

## Entre la distopía y la heterotopía: espacios de la crisis en las novelas de Isaac Rosa

### Between dystopia and heterotopia: Spaces of crisis in Isaac Rosa's novels

Łukasz Smuga

Uniwersytet Wrocławski (Polonia)

lukasz.smuga@uwr.edu.pl

ORCID: 0000-0001-5533-6546

#### Abstract

This paper analyses urban spaces of crisis in Isaac Rosa's novels *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013), and the graphic novel *Aquí vivió. Historia de un desahucio* (2016) by Cristina Bueno and Isaac Rosa. It explores the dystopian and realistic elements in Rosa's fiction and proposes to read his works through the lens of Michel Foucault's essay on other spaces. The article argues that the unusual, quasi-dystopian spaces are of a double nature, typical for heterotopias, and play a significant role in the manner in which Rosa depicts the consequences of the economic crisis in Spain at the beginning of the 21<sup>st</sup> century.

**Keywords:** dystopia, heterotopia, other spaces, crisis, Isaac Rosa, urban space

## 1. INTRODUCCIÓN: LA NOVELA DE LA CRISIS

El panorama de la literatura española contemporánea se ha visto enriquecido en los últimos años por una serie de novelas de conciencia social que tematizan la crisis financiera del año 2008, así como sus nefastas secuelas a largo plazo. Se ha llegado a acuñar incluso el término “novela de la crisis” para dar nombre a ese nuevo fenómeno. Y si bien es cierto que, desde el punto de vista genológico, el término puede levantar polémicas (¿acaso no habla de crisis toda novela de crítica social?

¿cuáles serían exactamente sus rasgos formales?), resulta muy útil como etiqueta provisional, que permite marcar la diferencia entre la producción literaria de las generaciones inmediatamente anteriores, asociadas con un posmodernismo fútil, y la de los “nuevos autores”, conscientes del peso político e ideológico de su quehacer. Esta es la línea de división que propone José María Pozuelo Yvancos (2017), quien contrasta las generaciones *del kronen y nocilla*, por un lado, con los representantes de la “novela de la crisis”, por el otro, con plena conciencia de que se trata tan solo de un “marbete convencional (no demasiado sofisticado)” (p. 352). Los autores de ese último grupo reflejan las patologías de la economía neoliberal, la alienación del individuo en la era del capitalismo tardío y, sobre todo, la precariedad de la vida laboral con la inevitable vulnerabilidad en la vida privada como consecuencia. En definitiva, la nueva calidad que aportan consiste en un retorno a la novela crítica o de conciencia social.

Sin embargo, en el contexto de la narrativa de Isaac Rosa, es mucho más interesante otra tipología que introduce Pozuelo Yvancos. El crítico destaca dos grandes grupos de novelas o corrientes dentro de las cuales se expresan los nuevos escritores. La primera abarca narraciones de corte realista, en muchos casos inspiradas por la obra de Rafael Chirbes (1949-2015), mientras que la segunda incluye textos que el estudioso denomina “formas de la distopía” (Pozuelo Yvancos, 2017, p. 352). Dentro del primer grupo se enumeran, entre otros, tales títulos como *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, *Asamblea ordinaria* (2016), de Julio Fajardo, *La edad media* (2016), de Leonardo Cano y *Farándula* (2015), de Marta Sanz. En cambio, en el segundo grupo, el crítico destaca siete obras, entre las cuales se encuentran *El Sistema* (2016), de Ricardo Menéndez Salmón, *Brilla, mar del Edén* (2014), de Andrés Ibáñez y dos novelas de Isaac Rosa, que constituyen el objeto de nuestro análisis, a saber: *La mano invisible* (2011) y *La habitación oscura* (2013) (Pozuelo Yvancos, 2017, p. 353). Desde luego, la tipología propuesta debe tratarse como provisional –tal como hacemos con la etiqueta “novela de la crisis”–, ya que aún nos falta la distancia necesaria para describir adecuadamente los fenómenos recientes, con toda su complejidad. Sirva como señal de ello la tan acertada como cautelosa etiqueta “formas de la distopía”, capaz de abarcar un amplio abanico de vacilaciones en cuanto a las cuestiones del género literario. Con todo, en caso de las novelas de Isaac Rosa, según argumentaremos a continuación, parece más apropiado hablar no de las “formas de la distopía” sino, más bien, de las formas de la *heterotopía*. Este concepto de Michel Foucault (1999), contrario a la utopía, nos servirá como herramienta para analizar la manera en que Isaac Rosa retrata los espacios de la crisis en las mencionadas novelas, *La mano invisible* (2011) y *La habitación oscura* (2013), así como en su novela gráfica *Aquí vivió. Historia de un desahucio* (2016), creada con Cristina Bueno. Estas tres obras, como veremos más adelante, escapan a la disyuntiva realismo vs. formas de la distopía y, por esta razón, requieren de una lectura más matizada.

## 2. EL REALISMO Y EL EFECTO DE EXTRAÑAMIENTO

Por lo que se refiere a la cuestión del realismo en la narrativa de Isaac Rosa, el propio escritor no deja lugar a dudas. En una entrevista reciente (Usoz de la Fuente, Gustrán Loscos, Blanco Muñoz, 2020), ofrece observaciones interesantes sobre su posicionamiento en el panorama literario actual, sus afinidades ideológicas y la responsabilidad de quienes toman la palabra en el espacio público. En primer lugar, hay que subrayar que Rosa se declara como continuador de la literatura de crítica social, la cual tiene una larga y a la vez discontinua tradición en España: desde Cervantes y la novela picaresca hasta el –desdeñado por no pocos– realismo social de los años 50 y 60 del siglo XX. Menciona asimismo un gran cumplido que encontró en las palabras de Antonio Ferrer, según quien los escritores del realismo social habrían desarrollado su literatura en la misma dirección que Rosa si las circunstancias lo hubiesen permitido y no se hubiera frenado su evolución. Como se puede leer entre líneas, ellos también habrían de abandonar el realismo *sensu stricto*, pues, como bien observa Rosa:

At present, reality has become increasingly complex and sophisticated; it resists narration, and therefore from a formal point of view, classic realism is useless because it is harmless [...]. How might one write a novel about the world of work today? We cannot simply aspire to write a testimonial literature that documents and merely reproduces what good journalism already does. [...] In my novels and stories, I attempt a sideways, awry gaze that might provoke in the reader the same sense of strangeness that I experience towards reality. And that strangeness is largely achieved on the basis of formal decisions (Usoz de la Fuente et al., 2020, p. 68).

