

Traducir el trauma y el estigma a escritura autobiográfica: una lectura de James Rhodes¹

Vicent Montalt
Universitat Jaume I

1. Introducción

Debo este artículo al recital de piano que James Rhodes ofreció en el Palau de la Música de València el día 26 de noviembre de 2016 y al libro del mismo pianista y escritor, *Instrumental. A memoir of madness, medication and music*. La experiencia como espectador de aquel recital tan personal e inusual, en el que la vida del intérprete penetraba visiblemente el escenario y la ejecución de la partitura, me llevó a leer su libro y a adentrarme en el ámbito de los relatos sobre la vida (*life narratives*, en terminología de Smith y Watson, 2010).

Los relatos sobre la vida en todas sus vertientes y facetas constituyen un campo de estudio en expansión que incluye la medicina narrativa (*narrative medicine*) y los relatos de los pacientes (*patient narratives*). Los pacientes cuentan sus historias a los profesionales sanitarios, a otros pacientes, a sus familiares. Y lo hacen de muchas maneras, en múltiples formatos y géneros, y con propósitos diversos. Uno de los propósitos centrales en la atención sanitaria es proporcionar al facultativo la información que necesita para poder realizar un diagnóstico, prescribir un tratamiento, llevar a cabo una operación quirúrgica u ofrecer consejo sobre el automanejo de la enfermedad. Sin embargo, este no es el único propósito de los pacientes cuando deciden contar sus historias. A menudo, los pacientes se organizan en asociaciones para compartir información, establecer lazos de colaboración y ayuda entre ellos, crear opinión sobre determinados aspectos de la salud y la enfermedad, hacerse más visibles socialmente, reivindicar sus derechos, desmitificar determinados tabúes, superar estigmas, crear consciencia sobre la existencia de su enfermedad, contribuir a la prevención, e incluso participar en foros profesionales (congresos, jornadas, seminarios, etc.) y aportar ideas para la investigación. En la actualidad, se observa una proliferación de testimonios de pacientes en internet y en las redes sociales (Domínguez y Sapiña), en total consonancia con procesos de empoderamiento de los pacientes y una evolución de los sistemas sanitarios hacia modelos más centrados en los propios pacientes (*patient centredness*). Estamos, pues, en un momento de explosión de discursos y relatos protagonizados por pacientes. Y es en este marco de reflexión en el que situamos la lectura del relato de Rhodes.

El objetivo de este artículo es doble: explorar algunos elementos discursivos y temáticos especialmente significativos en el autoretrato de James Rhodes; y acotar algunas preguntas y categorías de análisis relevantes para futuros trabajos sobre autorelatos. Este estudio de caso puede arrojar luz sobre algunas cuestiones candentes relativas a los relatos de pacientes como la versatilidad y el dinamismo de la autobiografía como género o las fronteras entre ficción, verdad y subjetividad.

¹ La investigación para este artículo se enmarca en los siguientes proyectos: “La mejora de la comunicación clínica interlingüística e intercultural: nuevas metodologías para la formación de los profesionales sanitarios” (FFI2015-67427-P) del Ministerio de Economía y Competitividad de España y “Estudio del Consentimiento Informado y la Consulta Médica en los contextos español y británico: nuevas metodologías para la mejora de la comunicación clínica” (P1 · 1B2015-73) de la Universitat Jaume I y “Lenguaje y cultura de la salud” (CSO2014-61928- EXP). Agradezco a Isabel Aler, Margaret Miller, Ramon Montalt, Honorat Resurrección, Merxe Ros y Lucía Sapiña su lectura atenta del artículo, sus siempre acertados comentarios así como su ayuda en el proceso de revisión.

Escribir sobre la lectura del libro de Rhodes ha supuesto un reto. En primer lugar, porque la autobiografía objeto de estudio a menudo interpela directamente al lector, a su experiencia, a su juicio, a su capacidad o incapacidad de discernimiento, de empatía, de comprensión. La autobiografía tiene su centro de gravedad en la experiencia vital de un sujeto, y en este caso, dicha experiencia es especialmente traumática y desgarradora. Su movimiento consiste en acercar la vida y la verdad al lector hasta el punto de crear sutiles y profundos lazos entre la vida del otro y la propia. De ahí la dificultad de conseguir el distanciamiento necesario para acometer el análisis de una autobiografía como esta. En segundo lugar, por la naturaleza misma de la autobiografía como género no ficcional que se nutre de algunos de los recursos de la literatura y que habita unos espacios en cuyas fronteras se encuentran la novela autobiográfica y la novela, entre otros. Como indica Salvador (58-59):

[...] la autobiografía como género tiene una larga trayectoria histórica, al menos desde el siglo XVIII, y con antecedentes remotos en la cultura occidental, entre la ficción literaria y la confesión personal auténtica. Por esta razón el discurso autobiográfico, aun si renuncia a etiquetarse como literatura, suele echar mano de un rico repertorio de recursos retóricos que proceden de esa larga y heterogénea tradición cultural.

Así pues, la proximidad que se establece con el lector, la subjetividad no ficcional y la cercanía retórica respecto a algunos géneros literarios suponen dificultades epistemológicas particulares en el análisis del autorelato de James Rhodes.

1.1 Las memorias y la autobiografía

El título del libro de Rhodes acota el género específico en el que se inscribe: las memorias. Smith y Watson (2010) han teorizado sobre los géneros relativos a los relatos cuyo objeto es la vida humana (biografía, autobiografía, memoria, confesión, testimonio y un largo etcétera de hasta sesenta géneros que las autoras recogen en el apéndice A, pp. 253-286) y distinguen entre *life narrative* (relato sobre la vida) y *life writing* (escritura sobre la vida). El relato sobre la vida es el término general que comprende cualquier modo oral, escrito, audiovisual, multimodal, etc. y, por tanto, incluye la escritura sobre la vida en sus distintos géneros, entre ellos, las memorias.

Históricamente las memorias son una forma de relato sobre la vida que sitúa al sujeto en la esfera pública, bien como observador, bien como participante. Las memorias dirigen su atención más hacia la vida y acciones de otros que hacia la del narrador propiamente. Hoy en día, memorias y autobiografía tienden a utilizarse como sinónimos. Sin embargo, como advierte Quinby (299), cabe hacer algunas matizaciones entre ambos géneros:

[...] whereas autobiography promotes an 'I' that shares with confessional discourse an assumed interiority and an ethical mandate to examine that interiority, memoirs promote an 'I' that is explicitly constituted in the reports of the utterances and proceedings of others. The 'I' or subjectivity produced in memoirs is externalized and [...] dialogical.

Estas matizaciones pueden resultar útiles como punto de partida, pero en el caso de Rhodes observamos que las fronteras entre las memorias y la autobiografía son, en efecto, muy porosas. Por una parte, en el libro de Rhodes predomina un 'yo' con una misión ética de examinar su interioridad y que, por la motivación y naturaleza del relato, en muchos momentos está plenamente instalado en el discurso de la confesión. Por otra parte, desde un punto de vista narratológico este autorelato es dialógico en esencia: diálogo entre los distintos 'yo' que emergen a lo largo de la narración, diálogo

constante con el lector (o más bien, con distintos tipos de lectores: desde aprendices de piano hasta pedófilos) y diálogo con diversos actores personales y sociales (el propio violador, el representante musical, el hijo, la pareja, el psiquiatra, el amigo, la industria de la música clásica en su conjunto, etc.).

