

La perversión de la pantalla en *La habitación oscura* de Isaac Rosa (2013)

ANA GUSTRÁN LOSCOS

Doctora de la Universidad de Zaragoza

Resumen: En estos primeros años del siglo XXI, hemos comprobado cómo las referencias a la pantalla han ido inundando la literatura hispánica, no sólo como motivo temático sino también como acicate creativo en cuanto a recursos y técnicas utilizadas. Este nuevo siglo ha supuesto además, la incorporación definitiva de la televisión a la literatura, como referente libre ya de prejuicios y complejos por parte de los propios escritores. En este artículo me dispongo a analizar la novela de Isaac Rosa, *La habitación oscura* (2013), desde una metodología intermedial, pues resulta ser un excelente ejemplo de las sinergias que se han ido creando en los últimos años entre los medios audiovisuales y la narrativa hispánica. En este texto, la pantalla aparece como un elemento dotado de múltiples significaciones que ayudan a estructurar y conformar la propia trama de la novela. El análisis de sus usos metafóricos y metafictivos nos permitirán interpretar de una manera más profunda y rica los temas clave que atraviesan el texto de Rosa.

Palabras clave: Intermedialidad, pantalla, televisión, vigilancia, identidad

Résumé: Pendant les premières années du 21^{ème} siècle on a pu observer que les références à l'écran ont inondé la littérature hispanique, pas seulement en tant que motif thématique mais aussi moyen créatif en ce qui concerne l'utilisation de ressources et de techniques. Ce nouveau siècle a entraîné de plus l'entrée définitive de la télévision dans la littérature, comme une référence sans préjugés et sans complexes de la part des écrivains. Dans cet article nous nous proposons d'analyser le roman de Isaac Rosa, *La habitación oscura* (2013), avec une méthodologie intermédiaire, puisque ce texte est un excellent exemple des synergies qui ont été créées pendant les dernières années entre les moyens audiovisuels et le roman hispanique. Dans cet article, l'écran apparaît comme un élément doté de plusieurs significations qui aident à structurer et redéfinir le roman lui-même. L'analyse de ses usages métaphoriques et métafictifs nous permettra d'interpréter d'une manière plus profonde et riche les thèmes clefs qui parcourent le texte de Rosa.

Mots-clé: Intermedialité, écran, télévision, identité

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

GUSTRÁN LOSCOS, Ana, « La perversion de la pantalla en *La habitación oscura* de Isaac Rosa (2013) », p. 93-114, in FLORENCHIE, Amélie, CHAMPEAU, Geneviève (coord.), *Narraplus*, Nº3 - Isaac ROSA, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2020. <http://narrativaplus.org/Narraplus3/La-perversion-de-la-pantalla-en-la-habitacion-oscura-GUSTRAN-LOSCOS.pdf>

Hace ya tiempo que Román Gubern hablara de la *pantallización* de la sociedad¹, para referirse al fenómeno por el cual parece que las pantallas tecnológicas han ido colonizando cada parcela de nuestra vida. La novela *La habitación oscura*² de Isaac Rosa (publicada en 2013) resulta una muy buena muestra de ello. Junto a la importancia medular que posee la propia «habitación oscura» dentro de la narración y que condiciona el devenir del grupo de amigos protagonistas –erigiéndose como un espacio definitorio a lo largo de los quince años que abarca la diégesis–, descubrimos que existe otro elemento que determina sus existencias: la pantalla. La pantalla del cine, de la televisión, del ordenador... Pantallas físicas y tangibles, que también presentan una manifestación mental en los propios personajes, y que acabarán adquiriendo –como veremos– ciertos tintes nocivos.

El texto de Rosa comienza cuando todo el grupo protagonista (Sonia, Pablo, María, Sergio, Olga, Silvia, Andrés...) está reunido de nuevo a la espera de que llegue la policía para detenerlos. Se encuentran en «la habitación oscura», un cuarto del local social que alquilan entre todos, que un día aislaron del mundo –tapiándolo y privándolo de luz– para dedicarlo a sus encuentros sexuales «a ciegas» y siempre elegidos libremente. Desde esta situación de espera, la historia da marcha atrás mediante una analepsis interna parcial, presentándose a través de una peculiar voz narradora que adquiere multiplicidad de formas, y que ayuda a subrayar la importancia del colectivo y de lo común en la propia trama. Y es que

¹ GUBERN, Román, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1987.

² ROSA, Isaac, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013. (A partir de ahora citaremos de esta edición).

ese grupo de amigos en que se centra el argumento de la novela no deja de ser un trasunto generacional de una parte importante de la sociedad española –dentro del marco temporal de la grave crisis económica iniciada en 2008–.

Intercalados con los capítulos en los que se desgrana la historia del grupo de amigos y sus vínculos con la «habitación oscura», Rosa introduce unos enigmáticos fragmentos narrativos –trozos de vida inconexos– que comparten el título *REC*. En ellos se describen distintas escenas de gente anónima, y acabamos descubriendo que han sido captadas por la microscópica cámara de su ordenador personal, aunque su razón de ser y su función en la novela solo se desvela en los últimos capítulos. La voz narradora realiza aquí literalmente un ejercicio de *ékfrasis* de la imagen y de los sonidos – en absoluto artísticos– que ha captado una cámara limitadísima en la amplitud de espacio visual que puede mostrar. Quienes se exponen ante ella creen estar mirando imágenes en la pantalla de su ordenador, ignorando que ellos y ellas están siendo al mismo tiempo grabados, convirtiéndose así en imágenes para otros. Las escenas son en su mayoría anodinas: los gestos repetitivos de un señor consultando su ordenador o los de una mujer que parece salir de la ducha cuando es captada por la pantalla del portátil, aunque también se registran y describen otras conductas privadísimas, como las del hombre que se masturba, que esnifa cocaína o come un moco. Sabremos al final que esos vídeos fueron grabados por Jesús, antiguo usuario de la «habitación oscura» e informático reconvertido con la crisis en *hacktivista*. Junto a Silvia –otra de las componentes del grupo– lleva a cabo una venganza política contra altos directivos de empresas que han utilizado software de vigilancia ilícitamente contra sus empleados. La conexión de todo ello con el resto del grupo de amigos llega cuando se descubre que han estado empleando el local común para sus actividades de espionaje. La policía irrumpirá por sorpresa –en un primer registro– en la «habitación oscura» y Jesús y Silvia tendrán que dar una explicación al resto de compañeros. Se introduce así uno de los temas clave de la novela: el peligro de la tecnología como herramienta de vigilancia y control del pueblo. Como advierte David Lyon:

[...] la crítica del postindustrialismo es reveladora para la posmodernidad. Aquí sobresalen dos aspectos. Uno es la profundización de las desigualdades sociales asociadas con el desarrollo de las tecnologías basadas en la electrónica y el otro es el gran potencial para el control social inherente a dichas tecnologías³.

