

La ficción responsable se convierte en antídoto: el ‘contra-realismo’ de Isaac Rosa como discurso alternativo ante la crisis

MAURA ROSSI

Università di Padova (Italia)

Resumen: Desde sus experimentaciones post-mnemónicas —en particular con *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007)—, la escritura de Isaac Rosa se ha comprometido crecientemente con una deconstrucción puntual y despiadada del realismo narrativo clásico, concebida como proyecto no meramente artístico sino político, con su función específica en el escrutinio acerca de la contemporaneidad y concienciación del lector. Una función que cabe defender y calcar ante una constante relegación neutralizante del discurso literario en los escaparates inofensivos de lo estético. El presente artículo se propone indagar la declinación y puesta en práctica personales que Rosa propone de la ficción responsable, con una atención específica por la configuración en sus obras sobre crisis —*El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013) y *Feliz final* (2018), con referencias ocasionales a sus cuentos y novelas gráficas— de un ‘contra-realismo’, eso es, de un realismo renovado y de protesta, que ante todo entrene al lector a reconocer los innumerables mecanismos —fccionales y no fccionales— de manipulación de la realidad, y a la vez impulse una (re)acción consistente e informada contra una circunstancia indignante.

Palabras clave: Isaac Rosa, crisis, literatura española del siglo XXI, realismo, literatura y política.

Résumé: Depuis ses expériences post-mémorielles —en particulier avec *El vano ayer* (2004) et *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007)—, l’écriture d’Isaac Rosa s’est engagée de plus en plus nettement dans une déconstruction précise et sans pitié du réalisme du XIXe siècle, s’inscrivant dans un projet non seulement artistique mais également politique, avec une fonction caractéristique d’examen scrupuleux de la réalité contemporaine et de la prise de conscience (politique) du lecteur. Une fonction qu’il convient de défendre et d’affirmer face à une constante relégation et neutralisation du discours littéraire dans la vitrine inoffensive de l’esthétique. Le présent article propose de s’intéresser à la déclinaison et à la mise en pratique très personnelles de la fiction proposées par Rosa, en s’attachant en particulier à la configuration d’un contre-réalisme dans ses œuvres sur la crise —*El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013) et *Feliz final* (2018) avec des références ponctuelles à ses nouvelles et ses romans graphiques—, c’est-à-dire d’un réalisme renouvelé, d’un réalisme de protestation,

qui entraîne avant tout le lecteur à reconnaître les innombrables mécanismes – fictionnels et non-fictionnels– de manipulation de la réalité, et le pousse également à une (ré)action concrète et informée contre des circonstances qui suscitent l'indignation.

Mots clés: Isaac Rosa, crise, littérature espagnole du XXIe siècle, réalisme, littérature et politique

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

ROSSI, Maura, « La ficción responsable se convierte en antídoto: el 'contra-realismo' de Isaac Rosa como discurso alternativo ante la crisis », p. 10-52, in FLORENCHIE, Amélie, CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Narraplus*, N°3 - Isaac ROSA, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2020. <http://narrativaplus.org/Narraplus3/La-ficcion-responsable-se-convierte-en-antidoto-ROSSI.pdf>

Ya a partir de los densos párrafos metaliterarios diseminados por *El vano ayer* y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* —vertebrados todos alrededor de la confutación crítica, propuesta desde la literatura, de la(s) lectura(s) dominante(s) sobre el pasado de España¹—, se registra en la escritura de Isaac Rosa, además del nacimiento y progresiva afirmación de una de las voces más sólidas de la narrativa ultracontemporánea en lengua española, una confrontación continua e ininterrumpida con el valor transliterario de la ficción, eso es, con el papel que esta desempeña no solamente en

¹ *El vano ayer* (Rosa, 2004), concebido como un producto narrativo híbrido que presenta tintes de novela, ensayo e investigación periodística, cuestiona el mito de un supuesto ablandamiento de la violencia dictatorial en las últimas dos décadas del franquismo, a la vez que se opone duramente a cualquier tipificación simplificadora de la memoria del trauma histórico compartido. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (Rosa, 2007), en cambio, a través de su narración desdoblada se enfrenta contemporáneamente con la ineficacia de toda supresión mnemónica —en este caso, de un crimen colectivo llevado a cabo en la primera posguerra—; con la 'limpieza de sangre', eso es, de reputación, que durante la transición agilizó la supervivencia política de numerosas figuras del régimen; y con la delineación (ya plenamente apreciable en el año 2007) de una lengua narrativa del trauma que resulta netamente mistificadora por sensacionalista, romántica, nostálgica y vacuamente épica.

la representación, sino también en la percepción de y reacción a 'lo real'. Una realidad que para Rosa parece adquirir los matices de un magma semiótico en el que, por lo menos en la actualidad, esencia y simulacro se superponen y confunden (una visión en algo reminiscente del concepto de 'hiperrealidad' delineado en Baudrillard, 1978), en la medida en que

vivimos rodeados de ficciones. Diría más, asediados por ficciones. Por representaciones ficticias de la realidad. No me refiero a novelas. Ni cuentos. Ni siquiera series de televisión. Sino esas otras narrativas que hoy detentan la hegemonía de la ficción: la política. La economía. El periodismo de los grandes medios. [...] Y por supuesto la publicidad, como síntesis y modelo de las tres anteriores. [...] Las versiones oficiales hace tiempo que son ficciones. Relatos. El triunfo del *storytelling* de marras, el arte de contar historias, válido en todo lugar y hora (Rosa, 2013, p. 11).

La narración de la realidad es, entonces, una arena en la que se enfrentan lenguajes antagónicos, pero sutilmente homologados — podría incluso decirse globalizados— en sus mecanismos argumentativos y en las impresiones que provocan en el receptor, lo cual ocasiona un plurivocalismo aparente, que esconde en realidad una fuerte tendencia inercial hacia el *mainstream*, eso es, una consolidación potencialmente infinita de la instancia mayoritaria, una «ontologie de la signification» única (Barthes, 1964, p. 40) exacerbada por la circulación rápida de la información por vía telemática, a la que resulta sometido todo «lectoespectador» (retomando a Mora, 2012)². En semejante panorama, «ante una

² Ya en su discurso de agradecimiento al recibir el premio literario *Rómulo Gallegos*, Rosa (2005a) clasificaba la literatura aparentemente falta de responsabilidad —una connotación, la de la literatura responsable, que el autor prefiere al más frecuentemente empleado concepto de compromiso, pues ya pasaron para él «los grandes momentos de la literatura comprometida»— como una narración que en realidad reitera la visión política dominante sobre el pasado y, más en general, sobre el mundo (una lectura también profundizada en Florenchie, 2011, Valle Detry, 2012 y Martínez Rubio, 2013). Para la contemporaneidad más atinada, la que constituye la cotidianidad tanto del escritor como de sus lectores, Rosa habla análogamente de la necesidad patente de construir una representación que dispute el primado mediático de las 'ficciones informales', y que «compita» entonces «con las numerosas representaciones (ficciones la mayoría, aunque no las tomemos por tales) que consumimos cada día y que no nos llegan con forma de cuento, sino de noticia, entrevista o crónica

realidad que se resiste a ser contada, que se ha vuelto más sofisticada, más difícil de narrar, la literatura tiene esa capacidad, o debería tenerla, de ser una narración con una complejidad algo más avanzada que otras formas de narración» (Rosa en Gascón, Navarro, Martín Rodrigo y Rosa, 2018, p. 66).

En el contexto de la crisis económica actual —que, según se lee, entre otros, en Lluch-Prats (2017) y Claesson (2019), no solamente se ha convertido en materia bruta para la literatura de nuestros días, sino que también está influyendo activamente en los planteamientos de la práctica narrativa—, Isaac Rosa figura entre esos autores que consideran la ficción como una operación retórica, a la vez que en todo momento creativa, que, cuando rehúye las declinaciones puramente recreativas que acaban neutralizando cualquier atisbo de crítica ética, consigue reinventar y re-significar la concepción decimonónica del realismo, ya ampliamente caducada. El ‘realismo’ de Rosa, en efecto, no muestra ningún fetichismo por una quimérica verosimilitud fotográfica en el momento de retratar la realidad, sino que busca más bien una autenticidad subterránea no siempre manifiesta, un anclaje reconocible a la circunstancia que, sin embargo, no se afloja, sino que se afirma a la hora de pintar pinceladas grotescas, absurdas, esperpénticas e incluso estiradas «hasta el límite de lo inverosímil» (Sanz Ruiz, 2016, p. 58) —llegando a ser, en otras palabras, tan irreal como puede serlo la realidad misma—, que sí quiere ser prisma, pero más que espejo se convierte en lupa, instrumento entregado al lector y cuyo propósito es patentizar, maximizar los puntos de vista contrarios, minoritarios. La escritura del autor es, entonces, un

mirar, pero no para describir sin más, no para dar testimonio, sino para torcer la mirada como solo la ficción puede hacerlo; para obligar al lector a mirar desde ángulos inusuales, en incómodos escorzos. Mirar la realidad en lo que tiene de extraña, de violenta, de monstruosa incluso, aunque no la percibamos como tal a fuerza de naturalizarla (Rosa, 2015a, p. 9-10).

(ficciones periodísticas); de mitin, comunicado, rueda de prensa o programa electoral (ficciones políticas); de estadística, resultados o presupuestos (ficciones económicas); de promesas, espejismos y deseos (ficciones publicitarias)» (Rosa, 2015a, p. 9).

Escribir ficción sobre la realidad, sobre lo que constituye el trasfondo vital de cada uno de nosotros —aunque por supuesto con diferentes niveles de afectación— equivale para Rosa a deshacer la domesticación de lo inaceptable con precisión de cirujano, a mostrar el lado oscuro de la noticia, su faceta encubierta, a desmentir la simplificación mediática y a patentizar que otra versión sobre lo que está aconteciendo sí es posible, aunque «los dueños del discurso dominante pueden inclinar la verosimilitud hacia un lado o hacia otro» (Gopegui, 2008, p. 39)³. Según observa Geneviève Champeau (2014, p. 28), «de este modo, la ficción puede pretender liberar al receptor de los esquemas mentales que condicionan su percepción de la realidad y permitir un pensamiento personal y crítico. No se trata de seducirlo, sino de sacudirlo».

Es más. Además de cuestionar las lecturas hegemónicas sobre el derrumbe económico dándole una vuelta de tuerca al perspectivismo de la verosimilitud —pues «habría que empezar reconociendo que si existe [una] literatura de la crisis, no está hoy en las novelas, sino en los periódicos, en los discursos políticos o en los informes de los organismos económicos, pues en sus páginas se construye la ficción de esta crisis, y se transmite a los ciudadanos» (Rosa, 2012c)—, la literatura responsable sobre el bache actual consigue para Rosa crear cierta conciencia de que «el futuro no está fatalmente escrito, que cabe garabatear en su margen y generar inquietud en el lector, hasta que acabe haciendo suya la pregunta ¿Qué pasaría si?» (Rosa, 2016, p. 7). Así se plantea un eslabón sucesivo a la formulación de visiones desmitificadoras del recuento teleológico de lo inevitable que suele coadyuvar la ingrata ingestión de la píldora en la que las citadas narraciones ultra-mediatizadas encapsulan las numerosas recaídas de la crisis en lo cotidiano de cada cual.

³ Explica Rosa (2010, p. 100) que «en las posibilidades de una literatura materialista, nos enfrentamos a limitaciones, condicionantes, apriorismos, mediaciones, prejuicios, que tienen que ver con la aceptación, más o menos crítica, de un determinado tipo de literatura, de una determinada historia de la literatura, de un canon, de una manera de leer y una manera de escribir, de unos aspectos formales, de unas elecciones lingüísticas y temáticas, todo aquello que ha sido naturalizado por la literatura, por el sistema cultural y por tanto el sistema productivo, hasta hacernos perder la perspectiva y olvidar la vieja máxima: que todas esas ideas dominantes que nos condicionan son, como siempre han sido, las ideas de la clase dominante».