En esta cita, además de la insuficiencia de las técnicas narrativas del “realismo clásico”, lo que llama la atención es la conciencia de la desconcertante complejidad del mundo actual y los esfuerzos por plasmar esa sensación de perplejidad en la literatura mediante “decisiones formales”. En otras palabras, se trata de introducir en el texto un efecto de extrañamiento correspondiente al asombro que experimenta el escritor al observar el entorno. Estas constataciones despiertan inevitables asociaciones con las propuestas teóricas de los representantes del Formalismo ruso (Gustrán Loscos, 2020), quienes en la ruptura del arte vanguardista (cubismo, futurismo) con el mimetismo tradicional, veían una consecuencia directa del vertiginoso desarrollo industrial y la mecanización de la vida (Burzyńska, Markowski, 2009; Steiner, 2010; Viñas, 2017). En aquellas circunstancias, el objetivo de la palabra poética era, sobre todo, desautomatizar la percepción del lector, forzándolo así mismo a contemplar la materia del poema desde una nueva perspectiva. Sorprender al lector y retener su percepción era posible precisamente gracias a soluciones formales llamadas procedimientos o artificios (Shklovski, 2005). Estos mecanismos desautomatizadores o desfamiliarizadores causan un efecto de “extrañamiento” (*ostranenie*), con el fin de “devolver a los ob-

jetos su carácter singular, particular, propio e intransferible, para que sean realmente vistos y no sólo reconocidos” (Viñas, 2017, p. 359).

Dicho todo esto, merece la pena subrayar que, con su propuesta, Isaac Rosa se inscribe en un largo debate sobre las diferentes facetas del realismo en la historia de la literatura española, comentado en el ensayo “El realismo como concepto crítico-literario” de Fernando Lázaro Carreter (1979). A la luz de este trabajo, la declarada ruptura de Rosa con el “realismo clásico” no tiene que significar un abandono del realismo *sensu largo*, sino que constituye, más bien, una de sus manifestaciones, derivadas precisamente de la “ley del extrañamiento”, intrínseca del sistema literario:

el realismo literario es un fenómeno que se produce en el interior de la serie literaria, como principio dinámico de la misma, es decir, como ideal que orienta a los artistas en su búsqueda de novedades, y que se somete siempre a la ley del extrañamiento. Este extrañamiento es una de las múltiples convenciones que hacen posible la literatura y puede consistir en la búsqueda de perspectivas insólitas para observar, en mostrar realidades infrecuentes –tanto más «reales» cuanto más *verificables*– y, por supuesto, en la interposición de variaciones estilísticas (Lázaro Carreter, 1979, p. 141).

Ahora bien, hay que recordar que las teorías de los formalistas rusos se aplicaban ante todo a la poesía y estaban vinculadas al concepto del arte por el arte, todavía en boga en los tiempos de las vanguardias. Una de las consecuencias de tal enfoque era el desinterés casi absoluto por el contexto social u otros elementos extraliterarios a la hora de analizar e interpretar las obras (se rechazaba, por ejemplo, la biografía del autor como prisma de lectura). Estos planteamientos –compartidos, en gran parte, también por los representantes del Formalismo americano<sup>1</sup>– se sitúan, sin duda alguna, en el polo opuesto al de Isaac Rosa en lo tocante al modo de entender la literatura y sus funciones. Aun así, creemos que su distanciamiento del “realismo”, es decir, de lo mimético, y su insistencia en la necesidad de introducir un tipo de “efecto de extrañamiento” en sus novelas son, en cierta medida, afines a los postulados de los formalistas. Otro paralelismo que no se puede obviar tiene que ver con la ya mencionada tecnologización de la vida y la alienación del individuo en las grandes urbes. Los procesos que contribuyeron al florecimiento de las vanguardias hace aproximadamente cien años se han intensificado en las últimas décadas. El desarrollo de las nuevas tecnologías, la automatización del trabajo y la mediatización de la vida social no son sino temas centrales de la mayor parte de la producción literaria de

<sup>1</sup> El Formalismo americano (*New Criticism*) se oponía rotundamente a cualquier intento de lectura extrínseca, denunciando las llamadas “cuatro falacias”: la afectiva, la intencional, la biografista y la de la comunicación (Viñas, 2017, p. 399). Las declaraciones de Isaac Rosa contradicen sobre todo a la segunda y a la última. Según los nuevos críticos norteamericanos, la falacia intencional consiste en basar la interpretación en las supuestas intenciones del autor, y la falacia de la comunicación, en leer la obra a la luz del mensaje ideológico cifrado en el texto. En el lado opuesto al enfoque de *New Criticism* se sitúan también tales representantes de la novela crítica actual como Belén Gopegui (2008) o Marta Sanz (2014).