Jesús les explica que durante los años que trabajó instalando «software para gestión de recursos humanos» en diferentes empresas –que no es otra cosa que herramientas para vigilar a los trabajadores, se nos aclara– descubrió en muchas ocasiones que se vulneraba su derecho a la privacidad:

“Aquello era poder, se decía: ver sin ser visto”. En la práctica estos sistemas funcionan como un panóptico, esa cárcel donde lo importante no es que puedan verte en cualquier momento y desde cualquier ángulo, sino que tú sientas que puedes ser observado. (p. 144)

De ahí que la novela comience con todos ellos esperando la llegada de la policía, sentados en la «habitación oscura». Son cómplices de las acciones activistas de Jesús y Silvia y sólo es cuestión de tiempo que vayan a detenerles. En ese lapso de tiempo que dura la espera es cuando se produce la analepsis que trata de explicar cómo han llegado hasta allí.

Esa vuelta al pasado se produce a través de una metáfora audiovisual muy potente. Se evocará la memoria colectiva como si de una proyección cinematográfica se tratara. Peña Ardid ya apuntó a propósito de este recurso que «el ejercicio de la memoria se vinculará con frecuencia a un desfile de imágenes⁴». El narrador se imagina y da a imaginar a los lectores la evocación del pasado como una proyección de imágenes de su mente-lámpara-proyector a la pared-pantalla: «en esa memoria común que ahora resplandece

³ David Lyon, *Postmodernidad*, [1994], Madrid, Alianza Editorial, 2009, p.102.

⁴ PEÑA ARDID, Carmen, «Rupturas de la mimesis: nuevas reflexiones sobre las influencias del cine en la novela», *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, Nº 2, 1996, p. 239. Analiza en este artículo un fragmento de *La orilla oscura* de José María Merino (1985). Luis Miguel Fernández se detendrá, en ese mismo número de la revista *Moenia*, en esta «metáfora polisémica de la memoria como máquina de proyección y como pantalla» al analizar *Escenas de cine mudo* de Julio Llamazares (1994), p. 302.

sobre nosotros como una imagen proyectada en la pared se nos ve felices, despreocupados o dominados por otras preocupaciones que hoy nos parecen ridículas» (p. 35). Las peculiaridades tan propicias de la habitación –sumida en una estricta oscuridad– ayudarán a que se transforme entonces en una sala de cine, pudiéndose equiparar la experiencia colectiva de los espectadores ante la gran pantalla cinematográfica con esa invocación conjunta del pasado compartido a través de una proyección mental de su memoria: «podemos relajar los cuerpos y que sean nuestros cerebros los que enciendan otra vez el proyector» (p. 98). Así, los personajes generarán, protagonizarán y contemplarán a la vez esas imágenes. Con ello, realizan un ejercicio de distanciamiento, incluso de catarsis. Sacar fuera esos recuerdos les ayudará a tomar distancia, a verlos con perspectiva y quizás, gracias a ello, a comprenderlos mejor. Esa identificación del ejercicio de la memoria con el funcionamiento de un cinematógrafo se ha llegado a convertir casi en un tópico literario desde que hace ya más de un siglo Manuel Machado escribiera su poema «Vagamente» (1905): «En el cinematógrafo / de mi memoria tengo [...] / cintas medio borrosas... ¿Son escenas / de verdad o de ensueño?...⁵». En el caso de Isaac Rosa, el recurso no lleva aparejado el borrado de los límites de lo real y lo soñado, sino que justamente pretende explicar con él los acontecimientos reales que les han llevado hasta ese momento, proyectando al mismo tiempo un deseo de revertirlos.

Encontraremos también la reaparición de otras metáforas ya clásicas que, a partir de la tradición pictórica renacentista –la vieja idea del cuadro como ventana abierta al mundo–, asocian las ventanas a los límites de un cuadro-pantalla en el que se proyecta una realidad en continuo cambio y movimiento. Así ocurre cuando Sonia, actriz fracasada y hastiada de su trabajo como azafata del AVE, acompase el fluir de su conciencia con el rápido pasar del paisaje a través de la ventanilla del tren y se desprenda de las imágenes externas que le llegan de la realidad para usar su mente como proyector sobre la ventana de su propia película, la de su memoria y su vida:

⁵ MACHADO, Manuel, *Alma. Caprichos. El mal poema* (Rafael Alarcón Sierra, ed.), Madrid, Castalia, 2000.

