

**Labor Exploitation and Resistance in Spain:
Inoperative Figures of Work (1930-2014)**

by

Priscila Calatayud-Fernández

A dissertation submitted in partial fulfillment
of the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy
(Romance Language and Literature: Spanish)
in The University of Michigan
2019

Doctoral Committee:

Professor Cristina Moreiras-Menor, Chair
Professor Juli A. Highfill
Associate Professor Lawrence M. La Fountain-Stokes
Professor Gareth Williams

Priscila Calatayud-Fernández

pris@umich.edu

ORCID iD: 0000-0002-5834-0142

© Priscila Calatayud-Fernández 2019

A Mando Montaña (1989-2012), *in memoriam*

A mi madre MariCarmen, sin cuyo apoyo diario este proyecto no habría sido posible,
y quien sin recursos y en medio de un entorno hostil, violento y machista
me transmitió la riqueza de la intuición
y el deseo por escapar de donde no me sintiera libre

A mi hermana MariCarmen, mi compañera de viaje y equipaje
en la vida

A mi bisabuela Aurora Ramírez (1904-1992), a mi bisabuelo Juan Morente (1903-1988),
a mi abuela Aurora Morente (1934) y a mi abuelo Juan Fernández (1931-2004),
quienes huyeron de la miseria que sufrían en el campo de Porcuna y Gor
para acabar en la de la servidumbre y la de la fábrica de Alcoi.

Entre tanto,

me contaron cuentos, me cantaron canciones, me mostraron cómo se hace el injerto de un
cerezo, me enseñaron a plantar tomates y sandías y a hacer carne de membrillo, a
reconocer el olor del jazmín y recoger semillas de los geranios, a tomar higos del árbol
cuando están maduros, a pelar nueces, a adivinar la edad de una olivera, a construir
barquitos con las hojas de los cañizares para lanzarlos y perseguirlos por el agua de las
acequias, a ver una piscina donde había un bidón azul, a jugar a las cartas.

Un día me construyeron un columpio en una morera
con una cuerda sin uso y un pedazo inútil de madera
desde donde experimenté el placer de aprender a descubrir
al verlo todo de nuevo, cada vez, en su vaivén.

Las vidas anónimas de ellas y ellos son algunas de las protagonistas de esta historia

AGRADECIMIENTOS

La aventura intelectual de estos seis años de doctorado en la Universidad de Michigan se gestó en parte durante mi empleo como *adjunt* de español y coordinadora de eventos culturales en Colorado College entre 2011 y 2013. Sin la inestimable y continuada ayuda de mis mentores Daniel Arroyo-Rodríguez y Carrie Ruiz durante este periodo es posible que esta experiencia no hubiera comenzado. Por todo el cariño y los valiosísimos consejos que compartieron durante la delicada transición sociocultural de un país a otro les estoy enormemente agradecida. Asimismo, conté con la compañía del resto de los profesores del Departamento de Español y Portugués (y de otros departamentos de Colorado College), especialmente la de Naomi Wood, Andreea Marinescu, Clara Lomas, Diane Alters, Mario Montaña, Kathleen Bizzarro, Ivan Mayerhofer, Simona Antonacci, Andrea Righi y Dario Ross.

Desde el comienzo en el programa de doctorado en la Universidad de Michigan en septiembre de 2013, mi primer y mayor agradecimiento es para la directora de mi disertación Cristina Moreiras-Menor. Su dedicación como mentora; su cercanía, sensibilidad y honestidad como compañera de reflexiones; sus pacientes y detalladas lecturas y relecturas de mis escritos; sus siempre acertadas recomendaciones bibliográficas; y la confianza y el apoyo emocional transmitidos han contribuido no sólo a la escritura de esta disertación sino también a afianzar las bases para el desarrollo de una carrera profesional cuyo vector principal sea el compromiso por la construcción de

herramientas para el pensamiento crítico. Sus contribuciones a este proyecto son múltiples, pero, entre otras muchas, es necesario señalar que, concretamente, la profesora Moreiras-Menor fue quien me sugirió acertadamente al inicio del programa que todos mis intereses de investigación atravesaban la esfera temática del *trabajo*. Por otra parte, la extraordinaria forma en que la profesora Moreiras-Menor ha conducido su mentoría me ha movido constantemente hacia el límite de mis reflexiones, como por ejemplo cuando me invitó de forma sutil a pensar el propio montaje como figura. Finalmente, sus seminarios *The Question of War: Culture and Violence in Modern Spain* y *Luis Buñuel's World* así como los dos libros de los que Moreiras-Menor es autora han sido cruciales herramientas de pensamiento para desarrollar un acercamiento a los textos culturales que no quedara subsumido a un argumento preconcebido; sino que, más bien y a la inversa, fueran los análisis de los textos y las imágenes los que desembocaran en una *tesis*. En este sentido, el trabajo comprometido de Cristina Moreiras-Menor me ha transmitido una forma de mirar y leer que libera las posibilidades del pensamiento más que cercenarlas, y por esta libertad –la cual ha dejado un amplio espacio en la disertación para la creatividad– le estoy profundamente agradecida. Asimismo, sus comentarios y observaciones durante la defensa oral de la disertación serán determinantes en los proyectos de investigación por venir.

La dedicación de la profesora Juli Highfill ha sido muy importante para el desarrollo de la disertación. Por una parte, la profesora Highfill me recomendó ya en 2014 el libro de Jean-Luc Nancy *La comunidad inoperante* así como *La conversación infinita* de Maurice Blanchot. He contado con su ayuda y paciencia en numerosas ocasiones para revisar documentos, propuesta y solicitudes durante el programa de

doctorado, lo cual aprecio muchísimo. Más concretamente, su seminario *El afecto popular y político en el cine español de los años 20 a los 40* y el *independent study* sobre textos relacionados con *teorías sobre emancipación* me ayudaron a pensar cómo incorporar las teorías desarrolladas en *El maestro ignorante* de Jacques Rancière y las películas anarcosindicalistas españolas en la disertación. Finalmente, sus comentarios minuciosos de la lectura de la disertación han sido de gran ayuda para las ediciones finales.

Las conversaciones previas y durante los exámenes preliminares así como los seminarios del profesor Gareth Williams han sido decisivos para configurar parte de este proyecto. Por una parte, las lecturas recomendadas por el profesor Williams previas a los exámenes de maestría han sido muy estimulantes. Es el caso de, por ejemplo, la recomendación de la filósofa Simone Weil. Por otra parte, durante su seminario *Anti-Representation and the Contemporary* tuve la oportunidad de leer con otros estudiantes *La comunidad inoperante* de Nancy así como familiarizarme con la noción de *Alétheia* conceptualizada por Martin Heidegger. También, en su seminario *On Decontainment* leí en profundidad a Carlo Galli y se consolidó la hasta entonces intuición de explorar las figuras del trabajo asalariado en la brecha socio-histórica entre el Estado-nación y la globalización. Sus artículos y su participación en las conferencias también han abierto preguntas y reflexiones que han contribuido al desarrollo de esta tesis, como por ejemplo una intervención en la que abría una cuestión sobre *cómo* pensar la crítica del progreso de Walter Benjamin desde los parámetros de la razón neoliberal.

El profesor Lawrence La Fountain-Stokes ha sido profundamente generoso con la lectura de la disertación a partir de la cual ha compartido conmigo valiosas observaciones

que van a enriquecer futuros artículos y libros frutos de este proyecto. Por una parte, la minuciosa y pormenorizada lectura de La Fountain-Stokes en la que ha señalado y compartido todas sus observaciones me ha ayudado enormemente a mejorar la tesis en el proceso de las ediciones finales. Por otra parte, sus comentarios y dudas más estructurales y generales sobre la disertación me han abierto la posibilidad de mejorar sustancialmente esta investigación en el futuro. Por último, estoy especialmente agradecida por el interés y el entusiasmo que el profesor La Fountain mostró desde un inicio por mi proyecto, así como por la recomendación de algunos artículos en los primeros momentos.

En síntesis, he tenido el privilegio de contar con un comité de disertación excelente y me siento muy agradecida por el trabajo que todos los miembros han realizado a lo largo de estos años.

Rackham School y el departamento de Romance Languages and Literatures me han apoyado y hecho posible mi participación en el programa de doctorado. Aparte de la ayuda financiera que concede este programa de doctorado, Rackham School me ha ofrecido nuevas oportunidades de investigación al seleccionar mis solicitudes de dos *Research Grants* mediante las cuales pude investigar sobre varias películas clandestinas filmadas durante el franquismo en España. Asimismo, Rackham School me concedió la *International Student Fellowship* con la que pude consultar materiales anarcosindicalistas en el International Institute of Social History de Ámsterdam, que dispone de una de las colecciones sobre anarquismo español más importantes de Europa. Finalmente, Rackham School me concedió la *Humanities Research Candidacy Fellowship* y la *One-Term Dissertation Fellowship* que han sido concluyentes para poder terminar con éxito la escritura de la tesis doctoral. De forma paralela, el departamento de Romance Languages

and Literatures ha apoyado todas mis solicitudes de ayuda durante los seis años. Gracias a su apoyo financiero dispuse de mucho tiempo para preparar los exámenes de maestría, y leer y escribir tanto durante el tercer verano del programa y como en los consecutivos. Así mismo me han protegido financieramente para visitar la Filmoteca de Catalunya, entre otros archivos. Por último, el departamento me apoyó en mi solicitud del puesto de *Post-Doctoral Lecturer* para 2019-2020 y me siento muy agradecida por ello. Finalmente, el departamento de Arts at Michigan me concedió dos *Course Connections Grant Award* gracias a las cuales mis estudiantes y yo tuvimos la oportunidad de entrevistar a cinco directores de cine de España, lo cual fue una experiencia muy valiosa para el aprendizaje de todos.

