

Cuerpo, espacio y política en *La habitación oscura* de Isaac Rosa

Mario GUTIÉRREZ BLANCA
Universidad Autónoma de Madrid

Resumen

El propósito de este artículo es abordar *La habitación oscura*, de Isaac Rosa, a través de tres nociones: el cuerpo, el espacio y la política. Se parte para ello del examen del sistema enunciativo de la novela, marcado por la existencia de una voz narradora colectiva. Más adelante, se describe la transformación del grupo de amigos que protagoniza la novela en una ‘comunidad orgánica’ constituida en torno a la habitación oscura. Inicialmente ligado a la experimentación sexual, este espacio se resignifica y adopta nuevos usos a medida que cambian las circunstancias emocionales, económicas y políticas de los protagonistas. Analizada en la última parte del artículo, su experiencia de la crisis financiera global de 2008 bien puede asimilarse a la de toda una generación.

Palabras clave: Isaac Rosa, *La habitación oscura*, literatura española contemporánea, erotismo, novela de la crisis.

Abstract

The aim of this article is to explore *La habitación oscura*, by Isaac Rosa, through the prism of three notions: body, space and politics. We will start by examining the novel’s enunciative system, characterized by a collective narrative voice. Later, we will describe the transformation of the main character of the novel, a group of friends, into an ‘organic community’, constituted around the dark room. Originally conceived as a place of sexual experimentation, the dark room is re-significated and adopts new uses as the emotional, economic and politic circumstances of the protagonists change. Analysed in the last part of the article, this concrete experience of the global financial crisis may be assimilated to that of an entire generation.

Keywords: Isaac Rosa, *La habitación oscura*, Spanish contemporary literature, erotism, Spanish crisis novel.

1.

En *La habitación oscura* (2013) de Isaac Rosa (Sevilla, 1974) se narran quince años en la vida de un grupo de amigos, desde que deciden transformar el sótano del local que comparten en una habitación oscura hasta que se ven obligados a clausurarla. Este

espacio, en primera instancia, es concebido como un lugar de experimentación, donde los amigos se reúnen para mantener relaciones sexuales anónimas, colectivas, a ciegas. Sin embargo, la habitación adoptará nuevos usos a medida que cambian los hábitos y la situación personal y laboral de cada uno de ellos. Como se verá, no todo es sexo en *La habitación oscura*. De hecho, los encuentros colectivos perderán importancia enseguida. Como señala el propio autor en una entrevista concedida al diario *Vox Pópuli*, “a medida que avanza la novela, que la propia habitación va modificándose, el sexo continúa”, aunque “con una lectura no necesariamente clara”: a veces “como un mecanismo de liberación, de ir allí a curarse las heridas con otros cuerpos” y otras como “una forma de dependencia, incluso de nostalgia” (Sainz Borgo, 2013).

Pero el carácter alegórico de la habitación oscura no emerge de ahí, sino que nace de transformaciones vinculadas con el afuera. El ritmo frenético de los años de bonanza –la llamada ‘década prodigiosa española’ (1997-2007)–, los primeros signos de ralentización de la economía y la llegada destructiva de la crisis reconfiguran la intimidad, las aspiraciones y los horizontes de acción política del grupo de amigos. De esta manera, el devenir histórico y la variación de las circunstancias socioeconómicas moldean sus vidas y modifican también sus relaciones con el espacio. Como apunta acertadamente Carolina León en su análisis de este concepto en la novela, lo que ocurre en la habitación oscura “y la función que esta tiene para los personajes evolucionan de forma paralela a los acontecimientos que tienen lugar fuera, en la ciudad” (2019: 568). El exterior invade el interior. O quizá siempre estuvo ahí, pero invisible, adoptando otras formas. La habitación oscura, en cualquier caso, cambia, se resignifica. De lugar de experimentación y de encuentro, pasa a ser un refugio y, finalmente, un escondite. El análisis de las causas que subyacen a estas transformaciones permitirá insertar *La habitación oscura* dentro del grupo crítico de las “novelas de la crisis”¹; esto es: aquellas que no solo tematizan la debacle económica, sino que la encaran como un efecto del sistema capitalista o como algo inherente a él (Becerra, 2019: 308).

A lo largo de las siguientes páginas se explorará *La habitación oscura* a través de tres nociones esenciales: el cuerpo, el espacio y la política. Para ello, comenzaré por examinar el sistema enunciativo de la novela, marcado por la existencia de una voz narradora colectiva. Después, analizaré los dos tipos de comunidad presentes en el texto y la manera en que se concibe y crea colectivamente el espacio, deteniéndome en precisar las diferencias entre los cuartos oscuros y la habitación oscura de la novela y su relación con la imaginación erótica contemporánea. Por último, seguiré las transformaciones de la habitación oscura a través del tránsito emocional, económico y político de los protagonistas, cuya experiencia bien puede asimilarse a la de toda una generación.

¹ Entre los estudios que abordan la narrativa española surgida a raíz de la crisis financiera de 2008, cabe destacar los trabajos de Mecke (2017), Becerra (2015, 2018, 2019), Claesson (2019) y Bezhanova (2017, 2020).

2.

Abrir la novela es abrir la habitación oscura. La primera línea concentra las claves de la enunciación: “No te quedes ahí. Vamos, entra, ya estamos todos” (9)². Desde el principio se deja claro: hay un ‘tú’ y un ‘nosotros’ y esta primera persona del plural incluye a la segunda persona del singular. El ‘nosotros’ narra. Como se advierte en ciertos puntos de la novela, el género de esta voz fluctúa y puede remitir tanto a hombres como a mujeres (58). Como señala Marta Pérez-Carbonell, esta indefinición genérica deviene especialmente desestabilizadora cuando lo que se narra es el sexo anónimo y colectivo (2019: 104):

Al principio, en la habitación oscura, los hombres nos rehuíamos, nos rechazábamos cuando nos encontrábamos y en un primer manoteo tocábamos el rostro áspero o el rostro sin relieve. Las mujeres éramos menos prejuiciosas, no evitábamos una boca como la nuestra si la oscuridad decidía emparejarnos. (58)

El ‘nosotros’, por lo tanto, pertenece al mismo tiempo a todos los miembros del grupo y a ninguno. Y tampoco el ‘tú’ está fijo. Aunque normalmente se puede entender que interpela al lector y lo incorpora al relato³ (9, 92, 227), a veces representa a personajes que no han sido mencionados (122) y otras incluso a personajes que ya habían sido desarrollados anteriormente, como en el caso de Pablo, narrado en tercera y en segunda persona (228).

Marcada por la incertidumbre (Jurado Morales, 2014: 35), la peculiar configuración de esta voz plural e inestable hace pensar en los planteamientos de Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor”. En él sostiene que “el lenguaje conoce un ‘sujeto’, no una ‘persona’, y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se mantenga en pie, es decir, para llegar a agotarlo por completo” (Barthes, 1994: 68). Esta naturaleza performativa de la escritura que propugna el crítico francés se evidencia en la fluidez y libertad con que Rosa configura la voz narrativa y hace pasar la narración de una persona a otra. El sujeto se crea en la escritura. En ella los signos del lector y del narrador –“seres de papel”, según Barthes, inscritos en el propio texto (1970: 33)– se entreveran. El ‘tú’ se inserta en el ‘nosotros’ y dador y receptor del relato se funden en un mismo sujeto, lo que evita la aparición de un lector-*voyeur* dentro de la habitación oscura. El voyerismo estará en otra parte; por ejemplo, en las grabaciones íntimas de directivos de grandes empresas tomadas a través de las *webcams* de sus ordenadores, cuya descripción – inexplicable hasta bien avanzada la novela– se intercala entre los capítulos. Esa mirada

² Todas las citas de la novela corresponderán a Rosa (2015).