Hasta que se aislaba fijando la vista en el enorme ventanal que recorría el vagón cafetería de un extremo a otro: a la velocidad del tren veía pasar campos y pueblos, naves abandonadas, cortijos, rebaños, cerros, nubes, encinares, carreteras paralelas, sembrados, que se sucedían en la misma secuencia de ida y luego a la inversa de vuelta, sin permanecer en *la pantalla acristalada* más de un segundo. Y si algún viajero no la rescataba de su ensoñación pidiéndole un refresco, era fácil que su cerebro se excitase por el paso rápido de imágenes y acabase *proyectando en el ventanal* otras a la misma velocidad: desaparecían los paisajes junto a la vía para dar paso a la *película de su vida*, igual de acelerada, la secuencia de decisiones que la habían conducido hasta aquí, puestas en orden a la ida y luego remontadas a la vuelta hasta llegar al momento original en que todo se torció, nítido ante sus ojos, tanto que pareciera que estaba también a la vista de todos los pasajeros, que podrían comentarlo mientras bebían sus ginebras, acodados en el mostrador y vueltos hacia el ventanal, hacia la pantalla: mira, ahí es cuando la pobre dejó la carrera, ahí es cuando se empeñó en ser actriz [...]. (p. 120-121. Las cursivas son mías)

A la metáfora de equiparar la ventanilla del tren con la pantalla cinematográfica –por esa suerte de travelling continuo que parece representarse en esa superficie enmarcada– se le añade la proyección de la propia conciencia del personaje, lo que densifica la significación metafórica del fragmento. Y el recurso permite además la presentación rápida y sucesiva de breves escenas, episodios o estampas que se disuelven unas en otras, ya que lo que importa no es crear episodios representativos sino poner el acento en el cambio, en la evolución y, sobre todo, en la degradación de los valores del grupo protagonista⁶.

Pero si volvemos a la proyección mental de ese pasado colectivo en la pared de la «habitación oscura», habría que remarcar que el flujo de los recuerdos no surgirá de modo natural, atendiendo a la forma

⁶ La equiparación de la ventana con una suerte de pantalla en la que enmarcar la realidad o donde proyectar la propia conciencia de los personajes es un recurso muy prolijo en la literatura. Un ejemplo reciente en la narrativa española sería el que encontramos en el relato «Durante la lluvia» de Miguel Carcasona, publicado en su volumen *Un ojo siempre parpadea* (Tropo Editores, 2015), en el que presenta un uso similar al de Rosa en su novela (p. 136).

en que ocurrieron, sino que la voz narradora hará uso de otro recurso propio del universo del cine para presentarlos: la moviola.

Tendríamos que hacer girar otra vez la moviola hacia atrás, desandar el tiempo para restaurar lo perdido y vernos como éramos. Haz la prueba, gira la manivela con fuerza y verás cómo la vida se revierte y según retroceden los años nos vamos quitando todo lo que hoy nos pesa; vemos cómo la piel se estira, borra sus manchas y recupera brillo, la carne aflojada se endurece [...]. (p. 15)

Este «ingenuo» recurso rejuvenecedor es familiar al cine en las películas científicas o en las del género fantástico y recuerda especialmente a las varias versiones de la novela de HG Wells *La máquina del tiempo* (1895), entre ellas el filme titulado *El tiempo en sus manos* (*The Time Machine*, George Pal, 1960). En la novela de Rosa, se presenta el pasado común simulando que se está rebobinando la película de sus vidas y que estamos asistiendo a esa reversión de los acontecimientos.

Y entonces apagamos la luz, una luz que no ha vuelto a encenderse desde entonces y que hoy esperamos como si en cualquier momento fuese a alumbrarnos para cerrar el círculo, doblar el folio, plegar el tiempo, completar la simetría que debería llevarnos como en una moviola invertida, a ponernos ahora de pie, abrir la cortina y la puerta, instalar de nuevo el fluorescente en el techo, desclavar las alfombras, sacar los sofás y colchones, arrancar las planchas de espuma que aíslan las paredes, despegar la cinta de las rendijas, liberar el ventanuco, desatornillar la barra de la cortina, sacar todos los materiales y volver a meter en la habitación las sillas viejas y los trastos polvorientos que un día almacenó, antes de salir al pasillo y cerrar tras nosotros la puerta que aquel día abrimos. (p. 13)

Este pasaje se detiene en el momento crucial de la vida de los personajes en que decidieron crear la «habitación oscura». De ahí que se describan los acontecimientos como si se estuvieran deshaciendo, en un intento vago de volver al pasado y de cambiar su historia. En un intento inútil de acabar con sus frustraciones y miedos. Max Hidalgo ha apuntado acertadamente que la temporalidad del relato se va desarrollando a través de estas técnicas adaptadas del séptimo arte, un referente que reconoceremos imprescindible en toda la novela.

[...] en la narración no sólo cumplen una función fundamental las cámaras, sino que la temporalidad que propician se transmite a la propia narración, que funciona como una bobina que avanza y retrocede, y en la que la aceleración y ralentización del movimiento se transmiten a las vidas de los personajes en una especie de presente continuo. [...] Estamos ante un dispositivo de escritura audiovisual que, de hecho, sirve de patrón a la escritura del libro. [...] Los efectos de aceleración y ralentización, así como los avances y retrocesos –que no dejan de construir, a través de la discontinuidad de los fotogramas, un presente continuo– son también tematizados como efectos audiovisuales⁷.

El narrador acelera o ralentiza la velocidad de su relato como si estuviera manipulando la película de sus vidas en un proyector: «Así fue durante varias temporadas que podemos volver a acelerar, movemos la manivela para que de nuevo el cielo gire veloz y la habitación oscura sea ese hormiguero del que entramos y salimos sin parar, [...] si ralentizamos un poco la película [...]» (p. 68-69). Más difícil es empujar el relato hacia delante, tratando de desvelar lo que traerá el futuro para el grupo de amigos («Por última vez movemos la manivela, sin fuerzas ya, sin ganas. Sin tiempo. Esta vez no hacemos retroceder la película sino que giramos hacia delante, en un último impulso: el futuro. Qué futuro. [...] abrimos el plano», p. 237). Un futuro abierto que se encuentra todavía por escribir y no puede llegar a materializarse, por lo que esa pantalla mental les deja de nuevo sumidos en la más profunda incertidumbre: «figuras avanzando por un enorme espacio en blanco, como un croma sobre el que insertar el futuro [...] Pero la imagen se deforma, tiene interferencias de otro futuro que acaba imponiéndose en la pantalla como una niebla chisporroteante, de canal perdido» (p. 238).

La mente narradora no alcanza a dibujar aquello que está por llegar, y sus pensamientos se ven interrumpidos por otros posibles futuros sin definir, como la nieve de los canales televisivos mal sintonizados.

⁷ HIDALGO, Max, «Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en J. Mayorga e I. Rosa» in Amélie Florenchie y Dominique Breton (ed.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 147.