Dentro del departamento de Romance Languages and Literatures quiero agradecer especialmente a Desiree Laurencelle (Graduate Coordinator), Carissa Van Heest (Undergraduate Student Services Coordinator) y Christopher Gale (Chief Administrator) su imprescindible y valioso trabajo. Asimismo, son muchos los profesores que han influido directa o indirectamente en la calidad de la disertación dentro del departamento pues éste cuenta con un equipo de excelentes investigadores. Los primeros dos años tuve la oportunidad de tomar seminarios –aparte de los ya mencionados– con el profesor Javier Sanjinés (*Travesías transatlánticas del salvaje europeo*), el profesor George Hoffmann (*Introduction to Graduate Studies*), la profesora Kate Jenckes (*Ideology, Aesthetics, and the Human: Theory and Literature in/and Latin America*), el profesor Alejandro Herrero-Olaizola (*Violencia y consumo cultural en América Latina*), y el profesor Javier Castro-Ibaseta (*Spanish Anarchism: History and Culture*). Me gustaría agradecer especialmente al profesor Jaime Rodríguez-Matos sus recomendaciones

bibliográficas durante su excelente seminario *Religión y cultura*. En su clase tuve la oportunidad de leer textos fundamentales como por ejemplo "Useless to Revolt?", de Michel Foucault, "Plato's Doctrine [teaching] of Truth", de Martin Heidegger, y "Foldings, or the Inside of Thought (Subjectivation)", de Gilles Deleuze. La *forma* de abordar las lecturas y las discusiones en el seminario junto a las compañeras y compañeros marcaron un giro en mi manera de leer que afectaría a los cinco años siguientes de doctorado.

Otros profesores del departamento de Romance Languages and Literatures que en algún momento durante estos seis años de doctorado han nutrido esta investigación son Vincenzo A. Binetti, Nilo Couret, Peggy McCracken, Daniel Nemser, Ana Sabau, Teresa Satterfield, Gustavo Verdesio, Sergio Villalobos y Gavin Arnall.

Escribir la disertación con los recursos de la Hatcher Graduate Library ha sido un privilegio. Su servicio es excelente. Quiero agradecer especialmente el trabajo de Barbara Álvarez, directora de la sección de Iberian Studies. Su labor ha facilitado la adquisición de textos que a veces eran de difícil acceso y ello ha sido determinante para el adecuado progreso de la escritura. Así mismo, la Labadie Collection ha sido muy útil para acceder a documentos de los años 30 sobre movimientos obreros y anarcosindicalismo. También, Askwith Media Library me ha ayudado a encontrar todas las películas que he ido necesitando, junto a la asistencia también del Language Resource Center. Gracias a Jeffrey W. Pearson y Laura Brubacher por su rápida y eficaz respuesta a mis demandas. Por último, el archivo de la Filmoteca de Catalunya ha sido imprescindible para acceder a las películas clandestinas producidas durante los años 60 y 70. Conocer estos materiales, *tan cerca y tan lejos* a la vez, ha sido uno de los grandes regalos que me ha dado esta

experiencia de investigación. Gracias especialmente a Rosa Saz Alpuente por su trabajo durante mis estancias en los archivos de la filmoteca en Barcelona.

Otra contribución imprescindible en relación a los materiales trabajados en la disertación y en mis clases como Graduate Student Instructor ha sido la de los artistas. Quiero dar las gracias al director Llorenç Soler, al director de cine Xurxo Chirro, a la directora Neus Ballús, al director Marcos M. Merino, al director Pau Faus, al director David Macián, al actor y director Marc Sempere, y al escritor Isaac Rosa. Las conversaciones que hemos mantenido los estudiantes (en algunos casos) y yo con ellos han sido importantes para profundizar sobre sus creaciones culturales, y ha sido en general muy especial y emocionante acceder de primera mano a los *bastidores* de sus trabajos: al deseo, la fascinación y el compromiso que mueven sus proyectos.

Muchos otros profesores universitarios fuera de la Universidad de Michigan han también contribuido de alguna forma a este proyecto. Por ejemplo, estoy muy agradecida con los profesores José Antonio Pérez Bowie y Javier Sánchez Zapatero de la Universidad de Salamanca porque me introdujeron en la obra de Basilio Martín Patino, por un lado, y porque me animaron a perseguir mi ilusión por doctorarme a pesar de la falta de recursos, por el otro. En la Universitat Autònoma de Barcelona, el profesor Francesc Burguet fue crucial en la construcción de una *mirada escéptica* hacia los procesos de montaje de los relatos *objetivos* tanto mediante sus clases como con sus libros. Nunca olvidaré las aulas repletas de estudiantes en Bellaterra en las que mediante el humor Burguet conseguía elaborar las críticas socio-políticas más afiladas. Tampoco olvidaré que en una clase sobre géneros de opinión Burguet nos hizo escribir una carta de (des)amor y, quizás sin ser consciente, nos enseñaba así que todo es político. Fuera de la

universidad, también ha habido maestros que han determinado que mi vida se inclinara hacia el estudio de la filosofía y el arte y por ello considero que forman parte de este proyecto. Gracias a Pepe Armengol del Col·legi José Arnadua de Alcoi, quien, aunque siempre se quejaba de que me ilusionaba por hacer tantas cosas que todo resultaba caótico en mi cabeza, terminaba por apoyar mis *locuras*. Y gracias también a todos los profesores del Institut Cotes Baixes d'Alcoi cuyo recuerdo guardo con muchísimo cariño. Gracias especialmente a Josep Company Monllor que quizás no sabía que con sus clases de Valenciano (aunque en realidad eran de pensamiento crítico) estaba impactando *la mirada* de muchos estudiantes. Entre otras cosas, recuerdo que para clase me hizo leer *Bajo el volcán* de Malcolm Lowry y que al final del curso me regaló un libro del filósofo Eugenio Trías.

A lo largo de estos seis años los profesores y estudiantes del departamento de Romance Languages and Literatures de la Universidad de Michigan han organizado múltiples eventos y conferencias gracias a los cuales los estudiantes nos hemos nutrido de conversaciones estimulantes en nuestros campos de investigación. Las visitas especialmente importantes para mi proyecto han sido las de los profesores Vicente Sánchez-Biosca, Alejandro Yarza, Anthony Geist, Germán Labrador, Federico Galende, Elizabeth Collingwood-Selby, Willy Thayer, Patricia Keller, y Jonathan Snyder. También, el encuentro con el productor de cine Felipe Lage Coro fue importante, entre otras cosas, porque durante su visita compartió conmigo referencias a producciones de audiovisual documental no siempre fáciles de encontrar, entre ellas la de *Vikingland*.

A lo largo de seis años mis agradecimientos a los estudiantes de graduado de nuestro departamento son abundantes y aquí me veo obligada a sintetizar más de lo que

me gustaría. Hemos compartido muchísimas cosas. Guardo un especial recuerdo de la experiencia con el grupo que organizamos la 20th Charles F. Fraker Conference sobre *Social Movements*: Pedro Aguilera-Mellado, Ludmila Ferrari, Matías Beverinotti, Félix Zamora, Alessia Salamina, Shannon Dowd, Juan Leal, Roberto Vezzani, y Travis Williams. Gracias a este fantástico equipo de trabajo, no sólo por las ricas conversaciones que vivimos durante la experiencia de la conferencia sino por todos los momentos de amistad que hemos compartido dentro y fuera de la universidad. Con Félix Zamora estoy especialmente agradecida por los tres años de cotidianidad durante los que fuimos familia y me alegró cada mañana con su vitalidad y entusiasmo. También agradezco todas sus recomendaciones bibliográficas que nutren mi disertación como por ejemplo *Los condenados de la pantalla* de Hito Steyerl y el capítulo sobre *Viridiana* de Alejandro Yarza. A Pedro Aguilera le conocí cuando me recogió del autobús que me dejó en el invierno de Ann Arbor la primera vez que visité la ciudad en 2013 y desde entonces ha sido mi colega, mi amigo y mi compañero *de exilio*. Han sido seis años de compartir favores, conversaciones, política, filosofía y cultura. Juan Leal y Travis Williams también han estado ahí siempre que los he necesitado, respondiendo a mis incesantes dudas y compartiendo materiales y momentos de amistad. Con Ludmila Ferrari y Shannon Dowd he tenido la suerte de compartir conversaciones intelectuales muy estimulantes, así como momentos de amistad para mí importantes y por ello les estoy muy agradecida. David Campbell me ha acompañado en estos dos últimos años de escritura en los que se ha hecho necesario cierto aislamiento; por ello, su amistad ha significado mucho para mí y para el proyecto pues nuestros encuentros han sido muy saludables y en cierta forma necesarios para lograr terminar la disertación. Raquel Parrine y Drew Johnson han sido

unos amigos fantásticos y también unos compañeros imprescindibles en el día a día de Ann Arbor. Especialmente gracias a Raquel Parrine por nuestras conversaciones sobre feminismo, teoría y cultura y por participar conjuntamente en la conferencia Cine-Lit de Portland 2019. Especialmente gracias a Juan Udaondo cuya rápida y eficaz ayuda en la respuesta a muchas de mis dudas ha sido imprescindible durante este último año de doctorado. Asimismo, tengo que agradecer enormemente a la profesora Rachel ten Haaf su incesante ayuda y su apoyo y amistad, especialmente, durante este último paso del doctorado. Gracias por compartir paneles en varias conferencias desde 2016 hasta hoy (Kansas, Valencia, Portland); sus propuestas y su *feedback* han sido muy valiosos, y ojalá que este rico intercambio continúe en los próximos años. Gracias también al estudiante de graduado visitante de la University of Southern California César Pérez por introducirme en la obra del cineasta Raúl Ruiz, y darme a conocer el trabajo de Harun Farocki "Obreros saliendo de la fábrica" (1995) que ha sido muy importante para mi proyecto de investigación. Otros estudiantes de doctorado del departamento de Romance Languages and Literatures a los que quiero agradecerles su tiempo y lo compartido en alguno o varios momentos son Erika Almenara, Federico Pous, Elizabeth Barrios, Jocelyn Frelier, Catalina Esguerra, Juanita Bernal, Joel López Rivera, Paige Andersson, Lorena Bolaños, Abigail Celis, David Collinge, María Robles, Jim Carter, Youngkyun Choi, Luis Miguel dos Santos, Marisol Fila, Jason Grant, Arcelia Gutiérrez, Persephone Hernández, Ignacio Huerta, Mariel Martínez, Alice McAdams, Elena Martínez, Esteban Kreimerman, Laura Pensa, Rudy Pradenas, Mary Renda, Anthony Revelle, Sabrina Righi, Martín Ruiz, Vincenzo Salvatore, Mario Sánchez, Alejo Stark, Elizabeth Walz, Anna Mester, Mara Pastor y Silvina Yi.

