas otras prácticas sociales y activistas. Al igual que aquellas, las formas autobiográficas en el ámbito de la producción cultural se estaban expandiendo, democratizando y legitimando (lo cual no implica que la naturaleza de estas obras sea siempre explícitamente activista o político), un hecho digno de análisis teniendo en cuenta la peculiar tradición de España con respecto de la literatura autobiográfica. Ésta, como apuntaba Manuel Alberca, no era inexistente, pero sí

generalmente desatendida, deslegitimada y excluida del canon. La Crisis ha sido tomada, por tanto, como telón de fondo, como conjunto complejo de factores de distinta naturaleza, que enmarca el último gran “paso adelante” en la evolución de los discursos artísticos autobiográficos en la España contemporánea: una hipótesis que no había sido explorada hasta la fecha.

En el plano literario, las obras autobiográficas han proliferado cuantitativamente en estos años, ocupando un lugar destacado en las letras españolas (como se expone en el apartado 2.1.). Si bien esta ha sido una tendencia manifestada con similitudes en otros países, en España escritores, lectores, editoriales, críticos, académicos y periodistas se han mostrado particularmente receptivos a ella, otorgándole tácitamente una legitimidad y una visibilidad de la que había sido mayoritariamente privada hasta la fecha. Pero de ese acceso democratizado o extensivo a las escrituras del yo se deducen, además, ciertas estrategias formales, estructurales, discursivas o temáticas recurrentes, que aquí se ha venido denominando “inclinaciones del yo” (animado por la reivindicación de las implicaciones éticas de la inclinación desarrollada por Adriana Cavarero), y que han sido exploradas a partir de una base teórica anclada en el afecto y la vulnerabilidad, sendos conceptos recuperados o “reciclados” recientemente por la academia, desde distintas disciplinas, de diversas formas y con resultados variopintos.

Esas “inclinaciones del yo”, como se ha defendido, implican operaciones de distinta índole. En primer lugar, la desarticulación de ciertas visiones tradicionales (clasistas, masculinistas o grandilocuentes) del discurso autobiográfico y de sus aproximaciones teórico-críticas (sus convenciones, normas, pactos y “juramentos”), fundamentalmente aquellas dependientes de dicotomías ontologizantes (realidad/ficción; ficción/no ficción; verdad/mentira;

etc.) o de conceptos como la referencialidad, la honestidad o la autenticidad. En segundo lugar, la deconstrucción de ciertos valores asociados al “yo” y a la subjetividad en su conceptualización filosófica más común (la verticalidad kantiana o cartesiana) y, más concretamente, en el desempeño artístico, poniendo en cuestión la unidad del sujeto, su independencia o la prevalencia de la esfera racional, y enfatizando su carácter relacional, dependiente, expuesto e incompleto (o inclinado). Por último, y en relación con las dos operaciones anteriores, una reflexión sobre/desde el cuerpo poniendo en relieve su carácter vulnerable y afectivo (capaz de afectar y de verse afectado por otros cuerpos, en el contacto o interacción con ellos).

Las obras *Clavícula* de Marta Sanz, *Ordesa* de Manuel Vilas y *El amor del revés* de Luisgé Martín han servido para rastrear las peculiaridades y estrategias recurrentes de esta reciente oleada autobiográfica en España. Pese a que los temas tratados y el estilo de estas obras no son siempre coincidentes, sí es posible identificar una serie de preocupaciones formales, discursivas y filosóficas o ideológicas compartidas. La narración de las tres novelas está articulada en torno a ciertas circunstancias que lastran, debilitan o marcan al yo enunciator: en el caso de Sanz, el dolor (un dolor enigmático y ambiguo que la sume en una preocupación y un sufrimiento constantes); en el caso de Vilas, la pertenencia a una clase trabajadora acomplexada (que ha determinado, en parte, sus relaciones familiares y sentimentales) y a unas adicciones (al alcohol y al sexo) en proceso de superación; en el relato de Martín, un fuerte sentimiento de vergüenza, inoculado por la sociedad homófoba en la que creció, y del que le cuesta desembarazarse incluso en la adultez.

En cualquier caso, la centralidad de la condición vulnerable en estas novelas no está al servicio de posicionamientos victimistas o individualistas. Al contrario, los narradores suelen

adoptar, por un lado, actitudes autocríticas y, por otro, visiones que presentan la vulnerabilidad y el sufrimiento propios como reflejo de unas condiciones compartidas con otras personas y colectivos igualmente vulnerables o sufrientes (y que, por tanto, trascienden el plano personal hacia el social o colectivo). Ambas estrategias parecen anticiparse a y protegerse contra los prejuicios asociados a la narración autobiográfica (ensimismamiento, solipsismo, etc.). Al mismo tiempo, son comunes —como sucede en *Clavícula* y *Ordesa*— las especulaciones acerca de la idea de verdad (que en lugar de como valor absoluto es entendido como subjetivo y poco fiable) y acerca de las convenciones (éticas y estéticas) acerca de la práctica autobiográfica o acerca de la memoria como materia prima frágil y volátil de las escrituras del yo. En las novelas estudiadas, las “inclinaciones del yo” se materializan en una suma de decisiones formales (lingüísticas, estructurales, argumentativas, etc.) o temáticas, y de reflexiones filosóficas o metaliterarias, que operan en los niveles intra y/o extradiegéticos. En su análisis se ha priorizado la técnica del *close reading* apoyada en distintas teorías sobre afecto, entendido como un concepto amplio, polisémico y en pugna útil para traer al primer plano las implicaciones emocionales (en un sentido amplio) de estos relatos autobiográficos.