Desdibujando, en efecto, el atisbo más o menos consolidado de una red de acciones colectivas, solidarias y transversales, complejas en lo que se refiere a su actuación —y por ende no siempre llevadas a cabo con éxito en las ficciones que nos proponemos analizar—, pero en todo caso presentadas como posibles, al alcance e incluso al caer, Rosa parece invitar a su lector a interceptar la invita(c)ión ‘contra-real’ no solamente a imaginar, sino a construir otro presente, a reapropiarse de la actualidad lejos de idealismos huecos, ejerciendo, en cambio, su derecho a rebelarse contra la ilusión de micro-bienestar con la que el neoliberalismo le ha relegado a una conveniente pasividad social⁴. Se trata de un proyecto de búsqueda y desentrañamiento, desde la literatura, de una renovada «imaginación política como trabajo colectivo» (Peris Blanes, 2018, p. 2), de una re-colonización ‘indigenista’ de las regiones de lo real y lo verosímil, usurpadas por la verborrea de lecturas que con su acoso numérico intentan compensar su explicación insatisfactoria, de un *occupy reality* que impacte desde la ficción, pues

en la conciencia de un mundo imposible, de un mundo injusto y desbocado, son muchas las narraciones no solo posibles, sino urgentes. Ese es un espacio legítimo para la escritura del que deberían apropiarse los escritores de novelas, [también en relación con] la capacidad de la literatura para romper la luna del escaparate de lo real, para hacerlo añicos, para cuestionar el canon de normalidad, para que, con nuestras narraciones imposibles —inadaptadas, excluidas, invisibilizadas, contestonas, agrias, incómodas, resistentes, subversivas e intrépidas— desvelemos las frases hechas de nuestra ideología invisible cuestionando un ‘deber ser’ que nos venden como ser sin más y que se impone sobre

⁴ También gracias a la posibilidad de síntesis expresiva brindada por soportes que difieren de la novela, el impulso ‘contra-realista’ alcanza niveles a primera vista casi utópicos o incluso irreales en numerosos cuentos de Rosa y en las novelas gráficas *Aquí vivió* y *Tu futuro empieza aquí* (Rosa y Bueno, 2016; Rosa y Mikko, 2017), diseminadas de personajes desacostumbrados a su poder de reacción cívica que de repente se convierten en ‘superhéroes’ contemporáneos al desempolvar su iniciativa y reaccionar. El espíritu ‘contra-realista’ de las novelas, en cambio, resulta más bien enmarcado en patrones políticos reconocibles en el proyecto europeo —y, en el caso de Rosa, en particular español— del movimiento de indignación colectiva teorizado en Hessel (2011). A propósito del planteamiento narrativo de Rosa, Mélanie Valle Detry (2015, p. 166) habla de novelas presentadas como «contranarraciones, o sea, como narraciones oriundas en [*sic*] una lectura crítica de discursos o relatos comunes con los que entran en diálogo».

nuestra vida privada, nuestras acciones en la esfera de lo público, sobre la realidad y sobre la propia literatura (Sanz, 2012, p. 109).

Estamos, al mismo tiempo, frente a una forma de hacer ficción que quiere abordar, por fin eficazmente, un tema que, según opinan numerosos autores y críticos de la literatura ultracontemporánea, va adquiriendo los contornos del proverbial 'elefante en la habitación' en el monopolio hasta la fecha apenas agrietado de «la novela de la no-ideología [que] no solo narra los conflictos del presente desde un punto de vista aconflictivo [...], sino que además acude a pasados conflictivos y los ideologiza, mostrando sus tensiones políticas y sociales como meras pulsiones individuales» (Becerra Mayor, 2013, p. 124), o maquilla la circunstancia ablandándola, masticándola, embelleciéndola u homogeneizándola hasta que, para no ser ya contundente, acaba perdiendo del todo las marcas de identidad que la conectan con la dimensión experiencial de cada lector⁵. Ante una imperante «cultura conflictófoba» (Rosa en Valle Detry, 2015, p. 164), el realismo disidente, que no pretende fotografiar, sino diseccionar lo real y desautomatizar así el «political unconscious» intrínseco en todo acto de lectura e interpretación (Jameson, 2002), se propone entonces como una actualización percibida como necesaria del *¿Qué es la literatura?* sartriano (ver Sartre, 1957) en clave pragmática, proactiva pero también programática⁶, de modo que se rompa de una vez para todas la asunción tranquilizadora de que la cultura, sobre todo la que mana de la literatura, «es siempre

⁵ A este propósito, para la novela actual, Vicente Luis Mora (2014, p. 197) diferencia un «realismo ingenuo», que «considera que la realidad puede recogerse, desproblematizada, en la narración», de un «realismo fuerte, que entiende que para hablar de la realidad hay que procesarla primero, hay que someterla a un contraste estético e ideológico». A las ficciones acriticas bien se aplicaría la lectura de Georg Lukács (1980, p. 36-37) sobre productos literarios 'compostables', ininfluyentes, que «both emotionally and intellectually [...] all remain frozen in their own immediacy; they fail to pierce the surface to discover the underlying essence, i.e. the real factors that relate their experiences to the hidden social forces that produce them» [«tanto emocional como intelectualmente permanecen todos congelados en su propia inmediatez; fallan a la hora de permear la superficie para descubrir la esencia subyacente, como serían, por ejemplo, los factores reales que conectan sus experiencias con las fuerzas sociales ocultas que las producen», traducción mía].

⁶ La pregunta es reformulada como *¿Qué hacemos con la literatura?* en Becerra Mayor, Arias Cereaga, Rodríguez Puértolas, y Sanz (2013).

un cascarón de huevo, la voluta de una columna dórico-jónica, un *bouquet*, un aderezo, la guarnición que acompaña al filete» (Sanz, 2014, p. 7). En última instancia, de una repolitización de la novela que le devuelva el «lugar que ocupaba en la sociedad» y corrija el actual «realismo con poca realidad, que [...] evita el mundo de fuera» (Rosa en Aguilar, 2015).

En lo que se refiere a la voz de Isaac Rosa, y a la postura transliteraria asumida por el autor en su producción novelística sobre la crisis, cabe ante todo tratar de comprender los mecanismos múltiples de desmontaje de la retórica mayoritaria sobre lo real que pueden encontrarse en las últimas cuatro novelas del autor, a saber *El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013) y *Feliz final* (2018)⁷. En un segundo momento, es significativo captar la sugerencia constructiva intrínseca al ‘contra-realismo’ de Rosa, intentando registrar los elementos de reacción social representados o sugeridos en ellas como no llanamente narrativos, ensueños fanta-políticos confinados en las historias que se entrecruzan en las páginas de cada obra, sino como tomas de posición a través de las cuales el autor ‘se moja’ contra la sofistería informativa que defiende la inevitabilidad de lo que está pasando y propone, en cambio, a través de «la comprensión general de una experiencia particular» (Gopegui, 2014, p. 27), un redescubrimiento activo de la red, que vincule (pro)positivamente el ciudadano/lector a su prójimo y contradiga/contrarreste el efecto dominó —informativo y, sobre todo, material— del derrumbe económico.

Para empezar, el sustrato común sobre el que parecen apoyarse las cuatro narraciones, notablemente distintas la una de las otras desde el punto de vista tanto estilístico como del contenido —y ulteriormente diversificadas en el nivel ‘micro’, al presentarse en cada caso como un abanico de historias plurales—, es la omnipresencia imperiosa de la expectativa socialmente inducida que se infiltra hasta convertirse en endémica en la encrucijada de relaciones y situaciones por las que se mueve el sujeto

⁷ Para las indicaciones sintéticas, junto al número de página a partir de este momento utilizaré las siglas MI para Rosa (2012b), PM para Rosa (2012a), HO para Rosa (2015b) y FF para Rosa (2018).

hipermoderno retratado por Rosa⁸. Si el (mundo del) trabajo, con sus informes mutaciones deshumanizantes, es acaso el blanco más solicitado por la crítica del autor, la sombra ominosa de lo-que-creemos-merecer-pero-no-alcanzamos-a-tener también abarca, por supuesto, las esferas política, familiar, habitacional y sentimental-sexual, los anhelos para el futuro, las evaluaciones sobre el pasado, las interrelaciones, la percepción del deber, el deseo, el placer y la culpa, sin que resulte posible aislar una dimensión de la otra, ni distinguir, muchas veces, la iniciativa individual de la coacción colectiva. Así, los personajes de Rosa se encuentran sumergidos entre corrientes antagónicas, en conflicto consigo mismos y con su entorno —dos espacios vitales, el de la individualidad y el de la sociabilidad, que el autor parece recrear como a menudo superpuestos y confusos, aunque no totalmente coincidentes—, marcados ambos, para cada uno de ellos, por un torbellino de cavilaciones hipotéticas que en numerosos casos conforman el reverso negativo de la expectativa, eso es, el miedo, el terror incluso, a que lo que tenemos —y hemos alcanzado a duras penas, aun sin saber bien si es porque queríamos o el resultado de un vacío *mouse racing*⁹— resulte insuficiente, desaparezca o se nos arrebatase de una zanjada devolviéndonos, desnudos e indefensos, a la casilla inicial del Monopoly que es el recorrido vital del sujeto en la sociedad contemporánea.

⁸ Al aludir a la hipermodernidad hago referencia a la lectura de Lipovetsky (2016, 56-57), quien argumenta que «la sociedad que se está organizando es una sociedad en la que ya no son estructurantes las fuerzas que se oponen a la modernidad democrática, liberal e individualista, en la que han caducado las grandes propuestas alternativas, en la que la modernización no tropieza ya con resistencias organizativas e ideológicas de fondo. [...] Incluso las clases y las culturas de clase se difuminan en beneficio del principio de la individualidad autónoma. El Estado retrocede, la religión y la familia se privatizan, la sociedad del mercado se impone: ya solo quedan en la palestra el culto a la competencia económica y democrática, la ambición de la técnica, los derechos de los individuos. Lo que hay en circulación es una segunda modernidad, desreglamentada y globalizada, sin oposición, totalmente moderna, que se basa en lo esencial en tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individuo».

⁹ Remito a la animación del dibujante Steve Cutts (2017) para un retrato sugerente de la vida del sujeto occidental de la contemporaneidad, transfigurado como un ratón en marcha perpetua y alocada.

La presencia fantasmal, intrusiva del miedo a la pérdida es el tópico que marca el ritmo de *El país del miedo*, una ficción que solo parcial y superficialmente coincide con una larga anamnesis del ‘trastorno obsesivo compulsivo’ —este podría ser el diagnóstico— que induce al personaje de Carlos, el padre de la familia de tres personas que vertebra la narración, a enumerar mentalmente cada posible, macro- y microscópica causa de alteración del delicado equilibrio homeostático que rige su nido, acarreando un efecto bola de nieve por el cual cualquier input externo es distorsionado como potencialmente amenazante. Esbozado como una suerte de distopía catastrofista de tintes más oscuros respecto al ya de por sí inquietante país de las maravillas de la Alicia de Carroll, el país del miedo de Rosa es en realidad un anónimo escenario urbano español —aunque bien podría tratarse de otra gran ciudad europea—, y más específicamente un barrio de la clase media, salpicado, pero todavía no hundido por los efectos de la crisis, en la medida en que chatarreros, obras abandonadas, polígonos convertidos en catedrales en el desierto, marginación social y «decenas de prostitutas repartidas como mobiliario urbano a lo largo de la calle» (PM, 297) siguen constituyendo sus apéndices periféricos, el conjunto de lo indeseable que queda marginado en la orilla invisible del bienestar, y todavía no ha afectado, aunque aceche, amenazante, el tejido sano que los vecinos se empeñan en defender¹⁰. La narración arranca con el estallido de una percepción de vulnerabilidad que, culpablemente —y Rosa quiere instilar esa percepción de culpabilidad en su lector—, tranquiliza, pues su origen es inmediatamente aislado como alógeno con respecto a la comunidad cerrada que es el barrio y el mismo edificio donde vive la familia. En las primeras líneas de la novela la mujer de Carlos se da

¹⁰ En realidad, hacia la mitad de la novela Rosa explicita la deuda de su título con el nombre de un test infantil mencionado en «un comentario de Jean Delumeau en su libro *El miedo en occidente*. Se trata de una prueba utilizada por los psicólogos para facilitar la expresión de los sentimientos en los niños, en caso de experiencias traumáticas que han dejado secuelas, o en menores con algún tipo de trastorno grave» (PM, 208). Conforme la narración avanza, Carlos mismo empieza a redactar la descripción de su personal país del miedo, «frente al ordenador» en «un documento nuevo» (PM, 212), de modo que el lector llega a sospechar cierta compenetración metaliteraria entre el archivo del personaje y la exploración pormenorizada de sus miedos propuesta por la narración en tercera persona.

cuenta de que pequeñas sumas de dinero y joyas utilizadas con escasa frecuencia desaparecen regularmente de su bolso y de los muebles de su casa; culpa por ello a Naima, la chica de la limpieza «muy joven, marroquí» —«rápida, limpia y callada [...]. Sin contrato, cobra por horas y no tiene llave propia» (PM, 10)—, y, tras delatarla con el resto de la comunidad, la despide, despachando sus peticiones de disculpas y proclamas de inocencia, que llegan a trompicones debido a escasa familiaridad de la joven con el castellano, con un puñado de billetes, casi tirados en la cara a modo de finiquito. Debido a que esas pequeñas desapariciones domésticas no resultan neutralizadas por el alejamiento de la joven, sino que aumentan en número y valor de los objetos sustraídos, se esfuma la impresión ilusoria de neutralización de la inseguridad gracias a la expulsión del hipotético caballo de Troya al que se asociaba la irrupción en lo doméstico de la semilla de la desestabilización.