También me gustaría agradecer las fructíferas conversaciones que se mantuvieron con todos los participantes del III encuentro de ALCESXXI en Soria en 2015.

Especialmente agradezco las conversaciones con los entonces estudiantes de graduado David Vila, Berta del Río y Jorge Gaupp, cuyas investigaciones me parecen importantes y necesarias. Asimismo, me gustaría agradecerle aquí a Carlos Varón González el café que compartimos durante el MLA 2018 en el que fue muy generoso al darme a conocer *El mito nazi* de Jean-Luc Nancy así como muchas publicaciones de narrativa y poesía españolas relacionadas con la recesión de 2007/8.

Es importante para mí agradecer el conocimiento y la amistad que me han aportado los continuo intercambios con lectores del departamento y con los estudiantes de mis clases como GSI. La enseñanza ha sido una parte fundamental en el recorrido de mi aprendizaje durante estos seis años y las horas de contacto con coordinadores, lectores y alumnos han impactado de una forma u otra la disertación. En primer lugar, me gustaría agradecer a mi primer coordinador Andrew Noverr su, por un lado, profesionalidad y sus consejos, y, por el otro, el calor humano y la confianza que puso en mi trabajo, lo cual determinó el resto de los años de mi experiencia como instructora en el departamento. Y muy especialmente quiero agradecerle a la coordinadora Mar Freire su amistad, confianza, su tiempo y su cariño. Ha sido una coordinadora excelente y me llevo de aquí una mochila con tantísimos buenos aprendizajes, sugerencias, consejos, materiales, etc., gracias a su trabajo meticuloso de observación y comunicación. Stephanie Goetz también ha significado mucho para mí estos años. Trabajar con ella ha sido fantástico debido a su profesionalidad y calidez. Gracias a los tres por toda la confianza que habéis depositado en mí: ha significado mucho. No quiero dejar de nombrar a muchos otros lectores que

aman su trabajo y que en su día a día enriquecen la experiencia de enseñanza y aprendizaje en el departamento de Romance Languages and Literatures. Gracias por los buenos momentos compartidos a María Dolores Murillo, María Esther Angulo, Tatiana Calixto, Andrea Stiasny, Susanna Coll, Mariela de la Torre, Carlos Juan de los Santos, Olga Gallego, Raquel González, Ann Hilberry, Erin Lavin, Bill McAlister, Michelle Orecchio, Dennis Pollard, Kristina Primorak, Rashmi Rama, Yeray Ramos. A Javier Entrambasaguas, compañero en la pasión por el cine, le agradezco su ayuda y atención todos estos años buscando películas de difícil acceso y encontrándolas en un tiempo récord: gracias, Javier, por compartir tu conocimiento, por tu apoyo, generosidad y por tu alegría.

Mis amistades en Ann Arbor y Detroit han sido imprescindibles para poder desarrollar la disertación en una atmosfera cálida y familiar. Especialmente agradezco a Marco Bruschtein, a Simone Sessolo y a Elizabeth González su amistad y su constante ayuda y apoyo a lo largo de estos seis años. Encontrarles ha sido un regalo muy valioso para mí. Gracias también a Cherri Buijk, a April Finazzo y a Mirah Finn por su compañía y su cariño. Sin la protección y los cuidados de estas siete personas mi proyecto no sería el mismo ni tampoco yo.

Finalmente, es necesario mencionar a mis amigos y familiares que desde España han estado apoyándome en los momentos más duros del proceso y sin cuyos contactos no me cabe duda de que no habría encontrado la fuerza suficiente para conseguir finalizar la disertación. Gracias a Jordi Valero, Javi Ortega, Damià Jordà, José Juan de la Flor, Juan Berruezo, Belén Mataix, Berta Berruezo, Pol Berruezo, Miguel Vidal, Juan Losa, Sara Navarro, Carolina Arrieta, Leyre Villate, Saray Gracia, Noel Méndez, María Soro, Lucía

Farres, Judith Argila, Ezequiel García, Jordi Arques, Rafa Arques, Cristina Pérez, David Calbo, Elia Olcina, Verónica Lorenzo, Alexis Botella, Éncar Reig, Leyre Victoriano, Daniel Moltó, Marisa Arnedo y Tito Oriola.

Por último, los cuidados, el amor y el cariño de los familiares Aurora Ramírez, MariCarmen Fernández, MariCarmen Calatayud, Aurora Fernández, Izan Cuadrado, Quico Climent, Jairo Miró, y Francis Miralles durante estos seis años han sido muy significativos para mí.

PREFACIO

"6 de julio [de 1934]. Brecht, en el curso de la conversación de ayer: 'Pienso a menudo en un tribunal ante el cual se me interrogaría. '¿Pero cómo? ¿Es realmente serio lo que usted hace?'. Tendría entonces que reconocer que no, que pienso demasiado en lo artístico, en lo que le conviene al teatro, para poder afirmar que lo que hago sea realmente serio. Pero cuando haya dicho que no a esta pregunta tan importante añadiré una afirmación más importante todavía, a saber: que resulta que mi comportamiento está permitido'" (Walter Benjamin, *Iluminaciones* 120).

ÍNDICE DE CONTENIDOS

DEDICATORIA	ii
AGRADECIMIENTOS	iii
PREFACIO	xvi
ÍNDICE DE CONTENIDOS	xvii
ABSTRACT	xxi
INTRODUCCIÓN	1
I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador asalariado en España?	1
CAPÍTULO 1	
La figura del trabajador migrante	23
I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador migrante en España?	
Extrañamiento e inoperatividad	23
II. Transformaciones en el montaje documental sobre migración laboral	29
a) Años 30: el montaje pedagógico en el caso de Carlos Velo	29
b) Años 60 y 70: el montaje militante en el caso de Llorenç Soler	37
c) Globalización: el montaje espectral en el caso de <i>Edificio España</i> (2012)	

de Víctor Moreno	43
III. Del trabajador migrante del Estado-nación al del imperialismo global	48
a) <i>Imán</i> (1930) de Ramón J. Sender	48
b) <i>Vikíngland</i> (2011) de Xurxo Chirro	67
c) La construcción de la mirada sumisa	85
IV. Figuras inoperantes del trabajador migrante	90
CAPÍTULO 2	
La figura del trabajador des-empleado	92
I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador des-empleado en España?	
La subjetividad de la deuda/culpa e inoperatividad	92
II. Transformaciones en los montajes sobre el trabajador des-empleado	100
a) Años 30: el montaje pedagógico en el caso de <i>Las Hurdes. Tierra sin pan</i> (1933) de Luis Buñuel y <i>El grito del sur. Casas viejas</i> (1996) de Basilio Martín Patino	100
b) Años 60 y 70: el montaje militante en el caso de <i>Queridísimos Verdugos</i> (1973) de Basilio Martín Patino y <i>No se admite personal</i> (1968) de Antoni Luchetti y Agustí Corominas	115
c) Globalización: el montaje espectral en el caso de <i>El taxista ful</i> (2005) de Jordi Soler	130
III. Del des-empleado del Estado-nación al del imperialismo global	147
a) <i>Viridiana</i> (1961) de Luis Buñuel	145

b) <i>En la orilla</i> (2013) de Rafael Chirbes	181
c) La construcción de la mirada endeudada	202
IV. Figuras inoperantes del trabajador des-empleado	206

CAPÍTULO 3

La figura del trabajador huelguista	208
I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador huelguista en España?	
Interrupción e inoperatividad en el tiempo de trabajo asalariado	208
II. Transformaciones en los montajes sobre el trabajador huelguista	215
a) Años 30: el montaje pedagógico en el caso de <i>Tea Rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)</i> (1934) de Luisa Carnés, y la colectivización del cine de ficción por los anarcosindicalistas (1936-1938)	215
b) Años 60 y 70: el montaje militante en el caso de <i>O todos o ninguno</i> (1975-76) de Helena Lumbreras	263
b) Globalización: el montaje espectral en el caso de <i>La trabajadora</i> (2014) de Elvira Navarro	293
III. Figuras inoperantes del trabajador huelguista:	
la construcción de la mirada que se detiene	336