³ Así lo ve también Isaac Rosa, quien dice en una entrevista: “la primera persona del plural, que además es bastante indefinida, que unas veces es masculina y otras femenina, más allá de que funcione como la voz del grupo que entra en la habitación oscura o como la voz de la propia habitación oscura, yo creo que lo que permite es incluir al lector, que el lector la haga suya y hable también en la novela, que asuma también esa voz que habla por él” (Pérez Cruz, 2013).

ilegítima, *voyeur*, sin embargo, no se halla en el interior del grupo o de la habitación. Dentro, ‘todos’ forman un ‘todo’.

Como se verá, en última instancia, *La habitación oscura* es el relato que el grupo se hace a sí mismo. El objetivo que se proponen es erigir una “memoria común [...] elaborar una memoria compartida como un montoncito de piedras al que cada uno arroja la suya” (35). El tiempo de la enunciación es breve: solo unas horas, el tiempo que la policía tarda en irrumpir en la habitación. Pero el tiempo del relato, tensado por esa inminencia, es mucho más largo: quince años, el arco abierto desde la creación de este espacio hasta su clausura. De esta manera, en las fluctuaciones entre el ‘nosotros’ y la narración de las vidas de cada personaje, se reconstruyen tanto las experiencias particulares como las colectivas.

También presente en anteriores novelas de Rosa (Valle Detry, 2013: 251-255), así como en narraciones críticas de otras autorías contemporáneas⁴, la configuración de esta voz colectiva puede interpretarse como un rechazo a la figura del narrador tradicional que ostenta casi exclusivamente la enunciación. La pluralización de esta figura de autoridad es además una forma de desestabilizar el efecto de la identificación tan buscado por la ideología literaria burguesa, sostenido en la lectura concebida como un diálogo entre dos sujetos independientes, un modo de leer que atomiza la experiencia y anula la posibilidad de aprehenderla en su dimensión colectiva (Becerra, 2015: 18).

No obstante, aunque Rosa, efectivamente, rompe este pacto íntimo de lectura, en realidad no acaba del todo con el efecto de la identificación. En la mayoría de los casos, pluraliza el ‘yo’; no lo disuelve. La inestabilidad del ‘tú’, fijado en varios personajes, es una muestra de ello. Junto a esto, a través de la focalización en algunos de los integrantes del grupo, la novela ofrece un abanico de posibilidades de identificación, múltiples puertas de entrada, eso sí, a la habitación oscura, a lo que sucede dentro y a lo que se queda fuera; en otras palabras: a la experiencia común. En este sentido, como apunta Mélanie Valle Detry, “el lector se siente a menudo muy cercano a los personajes o, por lo menos, a algunos de ellos”, puesto que “Rosa fomenta la identificación del lector con esta generación cómplice del sistema que creyó firmemente en los sueños de progreso, riqueza, bienestar y paz prometidos” (2015: 189).

La disolución del individuo en el ‘nosotros’ se produce en los momentos de rememoración de esta experiencia generacional y, de forma especialmente clara, en los de sexo colectivo. A juicio de Georges Bataille (2007), la continuidad de los cuerpos discontinuos, precisamente, es la condición del erotismo, y esta desindividuación ligada al sexo es una constante en la novela. La construcción del sujeto colectivo tiene lugar en la conjunción de los cuerpos, en la respiración acompasada, en la vibración a un mismo ritmo. En la habitación oscura, se llega a decir, “todos éramos nadie”, “todos

⁴ Jaume Peris cita algunos ejemplos, como las voces colectivas de *Inmediatamente después* (2008) de Eva Fernández y *Lo real* (2001) y *El padre de Blancanieves* (2009), de Belén Gopegui. Según Peris, estas narraciones “se enfrentan conscientemente al proceso de privatización e individualización de la experiencia que ha definido la novela contemporánea y tratan de construir una gramática narrativa capaz de vehicular otra forma de experiencia, otra lógica de la subjetividad y una relación más compleja entre la voz y la comunidad” (2018: 18).

somos un mismo cuerpo” (122, 62). De alguna manera, por tanto, la continuidad entre los sujetos que ostentan la enunciación va de la mano de la continuidad de los cuerpos erotizados que se funden en la habitación oscura. El sexo, en definitiva, amalgama los cuerpos y las voces y construye un cuerpo, un sujeto, un relato colectivo.

3.

Los miembros del grupo constituyen una comunidad en dos sentidos. Son, antes que nada, una comunidad de inquilinos. Pagan un alquiler, poseen una copia de la llave y comparten la propiedad del local, cuyo uso extienden a parejas, amantes y amigos. Más adelante volveré sobre los alcances políticos y narrativos de espacios privados como este, porque son un elemento esencial en la novela. Por ahora, en cualquier caso, basta con diferenciar este modelo de comunidad de otro también mencionado en el texto: la aldea ocupada en la que Silvia, uno de los personajes de la novela, vivió durante un tiempo, “donde una docena de jóvenes intentaba crear una comunidad libertaria, restaurando casas y cultivando la tierra, construyendo ellos sí lo común” (148). Además de la cuestión de la propiedad privada, hay algo que diferencia ambos modelos: la aldea libertaria estaba pensada para vivir, era un proyecto alternativo, de desconexión, una disidencia; el local, en cambio, solo estaba pensado para pasar el rato, para albergar los momentos de ocio de los amigos, del mismo modo que antes usaban “el salón de algún piso compartido, los bares o las explanadas de asfalto con el maletero del coche abierto” (14), para quedar los sábados, beber, fumar, escuchar música o bien para utilizarlo como picadero ocasional, sala de estudio, local de ensayo, etc.

Las normas establecidas para regular el uso del local, por lo tanto, eran las habituales entre personas que comparten un espacio, como los turnos acordados, por ejemplo. Solo con la creación de la habitación oscura emerge otro tipo de comunidad, que voy a denominar ‘orgánica’ por la conjunción de los cuerpos que mencioné más arriba. Esta ‘comunidad orgánica’ nació con un apagón (17). Se fue la luz y los cuerpos se mezclaron por primera vez. Probaron la oscuridad y el deseo innombrado de volver a ella tensionó las reuniones durante dos semanas, hasta que alguien, no se sabe quién, apagó el interruptor una noche e instaló esta dinámica por un tiempo. Lo no dicho, por tanto, está en el origen de la comunidad orgánica:

En realidad nunca hemos hablado de aquel primer día, el pacto de silencio que después nos impusimos respecto a todo lo que ocurriese en la habitación oscura lo hicimos extensible a esa primera vez, y todavía hoy, si alguien se atreviese a romper el silencio y propusiera hablar de aquello, se quedaría solo, escucharía el eco de su voz sin réplica. (20)

Llama la atención la cantidad de procesos que se narran en esta novela. De entre ellos, los principales a nivel narrativo son la constitución de la comunidad orgánica y la concepción de la habitación oscura, un único proceso, en realidad, marcado por dos rasgos: un consenso absoluto y una disolución de la iniciativa individual en pro de la colectiva. Este borrado del ‘yo’ es una constante: “No sabemos quién empezó, queremos creer que todos a la vez, que nadie vaciló ni esperó” (22), “Quién propuso

construir una habitación oscura. Qué más da, cualquiera de nosotros, todos. [...] Hablamos todos a la vez” (26). La concepción del espacio es espontánea, colectiva y de un consenso sin fisuras, tanto en lo relativo a las necesidades físicas de la habitación como a sus potenciales usos. Es un proceso coral en el que todas las voces se unifican. No es una lluvia de ideas, sino su resultado. La narración tiene la forma de un acta y lo que se lee es el acuerdo:

coincidimos en señalar el cuarto de abajo, el trastero, como emplazamiento ideal; discutimos las necesidades materiales, subrayamos la exigencia de un cegamiento total, añadimos la importancia del silencio, ideamos la solución de las dos cortinas, sugerimos diferentes usos, tantas posibilidades se abrían en una habitación oscura: hablamos de relajación, aislamiento, concentración, soledad, experimento, meditación, descanso, desaparición, comunidad, percepción, y pudimos haber prolongado la lista de usos sin nombrar el que, reconozcámoslo, la mayoría tenía en mente entonces, la función principal para la habitación oscura en sus primeros tiempos, la que motivó su creación y provocó lo que vino después, como si un pudor residual nos impidiese pronunciarla. (26)