1.2. *La confesión*

La confesión (una palabra, por otra parte, estigmatizada y con gran carga religiosa y policial en nuestra cultura: se confiesan los pecados y los crímenes) además de ser un género en sí misma, también puede constituir uno de los elementos centrales de la autobiografía o/y de las memorias. En una autobiografía puede haber muchos aspectos públicamente conocidos de antemano (véase el estudio sobre las autobiografías de los científicos de Salvador) o simplemente no ocultados, en el caso de personas sin una proyección pública notable. La confesión, sin embargo, es la parte de la autobiografía que había permanecido oculta o silenciada hasta el momento de incorporarse al relato y formar parte esencial del mismo. Es la parte de la autobiografía en la que, como veremos en el caso de Rhodes, verdaderamente aflora el trauma. Además, la confesión cambia la identidad social de quien la lleva a cabo y, cuando la confesión se traduce a escritura autobiográfica, como en el caso de Rhodes, le proporciona una presencia y visibilidad en la sociedad antes desconocidas.

A propósito de *Confesiones de un inglés comedor de opio*, Teruel (53) advierte que la confesión como género autobiográfico es incómodo porque “es un caso particularmente complejo de solapamiento entre ficción y autobiografía, entre narración y memoria [...] sobre todo porque [las *Confesiones*] aspiran también a ser literatura [...]” (Teruel, 54). En el caso de De Quincey (un literato opiómano) esta aspiración literaria está determinada, según Teruel (54), “[...] porque los sueños que narra De Quincey son ejercicios de estilo y de prosa apasionada, esfuerzos verbales por describir experiencias mentales extremadas.” Rhodes como autobiógrafo también hace un esfuerzo verbal por describir experiencias mentales y físicas excesivas ocasionadas por las violaciones, el trauma resultante y todas las adicciones que padece. Y para ello también opta por un estilo determinado y lleva a cabo, como De Quincey, una “[...] selección formal que se impone sobre la propia experiencia.” (Teruel, 56). Pero en el caso de Rhodes hay una voluntad discursiva explícita (véase, por ejemplo, el informe policial de las páginas 15-19) de desmarcarse de la ficción en tanto que puede oponerse a la verdad y a la realidad de lo ocurrido: el hecho objetivo de que fue violado por primera vez a los seis años y sufrió violaciones repetidamente durante muchos años.

Existe una confusión habitual entre autorelato y novela que conviene despejar, en particular en relación con la autobiografía, las memorias y la confesión. El autorelato y la novela comparten algunas características que normalmente relacionamos con la escritura ficcional, pero que no son exclusivas de ella: la trama, el diálogo, la caracterización, el escenario o ambientación, el punto de vista de la narración, la concepción del tiempo, etc. Sin embargo, difieren radicalmente en lo tocante a su relación con el mundo real: “[...] they are distinguished by their relationship to and claims about the referential world. We might helpfully think of what fiction represents as “a world” and what life writing refers to as “the world”.” (Smith & Watson 2010, 10). Como lectores de unas memorias, nuestra expectativa es leer la verdad de lo ocurrido; leer no sobre un mundo posible o imaginado, no sobre un personaje, sino sobre el mundo real, sobre el individuo de carne y huesos. En palabras de Miller (538): “When you go to the bookstore and pick out a book that says “memoir” on it, you expect to be reading the truth, even if, being a sophisticated modern reader, you also realize that some of the details might not stand up to Googling.”

En efecto, cuando se trata de una experiencia traumática como la relatada por Rhodes, muchos de los detalles de lo vivido (por ejemplo, las secuelas psíquicas y los síntomas cognitivos y emocionales que provocan) escapan a la objetivación y cuantificación absolutas. Por ejemplo, cuando Rhodes muestra cómo funciona su mente en la breve obra de teatro del primer capítulo, no tenemos manera de comprobar empíricamente ese proceso para validarlo como algo verdadero. Simplemente concedemos credibilidad al autor y asumimos la verdad del relato. De una manera similar, concedemos credibilidad al científico que relata su experimento de laboratorio y asumimos que los datos y las observaciones son verdaderos. Son tan empíricas las sensaciones corporales y los procesos mentales y emocionales de Rhodes como lo que el científico observa en el laboratorio. La diferencia es que en el segundo caso hay maneras socialmente consensuadas y culturalmente sancionadas de objetivar la observación de esa realidad mediante el método científico, mientras que, en el primero, la experiencia es radicalmente subjetiva. Sin embargo, lo que consigue el autor del autorelato es un cierto grado de objetivación de su experiencia en tanto que la reconstruye en un texto que tiene entidad propia, una entidad material y discursiva externa al sujeto, y que permite al sujeto entrar en el plano de la comunicación, del diálogo y de la intersubjetividad.

Como lectores sofisticados de este género, entramos en lo que Lejeune ha denominado el *pacto autobiográfico*, es decir, el compromiso que asume un autor para narrar su vida (o parte de su vida, o un aspecto de la misma) de manera directa y en un espíritu de verdad. El pacto autobiográfico es, pues, una especie de contrato de autenticidad que el autor establece, de manera implícita o explícita, con su lector al principio de su autobiografía. Este pacto garantiza al lector que el superviviente (en el caso de Rhodes), el autor, el narrador y el personaje principal son una misma persona y que todo lo dicho es verdadero y se ha dicho con una intención sincera y honesta.

Considero que esta diferenciación es necesaria como punto de partida: la ficción representa *un* mundo (posible, imaginado) mientras que la escritura sobre la vida (y, en particular, las memorias, la autobiografía y la confesión) se enraíza en *el* mundo (real, verdadero) y se basa en un pacto autobiográfico entre el autor y el lector. Esta diferenciación requiere una consideración más detallada para no perdernos en las fronteras entre los géneros.

Zambrano es una de las estudiosas que con mayor tino ha abordado la cuestión de la confesión, en su caso desde una perspectiva filosófica. Su aportación nos permite enmarcar adecuadamente el género objeto de estudio y diferenciarlo con mayor precisión de otros géneros afines, como la novela, y de otros tipos de conocimiento, como la filosofía.

La confesión es el territorio del sujeto y de la subjetividad por excelencia. Un sujeto que vive en la confusión y que se empuja a sí mismo hacia la vida, buscando una salida de esa confusión. James Rhodes intenta una y otra vez volver a la vida, dejar atrás los fantasmas y los infiernos del pasado. Pero desfallece, y una y otra vez cae y recae. Y se levanta de nuevo y lo vuelve a intentar. No cede a sus fracasos, no se recrea en ellos ni intenta objetivarlos literariamente para sublimarse y diluirse en ellos. No cesa en su empeño de vivir, en su intento de ser. La confesión le muestra el camino recorrido y apuntala el que él está resuelto a recorrer. Sobre la confesión afirma Zambrano (16-17) que:

[...] es el lenguaje de alguien que no ha borrado su condición de sujeto; es el lenguaje de sujeto en cuanto tal. No son sus sentimientos, ni sus anhelos siquiera, ni aun sus esperanzas; son sencillamente sus conatos de ser. Es un acto

en el que el sujeto se revela a sí mismo, por horror de su ser a medias y en confusión. El que novela, el que hace una novela autobiográfica, revela una cierta complacencia sobre sí mismo, al menos una aceptación de su ser, una aceptación de su fracaso, que el que ejecuta la confesión no hace de modo alguno. El que se autonovela, objetiva su fracaso, su ser a medias y se recrea en él, sin trascenderlo más que en el tiempo virtual del arte, lo cual lleva mucho peligro. Objetivarse artísticamente es una de las más graves acciones que hoy se pueden cometer en la vida, pues el arte es la salvación del narcisismo.

