

## PAPEL CRÍTICO 58

Álvaro Villar Baile

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (España)

### Vivir y otras ficciones

Género: Drama, documental

Dirección: Jo Sol

Nacionalidad: España

Productora: Shaktimetta Produccions

Distribuidora: Les films des deux rives

Duración: 81'

Año: 2016

Enlace: <http://viviryotrasficcionesmovie.com>

Dentro del conjunto de producciones surgidas en la España post-transición, la película de Jo Sol propone una vía particular de pensar dicho periodo desde la experiencia individual. Frente a lecturas de la precariedad como realidad principalmente económica, surgidas tras el quebranto de expectativas de la clase media española reflejado en títulos dispares en época y contenido como *Los Lunes al Sol* (León de Aranoa, 2002) o *Libre te quiero* (Martín Paitino, 2012), este film sugiere adoptar líneas de reflexión diferentes, hasta un punto inspiradoras, haciendo referencia a otros tipos de vulnerabilidad como la vivencia de la enfermedad o la soledad surgida del abandono social<sup>1</sup>. En las líneas que siguen analizaré el contenido de la película deteniendo mi atención en aquellas cuestiones relacionadas con la precariedad vital como problemática.

<sup>1</sup> En el plano «meta-argumental», esta película responde a la confluencia en una misma trama de dos personajes pertenecientes a dos películas diferentes: por un lado, el chofer nocturno que roba por necesidad en *Taxista Full* (Sol, 2005), que tras cumplir condena en un psiquiátrico por dichos delitos hace frente a su nueva cotidianidad representando a Pepe; y, por otro lado, la persona en silla de ruedas ávida de experiencias sexuales de *Yes, we fuck!* (Centeno & De la Morena, 2015), encarnado aquí como Antonio en su papel de activista por el derecho al placer de las personas con diversidad funcional, sin continuidad tan clara como en el caso anterior.

**Correspondencia a / Correspondence to:** Álvaro Villar Baile. Departamento de Sociología 2. Universidad del País Vasco/ Euskal Herriko Unibertsitatea. Barrio Sarriena, s/n. 48940 Leioa. – [alvarovillar1993@gmail.com](mailto:alvarovillar1993@gmail.com) – <http://orcid.org/0000-0001-7945-3405>.

ISSN 1695-6494 / © 2019 UPV/EHU



Esta obra está bajo una licencia  
Creative Commons Atribución 4.0 Internacional

La trama de la película consta del cruce entre las biografías de dos personajes<sup>2</sup>. Por un lado tenemos a Antonio, una persona con diversidad funcional que tras sufrir el accidente que provocó su tetraplejía desarrolla su vida desde una silla motorizada, canalizando sus esfuerzos en reclamar los derechos sexuales de las personas en su situación a través del activismo. Por otro lado tenemos a Pepe, un antiguo paciente de hospital psiquiátrico que trata de dar sentido a su nueva etapa de forma agónica, anhelando su antigua vida como padre de familia y empleando parte de su tiempo como voluntario, cuidando a Antonio. Entre ambos surge un vínculo amistoso muy significativo, trufado de humor y desencuentros alrededor de la noción de *buena vida* (Butler, 2017), entendida en el filme como una forma de existir, más allá de la división dicotómica entre lo vivo y lo muerto, que implica tomar decisiones autónomas dando lugar a realidades profundas. Idea vinculada a «una percepción de mi vida presentada ante mí como algo que yo podría dirigir y no como algo que me lleva» (ibídem: 197) que conforme se va desarrollando la película deriva en diferentes reflexiones que articularé más adelante.

