Revista de Literatura, 2019, julio-diciembre, vol. LXXXI, núm. 162
págs. 549-572, ISSN: 0034-849X
https://doi.org/10.3989/revliteratura.2019.02.022

En busca del espacio perdido. La crisis y el espacio urbano en *La habitación oscura* de Isaac Rosa y *Animales domésticos* de Marta Sanz

In Search of Lost Space. Crisis and Urban Space in *La habitación oscura* by Isaac Rosa and *Animales domésticos* by Marta Sanz

Carolina León Vegas
Universidad de Dalarna
clv@du.se
ORCID iD: https://orcid.org/0000-0003-3287-6763

RESUMEN

Las novelas escritas en torno a la crisis financiera de los últimos años en España tienen en común la representación de un espacio urbano que aparece como mucho más que un telón de fondo. En este artículo queremos acercarnos a dos novelas, *La habitación oscura* de Isaac Rosa y *Animales domésticos* de Marta Sanz, que retratan la crisis y la precrisis respectivamente, desde la perspectiva del espacio urbano. La desintegración social y económica tiene un reflejo en el espacio de la ciudad, o podría decirse al revés, el espacio de la ciudad sirve de espejo para la descomposición que se teje en las novelas. En relación a esto destacamos y profundizamos en tres fenómenos: la representación de la ciudad como una arcadia traicionada, el desmoronamiento de ciertos espacios con la exclusión que esto conlleva, y finalmente, la esfera subterránea de la ciudad y su relación con la muerte.

Palabras Clave: crisis; espacio urbano; ciudad; Isaac Rosa; Marta Sanz.

ABSTRACT

The novels written about Spain's financial crisis of recent years have in common the representation of an urban space that serves as much more than simply a background. In this article, we want to examine two novels, *La habitación oscura* by Isaac Rosa and *Animales domésticos* by Marta Sanz, which portray the crisis and pre-crisis respectively from the perspective of the urban space. Social and economic disintegration mirrors itself in the space of the city or, if we reverse this thought: the space of the city serves as a mirror for the decomposition that is found within the novels. We will thus highlight and delve into three phenomena: the representation of the city as a betrayed arcadia, the collapse of certain spaces and the exclusion that this conveys, and, finally, the city's underground sphere and its relation to death.

Copyright: © 2019 CSIC. Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional (CC BY 4.0).

Key words: Crisis; Urban space; City; Isaac Rosa; Marta Sanz.

1. Introducción

Los últimos años han visto un boom de novelas de carácter social que retratan fenómenos asociados a la crisis. La crítica actual[1] habla de una literatura cuyo núcleo es el retrato de la pobreza, el paro o la precariedad laboral. Una mirada atenta a estos textos puede percibir sin embargo cómo, más allá de estos temas y esta voluntad testimonial, frecuentemente encontramos otro denominador común: los espacios urbanos. Novelas como *2020* de Javier Moreno o *Panfleto para seguir viviendo* de Fernando Díaz tienen como marco espacial una capital, Madrid. *Yo precario* (2013), texto de carácter periodístico y autobiográfico sobre el deambular profesional por diferentes trabajos precarios, está por su parte ambientado en Barcelona. En ocasiones, como en *La trabajadora* de Elvira Navarro, el espacio de la ciudad se convierte en un componente central en la obra y los lectores podemos seguir los pasos de los personajes por las calles de un Madrid que mimetiza el extratextual de una forma rigurosa e insistente.

Más allá de la literatura, podemos encontrar un retrato de los espacios urbanos en otras expresiones artísticas de la situación actual. El cine es un ejemplo claro de la insistencia con la que los paisajes urbanos sirven de telón, aunque no siempre de fondo, a diferentes relatos de la miseria y la precariedad. *Magical Girl* (2014), *Hablar* (2015) o *Hermosa juventud* (2014) son algunos títulos de largometrajes que retratan un mercado laboral esclavista o la exclusión social que provoca el paro. La última, *Hermosa juventud*, muestra el Madrid de la exclusión y está rodada en espacios periféricos asociados a la pobreza. Los interiores son estancias anticuadas y desconchadas, y los exteriores se sitúan a menudo en parques, espacios limítrofes entre lo urbano y lo natural, espacios de la indigencia y de las personas sin recursos. La insistencia con la que la película retrata la desesperación causada por el desempleo, la juventud sin opciones laborales y hacia el final, el exilio económico forzado de

[1] Destacan dos publicaciones que tratan el fenómeno de la literatura escrita en torno a la crisis: la obra de Christian Claesson (2019) y la de Jochen Mecke et al. (2017). Otro libro relevante es *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España Actual*, (2015) coordinado por David Becerra. Aunque este libro no está dedicado específicamente a la literatura de la crisis, es un estudio riguroso y amplio de la «novela crítica–disidente, contrahegemónica, de oposición» (7) y en su introducción problematiza el concepto de novela de la crisis. Existen también un buen número de artículos publicados en distintos periódicos que resaltan esta corriente, como los escritos por Javier Rodríguez Marcos (2013), Christian Claesson (2014) o Julio Vélez Sainz (2014).

la protagonista hace de la película un testimonio de la dura realidad actual. Cuando la protagonista abandona Madrid para irse a trabajar a Alemania, entra en el espacio del consumo (bares, sitios de ocio) pero no lo hace tomando el papel de la consumidora, ya que no pertenece a este espacio, sino que se convierte en un personaje consumido y presa de la industria pornográfica.

De entre las muchas manifestaciones artísticas en torno a la crisis hemos elegido dos novelas muy diferentes en muchos aspectos, tanto en lo relacionado a la espacialidad como en lo referente a otros aspectos narrativos como la temporalidad, el retrato de los personajes o las formas de narración. Nuestro punto de partida es que esta diversidad es positiva e incluso necesaria para conseguir un análisis lo más rico posible. *Animales domésticos* de Marta Sanz (2003) y *La habitación oscura* de Isaac Rosa (2013b) son dos novelas que se acercan a los mismos temas (desempleo, pérdida de la identidad, desmoronamiento de la clase media) pero a través de narraciones diferentes. En cuanto a la espacialidad, la novela de Marta Sanz, está ambientada en un Madrid al que se hace referencia de forma repetida y concreta mediante nombres de calles, de hospitales o de carreteras. Los espacios exteriores están minuciosamente descritos y adquieren en el relato funciones diferentes, a veces simbólicas, a veces intensificadoras de otros elementos de la narración. En *La habitación oscura*, por otro lado, los exteriores urbanos aparecen, más que por alusión, por deducción. El lector intuye desde las primeras páginas que la acción tiene lugar en un espacio urbano, pero las alusiones directas a la gran ciudad son escasas y casi en su totalidad están formadas por pequeñas pero incuestionables pistas como menciones a sedes centrales, intercambiadores o urbanizaciones en las afueras. A esto se une el hecho de que el espacio protagonista de la obra es un espacio interior (la habitación oscura) y un espacio mental y abstracto, los pensamientos de ese «nosotros», que narra la creación y cercano apocalipsis de un espacio oculto, la habitación oscura, que a lo largo de la novela evoluciona desde el espacio del sexo desinhibido y salvaje del principio del libro hasta el rincón oscuro donde se ocultan y refugian los personajes en las últimas páginas.

Las diferencias entre estas dos obras se extienden también a la esfera de la temporalidad. La mayoría de las novelas que retratan la crisis están ambientadas en el tiempo de la crisis. Este es el caso de la *Habitación oscura*, que relata la crisis como un proceso, como algo gradual: primero el pasado de consumo y optimismo, luego la incertidumbre y el derrumbe del inicio de la crisis, y finalmente la pérdida de referencias y de esperanza hacia el final de la obra. El caso de *Animales domésticos*, publicada en 2003, es diferente ya que su acción, hacia el final del primer capítulo, se sitúa en el año 2002, es decir, varios años antes de la crisis. Marta Sanz se adentra en la sociedad de la precrisis con un retrato que gira en torno a fenómenos sociales y laborales como la desintegración familiar causada por el desempleo, la precariedad laboral, el desplazamiento social y económico de la burguesía. Mientras que en la novela de Rosa, la crisis aparece como un cataclismo, asociada a imágenes de un te-

rremoto o de la guerra, Sanz nos muestra que la crisis, lejos de ser algo súbito e impredecible, es fruto de una precariedad y una desigualdad asentada en un pasado cercano**.** En la introducción al libro *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España Actual*, David Becerra (2015: 21) señala el paso de la «crisis de la novela» a la «novela de la crisis» y problematiza la aparición de títulos más «oportunistas que oportunos». A la vez, Becerra destaca la existencia de un corpus de novelas combativas, donde el retrato de la crisis se hace desde una conciencia política y un deseo de cambio. Nuestra visión es que las dos novelas que aquí vamos a estudiar entran dentro de este segundo grupo.