En *Clavícula*, de Marta Sanz, se exploraba el valor afectivo asociado a ciertas palabras y expresiones (en los planos semántico o fonético o gráfico, planteando una síntesis entre afecto y forma), así como la posibilidad de entender el dolor como un particular auto-afecto cuya naturaleza ayuda a disolver las dicotomías cuerpo-mente y razón-emoción, pues tanto sus causas (biológicas, químicas, psicológicas, socioeconómicas, etc.) como sus consecuencias (sobre el cuerpo y sobre el espíritu o alma) se muestran ambiguas, indiferenciadas, conectadas. El dolor, en tanto que sensación destructora del lenguaje (Scarry), resultaba un tropo atractivo desde el que problematizar el carácter anti-discursivo que algunos teóricos han asociado al afecto

(Massumi), así como para señalar el carácter paradigmático del cuerpo enfermo (y, particularmente, el femenino): por un lado, inútil e improductivo para el régimen neoliberal (Harvey; Alba Rico); por otro lado, capaz de proponerse como espacio (somatizador, sensible, abierto) de resistencia.

Por su parte, en *Ordesa*, de Manuel Vilas, el narrador se presentaba a sí mismo como una suerte de cuerpo-médium o vidente, que le permitía relacionarse con los recuerdos, personas y objetos a través de una serie de experiencias (pseudo)místicas en las que el aspecto afectivo resultaba el mediador esencial entre el sujeto y la realidad (que, consecuentemente, pasaba a ser una idea subjetiva y relativa). La diferenciación entre la dimensión molar y la molecular, desarrollada por Deleuze y Guattari, resultaba eficaz para evaluar el movimiento metodológico que propician ciertas concepciones sobre el afecto, desplazando el análisis de la experiencia desde un plano de estructuras dicotómicas y ontologizantes (propias de la práctica estructuralista), en las que todos los elementos en juego encajan y tienen sentido (plano molar), hacia una concepción rizomática en la que los elementos establecen conexiones cambiantes, virtuales, no definitivas, no siempre clasificables (plano molecular). El propio concepto “molecular” se asociaba con las conceptualizaciones habituales sobre el afecto, en tanto que aluden a fuerzas, vibraciones, energías o intensidades (en términos físicos y químicos, traducibles sólo en manifestaciones microscópicas e imperceptibles). Por último, se rastreaba la caracterización afectiva de la clase trabajadora española propuesta por Vilas, para la que resultaba productiva la noción de “optimismo cruel” (Berlant), en tanto que las personas quedan sometidas a promesas de progreso y desarrollo que no se corresponden con las posibilidades reales que establece el sistema neoliberal.

Varios pasajes de *El amor del revés* defendían la insuficiencia del plano intelectual o racional para valorar y entender las relaciones que establecen los sujetos con respecto a otros sujetos y con respecto al mundo que les rodea. Luisgé Martín se presentaba a sí mismo como un hombre inteligente y culto que, sin embargo, había tomado decisiones (como someterse a terapia conductista para “curarse” la homosexualidad) y había experimentado sensaciones (el deseo erótico, la vergüenza, el miedo) que sugerían una preponderancia o autonomía de la esfera afectiva que determinaba la voluntad, el juicio e incluso las respuestas corporales o fisiológicas. Los trabajos de Sarah Ahmed acerca de la vergüenza servían para articular la configuración afectiva del personaje y de su relato. Por la manera en que la vergüenza se manifiesta físicamente (intensificando la sensación de la superficie del cuerpo), así como por la función de control social que ejerce (haciendo que el sujeto anticipe la mirada moralizante de los demás sobre sí mismo), este particular y autorreflexivo afecto ayudaba al personaje a trazar su evolución personal, asumiendo que ese negativo afecto “pegajoso” le sigue condicionando, aun inconscientemente, desde el presente de la escritura (de ahí que la novela, como se ha propuesto, dé señales de ser un “relato avergonzado”).

El carácter híbrido, experimental y escéptico (respecto a la operatividad de “pactos autobiográficos” basados en la referencialidad) de estas obras permite argumentar en contra de Manuel Alberca, cuando sugiere que la producción literaria española debe transitar desde la autoficción (que toma como forma o género paradigmático en el que elementos autobiográficos y ficticios aparecen combinados) hacia la “antificción”, es decir, hacia una autobiografía total, plena y no “contaminada” por la fabulación. Muy al contrario, lo que demuestran las novelas examinadas es que, en lugar de una voluntad autorial por alcanzar esa cualidad autobiográfica destilada y pura, la tendencia consiste en deconstruir, desacralizar y desarticular nociones

encorsetadas acerca de lo autobiográfico y, por tanto, debatir acerca de qué etiqueta terminológica encaja mejor (autoficción, autobiografía, novela autobiográfica, etc.) resulta, en la mayoría de los casos, un debate improductivo.

Los propios autores y sus textos asumen que este género, modo o variedad discursiva se presenta cada vez en formas más híbridas y variadas, de manera que cuando se dice de un texto que es “autobiográfico”, este adjetivo toma diferentes connotaciones e implicaciones (enunciativas, formales, etc.), y que su “cualidad autobiográfica” no debe ser evaluada, medida o juzgada en función de unos valores de verdad que en la práctica literaria resultan inestables, subjetivos, ambiguos. En este sentido, más que una aspiración a la “antificción”, lo que se desprende es una relativización de los límites del fenómeno autobiográfico, obligando a entenderlo de manera más flexible, abierta y expansiva. Las obras reclaman, así, la inclinación del yo en las “escrituras del yo”: la reconsideración de ciertas metodologías habituales en los estudios autobiográficos que invitan a la lectura de filtrado o de comprobación o que se muestran lastradas por la excesiva compartimentación y catalogación supeditadas a aspectos narratológicos (relación entre las figuras de autor, narrador o personaje, tipos de enunciación, etc.).

El Capítulo 3 partía de la constatación de que, en el contexto de la Crisis, se había producido una notable eclosión de películas autobiográficas (en el apartado 3.1. se anotaba un corpus preliminar), una modalidad cinematográfica sin apenas precedentes en España. Se exponía, además, la conveniencia de considerar esta deriva autobiográfica como una de las vertientes más reconocibles del Otro cine español, cultivado al margen de la industria cinematográfica tradicional: con menos recursos económicos y técnicos, con un acusado espíritu experimental y con mecanismos alternativos de producción, distribución e incluso legitimación

simbólica (festivales y revistas especializados, etc.). El nacimiento del cine autobiográfico en España se vinculaba, así, a un cine esencialmente precario que, en términos formales, suele explorar estéticas de la vulnerabilidad (y/o de resistencia).