El miedo y la duda que siente el grupo ante la inminente llegada de la policía les hace querer echar atrás la película de sus vidas, pidiendo una segunda oportunidad para enmendar las cosas, pero ante esa imposibilidad se conforman con detener el flujo de las imágenes y habitar eternamente ese momento previo al desenlace final: «Queríamos detener el proyector, revertir su marcha, regresarlo hacia atrás, a un momento anterior que todavía late cercano [...] Y si no hay retorno, queríamos al menos congelarlo, fijar este instante y habitarlo para siempre» (p. 239). Habitar así eternamente dentro de esa pantalla, una especie de limbo con un cronotopo abolido en el que se ha detenido el tiempo y donde el espacio se ha negado a través de la oscuridad total de la habitación.

Pero la imbricación de la novela con el universo audiovisual incluye más elementos que los cinematográficos, apelando a otros medios de captura de la realidad, o de ficciones que la simulan. Los años felices del grupo son recordados por el narrador en un escenario amable de comedia de situación juvenil en su formato televisivo (pero que no deja de expresar ciertas notas de ironía y reprobación):

En efecto, la memoria de aquellos años tiene un fondo sonoro de risas, como si la habitación oscura fuese el decorado principal de una sitcom: la telecomedia en que se convirtieron nuestras vidas al acercarnos a la treintena. La serie, que tuvo varias temporadas exitosas, alternaba escenarios: pisos compartidos, apartamentos minúsculos, algún dormitorio juvenil todavía en el hogar familiar, varios centros de trabajo, unos cuantos bares, exteriores de barrio, un vagón de metro, imágenes en el extranjero con aire de tarjeta postal. (p. 43)

Isaac Rosa remite evidentemente a teleseries que disfrutó su generación como *Friends*, una *sitcom* de gran éxito internacional que estuvo en antena desde 1994 hasta el 2004, y que mostraba la vida de seis amigos veinteañeros que vivían en la ciudad de Nueva York⁸. Por tanto, el paralelismo entre estos personajes de la serie y los de la novela parece evidente. El narrador de Isaac Rosa evoca casi con benevolencia esas situaciones –estereotipadas– de comedia coral televisiva que daban cabida a las singularidades de cada miembro y

⁸ *Friends*, 1994-2004, Marta Kaufmann y David Crane, EEUU.

a un repertorio de escenas memorables; todas ellas con el fondo sonoro de las «risas enlatadas»:

cada uno elegirá un momento en que detenerse, un capítulo, una secuencia de la que fue protagonista, cuando entró en el decorado y dijo su parte del guión y compuso una escena que la memoria proyecta hoy con iluminación y encuadres de comedia televisiva, esas habitaciones en las que falta una pared porque a este lado están el equipo técnico y el público que con sus risas subraya las aventuras y desventuras de un grupo de jóvenes en tránsito hacia la madurez. Una de esas comedias con clichés habituales: pisos compartidos, cambios de pareja, encuentros y desencuentros, alegrías y tristezas, sin perder nunca del todo la sonrisa. Si hoy pensamos en aquel tiempo nos parece oír todavía risas enlatadas en los momentos más afortunados, [...] celebrando los gags que todavía hoy nos contamos, los grandes éxitos que la memoria ha seleccionado: aquel fin de año en que vino la policía (risas), aquella borrachera en la cena de empresa (risas), aquella noche en que te liaste con tu ex (risas), aquella vez en que tu novia curioseó en tu móvil y lo descubrió todo (risas), [...]. Cada uno aceptó el personaje que le había tocado en el reparto, como toda buena comedia de situación en la nuestra no faltaba nadie: el gracioso, la intelectual, el guaperas, la tontita, el mentiroso compulsivo, el inocente, la víbora, el seductor, el raro, la enamoradiza, el cabrón [...]. (p. 50-51)

Como elemento singular y diferenciador de los modelos de vida juvenil que ofrecían las *sitcom*, en el caso de nuestro grupo protagonista estaba, por supuesto, la «habitación oscura»:

Y en el centro de aquella comedia, en un centro inamovible aunque cada vez menos absorbente, estaba la habitación oscura. El verdadero gancho de esta comedia, lo que la distinguía de las series que protagonizaban otros actores de nuestra generación en cuyas vidas también había alegrías y tristezas en justa proporción y canciones de estribillos emocionantes y risas enlatadas, pero no tenían este agujero donde buscarse, encontrarse, perderse, aislarse, refugiarse, curarse. (p. 52)

En el repaso que hace el narrador a los últimos quince años del grupo de amigos, poco a poco esa aparente felicidad inicial desaparece y todo comienza a degradarse, desde la perspectiva crítica del narrador que actúa no solo como memoria sino como

conciencia moral del grupo. Por eso, el modelo televisivo de la *sitcom* –de tono despreocupado y alegre– ya no sirve para describir las nuevas etapas y es necesario seleccionar otro modelo más apropiado: la publicidad. Se pasa entonces a describir sus vidas a través de una extensa comparación con anuncios televisivos⁹:

Sin consideración fuimos despedidos de nuestra propia telecomedia, sustituidos de mala manera por otros actores más jóvenes [...]. Ya no era una telecomedia, no, pero tampoco un melodrama, quedaban aún muchos buenos momentos. Si hoy alguno alzase la voz y preguntase: a qué se parecía nuestra vida de aquellos años de salida de juventud y primeros pasos en la madurez, seguramente coincidiríamos; se parecía a la publicidad que nos acompañaba. Si antes fuimos una *sitcom*, ahora seríamos un largo anuncio, un intermedio sin fin donde se encadenaban espacios comerciales de los que éramos protagonistas. Proyectada en esta cámara oscura donde hoy volvemos a estar todos, recordamos nuestra vida como una secuencia de escenas luminosas y musicales [...]. Sí, es una imagen falseada de nuevo, la memoria parece aturdida en esta última reunión y hacemos caricatura de nosotros mismos, pero cuando salgamos de la habitación oscura, si conseguimos salir hoy, llegaremos a nuestras casas y algunos comprobaremos cómo nuestros salones y dormitorios y baños y terrazas y cocinas, aunque ya deteriorados, conservan todavía el aire de fotografía de revista dominical que en su día nos inspiró [...].» (p. 76-77)