A partir de este punto, la narración se bifurca en dos distintas modalidades expresivas del miedo que convergen ambas en el personaje de Carlos. La primera es circular y se traduce en el inventario detallado de los *worst case scenarios* que podrían amenazar a la familia, cuyo gatillo es el temor 'radial' del hombre, un miedo que en ningún caso resulta arraigado en lo puramente endógeno, sino que siempre estriba en la faceta relacional del núcleo con el exterior, y cobra la forma de algún tipo de agresión. La segunda es más bien lineal y desteje los hilos de la madeja que conecta el apartamento de la familia con los bienes robados, hasta que encuentra su nudo originario en la relación entre Pablo, el hijo de Carlos y Sara, y un compañero de colegio que, al parecer, le ha ido extorsionando dinero y pertenencias. En medio de estas geometrías entrecruzadas se pierden los contornos que separan el peligro real del imaginario, y se van acumulando recelos anti-reales —exagerados, desmedidos, incontrolados— en un complejo caleidoscopio de distorsiones por medio del cual Rosa pretende que su lector desafíe las reacciones automáticas de rechazo y cierre ante lo desconocido y, más en general, la otredad, en un momento histórico de defensa inopinada de 'lo mío' y 'lo nuestro'.

Por medio de un inventario acumulativo —un recurso frecuente en la narrativa de Rosa ya a partir de *El vano ayer*— intercalado con los

avances de la trama vinculada con el matón adolescente Javier, el «miedo líquido» de Carlos (siguiendo a Bauman, 2007) es cartografiado por una narración omnisciente que con sutileza mueve su referente de la tercera persona del singular, es decir el personaje, hacia un más inclusivo 'nosotros' que deja el lector al desnudo, presentando como suyos temores (no tan) recónditamente xenófobos y clasistas. Si la sierpe del miedo obsesivo de Carlos, que se delata a sí mismo como un cobarde desde la más temprana niñez, se ha largamente cebado de los cuentos infantiles sobre el coco, la literatura y la cinematografía del horror, lo que aprieta sus roscas es ahora la encrucijada plurisemiótica y multimedial que emplea el temor como medida retórica de control del ciudadano medio. Carlos vive en una «pesadilla consciente» (PM, 18) que hace que el personaje sienta miedo al resentimiento social de los pobres, causa de una hipotética venganza colectiva; a una invasión de su domicilio, que podría fácilmente escalar en una cadena de violencias físicas hacia él, su mujer y su hijo; a la tortura y al dolor corporal infligido (y nunca idiopático, pues la enfermedad o la violencia doméstica no entran en el radar paranoide del personaje); a no cumplir eficazmente con el deber social de desempeñar el rol de *pater familiae* fuerte y asertivo, dejando así a sus seres queridos desprotegidos ante la intemperie del mundo; a tener que escoger la ley de la fuerza ante la ley de la razón, y por ende al descontrol, a convertirse en un ser primordial, a desatar instintos que él mismo no ha explorado todavía; a acontecimientos excepcionales que transformen la ciudad en un escenario apocalíptico, un desierto tan solo apto para un *homo homini lupus* que lo llevaría a sucumbir ante la violencia caníbal de seres más instintivos; a la violación de su cuerpo, el de Sara e incluso, en una digresión altamente turbadora, el de su niño, y de todos los niños; a la brutalidad impune que ejercen ocasionalmente las autoridades policiales, la misma que le imponía prudencia cuando en su juventud participaba en alguna que otra protesta estudiantil.

Naturalmente, lejos de encajar en el patrón del analfabeto funcional que sucumbe a la ignorancia a la hora de conferir una forma a sus miedos, Carlos, como muchos lectores, es un temeroso culto, razonable y liberal, capaz de escrudiñar sus inquietudes:

Cuando lo analiza, acaba reconociendo que se trata de un miedo inducido, inflado, alentado, que oculta, bajo la cortina de la inseguridad personal, otro tipo de inseguridades más graves, sociales y económicas: miedo a perder, a no tener, a no ser, a no llegar a fin de mes, a una vejez sin recursos, a no poder consumir tanto, a no tener vacaciones, a caer y no poder levantarte, a quedarte fuera. Además, se trata de un miedo clasista, pánico de la clase media (PM, 130-131).

Dicho de otra manera, el imán de los temores de Carlos es el *status quo* suyo y de su familia, un mosaico construido socialmente en el que cunden los esfuerzos pasados y cotidianos, una conquista aparente que activa todo mecanismo de defensa, porque es percibida como tan apetecible y envidiable que puede ser arrebatada de golpe y sin explicaciones por una intervención externa. El miedo, entonces, se convierte en una acción/reacción hasta cierto punto consciente que altera la relación del personaje con la realidad, pero que a la vez interactúa con un sinfín de evidentes o tácitas retóricas distorsionantes a las que todos resultamos expuestos y que tomamos como medicamentos diarios: la radio, la televisión y el «periodismo alarmista», que, con la complicidad de las redes sociales y de la rápida circulación de noticias manipuladas o incluso de bulos, confieren a la información un corte sensacionalista, ambiguo entre crónica y «leyenda urbana» (PM, 233 y 189), pero también el mercado y la publicidad, que utilizan la angustia suministrada artificialmente para vender productos exclusivistas¹¹, o cierta política, que presenta como probables y amenazantes escenarios tarantinescos que tienen el efecto de

[p]ropagar entre los ciudadanos la sensación de inseguridad, de desconfianza, de que la ciudad es una selva llena de animales

¹¹ A modo de ejemplo, Rosa formula una polémica explícita y puntual en contra del *guerrilla marketing* promovido por las empresas privadas de protección y vigilancia, que aguardan como buitres a que una comunidad caiga víctima de un robo o infracción para proponer sus servicios y que, más en general, bombardean a sus potenciales clientes con la lengua apremiante de la estadística, utilizando el miedo a lo ajeno e inesperado como palanca comercial. Más ampliamente, y como también en algunos de sus cuentos, el autor hace referencia a las viviendas y vehículos, y a las publicidades que los comercializan, como unidades de medida arbitraria del nivel social de las varias zonas de la ciudad por las que se mueve Carlos.

peligrosos, que no puedes fiarte del que pide ayuda ni del que ofrece, que los encuentros fortuitos siempre ocultan una intención perversa y los lobos melosos son los más peligrosos de todos (PM, 217).

Se sintonizan con la misma frecuencia discursiva los tres pasajes hetero-semióticos que Rosa intercala con su narración, y que coinciden con unos «consejos para su seguridad» (PM, 176) recuperados de la web del Ministerio del Interior; la explicación del método de enseñanza de defensa, que «se ha convertido en una necesidad de nuestro tiempo», en un «clima de inseguridad [...] preocupante» (PM, 199), que se encuentra en la página de una asociación deportiva; y la recopilación de las «recomendaciones de viaje a la República de Guatemala» enumeradas en el sitio del Ministerio de Asuntos Exteriores (PM, 280). Ejemplos todos del alarmismo que nos rodea y que llega a penetrar incluso la conciencia más crítica, convirtiéndose en un trasfondo endémico propicio a la exclusión del otro y al progresivo aislamiento del individuo.

Para que la percepción de la amenaza no se transmita a los demás miembros de la familia, Carlos procura contener autónomamente la fricción entre su hijo y Javier, un joven fichado en el colegio como adolescente problemático —una etiqueta tremendista que desata la imaginación del personaje, grotescamente apoyada en «patrones dickensianos» (PM, 228), sobre barrios marginales, familias dedicadas al crimen serial y entornos sociales disfuncionales dominados por el caos—, un compañero de Pablo que se encuentra en la edad liminal entre la infancia y la adolescencia y que juega, en búsqueda de una identidad propia, a calzar los zapatos del matón de su pandilla¹². Tras enfrentarse con el chico en una situación inicial de evidente disimetría —él, el adulto, acercándose cargado de bolsas

¹² El miedo social hacia una no mejor definida clase más baja también resulta perceptible en las posturas de Sara, la cual, nada más enterarse de que su hijo ha sufrido una forma de acoso escolar, recuerda «las discrepancias entre ambos por la elección del centro de estudios, la reticencia de Sara por la fama de conflictivo que tenía el más cercano a su casa, la defensa del modelo público de educación que hizo Carlos, y cómo habían discutido durante semanas sobre si debían prevalecer los principios o el bienestar del niño» (PM, 68). Desde las primeras etapas del conflicto entre Pablo y Javier resulta evidente que los problemas de seguridad del hijo hacen tambalear a la pareja, reverberándose negativamente en una cohesión solo al parecer sólida.

de la compra al coche último modelo con que recoge a Pablo a diario, Javier pidiendo limosna en el aparcamiento del mismo centro comercial—, los temores de Carlos activan, esta vez no solamente en sus cavilaciones, mecanismos de hiper-reacción que acaban invirtiendo los papeles de la relación social en principio codificada entre un padre —la autoridad— y un amiguito travieso de su hijo. Con tal de prevenir la posibilidad para él terrorífica de volver a encontrarse con Javier, el personaje accede a entregarle un puñado de billetes, lo cual activa por parte del joven una cadena de chantajes de los que Carlos ya no consigue desenredarse.

A partir del primer encuentro, Carlos elabora, inicialmente con la complicidad de su hijo, una mentira articulada que le permite ostentar tranquilidad entre las paredes de su piso, fingir que Javier ya no les molesta a Pablo ni a él (cuando en realidad padre e hijo lo encuentran a menudo instalado fuera de su edificio, esperándoles junto a otros adolescentes), que Pablo ya no tiene miedo a salir solo por la calle, maquillar como resultados de una caída accidental las marcas del primer enfrentamiento físico entre él y el niño, callar que está entregándole más y más dinero. Dentro del piso —siempre bien cerrado, siempre con recomendaciones a Pablo para que no conteste al timbre cuando está solo—, Carlos es un padre que ha sabido neutralizar eficazmente el elemento perturbador, preservando la seguridad de su familia con el efecto de sus gestiones junto a los monitores del colegio. En la realidad paralela de fuera, la más real entre las dos, es un adulto aterrorizado por un niño, un hombre que rehúye a su entorno y a sí mismo, y apenas reconoce sus rasgos endurecidos y tensos cada vez que se mira al espejo del ascensor que a diario lo lleva a salvo seis pisos más arriba, representando una dimensión diafragmática entre la calle —de la que Carlos conserva rasguños, ropa manchada y muecas tensas, rastros que intenta disimular sistemáticamente— y una casa que va convirtiéndose en cápsula, refugio antiatómico desproporcionado ante el factor de riesgo vinculado con Javier.

La realidad ‘virtual’, paralela desencadenada por los miedos de Carlos y por sus expectativas de una ofensa incorregible engulle totalmente al personaje, el cual, tras barajarla con atención, rechaza por creerla ineficaz cualquier posibilidad viable, realista de contener

al niño: solicitar el asesoramiento del colegio, hablar con la familia de Javier, poner una denuncia en la comisaría, interactuar con el personal del centro de menores que hospeda al joven —todas soluciones que, sin embargo, Rosa parece juzgar socialmente insuficientes para el bienestar de Javier—. Opta, entonces, por la intervención criminal de un cuñado que trabaja como guardia —el mismo que a lo largo de la narración casi asustaba a Carlos, con su brutalidad grosera y elemental—, que le proporciona instrucciones para citar al niño en un descampado prójimo a un polígono industrial, donde se consuma una inquietante y arbitraria *vendetta*. Ante el cuerpecito vejado de Javier, Carlos parece salir fugazmente de su bucle híper-fóbico: el filtro del miedo se cae por un momento y el personaje devuelve las justas proporciones a un niño que, sujetado por un hombre encapuchado que lo retiene sin dificultad tras haberle apaleado, «muestra la nariz y la boca ennegrecidas por la hemorragia, y las mejillas sucias de lágrimas, mocos y sangre. No dejes que me lleve, suplica, no dejes que me lleve, repite» (PM, 307). No obstante, las lágrimas escenográficas que asoman a los ojos de Carlos, una concesión a la piedad no desarrollada ulteriormente, no contrarrestan los efectos distorsionantes de su miedo ni se convierten en un pretexto de reflexión sobre la superposición perversa entre crimen y castigo que acaba de tener lugar. Pese a la turbia desaparición de Javier, de hecho, en las últimas páginas asistimos al perfeccionamiento de «otras formas de prudencia, añadidas» a la rutina cotidiana del personaje, a un cambio inminente de piso y de barrio, por si la pandilla vuelve a infestar el parque cercano, a la formulación de excusas para no buscar informaciones sobre lo que ocurrió a Javier después de que su cuñado lo metiera, inconsciente, en el maletero de su coche. Sobre todo, a la complicidad 'endeudada', culpable y sucia con el hombre que ha sido 'mano invisible' —con su rostro cubierto, irreconocible— de sus miedos, su vulnerabilidad adquirida ante «peticiones que Carlos no sabe rechazar, y que mediante la acumulación de secretos unen más a los dos hombres, de forma que espera, sabe que en el futuro las solicitudes, las peticiones, las exigencias, irán en aumento [...]. Todos tenemos cuentas pendientes, y ahora él tiene sus propias cuentas pendientes que ajustar» (PM, 314). La inacción anestesiada (y anestesiante), entonces, no abstiene del compromiso con la circunstancia, con la

realidad, no coloca al personaje al margen de la comunidad, sino que lo convierte kafkianamente en cooperante de una episteme denigratoria (en el sentido foucaultiano) que parece constituir el retrato mayoritario de la otredad en nuestras sociedades. No tomar partido o posición equivale a seguir la corriente, lo cual en ningún caso es una acción falta de recaídas en la esfera de lo personal y de lo público: expuesto a este conocimiento, el Carlos que anida en cada uno de nosotros tiene la libertad de elegir su antídoto.