Rhodes no escribe por necesidades literarias, como lo haría un novelista o un poeta, sino más bien “por necesidad que la vida tiene de expresarse” (Zambrano, 13). La confesión es, como dice Zambrano, “la falta de pudor para gritar y hablar de sí mismo por el lado de la verdad de la vida” (14), no por el lado de la literatura. Respecto a la condición de verdad del pacto autobiográfico, cabe recordar lo que dice Zambrano: “El drama de la Cultura Moderna ha sido la falta inicial de contacto entre la verdad de la razón y la vida. Porque toda vida es ante todo dispersión y confusión.” A partir de este presupuesto, se pregunta la filósofa: “¿Cómo lograr que vida y verdad se entiendan, dejando la vida espacio para la verdad y entrando la verdad en la misma vida?” La filosofía persigue la verdad según la razón, la verdad abstracta y universal. La confesión se sitúa en el fluir de la vida penetrada por la verdad de un sujeto de carne y huesos. La confesión es la primera persona y ocurre en el tiempo de la lectura. Leemos la confesión como si estuviera siendo ejecutada en ese mismo momento ya que, como afirma Zambrano (18) “La confesión es una acción, la máxima acción que es dado ejecutar con la palabra”. La confesión es palabra viva y palabra a viva voz. No nos transporta a un tiempo imaginario, sino que es un acto verbal inmediato.

Es Job quien habla en primera persona; sus palabras son plañidos que nos llegan en el mismo tiempo en que fueron pronunciados; es como si los oyéramos; suenan a viva voz. Y esto es la confesión: palabra a viva voz. Toda confesión es hablada, es una larga conversación y desplaza el mismo tiempo que el tiempo real. No nos lleva como una novela a un tiempo imaginario, a un tiempo creado por la imaginación. [...] La confesión se verifica en el mismo tiempo real de la vida, parte de la confusión y de la inmediatez temporal [...] El que hace la confesión no busca el tiempo del arte, sino algún otro tiempo igualmente real que el suyo. No se conforma con el tiempo virtual del arte. (Zambrano, 14-15)

Leyendo a Zambrano a propósito de la confesión de Job, la confesión de James Rhodes cobra todo el sentido y claridad. El marco que nos proporciona la filósofa nos permite trascender la abigarrada dispersión de los detalles y vislumbrar la unidad subyacente. Dice Zambrano (19):

La confesión surge de ciertas situaciones. Porque hay situaciones en que la vida ha llegado al extremo de confusión y de dispersión. [...] Precisamente cuando el hombre ha sido demasiado humillado, cuando se ha cerrado en el rencor, cuando sólo siente sobre sí «el peso de la existencia», necesita entonces que su propia vida se le revele. Y para lograrlo, ejecuta el doble movimiento propio de la confesión: el de la huida de sí, y el de buscar algo que le sostenga y aclare. (19)

El autorelato de Rhodes se articula en torno a estas dos fuerzas opuestas: la centrífuga o huida de sí mismo y la centrípeta o recuperación de su ‘yo’ creativo y esperanzado.

2. Análisis

En cuanto al método de estudio, me he basado en un doble análisis temático y discursivo. Por una parte, he identificado las distintas esferas temáticas y temas específicos del relato. Como veremos más adelante, la sucesión de temas no obedece a un patrón lineal, sino más bien al contrario: muchos de los temas aparecen y se entrelazan de una manera cíclica y recurrente, lo cual exige un tratamiento metodológico en el que se integre el análisis temático y en análisis discursivo. Por otra parte, el análisis discursivo me ha permitido abordar cuestiones narratológicas de vital importancia para entender la versatilidad, apertura, fluidez y dinamismo de la autobiografía.

Para el análisis he tenido en cuenta la propuesta de Smith y Watson (2010). He combinado algunos de los elementos que destacan las autoras en su estudio con los que he podido identificar en mi lectura. En el capítulo “A Tool Kit: Twenty-four Strategies for Reading Life Narratives” (Smith & Watson 2010, 35-251) sugieren un amplio listado de cuestiones y estrategias para abordar la lectura y estudio de los relatos sobre la vida, algunos de los cuales, por ser más relevantes en el caso que nos ocupa, abordaré a continuación. Otros quedarán simplemente acotados en forma de preguntas para futuros estudios autobiográficos relacionados con casos de trauma como, por ejemplo, los cada día más numerosos testimonios de víctimas de abusos sexuales dentro de la iglesia católica.

Un breve paréntesis para traer a colación la capacidad de análisis del narrador cuando se pone en la piel del pianista que repasa mentalmente los diversos aspectos a tener en cuenta en la preparación y ensayo de un recital de piano:

I check all the ingredients that go into a concert – memory (in my head can I watch myself playing and see my hands hitting all the right notes?); structure (how does each section relate to the others, where are the important shifts and changes, how is the whole thing unified and related); dialogue (what’s the story being told and how does that best get expressed); voicing (in a passage which contains several different melodies hidden among the notes, do I choose the obvious one or find inner voices that say something new); and on and on. (Rhodes, 6).

Aunque se trata de un análisis del discurso musical, resulta sorprendente hasta qué punto en este pasaje hay elementos coincidentes con la metodología de análisis que estamos desarrollando en este artículo y que iremos exponiendo a continuación: memoria, estructura, diálogo, giros narrativos, voz, etc. Rhodes es muy consciente de los aspectos compositivos de su autorelato, tanto como de los de la música que interpreta al piano, hasta el punto que a menudo los tematiza.

2.1 *La composición de los materiales de la memoria y la agentividad*

La memoria es un ingrediente central de las memorias como género autobiográfico, e invita a formular algunas preguntas. ¿Qué actos de memoria y recuerdo están subrayados en la narración? ¿Y qué emociones y sentimientos se asocian a ellos? Un elemento clave en el autorelato de Rhodes es el nacimiento y primeros años de su hijo Jack. A medida que Jack se acerca a la edad de cinco años, su padre entra en un ciclo de miedo y terror a que le ocurra algo similar a lo que le ocurrió a él. En esta etapa de su vida Rhodes recuerda y revive los peores momentos de su propia infancia (Rhodes, 90).

La imbricación entre memoria y estructura nos sirve para ver los perfiles de la estrategia compositiva de Rhodes. La segunda pista la ocupa la música de Prokofiev, presentado como “[...] ferociously dissonant [...] a psychologist of the uglier emotions.

Hatred, contempt, rage –above all, rage– disgust, despair, mockery, and defiance legitimately serve as models for moods” (11). Precisamente en la segunda pista Rhodes introduce un flashback o analepsis que supone uno de los principales giros narrativos: “I’m at school and a bit fragile [...] I’m five years old.” Este es uno de los capítulos más demoledores de toda la autobiografía. En ella el narrador recuerda las violaciones y hace un inciso para precisar un matiz semántico: “It isn’t abuse when a forty-year-old man forces his cock inside a six-year-old boy’s ass. That doesn’t even come close to abuse. That is aggressive rape.” (Rhodes, 19).