La lógica consumista no solo es modelo de conducta sino una señal de identidad. «Somos lo que compramos», parece querer decir este fragmento. Comparar sus vidas con anuncios televisivos es una forma degradada de existencia artificial falsamente feliz. El narrador –como conciencia moral del grupo de personajes– se apoya en el lenguaje publicitario para cuestionar la deriva ideológica de los jóvenes otrora idealistas y generosos. Aunque también reconoce el engaño al que les somete su propia memoria: «Sí, es una imagen falseada de nuevo, la memoria parece aturdida [...] y hacemos caricatura de nosotros mismos» (p. 77). La memoria trampea su

⁹ Las referencias a la publicidad y al consumismo imperante en nuestra sociedad son dos aspectos también muy presentes en la novela *La vida en las ventanas* (2002) de Andrés Neuman. El protagonista frecuentemente vincula sus recuerdos con anuncios comerciales y, en ocasiones, percibe la realidad a través de un filtro proveniente de este tipo de productos audiovisuales.

propio pasado, lo edulcora y para ello recurre a experiencias pertenecientes al universo audiovisual, borrando así las fronteras entre aquello que vivieron y aquello que únicamente vieron en las pantallas. Los modelos de conducta emanados de la televisión condicionan profundamente, por tanto, la interpretación que los personajes hacen de sus propias vidas.

La prosperidad inestable que habían alcanzado los personajes se tambalea profundamente con la crisis económica, aunque algunos de ellos la contemplan en un primer momento con actitud distanciada:

Esos éramos nosotros en aquellos primeros momentos de turbulencia: espectadores del hundimiento, un público cautivado por el espectáculo del apocalipsis. [...] como esas películas en que la Estatua de la Libertad es engullida por un maremoto, los rascacielos se vienen abajo, las sedes del poder se vienen abajo. (p. 100-101)

Pero se reducen los ingresos y lo adquirido para alcanzar las promesas publicitarias –ese estatus que daría la felicidad– se ha convertido en un cúmulo de desechos, residuos de la inoperante lógica consumista.

Si pensamos hoy aquel tiempo lo veremos como un enorme desguace, un vertedero por cuya ladera rodó todo lo acumulado, todo lo adquirido y luego desechado, sustituido por nuevas adquisiciones que no tardarían en rodar ladera abajo: ahí en la fosa, está el amasijo de hierros del viejo utilitario de los primeros sueldos reemplazados por un deportivo o un monovolumen a plazos; ahí también, despanzurrados, 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, ordenadores, teléfonos condenados a la obsolescencia programada [...]. (p. 74-75)

La existencia de la mayoría de los personajes que han desfilado por la novela va degradándose por momentos, viéndose reducida a los desechos que han ido dejando a su paso, a la basura que han generado tras años y años de compras. Las señas de identidad entonces han cambiado: «Somos lo que tiramos». Apoyando los valores de la mayor rentabilidad, la especulación y el crecimiento

continuo, el narrador recuerda sus convicciones: «nos sentíamos piezas de una máquina que no debía detenerse: había que mantener su rodar cada vez más rápido pues sería la única manera de avanzar y llegar a donde no podíamos faltar, la acumulación nunca terminaría, ese era el pacto, esa era la ley» (p. 78). Piezas de una máquina mucho más limpia pero igualmente despiadada que la que atrapa a Charlot en uno de los films más célebres de Charles Chaplin, *Tiempos Modernos* (1936)¹⁰. Si el protagonista del film acaba engullido por el propio mecanismo de la fábrica en la que trabaja, pasando a ser, literalmente, una pieza más de su engranaje (metáfora visual de la explotación de los trabajadores), en la novela de Rosa, los personajes se representan como una pieza más de la maquinaria consumista que alienta el sistema neocapitalista en el que su única función es la de comprar.

Hemos visto cómo la moviola del cine estructura los avances y retrocesos temporales del relato, así como el ritmo y la duración que se conceden a los distintos episodios narrados. También hemos comprobado que el decorado que más conviene a los jóvenes personajes de la generación –a la que apela Isaac Rosa– es el de las tramas y situaciones de las comedias televisivas, pero también tiene un uso muy original la incorporación de la cámara-espía del ordenador como instrumento para describir otras realidades y sobre todo con otros recursos. Como hemos apuntado antes, dos personajes episódicos de la novela, Jesús y Silvia, deciden contrarrestar las violaciones del derecho a la intimidad de los trabajadores –que han cometido altos ejecutivos de grandes corporaciones– pagándoles con la misma moneda¹¹. En los vídeos que Jesús ha grabado ilícitamente desde la webcam de sus propios ordenadores, podemos apreciar un intento de «remediación» de las técnicas audiovisuales, del lenguaje de la cámara, puesto que se atiende con detalle al encuadre de la imagen, a los efectos ópticos,

¹⁰ *Tiempos modernos (Modern Times)*, 1936, dir. Charles Chaplin, EEUU.

¹¹ En la novela de Belén Gopegui, *Acceso no autorizado* (Mondadori, 2011) nos encontramos también con un *hacker* que se introduce clandestinamente en el ordenador privado de otra persona, en este caso, la vicepresidenta del gobierno. Ella pronto descubre que un extraño está controlando remotamente su ordenador, y desde ese momento comienzan a mantener una comunicación fluida a través de la pantalla. La obra pone de relieve cómo las nuevas tecnologías han venido a consolidar el control y el poder ejercido desde arriba.

al tipo de plano –casi siempre el mismo o muy parecido–, con pocas variables de angulación, dependiendo de dónde se ubique el ordenador portátil en relación al sujeto que lo está usando. He aquí algunos ejemplos: «El encuadre muestra el busto, lo que los fotógrafos llaman un plano medio corto, algo más abierto que un primer plano: el límite inferior del rectángulo corta el pecho, el rostro queda en el centro de la pantalla, y por encima aire.» (p. 39), «Suenan su teléfono y atiende la llamada desde fuera de plano» (p. 72), «el plano se acorta [...], el plano no cambia durante minutos [...] abre el campo [...], sale del alcance de la cámara» (p. 95), «contrapicado, primerísimo plano [...] un fundido en blanco imperfecto [...], con movimientos acelerados del cine mudo» (p. 131-133).