En este artículo vamos a abordar el espacio urbano partiendo de la tesis de que este sirve como espejo de los fenómenos socio-económicos que las obras tratan. Nuestro análisis profundizará así, en tres aspectos: la representación espacial de la traición que conlleva la privación de un futuro prometido, la exclusión creada por el desmoronamiento o desplazamiento de ciertos espacios, y el papel de lo subterráneo en las novelas

2. Arcadia, Polifonía y el Cronotopos

De todos los espacios posibles representables, la ciudad es sin duda uno de los más complejos y dinámicos. McClung (1988: 33) alude a las imágenes rivales o fuerzas contradictorias que se generan en torno a la imaginación literaria de los espacios urbanos y da forma en su texto a la noción de la arcadia traicionada. Según el crítico, la arcadia es definida como «the mythical and primarily literary conception of a harmony among people in the context of a "natural" environment». Vemos así que, en su asociación con lo natural, la noción de McClung se acerca al *locus amoenus*, al espacio pastoril e idílico. Uno podría preguntarse cómo una noción diseñada para describir un espacio natural puede ser aplicada al análisis del espacio urbano, y, en este sentido, McClung (1988) no hace una aclaración explícita sino que, en su lugar, en el análisis de la ciudad de Los Angeles, argumenta que esta ciudad invita a un análisis que se base en esta noción de la arcadia haciendo referencia a la existencia de cualidades naturales paradisiacas en esta urbe. En su análisis de Los Angeles, McClung habla de una arcadia traicionada «whose good days are hopelessly lost» (1988: 34) y escribe sobre las metáforas que reflejan el proceso de transformación e incluso de destrucción de la ciudad, y el efecto que este proceso tiene en los personajes. McClung señala dos efectos de la pérdida de la arcadia y de la consecuente frustración de las ilusiones y sueños de los personajes: por un lado la asociación del personaje a la corrupción y por otro el sentimiento de rencor y amargura. En nuestro análisis de las novelas de Marta Sanz e Isaac Rosa utilizaremos el concepto de la arcadia traicionada de una forma parecida a la que propone McClung, resaltando algunos aspectos relacionados con lo natural, pero sobre todo centrándonos en el aspecto socio-hu-

mano del espacio y en las consecuencias de la desaparición de espacios prometidos y deseados.

En el estudio del espacio será de gran valor tener en cuenta tres de los puntos cardinales de cualquier narración: el tiempo, la focalización y el personaje. La relación del espacio y el tiempo es parte de los ejes teóricos básicos de los estudios literarios desde que Bajtín utilizara la noción del cronotopo para hacer alusión al «carácter indisoluble del espacio y el tiempo» (1989: 137). Tally ha señalado la «flexiblidad terminológica» (n.t.) (2013: 57) del cronotopo de Bajtín que, aunque en general está marcado por su asociación al género literario, también aparece refiriéndose a un elemento particular, como el cronotopo del encuentro o el cronotopo del camino (Bajtín 1989: 250). En este análisis se partirá de la definición inicial de Bajtín, de lo inseparable de las categorías espacio y tiempo, cuando se utilice la noción del cronotopo, y se hará para hacer visibles los lugares en el texto donde tiempo y espacio aparecen conectados expresando de formas paralelas significados relacionados con la ciudad y la crisis.

En cuanto a la focalización, Bal (2009: 107-111) retoma la noción de Genette y señala la importancia de separar quién ve y quién habla, es decir narrador y focalizador, en el estudio del espacio. La diferencia entre uno y otro puede ser clara pero también muy sutil, como en su ejemplo «Isabel lo vio yacer allí, pálido y ensimismado», en el cual, según Bal, aunque el que habla es un narrador en tercera persona, la escena está focalizada a través de Isabel, que es el personaje que ve la escena. Una parte interesante de la teoría del Bal es la que dedica al papel del lector en la focalización. Bal señala que en ocasiones el lector tiene una visión diferente al focalizador y pone como ejemplo un relato focalizado a través de una niña (2009: 110), y en el cual hay escenas que la niña no entiende pero que el lector sí puede deducir. El personaje es, así pues, vital para la composición del espacio narrativo por su papel en la focalización de este, pero lo es también por la estrecha relación que a menudo hay entre personaje y espacio. El espacio puede ser un símbolo de la situación de los personajes; pensemos en los gruesos muros blancos de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca simbolizando simultáneamente la opresión y castidad a la que se ven sometidos los personajes femeninos de la obra. Garrido Domínguez (2008: 217) conecta la función focalizadora con la simbólico-metafórica cuando escribe que: «El hecho de que con mucha frecuencia —sobre todo, en la narrativa moderna— el espacio se presente a través de los ojos (la perspectiva) del personaje no es nada banal al respecto, puesto que convierte automáticamente la visión en un signo del propio observador». Siguiendo con la relación entre personaje y espacio, vamos a resaltar la noción de la polifonía espacial, que consiste en el parcelamiento del espacio y la asociación de los personajes a ciertas esferas. Lotman (1988: 281-282) hace alusión a un fenómeno según el cual el espacio de un texto puede encontrarse divido en dos o más esferas, con límites impenetrables, en las que se encuentran encerrados los personajes.

El caso más sencillo es cuando el texto está segmentado en dos partes y los personajes pertenecen a una de ellas. En otros casos la segmentación puede ser múltiple y más compleja, ya sea porque los personajes puedan pertenecer a varias esferas a la vez o porque las zonas de segmentación varíen de acuerdo a los personajes. Aunque Lotman no alude de forma explícita al carácter social de esta segmentación, será de interés para nuestro análisis ver el aspecto social de esta división del espacio y ver los efectos de las posibles transgresiones de estas fronteras espaciales.

3. La Arcadia traicionada: imágenes rivales de la ciudad

Los espacios de las obras que vamos a analizar se pueden ver en ocasiones como arcadias traicionadas, como espacios duales y contradictorios, según la definición de McClung. En *Animales domésticos* encontramos la siguiente descripción de un barrio de las afueras de Madrid:

> Estos barrios son muy agradables. En el horizonte, se ve la cápsula malva que rodea el centro de Madrid. Elías está contento de permanecer fuera, en la circunferencia verde de los planes de urbanismo. Estos barrios están llenos de parques con laderas plantadas de césped que se deslizan con suavidad hacia los arcenes de las autovías. Allí, en la primavera, los adolescentes se enamoran como jóvenes animales domésticos y las mujeres maduras de los bloques de alrededor, con su aire rural de luto y sus piernas gordas, rebuscan entre los arbustos de boj y las malezas, y cortan con los dedos sorprendentes ramilletes de tomillo para aderezar el conejo o para aromatizar los cuartos de baño (37).

Este pasaje en un buen ejemplo de una visión dinámica y dialéctica del espacio de la obra. Escribimos «dialéctica» porque en la descripción de la ciudad conviven dos visiones, la del narrador y la del focalizador, Elías, personaje inseguro y simple que se encuentra en el paro. Estas voces están solapadas de forma que en ocasiones, en lo que parece la voz del narrador, podemos adivinar la visión ingenua y simple del personaje, como cuando leemos la primera frase «Estos barrios son muy agradables». De forma parecida, pero a la inversa, lo que parece un discurso satisfecho y positivo, contiene guiños irónicos a un lector que puede apreciar en ciertas expresiones y descripciones una crítica velada, un retrato de un espacio-jaula, un espacio que determina los pasos y acciones de sus habitantes. La comparación de los jóvenes con «animales domésticos» es clara en este respecto, pero también lo es la imagen de este barrio inclinado hacia la autovía, como si las vidas de sus moradores estuvieran preprogramadas hacia el flujo de conductores que mañana y tarde se desplazan para cumplir con su deber laboral. El lenguaje de esta descripción mezcla elementos naturales que nos remiten a una arcadia pastoril (las *laderas*, el *tomillo*, la s*uavidad*, la *primavera*) con elementos que recuerdan la artificia-

lidad de esta naturaleza, como las alusiones al *césped plantado*, a los *arcenes* y a los *bloques*. La imagen de la mujer contiene también un guiño y funciona como un globo que se desinfla, ya que la acción de caminar y buscar tomillo se ve enturbiada tanto por la descripción de la mujer como por el fin de su búsqueda: aromatizar el baño. La novela juega aquí con las concepciones de la naturaleza idílica y forma una imagen claramente dialéctica, donde coexisten una visión positiva, la de Elías, con otra más crítica y sarcástica, la del narrador que busca un aliado en el lector. Como vimos anteriormente, Bal distingue narrador y focalizador en el estudio del espacio. También vimos el ejemplo de Bal en el que el lector puede deducir información que el focalizador, una niña, no entiende. En el ejemplo de Bal nos encontramos con la inferioridad intelectual de la niña y en nuestro ejemplo la distancia narrador-focalizador se traduce en una superioridad del narrador, y su lector cómplice, con respecto a Elías. Tanto en el ejemplo de Bal como en nuestra cita hay un doble efecto, por una parte de complicidad narrador-lector, y por otra parte de superioridad de estos últimos con respecto al personaje-focalizador.