Desde el punto de vista compositivo, conviene plantear algunas preguntas. ¿Qué patrones o esquemas narrativos utiliza el autor para estructurar el autorelato? Uno de los elementos compositivos que con más fuerza estructuradora utiliza este narrador es la organización en capítulos cuyos títulos están encabezados por “Track One...”, “Track Two...”, “Track Three...”, a modo de pistas de un CD. La segunda parte de cada título contiene el nombre de un compositor, seguido de la pieza musical elegida de ese compositor y (entre paréntesis) el nombre del intérprete, seguido del instrumento: “Track One: Bach, ‘Goldberg Variations’, Aria (Glenn Gould, Piano)”, y así hasta veinte pistas, es decir, capítulos. Cada capítulo se inicia con una presentación biográfica de los distintos compositores: Bach, Prokofiev, Schubert, Beethoven, Scriabin, Ravel, Bruckner, Mozart, etc. Están escritas como breves entradas enciclopédicas en las que Rhodes se sirve de las convenciones del género, y al mismo tiempo las trasgrede provocativamente, para proporcionarnos unos apuntes biográficos inusuales e incluso sorprendentes: Bach padeció de niño violencia doméstica tanto en la escuela como en casa; las variaciones Goldberg fueron compuestas para calmar las noches de insomnio y enfermedad de un conde; Prokofiev es un psicólogo de las emociones más duras y compuso un concierto para piano en memoria de un amigo suyo que le había enviado una carta de despedida antes de suicidarse (un tema recurrente en toda la autobiografía de Rhodes); Beethoven nació y se creció en una familia acribillada por el alcoholismo, la violencia doméstica, el abuso y la crueldad; Ravel sufrió el trauma de haber servido como conductor de camión en la Primera Guerra Mundial; Bruckner padecía un trastorno compulsivo-obsesivo agudo; Schumann padecía depresión profunda, intentó suicidarse en el Rin y, tras fracasar en su intento, se autolesionó (otro de los temas recurrentes en Rhodes) hasta morir en un asilo; Rachmaninov era bipolar. Son algunos de los ejemplos de cómo Rhodes presenta a sus compositores de cabecera desde la óptica de sus propios traumas como superviviente de violaciones repetidas desde la edad de seis años. Este recurso estructural le permite establecer un hilo conductor entre el plano musical y el plano del trauma dada la importancia del primero: “[...] music has, quite literally, saved my life [...] It provides company when there is none, understanding when there is confusion, comfort when there is distress, and sheer, unpolluted energy when there is hollow shell of brokenness and fatigue.” (Rhodes, vii). Además, su carrera profesional como pianista ocupa una parte sustancial de los últimos capítulos. Como complemento a la lectura del libro, el autor nos proporciona en Spotify (<http://bit.do/instrumental>) una lista de reproducción de las veinte pistas que estructuran el libro.

Otro género que introduce el autor como elemento compositivo es una obra de teatro breve, protagonizada por él mismo y su pareja: *La Tête. A short play in one act by James Rhodes* (páginas xvi a xviii del *Preludio* con que se inicia el libro). En la presentación de los personajes el autor nos proporciona la primera imagen de él mismo “A man: dishevelled, troubled, stubby, skinny”. Como dice el propio narrador al finalizar la función, “That scene, that Brechtian fucking masterpiece – except for the last sentence because I’m too much of a fraud to follow through – was my morning

head today.” (xviii). (La última frase es donde se suicida en la ficción de esta minipieza teatral.) Se sirve Rhodes de la obra de teatro en todas sus convenciones para mostrar al lector y a sí mismo cómo funcionan sus procesos mentales y emocionales en un momento determinado dominado por la furia y la locura. Es una de las formas de auto-reflexión y objetivación de su ‘yo’.

En otro momento, el autor retrotrae su relato a cuando tenía cinco años y narra las circunstancias que rodearon la primera violación. “You might think my five-year-old mind is a little unreliable. Not quite fully formed, not yet capable of accurate recall. So I’m going to let the head of the junior school speak for me. That way you’ll know it’s properly legit. It’s from a police report she filed in 2010 and is unedited.” (15) En este punto introduce el informe policial (páginas 15-19) en el que la directora de la escuela, tras leer una entrevista a James Rhodes en la prensa británica (*Sunday Times*), decidió confesar a la policía lo que había visto en su momento. El informe policial se convierte, pues, es prueba irrefutable de la verdad de los hechos narrados por Rhodes. El narrador explicita que se trata de un informe “unedited” (Rhodes, 15). En la página 194 retoma este informe policial para expresar su rabia por no haber sido advertido ni escuchado en aquel momento por los maestros de la escuela, a pesar de que, como relata la maestra en el informe policial “[...] he had blood on his legs.” (Rhodes, 17).

La variedad de géneros que el narrador introduce en la composición de relato es abrumadora: carta íntima, diario, definición de diccionario, conversación de bar, SMS, comunicado de prensa, anuncio publicitario, consulta médica, última voluntad, artículo de prensa, entre otros. (De hecho, en la pista diecisiete, introduce un artículo íntegro ya publicado en *The Guardian* en abril de 2013. En el apéndice también incluye tres artículos suyos publicados en *The Daily Telegraph* y *The Guardian* en 2012 y 2013 respectivamente.) De este modo, se toma la libertad de construir un discurso polifónico en el que se puedan desplegar las diversas subjetividades del ‘yo’ y las múltiples voces del narrador. Por cierto, esta amalgama o collage parece molestar a algún comentarista que ha tachado el libro de Rhodes de “mess”: “The book lurches from autobiography to rant to careers handbook for professionals to entry-level composer guide to industry manifesto to critique of mental health care to rambling diary to tub-thumping lecture on how to conduct a relationship and more besides.” (Mellor, 2015). Pero precisamente la confesión es dispersión y confusión (Zambrano). Por eso, esta opinión carece, desde mi punto de vista, de fundamentación discursiva y revela una visión irreflexiva de los géneros del autorelato, en particular, de autobiografías como la de Rhodes, cuya motivación fundamental es el trauma.

La libertad con la que Rhodes se autorelata tiene mucho que ver con lo que Smith y Watson (2010, 235-236) denominan agentividad (*agency*). Con ello se refieren las autoras al hecho de que las personas cuentan historias a partir de los guiones culturales (*cultural scripts*) que tienen a su alcance. Dichos guiones están regidos por determinadas convenciones o restricciones que regulan la auto-presentación en público. En este sentido, la noción de género como guion cultural es crucial y plantea preguntas como: ¿Desde qué modelo de género autobiográfico escribe Rhodes? ¿Cómo lo utiliza, interviene en él y lo pone a su servicio, en lugar de satisfacer las expectativas sociales sobre el mismo? ¿Hasta qué punto el narrador es autoconsciente de estar reproduciendo o alterando los guiones culturales y los géneros establecidos? ¿Esta intervención activa e intencionada confiere poder y agentividad al autor? ¿Hasta qué punto el narrador tematiza los límites del conocimiento sobre sí mismo (por ejemplo, los lapsos de memoria debido a los efectos de las sustancias que tomaba o a los procesos de disociación en el caso de Rhodes) o la capacidad o incapacidad para interpretar su propia vida?

Rhodes no solo transgrede y trasciende una visión convencional y estrecha del género autobiografía sino que, como pianista, también rompe clara y conscientemente el guion cultural sancionado del recital de piano. Sus puestas en escena (vestuario, iluminación, intervenciones entre pieza y pieza para introducirlas y hablar de los traumas de los compositores y del suyo propio, etc.) poco tienen que ver con un recital de piano convencional. En diversas partes de las memorias el narrador adopta un tono de manifiesto para atacar a la industria de la música clásica y proponer alternativas, que van desde la puesta en escena del recital o el comportamiento del público, hasta la programación de los grandes contenedores culturales en materia de música clásica o la visión que las discográficas y los medios de comunicación tienen sobre el asunto. Esta actitud abiertamente beligerante contra la industria de la música clásica le ha valido alguna que otra reacción hostil, como, por ejemplo, la reseña publicada por Deutsche Grammophone UK y firmada por Mellor (2015) antes mencionada.

En este punto, cabe añadir algunas preguntas más que atañen a la composición narrativa. ¿Qué tipo de historia se cuenta? ¿Es una historia de autosuperación? ¿Es una historia de persona hecha a sí misma? ¿Una sucesión de episodios, paréntesis, apartes, etc.? ¿Hay múltiples patrones o esquemas narratológicos? ¿Dónde están los giros narrativos que hacen progresar el relato? ¿Cómo empieza y cómo acaba la narración? ¿Hay narraciones dentro de narraciones? Rhodes es el pianista autodidacta hecho a sí mismo y la suya es una historia de superación personal. En su faceta de músico profesional rompedor, recientemente ha publicado un método de autoaprendizaje del piano (*How to Play the Piano*, Quercus, 2016) objeto de críticas por la ortodoxia y de admiración por parte de mentes menos convencionales.