Con el uso de este tipo de lenguaje, Rosa recrea la visión de una cámara de un tipo específico, tratando de ofrecer una descripción «objetiva» de lo grabado. Esta cámara es lo contrario al cine-ojo de Dziga Vertov (*El hombre de la cámara*, 1929), objeto mágico, móvil que todo lo ve, todo lo registra, desde todas las distancias y perspectivas. Esta es una cámara «atrapada» en la limitación de su capacidad de ver. Pero es una cámara «grande» en otro sentido: porque se inmiscuye en el mundo privado como registradora espía de la cotidianidad generalmente más banal. Los pasajes de la novela que llevan el título *REC* presuponen la competencia del lectorado – que ha visto este tipo de imágenes obtenidas por ordenador en películas y en series de televisión, especialmente policíacas, que han explotado la posibilidad de que una de esas cámaras grabe justo el momento en que se comete, por ejemplo, un delito–. Al escritor Isaac Rosa le interesa, sin embargo, «el tema de las relaciones de poder ligadas a la visibilidad y a los dispositivos de escritura audiovisual¹²». Jesús no será en la novela el único que utilice su ordenador para espiar. También Pablo, que trabaja en una oficina bancaria, viola la intimidad de sus clientes para curiosear en secreto –a través de la pantalla del ordenador– sus cuentas, fantaseando así, sobre sus vidas: «Se aficionó a reconstruir vidas ajenas a partir de los movimientos de sus cuentas, le fascinaba cómo cada decisión deja un rastro numérico. [...] También le gustaba asomarse a otras cuentas, las de aquellos clientes especiales que nunca se sentaban en su mesa, que pasaban al

¹² HIDALGO, Max, *op. cit.*, p. 144.

despacho del director sin pedir permiso» (p. 110). El tema del derecho a la intimidad se erige como otra de las grandes propuestas reflexivas de Rosa.

En Internet nadie se resiste a mirar cuando hay un agujero. Y no sólo las agencias de espionaje que leen nuestros correos y escuchan nuestras llamadas. Lo hacemos todos, reconoced que vosotros mismos lo habéis hecho, tal vez con vuestra pareja, habéis entrado en su sesión, obtenido sus contraseñas y leído su correo, o le revisáis los mensajes del móvil cuando duerme. (p. 211)

Se apela a la existencia de una suerte de pulsión escópica que nos impulsa irremediamente a echar un vistazo por el agujero de la cerradura (virtual). Vivimos, como dice Remedios Zafra en un sistema «oculocentrista», en el que «se ha primado la mirada como manera hegemónica de acceso al poder y al conocimiento¹³». Las grandes corporaciones e incluso los gobiernos acceden a través de la red a nuestra vida privada sin impedimentos y sin remordimientos, Rosa nos pregunta entonces: ¿por qué no emplear esa misma vía de acceso pero en sentido contrario?: «la mayoría pensaba que la intimidad era una línea roja, ella también lo creía. Pero hacía tiempo que el otro bando no respetaba ninguna línea roja» (p. 177). A través de los personajes de Jesús y Silvia, el autor presenta la reivindicación del derecho a la privacidad mediante la imagen de la lucha de clases: los poderosos y ricos frente al pueblo. Silvia esgrime al respecto: «La propia intimidad, nos dijo, es hoy un lujo, otra forma de poder adquisitivo, privilegio de unos pocos que pueden mantenerla a salvo mientras la mayoría quedamos expuestos a formas de control cada vez más invasivas por parte de los gobiernos y empresas» (p. 178).

Esa suerte de pequeño ojo cíclope que corona nuestras pantallas – esa cámara integrada que, en principio debería ser una herramienta útil para nuestra comunicación con el mundo– se ha tornado en un perverso instrumento de vigilancia y opresión.

Incluso aunque no estéis usando el ordenador, las muchas veces en que lo dejáis sobre una mesa y vivís frente a él, todo lo que exponéis

¹³ Zafra, Remedios, *Ojos y capital*, Bilbao, Consonni, 2015, p. 38.

a un posible mirón, todo lo que se os puede escapar por esa fisura que no esperáis. La tentación es muy grande, todos sucumben a ese poder. (p. 217)

Pero entre los métodos delictivos que utiliza Jesús para sus venganzas personales, no sólo está el pirateo del sistema de vídeo de los ordenadores sino la fabricación de pruebas falsas, la infiltración de archivos que el usuario nunca empleó. Para vengar el abuso sexual que sufre María, una de las integrantes del grupo de amigos, introduce una serie de vídeos ilegales de carácter pornográfico en el ordenador del agresor y lo denuncia a la policía.

Una vez dentro [de su ordenador] el plan de Jesús era tan simple como contundente: meterle mierda, mucha mierda, de lo peor, enterrarlo en mierda; llenar su disco duro de basura, archivos sucios descargados de los sitios más infames: fotos y vídeos de menores violados, palizas a prostitutas grabadas por los agresores, niñas asiáticas obligadas a tocarse unas otras vestidas de putas, bebés penetrados [...] (p. 208).

El fragmento se demora en enumerar escabrosas prácticas sexuales de tono muy duro y que remiten a una realidad en crecimiento que las nuevas tecnologías han potenciado, tanto en su producción como en su relativamente fácil consumo¹⁴. El personaje al que van a acusar, se nos dice, ya presentaba un perfil de consumidor de porno muy extremo.