En primer lugar, surge la cuestión de la precariedad entendida como experiencia común a ambos personajes. Esta es leída dentro de una relación mantenida entre dos seres sufrientes pero separados por una distancia enorme en términos de capital cultural y reflejada en la película por el lenguaje que utilizan a la hora de explicar su circunstancia. A tal efecto, puede observarse el cuestionamiento de la precariedad como principio aglutinante. Así, los continuos malentendidos surgidos entre ambos protagonistas ponen de manifiesto las dificultades de sostener un *Nosotros* común, compuesto por perfiles excluidos de la normalidad, evidenciando la inoperancia de planteamientos que dentro de la teoría social contemporánea proponen la posibilidad de una suerte de identidad inclusiva desde la exclusión. Dicho proceso que introduce líneas de reflexión relacionadas con la idea de lo humano entendido como «una ontología común de la debilidad, la desnudez y la carencia; aquello de lo que no puede» (Giglioli, 2017: 50) y que actualmente constituyen toda una tradición de pensamiento encabezada por nombres como Levinas, Derrida, Agamben o Butler, entre otros.

La distancia entre Pepe y Antonio genera pues una producción de significados conflictiva introducida por un sinfín de discusiones caricaturescas, a través de un tono satírico que acompaña toda la película. Frente al perfil de Antonio como militante convencido, Pepe se presenta como una persona completamente diferente. Tras pasar por el internamiento en un centro psiquiátrico cuyas razones no se detallan a lo largo de la trama, su situación es planteada como un ser reinserto en la sociedad, ávido por abrazar de nuevo las expectativas sociales dominantes pero incapaz de llevarlas a cabo dada la carencia de herramientas que hagan efectiva esta segunda oportunidad. Si podemos interpretar a Antonio como un ser con una vida a medias, incapaz de ejercer un deseo autónomo, Pepe representa aquí una vida fallida, atrapada dentro de su propio fracaso. El calvario de este personaje puede entenderse como una experiencia muda, mucho más sutil. Su cuerpo es un cuerpo a primera vista normal, sano —más allá de los achaques propios de la edad— y, a fin de cuentas, capaz. No obstante, frente a la posición del minusválido sexuado de la que hablaré más adelante, Pepe representa una forma de desvío menos visible. Tras su figura encorvada, con ojeras gachas, dientes amarillentos y pómulos pronunciados, se despliega la existencia de un dolor ordina-

<sup>2</sup> Desde el inicio la estructura de la película, dividida en dos vidas lineales y paralelas en función de las cuales es difícil asumir un único protagonista, cobra también interés desde un punto de vista metodológico dada su afinidad con técnicas de investigación como el relato biográfico o las historias de vida.

rio, pero no por ello menos intenso. Es el efecto producido por el derrumbe de su identidad social como trabajador que cotiza, padre de familia y, en definitiva, el timón estereotipado de la clase media como referente vital. Frente a Antonio, Pepe es una persona nostálgica, abnegada dentro de su situación, constituye el contrapunto frente a sus incursiones políticas. En contraste con la necesidad de abrir nuevos caminos que den salida a las necesidades que Antonio encuentra en su día a día, la lectura de Pepe constituye el relato de una vida perdida, sustituida por elementos difíciles de reconocer y que dan lugar a todo menos a un reemplazo real de lo anterior. Constituye el testimonio del individuo contemporáneo huérfano, desprovisto de aparejos y materiales con los cuales construirse una representatividad política en la actualidad. A la dificultad de expresar el dolor personal en palabras se suma la ausencia de viejos cobijos retóricos en los que apoyarse y que antaño se prestaban eficaces para dar explicación a la situación de uno:

«Viejo, solo y loco, y anclado ahí en el pasado, pensando que las luchas de hace 50 años son las mismas que tenemos ahora.» (31:26)

Pepe se convierte entonces en un ser condenado a reflexionar y ser reflexionado, posicionado justo en los confines del lugar normativo del concepto de ciudadanía que aún a día de hoy resulta vital para existir. Un ciudadano pobre en torno al que se genera un punto ciego, irreconocible desde el andamiaje teórico de la sociología y la política moderna en general (Merklen, 2010). En este punto de la película el flamenco, a través de los anhelos de este malogrado personaje, se presenta como único lenguaje, popular y heterodoxo, capaz de expresar dicha forma de vida. Este género musical aparece en la película como una constante, de hecho llama la atención cómo «El Niño de Elche», cantautor de la banda sonora, aparece en ciertas escenas entonando quejíos cuyo contenido relata el estado mental de Pepe. Lo cual da lugar a escenas aparentemente descontextualizadas de la trama, pero que a su vez están dotadas de expresividad y simbolismo.