Rosa (Sánchez, 2018). Uno de los motivos por los que el escritor se declara reticente ante la etiqueta “novela de la crisis” es el hecho de que para él la crisis económica del 2008 es tan solo una de las manifestaciones de una crisis mucho más profunda y con consecuencias mucho más vastas: “Rather than ‘novels of the crisis’ [...] I am more interested in tracing the presence of the crisis (understood as uncertainty or mistrust towards the future, retreat and search for different forms of shelter) in many novels, which most would not consider ‘of the crisis’, but which are nonetheless traversed by that type of experience” (Usoz de la Fuente et al., 2020, p. 71). Todo ello, junto con su compromiso o, más exactamente, responsabilidad por la palabra escrita como parte de un pacto con el público lector (Rosa, 2011a), hace que el novelista busque soluciones que permitan compaginar lo ético con lo estético, dos componentes que no tienen que excluirse: “critical literature is not only a question of thematic choice but rather (and primarily) a question of aesthetic choices (which, of course, have ethical consequences)” (Usoz de la Fuente et al., 2020, p. 68).

A la luz de estas consideraciones, es más fácil entender la propensión de Isaac Rosa a introducir en sus obras elementos típicamente distópicos, sin que estas lleguen a ser distopías propiamente dichas, pues al mismo tiempo guardan una relación estrecha con la realidad social y económica de la España de hoy. Proponemos interpretar esos elementos distópicos en la narrativa de Rosa como soluciones parecidas a los artificios de Shklovski en la poesía<sup>2</sup>, ya que cumplen funciones parecidas: han de sorprender, desautomatizar la percepción, destacar lo que en otras circunstancias (texto *sensu stricto* realista) permanecería transparente y, por último, concentrar la atención en el problema que interesa, apelando así mismo a la conciencia del lector. En definitiva, el hecho de que las novelas del sevillano sean difícilmente clasificables se debe precisamente a ese compromiso ético-estético del que el novelista se declara partidario.

### 3. LOS ELEMENTOS DISTÓPICOS COMO VEHÍCULO DE LA CRÍTICA SOCIAL

No cabe la menor duda de que la utopía y los géneros derivados de ella, a saber: la antiutopía, la distopía o la cacotopía<sup>3</sup> funcionan desde sus comienzos como vehículos

---

<sup>2</sup> Como ya hemos señalado, esta asociación aparece también en el artículo de Gustrán Loscos (2020), pero su autora no lo vincula a los elementos distópicos en la novela de Rosa.

<sup>3</sup> Curiosamente, ninguno de estos términos queda explicado en *Los géneros literarios: sistema e historia* (García Berrio, Huerta Calvo, 2016), donde solo se ofrece una definición –tan modesta como confusa– de la utopía literaria: “las utopías o tratados utópicos, género que nace en el siglo XVI con la genial creación de Tomás Moro y que después ha tenido una singular fortuna en casi todas las literaturas. El aprovechamiento ficcional del modelo es particularmente relevante en el siglo XVIII [...], pero también en el siglo XX, en que se convierte en una modalidad novelesca básica en autores como H.G. Wells,

de ideas políticas. Andreu Domingo, en su exhaustivo ensayo *Descenso literario a los infiernos demográficos* (2008), asocia la popularidad de la utopía “con el nacimiento de la demografía como ciencia moderna” y añade que “el eco de la pesadilla distópica es el que más se ha ocupado de la relación entre política y gestión de la población en la época contemporánea” (p. 15). A esto habría que agregar que la distopía expresa también la preocupación por la creciente urbanización, vinculada a los mencionados cambios demográficos. El autor observa que la mayoría de las obras distópicas se realizan en el género de la ciencia ficción, ofreciéndonos “la sombría visión del desorden, la violencia y la guerra, proyectada en el espejo umbrío de nuestro futuro” (p. 15). Ese elemento futurista es característico de la distopía clásica que “denuncia o pone sobre la mesa la terrible realidad de que lo que aún no ha llegado a ser, pero ya está ahí, no se oriente en la dirección de las visiones desiderativas, sino hacia todo lo contrario, hacia lo indeseable” (p. 25). Dicho de otro modo, las distopías nos muestran el peor de los mundos posibles, ubicado por regla general en una metrópoli de un lejano porvenir, avisándonos de los peligros que acechan a la libertad tanto individual como social. De ahí que uno de los motivos recurrentes en esas novelas sea –bajo una forma u otra– la idea del panóptico en cuanto mecanismo de vigilancia. El panóptico se manifiesta, por ejemplo, como la famosa telepantalla orwelliana, capaz de emitir mensajes propagandísticos y de captar a la vez imagen y sonido: “Por supuesto, no había manera de saber si le contemplaban a uno en un momento dado. [...] Tenía usted que vivir [...] con la seguridad de que cualquier sonido emitido por usted sería registrado y escuchado por alguien” (Orwell, 1970, p. 12). En la misma clave se interpreta la aglomeración urbana transparente que conforma el Estado Único en la novela rusa *Nosotros* (1924) de Yevgueni Zamiatin (Domingo, 2008, pp. 42-43)<sup>4</sup>.

En *La mano invisible* y *La habitación oscura* también aparece la idea del control permanente y ubicuo, posibilitado por las nuevas tecnologías. El término panóptico se menciona de forma explícita en ambas novelas. El informático de *La mano invisible*

---

George Orwell o Aldus [*sic*] Huxley, por no hablar del género de ciencia-ficción” (p. 222). De hecho, existen diferencias fundamentales entre la utopía, que retrata sociedades ideales, la antiutopía, cuyo “objetivo principal es la oposición a la utopía y, en general, la beligerancia contra el pensamiento utópico” (Domingo, 2008, pp. 25-26), y la distopía, que puede definirse como “fabulación de sociedades no deseables” y que “[e]n términos goyescos, ejecuta el retrato de los monstruos engendrados por la razón (política)” (Domingo, 2008, pp. 14-15). A la luz de la primera distinción (utopía vs. antiutopía), introducida por Lyman Tower Sargent, la novela *Un mundo feliz* de Aldous Huxley tendría que ser clasificada como antiutopía, por constituir una reacción literaria directa a la utopía *Men Like Gods* de H.G. Wells (Domingo, 2008, pp. 44-45). Y si bien es cierto que la frontera entre la antiutopía y la distopía (llamada también cacotopía, término de Jeremy Bentham) se vislumbra bastante borrosa, lo utópico y lo distópico en ningún caso deben tratarse como sinónimos.