Asumiendo también lo autobiográfico como fenómeno flexible y expansiva, en el Capítulo 3 se analizaban películas que, de una u otra forma, orbitan en torno a la vida de sus autores, quienes se inscriben autobiográficamente de maneras diversas, tales como una voz en off que narra en primera persona (el caso de *Mapa* de Elías León Siminiani) o a través de sus propios cuerpos (*True Love* de Ion de Sosa), en tanto que materialización del yo ajustada al medio fílmico. En las películas analizadas, por tanto, el componente autobiográfico volvía a presentarse a través de estrategias, formas y narrativas distintas, que invitaba a un exhaustivo proceso de “reading for the form” (Brinkema). El estudio de *Dolor y gloria* se incluía a modo de contrapunto, considerando su utilidad para rastrear las manifestaciones autobiográficas que se están dando por fuera del Otro cine español (en un modelo de “cine de autor” más consolidado) y para evaluar en qué medida una película sin una coincidencia directa entre autor (Pedro Almodóvar), actor (Antonio Banderas) y personaje (Salvador Mallo) podía o debía ser considerada (o no) como una obra de carácter autobiográfico.

En *Mapa*, de Elías León Siminiani se ha explorado cómo la asunción de la propia vulnerabilidad va progresivamente articulándose como condición básica para una relación ética con el otro: en este caso, entre Elías y el mundo filmado por él (en especial, los sujetos *objetificados* grabados durante un viaje a la India). Algunos elementos centrales del modelo ético levinasiano (el rostro, la relación cara-a-cara con el otro) ayudaban a trazar la evolución del personaje: si en la primera parte de la película pretende mantener un control obsesivo sobre lo

que observa y lo que siente (y el sentido que debe tomar su película), poco a poco se ve en la necesidad de atender a la esfera afectiva, cuya fuerza se va demostrando determinante en la configuración de su experiencia viajera. En este proceso, la corporeización de Elías (el concebirse a sí mismo como un sujeto encarnado y no sólo como una mente pensante) resulta esencial para habilitar una relación ética con respecto a los otros filmados, y para asumir que es inútil tratar de forzar el sentido último de su película (pues el plano afectivo denota cierta autonomía). Esa corporeización se materializa en la aparición del rostro y del cuerpo de Elías frente a la cámara (como objeto de su propia película), algo que aparece articulado como consecuencia de un accidente de tráfico que le revela su condición vulnerable, frágil, expuesta y dependiente.

Por último, *True Love* de Ion de Sosa, se traía como ejemplo de película autobiográfica no-narrativa, en la que el componente autobiográfico no depende de una concepción discursiva de la subjetividad, la identidad o la personalidad. En ella, el yo aparecía despojado de relato, pues se evita la caracterización psicológica o ideológica de los personajes, priorizando, por el contrario, una exposición impúdica de escenas íntimas de la vida cotidiana y de los cuerpos involucrados en ellas (cuerpos desnudos, deseantes, sexuales, enfermos, trabajadores, etc.). Por esta naturaleza anti-narrativa y corporeizada de lo autobiográfico, la aproximación crítica a esta película priorizaba consideraciones de tipo estético: por ejemplo, la calidad de la imagen filmada (analógica, con grano, de “mala calidad”) analogía de la piel de un cuerpo vulnerable, como la del propio Ion. Asimismo, se sugería que, despojada de un hilo argumentativo claro, *True Love* plantea, en términos de recepción, un “abandono espectadorial” basado en la relación afectiva (intuitiva, sensitiva, visceral) con una serie de imágenes y sonidos montadas sin una lógica o sentido claros. La idea de “cine sustractivo”, desarrollada por Antony Fiant, resultaba productiva

para caracterizar la tendencia al vaciamiento o despojamiento (de elementos narrativos, pero también conceptuales y escenográficos), la cual sirve para deconstruir de la narrativa romántica acerca del amor (al que se alude en el título) así como para evidenciar la condición precaria de la producción.

En *Dolor y gloria* llamaban la atención ciertas estrategias de inscripción autobiográfica coincidentes o similares respecto de las otras obras investigadas en la tesis, tanto literarias como filmicas. En especial, resultaba relevante que la narración aparezca articulada en torno a una idea de vulnerabilidad relacionada con las enfermedades y con el dolor (“del cuerpo y del alma”), padecidos por el protagonista, pues ésta aparecía también como *leitmotiv* de la novela *Clavícula* (y como elemento secundario en *Ordesa*, *Mapa* y *True Love*). La vulnerabilidad del personaje principal, Salvador Mallo, aparece compensada por las prácticas de cuidado de las que se resulta beneficiado, ejercida por dos personajes femeninos “auxiliares” (su secretaria y su empleada del hogar) con las que establece una relación de dependencia. Sin embargo, Salvador también había explorado el rol opuesto, el de cuidador (de su madre, de su ex amante heroinómano), figura prototípica de una relación inclinada y ética (Cavarero la califica también como “maternal”) con respecto a un otro vulnerable y expuesto. Por otro lado, el concepto de “visualidad háptica” (Marks; Zecchi) resultaba eficaz para describir el tipo de interacción espectral propuesta por Almodóvar. A partir de una estética multisensorial, se invita al espectador a establecer una relación sinestésica que involucra los cinco sentidos y, de manera fundamental, el sentido del tacto (acorde al carácter vulnerable del personaje), como sugiere la presencia de motivos acuosos a lo largo de la película (Smith). Por último, se reflexionaba acerca de la estructura metacinematográfica (una película autobiográfica dentro de una película autobiográfica), y la

capacidad de los objetos (como las obras de arte) para establecer una tensión autobiográfica y para emanar una serie de afectos positivos sobre el protagonista.