Frente a lecturas sobre la precariedad centradas en señalar la inconsistencia a través de palabras con el prefijo Des- (desinstitucionalización, desarraigo, etc.) (Gatti, 2005), las tensiones planteadas en la película nos invitan a reflexionar sobre un posible reconocimiento social de estas situaciones vinculadas a nuevas formas de abandono social. Esto genera expectativas, en función de las cuales Antonio construye su causa, e indignación, mostrada por Pepe cada vez que replica a su compañero el olvido de causas tradicionales. Aquí lo político no es la denuncia del vaciamiento de viejas garantías antaño aseguradas por el Estado (ibídem), sino la reivindicación de nuevas urgencias hasta hoy insospechadas. Cuestiones que producen una «excitación» de lo social precisamente en tiempos donde los instrumentos de análisis utilizados hasta ahora flojean, no son lo suficientemente atrevidos. El objetivo no es solo explicar situaciones de exposición surgidas de la desatención sino más bien reivindicar un nuevo investimento de la vida. Este enfoque implica llevar a cabo reflexiones ágiles y poco melancólicas a través de las cuales cuestionar la separación entre lo político y el vasto área del cuerpo y de la vida, trastocada hace medio siglo por el planteamiento biopolítico y que a día de hoy genera polémicas sociales inspiradoras para un público intelectual legatario de este tipo de enfoques (Bazzicalupo, 2016).

Si bien todas aquellas situaciones en las que esfera política y esfera reproductiva se cruzan son siempre objeto de debate y problematización, aquí la superposición es diferente. El reclamo de Antonio consiste en proponer la inserción de las prácticas sexuales no-reproductivas en la cobertura estatal, dando lugar a un tipo de asistencia pública dirigida a fines que van más allá de la gestión biológica de la población. De hecho, cabe hablar aquí de una suerte

de «biopolítica afirmativa»<sup>3</sup> dirigida a dar salida a necesidades vitales más allá de la vida material, hablando en todo momento desde y hacia la lógica envolvente del Estado. Esto supone defender el cambio de una normatividad por otra, lo cual implica preguntarse por la ley establecida —¿debe el Estado preocuparse por la vida sexual de la personas con diversidad funcional?—, frente a planteamientos más radicales, basados en hacer «la pregunta de la pregunta (...) dando una vuelta por debajo de los fundamentos de la ley para poner de manifiesto su realidad» (Ibañez, 1997: 65): ¿Es compatible la libertad sexual con el carácter normativo de cualquier práctica Estatal? Aquí los vacíos y la imprecisión a la hora de lanzar preguntas fuera de la gran metáfora son evidentes. En esta disyuntiva y aunado estas reivindicaciones, es posible observar cómo surge la necesidad de pensar un correlato subjetivo que consolide la serie de cambios propuestos por el protagonista que dote de estabilidad y rigor político a su apuesta. Esto da lugar a un ejercicio de moderada creatividad categorial que acaba poniendo en evidencia la dependencia de categorías tradicionales (Estado/Derecho) en ciertos diálogos a la hora de fijar posiciones dentro de un nuevo contexto:

«Queremos poner en marcha estas prácticas para poder generar un derecho, para poder reclamar ese derecho al cuerpo propio.» (6:10)

«Voy a pedir que paguen porque me la menea y eso es más revolucionario que pedir un subsidio de nosequé nosecuantos, porque eso es decirle al Estado que tengo derecho a ser de inútil como soy.» (32:03)

