

Introducción

JORGE GONZÁLEZ DEL POZO / INELA SELIMOVIC

Lo inusual se caracteriza por no ser regulable o, al menos, no estar regulado hasta el momento; surge de forma infrecuente, rompe con lo habitual y suspende o cuestiona lo cotidiano. Tanto el hogar como la sexualidad —casi nunca libres de huellas e implicaciones políticas— se presentan en el cine hispano cargados de tensiones que parten del deseo, de la clase social atribulada o de la situación económica y que derivan en numerosas ocasiones en una enajenación fugaz o transitoria que marca vidas y sociedades.¹ Los filmes examinados en este estudio se centran en los matices asociados con los grados de compromiso en torno al hogar y a la sexualidad de contenido político

1 Mención especial merece la lucha por la igualdad que añade una dimensión crucial a las cuestiones de género, ya que las condiciones, a pesar de haber mejorado sensiblemente en este siglo XXI, lejos quedan de la igualdad deseada y propicia: “That is fine for middle class, highly educated women who can anticipate salaried career-oriented employment. But for most women, laboring repetitively on an assembly line, or sewing feverishly in an ill-lit backstreet garment factory, or sitting at a check-out counter for long shifts, jobs are scarcely liberating. They may be part of the triple burden, in which women also have to care for children and elderly relatives ‘in their spare time’” (Standing 2011: 72).

tanto sutil como explícito. Con la intención de examinar los puntos de contacto entre hogar, sexualidad y política, esta antología analiza las formas mediante las cuales los cineastas españoles y latinoamericanos cuestionan la normalización de los espacios y roles asociados al hogar, así como a los cuerpos sexualizados. *Inusuales: hogar, sexualidad y política en el cine hispano* busca destacar analíticamente la forma en que directores de diversos contextos socioculturales presentan nuevos giros en cuanto al compromiso político en filmes aparentemente apolíticos. Las tensiones que se retratan en estas películas pivotan sobre determinados detonantes de comportamiento que sirven como puntos de inflexión lanzando la narrativa visual a niveles más complejos y profundos, proponiendo así diálogos únicos en las intersecciones entre hogar, sexualidad y política que encierran la esencia de este libro.

La tríada de hogar, sexualidad y política

Premisas teóricas fundacionales asientan las bases de este estudio, como pueden ser las de Sigmund Freud y su concepción de lo siniestro como especialmente lúgubre y acuciante cuando se trata de algo cercano y conocido, familiar, en resumidas cuentas:

It may be true that the uncanny is nothing else than a hidden, familiar thing that has undergone repression and then emerged from it, and that everything that is uncanny fulfils this condition. But these factors do not solve the problem of the uncanny. For our proposition is clearly not convertible. Not everything that fulfils this condition —not everything that is connected with repressed desires and archaic forms of thought belonging to the past of the individual and of the race— is therefore uncanny [*sic*] (2004: 94).

Más allá de la tensión que genera lo familiar, en numerosas ocasiones esta viene dada por la represión no resuelta, pero no solo por esto, ya que en las fricciones entre los espacios del hogar, la sexualidad y la política, son numerosas las problemáticas que surgen, además, de las procedentes del pasado. Lo siniestro se encuentra en personas,

objetos, sensaciones, experiencias y situaciones que generan un sentimiento de desasosiego que todas estas películas tienen en común y que es especialmente angustiante por la incomodidad que genera a los personajes de estas cintas debido a lo familiar del origen de dicho sentimiento. Concretamente, en la crítica existente sobre el cine español, analistas como Kathleen Vernon, Nuria Triana Toribio, Barbara Zecchi, Tatjana Pavlović o Jo Labanyi, por mencionar las principales, se han alejado de la convencional interpretación argumental de las cintas para enfocarse en cómo las temáticas fundamentales atraviesan la filmografía peninsular. Las tensiones en el cine español que específicamente Labanyi desvela son las directamente relacionadas con las concernientes a este estudio tanto como los numerosos estudios de, entre otros, Cynthia M. Tompkins, David W. Foster, Gonzalo Aguilar, Jens Andermann, Laura Podalsky, Joanna Page, Carolina Rocha, Georgia Seminet y María M. Delgado, sobre ciertas preocupaciones temáticas directa e indirectamente relevantes a *Inusuales* pese a la heterogeneidad del cine contemporáneo latinoamericano.² Consecuentemente, *Inusuales* se aproxima a lo aparentemente cotidiano desde la política y la reformulación transnacional a partir de la industria, con lo local surgiendo desde el hogar y la familia como núcleo de fricción, conflicto y redefinición de valores y, por último, entendiendo la sexualidad como tejido más o menos implícito que conecta a los personajes y contextos representados para emerger explícitamente de forma recurrente en la gran pantalla.