En *La mano invisible* el umbral entre realidad y fingimiento resulta hecho trizas, desde el punto de vista tanto discursivo como performativo, por la polarización de la (in)acción dentro de una suerte de escenario postmoderno, en la medida en que desde el principio el lector se encuentra expuesto a una espectacularización de distintas tipologías de trabajo, armada dentro de una nave industrial semi-abandonada en la tierra de nadie que es otra periferia metropolitana sin nombre. Dentro del polígono, alumbrados por focos televisivos que les impiden ver el público sentado en las gradas más allá de su restringido 'espacio laboral', operan contemporáneamente, pero sin apenas interactuar, ocho figuras profesionales que se saben observadas —la pregunta común de todas sus entrevistas de trabajo fue si les importaba ser mirados mientras desempeñaran sus tareas—, pero que desconocen la naturaleza del proyecto en el que participan. *Live action, flashmob, happening* publicitario, instalación artística, *reality show* —«a mí me ha gustado, yo no entiendo de qué va esto, a mí me parece que no trabajan de verdad, deben de ser actores, vaya tomadura de pelo, venir hasta aquí para esto, no te quejes que por lo menos no cobran entrada» (MI, 101)—, protagonista de lo que acontece en la nave es el mismísimo trabajo, tanto que los personajes que coexisten en el escenario o se encuentran en la orilla del área iluminada por los focos, en una zona de sombra entre el interior y lo exterior, no tienen nombres propios, sino que cobran consistencia onomástica y resultan aludidos por medio de su función. Una función caracterizada por la ausencia aparente del producto, por lo menos material, en la medida en que el albañil levanta paredes que al rato derrumba con una maza, desencadenando el aplauso entusiasta del público; el mecánico desmonta pieza por pieza una serie de coches ya destinados al desagüe, tan antiguos que incluso sus componentes tienen un valor

comercial nulo; el carnicero ahonda sus cuchillos en las carcasas de animales previamente declarados inaptos para el consumo, de los que igualmente extrae los cortes que suelen estar disponibles a la venta; la teleoperadora por una vez no trata de vender nada, sino que realiza encuestas telefónicas repletas de preguntas hamletianas sobre la relación de su interlocutor con el trabajo¹³; la obrera de cadena de montaje ensambla piezas mecánicas formando cajas que, tras completar una pila, desmonta cuidadosamente, volviendo al punto de partida; la administrativa copia fragmentos de tratados sobre trabajo que, a primera vista, nadie le controla¹⁴; la costurera cose arabescos fantasiosos en tejidos que no serán nunca destinados al comercio; y el informático teclea códigos incomprensibles, sentado en su estereotípico escritorio de *friki*, con «media docena de muñecos de plástico que reproducen personajes monstruosos» (MI, 300). Completan la *performance*, siempre y cuando de esto se trate, trabajadores más explícitamente invisibles, que elegimos ignorar porque se mueven por las cloacas de 'lo sucio', desde el punto de vista tanto moral como físico (la mujer de la limpieza, una prostituta con acento extranjero), o porque pasamos a

¹³ «Una persona solo llega a realizarse por medio del trabajo. Me encantaría tener un trabajo remunerado incluso si no necesitara el dinero. El trabajo es solo un medio de ganarse la vida. El trabajo es una maldición. [...] Hay que trabajar solo lo necesario para vivir. Hay que trabajar lo mejor posible, pero sin que interfiera en los demás aspectos de la vida. Hay que trabajar mucho y muy duramente para llegar a algo, aunque haya que sacrificar otros aspectos de la vida. [...] De la lista siguiente de cosas que se tienen en cuenta a la hora de valorar un empleo, indíqueme por favor cuál es la más importante para usted [...]: Que sea seguro y estable. Que proporcione ingresos altos. Que tenga buenas oportunidades de promoción. Que la tarea desarrollada sea interesante. Que sirva para ayudar a los demás. Que le permita decidir los horarios y días en que trabaja. Que se ajuste a la formación recibida. Que le permita tener tiempo libre», con preguntas sucesivas sobre la relación entre el trabajador y la empresa, y la satisfacción o insatisfacción de este con respecto al puesto que ocupa (MI, 119-120).

¹⁴ Entre los tratados sobre producción copiados por la administrativa se reconocen fragmentos de la obra de Adam Smith, acuñador de la metáfora que Rosa toma a préstamo para titular su obra (véase Smith, 2008). En la lectura de Guarino (2018, p. 36), «La mano invisible, che per Adam Smith era l'agente inconsapevole quanto razionale che muove lo scambio economico [...], è diventata più letteralmente la logica occulta che risiede dietro una realtà ostentata ma non per questo interpretabile» [«La mano invisible, que para Adam Smith era el agente inconsciente, y a la vez racional que mueve el intercambio económico [...], se ha

su lado corriendo y nos desentendemos de su trabajo (el camarero del bar de la nave, el vigilante, el «rumano»¹⁵).

La capa más superficial de *La mano invisible*, con sus onomatopeyas mecánicas monótonas y cacofónicas como trasfondo de la narración, consiste en una operación transparente de «tirar del hilo hacia atrás» (MI, 197), que no se caracteriza precisamente como contra-real, declaradamente desmitificadora, sino más bien como hiper-real, ya que se empeña en imponer toda clase de consideraciones conscientemente reprimidas sobre el impacto físico y mental del trabajo, la despersonalización que hace que el trabajador no sienta ningún tipo de apego hacia lo que contribuye a producir —se trate de un coche, un edificio, una prenda de ropa o un alimento—, el hecho de que, citando el poema «Pobreza» de Patricia Olascoaga (2016, p. 62),

Detrás de una camiseta de tres euros
hay dos pobres:
el que la compra
y el que la cose.
Cada uno en una parte del mundo.
En el medio el explotador,
que une la necesidad de las dos pobreza

convertido más literariamente en la lógica oculta que está detrás de una realidad ostentosa, pero no por ello interpretable», traducción mía].

¹⁵ Sobre sus labores cambiantes y no especializados, que recibe por la intermediación de una empresa de trabajo temporal, piensa el mozo —cuya primera tarea en la nave es acercar las piezas al carnicero y los coches al mecánico— que «la nacionalidad era una categoría laboral, indefinida, pero reconocible, que se cumplía en muchos compatriotas y que incluía toda una lista de trabajos temporales y duros, diferentes pero ligeramente relacionados. [...] De ahí que ahora le entren ganas de decirle a quienes le rodean, a los [...] espectadores, que aquel chico del mono azul no es un mozo de almacén, que no se refieran a él diciendo mozo, ni montador, ni operario o cosa parecida, que es un rumano, que está ahí como tal» (MI, 111). De manera parecida, la mujer de la limpieza reflexiona sobre su invisibilidad y el hecho de que numerosos usuarios de los ambientes que limpia hacen caso omiso de su presencia y actúan, sobre todo en los servicios, como si ella «no estuviera, o como si no fuera mujer, sino del género limpiadora» (MI, 147). Tan tipificados resultan estos trabajos que incluso en cierto momento de la narración, sin que el público caiga en ello, cambian de 'envoltorio' —eso es, son asumidos por otros personajes—, pero no de función, pues *the show must go on*.

en su beneficio.

En este contexto, los lectores no somos simples «turistas del trabajo» (MI, 30), como sí lo es la mayoría de los espectadores invisibles que, sentados en las gradas de la nave con refrescos y palomitas, rechazan el ‘tratamiento Ludovico’ que Rosa monta para enseñarles *the true cost*¹⁶, y se limitan, en cambio, a disfrutar del componente exhibicionista. Tampoco coincide nuestro papel con el de los críticos casposos que, con diferentes clases de pedigrís televisivos, se dedican a tamizar la experiencia en los platós aferrándose a un intelectualismo anestésico que ablanda la dureza de lo representado y lo eleva a «teatro, circo, arte, experimento, broma», casi un «parque de atracciones laborales», si solo el público pudiera interactuar con los trabajadores, un «concierto» emocionante, donde «cada instrumentista toca su parte, pero todos se armonizan en un mismo tema», una «representación» con «voluntad artística» (MI, 104, 237, 184). En una encrucijada entre el Dismaland performativo de Banksy, las cámaras ocultas del 1984 orwelliano, con su control obsesivo de cada microscópico aspecto de la vida, y un homenaje descarado, declarado en los agradecimientos finales, a los *Tiempos modernos* de Chaplin¹⁷, el lector encarna lo que brilla por ausencia en la novela, pero subyace a todo acto vinculado con el trabajo: es el consumidor no del *show*, sino del producto elaborado por Isaac Rosa. Un producto que, como se decía, se retuerce, pues quiere responsabilizar a su destinatario usando todas las armas a su disposición, y no se limita a la hora de esgrimir la más contundente, eso es, la manipulación.

Por medio de una narración que podría definirse como ‘panóptica’ — y *Panoptic* es justamente el nombre del programa que, según descubren los trabajadores hacia la conclusión de la obra, el informático utiliza secretamente para registrar cada detalle de sus ejecuciones— Rosa se desenvuelve sigiloso entre las perspectivas

¹⁶ Hago referencia aquí al título del documental elaborado por Ross y Morgan (2015), que expone el comprador occidental al coste humano de la *fast fashion*. En las páginas de la novela se aprecia frecuentemente el eco del discurso disidente sacado adelante por numerosas obras similares de encuesta y denuncia de la escasa sostenibilidad humanitaria y ambiental de nuestro estilo de vida —entre ellas, el conocido texto de Safran Foer (2018) sobre la industria cárnica.

¹⁷ Véanse Freitag (2016, sobre Dismaland), Orwell (2014) y Chaplin (1935).

de los varios trabajadores, al hilo de los pensamientos que formulan resistiéndose a la automatización impuesta por trabajos que encasillan —‘enladrillan’, dice el albañil— tanto los cuerpos como las mentes. Así, entre los varios ‘monólogos’ que se alternan en la asunción del punto de vista, vuelve prepotentemente como agente alterante una expectativa que es mínimo común denominador entre personajes diferenciados por edad, intereses y actitud hacia el trabajo, que comparten todos el tótem de una humilde estabilidad/tranquilidad socio-económica —la de esa misma clase media que, según cierta propaganda política, ha ‘vivido por encima de sus posibilidades’— que se convierte en descabellada en el momento en que los lleva a acompasarse a la deformación distópica de un mundo laboral que va encogiéndose sobre sí mismo y que cuenta con el terrorismo auxiliador —y siempre contrario a cualquier declinación ‘cuerda’ de lo real— de bancos y empresas de recaudación de deudas. Si bien con diferentes perspectivas, todos los trabajadores no reconocen diferencias sustanciales entre lo que se les pide en el escenario y lo que hacían en sus precedentes obras, talleres, oficinas o despachos; incluso en un primer momento reconocen las condiciones de la nave como más favorables, pues se perdona la falibilidad, no está mal visto interactuar con los compañeros, no se solicita horas extras, y los jefes, escudados tras su invisibilidad, no ‘pesan’ por encima del hombro. En sus trabajos precedentes también desconocían, en muchas ocasiones, las implicaciones de su aportación a la *big picture* de la empresa y, lo que es más decisivo, también se sabían observados y percibían «la presión de la vigilancia» (Pastor, 2016, 632). En esos casos, además, no por una finalidad que suponían lúdica o de estudio antropológico, como la de ahora, sino para comprobar que se ajustaran a ritmos cada vez más apretados, respetaran planes de producción apenas sostenibles, compensaran por las reducciones brutales de la plantilla, normalizadas con el auxilio del lenguaje burocrático y la frialdad aparente del sintagma ‘reorganización de recursos humanos’, asumieran una presión grupal, un *mobbing* espontáneo que convertía en ojo de la mano invisible incluso al títere que se movía al lado de su prójimo¹⁸:

¹⁸ A propósito de la presión grupal, que induce a los trabajadores a hacer más, dar más, quedarse más porque así lo hacen los compañeros más apreciados y premiados por los empleadores, resulta particularmente logrado el cuento «El

No era nada del otro mundo, algo habitual en muchas empresas hoy, programas que controlan los tiempos de trabajo de sus empleados y miden la productividad individual y la colectiva, hay en el mercado varios tipos de software que usan métricas objetivas para valorar la actividad, el esfuerzo, la concentración, la fragmentación de tareas, la gestión del tiempo de cada empleado [...]. Todos hemos sido vigilados para ver cuánto trabajamos, para que no nos escaqueemos, para que no robemos ni usemos los recursos de la empresa para uso personal, para que no pasemos información a la competencia, para que no nos distraigamos, para que no hablemos mal de la dirección y difundamos informaciones que solivianten a los trabajadores, y por supuesto para el propósito declarado, para aumentar nuestra productividad, para calcular al detalle cuánto costamos a la empresa, para introducir cambios en la organización en función de nuestros resultados, para cambiarnos de puesto, para darnos un toque de atención o despedirnos si no alcanzábamos los objetivos de producción, en qué mundo creéis que vivís (MI, 334-335).