En línea con esta «apología de lo inútil», la conversión del deshecho en derecho, cabe pensar una resignificación de la categoría de víctima. Frente a formas de agencia cimentadas sobre el sufrimiento como condición común (Gatti y Martínez, 2017), Antonio se presenta como una persona inusualmente activa pese a la adversidad, dispuesto a reivindicar el placer como causa justa. Un militante que encabeza su causa a través de la organización de encuentros sexuales en su propia casa, condenado a tener que justificar sus propósitos en forma de explicaciones, vertebradas en un guión quizás demasiado sofisticado pero que da lugar a diálogos enormemente significativos. Cualquier cosa menos un ser lacrimonoso y abnegado. Esta situación, aunada a su propia condición, hace que dicho personaje deba lidiar con situaciones de profusa reflexividad a través de las cuales situarse en su contexto; bregando con denominaciones que aluden al desvío en clave de condena (macarra, putero; en definitiva, delincuente), en confrontación a otras en clave compasiva (tullido, minusválido, subnormal; en definitiva, disfuncional). Antonio enfrenta en todo momento estas situaciones con sentido del humor, regozijándose de la presunta gravedad de dichas apelaciones, haciendo uso de las mismas en clave de parodia (Butler, 2014):

«Me han dicho cosas peores, tullido, minusválido, subnormal... si me dicen macarra pues... yo qué sé... creo que podré soportarlo.» (18:40)

Por otra parte y como soporte físico de lo dicho hasta ahora, el cuerpo desempeña en la película un papel central como imagen y como concepto, constituyendo un nudo, un punto de confluencia entre el orden social y la dimensión individual de la persona. Así, los personajes

<sup>3</sup> Frente a autores que hacen referencia a una doble faz de la racionalidad estatal distinguiendo entre tanatopolítica y biopolítica, dentro de lo que se entiende como paradigma inmunológico —la muerte necesaria para conservar la vida (Espósito, 2011)—, en el caso de nuestra película los tiros irían por la vereda opuesta, por la articulación de ambas.

son entendidos como seres encarnados, desde cuya integridad interpretan las claves de su contexto y actuarán en consecuencia (Esteban, 2004). En esta línea, para Antonio, el sentido de la vida empieza y acaba en las lindes de su fisionomía, siendo el deseo y la búsqueda de placer el grado mínimo de existencia. Esto da lugar a un tipo de realidad en la que la autonomía es ejercida al margen de toda función, dentro de un cuerpo reconocido como inútil en el sentido económico; es un cuerpo no integrado en el proceso productivo, y en un sentido biológico; pues es un cuerpo estéril, no reproductivo. La situación de esta persona supone una ruptura con todo género pensable, modificando su coherencia normativa y, a tal efecto, la figura de la persona con diversidad funcional es situada dentro del contexto cultural occidental como un «afuera» invisibilizado. Frente a otras conductas establecidas en el margen de las formas sexuales mayoritarias (transexualidad y homosexualidad, principalmente), este tipo de sujetos no son excluidos en base a un esquema simétrico, sino que directamente salen de plano de lo imaginable. Hasta ahora, lo *queer* podía interpretarse como aquellas prácticas que ponían en tela de juicio la coherencia normativa entre sexo y género, originando formas de deseo amenazantes. No obstante, la situación de Antonio viene marcada por una supuesta ausencia orgánica previa (Butler, 2014). Si vemos en la genitalidad —el cómo— y la heteronormatividad —el con quién—, los principales criterios en base a los cuales se erige toda posible relación sexual dentro de un marco hegemónico, en el caso de las personas con diversidad funcional el tipo de condicionamiento varía en torno a dos cuestiones. Por un lado la situación de estos sujetos se plantea como disfunción desde una dimensión material, careciendo de sustrato biológico que normativizar; no existe cuerpo fértil que disciplinar. Y, por otro lado, este tipo de anormalidad es vista siempre como una ausencia y nunca como un desvío maligno, generando un vacío normativo en forma de tabú y evitabilidad. En un intento de anclar esta reflexión a referentes utilizados dentro de esta línea teórica, podemos hablar de la inversión directa del hermafrodita al que Foucault (2016) hizo referencia en su reflexión sobre Herculine Barbin. Aquí, de la criatura hipersexualizada capaz de superar toda relación sexual a través de la inclusión de dos sexos en un mismo cuerpo —una suerte de incesto perfecto— pasamos a un cuerpo asexual, viviente pero sin sentido reproductivo.