Lo siniestro se encuentra entre los límites de lo conocido y lo abyecto en las películas aquí analizadas, particularmente si se considera la intersección entre lo *performativo* y lo liminal según las postulaciones clásicas sobre la liminalidad en la obra de Victor Turner. Para Turner, al dialogar con el estudio seminal de Arnold van Gennep,

2 En esta línea crítica alejada del análisis más frecuente y cerrado de los filmes, se desarrolla el estudio fundamental para comprender el cine español desde una perspectiva más amplia que Labanyi y Pavlović editaron, *A Companion to Spanish Cinema* (2012). Véase, además, María M. Delgado, Stephen M. Hart, y Randal Johnson, *Companion to Latin American Cinema* (2017).

lo liminal a menudo se convierte en también lo “sagrado”, que casi siempre rebosa de una serie de atributos socialmente antitéticos. Según Turner, “[t]he dominant genres of performance in societies at all levels of scale and complexity tend to be *liminal phenomena*. They are performed in privileged spaces and times, set off from the periods and areas reserved for work, food and sleep. You can call these ‘sacred’ if you like, provided that you recognize that they are the scenes of play and experimentation, as much as of solemnity and rules” (cursiva original 1988 [1986]: 25). Estas cintas, sin ser escenificaciones, sí parten de su naturaleza inusual, se despliegan como una suerte de producto único que no alcanza de forma masiva al espectador y se convierten en exclusivas. De esta forma, buena parte de los filmes interpretados en este volumen son considerados de autor y siguen, en palabras del crítico, los parámetros y reglas de unas manifestaciones artísticas más propias del ensayo fílmico, si se quiere. La pluralidad de formas que se producen a la hora de representar el hogar, la sexualidad y la política se entrelazan en el cine contemporáneo hispano, quizá de manera especial en el cine hecho por mujeres, que se aleja diametralmente ya del adjetivo de menor.³ Ya Gilles Deleuze and Félix Guattari aclararon que la marginalización de un cine aparentemente minoritario no

3 Los estudios sobre la cinematografía creada por mujeres en el mundo hispano han incrementado en las últimas dos décadas. Algunos ejemplos relevantes para esta antología serían: Elissa Rashkin, *Women Filmmakers in Mexico: The Country of Which We Dream* (2001); Lúcia Nagib, *Brazil on Screen: Cinema Novo, New Cinema, Utopia* (2007); Leslie Marsh, *Brazilian Women’s Filmmaking: From Dictatorship to Democracy* (2012); Parvati Nair y Julián Daniel Gutiérrez-Albilla (eds.), *Hispanic and Lusophone Women Filmmakers: Theory, Practice and Difference* (2013); Paulina Bettendorff y Agustina Pérez Rial (eds.), *Tránsitos de la mirada. Mujeres que hacen cine*, (2014); Barbara Zecchi, *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género* (2014); Patricia White, *Women’s Cinema, World Cinema: Projecting Contemporary Feminisms* (2015); Deborah Martin, *The Cinema of Lucrecia Martel* (2016); Traci Roberts-Camps, *Latin American Women Filmmakers: Social and Cultural Perspectives* (2017); Deborah Martin and Deborah Shaw (eds.), *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics* (2017) e Inela Selimović, *Affective Moments in the Films of Martel, Carri, and Puenzo* (2018).