Hay algunos detalles estructurales que conviene remarcar en cuanto que aportan coherencia unificadora en la apertura y la clausura. El inicio y presente del relato se enmarcan espacialmente en un lugar nuevo, en un nuevo hogar, rodeado de unas pocas personas realmente importantes, que reaparecerán a lo largo de la narración, sobre todo Hattie, Denis y su hijo Jack en la distancia. Temporalmente, se enmarcan en relación con un hecho fundamental de la autobiografía: justo seis años antes había recibido el alta de un largo ingreso en un hospital psiquiátrico. Al final del autorelato Rhodes va a un hospital psiquiátrico (capítulo 17), pero esta vez para rodar un programa de *Channel 4* sobre música y salud mental. Su misión como artista invitado es elegir e interpretar una pieza de piano para pacientes individuales. También en la parte final del relato (capítulo 18) va a una escuela, pero esta vez no como aquel niño traumatizado, sino como artista invitado para una producción de una serie de *Channel 4* sobre música y educación. La apertura y la clausura del relato forman un círculo perfecto: sentados en familia, viendo el documental de Channel 4. Viéndose a sí mismo en la pantalla, como también se ve a sí mismo quien consigue escribir su autobiografía. Poder ver la vida propia, tomar consciencia de quién ha sido, quien es y en quien se está convirtiendo como concertista y figura pública.

La progresión narrativa y temática es dispersa (a veces, confusa), compleja y muy dinámica. Está llena de contrastes y contrapuntos, como en mucha de la escritura musical de la que interpreta Rhodes. Se van combinando y alternando elementos relativos a la violación, a las secuelas, a las adicciones, a la música, a las terapias, a la paternidad, a las estancias en hospitales psiquiátricos, a su carrera profesional como pianista, a sus planes de futuro, entre otros. Esta progresión implica giros (algunos de ellos muy abruptos) y cambios de textura constantes. Como apunta Santayana en un interesante artículo publicado en un blog de *British Medical Journal* “[...] sudden shifts in tone and texture serve to emphasise that the traumas of his past and his musical career are equal and contiguous parts of his life. There can be no clear demarcation between the one and the other, both in narrative and in practice.”

Memoria y espacio a menudo van de la mano. El recuerdo se produce en espacios determinados donde se encuentra el personaje y nos transportan a otros que están en la mente del narrador. El espacio sugiere algunas cuestiones relevantes. ¿Está la autorepresentación espacializada en escenarios diversos? ¿Qué espacios geográficos se construyen? La narración transcurre en espacios y lugares muy variados. Londres es la ciudad de Rhodes y es en Londres donde transcurre una parte considerable del relato. Sin embargo, hay otros espacios importantes. Ciudades como Edimburgo (donde realiza estudios universitarios por un breve período de tiempo), Verona (donde recibe clases de perfeccionamiento de piano) o París (donde trabaja). O bien hospitales psiquiátricos en los que ingresa y pasa largos períodos de tiempo. Pero hay dos espacios que tienen un valor especial: el gimnasio y el escenario. El gimnasio es el escenario de las violaciones. El narrador consigue que cada vez que aparece la palabra ‘gimnasio’ el lector se sobrecoja. Es la más terrorífica de todo el autorelato porque la asociamos, de entrada, a una escuela, un espacio, en teoría, protegido para las niñas y niños.

La antítesis del gimnasio es el escenario. Al principio, la obra teatral es el escenario del suicidio imaginado en la mente del narrador y no consumado en la realidad. Este espacio teatral es como un antídoto a la locura de Rhodes: en él puede proyectar y mostrar sus infiernos, y, con suerte, liberarse de ellos. Al final, el escenario, ahora ya real, de la sala de conciertos es el espacio en el que el ‘yo’ se reconcilia con la vida y experimenta el mayor bienestar de todo el autorelato. Es el espacio seguro de la creatividad del pianista y la calidez del público (Rhodes, 113), el espacio ordenado del lenguaje musical.

2.2 *El ‘yo’ autobiográfico, sus voces e identidades y su dialogismo*

El ‘yo’ autobiográfico y la subjetividad que encierra son elementos nucleares del autorelato que dan lugar a algunas preguntas pertinentes. ¿Cuántos ‘yos’ se pueden identificar en el texto? ¿Cómo es el ‘yo’ narrador? ¿En qué tono o tonos narra? ¿Qué tipo de historia quiere contar el narrador sobre sí mismo? ¿Qué distancia y diferencias hay entre el ‘yo’ narrador y el ‘yo’ narrado? ¿Hay más de un ‘yo’ narrado? ¿Hay más de un ‘yo’ narrador? ¿Qué tipos de roles sociales parecen ser importantes y privilegiados, y cuáles están desprestigiados? Estas se encuentran entre las cuestiones más sustanciosas que sugiere la autobiografía de Rhodes.

En el autorelato de Rhodes coexisten una multitud de ‘yos’. El ‘yo’ víctima, que vive en la vergüenza, la humillación, el remordimiento, la rabia y el auto-odio, domina una parte importante de los primeros capítulos. Es un ‘yo’ que se autonarra en estos términos:

I’m surrounded by an inherent madness, have a rather warped concept of integrity, few worthwhile relationships, even fewer friends, and, all self-pity aside, I’m a bit of an asshole. I hate myself, twitch too much, frequently say the wrong thing, scratch my ass at inappropriate times (and then sniff my fingers), can’t look in the mirror without wanting to die. I’m a vain, self-obsessed, shallow, narcissistic, manipulative, degenerate, wheedling, whiny, needy, self-indulgent, vicious, cold, self-destructive, douchebag. (cuarta página del Preludio)

Pero también es un ‘yo’ que es capaz de reflexionar sobre sí mismo con lucidez (Rhodes, 56-57):

Shame is the legacy of all abuse. It is one thing guaranteed to keep us in the dark, and it is one thing vital to understand if you want to get why abuse victims

are so fucked up. The dictionary defines shame as ‘A painful feeling of humiliation or distress caused by the consciousness of wrong or foolish behaviour. And that breaks my heart a little. All abuse victims at some stage classify what was done to them as wrong/foolish behaviour that *they* have engaged in [...] Shame is the reason we don’t tell anyone about it [...] Shame guarantees silence, and suicide is the ultimate silence.

Nótese que la cursiva en *they* es del narrador, que aborda uno de los aspectos más escabrosos y angustiantes de la cuestión: la auto-culpabilización de las víctimas. El ‘yo’ víctima, aunque está presente sobre todo al principio, aparece y reaparece con las recaídas y recuperaciones (transitorias) constantes. Ya en la pista 12 emerge de nuevo este ‘yo’ destructivo: “[...] a petulant, lost, frightened, psychopathic egomaniac.” (Rhodes, 142). Este ‘yo’ víctima dominado por la auto-culpabilización y la auto-victimización recorre todo el autorelato hasta prácticamente el final: “Thirty years later I’m still there, pinned down and in pain and feeling it was all my fault” (Rhodes, 196).

El ‘yo’ paciente psiquiátrico también está muy presente en los primeros capítulos y protagoniza un intento de suicidio serio durante un ingreso hospitalario. El ‘yo’ pianista es otra de las identidades del narrador. Este ‘yo’ es muy tenue al principio y toma cuerpo a medida que avanza el autorelato hasta convertirse en el ‘yo’ dominante de los últimos capítulos: “e quindi uscimmo a riveder le stelle” (Dante). En algunas partes del relato, el ‘yo’ pianista muestra su cara pedagógica y deja ver al profesor de piano. El ‘yo’ pianista está muy relacionado con el ‘yo’ crítico musical que critica a la industria de la música clásica (Rhodes, 191). Al final del relato surge un ‘yo’ empresario que desea establecer un sello discográfico. A fecha de hoy (marzo 2017) ya se ha hecho realidad; se llama *Instrumental Records* (<http://www.instrumentalrecords.co.uk/>) y acaba de publicar un álbum de Marina Herlop.