<sup>4</sup> Recuérdese que la idea original de la cárcel panóptica es del filósofo utilitarista Jeremy Bentham (1748-1832). No debe sorprender, pues, que esté presente también en novelas publicadas antes de que Michel Foucault popularizara el panóptico como metáfora de las relaciones modernas del poder y de los mecanismos de control en su ensayo *Vigilar y castigar* (Foucault, 2011).

piensa modificar el *software* de gestión de recursos humanos con el que está trabajando, robarlo y venderlo bajo su propia marca: “algo que vaya más allá del clásico control de tiempos y de productividad, él no se irá de aquí con las manos vacías, [...] se lleva su programa [...], incluso tiene ya pensado el nombre para comercializar[lo]: Panoptic” (Rosa, 2011b, p. 343). Jesús (también informático) de *La habitación oscura* explica el funcionamiento de un *software* parecido con las siguientes palabras: “Aquello era poder, se decía: ver sin ser visto. En la práctica, nos dijo, estos sistemas funcionan como un panóptico” (Rosa, 2013, p. 144). Estas menciones literales remiten directamente al famoso trabajo de Michel Foucault (2011) sobre el régimen disciplinar y sistemas de vigilancia y corrección en las sociedades modernas, lectura obligatoria de los intelectuales progresistas. Constituyen, por tanto, una clave de interpretación evidente que despierta asociaciones con las distopías clásicas, donde, como hemos visto, el panóptico suele aparecer como *leitmotiv*. Otros motivos recurrentes en las distopías y visibles en las dos obras de Rosa son: la desaparición de la identidad individual, la masificación de la cultura y de la producción, el consumismo hedonista y la corrupción del sistema económico (capitalismo en su versión más distorsionada). Todo ello asociado, por supuesto, al desarrollo de la tecnología. En suma, se trata de una visión absolutamente pesimista de la condición humana en un entorno urbano alienante.

Andreu Domingo (2008) cita dos ejemplos de novelas distópicas donde se lleva a cabo una crítica del capitalismo inhumano y de los estragos que sus mecanismos provocan en el tejido social. Se trata de *When the Sleeper Wakes* (1899) de H.G. Wells, que constituye un retrato del “triunfo del capitalismo, donde poder político y monopolio económico se confunden” (p. 41), y *Un mundo feliz* (1932) de Aldous Huxley, que “no esconde el horror a la americanización que adivina en el futuro, entendida en términos de masificación, a la masificación de la producción, de la cultura y de la educación” (p. 45). En esta segunda obra, es particularmente visible la crítica de la “sociedad hedonista abocada al consumo” y que “paga el precio de la alienación individual” (p. 47). De este modo, Huxley “construye su particular crítica al capitalismo fordista” y expresa su inquietud por “la inevitable extinción de las élites intelectuales (y políticas)” (pp. 48-49).

Si lo contrastamos con la narrativa de Isaac Rosa, queda obvio que muchas de estas preocupaciones encuentran su expresión también allí. Por lo que respecta a la educación, se hace hincapié en la pérdida de valor de diplomas universitarios, en la corrupción de las élites políticas y en la falta de escrúpulos de los altos ejecutivos. Contamos también con numerosos ejemplos de la vuelta del fordismo como forma de organización del trabajo, tanto en las fábricas como en las oficinas. El sistema fordista, un método innovador de producción en cadena introducido por Henry Ford a comienzos del siglo XX, “redujo las actividades humanas a movimientos simples y rutinarios y en buena medida prediseñados, encaminados a ser ejecutados ciega y mecánicamente sin participación de las facultades mentales y prohibiendo toda es-

pontaneidad e iniciativa individual” (Bauman, 2001, p. 117). Además de aumentar la eficiencia de las líneas de ensamble, Ford procuró atar aún más a sus empleados a la empresa, doblándoles el sueldo con el pretexto de posibilitarles la compra de sus productos. De este modo, quería “hacer que fueran tan dependientes de sus empleos en su fábrica como lo era él de emplearlos para tener su riqueza y su poder” (Bauman, 2001, pp. 30-31). En Isaac Rosa, quedan retratados tanto los mecanismos que incrementan la eficiencia laboral como los que refuerzan sutilmente la dependencia del trabajo.

Todos los empleados que participan en la peculiar *performance* de *La mano invisible*, ejerciendo tareas sin sentido, expuestos a la vista del público y al control permanente y oculto de unos jefes anónimos, toman parte, de hecho, en un experimento sin precedentes que, además de ser un claro ejemplo del panóptico, constituye una puesta en escena del fordismo moderno, reflejado en la novela a fuerza de una serie de onomatopeyas:

[...] entre aplausos, silbidos y la expresión asombrada de los trabajadores que se han quedado congelados en su último movimiento, el cuchillo levantado, la paleta sobre el ladrillo, las manos en el teclado [...] y poco a poco vuelven al trabajo, primero despacio, ris-ras, tomp, tac-tac, clin-clin, tomp, tac-tac, treq-treq, sshh-sshh, y luego van cogiendo velocidad, ris-ras-tomp-tac-tac-risssss-clin-clin-tomp-treq-treq-sshh-sshh-ris-ras-tac-tac-tac-treq-treq-tromp-treq-treq-sshh-sshh-clic-clic-ris-ras-tomp-tac-tac-risssss-clin-clin-tomp-treq-treq-sshh-sshh-ris-ras-tac-tac-tac-treq-treq-tomp-treq-treq-clic-clic-sshh (Rosa, 2011b, p. 205).