implica que sea de peor calidad; es más, estas inusuales producciones visuales permiten penetrar en dinámicas de hogar, sexualidad y política que de otra forma no sería posible por las limitaciones del cine más comercial (Butler 2002). El análisis de estas películas arroja el desvelo de tensiones basadas en el amor y el desamor, como sentimientos especialmente generados desde el deseo. Dichas tensiones, inevitablemente, implican vulnerabilidad a diferente grado, particularmente si se considera que “[w]e have seen that love demands a mutual vulnerability or it turns destructive: the destructive effects of love occur only in a context of inequality. But because sexual inequality has remained a constant [...] the corruption ‘romantic’ love became characteristic of love between the sexes” (Firestone 1999: 250). Si bien los ensayos de esta antología en gran parte están de acuerdo con la observación de Esther Marín Ramos en *La (re)volución social a través del cine. Los argumentos cinematográficos en la crisis de la modernidad* (2018), por la cual el cine sigue siendo “capaz de desvelar la forma en que puede convivir la sociedad consciente postmoderna”, también problematizan el “concepto de amor que permite fundirse con el otro y, así, no solo salvar las diferencias, sino erradicar la indefinición y la incertidumbre que la asolan” (118). Independientemente del amor romántico, las tensiones que parten del deseo rápidamente se pueden convertir en destructivas, ya que la reciprocidad para la llegada a buen puerto de estas relaciones es virtualmente imposible de conseguir y las conexiones entre personas rara vez se desarrollan desde la igualdad, provocando pulsiones difícilmente controlables por los individuos, raramente comprensibles por los colectivos y poco asimilables por la sociedad.

El paisaje del hogar permite estudiar y comprender el funcionamiento de las relaciones personales. Según Alison Blunt y Robyn Dowling en *Home* (2006), habitar los paisajes del hogar significa, sobre todo, exponer sus atributos, conflictos y tensiones identitarias. Para estas críticas, “[c]ontemporary as well as historical life writings have been particularly important in exploring geographies of home in relation to gender, ‘race’, class, and sexuality. Such life writings tell spatial as well as temporal stories, often charting material as well as metaphorical understandings of home and raising important questions about the politics of home” (2006: 34). La cartografía del ho-

gar se desplaza por las tensiones entre género, raza, clase y sexualidad ofreciendo interpretaciones acerca de las políticas del hogar que tanto modifican la situación familiar como constantemente buscan sus límites para romper las dualidades binarias excluyentes y abrirse a la tolerancia, abrazando la ambigüedad tanto como la ambivalencia (Moya 2013: 17). Las identidades que se despliegan en el hogar y en el cine muestran a la familia como un lugar en el que se atesora la educación y los valores, al menos conceptualmente, a modo de defensa ante los cambios en la sociedad, presentando la familia y el hogar como el estado natural de la humanidad.⁴

Las formas esenciales del ser humano, las relaciones entre padres e hijos y su importancia en cuanto a su peso en sociedad, hacen que el hogar familiar se haya erigido en un templo de privacidad; incluso cuando es, paradójicamente, un ágora en sí mismo desde el que proyectar emociones, cuitas y afecto.⁵ Aparte de las configuraciones del

4 Concretamente para las mujeres en cuanto a su situación en el conjunto de la humanidad, es crucial el proceso de adquirir identidad y demostrarla a través de la agencia pública y privada, adoptando un papel social tanto político como económico que en numerosas ocasiones sigue forzando a las mujeres a replantearse sus actitudes para avanzar en sociedad: “[b]ecause of the nature of her experience of jealous terror and her fear of its consequences, the woman in love is tempted to engage in one of two manipulative tactics. She might try returning to the attempts to control characteristic of the inversion stage of the relationship, this time in more hyperbolic form using more gentleness, more devotion, more smiles. Even a proud woman is forced to make herself gentle and passive; maneuvering discretion, trickery, smiles, charm, docility, are her best weapons [...]” (Pauly Morgan 1999: 400).