CONCLUSIONES

I. (Des)figuras del trabajo asalariado	341
--	-----

ABSTRACT

This dissertation traces the changing cultural representations of dispossessed and displaced workers in 20th and 21st-century Spanish society. I concentrate on the figures of the migrant worker, the unemployed laborer, and the striker, with a critical interest in *how* their discursive montages, both literary and filmic, are articulated. I orient my focus towards film montage and literary composition and examine how they juxtapose (select, join, and order) the different sections of the discourse that produce a specific temporal and spatial structure. I analyze the montages that explicitly make visible the discursive articulations of exploitation and resistance labor during the 30s, 60s/70s, and 2000s in Spain. Rates of migration, unemployment and social conflicts during these three periods rose dramatically in response to transformations in the labor paradigm of production (from Fordism to Post-Fordism) triggered partially by international economic crises. Cultural genres that mostly reflected these changes in Spanish society were documentaries and social realism narratives. These genres challenged traditional discourses in order to trace a social reality that was changing and required different categories of conceptualization. Through an analysis of works of these genres, I identify one main type of montage that characterizes discursivities of emancipation in each historical period studied: the pedagogical during the Second Republic, the militant during Francoist dictatorship, and the spectral in 2007/8 recession. I adopt the concept of

inoperative or unworked (*désœuvrée*) from the philosopher Jean-Luc Nancy and his essay *The Inoperative Community* (1986) in order to rethink how the logic of productivity and utility is denaturalized and disarticulated. These inoperative cultural representations juxtapose heterogeneous spaces and temporalities in their montages in order to interrupt a discursivity that reproduces the modern capitalist temporality of progress criticized by Walter Benjamin. Each chapter focuses on a specific figure of the inoperative worker as represented across these three periods. Chapter One, "The Migrant Laborer," explores the worker's alienation resulting from the status of foreigner in an analysis of *Imán* (1930) by Ramón J. Sender, *Galicia* (1936) and *Romancero marroquí* (1939) by Carlos Velo, *El largo viaje hacia la ira* (1969) by Llorenç Soler, *Vikingland* (2011) by Xurxo Chirro, and *Edificio España* (2012) by Víctor Moreno. Chapter Two, "The Unemployed Laborer," examines how the subjectivity of debt/guilt is structured through the analysis of *Las Hurdes* (1933) and *Viridiana* (1961) by Luis Buñuel, *No se admite personal* (1968) by Antonio Luchetti, *Queridísimos verdugos* (1977) and *Casas Viejas* (1997) by Basilio Martín Patino, *El taxista ful* (2005), by Jordi Soler, and *En la orilla* (2013) by Rafael Chirbes. Chapter Three, "The Striking Worker," explores the interruptions of the capital cycle of economic retribution led by working class struggles in order to stop the temporality of progress which I understand as a productivity aimed toward accumulation. For this purpose, I analyze the collectivization of the film industry by anarchists (1936-1938), *Tea Rooms. Mujeres obreras* (1934) by Luisa Carnés, *O todos o ninguno* (1975-76) by Helena Lumbreras, and *La trabajadora* (2014) by Elvira Navarro. Because remnants of these discursive articulations continue to shape our understanding of working life in the current age of globalization, the aim of this research is to explore how these

representations of laboring life provide a cultural perspective on the transformation of the modern concept of work focusing in the gap between the industrial and postindustrial eras and its grievances.

INTRODUCCIÓN

I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador asalariado en España?

En esta historia, existen dos momentos clave. El primero es cuando Ford, observando cómo funcionaba un matadero, inventa la cadena de producción. Al introducir la cadena de producción en la fábrica, el capitalista volvía a ser el verdadero Amo puesto que, por un lado, suprimía el contrapoder ligado a la destreza del oficio, y por el otro lado, eliminaba desplazamientos y tiempos muertos. A Ford le gustaba repetir 'andar no es una actividad que dé dinero' y efectivamente, con su invento, consiguió acabar con esta pequeña molestia. Es así como el movimiento perpetuo tan ansiado por el capital quedó incrustado en el corazón de la producción, y a la vez, el trabajador quedó despojado de su mono azul y convertido en un consumidor. Porque con la masificación de la producción se abrió también la puerta de la sociedad de consumo. El segundo momento es cuando el capital se da cuenta, como consecuencia del ciclo de luchas de los años setenta, de que este movimiento perpetuo para ser verdaderamente irresistible no puede tener su motor fuera, sino que debe estar en su propio interior. En el fondo, la cadena de producción es sumamente vulnerable, ya que basta la acción de muy pocos para que se detenga. El capital comprende, pues, que la explotación más perfecta y segura es la autoexplotación. Y en seguida reacciona: 'Otra manera de andar es posible'... en definitiva, trabajar la propia vida para hacerla rentable....

Convertir al trabajador en un consumidor fue la primera mutación inducida. La segunda fue transformarlo en emprendedor, en pequeño empresario de sí mismo....

El éxito definitivo del poder se alcanza cuando se confunden la autovalorización capitalista con la autorrealización personal.

–Santiago López Petit (El gesto absoluto 13-14)

Para escribir esta disertación se relacionan tres áreas de estudio sobre cómo se han configurado culturalmente la figura del trabajador migrante, la del desempleado y la del huelguista. Confluyen: uno, la realidad social del trabajo asalariado en España desde 1930 hasta 2014; dos, el concepto teórico de *inoperatividad* (desobramiento e improductividad) según la lectura propuesta por Jean-Luc Nancy en su obra *La comunidad desobrada*

(1986) y la noción de *gasto improductivo* de Georges Bataille; y, tres, las transformaciones estéticas en el montaje audiovisual documental (con la excepción de *Viridiana*) y en la estructura compositiva de la narrativa del realismo social. Para desarrollar conjuntamente estas tres dimensiones, primero, en la sección II de cada capítulo se analizan tres periodos determinantes en el desarrollo del cine y de la literatura de denuncia social sobre la explotación laboral. Se han elegido tres ciclos que están caracterizados por sus altas tasas de migración, desempleo y conflictividad social (huelgas) desencadenadas en parte por crisis socio-económicas internacionales: los años 30 (la Depresión de 1929), el ciclo de los años 60 y 70 (la crisis del petróleo de 1973) y la última recesión financiera de 2007/8¹. En España, estas etapas históricas son relevantes porque coinciden también con el fin de ciclos políticos: "la peculiaridad del caso español viene marcada... por la coincidencia en un mismo periodo histórico del final de un ciclo largo en la actividad económica —momento en el que las mayores agitaciones tiende a estallar... —y un cambio de régimen político" (Luque Balbona, *Las huelgas en España. 1905-2010* 253). Concretamente en cada ciclo se da fin, primero, a la Segunda República

¹ En este contexto de globalización neoliberal, la crisis económica que empezó en España en 2007-08 y la última Reforma Laboral aprobada en 2012 provocaron que la precarización de los asalariados no sólo no disminuyera sino que se naturalizara. La tasa de desempleo llegó a la segunda más alta de Europa con el 55,2% entre los jóvenes y el 25,77% de toda la población en 2012. En enero de 2017 se alcanzó la cifra histórica más elevada de jóvenes emigrantes con 2,40 millones de personas desplazadas para conseguir trabajo. Esta expulsión indirecta de los jóvenes del país no es puntual sino estructural porque se ha repetido cíclicamente desde finales del siglo XIX. Todo ello desembocó en el movimiento 15 de Mayo (15-M) junto al cual surgieron una serie de iniciativas ciudadanas de resistencia contra las políticas neoliberales. Juan Luis Sánchez habla en su libro *Las 10 mareas del cambio* (2013) de las mareas Verde, Blanca, Feminista, Anti-desahucios, la de Transparencia, la de Nuevos Medios, la de Cultura Libre, la Tecno-política y la Constituyente. La marea verde es la de Educación y se moviliza, sobre todo, en contra de la nueva Ley Orgánica para la Mejora de la Calidad Educativa (LOMCE). La marea Blanca es la que se ha movilizado contra la privatización de la sanidad pública. Entre sus acciones más efectivas está la realización de una consulta popular en Madrid con la que se demostró que el 99,4% de los ciudadanos estaban en contra de la privatización de la sanidad. La marea Feminista reactivó con éxito el discurso de lucha contra el machismo que estaba sufriendo involuciones legislativas con el Gobierno del PP. La marea contra los desahucios se inició gracias a la acción de grupos de inmigrantes encabezados por Aída Quinatoa. Ahora se llaman Plataforma de Afectados por la Hipoteca y ha sido la marea con más visibilidad y logros políticos: llevó a cabo una Iniciativa Legislativa Popular y ha paralizado cientos de desahucios. La marea de la Transparencia trabaja por conseguir una ley de Transparencia ya que España es el único país europeo de más de dos millones de habitantes que no la tiene. Las mareas de los Nuevos Medios y la de la Cultura libre de comunicación trabajan por conquistar un espacio digital democrático y nacen posicionándose en contra de la Ley Sínde. Finalmente, la marea de la Tecno-política y la Constituyente buscan reformular el espacio de acción política a través de prácticas que faciliten la democracia directa.

y sus políticas socialistas, segundo, a la dictadura Nacional-Católica franquista, y, tercero, al bipartidismo parlamentario a raíz del cuestionamiento del régimen democrático resultante del proceso de la transición. Se ha considerado que el montaje cultural narrativo y audiovisual es uno de los aspectos estéticos más adecuados para analizar las representaciones del trabajo. Por ejemplo, desde las primeras décadas de la industria cinematográfica las praxis del trabajo y el montaje en los films han estado relacionadas. Como señala Geoffrey Nowell-Smith en su introducción a *Hacia una teoría del montaje* (2001) del director de cine S. M. Eisenstein:

No hay nada místico en el montaje.... Montaje y ensamblaje son términos de la práctica artística utilizados para describir la manera como los materiales procedentes de diversas fuentes se agrupan para producir un objeto. La idea de que hacer cine era como construir y el montaje como agrupar partes de una máquina... tenía mucho eco entre círculos vanguardistas al inicio de la revolución rusa. (17)

Por este motivo, se ha dividido cada ciclo histórico según la inclinación socio-estética que protagonizan la mayor parte de los montajes que articulan las películas y novelas sobre trabajo asalariado correspondientes a cada periodo. Por consiguiente, en cada capítulo se analizan obras culturales en cuyas composiciones subyace una inclinación *pedagógica* durante los años 30, una intención *militante* en los años 60 y 70, y una (des)organización espacio-temporal *espectral* en los años que transcurren del 2000 al 2014.