Las tareas de los protagonistas consisten en movimientos altamente especializados y repetidos con una velocidad creciente. Con el paso del tiempo, se exige de ellos que realicen cada vez más operaciones en un tiempo reducido y, de ese modo, se van midiendo los parámetros tanto de su rendición física como de su fortaleza psíquica. Estos procedimientos sirven como pretexto para incorporar en la narración una serie de *flashbacks*, a través de los cuales se retratan situaciones reales de los trabajos anteriores de nuestros personajes. Así, en la novela se combinan los elementos distópicos, que introducen el “efecto de extrañamiento” (la desconcertante *performance* panóptica), para extrapolarlo a los fragmentos narrados con técnicas típicas de la novela realista. De esta manera, se dirige la atención del lector y se echa nueva luz a lo que suele percibirse como ya normal en el entorno del trabajo. En el siguiente fragmento, por ejemplo, el protagonista se da cuenta de que la globalización de la producción, o más concretamente: el fordismo a escala global, hace que el empleado pierda de vista el producto final y, por ende, el sentido de su propio trabajo: “cada uno de esos trabajadores, como me pasaba a mí en esa fábrica, no siente que está haciendo un coche, un teléfono o unos zapatos, sólo sabe que hace trozos de plástico, de chapa, de tela, que no sabe de dónde vienen ni a dónde van, ni para qué” (Rosa, 2011b, p. 200). Es más, algunos trabajadores interiorizan la ideología del alto rendimiento hasta tal punto que aplican los métodos de gestión del trabajo en su vida privada: “poco después, una

vez comprobó que en efecto no era tan malo funcionar con los tiempos medidos y las frecuencias estudiadas, empezó a aplicar métodos similares fuera de la fábrica, en su vida” (p. 96), lo que afecta negativamente a sus relaciones sentimentales y que se puede interpretar como señal de su adicción al trabajo. Otro ejemplo de cómo los hábitos aprendidos en el espacio del trabajo influyen en la vida privada de los personajes, lo encontramos en la protagonista que se dedica a la venta telefónica de productos fraudulentos: “le preocupaba que la reconociesen por su voz, más que por su voz, por el soniquete de teleoperadora que por inercia mantenía también fuera del trabajo [...] y no se daba cuenta, [...] respondía al camarero o al vendedor con la misma sonrisa telefónica” (p. 126). Por otro lado, en lo que respecta al consumismo excesivo, común en Huxley y Rosa, abundan los ejemplos en *La habitación oscura*, cuyos protagonistas se dejan llevar por la vorágine del hedonismo consumista, sin reparar siquiera en las consecuencias para el medio ambiente:

los muebles de aglomerado y automontaje que cumplían su ciclo y dejaban sitio a nuevos muebles que a menudo seguían siendo de aglomerado y automontaje pero más caros; ahí electrodomésticos, televisores, ordenadores, teléfonos condenados a la obsolescencia programada o desplazados por nuevas necesidades; ahí montañas de ropa prematuramente envejecida, pasada de moda, aburrida, arrojada a contenedores solidarios para que la aca-basen vistiendo ancianos africanos [...] (Rosa, 2013, pp. 74-75).

A pesar de tener esos elementos característicos de las distopías (panoptismo, tecnologización amenazadora, deshumanización, crítica al capitalismo corrupto, conciencia ecologista<sup>5</sup>), las novelas de Isaac Rosa no cumplen con un criterio importante que indica Domingo (2008), a saber, la peculiar ubicación temporal de la trama. Según el estudioso, las obras de este género presentan mundos en un “doble plano temporal [...] que permite identificar a la distopía como sátira de la propia sociedad, aunque en la ficción ese presente se traslade a otro espacio o incluso a un tiempo futuro” (p. 66). Este sería el caso de *1984*, cuya trama se desarrollaba en un futuro relativamente próximo – respecto a la fecha de la publicación de la obra –, pero cuyo mundo novelesco no dejaba lugar a dudas de que retrataba los totalitarismos del siglo XX. En cambio, los lectores de las novelas *La mano invisible*, *La habitación oscura* y de la novela gráfica *Aquí vivió. Historia de un desahucio* encuentran información explícita de que se trata de la realidad de la España de los comienzos del siglo XXI. En esto, la narrativa de Rosa se asemeja, inequívocamente, a la novela realista. No obstante, lo que sí es emblemático de este escritor es su uso peculiar del espacio, que en numerosas ocasiones revela su carácter doble. Esa duplicidad de los espacios hace pensar en un concepto foucaultiano no tan notorio como el panóptico, pero igual de significativo, a saber: la heterotopía.

---

<sup>5</sup> Domingo (2008) la menciona como propia de las distopías más recientes. Valga como ejemplo la novela *El Sistema* (2016) de Ricardo Menéndez Salmón, de carácter indudablemente distópico, en la que la perspectiva ecologista queda bien patente.

#### 4. LOS ESPACIOS OTROS COMO ESPACIOS DE LA CRISIS

Michel Foucault (1999) explica las heterotopías como “espacios diferentes” o “espacios otros” [*des espaces autres*]. Lo que tienen en común con las distopías es que se definen por oposición a la utopía y que también guardan una relación estrecha con los cambios demográficos derivados del desarrollo de la civilización y la tecnología: “el problema del sitio o del emplazamiento se plantea para los hombres en términos de demografía; [...] la inquietud de hoy concierne fundamentalmente al espacio, sin duda mucho más que al tiempo” (pp. 432-433). No obstante, no se trata de un género literario sino, más bien, de una noción que permite explicar diferentes fenómenos contemporáneos, aparentemente inconexos<sup>6</sup>, pero que “apuntaban hacia los procesos de institucionalización y espacialización del saber ligados a un ejercicio y una práctica del poder” (Fragio, 2014, p. 45). El propio pensador francés los define así:

son una especie de contraemplazamiento, una especie de utopías efectivamente realizadas en las que los emplazamientos reales, todos los demás emplazamientos reales que es posible encontrar en el interior de la cultura, están a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables (Foucault, 1999, pp. 434-435).