5 Para más información sobre las postulaciones teóricas de afectos, véanse, entre otros, Gilles Deleuze, *The Logic of Sense* (1999) y *Francis Bacon: The Logic of Sensation* (2003); Patricia T. Clough y Jean Halley (eds.), *The Affective Turn: Theorizing the Social* (2007); Patricia T. Clough, *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology* (2000); Brian Massumi, *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002) y *Politics of Affect* (2015); Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* (2011); Dierdra Reber, *Coming to Our Senses: Affect and an Order of Things for Global Culture* (2016); y Jan Slaby y Christian von Scheve (eds.), *Affective Societies: Key Concepts* (2019).

espacio familiar, las tensiones propias del mismo son las conectadas con el poder y las relaciones que están basadas en las jerarquías que indefectiblemente surgen en los hogares.⁶ La familia en la pantalla se ha basado en la pasión y la franqueza, generando desequilibrios entre la confianza entre personas y la necesaria y compleja convivencia (Pomerance 2008: 8). Este libro despliega un espacio que cuestiona lo que es la familia, pero sobre todo lo que supone el hogar en las sociedades hispanas del siglo XXI y, de forma clave, modifica la percepción del hogar y la abre a representar más ampliamente hogares alejados de los heteronormativos tradicionalmente expuestos, para seguir ampliando la visibilidad del espectro del familiar.⁷

Las conexiones entre intersubjetividades que se producen en el hogar con los paralelos y simbolismos anclados en la sexualidad, así como con los posicionamientos políticos aunque solo sea por com-

6 Véase también la siguiente crítica y teoría sobre el hogar, el género, y la sociedad: Dolores Hayden, *The Grand Domestic Revolution: A History of Feminist Designs for American Homes, Neighborhoods, and Cities* (1996 [1981]) y *Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work, and Family Life* (2002 [1984]); Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994); y Doreen Massey, *Space, Place, and Gender* (1994), entre otros estudios.

7 El género en el cine ha usado a la mujer y la ha colocado en una situación de inferioridad representada como supeditada al exceso de afecto efectivo mostrado en pantalla o por el abuso de la objetificación tanto de ella como de su cuerpo enfrentándolo al miedo, al llanto y al éxtasis sexual simplificando la identificación con el sujeto construido socialmente en función al género o marcado por la evolución individual. Refiriéndose al contexto del realismo como género dentro de los estrenos comerciales, en su libro *Film Feminisms: A Global Introduction* (2019), Kristin Lené Hole y Dijana Jelača problematizan cómo el cuerpo y el afecto en este tipo de películas se convierte en un capital cultural desechable, siendo el cuerpo femenino el más cosificado y arrebatado de su subjetividad, como estas analistas aclaran: “This is the case because these genre films and the excessive bodily affect that they seek to evoke in the viewer operate on the plane of fantasy, and fantasy by definition does not allow for fixed identity position—rather, it is ‘the place where “desubjectified” subjectivities oscillate between self and other occupying no fixed place in the scenario.’ What that means is that these genres and their effect on the viewer cannot be interpreted merely at face value. Underneath the surface, more complicated structures take hold” (2019: 269).

portamiento, están directamente relacionados en numerosas ocasiones con las relaciones de clase, el trabajo y el nivel de libertad económica. Bien señalan Blunt y Dowling que “[m]any accounts of home are dependent on the separation of home from the public sphere, such as human understandings of home as a retreat or refuge. Feminist research has empirically and theoretically shown that home places and imaginaries are not exclusively private, familial or feminine” (2006: 16). La articulación visual de estos espacios en las películas aquí analizadas, especialmente desde la crítica o el punto de vista feminista, ha destapado numerosas conversaciones que plantean la forma en la que el hogar se distribuye y las tensiones que se generan desde el primer momento en estas manifestaciones para resonar en el espectador.⁸ Las ideas más o menos entendidas como convenciones sociales en el imaginario colectivo acerca del hogar como un espacio de retiro y refugio se ven desplazadas, cuestionadas y, en muchas ocasiones, invertidas en los filmes trabajados incluidos en este compendio.⁹