Y segundo, en la sección III de cada capítulo se estudian comparativamente dos obras que develan desde la creación cultural transformaciones experimentadas en las subjetividades socio-laborales a partir de la brecha socio-histórica entre el paradigma del trabajo asalariado bajo el Estado-nación y el de la globalización neoliberal². Mediante esta

² Se ha tomado la definición de globalización del ensayo de Carlos Galli *Espacios políticos. La edad moderna y la edad global* (2002). Según Galli, la globalización responde a las siguientes características: "Desregulación de la circulación de capitales, derrumbe del comunismo y *boom* de la electrónica son los tres eventos desencadenantes – económico, *político* y tecnológico– que en los últimos 10 años del siglo XX han permitido dar un salto de calidad a la mundialización del capital, fenómeno que había empezado a producirse con intensidad progresivamente creciente desde

composición que yuxtapone obras distantes en su fecha de producción se pretende identificar cambios en la concepción socialmente determinada de la razón productiva durante el cambio de siglo XX al XXI cuando se pasa del Taylorismo-Fordismo al Post-Fordismo-Toyotismo. Respecto al siglo XX, Marco Revelli en su libro *Más allá del siglo XX. La política, las ideologías y las asechanzas del trabajo* (2002) lo ha denominado el siglo del *homo faber*, el siglo "en que... el hombre ha quedado reducido a su función productiva y el mundo a una realidad fabricada [porque] [e]n torno a la centralidad del hacer, se ha imaginado su antropología, en torno a la capacidad de penetración de la producción, se ha rediseñado su sociedad, en torno a la totalidad del trabajo, se ha vuelto a fundar su ética" (8). Por el contrario, al siglo XXI le corresponde una racionalidad neoliberal que está configurada por un sujeto-productor que se despliega "como una entidad que compete y que debe maximizar sus resultados exponiéndose a riesgos que tiene que afrontar asumiendo enteramente la responsabilidad ante posibles fracasos", según la explican Laval y Dardot (*La nueva razón del mundo* 332-33).

Concretamente, en el primer capítulo, sobre *la figura del trabajador migrante*, se investigan representaciones culturales donde se reflejan procesos psicológicos, políticos y culturales que configuran la alienación del trabajador en relación a su condición de extranjería (Julia Kristeva). A través de un análisis psicoanalítico (Freud y Lacan) de la imagen documental se examina la noción de inconsciente óptico (Rosalind Krauss) en relación a las prácticas laborales en, sobre todo, el documental *Vikíngland* (2011) de Xurxo Chirro y la novela realista de compromiso social *Imán* (1930) de Ramón J. Sender.

los orígenes de la Edad Moderna. El conjunto de fenómenos que resulta de todo esto es el desarrollo de algunas tendencias ya en curso y una profunda modificación de las relaciones entre económica y política; más aún, tan nueva y radical es la globalización... que puede ser asumida como la consigna emblemática que califica el fin de siglo (y probablemente los próximos decenios), como la modalidad de acción, de producción y de elaboración cultural que impregna y determina todos los niveles de existencia, es decir, como una época" (119). Por otra parte, es necesario indicar que en el capítulo tercero sobre el trabajador huelguista esta comparación se incluye en las conclusiones.

Además, se comentan brevemente el documental *Galicia* (1936) y la película *Romancero marroquí* (1939) de Carlos Velo, el cortometraje sobre las intensas migraciones internas durante el franquismo *El largo viaje hacia la ira* (1969) de Llorenç Soler, y el documental *Edificio España* (2012) de Víctor Moreno³.

En el segundo capítulo, sobre *la figura del trabajador desempleado*, se examina la producción de la subjetividad de la deuda (Maurizio Lazzarato) en relación a la tradición católica en España y a su papel determinante en la figura del parado. Para ello, se comenta la novela *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes junto a *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. Además, se profundiza en el género del falso documental a través del estudio comparado de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel y *El grito del sur. Casas viejas* (1997) de Basilio Martín Patino. Para reflexionar sobre la condición del desempleado durante la dictadura se analizan los documentales *No se admite personal* (1968), de Antonio Luchetti y Agustí Corominas, y la singular entrevista *Queridísimos verdugos* (1977) de Martín Patino.

En el último capítulo, sobre *la figura del trabajador huelguista*, se indaga en esta imagen, por una parte, a través de la experiencia anarcosindicalista de la colectivización de la industria cinematográfica (1936-1938), y por otra parte mediante la crítica marxista-feminista desarrollada en la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)* (1934) de Luisa Carnés. Además, la lucha obrera antifranquista de los años 60 y 70 se explora mediante el documental clandestino *O todos o ninguno* (1975-76) de Helena

³ Un posible tema de investigación futuro en relación al asalariado migrante como figura inoperante de desplazamiento y tránsito sería un análisis de las representaciones culturales sobre trabajo sexual y migración bajo la globalización en relación a su condición limítrofe y de indeterminación dentro del marco legal y sociocultural español. Para un estudio sobre representaciones culturales de cuestiones de género y migración en Puerto Rico, se recomienda el libro de Lawrence La Fountain-Stokes: *Queer Ricans: Cultures and Sexualities in the Diaspora* (2009) y su artículo “Translocas: migración, homosexualidad y transvestismo en el performance puertorriqueño reciente” (2011).

Lumbreras⁴. Por último, el debilitamiento de la solidaridad de clase, la competitividad interiorizada, el aislamiento social y la autoexplotación neoliberales se reflejan en la novela *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro en torno al sujeto del precariado. El análisis teórico de estas dos últimas novelas se apoya en los trabajos teóricos de la filósofa Simone Weil y la historiadora Silvia Federici.

Es importante insistir en que en la disertación se utiliza la noción de montaje desde una perspectiva amplia, aunque este aspecto no es una novedad dentro de los estudios culturales. Ya en los escritos de Eisenstein sobre el montaje, tal como señala Nowell-Smith en el siguiente fragmento, se concibió esta práctica en un sentido vasto y complejo:

El concepto original de montaje de Eisenstein era que el significado en el cine no era inherente a ningún objeto filmado, sino que se creaba mediante la colisión de dos elementos significativos, uno tras otro, yuxtapuestos, que definían el sentido que había que dar al conjunto... su línea central está clara -la de sus escritos-: el montaje existe no sólo en el tiempo, sino en el espacio, y no sólo en el objeto, sino, y esto es lo crucial, en su percepción. El montaje como principio no se limita al cine; lo hallamos en la literatura, el teatro, la música, la pintura, incluso en la arquitectura. (19)

En definitiva, con estas trazas culturales se abordan las siguientes preguntas: ¿Cómo ha representado el cine y la literatura españolas la explotación laboral y las prácticas de resistencia de los trabajadores a lo largo del siglo XX y XXI? y ¿cómo se articulan y en qué se diferencian las discursividades culturales en torno al trabajo asalariado realizadas entre la era de la producción industrial bajo el Estado-nación y la post-industrial bajo la globalización?

⁴ Desde la segunda mitad del siglo XX, uno de los principales teóricos de la izquierda política y críticos sociales sobre las formas de emancipación del trabajo asalariado fue el filósofo André Gorz. Sus pensamientos críticos de las formas productivas del capitalismo desde la segunda mitad del siglo han sido determinantes para desarrollar conceptos tan importantes hoy como el de ecologismo político o la renta básica universal. Fragmentos de sus principales ensayos han sido traducidos al castellano en el volumen *Crítica de la razón productivista* (2008). Concretamente, sobre la crisis de la idea moderna de trabajo que elabora Gorz es recomendable *Capitalismo, socialismo y ecología* (1995), traducido por Ana María Sánchez López.

A continuación se justifica más amplia y teóricamente la selección de los temas, el enfoque metodológico y la estructura de la disertación. Para explorar las preguntas más arriba formuladas se analizan culturalmente tres figuras (el migrante, el desempleado y el huelguista) que provienen de la esfera del trabajo asalariado. No obstante, estas figuras están caracterizadas por su condición de desplazamiento y desposesión en relación al ámbito de la producción capitalista de un valor socialmente considerado productivo⁵.

Como explica el sociólogo Jorge Moruno en su libro *No tengo tiempo. Geografías de la precariedad* (2018)

[s]olo en la sociedad moderna, es decir, la capitalista, se instala el fetiche donde el tiempo social humano gastado en producir un objeto define el valor de dicho objeto. Ese tiempo de trabajo humano gastado -da igual en qué se gaste siempre que lo producido se venda- se convierte en el atributo 'objetivo' que le confiere valor al objeto. Ese atributo, el tiempo invertido que genera valor, es una relación social que se expresa en la forma de dinero... Todo trabajo que no tenga como finalidad su cambio es una actividad no productiva. (76, 78)

Porque lo *no productivo* en el sentido que lo ha explicado Moruno se desplaza del *valor*, del *útil*, capitalista, en los análisis culturales se pone especial atención en *cómo* los documentos muestran formas *improductivas* –no sólo mediante el contenido de estas figuras desposeídas sino sobre todo– en los *procesos* con los que se articulan sus discursividades cinematográficas y narrativas. La noción de *improductividad* se ha tomado de la de *gasto improductivo* formulada por Georges Bataille en su ensayo homónimo de

⁵ El proyecto original contempla una cuarta figura del trabajo, el *fuera de la ley*, que debido a limitaciones de tiempo y espacio no se ha podido incluir en esta disertación. No obstante, es importante señalar que su análisis está sobre todo centrado en las primeras décadas del siglo XX. Al descartar la inclusión de esta figura en la disertación también se ha eliminado el análisis del periodo histórico correspondiente a la Restauración borbónica en España. Algunas obras culturales que considero relevantes en el análisis del *fuera de la ley* son las siguientes: *La lucha por la vida* (1904), de Pío Baroja, en representación de la subjetivación del trabajador moderno. También, la novela *La verdad sobre el caso Savolta* (1975), de Eduardo Mendoza, como reflejo del pistolero y de la huelga de la Canadiense (1919). Además, es importante el análisis de las novelas y relatos sobre la Semana Trágica de Barcelona (1909) de varios autores como por ejemplo Layla Martínez, José Peirats, Pilar Rahola, Andreu Martín o Ignacio Agustí. Otra fuente relevante para el análisis de esta figura es la publicación de la editorial La Felguera *Fuera de la ley. Hampa, anarquistas, bandoleros y apaches: los bajos fondos en España, 1900-1923* (2016).