Una vez más, como en el caso de *El país del miedo*, el obstáculo a la reacción de los trabajadores es el temor a perder lo que se tiene —en este caso, lo poco que se tiene, pues, respecto a la familia pequeño-burguesa de Carlos, los personajes de *La mano invisible* pertenecen más bien a la clase obrera—, la prevención de tiempos peores que, según informa el telediario, podrían caer en cualquier momento. El resultado, pese a una meta-conciencia de la observación generalizada y constante entre los personajes, es una pasividad difusa y fortalecida por la interacción, en la medida en que el miedo particular no se sosiega, sino que se multiplica en contacto con el miedo ajeno. Como resultado, los personajes caen víctimas de todo tipo de enajenación y compromiso engañoso consigo mismos, y al final

Todos son aquí un poco putas, aquí y fuera, en el mundo de verdad, qué diferencia hay entre obedecer a un tipo que te manda barrer o levantar una pared o servirle un café, y obedecer a un tipo que te manda que se la chupes, los dos pagan, los dos piden, los dos son el cliente que siempre tiene la razón, hasta puede ser preferible hacer

ángel exterminador» (en Rosa, 2013), que reproduce las dinámicas de la película de Buñuel aplicándolas al horario de salida de una oficina compartida.

una paja en un coche que estar toda una mañana seduciendo clientes por teléfono para al final no vender una escoba (MI, 274).

Al mismo tiempo, no solo, como ya señalaba el materialismo histórico que Rosa recalca en numerosas consideraciones, no reconocen el producto que han manufacturado —construido, montado, troceado, barrido, servido, cosido, tecleado, entregado—, sino que tampoco, como Carlos en su ascensor, se reconocen ya a sí mismos en el momento en que se proponen abandonar su identidad laboral, que en cambio se les queda pegada al cerebro, al cuerpo y especialmente al rostro, como el maquillaje exagerado de la prostituta¹⁹. Si se elimina el utilitarismo inmediato, el sueldo como respuesta a un generalizado ‘¿para qué?’, solo quedan

Ellos, aislados, desprotegidos, a solas con sus faenas, desnudos en su condición de trabajadores, convertidos en una metáfora que ninguno era capaz de nombrar, tal vez ni siquiera de reconocer, esto es el trabajo, esto son los trabajadores, esto es trabajar, si alguno de entre el público pensaba otra cosa, desengáñese, pierda la inocencia, mírenlo, de esto se trata, doce personas que entregan tiempo, esfuerzo, atención, conocimientos, cansancio, salud, y no saben por qué lo hacen, no saben por qué no pueden evitar hacerlo, y tampoco saben para qué, cuál es el resultado, lo hacen por dinero, sí, por necesidad, sí, porque están en paro, porque tienen que pagar hipotecas y alquileres, porque tienen que comer, pero eso no es todo, hay mucho más (MI, 345).

Si juntos los personajes plasman un epítome plástico del trabajo en tiempos de crisis, válido para un espectro que abarca desde los contratos basura promocionados por agencias de trabajo temporal —y criticados sin reparos en Rosa y Mikko (2017)— hasta los respetables empleos de *white-collar*, incluso en sus recientes

¹⁹ Muchos personajes de *La mano invisible* se espejan en las ventanillas mugrientas de los varios medios de transporte que, al cabo de un día en la nave, los transbordan del polígono a sus viviendas, dimensiones símilmente liminales — aquí entre el trabajo y el conjunto informe que es la vida extra-laboral— si se las compara con el ascensor de *El país del miedo*. Resulta particularmente inquietante el reflejo casi esquizofrénico de la teleoperadora, que ni cuando se libra de sus auriculares consigue descolocar de su mandíbula la «sonrisa telefónica» que «resulta algo siniestra, rígida, como una parálisis facial» (MI, 123).

variantes *cool-casual*²⁰, la identificación empática del lector con los trabajadores de Rosa se enfrenta con un sesgo que obstaculiza una cohesión de clase que se esperaría como espontánea y que parece afianzar la hipótesis de que en la nave esté llevándose a cabo un experimento, con los trabajadores en el papel de conejillos de Indias. En *La mano invisible* la propuesta de Rosa para contrastar una realidad laboral insostenible aparece delineada de manera clara y reiterada: la unión, el plantón frente a los jefes, la acción cooperativa y solidaria es el único cable capaz de desconectar la bomba, resolver el enigma, a medida que el tiempo va menguando. Con respecto al asociacionismo reactivo, y otra vez en medidas cambiantes según el personaje, todas las figuras que se mueven por la fábrica han tenido en relación con sus trabajos precedentes experiencias de protesta o de reivindicación privada (no ocultar su trabajo, no sentir vergüenza, reivindicar la dignidad de cada tarea, cultivar espacios de evasión sin regalar horas extra, mantener ilusión por los resquicios vocacionales o artesanales) y pública (huelgas, manifestaciones sindicales, pequeñas revanchas apenas perceptibles, boicots silenciosos). No obstante, cada acción les ha costado una decepción, una bajada o incluso una recolocación en el

²⁰ El informático, pensando en sus comienzos, cuando todavía tenía la ilusión de poder encarnar «el rostro bondadoso del capitalismo» (MI, 333), recuerda la experiencia psicodélica y totalizante de «cuando fue becario en una empresa de software que reproducía en sus instalaciones el modelo prometido a los aspirantes a la gloria, un centro de trabajo que respondía hasta en el último detalle decorativo a la intención de no parecer un centro de trabajo: mesas y sillas todas diferentes y de colores alegres, sofás de tapicería infantil, máquinas de refrescos, alfombras donde cualquiera podía trabajar recostado en el suelo con su ordenador si así lo quería, bandejas con gominolas, un fútbol, juguetes por todas partes, la inevitable canasta para encestar pelotas, y todos vestidos con ropa deportiva, camisetas, pantalones cortos, zapatillas, sin que nadie les reprochase por no ir rasurados, o por poner pies sobre la mesa; y sin horarios [...]. Cuando llevaba un par de meses empezó a sentirse tan desnudo como aquí, le oprimían tanta simpatía y tanta insistencia en la libertad, la autonomía y la falta de jerarquía: [...] su dedicación era absoluta, estaban desarrollando una nueva aplicación y no había jornada laboral, nada distinguía las horas de oficina del tiempo fuera de allí, llegaba tarde por la mañana, pero también había noches que acababa durmiendo tres horas en el sofá porque no quería irse sin resolver un conflicto, los fines de semana acudía a la oficina y si se quedaba en casa tenía el ordenador que le regaló la empresa el primer día y seguía tecleando líneas de código sin parar; mientras se duchaba, mientras hacía deporte, mientras comía estaba pensando en los problemas pendientes» (MI, 345-346).

punto de partida de la línea vertical del tan anhelado ascenso social y, en particular, laboral, lo cual impone prudencia en cuanto algunos trabajadores —no todos— reciben, bajo el usual anonimato de ‘quien manda’, la instrucción de producir más en menos tiempo. Sucesivas peticiones similares por parte de la mano invisible —¿la que enciende los focos? ¿la que controla los pseudo-productos? ¿la que mide la popularidad del espectáculo?— desencadenan un ‘sálvese quien pueda’ darwiniano, tras el cual solo permanecen a flote quienes se adaptan sin rechistar al cambio, más y más explotador: más producción, menos tiempo, menos personas.

Hacia la conclusión, poco antes de que quede delatado el sistema de control del informático, en el escenario estallan malhumores, circulan sospechas (el carnicero, entusiasta de este trabajo, superior en sus condiciones a cualquier trabajo precedente, es constantemente acusado de estar compinchado con la dirección), brotan broncas y tensiones, se forjan alianzas y bandos, se lleva a cabo algún que otro tímido cruce de brazos (la costurera permanece todo un día laboral sentada en su puesto, sin tocar la máquina de coser), a la vez que empiezan a advertirse bajas, que se traducen en la sustitución del trabajador que defeciona —o es contactado para que no vuelva a presentarse en la nave: nunca se llega a saber— por otro no especializado que acepta asumir su papel, como si alguien estuviera divirtiéndose desde lo alto en un juego de rol con avatares laborales. El atisbo de proyecto común resulta abortado tras unas pocas reuniones tan animadas —y organizadas fuera de la nave, con los personajes que casi no se reconocen el uno al otro sin su ropa de trabajo puesta— como inconcluyentes. Sin embargo, el interés del público, de los programas de televisión y de los periódicos, que iba menguando en las últimas semanas de trabajo regular, resulta disparado por el conflicto, los trabajadores ya convertidos —sin saberse todavía por quién— en gladiadores dentro de la arena iluminada por los focos, empeñados en combatirse el uno al otro además de luchar contra los leones, entre abucheos, vivas, aplausos y silbidos²¹.

²¹ Además de las nombradas reacciones, que recuerdan más un estadio o un encierro que la asistencia a una función para-teatral, del público también llega una apenas percibida ‘mano tendida’ —esta no invisible—, en la persona de «dos jóvenes [que] han saltado la barandilla, han corrido al centro de la nave, se han

Pese a reaccionar positivamente a la tensión, el público da por terminado el (video)juego tras el clímax del día en que los trabajadores detectan en la pantalla del informático un perfil para cada uno de ellos, con los detalles de sus movimientos dentro de la nave. Satisfechos con el descubrimiento al parecer libertador, la aniquilación del malo de la película, el científico loco al servicio del misterioso jefe supremo que movía a todos, los espectadores ya no acuden a las gradas, aunque algunos trabajadores deciden seguir con su *tarea/performance* durante algunos días, aun sin instrucciones ni control, como monos de feria que, tras ser puestos en libertad, no pueden sino repetir los movimientos para los que fueron entrenados. Incluso tiempo después, cuando el local ya está completamente abandonado y despojado de las herramientas de cada puesto, «como en un sueño, en el centro de la nave estaban varios de ellos, no todos: el albañil, el carnicero, la chica de las cajas, la teleoperadora, la administrativa, la costurera y la limpiadora, cada uno concentrado en su tarea. [...] Estaban vestidos de calle» y no «eran los hombres y mujeres que» el vigilante «había visto durante semanas, sino otros, más jóvenes la mayoría, que además no estaban trabajando sino que hacían como que trabajaban» (MI, 360). Nueva carne de cañón laboral, más fresca, más fuerte, más cabizbaja, y menos dispuesta a morder la palma de la mano invisible, sin preguntarse quién está observándoles²².

En *La habitación oscura* y *Feliz final* Rosa concentra nuevamente el foco de su mirada en la tensión agonística entre individuo y sociedad, observando las relaciones afectivas mantenidas por la generación de los ‘cuarentones’ —de amistad en la primera obra, y

situado entre el mecánico y la administrativa y están desarrollando una [...] pancarta», cuando «el guardia de seguridad llega a la carrera y se la arranca de un tirón» (MI, 115).

²² Como en *El país del miedo*, donde se mantiene el enigma sobre el destino de Javier, las últimas líneas de *La mano invisible* dejan abiertas las preguntas sobre «de qué iba todo esto, para qué era, por qué, quién estaba detrás», en la medida en que el vigilante, el último personaje que se despide de la nave, rechaza la invitación a preguntarle más formulada por la empleada de la agencia de trabajo temporal que le comunica que «ya está, se acabó [...] esta tarde vendrán a desmontarlo todo» (MI, 378).

de amor en pareja en la más reciente— en intersección con la época de relativa prosperidad que marca los primeros pasos de sus personajes por el mundo laboral y, más en general, por la edad adulta, hasta el derrumbe económico actual que, parafraseando la lectura de Butler (2006), patentiza, maximiza la precariedad de sus vidas y la fragilidad de sus proyectos de afirmación²³.