El arte, concretamente el cine, propicia un espacio para la contemplación de estas modalidades de hogar, de sexualidad y de política que rompen los moldes arquetípicos para mostrar comportamientos y personalidades menos comunes. Las problemáticas de comunicación y de sensibilidad, asociadas al hogar y a la sexualidad, en directa conversación con la política, proponen una serie de sentimientos que el cine ilumina y que están apartados del discurso público ya que se

8 El concepto del *precarizado*, entendido como el trabajo que no está compensado suficientemente para llevar una vida digna partiendo de la combinación de los conceptos precario y proletariado, se extiende a casi todos los órdenes de la vida y así se muestra en varios personajes y películas aquí analizados: “workplace is every place, diffuse, unfamiliar, a zone of insecurity. And if the precariat does have occupational skills, those may vanish or cease to be a reliable ticket to a secure identity or long-term sustainable life of dignity. This is an unhealthy combination that is conducive to opportunism and cynicism. It creates a lottery ticket society, with downside risks that the precariat bears disproportionately” (Standing 2011: 131).

9 Para las conceptualizaciones sobre las complejidades visibles e invisibles en el espacio hogareño, véase Judith Herman, *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence from Domestic Abuse to Political Terror* (1992).

pueden denostar por el mero hecho de no traerlas al debate abierto (Tuan 1977: 148). La experiencia del hogar, de la sexualidad y de la política inusual se queda en la esfera de lo privado; así, este estudio busca la reflexión, a través del cine como arte de personas y hecho para personas, forzando al espectador y, por extensión a la sociedad, a plantearse lo que queda tantas veces en un plano íntimo, fomentando la inclusión y la aceptación de cualquier comportamiento alejado de lo comúnmente representado: “The notion that people can merge with one another is, however, a strange idea, elusive, baffling. In everyday life, we realize that one person’s experience may have something in common with another’s. We see the same bear and it frightens us in the same way [...]. They are caught up by, immersed in, something bigger and grander than themselves as separate entities, something that negates and even destroys the boundaries of routine existence” (Singer 1999: 263-264). Efectivamente, esta noción de poseer la capacidad de aunar a las personas se revela como imposible, al menos en los filmes analizados en este trabajo, debido a su naturaleza inusual, en el sentido en que precisamente ofrece relaciones y tensiones difícilmente reconciliables, en ocasiones para los personajes en sí mismos y, desde luego, en conflicto con las intersubjetividades que se ofrecen en las películas.¹⁰ Los límites del hogar establecen un espacio de debate a través de estas cintas de forma que la ambigüedad se presenta desde el primer fotograma particularmente a través de la formación de lo liminal. El espacio liminal, cuya presencia se manifiesta con potestad diferente en cada película, permite el cuestionamiento de la rigidez

10 Las intersubjetividades adquieren un viso especialmente complejo al añadir una argumentación determinada que busca la igualdad apoyando el feminismo desde la creación y la crítica: “[a] further strand of feminist analysis of post-feminism is typically haunted by the specter of a second-wave feminism that failed to fulfill its promise to deliver a utopian existence to those who embraced its message; such analyses to produce a critique of contemporary feminine culture that frequently takes the form of a lament. Subtending the feminist lament is the lost dream of a feminism that was whole, unmarred by the dirty business of everyday life and by the bitter and sectarian debates that have marked feminist inquiry since its inception” (Radner 2011: 192).

de los valores sociales inscritos en el espacio físico hogareño y tal vez en el imaginario emocional colectivo en estas películas. “Liminality”, volviendo a Turner una vez más, “itself is a complex phase or condition [...] Ambiguity reigns; people and public policies may be judged skeptically in relation to deep values; the vices, follies, stupidities, and abuses of contemporary holders of high political, economic, or religious status may be satirized, ridiculed, or contemned in terms of axiomatic values, or these personages may be rebuked for gross failures in commonsense” (1988 [1986]: 102). Los valores sociales que no se han cuestionado y que se adoptan como axiomas se ven agitados por los personajes que surgen de estas narrativas visuales obligando a replantear y re-imaginar las normas sociales establecidas.