En *Animales domésticos* encontramos, sin embargo, también descripciones frecuentes de un paisaje degradado. La novela se abre con la mirada de Esteban, hermano de Elías, que a pesar de ser un «niño bien» (10) trabaja en la construcción. Esteban contempla el paisaje de un polígono industrial:

> Naves. Uralita. Prefabricados. Carteles rojos. Marcos de ventanas de aluminio. Cables de alta tensión. Postes de la luz. Cajas de cartón vacías. Pasos de cebra. Perros muertos. Chuchos. Anaranjados, con las orejas grandes y la panza blanca. Patas arriba. Tiesos. Duros. Rígidos. Rodeados de líquidos. A punto de pudrirse al sol. Marcas de neumáticos y de grasa en la calzada. Tufo a gasolina. Estructuras de chalés en construcción. Matrículas de coches. Cristales rotos de factorías sin chimenea. Chimeneas. Bidones. Pasos a nivel de propiedades privadas. Casetas de vigilancia. Señales de tráfico. Verjas. Farolas. Guardias jurados. Cosas que ya no sirven. Ruido de motores y de aparatos de ventilación. Aire acondicionado que rezuma. Escombrera. Cacas de rata. Esprays insecticidas. Ruedas de triciclos. Líneas continuas y discontinuas. Puntas de hierro oxidadas. Latas aplastadas de refrescos. Envoltorios de bollería industrial. Cascotes. Amapolas, lavandas y campanillas (9).

El barrido visual y sensorial con el que se abre la novela nos introduce en un espacio roto, pestilente y contaminado que a través de la acumulación de diferentes objetos produce una sensación de caos y de nausea. Dentro de esta enumeración destaca la figura del perro descompuesto. La repugnancia de esta imagen contagia el resto de los elementos, como si sus vapores fétidos recorrieran toda la escena tiñéndola de decadencia y de muerte. En la lógica temporal del relato, nos encontramos con un sector de la construcción en pleno auge y la visualización de Esteban incluye algunos elementos que de por sí no denotan nada negativo, como los marcos de ventanas de aluminio, las estruc-

turas de chales en construcción o las chimeneas. La disposición de la descripción, sin embargo, marca estos elementos, en principio neutros, con el sello de la ruina y de la suciedad, como un augurio de lo que vendría unos años después, pero también como un recordatorio de la podredumbre de los cimientos laborales sobre los que se apoya el sector de la vivienda. Nos encontramos sin duda con imágenes contradictorias, en este caso en la propia construcción de la ciudad: por una parte las estructuras nacientes y por otra la decadencia de lo que rodea este proceso de urbanización. Si comparamos esta imagen con la del barrio de las afueras que contempla Elías, podemos ver imágenes más o menos opuestas. En el primer caso vimos una naturaleza artificial creada para imitar la deseada arcadia mientras que en el segundo, la naturaleza aparece en estado salvaje al final del párrafo, como la superviviente de una invasión: «Envoltorios de bollería industrial. Cascotes. Amapolas, lavandas y campanillas» (9). La relación ciudad-naturaleza queda retratada como algo destructivo: para construir los barrios pseudoidílicos que observa Elías, la naturaleza original se ve invadida y eliminada, para ser después substituida con una naturaleza domesticada (las laderas de césped). Lo que en principio son imágenes rivales y contradictorias, un descampado cubierto de basura y barro, y un barrio construido de forma ordenada y planificada, aparecen retratadas como las dos caras de una misma moneda, un antes y un después de un mismo proceso: el hiperdesarrollo del sector de la construcción. Como ya vimos, en la concepción de la arcadia de McClung se incluye una harmonía entre las personas en el contexto de un ambiente natural (1988: 33) y la novela de Marta Sanz nos acerca a la transformación de lo idílico y natural, las «amapolas, lavanda y campanillas», en un paisaje urbano que contiene a personajes ingenuos y manipulados, como Elías. Nos encontramos una transformación asociada a la desolación y la inmundicia, y plasmada en un paisaje que es metáfora de las vidas que contiene: Esteban, el chico burgués venido a menos y Jarauta, el representante de las clases bajas, ignorante y rudo, al menos a los ojos de Esteban. El proceso de urbanización ha sustituido lo campestre y salvaje por un paisaje y unos personajes domesticados.

En *La habitación oscura*, encontramos también imágenes rivales de la ciudad pero en este caso el trasfondo ideológico es mucho más explícito[2].

[2] Varios artículos destacan el carácter comprometido de la literatura de Isaac Rosa. Bonvalot en su artículo sobre Alfons Cervera e Isaac Rosa afirma el carácter comprometido de la literatura actual «en el sentido más radical —o sea más político, ideológico— de la palabra» (2013: 321) y reivindica la capacidad de esta literatura de ser política y a la vez poseer calidad literaria. En su artículo periodístico, Jiménez (2011) resalta la participación de Isaac Rosa en el movimiento del 15-M y cita las palabras del propio autor sobre la actual aparición de una escritura con un «sentido de la responsabilidad». Jurado Morales, por su parte reincide en la noción de responsabilidad en el título de su artículo «La literatura como responsabilidad social: *"La habitación oscura* de Isaac Rosa"» y afirma que «*La habitación*

Veamos la descripción de la llegada de Sonia a la urbanización donde es enviada por una empresa de trabajo temporal para ayudar en una comunión:

> Desde la barrera de seguridad solo veían las primeras casas, muy separadas unas de otras. El guardia de seguridad se sorprendió de que no fuesen en coche, y les advirtió que hasta el club hípico había todavía un trecho largo. Caminaron durante más de media hora, cada cincuenta metros dejaban atrás una casa, que Sonia miraba como si fuesen decorados con los que alguien estuviese gastándole una broma, uno de esos programas televisivos donde se burlan de los inocentes: no podrían ser reales aquellas escenas que entreveía tras los setos; aunque estaba ya habituada a prestar servicios en casas de familias adineradas, aquella opulencia de piscinas acristaladas, jardineros recortando setos, sirvientas de uniforme trayendo el aperitivo en una bandeja al señor que leía el periódico en una tumbona, y adolescentes vestidos de jinete, le parecía todo una farsa, un montaje, un parque temático de la alta burguesía (118-119).

A diferencia de la descripción de Elías, nos encontramos en este pasaje con el retrato de un espacio urbano ideal (al menos para sus habitantes) pero ajeno. El personaje focalizador que, como vimos, describe el barrio de las afueras en *Animales domésticos* pertenece a ese paisaje, mientras que Sonia es una intrusa. Aunque el texto presenta la reacción sorprendida del guardia ante la presencia de Sonia y sus compañeras, la cita está casi en su totalidad focalizada por Sonia. Vemos el barrio a través de su mirada atónita pero el efecto aquí en relación con el narrador no es de inferioridad, como en el caso de Elías, sino que el lector adivina una complicidad entre el narrador y el personaje.