Como se ve, tanto la comunidad orgánica como la habitación oscura se fundan sobre tres elementos. El primero es un pacto tácito: lo no dicho, el deseo. El segundo es una concepción y construcción consensuada del espacio. El tercero, el que falta por analizar, son las reglas, el protocolo, esa suerte de pacto social que determina los derechos y deberes de los miembros de la comunidad orgánica en la habitación oscura. En cierto punto de la novela, se ironiza, precisamente, sobre esta idea del reglamento. Al recordar cómo llamaban a aquellas primeras noches de sábado, las noches de la habitación oscura, se dice: “Nos daría esa risa entre nostálgica y avergonzada con la que recordamos la ingenuidad de aquellos años, como si fuésemos un club secreto, una hermandad con contraseña y reglamento” (27). El establecimiento de estas normas se lleva a cabo con las mismas dinámicas espontáneas que el resto de los elementos fundantes de la comunidad orgánica; esto es: con un ‘consenso intuitivo’, sin sensación de coerción, o de límite, como si la manera acordada fuese la única forma natural de habitar este espacio. De esta manera, el protocolo, pensado para evitar rechazos y malentendidos, es el siguiente:

Si venías buscando un encuentro, te adelantabas hacia el centro nada más cruzar la segunda cortina, con los brazos extendidos de ciego hasta encontrar a alguien que hubiese tomado la misma decisión que tú. Si por el contrario preferías estar a solas, te dirigías hacia la derecha, sin perder el contacto con la pared, y cuando topabas con una estatua sentada la esquivabas, no la tocabas más allá del roce fortuito, la rodeabas y seguías tu camino para buscar tu propio espacio, como hemos hecho hoy al llegar. (31-32)

Esta forma de regirse y concebir el espacio permite distinguir la habitación de otros cuartos oscuros a los que también se alude en la novela. En este sentido, la diferencia léxica es evidente: frente a ‘cuarto’, que remite solo a la estancia, ‘habitación’ tiene alcances más amplios y hace pensar en términos como *hábitat* y en la acción de ‘habitar’, por supuesto. Solo en el ámbito de lo sexual, la experiencia en ambos lugares es bien distinta. La habitación se articula sobre tres pilares: la oscuridad absoluta, el

silencio y el tiempo, que allí “tiene otro espesor”, como si fuera “un agujero negro fuera de duración” (30). Esto hace que el sexo adquiriera allí otro cariz sensorial, con el oído y la vista, los sentidos ‘civilizados’, fuera de combate. El mayor punto de disidencia frente a la sexualidad hegemónica reside en eso, precisamente: en la habitación oscura, el sexo es lo contrario de la pornografía. La anulación de la vista y el oído que opera en ella se enfrenta al imaginario erótico contemporáneo, saturado de estímulos audiovisuales, en línea con la estetización y virtualización generalizada del mundo actual, que tiende a desligar la excitación del sentido del tacto (Berardi, 2017: 54). Fuera de la habitación oscura, dice la voz colectiva, “para vincular nuestra imagen y nuestra palabra a algún cuerpo del interior tendríamos que tocarnos, darnos la mano, olerlos, probarnos, besarnos, y además con los ojos cerrados para dibujar bien” (62). Dentro de ella, por lo tanto, los códigos de excitación y reconocimiento son otros. El lenguaje de la comunidad orgánica, en definitiva, es otro.

Frente a estas características de la habitación, en los cuartos, en cambio, la oscuridad no es total, sino penumbra, o un brillo de “fluorescencia azulina” que perfila a los inquilinos, y en ellos el silencio es sustituido por una “música monótona”, como se describe en el pasaje en que Pablo visita uno de estos espacios (60). Con ello, Pablo pretendía recuperar lo perdido, la experiencia en la oscuridad, junto a Jesús –con quien mantuvo un año de relación⁵ sin imágenes ni palabras (59)–, pero encontró algo más sórdido, mucho más próximo a la pornografía. Hay un momento revelador, en este sentido. Pablo, incómodo, se disponía a abandonar el cuarto oscuro cuando un hombre malinterpretó un gesto de indecisión, lo inmovilizó contra una pared, se acuclilló “y le chupó la verga con un énfasis aprendido en el cine porno. Pablo cerró los ojos y pensó en Jesús, pero no tenía imágenes de él [...]” (60).

Esta ausencia de imágenes también se problematiza en torno a la figura de Víctor. Sus irrupciones en la habitación oscura resultan significativas porque permiten dar cuenta de la espectacularización⁶ de la sexualidad contemporánea. Muy celoso, Víctor, la pareja de Susana –miembro, ella sí, de la comunidad orgánica–, no soporta imaginarla en la habitación oscura, por más que ella asegure acudir cada vez menos y situarse siempre en el lateral derecho, sola, sin entrar en contacto con nadie (62). Las imágenes corroen a Víctor, lo obsesionan. Su imaginación erótica emerge directamente de la industria pornográfica. Proyecta a Susana en toda clase de posturas, haciendo de todo, “en una oscuridad que para él en cambio era claridad”, rodeada de varios hombres, con “el rostro en penumbra, no el resto del cuerpo”, hasta darse cuenta de “que estaba

⁵ Como apunta Jaime Peris, para algunos personajes, como Jesús y Pablo, “la habitación supone la oportunidad de dejar a un lado su identidad pública para explorar opciones que esta excluía como posibilidad” (2018: 19). Mientras que, por el día, “fuera de la habitación oscura, se comportaban como homosexuales sin aristas, [...] los sábados por la noche, y cada vez más días entre semana, se citaban en un rincón de la habitación oscura que marcaron como propio [...] Aumentaron la frecuencia, buscaban excusas para desaparecer de sus vidas y construir en lo oscuro un deseo que a la luz del día de volvía todavía más invisible y mudo, ni siquiera entre ellos se atrevieron a hablar nunca de aquello” (58-59).

⁶ En el sentido en que Guy Debord define la noción de espectáculo; esto es: no un simple conjunto de imágenes, “sino una relación social entre personas mediatizada por las imágenes” (1995: 9).

convirtiendo a Susana en protagonista de una escena mil veces vista en el porno que ocupaba su ordenador algunas madrugadas” (63-64). Y lo mismo le ocurre en la habitación oscura real, cuando se adentra en ella, muerto de celos, en busca de Susana. Recorre la oscuridad con los dedos y los cuerpos que palpa le devuelven imágenes. Una de ellas es la de Susana enlazada con otra mujer: “metiendo la lengua en la boca de la otra y las dos acariciándose las vulvas, una vez más se dio cuenta de que su archivo visual procedía del porno más convencional; notó la erección bajo el pantalón” (67).

Más avanzada la novela, la segunda irrupción de Víctor —quien ya no era marido, sino exmarido de Susana, aunque el grupo no lo supiera (153)—, preguntando por ella, fuera de sí, muy agresivo, arrancando la plancha de madera que tapiaba el ventanuco de la habitación oscura, constituirá el cierre perfecto para su obsesión por las imágenes y su problemática relación con este espacio ciego. Víctor necesitaba ver. Le hacía verdadera falta ese haz de luz, el “chorro amarillento y entrecortado de alguna farola” (154). Necesitaba abrirle esa herida a la oscuridad.

4.