1933. Del siguiente fragmento se puede interpretar parte de su heterogéneo significado según lo desarrolla el pensador francés:

Un sistema productivo es un sistema dinámico que gasta su energía en la producción o en el transpone de objetos. La apropiación es la modalidad de la canalización. Un gasto puede tener o no como finalidad el *transporte* o la *producción* de un *objeto*. Este objeto puede responder a las *necesidades* de un sistema productivo cualquiera: es entonces un objeto *útil*. Por el contrario habría que llamarlo inútil cuando no responde a las necesidades de ningún sistema productivo. En general todo gasto que no tiene como finalidad el transporte o la producción de un objeto útil es inútil. (*El límite de lo útil* 279)

Como se irá desarrollando a lo largo de la tesis, los montajes culturales interrumpen la lógica productiva al generar discursividades que dejan espacio a una temporalidad *improductiva* que permita *mirar* de forma contemplativa, actividad ésta considerada inútil para la racionalidad productiva (Bataille 46).

La disertación está sobre todo centrada en narrativas vinculadas al género de realismo y del compromiso social y en películas emparentadas con el género documental. Gran parte de los documentos culturales que reflejan el mundo del trabajo desde una perspectiva crítica están adscritos a estos géneros en su denuncia de la explotación laboral y de la expropiación y acumulación de valor. Confluyen el ámbito de la escritura narrativa y el de imagen audiovisual a través del uso del concepto de *figura*. Erich Auerbach explica en su ensayo *Figura* (1998) que "[l]a palabra *figura*, cuya raíz es la misma que la de *fingere*, *figulus*, *fictor* y *effigies*, significa originalmente 'imagen plástica', y se documenta por vez primera en Terencio, que dice de una joven: *nova figura oris* ['una belleza peculiar'] (*Eun.*, 317)" (43). Por una parte, es interesante cómo, en la raíz etimológica de *figura* imagen y escritura se interrelacionan en la noción de *modelar* y *configurar* al igual que las prácticas del trabajo (de ensamblaje) lo hacen con las de los montajes narrativos y audiovisuales. En el *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana* de Joan

Corominas (2014) se da la siguiente información del vocablo *figura*: "1220-50- Tom. del lat. *figūra* íd. y 'configuración, estructura', 'forma, manera de ser' (deriv. de *fungere* 'amasar, modelar, dar forma') (272). Además, en el diccionario etimológico online *etimologias.dechile.net* se añade que "[e]l verbo se deriva de una raíz indoeuropea **dheigh-* (formar, modelar) que dio también el vocablo avéstico *daēza* (muro de ladrillos de barro, pared modelada), que dio lugar al compuesto *pairidaēza*, vocablo que designaba a los cercados". En la etimología del vocablo *figura* se aprecia que los conceptos de escritura/imagen y ensamblaje/montaje se relacionan en tanto que implican *procesos* o prácticas en movimiento. Como veremos, esta característica es importante para sortear la dinámica binaria sujeto-objeto en los análisis culturales. Por otra parte, una "concepción figurativa de la historia" (Luiz Costa, "Entre realismo y figuración: el realismo descentrado de Auerbach" 109) permite construir un diálogo dinámico e interrelacionado entre las *imágenes plásticas* que habitan el ámbito cultural así como los relatos históricos. En su rico recorrido por la etimología de este vocablo Auerbach, cuando explica las acepciones de *figura* en el mundo cristiano donde ésta habría funcionado en una de ellas como profecía, matiza que

junto al antagonismo entre 'figura', por un lado, y 'consumación', 'verdad', por el otro, se da también una contraposición entre *figura* e *historia*; *historia*, o bien *littera*, designa el sentido literal o el acontecimiento narrado; *figura* es el sentido literal mismo o el acontecimiento referido a la consumación futura encubierta en aquél, que también se constituye en *veritas*; por tanto, *figura* deviene en un término intermedio entre *littera-historia* y *veritas*. (*Figura* 90)

Concretamente, interesa esta relación entre figura e historia en la que el concepto de figura podría aglutinar una yuxtaposición heterogénea y *no instrumental* de temporalidades que suspendiera el ordenamiento lineal y homogéneo del historicismo. La teoría cultural que subyace a este concepto de figura como montaje histórico dialéctico que *interrumpe* el

movimiento teleológico pero al mismo tiempo deja un espacio para una posible transformación indeterminada es la elaborada por Walter Benjamin (y recuperada por varios autores, entre los cuales trabajo especialmente con los textos de Georges Didi-Huberman) en las *Tesis sobre el concepto de historia* y en el convoluto N ("Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso") de su *Libro de los pasajes*⁶.

Benjamin critica la temporalidad moderna del progreso al concebir la historia como repetición en lugar de progreso pues "lo mítico es esa fuerza propiamente histórica que se repite sin fin, que no cesa de producir y reproducir la historia como progreso. No hay finalmente ninguna diferencia esencial entre la ideología del progreso y el pensamiento mítico" (Tackels 141)⁷. Como resultado de esta crítica, Benjamin elabora un complejo

⁶ Tomo esta metodología de análisis crítico-cultural en el campo peninsular de los trabajos de Cristina Moreiras-Menor *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática* (2002) y sobre todo *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (2011). Asimismo, es importante señalar que mi lectura de Walter Benjamin está muy influenciada por la edición crítica de Pablo Oyarzún *Walter Benjamin. La dialéctica en suspenso* (2009), y su interpretación introductoria. Oyarzún explica que Walter Benjamin critica la matriz vinculante entre la temporalidad del progreso, la conservadora y la fascista. Si bien Benjamin se centra sobre todo en el análisis crítico de la propuesta temporal del materialismo histórico, no deja de mencionar al historicismo y al fascismo. Su crítica al tiempo del progreso y al proyecto de la modernidad que acecha, también, al materialismo histórico como explicita en su tesis XI en *Sobre el concepto de historia*, queda sintetizada en la descripción del tiempo como un transcurrir *homogéneo y vacío*. Como explica Oyarzún, el deseo de dominar el tiempo aboca, por una parte, al historicismo-conservadurismo a paralizar los acontecimientos del pasado desde una mirada alejada que proyecta desde su realidad lo que observa en el pasado. El materialismo histórico y su proyecto progresista realizan el mismo gesto pero proyectando el presente en el futuro y plasmando su borradura así en el pasado. Ambos acallan el pasado y lo capitalizan en sus proyectos de presente-pasado o presente-futuro. Por su parte, la propuesta fascista asume y reclama la eternización de un presente, como resultado, mistificado. De esta forma, el historicismo se corresponde con la conservación del pasado, el progresismo, con la idealización del futuro y el fascismo con la eternización del presente. Según Oyarzún estas son las tres corrientes ideológicas del tiempo que critica Benjamin. Todas las citas de Benjamin correspondientes al Convoluto N y a sus tesis sobre el concepto de historia corresponden a la traducción de Pablo Oyarzún incluidas en su libro *La dialéctica en suspenso* (2009).

⁷ En la introducción de Bruno Tackels a la obra de Benjamin, éste explica las fuertes influencias que tuvo el ensayo *La eternidad a través de los astros* (1872) de Auguste Blanqui en Benjamin. Según explica Tackels, tal como entendió Benjamin a Blanqui su "especulación cosmológica destruye toda idea de progreso efectivo": "El carácter esencialmente fantasmagórico del mundo se resume en su inclinación milenaria a creer –y a hacer creer– que lo que sucede es nuevo, inédito, moderno, aún-no-sucedido.... [L]a gran tesis de Blanqui consiste en decir que cada universo, cada fragmento de cada universo, se reproduce infinitamente en el espacio y en el tiempo a partir de un número finito de elementos de base. Por lo tanto, cada lugar y cada instante del universo siempre han vuelto ya y seguirán volviendo siempre en una eternidad de todos los instantes, en una 'actualidad eternizada'. Este tipo de especulación cosmológica destruye toda idea de progreso efectivo. Lo máximo que permite es concluir que un siglo que manifiesta una creencia asegurada en la noción de progreso verá su progreso desaparecer con él y reaparecer, más tarde o en otro lugar, en la misma 'prisión', con la misma creencia en el mismo *progreso*. Para Blanqui el progreso, en el fondo, no es más que una *repetición del mito* que se ignora, una repetición de esta dimensión fundadora que –y esto va en contra de toda una tradición del origen– no abandonó jamás la historia de los hombres. Lo mítico no es, para Blanqui, ese momento del origen perdido del cual no podemos decir nada porque ese momento precede a... toda *historia* del hombre. Es evidentemente sobre este punto que Benjamin reconoce sus afinidades con el pensamiento de Blanqui. Para el uno como para el otro, lo mítico es

concepto, la *imagen dialéctica*, mediante el cual, a grandes rasgos, se *compondría* una yuxtaposición paradójica y heterogénea que develara la configuración repetitiva de la historia en contraposición a la fantasmagoría de su progresividad⁸. La siguiente cita de Didi-Huberman (en relación a los pensamientos de Walter Benjamin) contiene muchos de los elementos del concepto de *imagen dialéctica* como una forma de montaje con fuerza *política* que inscribe al propio *montaje como figura*, según se verá en algunas de las interpretaciones de las obras seleccionadas:

La imagen debería... pensarse como una 'chispa' (es breve, es poco) de una 'verdad' (es mucho), contenido latente 'llamado un día a devorar' el orden político establecido (es, eventualmente, eficaz). El montaje en cuanto toma de posición a la vez tópica y política, el montaje en tanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería por lo tanto una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas. Ahora bien, en la brecha abierta por dicha explosión, esta imagen –desde la captación de lo visible en la cámara hasta el dispositivo de montaje– 'nos abre el acceso al inconsciente visual, como el psicoanálisis nos abre el acceso al inconsciente pulsional'. Una manera de decir que reexpone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados. (*Cuando las imágenes toman posición* 116-17)

Las figuras del migrante, del desempleado y del huelguista se piensan desde esta perspectiva del montaje como mosaico heterocrónico de imágenes-alegorías-figuraciones⁹.

esa fuerza propiamente histórica que se repite sin fin, que no cesa de producir y reproducir la historia como progreso. No hay finalmente ninguna diferencia esencial entre la ideología del progreso y el pensamiento mítico; ambos se fundan sobre la violencia –al mismo tiempo que la fundan, por cierto–. La tarea del verdadero historiador no es oponerlos, sino revelar el sentido real de esa oposición, su carácter ilusorio. Es a condición de borrar la muy famosa línea de demarcación entre la circularidad mítica y el progreso histórico como podemos esperar entrar en el espacio auténtico de la historia, evitando las imágenes arcaicas, todas las 'mitologías', habitualmente disfrazadas, que cubren los tratados y el pensamiento clásicos de la historia de las civilizaciones" (Tackels 140-41).