Sonia accede al espacio de una arcadia que no es suya y las imágenes que ve allí le producen un total extrañamiento hasta el punto de que duda de su existencia real. La sensación kafkiana de esta escena se acentúa cuando, más adelante, Sonia llega al club hípico para descubrir que la fiesta no es allí, sino que ha de desandar lo andado para finalmente encontrarse en el punto de partida titubeando entre dos caminos que podían llevarle a su destino. En este pasaje vemos lo que pasa cuando un personaje se adentra en un escenario que no le corresponde: Sonia acaba desistiendo enfadada y volviendo a la parada del autobús. En las dos novelas que analizamos, los personajes pertenecen a cierto tipo de escenario y la ruptura de estas estructuras suele conllevar algún tipo de efecto, en este caso, la inaccesibilidad y desorientación. En el retrato de la arcadia ajena, el personaje focalizador que no pertenece a este espacio se ve reducido a un objeto más, queda como parte del escenario, como parte de la maquinaria que rodea a los privilegiados. Sonia vuelve a percibir esta alienación de una forma muy clara en su trabajo temporal en la cafetería del AVE, interpretando en las acciones de los viajeros una actitud hostil: «hablaban entre ellos

---

oscura responde a una concepción de la ficción como vehículo de interpretación de la sociedad y como acicate del debate social» (2014: 36).

o por teléfono, y solo lo hacían por continuar la inocentada, para que ella escuchase sus cifras de resultados, comisiones ganadas, tratos cerrados, proyectos pendientes, pero también planes de fin de semana, viajes programados» (120).

En *La habitación oscura*, Isaac Rosa utiliza los espacios como marcador social. La focalización se realiza desde personajes diferentes que de una manera muy hábil forman un «nosotros», una voz narrativa polifónica con el denominador común de haber ido alejándose del futuro prometido. McClung habla de una arcadia traicionada «whose good days are hopelessly lost» (1988:34). Esta pérdida se ve expuesta de una forma explícita en la novela de Isaac Rosa donde la relación tiempo-espacio, el cronotopos de Bajtín, aparece de forma muy clara. Veamos la reflexión de la voz narradora en cuanto al futuro:

> El [futuro] que esperábamos, el que deseábamos, el que nos prometieron, para el que fuimos educados, un futuro sin sobresaltos, con hijos que crecen y heredan nuestros anhelos; […] casas sin deudas, sin muebles baratos, consolidado el ajuar de décadas como museo de todo lo vivido […]. Pero la imagen se deforma, tiene interferencias de otro futuro que acaba imponiéndose en la pantalla como una niebla chisporroteante de canal perdido: ese otro que masticamos algunas noches al acostarnos, el que nadie nos advirtió y que todavía no sabemos nombrar, que cuelga del aire como una masa de materia oscura, sin reconocer su forma (238).

A la sensación de incertidumbre del narrador se une la sensación de ser traicionado. El futuro prometido se ve sustituido por otro indefinido, borroso, que el narrador no puede visualizar ya que la bola de la ruleta, metáfora de este futuro, da vueltas «cada vez más cerradas y veloces hasta desaparecer por un agujero» (239). La esfera espacial de este futuro prometido pero inalcanzable se ve representada por la «casa sin deuda, sin muebles baratos» que con la negación implícita en el *sin* alude a otro futuro, al de la deuda y la pobreza. La traición se asocia a un discurso, a una promesa y a una esperanza que se ven borrados por una alternativa incierta que aparece en forma de pantalla, «pantalla como una niebla chisporroteante de canal perdido» (238), aludiendo así al papel de los medios de comunicación, y a las ficciones de las que tanto ha escrito Isaac Rosa, a las representaciones de la realidad que impone el discurso oficial[3]. El narrador percibe la existencia de dos futuros, uno incierto al que se dirige y otro paralelo, el prometido pero ya inalcanzable. Este futuro paralelo inaccesible tiene que ver con el vacío de la habitación oscura, también un espacio paralelo pero no en el futuro sino en el presente. Ante la inseguridad, se crea un refugio, pero este está vacío y simboliza esta incertidumbre e inaccesibilidad de un futuro con malas perspectivas. El silencio y la oscuridad

[3] Un ejemplo del interés de Isaac Rosa por el término ficción se puede encontrar en el prólogo de *Compro oro* (2013a), donde amplía el significado de la palabra ficción a otros ámbitos más allá de la literatura para hacer una crítica del papel de los medios de comunicación y reivindicar el papel de la literatura como testimonio necesario de una realidad.

hacia el final de la obra empiezan a ser un símbolo cada vez más claro del futuro oscuro de la crisis y de la muerte.

Si en *La habitación oscura* la arcadia traicionada aparece de forma más o menos explícita mediante metáforas temporales asociadas a un «nosotros», en *Animales domésticos* aparecen interiorizadas en las reflexiones de un personaje anciano y enfermo: Julio, el padre de Elías y Esteban. Si antes observamos la pertenencia de los personajes a ciertos espacios sociales, en el caso de Julio, la arcadia tiene un componente no solo espacial sino también en gran medida temporal. El espacio y tiempo a los que pertenece Julio se han perdido, ya no existen: «Ya nadie recuerda el mundo que enamora y mortifica a los viejos: el mundo que los hizo y que, ahora, no les encuentra una ubicación» (67). La arcadia se ha visto eliminada de forma acelerada por una modernidad que en los pensamientos de Julio ha desbancado su mundo con un ritmo hiperbólico:

> Estas cosas antes sucedían sin que uno llegara a notarlo. Los tejados de los edificios se iban llenando de antenas a un ritmo ascendente, pero mensurable; hoy de la noche a la mañana, las azoteas para tender la ropa han dejado de existir, y el cielo aparece cuajado de alambres invisibles (67).

En los pensamientos de Julio, el nuevo espacio urbano ha supuesto la desaparición de su mundo, «la calle se ha vaciado de tiendas de ultramarinos, del botulismo de las latas abombadas» (67). El personaje se ve perdido en una ciudad que no reconoce, una ciudad mutada y mutante, y en este espacio la memoria se convierte en la única herramienta de acceso al espacio idealizado de la arcadia. Julio, tras el trauma de la guerra civil que vivió, ha luchado insistentemente por olvidar pero, al encontrarse desorientado en un espacio extraño, acude a la memoria:

> Aunque durante años y años Julio luchó por el olvido de las cunetas de las carreteras de pueblo y de las cartillas de racionamiento, de los prostíbulos, de los perros ahorcados en las ramas de los árboles, porque se tenía que limpiar, ahora, sin la pervivencia de esa memoria triste, él desaparecería y desaparecería su capacidad para aprender, para resistirse y para ver con otros ojos (69).

Con esta reflexión, el personaje de Julio defiende la necesidad de la memoria no solo como medio de preservar el pasado sino como forma de sobrevivir el presente, como estrategia para subsistir en un espacio y tiempo en los que no tiene cabida.

McClung escribe sobre las metáforas del cambio urbano y como este conlleva «its own radical transformation or even apocalyptic destruction» (1988: 34). La visión de Julio del cambio de la ciudad y de la exclusión que esta transformación supone confirman la observación de McClung. La metáfora de la guerra también aparece en *La habitación oscura*, pero en este caso, no nos encontramos con una guerra del pasado que hay que olvidar o recordar sino

con la guerra y el apocalipsis como metáfora de la crisis: «La onda expansiva nos dejó aturdidos, caminando desorientados por aceras que se agrietaban al pisar, bajo cornisas que caían en pedazos, como supervivientes de un terremoto que deambulan sin un zapato, esperando algo, qué» (100).

El narrador, sin embargo, a continuación, desmiente su relato, lo tilda de «falsificación» y se desplaza desde el papel de víctima hacia el de testigo, turista:

> Si lo que estábamos presenciando era el comienzo de una guerra, tampoco corríamos a buscar refugio, sino que salíamos a las plazas para no perdernos la hermosa estela de los misiles volando tan bajo, el estruendo de los edificios alcanzados y su hongo de juego y polvo hacia el cielo (101).

A lo largo del libro, la metáfora de la guerra va envolviendo a los personajes que, de forma paulatina, dejan de situarse fuera de ella y van siendo absorbidos involuntariamente hasta verse alistados «sin haberlo pedido» (180). La siguiente cita es reveladora en cuanto a la relación de la guerra y el retrato de un espacio refugio:

> Necesitábamos la habitación oscura más que nunca, cuando todo se descomponía. Qué lejos aquellos días en que nos creíamos inmortales, en que paseábamos por la ruina como turistas. Ahora veníamos cada vez más tardes, buscando refugio como si hubiese sonado una sirena de bombardeo (226).

La ciudad arcadia del pasado ha desaparecido, de forma paralela a la ciudad recordada por Julio, y lo que queda es un espacio en ruinas que empuja al narrador hacia un refugio. En el caso de Julio el refugio es la memoria, los recuerdos del pasado. En el caso del narrador colectivo de *La habitación oscura*, es este habitáculo subterráneo el que sirve de guarida. En ambos casos nos encontramos con personajes abocados a la muerte. Julio morirá en el transcurso del libro, y los personajes que visitan la habitación oscura se ven recluidos en una sala que sufre una evolución durante la obra: «para algunos es todavía una estación principal pero para otros hace tiempo que es una vía muerta» (98).