Por la cercanía al fenómeno estudiado, resulta difícil evaluar si la corriente autobiográfica observada en el cine español reciente seguirá suponiendo una de las líneas de creación importantes en los próximos años. Entre los retos planteados se encuentra la necesidad de evaluar la misma eficacia y la conveniencia del modelo alternativo del Otro cine español ya que, como sugieren López Carrasco y Fernández Vázquez, está basado en una precariedad que pudiera ser insostenible (e indeseable). Hará falta, asimismo, algo más de tiempo para comprobar si *Dolor y gloria* funciona, en efecto, como anticipo de un cierto tipo de “cine de autor”, más acomodado en la industria, que se siente atraído por la práctica autobiográfica y que consigue legitimarla y prestigiarla dentro de la disciplina fílmica. De manera similar, resultaría apropiado comprobar si, en el futuro, continúa o se desvanece la sintonía mostrada entre las novelas y las películas autobiográficas, y si los conceptos de afecto y vulnerabilidad siguen ofreciendo posibilidades estimulantes para su respectivo abordaje crítico.

3. Valoración del triángulo teórico

Pensar de manera conjunta el afecto, la vulnerabilidad y el discurso autobiográfico fue, en gran medida, fruto de una intuición. Los dos primeros —el afecto y la vulnerabilidad— me parecieron lugares productivos desde los que acercarme al estudio del tercero. Tenía la sensación, desde hace tiempo, de que los estudios autobiográficos ofrecían síntomas de un estancamiento crítico debido, por un lado, a su excesiva dependencia respecto de metodologías principalmente narratológicas y, por otro, a su recurrente uso de nociones desactualizadas e improductivas acerca de la verdad o la realidad (ligadas, a su vez, a las ideas de referencialidad o

indexicalidad). Uno de mis propósitos de partida consistía en agitar esos sistemas conceptuales —renunciando a firmar ninguna clase de “pacto autobiográfico”— y violentarlos, explorando nuevas entradas críticas a los discursos del yo (aún a riesgo de que éstas tuvieran también asociadas algunas desventajas). Teniendo en cuenta el carácter experimental de su metodología y la relativa novedad de su triangulación teórica, creo que esta tesis se ha mostrado eficaz en ese propósito desestabilizador y exploratorio.

La elección de ese complejo y prolífico marco teórico no pretendía solamente atender a las tendencias de la agenda académica y, con ello, demostrarme competente en el acceso formal a sus debates. Entre mis intenciones estaba también la de probar que muchas de estas obras autobiográficas proponen, de distintas formas, reflexiones o indagaciones acerca de la subjetividad similares a las que se articulaban teórica y críticamente en los círculos académicos: la condición vulnerable; el carácter corporal, expuesto, abierto, cambiante del yo; la relevancia de lo afectivo (aquello que va más allá, o que sucede antes, de lo racional, de lo articulado, de lo intelectualizado); la centralidad de los aspectos emocionales y sensitivos en la relación de los sujetos con otros sujetos y con el mundo que les rodea; etc. Esto me permite establecer una visión dinámica entre creación y crítica, en movimientos de ida y vuelta: el afecto y la vulnerabilidad son útiles para el análisis de estas obras autobiográficas porque éstas enfatizan la condición vulnerable de sus personajes y la centralidad de la esfera afectiva en la manera en que se relacionan con el mundo.

En cualquier caso, es importante destacar que, pese a la evidente afiliación de este trabajo con el “giro afectivo” en su vertiente humanística, no ha asumido las ideas de afecto y vulnerabilidad como elementos teóricos opuestos a la razón o la intelectualidad, sino más bien

como operativos críticos de disolución de lógicas dicotómicas que solían enfrentarlas. La razón y la emoción —como se escenifica en la escena del cubo de Rubick de *Mapa*— son difícilmente separables, pues están conectadas intrincadamente (especialmente, por su anclaje común en el cuerpo), y no puede entenderse el funcionamiento de la una sin la otra, y viceversa. Sin embargo, renunciar a apostar por una sola de las concepciones de afecto en detrimento de las otras ha sido una decisión retadora, como se previó desde el inicio, aunque me he esforzado por demostrar que en esa concepción polisémica y flexible del afecto es la que albergaba mayores ventajas estratégicas para el análisis literario y fílmico.

La crisis sanitaria iniciada ahora con la pandemia de COVID-19 invita a recuperar, como ya lo habían hecho en este mismo siglo los atentados terroristas de 2001 o la Crisis de 2008, la vulnerabilidad como elemento central desde el que problematizar las sociedades y sujetos contemporáneos y, junto a ella, el cuerpo se reforzará como lugar estratégico para la articulación de estrategias de resistencia. En un plano académico y filosófico, aventuro que estas circunstancias se traducirán en un reforzado interés por la ética y en una reevaluación de los conceptos de (sub)alternidad, agencia, responsabilidad y solidaridad. El interés por esos temas será, en parte, fruto de la integración a la práctica intelectual de los procesos de precarización a los que docentes e investigadores se verán, una vez más, sometidos en este contexto. Las prácticas de reciclaje académico se superpondrán a la ya crónica crisis de las humanidades, con sus consecuentes recortes de inversión, etc. Tengo la sensación de que la supervivencia pasará, más que nunca, por tejer redes de cooperación y solidaridad, así como por priorizar y revalorizar prácticas intelectuales que requieran el trabajo y la puesta en común, la conversación y el debate, la colaboración y la camaradería. Inclianando, también en este sentido, el yo hacia los otros.