Desde un punto de vista temporal, aparece un ‘yo’ niño de cinco años al principio del relato. También emerge un ‘yo’ esposo entusiasmado en formar un hogar y un ‘yo’ padre que vive la paternidad desde dos extremos: el amor y la plenitud, pero también el miedo y el terror. El ‘yo’ esposo, tras el divorcio de la primera mujer, da paso un ‘yo’ amante que se enamora de uno de los personajes centrales, Hattie. A medida que avanza la narración, surge el ‘yo’ terapeuta que se autoanaliza y que da consejos a los lectores. En concreto, hay una sección bastante prominente en la que hace una defensa abierta de la relación en pareja y de cómo cultivarla.

En relación con el ‘yo’ autobiográfico está la cuestión de la autoridad y autenticidad. ¿Es la vida en cuestión realmente relevante e interesante para un público actual amplio? ¿Qué experiencias realmente vale la pena narrar por ser significativas para los lectores? ¿En algún momento el narrador aborda la cuestión de la autoridad y autenticidad en el sentido de defender su derecho a contar y hacer pública su vida? Afirmo Rhodes en el *Preludio*: “My qualifications for writing this come from having made it through certain experiences that some people perhaps wouldn’t have” (Rhodes, xiv). Se lo toma como una oportunidad que le dio la editora, pero con una actitud entre el humor ácido y la incredulidad: “Which makes me fall about laughing because [...] I’m surrounded by an inherent madness, have a rather warped concept of integrity, few worthwhile relationships, even fewer friends, and, all self-pity aside, I’m a bit of an asshole.” (Rhodes, xiv).

La autobiografía de Rhodes tiene una clara voluntad oral y coloquial de dar voz directa e inmediata a tantos años de silencio y ocultación. De ahí el torrente verbal que inunda y abrumba al lector en cada página, un torrente, como hemos visto, lleno de giros y cambios bruscos. Rhodes levanta la voz pero sobre todo busca interlocutores en los

lectores. Es un autorelato esencialmente dialógico. La profusión de ‘yos’ que despliega tiene un correlato en la profusión de destinatarios. Hay algunas preguntas que invitan a la reflexión sobre este aspecto. ¿Qué actitud parece reclamar el narrador del lector? ¿Busca su compasión, su comprensión, su perdón, su empatía, su indignación, su rabia, su juicio moral, su compromiso social? ¿Busca su humor, su criterio musical, su ignorancia, etc.? ¿Existe alguna instrucción explícita o invitación implícita sobre cómo se supone que tiene que comportarse o sentirse el lector ante el autorelato?

La dedicatoria inicial del libro es para su hijo Jack: *For my son*. Sin embargo, el narrador se dirige a destinatarios de diversa índole. En algunos momentos, el lector se siente como un confesor en quien el narrador deposita su confianza. En otros momentos, el lector percibe que el narrador es consciente que entre la masa anónima de lectores puede haber pedófilos que sientan morbo por los detalles más gráficos y crudos de las violaciones.

Al principio del libro el narrador establece los límites de la confesión y se dirige a los lectores de una manera directa y tajante. No tiene un concepto idealizado e ingenuamente positivo de sus lectores; más bien al contrario, es consciente de que entre ellos puede haber de todo:

I’m not going to write about sex in detail. For a number of reasons. Some of you might read it and use it to fantasise about. Some of you might read it and judge me for getting a boner at the time (on occasion). Some of you will read it and just feel nauseous and indignant. But most of all I don’t want to go into detail because I don’t think I’ll make it out the other side if I do, especially when you can buy a copy of the Daily Mail if you’ve the urge to feel titillated, nauseous or judgmental. (Rhodes, 21)

De este modo el narrador rompe la convención de un lector ideal distante y abstracto y construyen un marco de interpelación rico y variado durante todo el relato sin bajar la guardia ante posibles pedófilos entre sus lectores: “[...] paedophiles – don’t think for a minute you’re anonymous to those who’ve been through it” (Rhodes, 39)

Las voces de los distintos ‘yos’ varían en un amplio abanico tonal, desde la rabia y la amargura cuando menciona o se dirige a su violador: “And in many ways that is what this book is. It is my letter to you, Peter Lee, as you rot in your filthy grave, letting you know that you haven’t yet won.” (Rhodes, 195); a los momentos de plenitud y alegría como cuando se refiere al efecto que le causa la música de Bach: “It shattered me and released some kind of inner gentleness that hadn’t seen the light of day for thirty years.” (Rhodes, 134). O cuando se dirige al lector en un tono didáctico como profesor de piano en la página 40.

Este abanico tonal no está exento de humor puntual (siempre ácido), como, por ejemplo, cuando dice: “There’s a piece of music I’d like to play at my funeral. Properly played – live, with orchestra and a decent pianist, not pumped out of the speakers in the drizzle as people loaf around thinking about snacks.” (Rhodes, 233). Ese sarcasmo también aflora cuando habla de los críticos musicales y los define como “The lonely, embittered, failed musician, asshole-disguised-as-academic dickhead. The sneering, snobbish, ill-informed and vicious ranters who would not be taken seriously in any other kind of journalistic endeavour and gleefully whore out their copy at 25p per word to the few people willing to pay attention.” (185-186)

La autobiografía de Rhodes está llena de contrastes extremos. Junto a los pasajes en los que relata crudamente el sufrimiento físico y emocional, hay explosiones de entusiasmo, ternura y alegría que tiene que ver con la música, con la paternidad y con las relaciones sentimentales.

2.3 *Trauma y estigma*

Como ya se ha avanzado, el núcleo y motor de estas las memorias, y más concretamente, de la confesión que en ellas encontramos, es el trauma que James Rhodes como superviviente, autor, narrador y personaje principal experimentó en la infancia y la adolescencia. Las víctimas infantiles de violaciones sexuales están sometidas no solo al sufrimiento de las violaciones y abusos sexuales en sí, sino también al yugo de silencio, secreto, aislamiento, traición de su 'yo', amenazas y miedo impuesto por el violador. Y desde ahí han de recorrer el duro camino que va de la víctima al paciente psiquiátrico y del paciente al superviviente (Herman, 97). Desde su experiencia como superviviente, el autor Rhodes elige una cita inicial que enmarca perfectamente el relato:

If we fetishise trauma as incommunicable then survivors are trapped – unable to feel truly known ... you don't honour someone by telling them, "I can never imagine what you've been through. Instead, listen to their story and try to imagine being in it, no matter how hard or uncomfortable that feels.

Reclama que el trauma no es incommunicable. La persona que lo ha sufrido necesita expresarlo y ser escuchada. Y es ese el motor de su autobiografía: "Child rape is the Everest of trauma [...] I was used, fucked, broken, toyed with and violated from the age of six. Over and over for years and years. And here is how it happened" (Rhodes, 9).

Si como dice Rhodes la violación infantil es el Everest del trauma, tomar la decisión de confesar y relatar las violaciones sufridas y el trauma consecuente es el Everest de la expresión y la comunicación. Como indica una de las voces más autorizadas en psiquiatría del trauma: "The child victim prefers to believe that the abuse did not occur. In the service of this wish, she tries to keep the abuse a secret from herself." (Herman, 102). La víctima consigue su objetivo mediante la negación, la supresión voluntaria de pensamientos y las reacciones disociativas, que dan lugar al trastorno de identidad disociativo. Herman (108-109) apunta que el estado emocional de la víctima infantil de la que se ha abusado crónicamente puede ir desde distintos grados de ansiedad hasta estados extremos de pánico, ira y desesperación.