⁸ Bruno Tackels explica que en Benjamin "[l]as fantasmagorías son portadoras y anunciadoras de progreso, pero al mismo tiempo no cesan de fortalecer cada vez más la lógica destructiva del devenir-mercancía que, en Occidente, funciona desde la emergencia del capitalismo. Los pasajes, los *flâneurs* (los paseantes) o las exposiciones universales se piensan como marcas de progreso, cuando sólo existen por el proceso de mercantilización del mundo, cuyo carácter destructor intentan disimular. Se trata, efectivamente, de formas 'fantasmagóricas', en el primer sentido del término, que dan la ilusión de la vida y de su evolución, aunque no son más que imágenes, cosas inertes o a punto de serlo" (135).

⁹ Un ejemplo contemporáneo a Benjamin que se aproxima al concepto de imagen dialéctica en una obra sobre el trabajo asalariado sería el libro-reportaje del escritor, sociólogo, crítico y teórico Siegfried Kracauer (1889-1966) *Los empleados* (1930), prologado por el propio Walter Benjamin ("Sobre la politización de los intelectuales"). Este trabajo desarrolla un análisis de la emergencia de la figura de los empleados en la Alemania de entreguerras a través de la observación cotidiana de sus tareas. El reportaje es una amalgama de imágenes, situaciones y fenómenos dentro de esta realidad laboral. A lo largo de sus secciones se retratan escenas de despido, la función aglutinadora del deporte en las empresas, los pensamientos de los desempleados, etcétera. El análisis se realiza recurriendo a diferentes campos como el psicológico, el sociológico o el periodístico. Este reportaje evoca al efecto de las alegorías al ofrecer una serie

Por este motivo también a partir de la yuxtaposición de materiales en la estructura de esta disertación se ha perseguido la composición de "una imagen del tiempo" que "reexponga" los discursos descartados o naturalizados (del trabajo asalariado/de la lógica productiva) "a la luz de su memoria más reprimida". Para la reflexión sobre la (des)articulación de la historia del trabajo como progreso, homogénea y lineal, ha sido esencial la obra del filósofo Jacques Derrida *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (1993); y más concretamente su conceptualización de una temporalidad espectral y su noción de lo político desviada de una lógica binaria.

Estas teorías serán imprescindibles para reflexionar sobre las discursividades de emancipación en torno al trabajo asalariado y las críticas de sus montajes pedagógico, militante y espectral desplegadas en las novelas y films estudiados. Derrida será de especial importancia en los análisis de los *montajes espectrales* producidos del 2000 al 2014, en los que el efecto de espectralidad es preponderante. En la investigación de los *montajes pedagógicos* el autor más relevante es Jacques Rancière y su trabajo *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual* (2003) que permitirá identificar las composiciones que desarticulan las lógicas adoctrinadoras. Finalmente, *los montajes militantes* son revisados bajo las teorías de Bertolt Brecht sobre el teatro épico, el ensayo de Walter Benjamin "El autor como productor" y el ya citado libro de Georges

fragmentada y diversificada de imágenes sobre los empleados desde varias perspectivas. Tras esta configuración subyace una teoría sobre el montaje que Kracauer hace explícita en su obra cuando en la sección "Territorio desconocido" determina su singular utilización del género del reportaje: "A la abstracción del pensamiento idealista, que no sabe aproximarse a la realidad concreta a través de ninguna mediación, se contraponen el reportaje como una declaración personal. Pero no se consigue atrapar la existencia una vez que ésta ha sido fijada, a lo sumo en un reportaje. Ésta ha sido una legítima reacción frente al idealismo, nada más, ya que el reportaje no hace más que perderse en la vida que el idealismo no puede encontrar, que es para este tan inaccesible como para aquél. Cien informes sobre una fábrica no se pueden sumar hasta constituir la realidad de la fábrica, sino que siguen siendo, por toda la eternidad, cien modos de ver la fábrica. La realidad es una construcción. Ciertamente la vida debe ser observada a fin de que la realidad se constituya. Pero ésta de ningún modo se encuentra contenida en la serie de observaciones más o menos casuales que conforman el reportaje; antes bien, se halla única y exclusivamente en el mosaico que se compone a partir de las observaciones individuales, sobre la base del conocimiento del contenido de la realidad. El reportaje fotografía la vida; un mosaico como éste sería su imagen" (*Los empleados* 117-18).

Didi-Huberman *Cuando las imágenes toman posición*. A través de estos autores será posible explorar la *toma de partido* y la *toma de posición* en cada montaje así como sus mecanismos de *interrupción*.

En las obras seleccionadas el montaje no sólo representa sino que (des)articula las diferentes figuras y el reflejo de sus prácticas sociales del trabajo mediante una yuxtaposición heterogénea de temporalidades. La palabra seleccionada para este doble movimiento de mostración e interrupción es la de *(des)ocultamiento*. En consecuencia, las composiciones estudiadas (des)naturalizan formas de hacer, de mirar y de percibir la realidad circundante en cada periodo histórico y en cada figura. De este modo, la disertación se centra en las composiciones que cuestionan las prácticas de producción de capital no sólo en su contenido sino sobre todo mediante la lógica de producción que subyace a los relatos estructurados con una organización progresiva. El concepto que utilizo para los montajes que interrumpen un ordenamiento lineal y teleológico en su discursividad es el de *inoperante*. Este término hace referencia a la interrupción de las articulaciones productivistas y ha sido tomado de la noción de inoperatividad o desobramiento (*désœuvrée*) de los filósofos Maurice Blanchot y Jean-Luc Nancy. *La comunidad desobrada* de Nancy es un ensayo que el pensador francés escribe adoptando una noción acuñada originalmente por Maurice Blanchot en su trabajo *La conversación infinita* (458)¹⁰. En este trabajo, Nancy argumenta la idea de una comunidad articulada en torno a seres comunicantes expuestos a su condición temporal de finitud y de alteridad

¹⁰ Blanchot había publicado en 1983 su trabajo *La comunidad inconfesable en respuesta* al artículo de Nancy "La comunidad desobrada" escrito originalmente para la revista *Aléa*. A partir de aquí se desarrolla un diálogo entre ambos filósofos en relación a la comunidad que se materializa en el libro *La comunidad desobrada* (1986) de Nancy. Éste último continúa sus reflexiones en torno a la idea de inoperatividad o desobramiento en su libro *Ser singular plural* (1996) y en el recientemente publicado libro *La comunidad descalificada* (2014). Edgar Straehle Porras aborda el origen de la conversación entre estos dos filósofos en su artículo "Jean-Luc Nancy y la comunidad: trascendencia e immanencia, éxtasis y muerte" (2012)

la comunidad no puede depender del dominio de la obra. No se la produce, se hace la experiencia de ella (o su experiencia nos hace) como experiencia de la finitud. La comunidad como obra, o la comunidad gracias a las obras, supondría que el ser común, como tal, sea objetivable y producible (en lugares, personas, edificios, discursos, instituciones, símbolos: en una palabra, en sujetos). Los productos de las operaciones de este tipo, por muy grandiosas que se quieran y que a veces logren ser, no poseen nunca más existencia comunitaria que los bustos en yeso de Marianne. La comunidad tiene lugar en lo que Blanchot denominó justamente el desobramiento. Más acá o más allá de la obra, eso que se retira de la obra, eso que ya no tiene nada que ver ni con la producción, ni con la consumación, sino que tropieza con la interrupción, la fragmentación, el suspenso. La comunidad está hecha de la interrupción de las singularidades, o del suspenso que son los seres singulares. Ella no es su obra, y no los tiene como sus obras, así como tampoco la comunicación es una obra, ni siquiera una operación de los seres singulares: porque ella es simplemente su ser –su ser suspendido sobre su límite. (*La comunidad desobrada* 61-62)

Para Nancy, como se desprende de este fragmento, la "comunicación es el desobramiento de la obra social, económica, técnica, institucional" (62) por eso he considerado que las películas y novelas que establecen críticas fundamentales de las prácticas sociales de producción (del trabajo asalariado) son aquellas que *inoperan* en sus montajes la lógica productiva que las configura. En este contexto *inoperar*, como *desocultar*, también implica un doble gesto de develamiento (desnaturalización) y de interrupción. El concepto de inoperatividad ha sido retomado recientemente por el pensador Giorgio Agamben en su obra *The Use of Bodies* (2016)¹¹. En el capítulo "Work and Inoperativity", Agamben explica en qué consiste su idea de "Form-of-life" para lo cual actualiza el significado de inoperatividad y lo aplica a las formas de experimentación y percepción contemplativa de la vida cotidiana:

What we call form-of-life is not defined by its relation to a praxis (*energeia*) or a work (*ergon*) but by a potential (*dynamis*) and by an inoperativity. A living being, which seeks to define itself and give itself form through its own operation is, in fact, condemned to confuse its own life with its own operation, and vice versa. By contrast, there is form-of-life only where there is contemplation of a potential.