Ahora bien, a primera vista, la definición puede parecer un tanto enigmática, pero a continuación se proporcionan varios ejemplos, junto con una tipología concreta. Y así, se enumeran las heterotopías de crisis, que describen lugares destinados a personas que se encuentran en algún estado de crisis<sup>7</sup> (adolescentes, mujeres parturientas, hombres que cumplen el servicio militar), heterotopías de desviación, que designan sitios de aislamiento para todos los que se alejan de las normas vigentes (establecimientos penitenciarios, hospitales psiquiátricos). Existen también heterotopías de ilusión (prostíbulos), de compensación (colonias) y las que sirven para todo tipo de ritos y purificaciones semirreligiosas (*hammams* musulmanes, saunas escandinavas). Desde el punto de vista de nuestro análisis, son mucho más pertinentes las características de las heterotopías y no tanto su tipología, pues, a nuestro juicio, encuentran su fiel reflejo en los espacios urbanos representados en las novelas de Isaac Rosa.

En primer lugar, hay que destacar que uno de los rasgos más característicos de las heterotopías es su ambigüedad. Son espacios que suelen romper con las dicotomías imperantes (tales como público/privado, próximo/lejano, ocio/trabajo, real/ficticio, aquí/allí, etc.), espacios capaces de trasladarnos a otras realidades (cines, teatros, jardines): “La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real varios

<sup>6</sup> Como recuerda Fragio (2014), el filósofo pronto se dio cuenta de que su propuesta, presentada en una de las conferencias de 1967, constituía un concepto demasiado amplio y esperó hasta la primavera de 1984 para dar su visto bueno a la publicación del texto impreso.

<sup>7</sup> Desde luego, aquí la palabra “crisis” se entiende como “cambio”, sea biológico o de estatus social.

espacios, varios emplazamientos que son por sí mismos incompatibles” (Foucault, 1999, pp. 437-438). Además, son lugares provisorios, de estancia pasajera (ciudades de veraneo, trenes, aeropuertos) y que alteran el sentido del tiempo: “la heterotopía funciona plenamente cuando los hombres se encuentran en una especie de ruptura absoluta con su tiempo tradicional” (p. 438).

Dicho todo esto, volvamos a los ejemplos de las novelas que nos interesan. Como hemos señalado, en las obras de Isaac Rosa existen ciertos espacios urbanos que el lector percibe como diferentes. “Diferentes” en el sentido de que no pertenecen al plano de la realidad (elementos más propios de novelas distópicas). Eran esos componentes cuya única finalidad era introducir el “efecto de extrañamiento” que interesa al novelista. Pero son “diferentes” también en el sentido foucaultiano, es decir, como espacios otros o heterotopías. En primer lugar, son espacios localizables y, sobre todo, *probables* a los ojos del público lector (es decir, no son elementos fantásticos, sino que el lector los identifica como sitios “reales” dentro de lo que es el mundo de la novela). Así, la *performance* de *La mano invisible* tiene lugar en una especie de plató, cuya dirección conocen tanto los trabajadores como el público que acude diariamente para ver el espectáculo. De una manera parecida, son identificables como parte del tejido urbano el local alquilado por los protagonistas de *La habitación oscura* y el piso de Alicia, del cual había sido desahuciada doña Carmen de *Aquí vivió. Historia de un desahucio*. Y, sin embargo, al mismo tiempo estos tres espacios tienen la capacidad de abrir otras dimensiones de la realidad ante los protagonistas, alterar su sentido del tiempo, suspender las reglas. En suma, funcionan como mundos paralelos.

En *La mano invisible*, como ya hemos explicado, se trata de un extraño experimento que puede interpretarse como panóptico, una peculiar parodia de programas llamados *reality show* y, por extensión, como parodia de la cultura de la imagen y del consumismo mediático (Sánchez, 2018), o bien como un lente que concentra todos los problemas del mercado laboral en la época del capitalismo tardío. Puede leerse asimismo como una heterotopía, ya que es un espacio provisorio cuya duración nadie conoce y que suspende cualesquiera reglas: los protagonistas desconocen las funciones que desempeñan sus colegas, lo cual es motivo para levantar sospechas, no son conscientes de los objetivos del proyecto, no conocen a sus jefes ni tampoco saben qué esperar del día de mañana cuando se presenten en el puesto de trabajo. Además, es un lugar donde queda borrada la frontera entre lo público y lo privado (tanto por el *software* de control que espía a los trabajadores, como por el comportamiento de los empleados, quienes dejan que su “yo” profesional se infiltre en sus vidas privadas).