Tanto las relaciones sociales, como las relaciones de pareja continúan ofreciendo formas de plantearse el emparejamiento crítico y divergente del heteronormativo. Según David Morgan, el multifacético desafío hacia las expectativas heteronormativas en cuanto a la unidad social central de casi cualquier contexto —la familia/el matrimonio— sigue intensificándose, ya que “[m]ore people are choosing to remain outside marriage, whether in a cohabitation relationship or in some other arrangement” (1996: 197). Fuera del matrimonio y conviviendo en hogares por decisión propia y sin necesidad de validación por parte de las instituciones, los comportamientos se desarrollan libremente y se confirma el avance de la sociedad en los inusuales acoplamientos sentimentales, independientemente de la crítica negativa desde sectores más conservadores. La imagen propia de la cinematografía refuerza su discurso con el diálogo en sí consolidando el mensaje ofrecido por el texto que expone una película:

Thus, language constitutes the subject in part through foreclosure, a kind of unofficial censorship or primary restriction in speech that constitutes the possibility of agency in speech. The kind of speaking that takes place on the border of the unsayable promises to expose the vacillating boundaries of legitimacy in speech. As a further marking of the limit to sovereignty, this view suggests that agency is derived from limitations in language, and that limitation is not fully negative in its implications (Butler 1997: 41).

Además de las imágenes que se interpretan a lo largo de esta colección de ensayos, el lenguaje, incluido sus silencios y su peso emocional, legitima otras formas de vida, inusuales también, que se representan en la gran pantalla.¹¹

La sexualidad, comprendida o no dentro del romance, ofrece una visión muy alejada de la manida y estereotipada, a la vez que polarizada, representación de la sexualidad heterosexual integrada en el matrimonio o marginada completamente. El cine hispano se aparta drásticamente de estos parámetros y, especialmente más aún si cabe, el analizado por los contribuyentes a este volumen. Comentando otros contextos culturales fílmicos, Alison Butler subraya ciertas restricciones y frustraciones que las mujeres experimentan una vez formalizados sus contratos familiares, donde se expresa cómo se les ha robado la libertad sexual —deseada o practicada— antes de haber creado sus propias familias. Según Butler, “romance draws women into the family by constructing sexuality as a lure which vanishes when the couple is brought together at the film’s close, ‘made in the fade.’ Importantly, she also notes that the standard accounts of Hollywood film form and style have overlooked the determining effect of social constructions of gender, race and age” (Butler 2002: 29). La cons-

11 El lenguaje ha sido base de un discurso que legitima las entidades que articula y el cine, con su narrativa visual, no es diferente; en el caso de las películas aquí analizadas, numerosas cinematografías se apoyan en la voz femenina y en cómo se abre un espacio en el panorama fílmico transatlántico, desde la represión pasada hasta el nuevo despertar actual: “Neo-feminism, then, can be understood as a set of practices and discourses that define a certain position or ‘identities’ (that women may or may not take up) that have developed in the post-World War II period in the United States and in Western Europe. The topic that I wish to explore here is the discursive formation that arises out of this development in the evolution of feminine subjectivity, particularly in the way it informs a spate of films that I call ‘girly’ films, using the term girly for two distinct reasons. The first is to suggest how ‘girliness’ and ‘girl’ have been reclaimed by feminine culture as a new ideal promising continual change and self-improvement as a sign of individual agency (a girl is always in the process of ‘becoming’). Second, the term underlines ways in which the sexual availability of women [...] has been rewritten as a form of personal empowerment” (Radner y Stringer 2011: 7).