4. El desmoronamiento de los espacios y la arquitectura de la exclusión

Una de las cuestiones que queremos resaltar en nuestro artículo es la pertenencia de los personajes a ciertos espacios y los efectos de la desintegración o la pérdida de acceso a estos, que ya apuntamos en el caso del personaje de Julio. Tal como describe Lotman (1988: 282) en sus reflexiones sobre la polifonía espacial, en nuestras novelas podemos ver cómo el espacio está dividido en diferentes ámbitos que quedan asignados a diferentes personajes. Personajes como Lucrecia y Julio, los padres de Elías y Esteban en *Animales domésticos*, están contenidos en un espacio doméstico, en su casa limpia y bien cuidada que

es una metonimia de ellos mismos y de su generación, de su preocupación por la higiene y las apariencias. El espacio del ocio es también un espacio fragmentado y asignado a los personajes dependiendo de su clase, edad, género: las charlas de literatura en el salón de actos de un colegio para Lucrecia (señora madura de clase media), las salas de cine subtitulado para Esteban (joven burgués), los bares de copas para los personajes jóvenes de *La habitación oscura*. De todos los espacios urbanos, el laboral es el más frágil y en los libros que nos conciernen encontramos a personajes que pierden su trabajo: Elías, en *Animales domésticos* y Sergio en *La habitación oscura*.

En ambos libros hay una evolución y un desplazamiento, desde los espacios a los que se pertenecía en un pasado más o menos armonioso, a los espacios de la exclusión. En el caso de *Animales domésticos*, se describe con un *flashback* la situación laboral de Elías y la evolución, desde el desprecio del jefe por la incompetencia de Elías, hasta la alienación y pérdida final del trabajo. Se retrata un ambiente laboral hostil en el que Elías se siente como un niño asustado e inepto, pero aun así, se recuerda este pasado como «aquellos tiempos que, sin duda, se podían calificar de mejores» (26). A pesar de que la situación empeora y Elías se convierte en víctima de un claro acoso laboral, vemos en este personaje una lucha por no perder su espacio, hasta el punto de que «le daba vergüenza y miedo levantarse para orinar, tal vez, a la vuelta, otro hubiera ocupado ya su silla» (27). En nuestro otro libro, *La habitación oscura*, encontramos una lucha parecida por mantenerse en el espacio del trabajo. Sergio recibe en su móvil, el sábado, un mensaje comunicándole su despido. En lugar de dirigirse a un abogado o a un sindicato, la primera reacción de Sergio es ir el lunes a su puesto de trabajo como si nada hubiera pasado. La primera barrera se la encuentra cuando en el parking le deniegan la entrada. Sergio no desiste. Tras aparcar en la calle se dirige a su edificio, pero en la puerta se encuentra a un vigilante que le impide el paso tras cotejar su documento de identidad con una lista. Los intentos de Sergio de convencer al vigilante son inútiles y Sergio ha de marcharse bajo las miradas lastimeras de otros trabajadores. Aunque Sergio está fuera, sus pensamientos están dentro y se imagina su teléfono sonando y a sus compañeros apenados. Tras completar el trámite burocrático en el despacho de los abogados, Sergio se ve en la calle, fuera de su espacio habitual:

> Condujo de vuelta al barrio, aparcó en su garaje pero no entró en casa, prefirió caminar un rato. Cruzó el parque, se sentó en un banco pero se vio a sí mismo en una imagen tópica y patética, el derrotado que todavía con la corbata puesta se adormece mirando las palomas (116).

Sergio se encuentra en busca de un lugar donde existir, ahora que ha perdido su trabajo. Irse a casa no es una opción, y en el parque, vestido de oficina, se percibe a sí mismo como un elemento discordante y fracasado. Su desplazamiento espacial se convierte en un problema de identidad y como muchos

de los personajes de este libro, Sergio, acaba yéndose a la habitación oscura, cuya función es tanto de refugio como de contenedor de la angustia y frustración de estos personajes.

Si volvemos a *Animales domésticos*, al personaje de Elías y su búsqueda de un espacio, encontramos un movimiento parecido al de Sergio. En una escena del libro, Elías, que durante todo el libro lucha sin éxito por vencer su sentimiento de inferioridad y derrotismo, intenta convencerse de lo positivo de encontrarse con tiempo para disfrutar de un momento en el parque y observar a un grupo de pensionistas que está jugando a la petanca. Elías enumera en sus pensamientos a los moradores de este espacio, el parque: «propietarios de perros […], los viejos que juegan a lo que sea, los adolescentes que no han asistido a clase y se restriegan los unos a los otros» (38). Y se da cuenta, igual que Sergio, de que este no es su lugar, de que Elías es «Un hombre adulto, solo, sentado en un banco del parque la mañana de un jueves» (38). Mientras Sergio, de *La habitación oscura* se ve a sí mismo como una «imagen tópica y patética» (116), el personaje un tanto esquizofrénico de Elías, de *Animales domésticos*, se percata de su posición inapropiada a través de la mirada de uno de los pensionistas, en el cual percibe una hostilidad y desconfianza desmesurada:

> La mirada del viejo más sagaz del parque le dice a Elías que no espere a los niños y que un hombre adulto y solo, sentado en un banco del parque, puede ser un loco o un retrasado mental que va a acercarse al grupo atlético de los ancianos, y les va a robar la bolita roja y se la va a tragar, mientras todos los viejos sufren un terrible disgusto y tienen que llevar a urgencias a ese hombre del parque que, lo más probable —se lo está diciendo a Elías la mirada cada vez más reconcentrada del viejo inteligente— es que sea un ladrón, un asesino, un suicida, un muerto de hambre […]. El anciano más sagaz del parque sigue mirando a Elías y comienza a caminar en dirección a él, y Elías se levanta rápidamente y da la espalda al viejo listo, como si no se hubiera dado cuenta de nada, como si no conociera al dedillo el hilo de los pensamientos del viejo, y se marcha con el paso seguro de quien va, sin duda, a alguna parte (39).

En ambos libros vemos la correlación entre la exclusión laboral y la exclusión espacial. Con la pérdida del puesto de trabajo, el cauce que conduce a los personajes en su día a día se ve bloqueado, desaparece, y los personajes se encuentran perdidos en busca de espacios alternativos que los contengan. El final de la cita de arriba que muestra a Elías fingiendo irse en dirección a «alguna parte» muestra no solo cómo este personaje es consciente de su no pertenencia a la esfera espacial en que se encuentra (el parque) sino también que entiende la importancia de tener un espacio que le corresponda, un lugar en el que existir. Vimos cómo Sergio encuentra refugio en la habitación oscura. Elías, en su lugar «cruzó la puerta de la casa y, desde entonces, ya no volvió a salir». Elías se refugia en su casa huyendo de la imagen de sí mismo como margina-

do social, y en ese sentido, veremos en el libro un movimiento que lo irá desplazando precisamente hacia esa posición, la del indigente que nos encontramos al final del libro, una vez que Elías roba el dinero de su madre y acaba durmiendo en un banco de un parque:

> Elías escruta la mancha negra del parque del Oeste en busca de un banco bien resguardado y próximo a una fuente que le permita aplacar la sed a lo largo de la noche. […] Elías es un hombre solo y no le va a pasar nada pero, aun así, se agacha para evitar que un coche patrulla de la policía municipal se percate de su presencia, y dos funcionarios le pidan la documentación y le hagan preguntas. Elías quiere evitar que le confundan con lo que no es (214).

Una vez que el personaje se ve totalmente desplazado hacia un espacio marginal, se aferra todavía, como se ve en la última frase, a su identidad pasada y niega su nuevo estatus: el de alguien sin casa que duerme en un parque cerca de una fuente.