En cuanto a *La habitación oscura*, uno de los rasgos que más llaman la atención es el cambio de las funciones del local a medida que avanza la novela. Esta es una de las características de los espacios otros, según leemos en Foucault (1999): “cada heterotopía tiene un funcionamiento preciso y determinado en el interior de la sociedad, y la misma heterotopía puede, según la sincronía de la cultura en la que se encuentra, tener un funcionamiento u otro” (p. 436). En este caso, no se trata, obviamente, de la

sociedad entera sino de una pequeña comunidad (grupo de amigos), pero en las partes finales de la obra, la habitación oscura se convierte en un lugar de resistencia o “heterotopía de la crisis”, según la propuesta de Alberto Fragio (2014), quien entiende bajo ese concepto “lugares en que se movilizan y consumen energías y estrategias para confrontar las consecuencias de la crisis, donde se gestiona, administra y mantiene bajo control la realidad de la crisis dominante por doquier” (p. 46)<sup>8</sup>. Así podemos interpretar las acciones de los *hackers* que graban a políticos en situaciones comprometedoras para poder chantajearlos (al menos hasta el momento en que se revela que los *hackers* son pseudoactivistas y lo hacen por dinero, no por el bien común). Antes, sin embargo, la habitación oscura funciona como espacio de relajamiento y absoluta libertad sexual, donde los protagonistas se encuentran regularmente para practicar sexo anónimo con personas aleatorias. Esta función coincide con la de las llamadas heterotopías crónicas de Foucault, que describen sitios de ocio (discotecas, recintos de ferias, ciudades de veraneo). En este contexto, hay que añadir que existen diferentes interpretaciones de la habitación oscura que da título a la novela. Según Sánchez (2018), es una alusión a la metáfora de la “cámara oscura” de Marx (p. 145), mientras que para León Vegas (2019) se vincula con la esfera interior, con lo oculto, lo incierto y, por último, con la muerte. La investigadora nota que la habitación oscura tiene diferentes fases y que “evoluciona desde el espacio del sexo desinhibido y salvaje del principio del libro hasta el rincón oscuro donde se ocultan y refugian los personajes de las últimas páginas” (p. 551). También se ha fijado en la dualidad del espacio: “una esfera para la subversión, ya sea sexual, ya sea política, [...] pero también una trampa sin salida” (p. 570). No obstante, la estudiosa lee los espacios de la crisis en *La habitación oscura* a través del concepto de la arcadía perdida de McClung, sin notar que la dualidad de este espacio concreto, la habitación oscura, se presta a una lectura foucaultiana<sup>9</sup>. Nuestra interpretación la corrobora también la presencia del motivo del espejo, tratado por Foucault (1999) como una heterotopía, porque “hace que ese sitio que ocupo en el momento en que me miro en el cristal sea a la vez absolutamente real, en relación con todo el espacio que lo rodea, y absolutamente irreal, puesto que está obligado, para ser recibido, a pasar por ese punto virtual que está allá lejos” (p. 435). Contrastémoslo con el fragmento en el que los protagonistas se dan cuenta de que los habían grabado cuando veían los materiales comprometedores (esto, a su vez, iba a ser una supuesta prueba de que fueran cómplices de los *hackers*), y se preguntan si existen más grabaciones así:

---

<sup>8</sup> En cambio, los espacios llamados “isotopías de la crisis” serían “lugares que tienen en común el haber sido ‘invadidos’ por la crisis, allí donde ésta deviene norma y encuentra su dramática realización” (Fragio, 2014, p. 46).

<sup>9</sup> En ninguno de los dos trabajos citados tampoco encontramos mención alguna al concepto de *darkroom*, proveniente de las subculturas gais –asociación, a nuestro juicio, evidente si se tiene en cuenta el carácter sexual de los encuentros de los protagonistas–. El llamado cuarto oscuro también constituye un buen ejemplo de heterotopía.

Y ahora pensamos que, de la misma forma que aquella tarde fuimos grabados por el ordenador mientras Silvia nos enseñaba los vídeos en la habitación oscura, quién sabe si nos grabó anteaer, mientras Jesús nos mostraba este mismo vídeo, como en un bucle infinito, una sucesión de espejos que se reflejan a sí mismos: grabarnos mientras vemos el vídeo en el que descubrimos que nos estaba grabando mientras veíamos un vídeo (Rosa, 2013, pp. 246-247).

En la novela gráfica, *Aquí vivió*, también se producen distorsiones espacio-temporales parecidas, aunque ya no se trate de imágenes “en un bucle infinito”. El piso de Alicia y su madre, del que había sido desahuciada doña Carmen, contiene huellas de los inquilinos anteriores: marcas en la puerta con las que se dejaba evidencia de cómo crecía la nieta de doña Carmen, el diario de la niña encontrado en el fondo del armario y que resultó ser el *Diario de Ana Frank* copiado a mano por la nieta de Carmen. (Se infiere que la joven se identificaba con la niña judía que se había escondido ante los nazis; igual que ella tenía que esconderse ante quienes querían desahuciar a su familia). A través de este elemento intertextual, se compara a las víctimas de la política económica con las víctimas políticas del pasado. El piso de doña Carmen es una heterotopía porque es un piso palimpsesto, que funciona en dos planos espacio-temporales a la vez, el del pasado borrado y el del presente, lo cual descubrimos gracias a la técnica narrativa de dibujos superpuestos, propia de la novela gráfica (Tuszyńska, 2015, pp. 64-70). Al final de la novela, se sugiere que toda la ciudad –por estar repleta de pisos desahuciados– es una ciudad doble, o, retomando el concepto de Huysen (2003), ciudad palimpsesto, pues es un espacio que remite a realidades reemplazadas por otras. Los pisos desahuciados en cuanto “espacios otros” deben tratarse como lugares de memoria. Lo corrobora la placa conmemorativa que colocan en el edificio los vecinos: “Aquí vivió Carmen López Fuentes. Junto a su familia fue desahuciada el 22 de febrero de 2009” (Bueno, Rosa, 2016, p. 254). En definitiva, las ciudades españolas en los tiempos de la crisis son espacios diferentes, “a la vez representados, impugnados e invertidos, son una especie de lugares que están fuera de todos los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente localizables” (Foucault, 1999, pp. 434-435).