trucción social de género, raza y edad, en palabras de Butler, genera una trabazón en el desarrollo pleno y libre de la sexualidad que las películas analizadas aquí tratan de desatar, mostrando sexualidades, dentro y fuera del hogar, que proponen posicionamientos políticos diferentes, contestatarios y liberadores, tanto para los personajes como para el espectador potencial que se acerca a estas cintas. Más allá de la sexualidad, uno de los componentes más inusuales de los trabajos que forman parte de esta obra es la seducción como elemento que conecta las emociones que atraviesan las relaciones personales en los tres espacios principales: el hogar, la sexualidad y la política. El concepto “seducción”, sin embargo, surge en este volumen de manera poco monocromática, reflejando la complejidad emocional al tratar de interactuar con el otro o “comprender al otro”. Para Pilar Aguilar, “cuando hablamos de seducción en este contexto, no nos limitamos a su acepción sexual estricta. Aludimos, por ejemplo, a la capacidad de un personaje para crearnos lazos de simpatía, interés, etc. Aludimos a su poder para llevarnos a *comprenderlo*, a compartir sus emociones, a perdonar, olvidar o no ver sus debilidades, a sentir con él y desde su punto de vista” (cursiva original 2010: 216). Las tensiones alrededor de las emociones y, sobre todo, del deseo, se basan en mayor o menor medida en la capacidad de seducción de los personajes y la facilidad con que otros perfiles en estos filmes se dejan seducir en los ámbitos más diversos, desde el familiar, hasta el político, pasando por el más obvio que reside en la sexualidad.

El problema fundamental de las intersubjetividades conectadas voluntaria o libremente reside en la idealización de las relaciones, algo que la mayoría de los estudios contempla de forma central y que, de hecho, define este libro, conteniendo en su seno y conceptualización ese carácter inusual alejado de la idealización que se da en numerosas narrativas fílmicas. Estas manifestaciones cinematográficas recalcan en una espiral narrativa que juega con los patrones de las emociones y las tensiones para reescribirlos, pudiendo ofrecer estas inusuales revisiones de las dinámicas conflictivas entre hogar, sexualidad y política. El reflejo de los personajes en el espectador fuerza a este último a la reflexión sobre cuáles son las condiciones presentes y futuras de la subjetividad, la libertad y las conexiones entre sujetos con el libre

comportamiento como campo de batalla (Butler 2002: 65). En el relato de estas situaciones es donde recae la esencia del ser humano a través de estas películas, ya que afecta a los mapas emocionales de la sociedad como si fueran un planteamiento individual, pero terminan por capturar los sentimientos de los personajes y llevan a repensar la definición o configuración del hogar, la sexualidad y las complejidades políticas hispanas actuales.

Las sutilezas de lo inusual

Si bien las tres categorías conceptuales —el hogar, la sexualidad y la política— emergen como el eje principal de *Inusuales*, su otro hilo latente se alberga en las aproximaciones cinematográficas a las emociones y, en menor medida, a las tendencias afectivas.¹² Las películas analizadas en este volumen cohabitan orgánicamente desde un punto de vista discursivo, precisamente porque se reflejan sobre la tríada conceptual (el hogar, la sexualidad y la política) de formas diferentes, ya que abordan fragmentariamente lo emocional en las partes II y III, sin dejar de atajar el componente afectivo, tal como se nota principal-

12 La bibliografía sobre el afecto y las emociones es casi interminable. Véase la nota al pie número 5 de este capítulo para algunos estudios relevantes relativos al afecto. El ensayo de Alison M. Jaggar (1989) sobre las emociones, además, es uno de los seminales y enfatiza la complejidad al intentar definir las. A lo largo de sus aproximaciones epistémicas sobre las emociones, Jaggar ofrece una definición multidimensional que se ha ido expandiendo en las últimas tres décadas desde varios ángulos disciplinarios. Para Jaggar, las emociones “extend from apparently instantaneous ‘knee-jerk’ responses of fright to lifelong dedication to an individual or a cause; from highly civilized aesthetic responses to undifferentiated feelings of hunger and thirst, [...] from background moods such as contentment or depression to intense and focused involvement in an immediate situation” (1989: 147). Otros estudios relevantes, contemporáneos e interdisciplinarios sobre las cuestiones emocionales son, entre otros, Eleanor Jupp *et al.*, *Emotional States: Sites and Spaces of Affective Governance* (2017); Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría* ([2010] 2019) y Christian von Scheve y Mikko Salmela (eds.), *Collective Emotions: Perspectives from Psychology, Philosophy, and Sociology* (2014).