Mientras entraba y salía de su ordenador nos contó que el tipo era escoria, que su disco duro apestaba ya antes de tocarlo, que tenía bastante mierda por sí mismo, tal vez no delictiva pero sí lo suficientemente repulsiva como para hacer verosímil la presencia de esos otros archivos, era un consumidor de porno extremo y cada vez necesitaba experiencias más fuertes, su disco duro y su historial de

¹⁴ En esta ocasión, la acción llevada a cabo por Jesús puede recordarnos mucho al relato «¿Ya lo has hecho?» de Roberto Valencia, (recogido en su libro *Sonría a la cámara*, 2010), y también en gran medida a otro de los cuentos que se incluye en ese volumen «El problema de la familia Polo». En ambos casos se pone en evidencia la excesiva sexualización a la que estamos sometidos, lo que resulta todavía más lacerante aplicado a la infancia.

navegación remitían a decenas de contenidos donde se escenificaban prácticas parafilicas de todo tipo. (p. 209)

Lo interesante es que esos vídeos obscenos que se describen y que han sido introducidos subrepticamente en el ordenador del agresor, están siendo vistos por el resto del grupo de amigos. Jesús les hace partícipes de la acción ilegal, les muestra el proceso y con ello, los convierte de nuevo en cómplices del delito. En esa escena, todos ellos serán espectadores de esa amalgama de imágenes escabrosas, consumidores –durante unos minutos al menos– de este tipo de material: «Jesús nos asomó a aberraciones que hacían que algunos volviésemos la cabeza, no él, que usando la wifi de un vecino fue abriendo enlaces, páginas, descargas de archivos [...]». De nuevo la pantalla se convierte en una suerte de ventana –una grieta en el muro- por la que echar un vistazo a otra parcela de la realidad bien distinta a la que conocían.

La habitación oscura no se limita en consecuencia a narrar la deriva personalizada de un grupo generacional. La crisis económica que despierta a los dormidos sobre la lucha de clases y el desarrollo tecnológico que transforma el campo de juego en el que se dirimen las batallas económicas, sociales, culturales y afectivas son aspectos que preocupan al autor de la novela y que se abordan como temas nucleares. Algunos personajes han compartido el ideario pequeño burgués del ascenso social, creyendo poder integrarse en las capas altas del sistema y poseer ese mismo poder de control sobre los demás:

Tú el observado, tú el grabado, tú el odiado, porque hubo un tiempo en que creíste que la vida era una escalera mecánica ascendente que un día te llevaría al otro lado del espejo, y serían otros los que te odiarían a ti y querrían observarte por el agujero [...]. (p. 231)

La pantalla del ordenador –como si fuera el espejo que atravesó Alicia para acceder a otro mundo– se erige en la novela de Isaac Rosa como metáfora de la división clara –quizá algo simplista– entre esos dos «bandos» o dos clases sociales. Los que poseen las herramientas tanto financieras como tecnológicas observan, vigilan y controlan a los que permanecen del otro lado (poco definido por el autor). En los tiempos de bonanza económica los protagonistas de la

novela creyeron que podrían ascender socialmente, estar al otro lado de la pantalla, con los que ostentan el poder y pueden ejercerlo a su antojo. Creían que atravesar la pantalla no tendría consecuencias, que respondía a una dinámica natural ascendente, pero utilizar las herramientas «del enemigo», aquellas que se encuentran del otro lado, tiene un precio. Y están a punto de pagarlo, allí, todos sentados, esperando la llegada de la policía en la «habitación oscura». Por eso, Jesús y Silvia, con un compromiso de cambio real, no pretenden únicamente apropiarse de las herramientas del enemigo. Su lucha quiere ingenuamente acabar con ellas, que «los de arriba» no puedan aprovechar su posición de privilegio para controlar y oprimir a «los de abajo», y eso, como Rosa dice en la novela supone romper la pantalla que los separa. «Silvia, Jesús, ellos sí querrían reventar la pantalla, encontrar la pared al otro lado del cristal y golpearla también [...]» (p. 239). Una imagen de lo más metafórica para ilustrar esa lucha entre clases: romper la frontera – representada por la pantalla– que los divide.

En esa batalla es necesario tomar precauciones. Cuando Silvia y Jesús desvelan al resto del grupo sus actividades de contraespionaje, les hacen cómplices de sus acciones y, para asegurar su lealtad, dan una nueva vuelta de tuerca al juego de poder basado en la vigilancia audiovisual, y los grabarán mientras miran los vídeos robados.

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 también nos grabó anteayer, mientras Jesús nos mostraba ese 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. En su disco duro encontrarán todavía otro más, del que también somos protagonistas y que también nos enseñó Jesús en el último encuentro, para blindar sin fisuras nuestra lealtad. (p. 246)

Nos encontramos ante una *mise en abyme*: ellos son grabados en secreto viendo unos vídeos que muestran a gente que a su vez también ha sido grabada en secreto. Parece un juego de espejos

infinitos potenciados por un uso bastante real –que aquí parece patológico– de las cámaras y las pantallas.

Significativamente, la explicación de sus acciones que tienen que dar al grupo Jesús y Silvia se lleva a cabo en «la habitación oscura», que ahora se ilumina y sirve realmente como sala de cine o vídeo en la que proyectan las imágenes obtenidas por las webcams:

De repente la habitación oscura se encendió, esta vez sin linternas cegadoras: era una luz azulada, suficiente para hacernos visibles a nosotros y al rincón que ocupábamos, todos sentados en el suelo pero no en círculo como ahora, sino en varias filas, orientados hacia la fuente de luz, como en un cine, pues de eso se trataba: una pantalla que irradió la habitación y nos atrapó en su fosforescencia suave. (p. 174)

En ese momento los destinos de la habitación oscura y la pantalla acaban confluyendo. Al igual que la «habitación oscura» ha ido adquiriendo diferentes significados para sus usuarios a lo largo de la novela (vértice, escondite, refugio, –real y metafórico–, pozo ciego, agujero, etc.), hasta llegar a ser un callejón sin salida; la pantalla revelará abiertamente su perversidad convirtiéndose también ella en una trampa, vendiéndolos a sus enemigos. La pantalla del ordenador –que con internet parecía ser la ventana que se abría a un mundo lleno de oportunidades– al igual que la habitación por un momento pareció hacerles más libres, se acaba convirtiendo en un mecanismo de opresión, de control. De ahí la perversidad que entraña la novela, representada en ese cambio de perspectiva. Como indica Max Hidalgo al respecto:

El verdadero sujeto de la novela –si por sujeto entendemos el principio de acción– es un dispositivo de control infinitamente reversible. El controlador está controlado: el que ve es visto. No en el mismo instante ni en el mismo acto [...] sino en un movimiento diferido que hace de todos examinadores y examinados, y que los expone al control a pesar de que crean estar protegidos por la oscuridad de la habitación oscura o por la privacidad de sus hogares y despachos¹⁵.