OBRAS CITADAS

- Abel, Marco. *Violent Affect: Literature, Cinema, and Critique After Representation*. University of Nebraska Press, 2007.
- Ahmed, Sarah. "Affective Economies". *Social Text* 22.2 (2004), pp. 117-139.
- . Ahmed, Sarah. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares. Ediciones UNAM, 2015.
- Alba Rico, Santiago. *Ser o no ser (un cuerpo)*. Seix Barral, 2017.
- Alberca, Manuel. *La máscara o la vida. De la autoficción a la antificción*. Pálido Fuego, 2017.
- Aliaga, Adán. *La casa de mi abuela*. 2006. Película.
- Almodóvar, Pedro. *Mujeres al borde de un ataque de nervios*. Producida por El Deseo. 1988. Película.
- . *Todo sobre mi madre*. Producida por El Deseo. 1999. Película.
- . *Dolor y gloria*. Producida por El Deseo. 2019.
- . "Banderas interpreta al 'alter ego' de Almodóvar en su nueva película". Entrevista hecha por Elsa Fernández-Santos. *El País Semanal*. 28 febrero 2019.
- . "Pedro Almodóvar: 'Me siento muy orgulloso de mis excesos en los 80'". Entrevista por Oskar Belategui. *El Correo*. 17 marzo 2019.
- . "Ni en mis peores sueños de juventud imaginé que estaríamos como hoy". Entrevista hecha por Luis Martínez. *El Mundo*. 18 marzo 2019.
- . "Pedro Almodóvar: 'Mi vida se ha convertido en una lista de abstinencias'". Entrevista hecha por Beatriz Martínez. *El Periódico*. 21 marzo 2019.
- . *Dolor y gloria*. Guion de la película. *Reservoir Books*, 2019.
- Alvarado, Alejandro y Concha Barquero. *Pepe el Andaluz*. 2012. Película.
- Álvarez, Marta, Hanna Hatzmann, et al. (eds.). *No se está quieto. Nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico*. Iberoamericana Vervuert, 2015.
- Álvarez, Mercedes. *El cielo gira*. 2004. Película.

- Aren, Stephen, ed. *Affect Theory and Literary Critical Practice: A Feel for the Text*. Palgrave Macmillan, 2019.
- Argullol, Rafael. *Visión desde el fondo del mar*. Acantilado, 2010.
- Armas Marcelo, J. J. *Ni para el amor ni para el olvido (Memorias I)*. Renacimiento, 2018.
- Arratibel, David. *Oírse*. 2013. Película.
- Astruc, Alexander: “El nacimiento de una nueva vanguardia: la ‘Caméra-Stylo’”. 1948. En *Fuentes y documentos del cine: la estética, las escuelas y los movimientos*, editado por Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina. Fontamara, 1980, pp. 207-211.
- Atxaga, Bernardo. *Memorias de una vaca*. SM, 1991.
- Ayala, Francisco. “El novelista intelectual”. *El País*. 6 enero 1983.
- Ballesteros, Isolina. *Cine (ins)urgente: textos fílmicos y contextos culturales de la España posfranquista*. Fundamentos, 2001.
- Bande, Ramón Lluís. *El nome de los árboles*. 2015. Película.
- Barker, Jennifer M. *The Tactile Eye: Touch and the Cinematic Experience*. University of California Press, 2009.
- Baró, Enrique. *La película de nuestras vidas*. 2016. Película.
- Barrero, Juan. *La jungla interior*. 2013. Película.
- Bauman, Zygmunt. *Modernidad líquida*. 2002. Trad. por Mirta Rosenberg. Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Baur, Pablo. *Los pasos de Antonio*. 2007. Película.
- Bennet, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Duke University Press, 2009.
- Berbel, Esmeralda. *Irse*. Comba, 2018.
- Berker, Jesse. *Affect and Belonging in Contemporary Spanish Fiction and Film*. Palgrave, 2017.
- Berlant, Lauren. *Cruel Optimism*. Duke University Press, 2011.
- Blackman, Lisa. *Immaterial Bodies. Affect, Embodiment, Mediation*. SAGE, 2012.
- Boler, Megan y Elizabeth Davis. “The affective politics of the “post-truth” era: Feeling rules and networked subjectivity”. *Emotion, Space and Society*, 27 (2018), pp. 75-85.

- Brinkema, Eugenie. *The Forms of the Affects*. Duke University Press, 2014.
- Bruss, Elizabeth W. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film". En *Autobiography: essays theoretical and critical*, editado por James Olney. Princeton University Press, 1980.
- Butler, Judith. "El capitalismo tiene sus límites". 19 marzo 2020. Trad. por Anabel Pomar. *Lavaca*. 27 marzo 2020. Online. <https://www.lavaca.org/notas/el-capitalismo-tiene-sus-limites-la-mirada-de-judith-butler-sobre-el-coronavirus/>
- . *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. 2004. Trad. por Fermín Rodríguez. Paidós, 2006.
- . *Giving an Account of Oneself*. Fordham University Press, 2005.
- . *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. 2009. Trad. por Bernardo Moreno Carrillo. Paidós, 2010.
- . *Cuerpos aliados y lucha política*. 2015. Trad. por María José Viejo Pérez. Paidós, 2017.
- . "Vida precaria, vulnerabilidad y ética de cohabitación". En *En Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begonya Saez Tejafuerce. Icaria, 2014, pp. 47-80.
- Butler, Judith y Athena Athanasiou. *Dispossession: The Performative in the Political*. Polity, 2013.
- Butler, Judith, Zeynep Gambetti y Leticia Sabsay (editoras). *Vulnerability in Resistance*. Duke University Press, 2016.
- Caballé, Anna. "Aspectos de la literatura autobiográfica en España". *Scriptura*, n. 2 (1986), pp. 39-50.
- . "Autobiografía y canon literario: historia de un desencuentro". *Letras de Hoje*, vol. 49, n. 4 (2014), pp. 406-413.
- Casas, Ana (ed.). *La autoficción: reflexiones teóricas*. Arco Libros, 2012.
- Castro, Daniel. *Ilusión*. 2013. Película.
- Cavarero, Adriana. *Relating Narratives: Storytelling and Selfhood*. Trad. por Paul A. Kottman. Routledge, 2000.
- . "Inclinaciones desequilibradas". En *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, editado por Begonya Saez Tejafuerce. Icaria, 2014, pp. 17-38.