El arco temporal trazado en *La habitación oscura* va desde finales de los noventa hasta los primeros años de la década de 2010. A través de tres momentos simbólicos — la risa, el llanto y el grito (37, 127, 164)—, vividos a lo largo de quince años en la habitación oscura, podría definirse y periodizarse el tránsito emocional, económico y político de la comunidad orgánica. Para explicarlos —para explicarse—, la comunidad recurre a una metáfora: la de la proyección, la de la moviola. De esta manera, durante el tiempo de la enunciación, la habitación toma la forma de una cámara oscura: un instrumento óptico que permite proyectar una imagen externa sobre la zona interior de su superficie⁷. La “memoria común” resplandece sobre el “nosotros” como “una imagen proyectada en la pared” (35). En los momentos previos a la clausura de la habitación, la comunidad visualiza sus quince años de vida, igual que hace un personaje que está a punto morir en una película. Así ven pasar su experiencia, en forma de fotogramas. El mayor potencial de la metáfora mecánica de la moviola reside en la capacidad de trabajar con esos fotogramas: en poder ir hacia delante, hacia atrás, acelerar la imagen, detenerla. A través de este recurso, se consiguen dos cosas: darle un soporte material a la memoria y manipular libremente una dimensión que siempre tuvo un cariz especial en la habitación oscura: el tiempo.

Los primeros años son los de la ‘risa’. Los jóvenes de clase media comparten la habitación como si fuera “el decorado principal de una sitcom: la telecomedia en que se convirtieron nuestras vidas al acercarnos a la treintena” (43). Como en una buena *sitcom* —la paradigmática *Friends*, por ejemplo—, los conflictos sociales están desactivados y los altibajos en la trama responden esencialmente a “preocupaciones sentimentales: emparejamientos, rupturas, celos, infidelidades, amistades y enemistades, rivalidades,

⁷ De acuerdo con Francisco J. Sánchez, la de la cámara oscura es una imagen que Marx empleó en *La ideología alemana* “para hacer sensibles el papel y el lugar de las representaciones mentales de la ‘vida real’” (2018: 146).

alejamientos y reencuentros” (51). Rosa acelera esta parte, apela a la técnica del *time-lapse* y concentra en unos cuantos minutos y en una larga enumeración varios años de vida, cambios de pareja, de peinado, de trabajo, de casa, etc., mientras “los cuerpos vertiginosos van y vienen alrededor de la habitación oscura” (45). No obstante, esta, poco a poco, va estando menos concurrida: “hay otros planes de sábado, hay teatros, hay conciertos, hay restaurantes recomendados, hay aviones baratos que a la velocidad de la luz conducen a capitales europeas, hay hoteles con encanto” (47). Son los años de firmar papeles y de volcarse en el consumo, una forma de trance iniciático y de entrada en la edad adulta a través de los principales rituales del capitalismo. Por un lado, el compromiso burgués con la propiedad, la familia y el trabajo se expresa a través de la rúbrica de los contratos, las escrituras, las hipotecas, los libros de familia, los créditos, las facturas, las nóminas, etc. Por otro, los protagonistas se incorporan al ritmo de la rueda que mueve el mundo, como reza el título de la canción de *Los espíritus*⁸. Sus vidas se monetizan y son leídas en clave de “ingresos y gastos, nóminas abonadas a principio de mes de cuyo importe vemos descontar números como un reloj en cuenta atrás disparada, letras, facturas, compras, pagos con tarjeta, reintegros, transferencias, suscripciones” (47).

Son los años del crecimiento económico, de la aceleración. El mundo parecía estar bajo el influjo eufórico de la cocaína que consumían los protagonistas. En este sentido, el *rush* neoliberal de la denominada “década prodigiosa española” (1997-2007) se expresa en la novela en varios planos. En lo económico, el caso específico de España estuvo marcado por un “modelo de desarrollo económico basado en la simbiosis entre un urbanismo expansivo y la financiarización de las economías domésticas”; en otros términos: en la especulación urbanística y en “una política más laxa en la concesión de créditos”, con la que se conseguía “drenar el ahorro familiar hacia la adquisición de productos financieros, constituyendo las hipotecas un caso paradigmático” (Górgola, 2019).

En lo social y cultural, por su parte, la hegemonía ideológica neoliberal es absoluta. A nivel general, como explica David Harvey, el giro neoliberal que se implementó globalmente a raíz de la gestión de la crisis de los setenta precisó de una “construcción del consentimiento”; esto es: de la creación de “una cultura populista neoliberal basada en un mercado de consumismo diferenciado y en el libertarismo individual” (2007: 50). No bastaba, como se ve, con tomar la política y la economía. Hacía falta más. Como decía Paul Valéry, “no hay poder capaz de fundar el orden con la sola represión de los cuerpos con los cuerpos. Se necesitan fuerzas ficticias” (citado en Piglia, 2014: 33). La penetración y consolidación en el “sentido común” de las fuerzas ficticias del capitalismo se hace especialmente evidente en este tramo de la novela. El dinero – generarlo, conseguirlo, acumularlo, gastarlo–, pese a ser incluso el horizonte teleológico, el que orienta todas las acciones de los protagonistas, no se ve, está naturalizado,

⁸ Si bien cabe aclarar que esta canción, *La rueda que mueve al mundo* –del álbum *Agua ardiente* (2017)–, no aparece referenciada en la novela, su letra emplea una serie de metáforas para abordar la lógica productiva capitalista que serán de utilidad más adelante.

incorporado casi en el sentido literal del término: introducido al cuerpo. La metáfora del aire y la respiración que emplea Rosa apunta en esta dirección:

El dinero, por ejemplo, era central, ahora lo entendemos así, pero entonces no lo veíamos, no lo nombrábamos, porque era natural, era el aire que respirábamos⁹. Sin él nos asfixiábamos, claro, pero fueron años de buena ventilación, la mayoría no lo tenía en abundancia pero sí el suficiente y, más importante, con la expectativa verosímil de que aumentase: escalar niveles salariales, encontrar un trabajo mejor, acumular complementos y trienios, vender cada vez más, lograr nuevos contratos, ampliar la cartera de clientes [...] cada uno tuvo su afán en aquellos años, cada uno dibujó su mapa del tesoro, su cuento de la lechera, porque parecía fácil, porque nos lo habían prometido, porque habíamos nacido para eso. (51-52)

Según Xavier Domènech, el pacto social neoliberal se articuló sobre “la construcción de nuevas imágenes referenciales” sobre la clase media, “específicamente ligadas a la disolución de la identidad obrera y a una nueva cultura del enriquecimiento” (2014: 254-255). En la novela, el buen funcionamiento de la “máquina prodigiosa” —el capitalismo excedentario, la burbuja— favorecía esta idea: “Eran años de acumulación, de sumar un patrimonio que exigíamos como una cosecha que estaba ahí, sembrada, a la espera de ser recogida, el contador luminoso proseguía sus revoluciones, su nervioso rodar se confundía con nuestro pulso” (74). La huella material de esta época son los desechos. Todo lo comprado se concatena en una enumeración hecha de restos, un vertedero de productos disfrutados, rotos, sustituidos por otros (74-76). Estos residuos pueden verse como el registro vital de los individuos insertos en la “sociedad de consumidores”, definida por Zygmunt Bauman como aquella que “‘interpela’ a sus miembros (vale decir, se dirige a ellos, los llama, los convoca, apela a ellos, los cuestiona, pero también los interrumpe e ‘irrumpe’ en ellos) fundamentalmente en cuanto a su capacidad como consumidores” (2007: 77; el subrayado es suyo).

Un análisis similar se hace en la novela. La vida de aquellos años entre el final de la juventud y el umbral de la madurez se parecía mucho a la publicidad: “Si antes fuimos una sitcom, ahora seríamos un largo anuncio, un intermedio sin fin donde se encadenaban espacios comerciales de los que éramos protagonistas” (76). La vida, entonces, consistía en emular ciertos estilos de vida: reproducir la ideología dominante, desear, consumir, trabajar, competir, sostenerse en el vaivén entre sustancias estimulantes y relajantes y echarle más carbón a la máquina, sobre todo eso: “pedalear con más fuerza, girar las bielas y alimentar la caldera para que no detuviese su prodigio, para que hiciera realidad todo lo prometido, todo lo merecido” (79). El futuro se veía nítido. Era ilusionante, generoso, alcanzable. Valía la pena el sacrificio.