Si volvemos al cronotopo de Bajtín, podemos ver cómo el desplazamiento espacial de ciertos personajes se ve acompañado de un desplazamiento temporal regresivo. Isaac Rosa hace explícita esta faceta temporal cuando escribe sobre la recesión económica de esta manera:

> El contador, el indicador numérico que con sus giros contabilizaba nuestro avance imparable fue aflojando revoluciones y finalmente no solo se detuvo sino que la inercia de la última vuelta incompleta […] rebotó y se convirtió en marcha atrás, en descuento, en giro invertido para marcar ahora también el ritmo de nuestras vidas, el nuevo ritmo que iría ganando otra vez velocidad, como antes pero en sentido contrario, para deshacer lo hecho, perder lo ganado, disipar lo acumulado; como si el planeta hubiese comenzado a rotar para el lado opuesto y en su retroceso fundiese lo sólido, borrase lo escrito, estrechase otra vez las paredes de nuestras casas que creíamos iban a dilatarse para siempre (99).

Esta marcha atrás temporal, se concreta de forma espacial en las paredes que se hacen más estrechas y en ambos libros tenemos ejemplos de cómo los desplazamientos espaciales causados por la desintegración del espacio laboral, tienen un efecto de retroceso temporal, de salto atrás. En *La habitación oscura* se menciona el fenómeno de la vuelta de adultos a su hogar familiar: «hubo quien viajó en el tiempo con un salto inesperado para encontrarse otra vez en el dormitorio juvenil» (100). La vuelta al dormitorio juvenil es un tema recurrente en la literatura y el cine pero en este caso no tenemos una vuelta como visitante y buscador de memorias, sino un retorno más permanente forzado por la pérdida del espacio de la vivienda propia. También Elías, tras la pérdida de su espacio laboral y la posterior separación de Carola, vive una vuelta al domicilio parental. Sin embargo el desplazamiento temporal en el que más se detiene la novela de Marta Sanz es la descripción de cómo Elías en su relación

de inferioridad con su jefe, mengua y se convierte en el niño miedoso que se orinaba encima ante la figura autoritaria de su profesor:

Elías ahora se ve igual de pequeño, con la misma impresión latente de mojar las perneras de los pantalones en el momento menos pensado, con la misma seguridad de que va a tartamudear sin ser congénitamente tartamudo. […] Las mangas de la camisa se le empiezan a agrandar, el nudo de la corbata ya no le presiona la garganta, el cinturón le baila alrededor de la cintura, la barbilla le llega justo a la altura del borde de la mesa (25).

La vuelta al pasado aquí no es física (como en el caso de la vuelta al dormitorio juvenil) sino psicológica, pero el aspecto espacial es muy explícito, y la mengua de Elías constituye una marcha atrás en el tiempo que concuerda bien con la descripción de Isaac Rosa de la súbita marcha atrás del contador que vimos arriba. En el caso de Sergio, de *La habitación oscura*, vemos un retroceso similar, pero no en forma de vuelta a la casa parental sino en su instalación todas las mañanas en la biblioteca de barrio, donde escribe colaboraciones rodeado de adolescentes que «cuchicheaban y reían y se deseaban con una felicidad que Sergio encontraba repugnante, y le entraban ganas de romper el silencio que recordaban los carteles en las paredes y gritar, sí, gritarles» (164-165). De nuevo nos encontramos ante un espacio gratuito, de libre acceso, como el parque, pero este espacio de la biblioteca de barrio está poblado sobre todo por estudiantes jóvenes y Sergio siente un obvio malestar al verse situado en una esfera en la que no encaja.

El desplazamiento espacial hacia esferas a las que los personajes no pertenecen no siempre es, sin embargo, algo forzado sino que puede ser un acto voluntario y transgresor. En *Animales domésticos* tenemos a dos personajes que se desplazan de forma voluntaria e inversa. Esteban, joven burgués con estudios, ha elegido trabajar en la construcción, y ahí conoce a Jarauta, personaje de clase obrera que, como veremos, se adentra en algunos de los espacios de la burguesía. La diferencia entre Esteban y Jarauta no es solo una cuestión de origen, educación y situación económica sino que, en el libro, se plasma también de forma clara en el físico de los personajes, que contrasta de manera explícita:

> El sudor es ácido y a Jarauta, al resbalarle por la piel, le ha ido dejando marcas profundas de gusanos aradores de la sarna. […] Esteban se cuida. No ha engordado. No tiene cicatrices. Casi no ha sufrido cortes ni accidentes laborales. Nunca ha pasado por la cama de un hospital. No le han dado puntos. […] Esteban trabaja aquí porque su padre es amigo del jefe. En el fondo, Esteban es un niño bien. Majo, pero niño bien.
> — Pero vamos a ver, ¿tú qué haces trabajando aquí? (11).

Esta pregunta de Jarauta pone en evidencia el desplazamiento anómalo de Esteban a un espacio que socialmente no le corresponde. Jarauta, en su imaginación, posiciona a Esteban en otras esferas: «se lo representaba muy bien

dándose una ducha, al llegar a casa, cambiándose de ropa y yéndose al cine para ver una película subtitulada, en compañía de amigos que hablaban de política y de saxofonistas de jazz» (11). En Esteban encontramos una lucha entre el orgullo que siente por haber tomado la decisión de ser independiente y trabajar en la obra y una preocupación por mantener su identidad, por no convertirse en un Jarauta. Esteban no quiere que el desplazamiento espacial suponga una alteración de su persona y busca su identidad pasada en el espejo:

> Esteban se mira en el espejo que hay al fondo del comedor y respira aliviado. Se reconoce. Aunque él también se haya pringado los dedos de gallina y se limpie la boca con el dorso de la mano y trague con ansia los trozos de animales, porque tiene hambre. Esteban se percata de que, poco a poco, su mano derecha se está convirtiendo en una garra (22).

Esteban entabla una lucha contra su metamorfosis y lo hace enfrentándose a sus jefes, adoptando una actitud rebelde y negándose a hacer ciertas tareas fuera de su horario. Tras insistir en una negativa a su jefe, podemos leer: «Esteban no es un pobre Jarauta. Se resiste a serlo» (23). Su lucha contra la autoridad adquiere tintes paternalistas y elitistas, ya que Esteban ve su rebeldía como un favor a los otros trabajadores: «dices lo que Jarauta nunca podría decir, y Jarauta te lo va a agradecer. Qué rebelde y qué bueno eres, Esteban» (24). El tono irónico es preconizador del rumbo que tomará la vida de Esteban que, con el discurrir de las páginas, irá perdiendo su capacidad de lucha, al verse acorralado por su situación económica y el miedo a perder su sueldo.

En cuanto a Jarauta, nos encontramos con un personaje visto en gran medida por los ojos de Esteban, a través de quien se focalizan buena parte de las escenas donde estos se encuentran. De forma parecida a como Jarauta asocia a Esteban con ciertos lugares, Esteban inscribe a Jarauta en diferentes espacios urbanos:

> Series clónicas de Jarautas en cada puente en construcción, en los cimientos de las urbanizaciones de la periferia, Jarautas y Jarautas con el mismo bocadillo envuelto en papel de aluminio, leyendo la prensa deportiva en los trenes de cercanías y bebiendo copas de pacharán después de comer un menú de seis euros (22).

Estaban hace un retrato deshumanizado de Jarauta, al catalogarlo y asociarlo a diferentes esferas tanto espaciales como culturales. Jarauta, sin embargo, parece querer introducirse en el mundo de Esteban:

> — Dame una entrada para la sala dos.
>
> Casi a escondidas, Jarauta sale de su casa después de comer, coge el metro, se acerca a la taquilla de un cine, paga los cinco euros de la localidad, y después, contradictoriamente tras el desembolso del dinero, asiste a la proyección de una película de Ken Loach (70).

El libro no nos desvela las razones por las que Jarauta va al cine, pero sí nos relata que escucha música clásica en la furgoneta. Esteban ve en este desplazamiento de Jarauta una voluntad de imitarle: «se enorgullece porque, de hecho, Jarauta le va siguiendo la pista» (70). Sin embargo, la explicación de Esteban bien podría ser una manifestación más de su egocentrismo y sentimiento de superioridad ante Jarauta. Hay un contraste entre el desplazamiento de Esteban y el de Jarauta. En su desplazamiento voluntario hacia un estrato social más bajo, Esteban muestra un orgullo y una seguridad inicial que contrasta con la forma en que se describe el acercamiento de Jarauta al cine («casi a escondidas») y que implica que su desplazamiento hacia un espacio socialmente superior es más problemático. La posición de Jarauta en una sala donde se proyecta una película de denuncia social de la situación del proletariado, como son muchas de las películas de Ken Loach, crea además cierta contradicción: «los personajes de las películas de Ken Loach nunca pagarían cinco euros por ver una película de Ken Loach» (71). Como en otros casos que hemos analizado en este apartado, la sala de cine subtitulado es un espacio diseñado para un tipo de público. La parcelación del espacio y los diferentes casos de desafío, voluntario o forzoso a esa parcelación tienen efectos significativos en los personajes de ambas novelas: en al caso de Elías el desplazamiento le lleva finalmente a una situación de indigencia, en otros casos la pérdida del espacio hace que la identidad del personaje se vea amenazada.