- . *Inclinations. A Critique of Rectitude*. Trad. por Adam Sitze y Amanda Minervini. Stanford University Press, 2016.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*. Tusquets, 2001.
- Chacel, Rosa. *Desde el amanecer*. Lumen, 1972.
- Clough, Patricia T. "The Affective Turn. Political Economy, Biomedicine and Bodies". *Theory, Culture & Society*, vol. 25, n. 1 (2008), pp. 1–22.
- Cobo-Durán, Sergio, Samuel Neftalí Fernández Peche, et al. *Imágenes resistentes. Temáticas, narrativas y estéticas del otro cine español*. Ayuntamiento de Sevilla, 2016.
- Cohen, Richard A (ed.). *Face to Face with Levinas*. SUNY University Press, 1986.
- Colm Hogan, Patrick. "Affect Studies". Entrada enciclopédica (Agosto 2016). Oxford Research Encyclopedia, Literature. Online.
<https://oxfordre.com/literature/view/10.1093/acrefore/9780190201098.001.0001/acrefore-9780190201098-e-105?print=pdf>
- Cooper, Sarah. "The Occluded Relation: Levinas and Cinema". *Film-Philosophy*, vol. 11, n. 2, pp. i-vii.
- Cordón, Sara. *Para español, pulse 2*. Caballo de Troya, 2018.
- Cuevas, Efrén. "El cine autobiográfico en España: una panorámica". *Rilce*, vol. 28, n. 1 (2012), pp. 106-125.
- Daudet, Alphonse. *En la tierra del dolor*. Trad. María Teresa Gallego. Alba Editorial, 2003.
- De la Torre, Mario. "Cines del yo: el documental autoficcional contemporáneo español". *452°F Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n. 14, pp. 209-226.
- Deleuze, Gilles. *La Imagen-Movimiento*. 1983. Trad. por Irene Agoff. Paidós Ibérica, 1984.
- . *La Imagen-Tiempo*. 1985. Trad. por Irene Agoff. Paidós Ibérica, 1987.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *El Anti Edipo*. 1972. Trad. por Francisco Monge. Paidós, 1985.
- . *Mil mesetas*. 1988. Trad. por José Vázquez Pérez. Pre-textos, 2004.
- . *¿Qué es la filosofía?* 1991. Trad. por Thomas Kauf. Anagrama, 1993.
- Delgado, Luisa Elena, et al., editoras. *Engaging the Emotions in Spanish Culture and History*. Vanderbilt University Press, 2016.

- Del Molino, Sergio. *La hora violeta*. Random House, 2013.
- De Sosa, Ion. *Berlín 19º*. 2006. Cortometraje.
- . *True Love*. 2011. Película.
- Denson, Shane y Julia Leyda. *Post Cinema. Theorizing 21st-Century Film*. REFRAME Books, 2016.
- Díaz-Mas, Paloma. *Lo que olvidamos*. Anagrama, 2016.
- Dix, Hiwel (editor). *Autofiction in English*. Palgrave Macmillan, 2018.
- Dodds, Susan. “Dependence, Care, and Vulnerability”. En *Vulnerability: New Essays in Ethics and Feminist Philosophy*, editado por Catriona Mackenzie, Wendy Rogers y Susan Dodds. Oxford University Press, 2013.
- Domínguez Serén, Eloy. *No Cow on the Ice*. 2015. Película.
- Doubrovsky, Serge. *Fils*. 1977. Gallimard, 2001.
- Duque, Andrés. *Color perro que huye*. 2011. Película.
- Fellini, Federico. *Ocho y medio*. Título original: *Otto e mezzo; 8½*. 1963.
- Fernández Labayen, Miguel, Elena Oroz, et al. “Producción y circulación del documental en el entorno digital: El caso de ‘Mapa’ (Elías León Siminiani, 2012)”. *Revista TELOS (Cuadernos de Comunicación e Innovación)*, octubre 2013.
- Fernández Vázquez, Javier y Luis López Carrasco. “Los empleos del tiempo”. CTXT, 3 mayo 2017. Online. <https://ctxt.es/es/20170503/Culturas/12541/cine-precariedad-cultura-colectivo-los-hijos.htm>
- Fiant, Antony. *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Presses Universitaires de Vincenne, 2014.
- Fife Donaldson, Lucy. *Texture in Film*. Palgrave Macmillan, 2014.
- Freixas, Laura. *Una vida subterránea. Diario, 1991-1994*. Errata Naturae, 2013.
- Fontana, Juan Carlos. “Dolor y Gloria: Almodóvar y una autoficción sobre su pasado”. *Perfil*. 8 junio 2019.
- Galarca, Sergio. *Una canción de Bob Dylan en la agenda de mi madre*. Candaya, 2016.
- Garcés, Marina. *Nueva ilustración radical*. Anagrama, 2017.

- García Pérez de Lara, Pablo. *Fuente Álamo. La caricia del tiempo*. 2001. Película.
- Giménez Giubbani, Analía. “Emmanuel Levinas: Humanismo del rostro”. *Escritos*, vol. 19, n. 43 (2011), pp. 337-349.
- Giralt Torrente, Marcos. *Tiempo de vida*. Anagrama, 2010.
- Gómez Barranco, Salvador. *Ensayos del dolor propio*. ContraEscritura, 2015.
- . “La fiesta de la autoficción en las novelas de Manuel Vilas”. *LL Journal*, vol. 9, n. 2. Online. <https://lljournal.commons.gc.cuny.edu/gomez-barranco-texto/>
- Gómez, Sonia. “Juegos autoficcionales en la obra de Manuel Vilas”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. III, n.º 1 (invierno 2015), pp. 155-169.
- González Harbour, Berna. “¿Qué está leyendo Manuel Vilas?”. Entrevista en vídeo. 19 enero 2018. Online. https://elpais.com/elpais/2018/01/18/opinion/1516295464_818412.html
- Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Seix Barral, 1985.
- . *En los reinos de taifa*. Seix Barral, 1986.
- Grasa, Ismael. *Una ilusión*. Xordica, 2016.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.
- Greysen, Naomi. “Beyond the ‘Feeling Woman’. Feminist Implications of Affect Studies”. *Feminist Studies*, vol. 38, n. 1 (2012), pp. 84-112.
- Guerín, José Luis. *Guest*. 2010. Película.
- “Guía de visionado (*True Love*)”. Realización Samuel Alarcón y Víctor Berlin. Vídeo. Online. <http://plat.tv/video/true-love-guia-de-visionado>
- Haraway, Donna. “A Cyborg Manifesto”. 1985; 1991. *Artificial Life: Critical Contexts*, 1991, pp. 455- 475.
- Harvey, David. *Spaces of Hope*. University of California Press, 2000.
- Henry, Michel. *Encarnación*. Trad. Javier Teira, Gorka Fernández y Roberto Ranz. Ediciones Sígueme, 2001.
- Hernández, Miguel Ángel. *El dolor de los demás*. Anagrama, 2018.
- Hulin, Michel. *La mística salvaje*. 1993. Trad. por María Tabuyo y Agustín López. Siruela, 2007.