Por medio de tramas que, comparadas con *La mano invisible*, recuperan los nombres propios y caracterizan cada personaje matizando su historia, Rosa declina su narración en clave estrictamente relacional, apoyándose en una segunda persona singular que supone un ‘tú’ interlocutor —en la mayoría de los casos no sabemos si presente delante de quien habla/reflexiona o imaginado— y desemboca con frecuencia en un ‘nosotros’ que involucra tanto a la(s) contraparte(s) como, indirectamente, al lector²⁴. En los dos textos la temporalidad desanda contrarreloj la linealidad ‘real’ del tiempo, presentando las historias del matrimonio Antonio-Ángela —y otras parejas espejo o satélite— y del grupo de amigos a partir de sus puntos finales, hasta recuperar los primeros pasos de cada núcleo como unidad²⁵. El recuerdo es en todo

²³ Ambas narraciones se desarrollan en un espacio temporal de aproximadamente quince años, a partir del ilusorio paréntesis *roaring* de la economía española —y mundial— a principios del siglo XXI, aun con sus señales ‘que precedían al fin del mundo’, hasta la más atinada contemporaneidad, los ecos de cuya crónica hacen de trasfondo común entre las dos obras.

²⁴ En lo que se refiere a la movilidad plural del punto de vista dentro de *La mano invisible*, José Jurado Morales (2014) en su lectura también hace hincapié en la fluidez genérica que, casi como si el autor quisiera colocar a su lector en medio de la oscuridad de la habitación, transita ágilmente y sin advertirlo de un(os) locutor(es) femenino(s) a uno(s) masculino(s).

²⁵ Mientras que en *La habitación oscura* la mirada retrospectiva coincide con una suerte de *flashback* fragmentado, en el que idealmente convergen los recuerdos de los varios amigos en el momento anticipatorio de la irrupción del mundo de fuera en el refugio de la pandilla, en *Feliz final* Rosa empieza su narración por el epílogo y, enumerando los capítulos del ocho al uno, la cierra con un prólogo que adquiere, quizás, las implicaciones de un nuevo comienzo. En las dos novelas se aprecia el interés de Rosa por explorar la zona gris en la que el yo se solapa inevitablemente con el nosotros, la dimensión social que constituye el entorno vital de cada uno, en la medida en que «we are not mere dyads on our own, since our exchange is conditioned and mediated by language, by conventions, by a sedimentation of norms that are social in character and that exceed the perspective of those involved in the Exchange» (Butler, 2005, p. 28) [«no somos meras díadas

momento un meta-recuerdo, en la medida en que las figuras que se mueven por los tableros de Rosa recalcan su conciencia de que «excavar es falsear» (FF, 280), no solamente porque mirar hacia atrás produce nostalgia, un ‘cómo éramos’ melancólico que conforma una imagen adulterada de lo supuestamente perdido y en algunos casos incluso de un futuro ya considerado inalcanzable, un ‘cómo habríamos podido ser’ fallido. El autoanálisis, los personajes están conscientes de aquello, es una operación ‘Freudolenta’, pero necesaria, pues induce a re-vivir el pasado —una experiencia que entra en los patrones de lo imposible— tamizándolo con la conciencia presente, contingente, que introduce el peligro de una nueva alteración a la hora de tratar de entender dónde la maquinaria ha fallado, se trate del fracaso de una relación de pareja o de un proyecto colectivo abortado aún antes de llegar a soldarse.

En las primeras páginas de *La habitación oscura* el lector se encuentra ante un espacio que rompe con los códigos de la comunicación verbo-visual, ya que está pensado, construido para que no filtre en y de su interior ningún asomo de luz o de ruido, y para que, al amparo de la intimidad exclusiva constituida por el círculo amical, se pierdan los contornos físicos de las personas que se mueven por su interior, impulsadas a agudizar los sentidos y actuar, entonces, dentro de una realidad meramente perceptiva, sobre la base del tacto, el olfato y el gusto. Inicialmente diseñada por un grupo de jóvenes universitarios como una tierra de nadie, el sótano del espacio común que alquilan para encontrarse es reconvertido en apéndice para la exploración de una sexualidad libre de condicionamientos y compromisos, aunque solamente en su primera fase desatada y casi violenta²⁶, tras un arranque casual de

aisladas, sino que nuestro intercambio está condicionado y mediado por el lenguaje, las convenciones, una sedimentación de normas cuyo carácter es social y que exceden la perspectiva de quienes están involucrados en el intercambio», traducción mía].

²⁶ Aunque el primer episodio de ‘oscuridad conveniente’ acontece bajo el signo de una espontaneidad nunca del todo desenfrenada, conforme la búsqueda de la falta de luz se convierte en una costumbre —antes con la bombilla del espacio común apagada adrede los sábados siempre a la misma hora, luego con la insonorización del sótano— también se configuran códigos de conducta, un verdadero «protocolo [...], una forma de actuar que ahorraba rechazos y malentendidos pues permitía mostrar tus intenciones sin romper el silencio» (HO, 31). Así, la habitación oscura

impulso carnal colectivo, facilitado por un apagón que interrumpe de repente sus ocupaciones ociosas. La habitación oscura nace como dimensión donde «no éramos nadie, desaparecíamos, y eso nos hacía audaces, así que chocábamos, forcejábamos, sin saber bien qué pretendíamos, si tumbar al otro o mantenernos en pie», y hasta llegar a conformar

Una mezcla de todos los cuerpos en uno solo monstruoso que se masturbaba con varios brazos y se lamía a sí mismo, un solo cuerpo extenso y tentacular que desplazaba todos sus brazos y piernas arrastrándose como un insecto gigante hacia el fondo de la habitación y al llegar a la pared rebotaba para recorrer el suelo hasta el otro extremo en un rodar de huesos encajados. La memoria puede agrandar todo, pero nosotros lo recordamos así (HO, 28-29).

Ahora los miembros del clan original se reúnen en espera de que el mundo de fuera, que toma en este caso la forma de una irrupción policial de la cual el lector desconoce inicialmente la causa, forceje las barreras de la habitación y la derribe, lo cual induce a todos y a cada uno a recuperar los recuerdos de los años en los que el espacio ha constituido una suerte de eje gravitacional para sus recorridos vitales. La inminencia del ataque, de la apertura forzada del *bunker* hace que los episodios del pasado resulten recuperados en «time-lapse» con una «velocidad de proyección» que condensa en pocos momentos los fotogramas más significativos de «la telecomedia en que se convirtieron nuestras vidas al acercarnos a la treintena» (HO, 43-44).

Así, el local se hace pulso de la evolución personal y social de una generación que en sus primeros roces con el mundo laboral recuerda a los protagonistas de una *sit-com* norteamericana de los noventa, con sus personajes guapos, sonrientes, exitosos y confiados, con un alto nivel de vida al parecer muy alcanzable «porque parecía fácil, porque nos lo habían prometido, porque habíamos nacido para eso» (HO, 52)²⁷. Son los años en los que el

llega a fundar su idioma relacional, una lengua de movimientos en el espacio, de coordenadas táctiles en el mapa afásico de la oscuridad que solo los miembros de la peña saben articular e interpretar.

²⁷ Otras comparaciones mediáticas que Rosa utiliza para matizar la época engañosamente próspera de sus ya-no-tan-jóvenes personajes son el anuncio publicitario y la revista dominical sobre decoración de interiores, que moldean y

dinero todavía no es un problema — «la mayoría no lo teníamos en abundancia pero sí suficiente y, más importante, con la expectativa verosímil de que aumentase» (HO, 52)— y cada personaje elabora su plan para poder tachar los varios *benchmarks* del listado de la compra que conforma el camino para el triunfo socio-económico y hacer que su vida ‘suba’ de nivel como lo hace su cuenta bancaria²⁸:

Ellos, es decir, nosotros, devanamos nuestro propio hilo, agrandamos el ovillo según vamos cumpliendo años: nos emparejamos, nos separamos, volvemos a emparejarnos; amueblamos casas y desamueblamos casas [...]; montamos decenas de muebles baratos [...]; firmamos papeles sin parar [...]: contratos de trabajo, contratos de alquiler, escrituras, hipotecas, libros de familia, certificados de nacimiento, seguros, pólizas, créditos, facturas, nóminas, finiquitos, declaraciones, denuncias; nuestra independencia exigió cientos de firmas [...]. Si seguimos a esos insectos veloces que entran y salen de la habitación oscura como de un hormiguero los veremos correr hacia hospitales de donde salen acompañados, unos con bebés, otros con ataúdes (HO, 45-46).

Conforme la quimera de la estabilidad, por supuesto inducida, convierte el paseo despreocupado por la juventud en la carrera cotidiana de la vida adulta, la habitación oscura empieza a estar cada vez menos concurrida, en la medida en que las relaciones convencionales imponen su exclusividad y la tragaperras de la acumulación engancha, quitando tiempo e imponiendo una marcha agotadora. En el subidón de los primeros triunfos ‘de mayores’ —un sueldo fijo, una hipoteca, vacaciones de ensueño, hijos— y creyendo que todavía les sobra futuro, los amigos no advierten o niegan los primeros chirridos de una arquitectura laboral y económica que empieza lentamente a ceder, y siguen proyectados hacia adelante,

reflejan los deseos relacionados con el funcionamiento de la vida familiar o el aspecto de la vivienda.

²⁸ La metáfora del movimiento gráfico de la cuenta bancaria, sobre todo en relación con los ingresos y los gastos, como reflejo fiel de la progresión anímica y vital del sujeto de la crisis también aparece en el cuento «Últimos movimientos» (Rosa, 2013), donde el autor retrata el conjunto de movimientos bancarios imprimidos a diario por un recién suicida como indicios de su desesperación, colocados en el buzón de un vecino a modo de mapa de su desmoronamiento y petición extrema (y no interceptada) de ayuda.

empeñándose en ignorar que «la máquina prodigiosa» (HO, 98) antes ralentiza su marcha, y luego la para definitivamente, preparándose incluso para retroceder.

El punto de inflexión de las cuentas y de las vidas de cada personaje, «no todos por igual, pues nuestras rentas no eran idénticas» (HO, 78), coincide con el momento en que el derrumbe económico tiene un impacto concreto en sus condiciones familiares, laborales y habitacionales: contratos cambiados por ‘manos invisibles’ sin que el trabajador pueda intervenir, la necesidad de mudarse a un piso más pequeño o incluso a la habitación de la infancia en casa de los padres, la obligación de cambiar de trabajo bajando varios peldaños en la escala del prestigio ocupacional, enfermedades imposibles de compaginar con el empleo, quiebras menores, necesidades familiares de las que es preciso ocuparse en primera persona, pues ya no es posible delegar a nadie:

No, ya no nos creíamos inmortales. Pero todavía estábamos vivos. Ya no mirábamos el derrumbe con fascinación, ya no éramos turistas de la guerra: algunos proyectiles nos rozaron, hubo edificios que se desplomaron demasiado cerca y su polvareda nos tizó la garganta, algunas caídas dejaban más que magulladuras, heridas que se infectaban, y contagiaban una rabia que te despertaba en mitad de la noche con un manotazo y te empujaba durante todo el día para hacerte correr siempre a punto de tropezar, la propia carrera como una forma de seguir en pie, apenas asegurada una pisada y ya buscando el siguiente apoyo, trastabillando a cada paso con torpeza de cine mudo para al final dejarte caer por fin, usando como amortiguación a cualquiera que se cruzase en la trayectoria (AH, 136-137).

A estas alturas, la habitación oscura vuelve a su hacinamiento de antaño, pero prioritaria respecto a la práctica sexual es la búsqueda de un refugio, de un pozo ciego, de un agujero negro donde sea posible quitarse el día de encima, descansar agotados en el suelo sin que nadie lo reproche, desaparecer durante algunas horas, apagar el móvil, en ocasiones incluso gritar o llorar sintiéndose amparados por el anonimato y la intimidad.

Es en este punto cuando Rosa patentiza el fallo de la micro-comunidad a la hora de exportar su cohesión, su energía grupal fuera de la habitación, convertir su grito en protesta, ideologizar su malestar, reconocerlo como síntoma de la podredumbre de un sistema, en lugar de diagnosticarse cada uno una escasa capacidad de resistencia individual²⁹. A pesar de la invitación de Silvia, la más comprometida del grupo con el asociacionismo cívico, a convertir la colectividad en colectivo, a abrir no la habitación, pero sí el espacio común de arriba a otras personas para organizar protestas masivas y reticulares, la «conciencia política» del grupo no supera la configuración de una indignación vacacional, un «soniquete impostado, como golpear con el puño un cojín» (HO, 138-139). Llamada a actuar en contra de la realidad, la tribu de la habitación oscura elige «protestar, pero sin romper nada» (HO, 142), convierte en objeto del miedo no los efectos cada vez más catastróficos de la circunstancia, sino, una vez más, 'lo que tiene', lo que ha conseguido a duras penas y no está dispuesta a sacrificar en nombre de un movimiento de masas que amenaza con romper el saco amniótico, estancado pero tranquilizador, de lo que conocen. Los amigos marchan por las calles, baten cacerolas, cortan vías de comunicación sentándose en las carreteras, entonan eslóganes: no obstante, tras cada pequeña acción inofensiva necesitan volver a agazaparse en la madriguera, «buscando refugio como si hubiese sonado una sirena de bombardeo» (HO, 226):

El mundo se desmoronaba mientras nosotros follábamos felices, la gente desgraciada era lanzada por los balcones con todos sus muebles y recuerdos mientras nosotros follábamos felices, los padres de familia hacían cola con sus hijos en los comedores sociales mientras nosotros follábamos felices, los banqueros y sus políticos robaban a manos llenas mientras nosotros follábamos felices (HO, 158).