Según se dice en la canción de *Los espíritus*, la rueda que mueve el mundo precisa tres cosas: “dinero, sangre y humo”; eso es lo que la hace girar. El cuerpo, por lo tanto, es también un combustible: un ‘recurso humano’, ese revelador sintagma. En el ámbito del trabajo, se llaman riesgos psicosociales a las condiciones laborales que afectan a la

⁹ Juan Carlos Rodríguez, en su ensayo *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (2002), escribió una frase casi idéntica para referirse al inconsciente ideológico: la ideología dominante como algo que lo impregna todo y “se convierte así en el aire que respiramos” (citado en Becerra, 2011: 25).

salud mental y física de los trabajadores¹⁰. A este respecto, en la novela, el desgaste derivado del esfuerzo en mantener el ritmo de la “máquina prodigiosa” se hace más acusado cuando esta empieza a ralentizar su marcha (98). Cuerpo y economía muestran síntomas equivalentes. Como apunta Franco ‘Bifo’ Berardi, “[a]ltibajos, pánico y depresión son palabras compartidas entre el lenguaje económico y el psicopatológico. Estos términos no son metafóricos, sino pistas de la creciente interdependencia del comportamiento económico y la patología mental” (2017: 53). La precariedad, la inestabilidad, la miseria material –en suma–, producen afecciones físicas y psíquicas.

A este respecto, uno de los ejemplos más claros que ofrece la novela es el de Pablo: el pinchazo que lo atravesó y confundió con un infarto, en la oscuridad de la habitación, cuando en realidad era un ataque de pánico, una crisis de ansiedad (87-89). El consejo que recibe en el hospital es significativo. En lugar de buscar el origen de la afección –el estrés, “los nervios”, las condiciones laborales–, se le aconseja “que al día siguiente fuese al centro de salud y se lo contase a su médico de cabecera para que le recetase unos ansiolíticos” (89). Esta medicalización del malestar social es una muestra de lo que Michel Foucault denomina “poder biopolítico”: el control, no solo ideológico, sino también corporal de los individuos (1974: 210). La individualización neoliberal, de hecho, es solidaria con esta noción. Como explica Rodrigo Castro, se trata de una “herramienta que privatiza o personaliza las contradicciones estructurales del sistema capitalista. De esta forma se asegura la invisibilización de dichos conflictos y el orden global avanza en su perpetuación” (2009: 23-24). En esa misma línea razona Juan Carlos Rodríguez, quien señala que la miseria y la precariedad han pasado de provocar la rebelión contra el sistema a provocarla contra uno mismo: “Y cuando el espejo se estrella contra uno mismo el desquiciamiento psíquico resulta inevitable” (2005: 21).

En la novela, estos aspectos se exploran, sobre todo, a través un personaje: Eva. Su experiencia es la más trágica entre los protagonistas. Con los primeros indicios de la crisis económica, la comunidad orgánica regresa a la habitación oscura, aunque ahora resignificada: concebida ya no como un espacio de experimentación, sino como un refugio, “un lugar fuera del mundo durante unas horas” (82). Allí acuden muchos, a desaparecer; Eva entre ellos:

Eva, que se curaba aquí al final de la jornada, se restregaba las piernas hinchadas y las cervicales cargadas y se le desprendía así la piel inútil como escamas transparentes, la suciedad acumulada tras nueve horas de pie en un pasillo de centro comercial, junto a un mostrador al que permanecía atada con una cadena para asaltar a todo el que pasaba cerca, el botón de la camisa desabrochado siguiendo las indicaciones de su jefe de zona que cada noche regresaba a la hora del cierre para

¹⁰ De acuerdo con el Instituto Nacional de Seguridad y Salud en el Trabajo (INSST), estos riesgos se clasifican según el contenido del trabajo (tareas de ciclos cortos, tareas poco valoradas, etc.), carga y ritmo de trabajo (carga insuficiente o excesiva, plazos estrictos, ritmos elevados, etc.), tiempo de trabajo (exceso de horas, disponibilidad permanente, etc.), participación y control (escasa o nula participación en la toma de decisiones, ritmo de trabajo, carga, etc.), desempeño de rol (falta de objetivos, responsabilidad, etc.), desarrollo profesional (inseguridad contractual, pobre remuneración, falta de recompensas o promoción, etc.), relaciones interpersonales/apoyo social (aislamiento, etc.) y equipos de trabajo y exposición a otros riesgos (datos extraídos de <https://www.insst.es/-/-cuales-son-los-factores-de-riesgo-psicosocial->).

invitarla a una copa y prometerle que iba a conseguirle algo mejor, un puesto en venta telefónica en las oficinas centrales, una chica tan guapa como ella merecía mucho más. (92-93)

Más adelante –en uno de los pasajes más desagradables y potentes de la novela–, alguien encuentra un cuerpo tendido en el centro de la habitación oscura; según el protocolo, el lugar establecido para quienes buscan mantener relaciones sexuales. Es una mujer. El hombre –identificado con el ‘tú’, en la narración– la palpa, la acaricia, la desnuda. Solo se detiene al besarla, cuando percibe en su boca el “sabor agrio, repugnante”, del vómito (125). Tras ser dada de alta en la unidad de psiquiatría, Eva se quitó la vida. El día de su entierro nadie quiso especular acerca de las razones que la condujeron a ello:

culpar a una lejana ruptura amorosa de la nunca llegó a recuperarse, su mala situación económica, su trabajo de comercial que la devolvía muchas noches a casa sin haber conseguido un solo contrato que justificase tanto desgaste, la soledad de los años en que cada uno tenía pareja y planes pero ella no, la depresión cocinada a fuego lento y que no tuvo antes un borbotón que alertase a los suyos, las muchas noches en que la habitación oscura se había convertido en la caja negra donde sus fantasmas se espesaban y achicaban el espacio hasta asfixiarla. (127)

Esto sucede en los años del ‘llanto’. Es la época de la precarización y los despidos y varios personajes atraviesan estos trances. Raúl es despedido sin indemnización, por más que lo compensaran con paquetes de viajes (105); Sergio es víctima de un ERE que oculta a su familia (115); María vuelve a la peluquería tras haber trabajado en “cualquier cosa con contratos de meses intercalados con temporadas en paro” y, en los últimos años, haber tratado “de aprobar una oposición que había suspendido dos veces y para la que ya ni siquiera habría más convocatorias” (162); Silvia es despedida de la ONG para la que trabajaba, ante la retirada de las subvenciones (150), y Sonia vuelve a trabajar en catering, como “a los veinte años pero sin tenerlos”, preguntándose “hasta qué edad aguantaría sirviendo desayunos, hasta qué edad la seguirían llamando, qué vendría después” (118, 121).

La crisis económica, en suma, dio al traste con las aspiraciones de bienestar y prosperidad, al menos de una mayoría. Para expresarlo, Rosa emplea la imagen del contador numérico. Los movimientos en las cuentas bancarias de los clientes de la sucursal en la que trabaja Pablo permiten rastrear y reconstruir las dinámicas microeconómicas¹¹. De un lado, quienes pierden. En su pantalla, Pablo puede ver cómo “el contador numérico, que avanzaba siempre hacia delante, a partir de determinada fecha se había atascado, y desde entonces descontaba, restaba cada mes una porción de los ahorros que menguaban sin cesar” (109). Aplazamientos de cuotas, nóminas sustituidas por prestaciones de desempleo, descenso en los gastos superfluos, entrada

¹¹ También se vehicula a través de este personaje el fraude de las “participaciones preferentes” (159-161). Según Andreu Missé, un millón de personas (856.388 de los principales bancos) invirtieron sus ahorros en este producto financiero desconocido; “en la mayoría de los casos, los ahorradores fueron engañados al ocultárseles los riesgos del producto, lo cual les causó graves pérdidas económicas y, en bastantes casos, daños irreparables para su salud” (2016).