5. Mirando hacia dentro: agujeros negros y urbes subterráneas

El paisaje urbano, es en gran medida un paisaje exterior, formado por edificios, parques, calles, aceras y coches. La gran ciudad tiene sin embargo una esfera interior, ya sea formada por lo que hay oculto tras los muros, ya sea subterránea, en forma de cloacas, sótanos o la red de metro. En ambas novelas encontramos una incursión hacia esta interioridad, hacia lo oculto en la ciudad, que, como veremos, surge como una metáfora de lo incierto y de la muerte.

En *Animales domésticos*, el narrador nos muestra los pensamientos de Carola, la mujer de Elías:

> Carola está muy preocupada por las cosas que no vemos. También Carolina Salgado está oculta detrás de los tabiques de un sanatorio geriátrico y alguien, en este mismo instante, puede haber quedado atrapado entre los escombros de un derrumbamiento. Algunos padres dejan atados a sus hijos a las patas de la cama durante unas cortas vacaciones. Barreño de agua para beber. Barreño de agua para cagar y mear. Los perros truferos tienen amputada una pata delantera y la madre de una amiga de la infancia guarda en casa el apéndice extirpado de la hija dentro de un bote de cristal lleno de formol (127).

En la imaginación de Carola la ciudad se ofrece como un escenario que con su opacidad guarda una serie de secretos sombríos. La ciudad, que en esta escena se mantiene como cómplice pasivo, se ve personificada en un papel más activo en la siguiente descripción:

> Sigue siendo invierno en Madrid. A las siete de la mañana, cuando aún es noche cerrada, las aceras resuenan con el peso de los tacones de las secretarias que se encaminan hacia la boca del metro más próxima y, después, desaparecen, tragadas por los agujeros calientes de dédalo sumergido. Madrid está sembrado por huecos deslizantes por los que miles de secretarias resbalan cada lunes y cada martes, etcétera (153).

Como en gran parte de la narración de Marta Sanz, en esta descripción, hay una multiplicidad de sentidos y sensaciones. La ciudad es retratada como un monstruo deboramujeres de carácter ambiguo: los agujeros calientes se pueden percibir a la vez como fuerzas infernales pero también como una cálida protección en el frío invierno. En cualquier caso, de forma parecida a como vimos páginas atrás, en la descripción de las «laderas plantadas de césped que se deslizan con suavidad hacia los arcenes de las autovías» (37), las personas pierden aquí su voluntad de movimiento y es la ciudad la que las conduce por esa red de agujeros subterráneos hacia sus puestos de trabajo. También Julio percibe agujeros en la ciudad pero, en su caso, estos tienen un significado más metafórico y temporal: «Madrid es una maraña de ondas invisibles y de agujeros por los que uno puede caer sin llegar nunca hasta el fondo. En pocos meses, han desaparecido de la calle las mercerías, los expositores de hilos de colores, de cremalleras, de cintas de raso y de terciopelo» (67). Mediante estos agujeros, Julio está hablando del desmantelamiento y desaparición de su mundo. Son agujeros sin fondo, que no permiten un regreso, y de esa forma, implican una desaparición irreversible, una muerte. Como ya vimos antes, Julio siente miedo de que este desmantelamiento le lleve a perder su identidad y finalmente su existencia. Estos agujeros son sin duda una amenaza a la propia vida de Julio y simbolizan el abismo de la muerte. Julio morirá más adelante en la novela, y también lo hará Jarauta que ya en la tercera página del libro se ve absorbido por un agujero negro en la imaginación de Esteban:

> Esteban entra en la furgoneta y arranca. Al mirar por el espejo retrovisor, le sorprende una visión repentina: Jarauta, sentado sobre unas rasillas, se ha levantado la camiseta y se mira el agujero del ombligo: da la impresión de que Jarauta va a meterse dentro de sí mismo, introduciendo la cabeza por la oquedad negra de su ombligo. Jarauta es un espécimen de pensador moderno (11).

Este pasaje es un tanto hermético, ya que no sabemos la razón por la que Jarauta mira su ombligo ni la lógica por la cual Esteban, el focalizador, ve en este gesto un acto intelectual. Este hermetismo podría interpretarse como consecuencia de la divergencia entre la visión del narrador y la de Esteban: el

lector no entiende bien la visión de Esteban porque el narrador no la comparte ni explica. La imagen es aun así reveladora, sobre todo si se relee sabiendo la muerte final que espera a Jarauta. El gesto primitivo de mirarse el ombligo es transformado por Esteban en un adelanto de la futura desaparición de Jarauta.

Si en *Animales domésticos*, la oquedad aparece en forma de motivos esparcidos por el texto, en *La habitación oscura* lo subterráneo, el sótano que da título al libro, es el eje central de la historia. También en las referencias a esta habitación encontramos la palabra *agujero*: «a menudo pensábamos la habitación oscura como un pozo ciego, un agujero que se tragaba la materia» (122). A lo largo de la novela, la habitación oscura se ve relatada como un lugar misterioso, como una fuerza que atrae, como un agujero negro con una evolución en tres fases. En la primera, es un espacio de experimentación sexual, de alegría y de emociones intensas; en la segunda pasa a ser un espacio de refugio, un escondite, un bunker; y, hacia el final del libro, la habitación oscura se convierte de forma gradual en una trampa, en un lugar asociado con la muerte, con el fin. El narrador del final se encuentra en la habitación oscura esperando a que llegue la policía, y aunque inicialmente cree estar junto con el resto del grupo, en silencio, esperando, finalmente duda de la presencia de los demás y se cuestiona: «no te parece más probable que nos quedásemos en nuestras casas, que buscásemos mejores escondites que este, que hoy se convierte en trampa» (248). Las distintas funciones de este cuarto tienen una relación directa con lo que está pasando fuera en la ciudad: el antes de la crisis, la cristalización y el ahora incierto. Los acontecimientos que se desarrollan en la habitación y la función que esta tiene para los personajes evolucionan de forma paralela a los acontecimientos que tienen lugar fuera, en la ciudad. Esta habitación oscura es un reflejo del exterior y esto queda ya simbolizado en la escena de la creación de este cuarto donde los personajes deciden dejar allí unos espejos: «acordamos mantenerlos por lo excitante de entrar en una habitación oscura y sabernos replicados» (12). Este efecto multiplicador se repite de otras maneras en la novela. El narrador en forma de «nosotros» apunta también en esa dirección, al ser descrito de forma que ese «nosotros» aparece como una masa donde la individualidad se funde:

> Quién propuso construir una habitación oscura. Qué más da, cualquiera de nosotros, todos. Lo único cierto es que así la llamamos desde aquella noche en que alguien preguntó: por qué no construimos una habitación oscura. La frase surgió de uno de los bultos sin rostro que daban vueltas en la noria de un sábado cualquiera (26).

La imagen del bulto «sin rostro» es reveladora, ya que despersonaliza a los personajes y los convierte en un «nosotros» colectivo. Los personajes de esta novela, sus historias, son las historias de la crisis. Son historias personales pero que se ven repetidas y multiplicadas en los espejos de las paredes de la habita-

ción oscura. La magnificación de las historias individuales se produce así en varios niveles. El primero sería el de la conversión del «yo» en un «nosotros». El segundo lo tendríamos en la multiplicación de ese «nosotros» a través de los espejos de la habitación oscura. Y un nivel superior, que convertiría la novela en un juego de muñecas rusas, lo observamos en la siguiente cita: «alguna vez hemos imaginado la ciudad llena de sótanos con cortinas y precintos donde otros como «nosotros» se esconden, toda una vida subterránea que nunca saldrá a la luz pero que con su energía hace posible la vida sobre la superficie» (53). El narrador está así convertido en un «nosotros» que se expande con la ayuda de la habitación oscura para capturar el relato de toda una colectividad: el relato de una crisis no solo individual, sino también colectiva. El final de la obra supone una ruptura del «nosotros», cuando el narrador, como ya hemos visto, empieza a dudar de la presencia de los otros en el sótano. Este narrador, que se ha identificado como un «nosotros» durante todo el relato, al final, justo cuando la policía va a entrar en el cuarto, tiene miedo de estar solo. Isaac Rosa nos señala así que en el mismo seno de la ciudad, en este hormiguero de personas, el individuo está finalmente solo. Para un buen funcionamiento de un espacio urbano es necesaria la cooperación entre los diferentes individuos, pero la ciudad es también el espacio máximo de la soledad y del anonimato y el libro de Rosa se cierra con un final abierto en que se acentúa el abandono, la duda y el miedo. La habitación oscura ha facilitado un sentimiento de colectividad hasta el punto de que los habitantes de este espacio no han podido distinguirse en la oscuridad, y con el acercamiento de la policía y de la luz, que en las últimas líneas «empuja por los laterales del cortinaje» (248), se diluye esta colectividad y el narrador se convierte en un «tú» atemorizado.