¹⁵ HIDALGO, Max, *op. cit.*, p. 148.

La posición ideológica de Isaac Rosa es combativa, comprometida y pretende –como el mismo autor ha señalado en diversas ocasiones– conseguir que los lectores «no suspendan la duda¹⁶», que les haga plantearse su realidad. Por ello, la narrativa de Rosa necesita de la colaboración de un lectorado activo y exigente, que rechace «acoplarse al usual paternalismo de la escritura autoritaria¹⁷». Su literatura crítica ha sido comparada con la de Juan Goytisolo, puesto que en ambos casos se aprecia la misma exigencia literaria e intelectual y porque su «compromiso crítico responsabiliza el lenguaje literario y la lectura para que la literatura sea todavía capaz de penetrar y cuestionar el pasado, el presente y el intuido futuro de la cultura, la sociedad y la humanidad redefiniendo sin cesar su relación con el tiempo histórico¹⁸». Lo interesante de este posicionamiento ideológico es cómo Rosa es capaz de conjugarlo mediante la remediación tecnológica. Y es que, como advierte Amélie Florenchie,

calificar una narrativa de “intermedial” no tiene interés sino a partir del momento en que se define como una narrativa que cuestiona específicamente el sentido de los medios y sus relaciones con el individuo y también con el grupo. [...] Las novelas que he ido mencionando proponen una crítica constructiva de las tecnologías de la información y la comunicación, a favor de la elaboración de un “pro común” [...] Es en esta dimensión metamediática específica donde la novela revela su originalidad¹⁹.

La reflexión que propone Rosa sobre el uso de las tecnologías como herramientas de sometimiento y sobre el funcionamiento de los discursos audiovisuales que saturan nuestro imaginario y conforman nuestra conciencia, es lo que realmente dota de profundidad a su texto. Mientras las pantallas imaginarias –las de una memoria

¹⁶ VALLE DETRY, Mélanie, « Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad», *Études romanes de Brno*, 33, 2 (2012), p. 29.

¹⁷ *Id.*

¹⁸ LLORED, Yannick, «Literatura y crítica más allá de las generaciones: Juan Goytisolo e Isaac Rosa» in Marco KUNZ y Sonia GÓMEZ (ed.), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Editorial Linkgua, 2013, p. 308.

¹⁹ FLORENCHIE, Amélie, «Narrativa intermedial y poética de la mediación» in Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 67.

(cinematográfica) son útiles de la mente que vuelve al pasado, en un intento infructuoso por modificarlo—, otras pantallas aparecen como medios perversos de dominación. Una dominación explícita en el caso en el que los personajes son chantajeados por las imágenes emanadas de ellas, pero que también resulta mucho más sutil si atendemos al modo en que los discursos audiovisuales moldean la conciencia y el flujo de pensamientos de los protagonistas. La pantalla acabará imponiéndose por tanto como un horizonte real y mental para estos personajes, como un destino cruel del que no pueden escapar.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARCASONA, Miguel, *Un ojo siempre parpadea*, Huesca, Tropa Editores, 2015.
- El hombre de la cámara*, (Человек с киноаппаратом), Dziga Vértov, 1929, Unión Soviética.
- El tiempo en sus manos (The Time Machine)*, 1960, George Pal, EEUU.
- FERNÁNDEZ, Luis Miguel, «La transgresión del canon en la narrativa española contemporánea. El simulacro fílmico en Marsé y Llamazares», *Moenia*, 2 (1996), p. 293-307.
- FLORENCHIE, Amélie, «Narrativa intermedial y poética de la mediación» in Gabriela Cordone y Victoria Béguelin-Argimón (eds.), *Manifestaciones intermediales de la literatura hispánica en el siglo XXI*, Madrid, Visor Libros, 2016, p. 55-70.
- Friends*, 1994-2004, Marta Kaufmann y David Crane, EEUU.
- GOPEGUI, Belén, *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011.
- GUBERN, Román, *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1987.
- HIDALGO, Max, «Dispositivos de enunciación y poéticas de lo tecnológico en J. Mayorga e I. Rosa» in Amélie Florenchie y Dominique Breton (eds.), *Nuevos dispositivos enunciativos en la era intermedial*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 123-152.
- LLORED, Yannick, «Literatura y crítica más allá de las generaciones: Juan Goytisolo e Isaac Rosa» in Marco Kunz y Sonia Gómez

- (eds.), *Nueva narrativa española*, Barcelona, Editorial Linkgua, 2013, p. 287-309.
- LYON, David, *Postmodernidad*, (1994), Madrid, Alianza Editorial, 2009.
- MACHADO, Manuel, *Alma. Caprichos. El mal poema*, Rafael Alarcón Sierra (ed.), Madrid, Castalia, 2000.
- NEUMAN, Andrés, *La vida en las ventanas*, Madrid, Espasa Calpe, 2002.
- PEÑA ARDID, Carmen, «Rupturas de la mimesis: nuevas reflexiones sobre las influencias del cine en la novela» *Moenia: Revista lucense de lingüística & literatura*, 2, 1996 , p. 225-242.
- ROSA, Isaac, *La habitación oscura*, Barcelona, Seix Barral, 2013.
- Tiempos modernos (Modern Times)*, 1936, dir. Charles Chaplin, EEUU.
- VALENCIA, Roberto, *Sonría a la cámara*, Madrid, Lengua de Trapo, 2010.
- VALLE DETRY, Mélanie, «Isaac Rosa y los lectores: narrar y leer el pasado con responsabilidad», *Études romanes de Brno*, 33, 2 (2012), p. 1-31.
- ZAFRA, Remedios, *Ojo y capital*, Bilbao, Consonni, 2015.