²⁹ También con respecto a la etapa precedente Rosa calca la 'conciencia de clase' casi inexistente de la pandilla, para la mayoría de cuyos miembros las manifestaciones y los encuentros políticos no son sino actividades más en un abanico de diversiones fácilmente alcanzables: «así éramos, así nos comportábamos, siguiendo una trama de altibajos pero con promesa de final feliz, donde lo fundamental eran las preocupaciones sentimentales [...] y si había otras preocupaciones, si había momentos de fatiga, de pérdida, de fracaso, de miedo, de humillación, esos momentos funcionaban como los contrapuntos necesarios en toda buena historia» (HO, 51).

Igualmente ineficaz es la acción de protesta de Silvia, a la cual remontan las unidades a primera vista enigmáticas de la novela que empiezan con la indicación [REC] y que, desde el encuadre frontal despiadado correspondiente a una de las cámaras que llevamos todos apuntándonos el rostro en nuestra rutina diaria (la webcam del ordenador, la cámara integrada del móvil y de la tableta), sorprenden a una serie de personajes —intuimos poderosos, por su ropa elegante y por los ambientes por los cuales se mueven— en comportamientos escatológicos e incluso ridículos que, al ser sus protagonistas figuras públicas, se convierten enseguida en comprometedores: una masturbación, esnifadas de cocaína, la ingestión compulsiva de mocos, una desnudez desangelada. Silvia, tras una primera inspección de agentes de policía que interrumpen una de las sesiones en la habitación oscura con la luz hiriente de sus antorchas, admite ante sus compañeros que, junto a la agrupación con la que se reúne en el piso del local, ha desarrollado un programa informático que le permite acceder a los mismos programas de control que ‘los de arriba’, como ya se observaba en *La mano invisible*, utilizan para espiar a sus empleados. El personaje desvela su ‘hack-ción’ en la oscuridad de la habitación, que agrava el timbre de su voz y magnifica las proyecciones de la pantalla de su ordenador, actuando una vez más sobre la base del miedo de sus compañeros, que sintiéndose ‘pringados’, cómplices aun sin haber prestado su maniobra, desactivan su resistencia y asumen pasivamente esa «forma de implicarnos, de alistarnos en su guerra sin haberlo pedido» (HO, 180)³⁰. Para entonces, ya expuesta a la invasión y al miedo determinado por la inseguridad, por la violación del secreto, incluso por un sujeto externo que consigue hacerse con la llave del espacio y espera a una chica del grupo para violarla, la habitación refuerza sus medidas de seguridad y de cerrazón, mientras fuera las condiciones económicas y sociales se hacen cada vez más oscuras, tanto que incluso resulta imposible imaginar ese mismo futuro que pocos años antes había constituido la meta compartida y aguardada con ilusión de su fiebre del oro:

³⁰ Efectivamente, aunque los miembros del grupo no lo sepan, un compañero de Silvia graba el momento en que la activista les ilustra su plan de ‘guerra sucia’, de modo que a nadie le resulte posible proclamar su inocencia *a posteriori*.

Querríamos detener el proyector, revertir su marcha, regresarlo hacia atrás, a un momento anterior que todavía late cercano, tanto que nos hace creer que no se ha perdido del todo, que aún es posible apresar su estela, y por eso no queremos romper nada, para que siga siendo posible el regreso. [...] Mantenemos la esperanza de que todo vuelva a ser como antes, preferimos esperar. Y si no hay retorno, querríamos al menos congelarlo, fijar este instante y habitarlo para siempre, este presente que por malo que sea nos parece preferible a cualquier porvenir, quedarnos aquí, en este tiempo que pese a todo aún nos permite la risa y el descanso (HO, 239).

Lo que emerge de la novela es el retrato de una generación atrapada entre la inmovilidad pasiva y un activismo sí ideologizado, pero tan equivocadamente incendiario que acaba quemándola antes de producir un cambio tangible, lo cual confina a todo el mundo dentro de la oscuridad de la habitación —de cualquier tipo de habitación se quiera utilizar como disculpa personal o colectiva— en espera de que ‘algo’ de fuera les obligue a salir y dar la cara. Una generación que, diferentemente de los *millennials*, ha vivido las primeras etapas del derrumbe siendo ya adulta, pero, indulgente consigo misma y preocupada por no ‘ensuciarse’, se ha parado a contemplar la poesía de las ruinas, sin ocuparse de deconstruir y reconstruir un orden sí agonizante, pero todavía capaz de hacer daño. Es, al mismo tiempo, un colectivo generacional que se ha contentado con narraciones de la circunstancia que en sí mismas son habitaciones oscuras —no explican, no analizan, en el mejor de los casos se limitan a congelar el instante— y las ha mantenido obstinadamente, sin ser capaz de sacar su voz, la de los afectados, la de los desposeídos de su propio futuro, para contar lo que está pasando y formular un ‘lo que podría pasar’ alternativo.

De manera parecida, *Final feliz* se abre con el epílogo, el supuesto punto final, el «nosotros íbamos a envejecer juntos» (FF, 11) del largo fracaso de un núcleo relacional, el de la pareja, que sucumbe ante los vientos contrarios de la situación crítica, y que a la vez se encoge bajo el peso acumulativo de presiones sociales y expectativas mutuas construidas sobre la base de un «emocionese así» (Fernández Porta, 2012) común y compartido. La separación entre Antonio y Ángela, «un terreno idóneo para observar cómo el

capitalismo se ha metido dentro de nosotros» (Rosa en Díaz de Quijano, 2018), es hilvanada desde sus primeras/últimas etapas con la crisis actual, cuando el escaso «botín doméstico» que queda en el piso de la familia, ya vendido y despojado de sus muebles y objetos, es comparado con la «quincalla» que sobrevive de los desahucios tras la llegada de los policías (FF, 17). Sin embargo, el filtro de la crítica política convive en esta última novela con el retrato de una memoria retroactiva indulgente —contra-real también en este caso, basada más en la añoranza que en la realidad—, que explora la interioridad de los personajes, aunque evita hermetizarlos e incomunicarlos con su presente. Se abre así una doble matización de la crisis de pareja, que por un lado abarca la faceta emotivo-sentimental —nunca concebida en un vacío ambiental, sino en comunicación constante con su entorno—, y por el otro utiliza el derrumbe de la relación como unidad de medida del impacto que el desmoronamiento del sistema económico y laboral impone incluso en el más idílico —como lo son todos en un primer momento— de los enamoramientos³¹.

Los personajes de Antonio y Ángela, periodista y escritor él —lo cual «ha hecho que muchos se pregunten sobre un posible disfraz del autor» (Ligero, 2018), a pesar de la consabida alergia de Rosa a la actual moda literaria de la autoficción—, historiadora ella, con un interés específico por el estudio y el activismo sobre las fosas comunes del franquismo³², son colocados cara a cara por el escritor, con una narración que reproduce la voz del uno (en redonda) y de la otra (en cursiva) en un primer momento de manera alternada, con una distancia recelosa que recalca en el espaciado del papel el resentimiento de la separación reciente, luego, conforme el recuerdo recupera el idilio —¿real o ideal?— de antaño, acercándolas hasta incluso superponerlas, reduciendo los blancos hasta eliminarlos,

³¹ Lejos de poetizar o abstraer incluso los aspectos superficialmente considerados más instintivos y pulsionales del amor, Rosa propone un análisis 'sociológico' de los códigos compartidos que rigen o influyen en la dinámica de una pareja, en relación por ejemplo con la maternidad, la esfera sexual o, más en general, la expectativa de felicidad y los estereotipos de género.

³² Ángela, bisnieta de fusilados, colabora en «Historias de vida» (FF, 132), un proyecto de recuperación y reivindicación de la biografía de desaparecidos por el franquismo que se convierte en espejo de la «reconstrucción forense» (Aunión, 2018) a la que los personajes someten su vínculo.

entremezclando fragmentos de un mismo pensamiento, desdoblado en dos columnas una parte del recorrido retroactivo por los recuerdos. Son ellos mismos quienes forjan una secuencia abrumadora, casi un fuego cruzado, de metáforas, similitudes e indicadores para explicar su acción conjunta de recorrer la relación 'escalera arriba', en sentido contrario respecto al punto de impacto con el suelo, el *ground zero* que identifican con el divorcio. Inventario de los restos de un naufragio —«con lo que nos ha costado llegar hasta aquí [...], Antonio, nos estamos ahogando en la puta orilla, donde casi hacemos pie» (FF, 32-33)—; autopsia de un cuerpo inerte en búsqueda de la causa de su muerte; consultación a escondidas del diario de a bordo que son los historiales de navegación por internet, intentando dar con una explicación evidente del final o, por lo menos, de la inflexión en negativo de la relación³³; contemplación de la «perturbadora belleza de lo destruido» de un paisaje azotado por un incendio devastador —«el monte era un enorme depósito de combustible a falta de un mechero» (FF, 114)—; recuerdo del periodo en que su nido perfecto, el piso que compartían, sufrió una invasión de cucarachas, que «si las ves a plena luz date por jodido, es que ya tienes una plaga; siempre las descubrimos cuando es demasiado tarde, cuando han tomado la casa» (FF, 155); un paseo por su personalísimo «Museo de las relaciones rotas» (FF, 62), una maqueta imaginaria del que se encuentra en Los Ángeles; una excavación geológica o arqueológica, que permite dar con más y más restos conforme se accede a una nueva capa de terreno.

Sobre todo, vuelve en *Final feliz* el metro de la cuenta bancaria, del gráfico que traduce su andamio y resume los altibajos laborales y financieros de la familia, como unidad de medida de un vínculo de pareja que, pese a los estudios, las lecturas y la propensión al

³³ La imagen de la pantalla como espejo autista del sujeto, que se refleja constantemente en ella perdiendo, sin embargo, la capacidad de mirarse a sí mismo y mirar a los demás, vuelve en la connotación de la incomunicación entre los dos personajes, sentados al lado en el sofá de su casa, pero mudos, cada uno ensimismado, escudado tras su portátil, en tardes de ordinaria soledad en compañía. La misma consideración implícita se aprecia en el intercambio de correos electrónicos al que Antonio y Ángela confían sus interacciones en un momento en que eligen no hablarse; o en la atracción rápida que Antonio madura por Irene, vehiculada e incluso construida por unos pocos mensajes.

autoanálisis crítico e informado de sus protagonistas, no logra librarse de la «búsqueda infantil de ultrafelicidad obligatoria, [...] tarifa *premium*» y, a la vez, de la presión de las «vidas que podríamos vivir, todas esas puertas sin abrir a los lados del pasillo» (FF, 107-108)³⁴. Así, los años espeluznantes de Ángela y Antonio, los del chute de endorfinas y del amor sin precedentes, coinciden con la apertura de una cuenta común y con la acumulación de los primeros sueldos de ambos: «el saldo crece durante unos años, alimentado por mi incorporación en el periódico, mi ascenso progresivo y tus primeros años como profesora» (FF, 158-159). Se trata de un periodo frenético, acelerado, en el que el fondo familiar se consolida, pero va menguando el tiempo y perdiéndose el compás, a medida que la rutina antes de los dos, luego de los cuatro —tras el nacimiento de dos hijas— se convierte en un desafío diario por la eficiencia, en una negociación constante entre el hogar y el trabajo —dos dimensiones que a menudo se superponen, cómplices los aparatos portátiles que permiten dedicarse al oficio desde el sofá de casa, junto a una concepción sacra del deber laboral—, que acarrea el «agotamiento» como «estado permanente» (FF, 151). Un poco más tarde empiezan las primeras caídas en picado en la línea vertical del saldo, con los gastos para la familia y la adquisición «con orgullo desclasado» de un piso en un «barrio obrero» (FF, 248) y, más tarde, de una casa de pueblo que responde a la seducción ejercida por una pareja amiga que ha decidido entregarse a la *slow life*. Contextualmente, empiezan a reducirse drásticamente los ingresos, en la medida en que Antonio se implica en la organización de protestas sindicales y, tras una huelga en la que da la cara, es despedido sin indemnización de la redacción del periódico. A partir de ese momento, la cuesta abajo es ya imparable, desde el punto de vista tanto económico como vital:

Te podría enseñar otras gráficas de esos mismos años: el número de horas trabajadas, siempre en aumento, invadiendo cualquier momento del día, noches, festivos. El número de artículos publicados cada mes, también ascendente pero inversamente proporcional a los

³⁴ Ángela registra en el afán frenéticamente acumulativo del sujeto contemporáneo una ilusión de libertad que en realidad coincide con una multiplicación de opciones innecesarias: «siempre acabamos invocando la libertad, pero qué libertad es esa, la jodida libertad es la trampa con la que nos están quitando el suelo bajo los pies, estoy hasta el coño de tanta libertad» (FF, 44).

menguantes ingresos mensuales. La tarifa media pagada por pieza, en caída libre. Y si pudiese medirlo todo, cruzaría esas gráficas con otras más subjetivas. Mi confianza en el futuro, descendiente. Mi autoestima, declinante. Las horas de sueño. Los marcadores del riesgo cardiaco y cerebrovascular. Los minutos diarios de conversación contigo (FF, 164).