This emotional state, usually evoked in response to perceived threats of abandonment, cannot be terminated by ordinary means of self-soothing. Abused children discover at some point that the feeling can be most effectively terminated by a major jolt to the body. The most dramatic method of achieving this result is through the deliberate infliction of injury. The connection between childhood abuse and self-mutilating behaviour is by now well documented [...] Survivors who self-mutilate consistently describe a profound dissociation state preceded by a feeling of unbearable agitation and a compulsion to attack the body. The initial injuries often produce no pain at all. The mutilation continues until it produces a powerful feeling of calm and relief; physical pain is much preferable to the emotional pain that it replaces.

Rhodes expone la extensa lista de problemas de salud que le acarrea el trauma: trastorno de estrés postraumático; adicción a la heroína, la cocaína, el ácido, el *speed*, entre otras muchas; alcoholismo; auto-lesiones; disociación; depresión; trastorno compulsivo-obsesivo; trastorno de personalidad múltiple; trastorno de identidad disociativo; etc. Como apunta Santayana:

He describes in great detail his experience of abuse, and subsequently his struggle with the self-destructive cycle of victimhood, self-harm, depression,

breakdowns, suicide attempts, drug abuse, alcoholism and dysfunctional relationships. He elaborates on what he considers the numerous symptoms of chronic sexual abuse – OCD, dissociation, visual and auditory hallucinations, hypervigilance and eating disorders – as well as the painful process of his treatment through reparative surgery, forcible institutionalisation, therapy and, of course, music, which is one of the more significant contributing factors to healing.

A medida que el relato avanza, el trauma personal da paso a una reflexión más social del trauma y desde una perspectiva más distante: “We are riddled with trauma. Abandonment, divorce, violence, abuse of every kind, neglect, alcoholism, anger, blame, judgment, religion, bullying [...]” (225).

El trauma a menudo acarrea el estigma, es decir, la identidad mancillada y rota. Goffman define el estigma como la situación de un individuo que está descalificado para recibir aceptación social plena. Goffman distingue tres tipos de estigma (14). En primer lugar, las deformaciones del cuerpo. En segundo lugar, los defectos de carácter referidos a enfermedades mentales, encarcelación, adicciones, homosexualidad, intentos suicidas, comportamiento político radical, etc. Y, por último, los estigmas tribales de raza, nación, religión, susceptibles de ser transmitidos por herencia y contaminar a los miembros de una familia.

En el caso de Rhodes, observamos estigma corporal: “It had been six months since the separation and I was in the middle of the divorce process. Imagine for a moment what this must feel like for me. I weigh eight stones. My arms are covered with self-inflicted scars.” (Rhodes, 164).

Este estigma corporal es resultado de las autolesiones mediante cuchillas de afeitar. Sin embargo, el estigma que más profundamente le afecta es ser un paciente psiquiátrico, ya que le puede impedir, en este caso, perder una ocasión de oro para llevar a cabo sus sueños profesionales como pianista:

[...] I’m never going to see him again because I’m mental and now he knows I’ve only been out of hospital a few weeks and of course no one in their right minds would take on someone like me, let alone lay out a huge Chong of cash for the privilege, and right now he’s haring back to London as fast as he can while I’m waiting here like a muppet, all excited about making an album.

El estigma de la enfermedad mental queda bien definido como una herida muy visible ante los ojos de la sociedad: “Spending time in a mental hospital is somehow like having a giant scar [...]” (Rhodes, 223).

En relación con el estigma, dice Goffman, la vergüenza se convierte en una de las posibilidades y es probable que el individuo pueda llegar a odiarse y denigrarse a sí mismo cuando está frente al espejo. En nuestro caso, el espejo es el autoretrato de Rhodes, que está repleto de momentos en los que el estigma se manifiesta en el remordimiento, el auto-odio y auto-culpabilización.

Rhodes como persona estigmatizada tiene dañada su identidad social, pero advierte que existe en su entorno unas pocas personas sensibles dispuestas a escucharle y a adoptar su punto de vista y compartir con él el sentimiento de que es humano y normal (Goffman). Es el caso, sobre todo, de Denis, su representante musical, y de Hattie, su segunda pareja.

Según Goffman, el estigma o bien puede ser innato o bien puede producirse posteriormente, como en el caso de Rhodes. En este segundo caso ya se ha dado un aprendizaje concienzudo de lo normal, por lo que es probable que sea problemático re-

identificarse consigo mismo. También es probable que la persona estigmatizada tenga una propensión a la autocensura y autocrítica, que en el caso de Rhodes son frecuentes y destructivas.

El individuo estigmatizado está fuera de la normalidad y sometido a diversos tipos de discriminación y desacreditación. El individuo estigmatizado ve dañada su identidad personal

El problema fundamental del estigma es cómo manejar la información oculta que desacredita socialmente al 'yo'. Durante treinta años Rhodes intentó pasar desapercibido mediante la ocultación del trauma.

El problema que se plantea es el manejo de la información oculta que desacredita al yo, el encubrimiento. Dado que el hecho de ser considerado normal trae grandes gratificaciones, casi todas las personas que tienen algo que encubrir intentarán hacerlo en alguna ocasión. Una persona que intenta pasar inadvertida lleva una doble vida y también a veces doble biografía.

2.4 El cuerpo y la corporeización del relato

El cuerpo y la corporeización del relato son, en el caso de Rhodes, un elemento clave para entender su autobiografía. ¿En qué momentos aparece el cuerpo? ¿Qué partes y qué funciones corporales centran la atención del narrador o del personaje? ¿Cómo afecta a la persona la visibilidad de su cuerpo tanto dentro como fuera del relato? ¿Qué significados culturales se atribuyen al cuerpo, como, por ejemplo, los tatuajes que lleva Rhodes? ¿Qué marcas corporales indican estigma social? En el caso de Rhodes, los cortes que se ocasiona con las cuchillas de afeitar son estigmas característicos que en más de una ocasión tiene que ocultar bajo las mangas largas de la camisa.

¿En algún momento del relato desaparece el cuerpo? Rhodes narra cómo en los momentos más extremos se disocia del cuerpo con la ayuda del vodka, la heroína o las autolesiones. ¿Hasta qué punto se representa el cuerpo como el lugar de la enfermedad y la incapacidad? En repetidas ocasiones el narrador hace referencia a un cuerpo delgado, desvitalizado. También hace referencia a un cuerpo medicalizado, un cuerpo que es objeto de operaciones quirúrgicas, receptor de efectos farmacológicos y experimentador de síntomas físicos de todo tipo. El cuerpo, sin embargo, también experimenta los efectos terapéuticos de la música y de la escritura terapéutica.

Cuando habla de su adicción al vodka lo define como “[...] a magical elixir that made all the noise recede, made me feel 6 feet tall and indestructible, was the only thing that made my head quieten down a little, and was a guaranteed ticket out of my body and inner world within fifteen minutes.” (Rhodes, 64).

Entre las partes de la autobiografía más físicas y corporales, destacan las referidas a los síntomas del trauma, en particular los de naturaleza estomacal e intestinal:

Sweating and nauseous from the pain, feeling like there was a knife being twisted into my guts. Shitting what felt like wáter, too scared to leave the loo for at least two hours [...] That horrific feeling of being on a packed tube on the way to work, sweat pouring off my face, soaking through my shirt, guts absolutely wrenched in pain, not sure if I was going to make it to the loo in time. Sometimes yes, sometimes no. (Rhodes, 55)

La descripción de cómo se autolesiona la primera vez es detallada y nítida:

So I pull off my T-shirt, take out and unwrap a single blade. It is impossibly shiny and kind of scary to look at – smooth, flexible, tiny, ludicrously Sharp. I push it down into the skin and then angle it upwards and drag it hard across

about an inch of flesh, pushing down as I do so. At first nothing at all. No pain, no nothing. And then about a second or two later, I see the skin literally open up, blood appearing magically, pain rushing through my body, the flesh opening. And the blood keeps coming.