## 5. CONCLUSIONES

En su crítica de la novela *El país del miedo* (2008), Santos Sanz Villanueva comenta la técnica narrativa de Isaac Rosa como “planteamiento innovador, de alternativa al realismo sociológico tradicional” (2009, p. 88). Según el investigador, se trata de “técnicas vanguardistas”, “una curiosa aplicación a la narrativa de una especie de efecto de distanciamiento brechtiano” (p. 89). Teniendo en cuenta que el efecto de distanciamiento de Brecht es un concepto afín al artificio o procedimiento introducido por Shklovski, podemos constatar que Sanz Villanueva estuvo en lo cierto y que

previó la dirección en que se desarrollaría la técnica narrativa de Isaac Rosa en sus novelas posteriores.

En este artículo hemos presentado las premisas y el posicionamiento ideológico del escrito sevillano, así como su consciente ruptura con el realismo *sensu stricto* sin que esta suponga una renuncia a la crítica social. Al contrario: los elementos insólitos, que provocan una especie de efecto de extrañamiento, sirven como vehículo de la crítica social y la refuerzan. Dichos elementos, más propios de la novela distópica que de la realista, responden a las características de las heterotopías foucaultianas. Los espacios otros identificados en las novelas *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013) y en la novela gráfica *Aquí vivió. Historia de un desahucio* (2016) son, respectivamente, el plató en el que tiene lugar el *reality show* extraño, el cuarto aislado de la ciudad que sirve a los protagonistas como refugio y zona de sexo libre y, por último, el piso palimpsesto del que fue desahuciada una familia española. Los tres lugares forman parte del tejido urbano perfectamente identificable y, sin embargo, remiten a la vez a otras realidades, paralelas a las oficiales. Funcionan, pues, como los espacios diferentes de Foucault: siendo de una doble naturaleza, alteran el sentido del tiempo de los protagonistas, suspenden las reglas conocidas y desvelan lo que suele permanecer oculto. Gracias a su carácter extraño, las heterotopías de Isaac Rosa atraen la atención del lector y la concentran en el aspecto más importante de las obras, a saber, en la crítica social que estas pretenden transmitir.

## BIBLIOGRAFÍA

- Bauman, Z. (2001). *La sociedad individualizada*. Trans. M. Condor. Madrid: Cátedra (original work published 2001).
- Bueno, C., Rosa, I. (2016). *Aquí vivió. Historia de un desahucio*. Barcelona: Penguin Random House.
- Burzyńska, A., Markowski, P. (2009). *Teorie literatury XX wieku. Podręcznik*. Kraków: Znak.
- Domingo, A. (2008). *Descenso literario a los infiernos demográficos. Distopía y población*. Barcelona: Anagrama.
- Foucault, M. (1999). Espacios diferentes. In *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales*, 3 (pp. 431-442). Trans. Á. Gabilondo. Barcelona: Paidós (original work published 1984).
- Foucault, M. (2011). *Nadzorować i karać. Narodziny więzienia*. Trans. T. Komendant. Warszawa: Aletheia (original work published 1975).
- Fragio, A. (2014). Heterotopías de la crisis. *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, 15, 45-48. Recuperado de: <https://revista.latorredelvirrey.es/LTV/articulo/view/702> [consulta: 15.02.2021].
- García Berrio, A., Huerta Calvo, J. (2016). *Los géneros literarios: sistema e historia* (7th ed.). Madrid: Cátedra.
- Gopegui, B. (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense.
- Gustrán Loscos, C. (2020). An estranged gaze at the world of work: *La mano invisible* (Isaac Rosa 2011; David Macián 2016). *International Journal of Iberian Studies*, 33 (1), 41-59. DOI: 10.1386/ijis\_00010\_1.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts. Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford: Stanford University Press.
- Lázaro Carreter, F. (1979). *Estudios de poética (La obra en sí)*. Madrid: Taurus.
- León Vegas, C. (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*, LXXXI (162), 549-572. DOI: 10.3989/revliteratura.2019.02.022.
- Orwell, G., (1970). *1984*. Trans. R. Vázquez Zamora. Barcelona: Salvat (original work published 1949).
- Pozuelo Yvancos, J.M. (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.
- Rosa, I. (2011a). La ejemplaridad hoy: un pacto de responsabilidad con los lectores. In A. Florenchie & I. Touton (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea (1950-2010)* (pp. 27-33). Madrid, Frankfurt am Main: Iberoamericana – Vervuert. DOI: 10.31819/9783954871063.
- Rosa, I. (2011b). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.
- Rosa, I. (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
- Sánchez, F.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), 144-153. DOI: 10.1080/08831157.2018.1492857.
- Sanz, M. (2014). *No tan incendiario. Textos políticos que salen del cenáculo*. Cáceres: Editorial Periférica.
- Sanz Villanueva, S. (2009). Isaac Rosa o la reinención del realismo social. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 703, 87-94. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc697w7> [consulta: 15.02.2021].
- Shklovski, V. (2005). El arte como artificio. In J.M. Cuesta Abad, J. Jiménez Heffernan (eds.), *Teorías literarias del siglo XX. Una antología* (pp. 68-73). Madrid: Akal.
- Steiner, P. (2010). El formalismo ruso. In R. Selden (ed.), *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo* (pp. 21-40). Trans. J.A. Muñoz Santamaría, A. López Cuenca. Madrid: Akal (original work published 1995).
- Tuszyńska, K. (2015). *Narracja w powieści graficznej*. Warszawa: PWN.

- Usoz de la Fuente, M., Gustrán Loscos, C., Blanco Muñoz, L. (2020). Interview with Isaac Rosa. *International Journal of Iberian Studies*, 33(1), 67-72. DOI: 10.1386/ijis\_00012\_7.
- Viñas, D. (2017). *Historia de la crítica literaria*. Barcelona: Ariel.