en números rojos, algún ingreso aislado para volver a salir a flote: “Leía los apellidos del ordenante de la transferencia para comprobar la coincidencia con el titular de la cuenta, y adivinaba una ayuda familiar, unos padres que lanzan un cabo a los hijos cuando ya empiezan a tragar agua” (110). Del otro lado, en cambio, están quienes ganan. Pablo también se asoma a las cuentas de algunos “clientes especiales”, cuyo contador giraba a otra velocidad, tenía más dígitos y “mantenía en un movimiento perpetuo cientos de miles de euros cuyo origen y destino quedaba oculto bajo códigos numéricos a los que ni siquiera un subdirector de sucursal como él tenía acceso” (111). Esta suerte de voyerismo bancario subraya una característica intrínseca al capitalismo que se agravó aquellos años: la desigualdad, enraizada, claro, en la explotación. Durante la crisis económica iniciada en 2008, la brecha entre ricos y pobres se hizo más amplia. Según un informe del Banco de España, “[l]os ciudadanos más ricos de España –el 10% más alto de la escala– pasaron de concentrar el 44% de la riqueza del país en 2008 al 53% en 2014” (RTVE/EFE, 2018). En definitiva, como dijo célebremente el magnate estadounidense Warren Buffet, “hay una lucha de clases, de acuerdo; pero es mi clase, la de los ricos, la que está haciendo esa guerra, y la vamos ganando” (Stein, 2006; la traducción es mía).

Las figuraciones en torno a la crisis se construyen en la tensión entre dos polos discursivos. De un lado, está Silvia. Del otro, el resto. Frente al diagnóstico de ella –“el capitalismo se tambaleaba, era el fin de una época, debíamos prepararnos para una larga temporada de destrucción y dolor, habrá muchas víctimas” (102)–, la mayoría empieza concibiendo la crisis como un mero espectáculo. Aunque *a posteriori* se falsificase una “imagen heroica de supervivientes en un terremoto que vagan desconcertados entre las ruinas”, ese relato, “coherente con todo lo que vino después”, se pone en cuestión en la novela (100). En un primer momento, en realidad, los protagonistas se creían a salvo. Pensaban que serían otros, no ellos, los afectados. Por eso asistían al derrumbe como espectadores fascinados en su butaca. Íntimamente, deseaban ‘ver’ más. Querían ‘ver’ cómo se desarrollaba esa suerte de simulacro, ‘ver’ dónde acababa aquella sacudida de la Historia. “Si aquello era un terremoto, no lo vimos como víctimas, ni supervivientes aterrorizados, sino como algo bien diferente: como turistas” (100). Poco a poco, sin embargo, fueron también alcanzados. Más que a un terremoto, descubrieron que la crisis se parecía a una descomposición orgánica; a ese ritmo, “tan imparable como imperceptible”, avanzaba “día a día pudriéndolo todo” (136). La habitación oscura, entonces, volvió a resignificarse: no era ya un refugio, sino un escondite (135). Pero los protagonistas comenzaron además a salir a la calle, a manifestarse y a participar en alguna asamblea. En ese contexto, el discurso de Silvia –antes tildado de “grandilocuente” y dramático (101)– se torna hegemónico dentro del grupo. Sus términos dominan las discusiones de cada sábado. Con ellos se articula el descontento de la comunidad:

También creció nuestra conciencia política, es cierto: en las reuniones de los sábados ahora hacíamos nuestra la grandilocuencia de Silvia, como ella también decíamos estafa, saqueo, robo, desmantelamiento del estado de bienestar, violencia económica, crimen social; decíamos capitalismo, la mayoría casi nunca lo habíamos pronunciado pero ahora lo repetíamos varias veces

al día, capitalismo, capitalismo, capitalismo; nos decíamos hartos, furiosos, indignados, el estallido social estaba siempre a la vuelta de la esquina, la situación era insostenible, explosiva, dramática; incluso levantábamos la voz para exigir cárcel, justicia, revolución, guillotina. (139)

La forma de este malestar responde al clima político de 2011. Son los años del ‘grito’. La denominada “dictadura de los mercados” dominó la gestión de la crisis económica en España. Obedeciendo el mandato de la Unión Europea, los recortes en el gasto público que llevó a cabo el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero abrieron una senda de austeridad que se endurecería en los años siguientes con la llegada al poder del Partido Popular (Fernández Navarrete, 2016). Como señala Domènech, estas medidas se impusieron “a partir de la amenaza, en primer término, de que estábamos al borde del caos y, en segundo término, de que o se hacía lo que pedían los ‘mercados’ o estos nos hundían” (2014: 78). De esta manera, el sometimiento a las directrices de la Troika¹² —que entraba en conflicto con la soberanía nacional—, el desgaste del sistema bipartidista surgido del Régimen del 78, la corrupción y la fractura social derivada de los recortes y el desempleo se tradujeron en una profunda crisis del régimen de representación. Surgido el 15 de mayo de 2011, el Movimiento 15-M, o de los indignados, tenía, de hecho, el lema “No nos representan” como una de sus principales consignas, si no la principal (Requena, 2011: 14). Esta y otras movilizaciones aparecen referenciadas en la novela. Se habla de paralizaciones de desahucios (157), en alusión a la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH); de asambleas vecinales (146); de acciones de desobediencia civil, como los cortes de autovías o la irrupción en una urbanización de lujo (147, 182); de camisetas verdes y encierros en ambulatorios (221), en referencia a las “mareas” en defensa de la educación y sanidad públicas; e incluso se reconstruyen a través de la técnica del *time-lapse* las protestas y acampadas que ocuparon las plazas en el marco del 15-M, primero la Puerta del Sol de Madrid y después otras en las principales ciudades de España (219-221).

Una de las críticas que Silvia les hace a sus amigos es que su “furia era de seda” (139). Esto lo admite la voz colectiva: “bajo nuestra retórica tintineaba un soniquete impostado, como golpear con el puño un cojín: descargas el golpe con fiereza para obtener un vaguido de plumas sacudidas” (139). Palabras, palabras, palabras. Dentro de la comunidad orgánica, es fácil rastrear las “dos almas” que Carlos Taibo captaba en el 15-M: la rupturista y la reformista (citado en Domènech, 2014: 62). El alma rupturista, claro, está representada, ante todo, por Silvia¹³. Ella sí quiere romper con el sistema. En cierto modo, no le queda otra opción. La crisis económica supuso para ella la figuración de un horizonte aún más incierto que el del resto. Con toda una vida ligada a proyectos de colaboración y a los movimientos sociales,

qué le esperaba en la vejez con tan poco tiempo cotizado y tantos años por delante en los que difícilmente trabajaría; quién pelearía entonces por ella, por su derecho a la vivienda,

¹² Se llama así al grupo de decisión formado por la Comisión Europea (CE), el Banco Central Europeo (BCE) y el Fondo Monetario Internacional (FMI).

¹³ También, quizá, por Jesús, aunque sobre este personaje flota una sombra de desconfianza que hace sus intenciones menos unívocas.

por su pensión digna, por la educación gratuita de su hijo; quién renunciaría en el futuro a completar un buen currículum y ascender laboralmente y comprar una buena casa y viajar al extranjero en vacaciones, quién renunciaría a todo eso para luchar por gente como ella; quién tomaría el relevo, quién le devolvería lo entregado. (153)

Frente a su discurso, orientado a la acción política, el del resto de la comunidad orgánica está más próximo al reformismo. Su indignación es una forma enmascarada – o una fase, si se quiere– del “relato de la pérdida”, un discurso de clase media “basado en la nostalgia por el mundo –y su posición en el mundo– que había quedado atrás” (Becerra, 2018: 47). Eso desean los protagonistas: rebobinar, reconfigurar el horizonte esperado, deseado, prometido, aquel para el que fueron educados; recuperar el poder adquisitivo, la comodidad; volver a ser los de antes (238). De no ser posible, dice la voz colectiva, querrían al menos quedarse como están, “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” (239). Esta actitud conservadora es la que les reprocha Silvia:

En el fondo no queréis cambiar nada, vuestra aspiración es que todo vuelva a ser como antes. Aunque uséis grandes palabras y votéis en las asambleas por un cambio de sistema económico, en realidad seguís queriendo lo de siempre: una buena casa, un buen sueldo, un buen coche, unas buenas vacaciones. Protestáis, sí, pero con cuidado de no romper nada. Y esto no va a cambiar con guerras de almohadas. Todavía nos estamos divirtiendo, nos reímos demasiado al protestar: pero ellos se ríen más, qué os pensáis. El miedo tiene que cambiar de bando¹⁴, repetía su frase talismán. (183)

La estrategia que idean para conseguirlo es el hacktivismo¹⁵. Silvia y Jesús integran un grupo cuyo objetivo es entrar en los ordenadores, tabletas y móviles de los directivos de grandes empresas. Se trata de utilizar en su contra las herramientas de monitorización y acceso remoto instaladas para el control de los trabajadores (143). No es una acción legal, por supuesto, “pero la ley siempre se hacía a favor de los mismos, la ley permitía

¹⁴ El origen de este lema, muy popular esos años, lo aclara Isaac Rosa en un artículo titulado significativamente “¿El miedo va a cambiar de bando?”: “Lo dijo Alfon, el joven vallecano detenido y encarcelado dos meses en régimen FIES por su participación en la huelga general. Lo advirtió a la salida de la cárcel: ‘El miedo va a cambiar de bando’. Lo cantan también Los Chikos del Maíz y Habeas Corpus: ‘El miedo va a cambiar de bando’. Y en terrenos más integrados, lo decía también Izquierda Unida en un vídeo contundente hace unos meses: ‘La crisis acabará cuando el miedo cambie de bando’” (2013).

¹⁵ Otras novelas que exploran el hacktivismo como estrategia de acción política son *Acceso no autorizado* (2011), de Belén Gopegui, y *Factbook. El libro de los hechos* (2018), de Diego Sánchez Aguilar. En la de Gopegui se insiste mucho en la idea del hallazgo de vulnerabilidades en los sistemas. En la de Sánchez Aguilar, por su parte, se pone el foco en la posibilidad de difundir la verdad: los hechos, el dato puro. Esta posición recuerda a lo que se plantea en *La habitación oscura*: “por qué no os coláis en Hacienda para publicar todos los datos fiscales, las declaraciones de la renta de todos los ciudadanos, los ingresos de todo el mundo; por qué no entráis en los bancos y abris las cuentas bancarias para mostrar sus titulares, saldos, movimientos; por qué no creáis una herramienta que abra de par en par el registro de la propiedad y el registro mercantil, para hacer más accesible toda esa información; eso sí que sería revolucionario, acabar con la invisibilidad del dinero y la propiedad, saber lo que tiene cada uno, por qué no dedicáis a eso toda la energía que perdéis en cazar piezas menores” (214-215).

que las empresas controlasen a los trabajadores, que los vigilaran, pero no permitía lo contrario: que los trabajadores se asomasen por el mismo agujero para mirar al otro lado” (177). Insertas a lo largo de la novela, las grabaciones, tomadas a través de la *webcam*, muestran a los directivos leyendo, a la salida de la ducha, masturbándose, esnifando cocaína, hablando por teléfono, en mitad de una reunión, etc. La justificación esgrimida es que la intimidad “es hoy un lujo, otra forma de poder adquisitivo, privilegio de unos pocos que pueden mantenerla a salvo mientras la mayoría quedamos expuestos a formas de control cada vez más invasivas por parte de gobiernos y empresas” (178). Aunque al final se pondrá en duda (240), la intención de esta acción política no es la extorsión ni la difusión de los materiales obtenidos. La idea es más humilde. Basta con hacerlos sentir vulnerables. Les enviarán los materiales y nunca sabrán si eso es todo: “cómo podrán estar seguros de no haber sido grabados en otras situaciones más comprometidas, o que no vuelvan a serlo en el futuro, en cualquier momento” (178). Aparentemente, ese es el único objetivo: que ellos, los poderosos, también sientan miedo; que el miedo, efectivamente, cambie de bando.

En última instancia, esta acción política se basa en un aspecto que atraviesa toda la novela: la problematización del espacio privado. Por definición, la propiedad privada de un espacio establece una línea roja. Quien no es propietario o arrendatario y traspasa esa línea realiza una transgresión: allana, irrumpe, violenta. En cuanto a la disputa política del espacio, esto se hace evidente en las tensiones por el uso comunitario que Silvia quería hacer de la sala principal del local; en otras palabras: del espacio público dentro del espacio privado, el equivalente en el local al “salón de tu casa” (140). Al principio, Silvia quería “montar un grupo de consumo, una biblioteca popular, abrirlo al barrio con actividades, cederlo algunas horas a colectivos, construir lo común” (141). Pero el grupo de amigos –la comunidad de arrendatarios– nunca aceptó. Para ellos, “abrir el local a extraños equivalía a franquear la habitación oscura, perder un espacio propio” (141). De hecho, al final de la novela, se arrepienten de haber decidido hacerlo: “No debimos compartir el local, no debimos ceder aquel día en que discutimos con Silvia, debimos afirmar nuestro refugio” (243). Esta condición de refugio también opera a nivel simbólico y narrativo. Cuando alguien o algo ajeno a la comunidad orgánica entra en la habitación oscura, genera siempre violencia. Ya he mencionado el caso de Víctor. Otro, el más simbólico, es el episodio de la rata. Su aparición en la habitación oscura puede leerse como la emergencia de lo reprimido. Contra lo acostumbrado, sin embargo, no se trata de un conflicto íntimo, sino social. La irrupción de la rata quiebra la condición de refugio material de la habitación oscura. También en ella entra la crisis:

Los vecinos llevaban tiempo denunciando su presencia. Culpaban al ayuntamiento, que había recortado el personal de limpieza y no mantenía el alcantarillado, pestilente desde las últimas lluvias. Otros lo relacionaban con la reciente huelga de recogida de basuras, que había acumulado toneladas de desperdicio durante diez días. Había quien señalaba como el foco el parque, para el que tampoco había ya jardineros y se había convertido en una extensión de matorrales y basura. Y otros apuntaban al descampado junto a las vías, donde vivían varias familias con caravanas desde hacía meses. (223)

Pero el caso narrativo más extremo es el del hombre que acosa a María para que le permita entrar en la habitación. Cuando lo logra (194-203), se advierte la profunda simbiosis que existe entre la comunidad orgánica y la habitación oscura. En este sentido, transgredir la línea roja, invadir el espacio privado y violar a María supone una agresión a tres niveles. El primero: a la propiedad privada del local y la habitación oscura. El segundo: al cuerpo de María. Y el tercero: al cuerpo colectivo de la comunidad orgánica, puesto que, como mencioné antes, en la habitación todos los cuerpos son parte de un mismo cuerpo (62).

El cierre de la novela, en definitiva, es coherente con todo esto. La irrupción de la policía y de la luz de sus linternas constituye la última transgresión. Con ella se disuelve la comunidad orgánica. Con ella se alcanza el fin de la habitación oscura.

5.

A lo largo de este trayecto se ha podido comprobar que la experimentación de Isaac Rosa en *La habitación oscura* no es meramente estética. También es política. El ‘nosotros’ que enuncia sirve para configurar un sujeto colectivo que se narra a sí mismo. Esta rememoración crítica del pasado común es posible gracias a dos soportes narrativos: la habitación oscura y la metáfora de la moviola. En cuanto a la habitación, tanto ella como la comunidad orgánica que la creó se fundan sobre tres elementos: un pacto tácito, una concepción consensuada del espacio y un protocolo que permitirá sus transformaciones posteriores. Mediante la metáfora de la moviola, que proyecta imágenes en la habitación, Rosa le da un soporte material a la memoria y puede manipular así con libertad el tiempo. Gracias a ello, la habitación actúa, en este sentido, de manera análoga a los cuartos oscuros en el campo de la fotografía: como un espacio de revelación. En este proceso se hace, por tanto, visible lo invisible, lo que antes era concebido como natural; es decir: lo ideológico. Pero la desnaturalización crítica de lo vivido no surge solamente de poder ver lo que antes se pasó por alto. También de la reflexión. Colectivamente, la comunidad hace una lectura retrospectiva, da sentido a su experiencia, la historiza, trabaja con sus materiales. Cuerpo, espacio y política, como se ha visto, están imbricados en este proceso.