Hasta la traición —antes de ella, luego, decisiva, de él— y el divorcio son interpretados como cumbres de un *downgrade* en que lo socio-económico y lo íntimo resultan, como en la vida de todos, inextricables, en la medida en que no existen historias de amor que se desarrollen en una burbuja, a no ser que se trate de la económica³⁵. Los personajes son conscientes de aquello —Ángela incluso considera que «habría que volver a rodar todas las películas que tratan conflictos sentimentales, pero cambiando a sus protagonistas, sustituyendo a los acomodados personajes habituales por otros que vivan en la precariedad» (FF, 126)—, y, no obstante, no consiguen cooperar, comunicar, resistir juntos, frenar la compulsión de acumular, limitar los descarrilamientos del trabajo en el espacio familiar, combatir la precarización empezando por la plaza reducida de su propio hogar. O tal vez sí, después de haber sometido su relación a todo tipo de prueba ‘médica’, después de haberse vacunado en contra de las infiltraciones en su intimidad del neoliberalismo, asumiendo una inevitable cantidad farmacológica del virus, logren resemantizar ‘contra-realísticamente’, con rumbo anti-hegemónico su propio feliz final, aceptando que el reverso de toda postal amorosa que reproduce la imagen de una «pareja de jóvenes enamorados en playa nocturna» es la llegada a la misma orilla de «una lancha de goma con el motor apagado. [...] Sobre ella, una treintena de hombres negros, apretados unos contra otros» (FF, 284-285). Y asumiendo también que es no solamente posible, sino

³⁵ En lo referente a la infidelidad, Antonio considera que «se ha convertido en catástrofe íntima en un tiempo en que fiamos gran parte de nuestra autoestima y valor social a su reconocimiento por la persona amada» (FF, 102-103). El divorcio con hijos, en cambio, es «una garantía de descenso social [...]: padres que habitan minúsculos apartamentos donde les avergüenza llevar a sus hijos, otros regresados al dormitorio juvenil en la casa familiar, o compartiendo piso con otros cuarentones, por no hablar de los que directamente quedan en la indigencia [...]. Por eso para muchos la única posibilidad de mantenerse a flote es volver a emparejarse, compartir gastos con una nueva pareja, y aguantan y no se lanzan hasta que tienen otra liana a la que agarrarse» (FF, 60-61).

necesario actuar «contra todo esto» (Rivas, 2018), con una respuesta que sea «de lucha» y no «de huida» (Rosa, 2005).

Dándole la vuelta a uno de los estribillos más frecuentemente reproducidos por el discurso político sobre la crisis, un grafiti del colectivo Boa Mistura situado en un cruce de peatones de la calle Fernando VI de Madrid reza «Viven por encima de nuestras pasividades»³⁶. Con el campo temático de referencia del contra-realismo de Rosa todavía abierto y en plena evolución —o involución, quizás—, resulta claramente activa la invitación, que como se ha visto es reiterada en las cuatro novelas sobre la crisis, a hacer que los libros tomen la calle, y junto a ellos «los autores y los lectores» (Rosa, 2014, p. 17). De la acogida de la propuesta colectiva, participativa y solidaria del autor en contra de una realidad que roza lo absurdo dependerá, pues, la eficacia extra-literaria de un enfrentamiento con ‘lo real’ que lucha por salir del marco físico del objeto libro y apunta, en cambio, a tener un impacto explosivo, ramificado y ruidoso.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

AGUILAR, Andrea, «Las voces de la nueva realidad», *El País*, 23/05/2015.

<https://elpais.com/cultura/2015/05/21/babelia/1432217193_151694.html> [Consultado el 20/10/2019].

AUNIÓN, Juan Antonio, «Isaac Rosa se pregunta por qué nos queremos tan mal», *Babelia* de *El País*, 3/10/2018.

<https://elpais.com/cultura/2018/10/03/actualidad/1538583299_848091.html> [Consultado el 25/10/2019].

BARTHES, Roland, «Rhétorique de l'image», *Communications*, 4, 1964, p. 40-51.

³⁶ El grafiti pertenece al proyecto urbano *Te comería a versos*, en el marco del cual Boa Mistura lanzó en el año 2014 una acción que consistía en pintar breves fragmentos poéticos en algunos cruces peatonales de Madrid y Barcelona, “un acto de amor de artistas y poetas para humanizar nuestras ciudades” (VV. AA., 2014).

- BAUDRILLARD, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós, 1978.
- BAUMAN, Zygmunt, *Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores*, Barcelona, Paidós, 2007.
- BECERRA MAYOR, David, *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie, 2013.
- BECERRA MAYOR, David, ARIAS CEREAGA, Raquel, RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, y SANZ, Marta, *¿Qué hacemos con la literatura?*, Madrid, Akal, 2013.
- BUTLER, Judith, *Giving an account of oneself*, Fordham, Fordham University Press, 2005.
- , *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Buenos Aires, Paidós, 2006.
- CHAMPEAU, Geneviève (2014). «Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa», *Pasavento*, vol. 2, 1, p. 11-32.
- CHAPLIN, Charlie, *Modern times*, United States, United Artists, 1935.
- CLAESSON, Christian (Ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la narrativa española actual*, Madrid, Hoja de Lata, 2019.
- CUTTS, Steve (2017), *Happiness*, Autoproducción.
<<http://www.stevecutts.com/animation.html>> [Consultado el 16/09/2019].
- DÍAZ DE QUIJANO, Fernando, «Isaac Rosa: “Somos agentes del capitalismo en la intimidad”», *El Cultural*, 4/10/2018.
<<https://elcultural.com/Isaac-Rosa-Somos-agentes-del-capitalismo-en-la-intimidad>> [Consultado el 30/09/2019].
- FERNÁNDEZ PORTA, Eloy, *Emocíonese así. Anatomía de la alegría (con publicidad encubierta)*, Barcelona, Anagrama, 2012.
- FLORENCHIE, Amélie, «Isaac Rosa o la “escritura responsable”», en Amélie FLORENCHIE, Isabella TOUTON (Eds.), *La ejemplaridad en la novela española contemporánea*. Madrid: Vervuert Iberoamericana, 2011, p. 131-49.
- FREITAG, Florian, «Autotheming. Themed and immersive spaces in self dialogue», en Scott A. LUKAS (Ed.), *A reader in themed and immersive spaces*. London: ETC Press, 2016, p. 141-150.
- GASCÓN, Daniel, NAVARRO, Elvira, MARTÍN RODRIGO, Inés, y ROSA, Isaac, «¿La realidad se impone?: coloquio», *Minerva*, 31, 2018, p. 65-68.

- GOPEGUI, Belén, *Un pistolazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- , *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales, 2014.
- GUARINO, Augusto, «Metanarrativa e interdiscorsività in Isaac Rosa. *La mano invisible* (2011) e *La habitación oscura* (2013)», *Rassegna iberistica*, vol. 41, 109, 2018, p. 33-48.
- HESSEL, Stéphane, *¡Indignaos!. Un alegado contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*, Barcelona, Destino, 2011.
- JAMESON, Fredric, *The political unconscious. Narrative as a socially symbolic act*, London/New York, Routledge, 2002.
- JURADO MORALES, José, «La literatura como responsabilidad social. *La habitación oscura* de Isaac Rosa», *Ínsula*, 809, 2014, p. 34-37.
- LIGERO, Manuel, «Isaac Rosa: “El futuro ha pasado a ser un lugar oscuro”», *La marea*, 11/11/2018.
<<https://www.lamarea.com/2018/11/11/isaac-rosa-el-futuro-ha-pasado-a-ser-un-lugar-oscuro/>> [Consultado el 16/10/2019].
- LIPOVETSKY, Gilles, *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- LLUCH-PRATS, Javier, «Escritores españoles ante la crisis: propuestas de una literatura de la intervención social», *HispanismeS*, 9, 2017, p. 4-16.
- LUKÁKS, Georg, «Realism in the balance», en Ernst BLOCH, Georg LUKÁKS, Bertold BRECHT, Walter BENJAMIN, y Theodor ADORNO, *Aesthetics and politics. The key texts of the classic debate within German Marxism*. London: Verso, 1980, p. 28-59.
- MARTÍNEZ RUBIO, José, «“La cultura española no ha estado a la altura de la sociedad civil”», *Kamchatka*, 1, 2013, p. 261-266.
- MORA, Vicente Luis, *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*, Barcelona, Seix Barral, 2012.
- , «La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual», *Ístor*, 58, 2014, p. 197-222.
- OLASCOAGA, Patricia, *Tenemos la canela*, Valencia, Neopàtria, 2016.
- ORWELL, George, *1984*. Barcelona, Debolsillo, 2014.
- PASTOR, Sheila, «Pasen y vean: violencia velada en *La mano invisible* de Isaac Rosa», en Cristóbal José ÁLVAREZ LÓPEZ, Juan Manuel CARMONA TIERNO, Ana Davis GONZÁLEZ, Sara

- GONZÁLEZ ÁNGEL, María del Rosario MARTÍNEZ NAVARRO, y Marta RODRÍGUEZ MANZANO (Coords.), *Tuércete el cuello al cisne: las expresiones de la violencia en la literatura hispánica contemporánea (Siglos XX y XXI)*. Sevilla: Renacimiento, 2016, p. 627-640.
- PERIS BLANES, Jaume (Coord.), *Cultura e imaginación política*, México/Francia, Aehl, 2018.
- RIVAS, Manuel, *Contra todo esto. Un manifiesto rebelde*, Barcelona, Aguilar, 2018.
- ROSA, Isaac, *El vano ayer*, Barcelona, Seix Barral, 2004.
- , (2005a), «Discurso de agradecimiento al recibir el Premio Rómulo Gallegos 2005», *Letralia*, 128.
<<https://letralia.com/128/especial01.htm>> [Consultado el 28/10/2019].
- , «Respuesta de lucha/Respuesta de huida», *Turia*, 73-74, 2005b, p. 62-69.
- , *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona, Seix Barral, 2007.
- , «Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado», *Revista de crítica literaria marxista*, 3, 2010, p. 100-105.
- , *El país del miedo*, Barcelona, Seix Barral, 2012a.
- , *La mano invisible*, Barcelona, Seix Barral, 2012b.
- , «Literatura de la crisis/Literatura en crisis», *Versants*, 59, 2012c, p. 169-179.
- , *Compro oro*, Madrid, La Marea, 2013.
- , «Leer(nos) en las plazas», *Tramas y texturas*, 25, 2014, p. 17-22.
- , *El puto jefe*, Madrid, La Marea, 2015a.
- , *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2015b.
- , *Welcome*, Madrid, La Marea, 2016.
- , *Feliz final*, Barcelona, Seix Barral, 2018.
- ROSA, Isaac, y BUENO, Cristina, *Aquí vivió. Historia de un desahucio*, Barcelona, Nube de Tinta, 2016.
- ROSA, Isaac, y MIKKO, *Tu futuro empieza aquí*, Barcelona, Nube de Tinta, 2017.
- ROSS, Michael (productor), y MORGAN, Andrew (director), *The true cost*, United States, Untold Creative y Life is My Movie, 2015.
- SAFRAN FOER, Jonathan, *Eating animals. Should we stop?*, London, Penguin, 2018.

- SANZ, Marta, «Razones para la novela hoy», *Youkali*, 12, 2012, p. 104-109.
- , *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*, Cáceres, Periférica, 2014.
- SANZ RUIZ, Cristina, «La literatura como acto de intervención social: los cuentos de Isaac Rosa», *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 14, 2016, p. 51-68.
- SARTRE, Jean-Paul, *¿Qué es la literatura?*, Buenos Aires, Losada, 1957.
- SMITH, Adam, *The invisible hand*, London, Penguin, 2008.
- VALLE DETRY, Melanie, «Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad», *Études romanes de Brno*, 33, 2, 2012, p. 21-31.
- , «Isaac Rosa, a la búsqueda del conflicto perdido», en David BECERRA MAYOR (Ed.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie, 2015, p. 161-202.
- VV AA. (2014), «Te comería a versos», sección «Proyectos» de la web del conector Boa Mistura.
<<http://www.boamistura.com/#/project/te-comeria-a-versos>>
[Consultado el 30/10/2019].