- IASP. "IASP Terminology". Web.
<https://www.iasppain.org/Education/Content.aspx?ItemNumber=1698>
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1989.
- Jordá, Joaquím y Núria Villazán. *Monos como Becky*. 1999. Película.
- Jornet Somoza, Albert. "Nuestro cuerpo también: pensar en precario en la España de la crisis". *Artes del ensayo*, n. 1, 1 (2017), pp. 153-182.
- Kaiser Moro, Andrea. "El derecho al aullido: corporalidad y lenguaje en Clavícula (Sanz, 2017)". *Feminismo/s*, 31 (2018), pp. 189-203.
- Knausgård, Karl Ove. *Mi lucha*. (2009-2011, seis volúmenes). Trad. por Kirsti Baggethun y Asunción Lorenzo. Anagrama, 2012-2019.
- Kosofsky Sedgwick, Eve y Adam Frank. "Shame in the Cybernetic Fold". *Critical Inquiry*, vol. 21, n. 2 (1995), pp. 496-52.
- Kuhn, Kuhn y Guy Westwell. *A Dictionary of Film Studies*. Oxford University Press, 2012.
- Labanyi, Jo. "Thinking Affects". Charla grabada. Centre de Culture Contemporània de Barcelona (CCCB). 15 marzo 2016. Online. <https://www.cccb.org/en/multimedia/videos/jo-labanyi/223394>
- Labrador Méndez, Germán. "Las vidas "subprime": la circulación de "historias de vida" como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007–2012)". *Hispanic Review*, vol. 80, n. 4 (otoño 2012), pp. 557-581.
- Laine, Tarja. *Feeling Cinema. Emotional Dynamics in Film Studies*. Bloomsbury, 2013.
- Landero, Luis. *El balcón en invierno*. Planeta, 2014.
- Lara, Ali. "Teorías afectivas vintage: Apuntes sobre Deleuze, Bergson y Whitehead". *Cinta moebio*, 52 (2015), pp. 17-36.
- Lara, Ali y Giazú Enciso Domínguez. "El giro afectivo". *Athenea Digital*, vol. 13, n. 3 (2013), pp. 101-119.
- Lebow, Alisa. *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. Columbia University Press, 2012.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. 1975-1980-1986. Trad. por Ana Torrent. Megazul-Endymion, 1994.

---. “Cine y autobiografía, problemas de vocabulario”. 1987. Trad. por Gregorio Martín Gutiérrez. En *Cineastas frente al espejo*, editado por Gregorio Martín Gutiérrez. T&B Editores, 2008.

León Siminiani, Elías. *Límites, 1ª persona*. 2009. Cortometraje.

---. *Mapa*. 2012. Película.

Lessard, Bruno. *The Art of Subtraction: Digital Adaptation and the Object Image*. University of Toronto Press, 2017.

Lipovetsky, Gilles y Jean Serroy. *La pantalla global*. 2007. Trad. por Antonio-Prometeo Moya. Anagrama, 2009.

López Alós, Javier. *Crítica de la razón precaria*. Catarata, 2019.

López Carrasco, Luis. *El futuro*. 2013. Película.

Los Hijos (colectivo). *Los materiales*. 2009. Película.

Losilla, Carlos. “Otro cine español. Un impulso colectivo”. *Caimán Cuadernos de Cine*, n. 19 (2013), pp. 6-8.

Lumley, Mark A., Jay L. Cohen y otros. “Pain and Emotion: A Biopsychosocial Review of Recent Research”. *Journal of Clinical Psychology*, n. 67, pp. 1-27.

Marías, Javier. *Negra espalda del tiempo*. Alfaguara, 1998.

Marks, Laura U. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Duke University Press, 2000.

Martel, Lucrecia. *La niña santa*. Producida por El Deseo. 2004. Película.

Martín Gaité, Carmen. *El cuarto de atrás*. Destino, 1975.

Martín Gutiérrez, Gregorio (ed.). *Cineastas frente al espejo*. T&B Editores, 2008.

Martín, Luisgé. *El amor del revés*. Anagrama, 2016.

Martín Sánchez, Pablo. *El anarquista que se llamaba como yo*. Acantilado, 2012.

Massumi, Brian. “The Autonomy of Affect”. *Cultural Critique*, n. 31 (The Politics of Systems and Environments), Parte II (Otoño, 1995), pp. 83-109.

---. *Parables for the Virtual*. Duke University Press, 2002.

Moix, Terenci. *Memorias. El peso de la paja*. Trilogía: 1990, 1993, 1998. Booket, 2013.

- Molina Foix, Vicente. *El joven sin alma*. Anagrama, 2017.
- Monsell, Pilar. *África 815*. 2014. Película.
- Morales, Javier. *El día que dejé de comer animales*. Silex, 2017.
- Moraña, Mabel e Ignacio M. Sánchez Prado. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Iberoamericana Vervuert, 2012.
- Moreno Caballud, Luis. *Culturas de cualquiera*. Acuarela, 2017.
- Muñoz Molina, Antonio. “Alguien lo sabe”. *El País*. 19 julio 2008.
- . “Longitudes de verano”. *El País*. 7 julio 2012.
- Murphy, Ann V. *Hypatia*, vol. 26, n. 3 (2011), pp. 575-590.
- Navas, Beatriz. *Y ahora, lo importante*. Caballo de Troya, 2018.
- N.E.G. “Pain and Glory and the question of autobiographical art”. Crítica cinematográfica. *The Economist*. 7 oct. 2019. Online. <https://www.economist.com/prospero/2019/10/07/pain-and-glory-and-the-question-of-autobiographical-art>
- Oksman, Sergio. *O Futbol*. 2015. Película.
- Olmos, Alberto. *Pose*. La Uña Rota, 2012.
- Onofri, Ariadna y Yoray Boix. *Ari y Yoray pasan el rato*. 2019. Película.
- Orejudo, Antonio. *Los cinco y yo*. Planeta, 2017.
- O’Sullivan. “The Aesthetics of Affect”. *Angelaki. Journal of the theoretical humanities*, vol. 6, n. 3 (2001), pp. 125-135.
- Pardo, Carlos. *El viaje a pie de Johann Sebastian*. Periférica, 2014.
- Paterson, Mark. *The Senses of Touch: haptics, Affects and Technologies*. Oxford University Press, 2007.
- Peña, Jorge. *Los pájaros no tienen vértigo*. 2017. Película.
- Pérez García, Lupe. *Diario argentino*. 2007. Película.
- Pozzi, Sandro. “La autoficción de Almodóvar debuta en Nueva York”. *El País*. 28 sept. 2019.
- Preciado, Paul B. “Aprendiendo del virus”. *El País*. 28 marzo 2020.