El final de *La habitación oscura* es amargo porque así es como sabe el miedo. Lo sienten en el paladar los protagonistas y sobre él se sostiene el sistema. Como señala Rosa, “es el miedo a perder más, a seguir perdiendo, a perder no ya lo que tenemos sino lo que esperábamos tener [...] un miedo típicamente de clase media” (Pérez Cruz, 2013). En *La habitación oscura* hay una llamada a enfrentarlo, a proyectar formas posibles de acción política. La idea esencial de la novela es la que Mario Benedetti escribió hace años: “no te salves / no te llenes de calma / no reserves del mundo / sólo un lugar tranquilo” (1984: 110). Hay que salir a encontrarse y construir alternativas. Pero la novela de Rosa también plantea una pregunta: ¿cuánto estamos dispuestos a arriesgar por ello?

BIBLIOGRAFÍA

- BARTHES, Roland (1970): “Introducción al análisis estructural de los relatos”, en VV. AA.: *El análisis estructural del relato*, Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, pp. 9-45.
- BARTHES, Roland (1994): “La muerte del autor”, en Barthes, Roland: *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona: Ediciones Paidós, pp. 65-72.
- BATAILLE, Georges (2007): *El erotismo*, Barcelona: Tusquets Editores.
- BAUMAN, Zygmunt (2007): *Vidas de consumo*, México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- BECERRA MAYOR, David (2011): *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid: Tierradenadie Ediciones.
- BECERRA MAYOR, David (2015): “Introducción”, en David Becerra (coord.): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid: Tierradenadie Ediciones, pp. 7-24.
- BECERRA MAYOR, David (2018): “El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis”, en Jaume Peris (ed.): *Cultura e imaginación política*, París/México D.F.: Editorial Rilma 2/ADEHL, pp. 45-62.
- BECERRA MAYOR, David (2019): “A Specter Is Haunting the Recent Spanish Novel”, en Pereira-Zazo, Oscar; Torres, Steven (eds.): *Spain After the Indignados/15M Movement. The 99% Speaks out*, Londres: Palgrave Macmillan, pp. 303-320.
- BENEDETTI, Mario (1984): *Antología poética*, Madrid: Alianza Editorial.
- BERARDI, Franco (2017): *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*, Buenos Aires: Caja negra.
- BEZHANOVA, Olga (2017): *Literature of Crisis: Spain's Engagement with Liquid Capital*, Lewisburg: Bucknell University Press.
- BEZHANOVA, Olga (2020): “La novela de la crisis. La trayectoria del género”, *Estudios Culturales Hispánicos*, 1, pp. 205-219.
- CASTRO ORELLANA, Rodrigo (2009): “Capitalismo y medicina. Los usos políticos de la salud”, *Ciencia política*, 4, 7, pp. 7-25.
- CLAESSON, Christian (coord.) (2019): *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*, Gijón: Hoja de Lata.
- DEBORD, Guy (1995): *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones Naufragio.
- DOMÈNECH, Xavier (2014): *Hegemonías: crisis, movimientos de resistencia y procesos políticos (2010-2013)*, Madrid: Akal.
- FERNÁNDEZ NAVARRETE, Donato (2016): “La crisis económica española: Una gran operación especulativa con graves consecuencias”, *Estudios Internacionales (Santiago)*, 48, 183, pp. 119-151.
- FOUCAULT, Michel (1974): “La naissance de la médecine sociale”, en Foucault, Michel: *Dits et écrits*, tomo III, París: Gallimard.
- GOPEGUI, Belén (2011): *Acceso no autorizado*, Barcelona: Penguin Random House.

- GÓRGOLA, Pedro (2019): “La burbuja inmobiliaria de la ‘década prodigiosa’ en España (1997-2007): políticas neoliberales, consecuencias territoriales e inmunodeficiencia social. Reflexiones para evitar su reproducción”, *EURE*, 45, 136, pp. 163-182.
- HARVEY, David (2007): *Breve historia del neoliberalismo*, Madrid: Akal.
- JURADO MORALES, José (2014): “La literatura como responsabilidad social: *La habitación oscura* de Isaac Rosa”, *Ínsula: revista de letras y ciencias humanas*, 809, pp. 34-37.
- LEÓN VEGAS, Carolina (2019): “En busca del espacio perdido. La crisis y el espacio urbano en *La habitación oscura* de Isaac Rosa y *Animales domésticos* de Marta Sanz”, *Revista de Literatura*, 162, pp. 549-572.
- MECKE, Jochen; JUNKERJÜRGEN, Ralf; PÖPPEL, Hubert (eds.) (2017): *Discursos de la crisis: respuestas de la cultura española ante los nuevos desafíos*, Madrid: Iberoamericana.
- MISSÉ, Andreu (2016): “Preferentes: crónica de un engaño a los más débiles”, *eldiario.es*, 7 de septiembre.
- PÉREZ-CARBONELL, Marta (2019): “Fragmented Characters/Fragmented Narrative Voices: Textual and Extratextual Devices en *Desde la sombra* (2016) by Juan José Millás and *La habitación oscura* (2013) by Isaac Rosa”, *Journal of Catalan Studies*, 1, 21, pp. 97-108.
- PÉREZ CRUZ, Carlos (2013): “Isaac Rosa: ‘Nuestra respuesta no está a la altura de la agresión que sufrimos’”, *El asombrario*, 24 de octubre.
- PERIS, Jaume (2018): “Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando”, en Jaume Peris (ed.): *Cultura e imaginación política*, París/México D.F.: Editorial Rilma 2/ADEHL, pp. 1-24.
- PIGLIA, Ricardo (2014): *Crítica y ficción*, Barcelona: Penguin Random House.
- REQUENA, Ana (2011): “Una crónica del 15-M”, en VV. AA.: *Las voces del 15-M*, Barcelona: Los libros del lince, pp. 11-33.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2005): “Literatura, moda y erotismo. El deseo (I)”, *Filosofía política y economía en el Laberinto*, 18, pp. 13-22.
- ROSA, Isaac (2015): *La habitación oscura*, Barcelona: Planeta.
- ROSA, Isaac (2013): “¿El miedo va a cambiar de bando?”, *eldiario.es*, 15 de febrero.
- RTVE/EFE (2018): “Los más ricos aumentaron su fortuna durante la crisis: en 2008, el 44% de la riqueza de España estaba en sus manos y en 2014, el 53%”, 28 de mayo [<https://www.rtve.es/noticias/20180528/mas-ricos-aumentaron-su-fortuna-durante-crisis-2008-44-riqueza-espana-estaba-manos-2014-53/1741389.shtml>].
- SAINZ BORGÓ, Karina (2013): “Isaac Rosa se encierra a solas con el malestar en *La habitación oscura*”, *Voz Pópuli*, 18 de septiembre.
- SÁNCHEZ, Francisco J. (2018): “Cotidianidad y conectividad imaginaria: Parodias de una cultura de la imagen en *La mano invisible* y *La habitación oscura* de Isaac Rosa”, *Romance Quarterly*, 65, 3, pp. 144-153.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Diego (2018): *Factbook. El libro de los hechos*, Barcelona: Candaya.
- STEIN, BEN (2006): “In Class Warfare, Guess Which Class Is Winning”, *The New York Times*, 26 de noviembre.

- VALLE DETRY, Mélanie (2013): *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- VALLE DETRY, Mélanie (2015): “Isaac Rosa. A la búsqueda del conflicto perdido”, en David Becerra (coord.): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid: Tierradenadie Ediciones, pp. 7-24.