Tras este incidente en el que casi se desangra en casa, tiene que ser atendido en el servicio de urgencias del hospital más próximo. Después de recibir la cura y el alta, vuelve a casa y lo intenta de nuevo, esta vez con más éxito:

And I got home, cleaned up the floor and tried again. A little less pressure, a little more attention to detail. And this time it was perfect. Three inch-long slices, not deep enough to require stitches, not shallow enough to allow the pain to subside too quickly. Just right. And it felt like a heroin high. Only cleaner. That feeling of falling back down onto the bathroom floor, satisfied, spent, exhilarated was everything.

Las sensaciones corporales están presentes en muchos momentos del relato. En algunas ocasiones se conceptualiza el cuerpo enfermo en términos farmacológicos y quirúrgicos, y se construye un cuerpo totalmente medicalizado:

The damage that the gym teacher's cock had done had caused the lower part of my back to explode. Something so big being forced into something so small again and again cannot be sustained without causing catastrophic damage. I woke up at home one day in the holiday, vomiting from the pain, and was taken to hospital. Morphine and pethidine (heaven) were administered and I had the first of three back operations to repair the physical damage. This one was laminectomy, as was the second one. The third was fusión with titanium rods being put in my spine to literally keep me upright. (Rhodes, 65)

En otras ocasiones se refiere a las respuestas involuntarias de su cuerpo como secuela de los abusos sexuales:

Then there are the really shaming things. Like getting an erection every time I cried. Somehow the body remembers everything and links tears with sexual arousal. I would cry as he blew me But physiology is physiology and my dick did its job and got hard. (Rhodes, 26)

3. Conclusiones

Esta autobiografía es una muestra del poder de la escritura. De su poder para dinamitar las fronteras arbitrarias entre lo privado y lo público. De su poder de revelación: "I didn't realise how fucking angry I still was until I started to write this book." (Rhodes, 8). De cómo empodera al 'yo' y lo reconecta con la verdad y con los otros. También es una muestra de hasta qué punto el superviviente, el autor, el narrador y el personaje protagonista están perfectamente alineados y entrelazados en un discurso coherente en su fondo. Ahí reside una parte importante de su poder narrativo y de su valor de verdad.

Instrumental en inglés puede tener dos sentidos; el más obvio en el título del libro de Rhodes (que contiene la palabra *music*) es el musical. El menos obvio a simple vista, pero el que más sentido cobra a medida que nos adentramos en su relato, es el de útil, provechoso, algo que nos sirve para llevar a cabo alguna acción. La acción que Rhodes lleva a cabo en su libro es la de traducir a escritura autobiográfica el trauma que ha sufrido y construir el relato de su propia vida. El trauma es la motivación pero el autorelato va mucho más allá. Coincido con Santayana cuando afirma: "This goes to

show that Rhodes' life story, and the way he writes about it in his memoir, is about much more than just giving voice to a traumatic experience, as he shares his experience of being able to live through the trauma and of finding a positive and lasting outlet for his creativity.”

Desde su particular experiencia personal (ahora ya construida discursivamente y compartida con el gran público), Rhodes lanza a la circulación una serie de motivos, temas, estilos, estructuras narrativas, presentaciones del ‘yo’, estrategias retóricas de todo tipo, que puedan ser utilizados y adaptados posteriormente por otras personas para avanzar en el proceso de descubrimiento de su subjetividad, de recuperación del trauma y de reconstrucción de su identidad pública. Sobre todo, lanza la actitud de que es posible tomarse la libertad de tener una voz personal, honesta y sincera, que empodere a quien decida hacerla audible y visible, por muy dispersa e incoherente que pueda parecer en su superficie. La coherencia (y también la dificultad) reside, precisamente, en la continuidad entre la experiencia personal y la textura que construye el autor en el autorelato. Santayana define esta complejidad en términos elocuentes:

The narrative voice frequently vacillates between suffering and joy, such as when a sublime experience of listening to Bach in a psychiatric ward is juxtaposed with a botched suicide attempt, or when graphic descriptions of self-harming are followed immediately by lyrical descriptions of music. In the most unexpected of moments, the narrative is laced with a bleak sense of humour. The texture of this narrative, with its uneven tone and the sudden, drastic changes in mood, are especially important in the way they embody the disordered nature of Rhodes' experience.

El poder curativo de la música es un tema recurrente en este libro. Sin embargo, aunque es innegable este poder, la música no es el único elemento terapéutico según el autorelato de Rhodes. Otros factores han tenido una importancia clave en su recuperación: personas como su hijo Jack, Hattie en el plano amoroso y Denis en su desarrollo profesional como pianista, así como el apoyo de los grupos de AA (Alcohólicos Anónimos) y la estancia en un centro de rehabilitación de Estados Unidos, por mencionar los más importantes.

Traducir el trauma y el estigma a escritura autobiográfica responde, pues, a una necesidad de expresión y de ordenación de la experiencia propia. Es un valiente ejercicio de libertad, honestidad, verdad y subjetividad. También es un complejo ejercicio de creatividad. La autobiografía es un género muy versátil, inmediato y directo. Sin embargo, no es una transcripción literal de lo ocurrido o de lo percibido. Más bien al contrario, se trata de una operación mental y textual constructiva y creativa, que, además, resulta compleja de cartografiar por parte del estudioso del lenguaje.

Rhodes demuestra cómo es, en su caso, el camino de víctima a paciente, de paciente a superviviente y de superviviente a pianista y escritor de renombre internacional. Un camino lleno de bifurcaciones, curvas, estrecheces y pendientes que quedan textualizadas en su autorelato.

En este ejercicio de escritura autobiográfica no solo sale beneficiado el autor, los lectores en general y las posibles víctimas de violaciones. También salen reforzados el género en sí y el guion social en tanto que se amplían sus límites y se abren nuevos espacios textuales para dar cabida a múltiples formas de expresión del trauma, tantas como víctimas individuales.

Obras citadas

- Domínguez, M. & L. Sapiña. “«Others Like Me». An Approach to the Use of the Internet and Social Networks in Adolescents and Young Adults Diagnosed with Cancer.” *Journal of Cancer Education* 1-7 (2016).
- Goffman, E. *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity*. Londres: Penguin Books, 1990.
- Herman, J. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence – From Domestic Abuse to Political Terror*. Nueva York: Basic Books, 2015.
- Lejeune, Ph. *Signes de vie: Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 2005.
- Mellor, A. “‘Instrumental’ by James Rhodes.”
Disponible en: <https://www.gramophone.co.uk/feature/book-review-instrumental-by-james-rhodes> [último acceso el día 10 de marzo de 2017], 2015.
- Miller, N. K. “The Entangled Self: Genre Bondage in the Age of the Memoir.” *PMLA* 122 (2) (2007): 537-548.
- Quinby, L. “The Subject of Memoirs: *The Woman Warrior*’s Technology of Ideographic Selfhood.” En *De/Colonizing the Subject*, 1992. 297-320.
- Rhodes, J. *Instrumental. A memoir of madness, medication and music*. Edinburgh: Canongate, 2015.
- Salvador, V. “Autorrelato e identidades profesionales. Sobre autobiografías de científicos y médicos.” *Annali di Ca’ Foscari. Serie occidentale* 49 (2015).
- Santayana, V. “A review of James Rhodes’ ‘Instrumental’.” Disponible en: <http://blogs.bmj.com/medical-humanities/2015/09/02/the-reading-room-a-review-of-james-rhodes-instrumental> [último acceso el día 10 de marzo de 2017], 2015.
- Smith, S. & J. Watson eds. *De/Colonizing the Subject: The Politics of Gender in Women’s Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1992.
- . *A Guide for Interpreting Life Narratives. Reading Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.
- Teruel, M. ed. & trad. *Confesiones de un inglés comedor de opio*. Madrid: Cátedra, 1997.
- Zambrano, M. *La confesión: género literario*. Madrid: Mondadori, 1988 [1943].