- . *Manifiesto contrasexual*. 2002. Trad. por Julio Díaz y Carolina Meloni. Anagrama, 2016.
- . *Testo Yonqui*. 2008. Anagrama, 2020.
- Quintana, Ángel. *Después del cine*. Acantilado, 2011.
- Ramis, Lluçia. *Coses que et passen a Barcelona quan tens 30 anys*. Columna, 2008.
- . *Egosurfing*. Destino, 2010.
- . *Tot allò que una tarda morí amb les bicicletes*. Columna, 2013.
- Rascaroli, Laura. *The Personal Camera – The Subjective Cinema and the Essay Film*. Columbia University Press, 2009.
- Rico, Manuel. *Escritor a la espera (Diarios de los 80)*. Punto de Vista, 2019.
- Rovira, Mònica. *Ver a una mujer*. 2017.
- Ruiz Mantilla, Jesús. *Al día*. Galaxia Gutenberg, 2018.
- Ruiz, Primavera. *Ana y yo*. 2013 Película.
- Salmerón, Gustavo. *Muchos hijos, un mono y un castillo*. 2017. Película.
- Sandbye, Mette. “Looking at the family photo album: a resumed theoretical discussion of why and how”. *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 6, n. 1 (2014), pp. 1-17.
- Sanz, Marta. *La lección de anatomía*. RBA, 2008.
- . *Clavícula*. Anagrama, 2017.
- Scarano, Laura. “La provocación autoficcional de Gran Vilas”. *Diablotexto*, vol. 2 (2017), pp. 88-105.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain*. Oxford University Press, 1985.
- Schore, Allan N. “Early shame experiences and infant brain development”. En *Shame: Interpersonal behavior, psychopathology, and culture*, editado por P. Gilbert y B. Andrews. Oxford University Press, 1998, pp. 57-77.
- Seoane, Víctor Hugo. *Verengo*. 2015. Película.
- Shaviro, Steven. *The Cinematic Body*. University of Minnesota Press, 1993.
- . *Post-Cinematic Affect*. O-Books, 2010.

- Sibilia, Paula. *La intimidad como espectáculo*. Fondo de Cultura Económica, 2008.
- Simón, Carla. *Estiu 1993*. Producida por Inicia Films y Avalon P.C. 2017.
- “Sinestesia. Cuando el dolor es amarillo”. Cadena Ser, 2013. Vídeo. Online.
<https://www.youtube.com/watch?v=YXRx8iyxZP0>
- Slaby, Jan y Christian von Scheve (eds.). *Affective Societies: Key Concepts*. Routledge, 2019.
- Smith, Paul Julian. *Laws of Desire: Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990*. Oxford University Press, 1992.
- . “Stardust Memories”. *Sight & Sound* (agosto 2019), pp. 24-27.
- Stewart, Kathleen. *Ordinary Affects*. Duke University Press, 2007.
- Terada, Rei. *Feeling in Theory*. Harvard University Press, 2001.
- Timár, Eszter. “The body of shame in affect theory and deconstruction”. *Parallax*, 25.2 (2019), pp. 197-211.
- Toret Medina, Javier. “Tecropolítica: La potencia de las multitudes conectadas”. Informe de Investigación. UN3, Universitat Oberta de Catalunya, 2013. Online.
[https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20\(2\).pdf](https://tecnopolitica.net/sites/default/files/1878-5799-3-PB%20(2).pdf)
- Truffaut, François. *Los cuatrocientos golpes*. Título original: *Les quatre cents coups*. 1959.
- Uribe, Kirmen. *Bilbao-New York-Bilbao*. Elkar, 2008.
- Urraca, Sabina. *Las niñas prodigio*. Fulgencio Pimentel, 2017.
- Urrelo, Wilmer. “Pastillas de colores, dolores amarillos”. *La Razón* (Bolivia). 15 julio 2014. Online. https://www.la-razon.com/?_url=%2Fsuplementos%2Fescape%2FPastillas-colores-dolores-amarillos_0_2071592868.html
- Venkatesh, Vinodh. *New Maricón Cinema. Outing Latin American Film*. University of Texas Press, 2016.
- Verdú, Vicente. *No ficción*. Anagrama, 2008.
- Vila-Matas, Enrique. *París no se acaba nunca*. Anagrama, 2003.
- Vilas, Manuel. *Aire nuestro*. Alfaguara, 2009.
- . *Los inmortales*. Alfaguara, 2012.

---. *Ordesa*. Alfaguara, 2018.

Virgilio. *Eneida*. Editado por Javier de Echave-Sustaeta. Gredos, 1992.

Wiener, Gabriela. *Llamada perdida*. Malpaso, 2015.

---. *Dicen de mí*. Esto no es Berlín, 2017.

Woolf, Virginia. *De la enfermedad*. Trad. por Ángela Pérez Gómez. Editado por José J. de Olañeta, 2014.

Zafra, Remedios. *El entusiasmo*. Anagrama, 2018.

Zecchi, Barbara. “El cine de Pedro Almodóvar: de óptico a háptico, de gay a ‘new queer’”. *Área Abierta*, vol. 15 n.1 (2015), pp. 31-52.