La imagen de la habitación oscura como agujero negro se puede relacionar a la alusión de McClung a las imágenes rivales de un espacio ideal (1988: 33). Por una parte la bajada a este espacio es una entrada en las entrañas de la ciudad, en un refugio, en el útero maternal que acoge y amortigua ruidos y visiones. A su vez este espacio es una huida, un alejamiento de la arquitectura urbana y de esa forma también puede verse como una huida de la ciudad. La habitación oscura es de forma paralela un espacio que aleja y acerca a la ciudad: un espacio híbrido entre lo urbano y lo primitivo, la cueva. Es un espacio desnudo, caracterizado por la ausencia de visión y sonidos, un espacio vacío de impresiones que finalmente se convierte en una trampa y en un acercamiento a la muerte.

6. Últimas consideraciones

A lo largo de este artículo hemos visto varios fenómenos relacionados con los espacios urbanos. Hemos visto las imágenes contradictorias en el retrato de la ciudad, ya sea por la diferencia entre el narrador y el focalizador, o por la coexistencia de elementos discordantes, como el cadáver putrefacto entre las

estructuras de la futura casa, las dos caras de una misma realidad: el sector de la construcción, podrido pero emergente. Nos encontramos con el retrato de una arcadia traicionada y hemos destacado la importancia de la esfera temporal en la descripción de espacios-tiempos futuros prometidos y deseados, pero inalcanzables. Un espacio especialmente frágil es el espacio laboral, que se desmorona y produce un desplazamiento en los personajes, entrando de nuevo aquí el factor tiempo, ya que el desplazamiento espacial conlleva un desplazamiento temporal regresivo, como el que vimos hacia el dormitorio juvenil o la biblioteca de barrio. Los personajes, al darse cuenta de la pérdida, se aferran a sus espacios originales intentando no romper la polifonía establecida, la distribución inicial del espacio social que les sitúa en una serie de espacios a los que pertenecen. Sin embargo los desplazamientos espaciales pueden ser también voluntarios, y dirigirse hacia arriba o hacia abajo en la escala social-laboral, siendo estos movimientos muy diferentes en cuanto a lo que suponen: en el primer caso un paternalismo y un miedo a perder la identidad, y en el segundo una inseguridad y un sentimiento de inferioridad. Finalmente, hemos visto cómo hay una incursión hacia las entrañas de la ciudad y que, a pesar de aparecer de formas diferentes, en los dos textos encontramos la formación de una serie de imágenes y metáforas relacionadas con la muerte. En *La habitación oscura*, destaca además este espacio-cueva donde lo individual se convierte en colectivo a través de un juego de espejos y de ecos en el texto.

Las imágenes rivales de McClung, la dualidad y el dinamismo, son sin duda nociones claves para acercarnos al espacio urbano de estas dos novelas. La ciudad en *Animales domésticos* tiene un papel ambivalente: es una guía que orienta y a la vez un espacio donde perderse. La siguiente imagen de la novela de Marta Sanz lo ilustra: «un anciano con Alzheimer que saliera de casa y comenzara a caminar a lo largo de una de las carreteras que circunvalan Madrid» (148). Por una parte nos encontramos con un personaje desvalido y perdido en la inmensidad de la ciudad, un personaje que en cualquier momento podría ser atropellado. Por otra parte, la ciudad como masa enorme y peligrosa, ofrece un cauce, una guía por la que el anciano puede desplazarse eternamente, en un movimiento circular, dando vueltas, siguiendo el diseño, movido por la ciudad, igual que los coches que se deslizan por las laderas hacia las autovías, siguiendo el mismo flujo armónico. Lo que observamos en *La habitación oscura*, por otro lado, son personajes que huyen de este cauce, del fluir sin voluntad por la ciudad, y que viajan así hacia dentro, hacia el pozo ciego que es el cuarto del sótano. De nuevo nos encontramos con una dualidad: el espacio que de maneras diferentes se ve utilizado como una esfera para la subversión, ya sea sexual, ya sea política, acaba siendo un seno protector pero incierto, un lugar para la colectividad pero también para la soledad y la duda finales, un útero protector pero también una trampa sin salida. Las imágenes de la ciudad en estos textos y su representación de una traición, un desmoronamiento y una incursión en lo subterráneo, sirven de reflejo de un cataclismo

social e individual que ocupa las páginas de la literatura contemporánea escrita en España. La ciudad, hormiguero de destinos, con su complejidad y enormidad, sirve de escenario ideal para retratar la miseria social y se convierte en el espejo de la dura realidad que inunda las páginas de nuestros escritores actuales.

Fuentes

Díaz, Fernando (2014). *Panfleto para seguir viviendo*. Madrid: La oveja roja.
Hablar (2015). Película. Dirigida por Joaquin Oristrell. España: Canal+ España / Sabre Producciones / Aquí y Allí Films.
Hermosa Juventud (2014). Película. Dirigida por Jaime Rosales. España: Fresdeval Films.
López Menacho, Javier (2013). *Yo precario*. Barcelona: Los libros del lince.
Magical Girl (2014). Película. Dirigida por Carlos Vermut. España: Aquí y Allí Films.
Navarro, Elvira (2014). *La trabajadora*. Barcelona: Penguin Random House.
Moreno, Javier (2013). *2020.* Madrid: Lengua de trapo.
Rosa, Isaac (2013a). *Compro oro*. Madrid: La marea.
Rosa, Isaac (2013b). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.
Sanz, Marta (2003). *Animales domésticos*. Madrid: Destino.

Bibliografía citada

Bajtín, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
Bal, Mieke (2009). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Madrid: Cátedra.
Becerra, David (ed.) (2015). *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España Actual***.** Madrid: Tierradenadie.
Bonvalot, Anne-Laure (2013). «Los caminos de la disidencia novelesca: Alfons Cervera e Isaac Rosa», en María Teresa Navarrete y Miguel Soler Gallo (eds.), *Ay, ¡Qué triste es toda la humanidad!: Literatura, cultura y sociedad española contemporánea.* Roma: Aracne editrice, pp. 321-330.
Claesson, Christian (coord.) (2019). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actua*l. Gijón: Hoja de Lata.
Claesson, Christian (2014). «Så formas den spanska krisen till litteratur». *Dagens Nyheter*, 2 de julio.
Garrido Domínguez, Antonio (2008). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
Jiménez, Daniel (2011). «Literatura para cambiar el mundo». *Tiempo*, 29 de noviembre. Accesible en: <http://www.tiempodehoy.com/cultura/literatura-para-cambiar-el-mundo>.
Jurado Morales, José (2014). «La literatura como responsabilidad social: "La habitación oscura de Isaac Rosa"», *Insula: revista de letras y ciencias humanas.* 809, pp. 34-37.
Lotman, Iuriï Mijaïlovich (1988*). Estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
McClung, William Alexander (1988). «Dialectics of Literary Cities», *Journal of Architectural Education.* 41 (3), pp. 33-37.
Mecke, Jochen, Ralf Junkerjürgen y Hubert Pöppel (eds.) (2017). *Discursos de la crisis. Respuestas de la cultura española ante nuevos desafíos*. Madrid: Iberoamericana.

Rodríguez Marcos, Javier (2013). «Una crisis de novela». *El Pais*, 16 de Marzo.
Tally Jr., Robert T. (2013). *Spatiality*. London: Routledge.
Vélez Sainz, Julio (2014). «La novela de la crisis». *Huffington Post*, 16 de junio. Accesible en: <http://www.huffingtonpost.es/julio-velez-sainz/la-novela-de-la-crisis_b_5309345.html>

Fecha de recepción: 09 de septiembre de 2016.
Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2017.