Relacionado con este conjunto de reflexiones, cobra importancia la idea del monstruo como imagen social. A través de su militancia, Antonio abre de cuajo el melón de la sexualidad en las personas dependientes, liberando ante los ojos del espectador una serie de situaciones incómodas e inclasificables moralmente. Aquí el contrapunto ácido no viene introducido por la falta de comprensión respecto a este tipo de personas, sino por la necesidad de entenderlas como seres sexuados. Al calor de lo monstruoso, urge entonces llevar a cabo un esfuerzo ético y estético que nos permita leer este tipo de contextos ante la inoperancia de viejos instrumentos de representación (Giorgi, 2009). Si tenemos en cuenta el exhibicionismo siempre presente en la idea de monstruo como condición, *Vivir y otras ficciones* puede considerarse como una producción cultural explícita —cabría decir que incluso pornográfica— desde el punto de vista conceptual (Torrano, 2013). Ello replantea los límites contemporáneos de la revolución sexual desarrollada a finales del siglo pasado, planteando el deseo como una necesidad cotidiana y una forma de libertad más allá de la circulación indiferente de signos dentro de las economías de consumo. Esto supone encender una llama de perversión dentro de lo que en términos de Baudrillard entiende como el «después» de la orgía moderna. Aquel momento donde la sexualidad se caracteriza por «el exorcismo del deseo por la exageración de su puesta en escena» (1991: 29) y lo sexual queda limitado a formas establecidas, de manera más eficaz que a través de la tradicional represión por prohibición. En otras palabras, si

entendemos lo erótico como la generación de un deseo distanciado, llama la atención cómo esta película introduce tipos de placer a través de referentes impensables, mucho más sofisticados que los que podemos encontrar en aquellos productos culturales basados en reproducir corporalidades espectaculares. Continuando con este tipo de lenguaje, si bien la mayoría de productos culturales contemporáneos van dirigidos a reproducir lógicas de simulación —la sobrerrepresentación de ciertas partes anatómicas, deslindada del referente biológico definido por la medicina—, el sentido de esta película pasa por visibilizar el disimulo —tratar de revelar a través de fotogramas la existencia de una realidad continuamente fingida en el mundo real y evadido por el saber médico (Baudrillard, 2012)—. Esto introduce, al mismo tiempo, la necesidad de repensar temas relacionados como la producción de lo obscuro en nuestra época o la posibilidad de cuestionar los límites del cine como práctica representativa.

Al calor de lo anterior es necesario contemplar un nuevo *régimen de visibilidad* (Haraway, 1995) capaz de objetivarlo. Así, desde el punto de vista técnico, las escenas de sexo son representadas a través del uso de claroscuros y planos cortos en base a los cuales son mostradas mediante sugerencias, más rotundas por el significado que por sus componentes. Todo ello se desarrolla sobre una superficie como es la cama, cuya horizontalidad queda reiterada por los cuerpos postrados de los actores, prescindiendo de grandes inclinaciones con las cuales erguir una mirada sobre otra. La cámara es utilizada aquí como un instrumento que sugiere más que expone, alejándose sobremedida del clásico «destape» e introduciendo más ambigüedades que evidencias en la escena. El efecto de todo lo anterior acaba siendo la representación de un suerte de deseo ciego y táctil, más allá de formas fijas, a través del cual evidenciar la parcialidad del sexo convencional objetivado en los productos culturales mayoritarios, forzando una vuelta al cuerpo; generando la reencarnación de los sujetos en una situación deslindada de dinámicas de conquista. Así, es posible ver en producciones como esta la paradójica pretensión de proponer nuevas formas de representación dentro de un medio tan marcadamente condicionado como es el cine, abriendo piruetas reflexivas que dan lugar a análisis complejos. Jo Sol trata de otorgar imagen a lo inimaginable, a lo que en la vida real funciona únicamente velado, entendiendo el *secreto* como un elemento individualizador de primer orden. Dicho lo cual, dentro de la propia película encontramos diálogos donde se hace referencia a metáforas que tienen que ver con la visibilidad, el ocultamiento y su reflejo en forma de reconocimiento social:

«A la gente no le molesta la diferencia, lo que les molesta es verse a sí mismos, lo que no quieren ver; que esto (el cuerpo) es así de frágil.» (7:50)

A modo de conclusión, cabe decir que *Vivir y otras ficciones* introduce una madeja de cuestiones ubicadas dentro de la incertidumbre propia del contexto contemporáneo, pero que escapan a modelos explicativos cerrados, siendo entendidas solo parcialmente a través de grandes causas. Algo así como pequeñas réplicas producidas tras el punto crítico de un sismo que remueven antiguas concepciones teóricas, estimulando a su vez la búsqueda de nuevas formas de entender lo político; más allá de identificaciones y asociaciones soportadas en metáforas históricamente situadas (Gatti, 2008). En último término, esta película supone una incursión en cuestiones incómodas desde antiguas certezas, un canto a la incertidumbre en contextos de pretendida libertad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, J. (2012). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kayrós.
- Baudrillard, J. (1991). *La transparencia del mal. Ensayo sobre fenómenos extremos*. Barcelona: Anagrama.
- Bazzicalupo, L. (2016). *Biopolítica. Un mapa conceptual*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Bogotá: Paidós.
- Butler, J. (2014). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Centeno, A. & De la Morena, R. (Dirección). (2015). *Yes, we fuck!* [Película].
- Esposito, R. (2011). *Bios. Biopolítica y filosofía*. Buenos Aires: Amorrurtu.
- Esteban, M. L. (2004). *Antropología del cuerpo. Género, itinerarios corporales, identidad y cambio*. Barcelona: Bellaterra.
- Foucault, M. (2016). *La historia de la sexualidad I. La voluntad del saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Gatti, G. (2005). La teoría sociológica visita el vacío social (o de las tensas relaciones entre la sociología y un objeto que le rehuye). En A. Ariño (Ed.), *Las encruzijadas de la diversidad cultural* (pp. 177-200). Madrid: CIS.
- Gatti, G. (2008). Oiga señor profesor, y su el Leviatán no existe, ¿Para qué la teoría sociológica? En J. Almaraz, J. Carabaña Morales y E. Lamo de Espinosa (Comps.), *Lo que hacen los sociólogos. Homenaje a Carlos Moya Valgañón* (pp.67-80.). Madrid: CIS.
- Gatti, G. & Martínez, M. (2017). El campo de las víctimas. Disensos, consensos e imaginarios compartidos en el nacimiento del ciudadano-víctima. En G. Gatti (Ed.), *Un mundo de víctimas* (pp. 73-90). Barcelona: Anthropos.
- Giglioli, D. (2017). *Crítica de la víctima*. Barcelona: Herder.
- Giorgi, G. (2009). Política del monstruo. *Revista iberoamericana vol LXXV* (núm.227), pp. 323-329.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Ibañez, J. (1997). *A contracorriente*. Madrid: Fundamentos.
- León de Aranoa, F. (Dirección). (2002). *Los lunes al sol* [Película].
- Martín Patino, B. (Dirección). (2012). *Libre te quiero* [Película].
- Merklen, D. (2010). *Pobres ciudadanos. Las clases populares en la era democrática (Argentina 1983-2003)*. Buenos Aires: Gorla.
- Sol, J. (Dirección). (2005). *El taxista Ful* [Película].
- Torrano, A. (2013). *Por una comunidad de monstruos*. Córdoba: Caja Muda.