¹¹ Otro trabajo reciente que toma este concepto de Nancy es el completo estudio de James A. Chamberlain *Undoing Work. Rethinking Community. A Critique of the Social Function of Work* (2018).

Certainly there can only be contemplation of a potential in a work. But in contemplation, the work is deactivated and rendered inoperative, and in this way, restored to possibility, opened to a new possible use.... [F]orm-of-life is above all the articulation of a zone of irresponsibility, in which the identities and imputations of the juridical order are suspended. (247-48)

En este fragmento hay un aspecto que atraviesa los análisis culturales a lo largo de la disertación: la suspensión temporal en simbiosis con la activación de una percepción contemplativa. Como se verá, algunas de las observaciones de la filósofa Simone Weil publicadas en *La condición obrera* han sido cruciales para conectar los conceptos de inoperatividad, de detención temporal y de contemplación.

Además, como se irá desarrollando a lo largo de los tres capítulos en algunas de las obras analizadas se experimenta estéticamente para lograr *representar* la actividad *cotidiana* del trabajo, lo cual en algunos casos implica una reflexión sobre el régimen de percepción en la praxis laboral así como de sus resistencias. Lo *cotidiano* como actividad *irrepresentable* ha sido analizado por el filósofo Maurice Blanchot en su libro *La conversación infinita* (2008). Blanchot explica que los espaciamientos y temporalidades de lo cotidiano escapan a las representaciones que persiguen la construcción de una obra cerrada para trascender la finitud y la alteridad de la condición humana mediante la dotación de un sentido:

Lo cotidiano es el movimiento por el cual el hombre se retiene como sin saberlo en el anonimato humano. En lo cotidiano, no tenemos nombre, poca realidad personal, apenas una figura, del mismo modo que no tenemos determinación social para sostenernos o encerrarnos: ciertamente, yo trabajo cotidianamente, pero, en lo cotidiano, no soy un trabajador que pertenezca a la clase de los que trabajan; lo cotidiano del trabajo tiende a retirarme de esa pertenencia a la colectividad del trabajo que funda su verdad, lo cotidiano disuelve las estructuras y deshace las formas, aunque formándose de nuevo sin cesar por detrás de la forma que insensiblemente ha arruinado. (309)

Uno de los primeros autores que señaló la existencia de un límite en la posibilidad de representar la actividad laboral fue el video-artista alemán Harun Farocki:

La mayoría de las películas narran aquella parte de la vida que está después del trabajo. Todo lo que constituye una ventaja del modo de producción industrial frente a otros: la división del trabajo en etapas mínimas, la repetición constante, un grado de organización que casi no requiere toma de decisiones individuales y concede al individuo un mínimo campo de acción; todo ello dificulta la aparición de factores inesperados para la construcción de un relato. (*Desconfiar de las imágenes* 195)

Asimismo, el filósofo José Luis Pardo matiza que "[c]iertamente, hay muchas narraciones que transcurren total o parcialmente en lugares de trabajo, pero lo que estas narraciones relatan es algo que ocurre entre los personajes al margen de su mera actividad laboral, y no esa actividad en cuanto tal, porque su brutalidad o su monotonía parecen señalar un límite a la narratividad (¿cómo contar algo allí donde no hay nadie, donde cada uno deja de ser alguien?)" ("El vientre de la ballena" 25)¹².

Otro motivo por el cual he recurrido al concepto de inoperatividad es el hecho de que las críticas socioculturales de la explotación laboral están asociadas a la idea de alienación. Esta noción permanece ligada a una dinámica de diferenciación entre sujeto y objeto. Franco Berardi, en su libro *Almas al trabajo. Alienación, extrañamiento, autonomía* (2016) la analiza desde la época fordista hasta que en los años 60 y 70 el movimiento obrero italiano instala la noción de *extrañamiento* para contraponerla a la conceptualización marxista de la alienación. Karl Marx desarrolla el concepto de alienación en *Manuscritos: economía y filosofía* (1980). Argumenta que la propiedad es una de las principales causas de la alienación puesto que ésta articula la subjetividad al concebir las cosas en tanto se poseen:

La propiedad privada nos ha hecho tan estúpidos y unilaterales que un objeto sólo es *nuestro* cuando lo tenemos, cuando existe para nosotros como capital o cuando es inmediatamente poseído, comido, bebido, vestido, habitado, en resumen,

¹² Una de las obras culturales contemporáneas que más directamente reflexionan sobre las limitaciones de la representación del trabajo es la novela *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa recientemente ha sido adaptada al cine por David Macián (2016). Por límites de tiempo y espacio no se ha podido incluir en la disertación, pero actualmente estoy analizando esta novela y película para un artículo académico.

utilizado por nosotros. Aunque la propiedad privada concibe, a su vez, todas esas realizaciones inmediatas de la posesión sólo como *medios de vida* y la vida a la que sirven como medios es *la vida de la propiedad*, el trabajo y la capitalización. En lugar de *todos* los sentidos físicos y espirituales ha aparecido así la simple enajenación de *todos* estos sentidos, el sentido del *tener*. (148)

Berardi denuncia que esta idea tradicional de alienación, en torno a la propiedad, implica un esencialismo. La alienación como estado *ajeno* requerirá siempre que exista un estado, pensamiento, condición *superior* u *originaria* al que ser restituido. Para distanciarse de este esencialismo

[a] criticar el hegelianismo preponderante en el marxismo oficial del siglo XX, el obrerismo italiano invirtió la visión dominante de la alienación.... [L]a clase obrera ya no es concebida como sujeto pasivo de alienación, sino como sujeto activo de un rechazo que construye comunidad a partir de su extrañamiento de los intereses de la sociedad capitalista. La alienación no es considerada entonces como una pérdida de autenticidad humana, sino como extrañamiento del interés capitalista. (17)

Sin embargo, el *extrañamiento* requiere ser repensado pues las formas de *acumulación por desposesión* (David Harvey), sus prácticas y temporalidades han cambiado en la época post-industrial en la que, como el propio Berardi desarrolla, "[l]a energía deseante queda... enredada en la trampa de la autoempresa, la inversión libidinal acaba reglamentada según los principios de la economía, la atención es capturada en la red celular precarizada, por la que cada fragmento de actividad mental debe ser transformado en capital (Berardi 19)¹³.

En diálogo con esta noción de *extrañamiento*, creo que el concepto de inoperatividad sería más adecuado al incluir en su gesto de interrupción extrañante el núcleo de la lógica que

¹³ El concepto de acumulación por desposesión "alude a la continuación y a la proliferación de prácticas de acumulación que Marx había considerado como 'original' o 'primitiva' durante el ascenso del capitalismo. Estas prácticas comprenden la mercantilización y privatización de la tierra y la expulsión forzosa de poblaciones campesinas...; la conversión de formas diversas de derechos de propiedad (comunal, colectiva, estatal, etc.) en derechos exclusivos de propiedad privada...; la supresión de los derechos sobre los bienes comunes; la mercantilización de la fuerza de trabajo y la eliminación de modos de producción y de consumo alternativos (autóctonos); procesos coloniales, neocoloniales e imperiales de apropiación de activos (los recursos naturales entre ellos); y, por último, la usura, el endeudamiento de la nación y, lo que es más devastador, el uso del sistema de crédito como un medio drástico de acumulación por desposesión. El Estado, gracias a su monopolio sobre el uso de la violencia y su definición de la legalidad, desempeña un papel crucial tanto en el apoyo como en la promoción de estos procesos" (Harvey 165-66).

pretende desarticular: la operante o productiva. Las prácticas inoperantes se hallan en la desarticulación dialéctica que no reproduce la lógica de la obra mediante la producción de una síntesis. De esta forma, la idea de *desobra* permite analizar las prácticas como *procesos* en lugar de centrarse en la dinámica sujeto/objeto a la que la noción de alienación está anclada. La inoperatividad abarcaría las *formas*, los *procesos*, que interrumpen las interpelaciones que componen los discursos basados en el utilitarismo que expropia, acumula y capitaliza el tiempo y la experiencia en un procedimiento circular y acelerado de *acumulación por desposesión*.

Por todo ello, los análisis culturales se centran en figuras inoperantes (o des-figuras) y en los montajes (*desobrados*) que las (des)articulan. En *Almas al trabajo*, Berardi llama *recombinar* a esta tarea intelectual inoperante en el sentido, según él, de ser resistente a la producción de capital cognitivo/semiótico, pero matiza que "[r]ecombinar no quiere decir subvertir o derrocar, ni sacar a la luz una autenticidad social oculta, más bien significa ensamblar elementos del conocimiento según un criterio diferente al actual, redefinir el funcionamiento social desde otros propósitos que no sean los dominantes" (29). En sintonía con este concepto de recombinación, analizo los montajes y las figuraciones que cuestionan en sus representaciones el núcleo de la ideología del trabajo moderno y global, anclado éste en la obliteración de la experiencia de finitud y alteridad (Nancy 37) mediante la temporalidad repetitiva del progreso o las actuales experiencias de fugacidad, aceleración y aislamiento social. Finalmente, junto a la noción de inoperatividad serán importantes los conceptos de *gasto improductivo* (ya introducido) y el de *soberanía* elaborados por el pensador Georges Bataille. Para este autor "es soberano el goce de posibilidades que la utilidad no justifica (la utilidad: aquello cuyo fin es la

actividad productiva). El *más allá* de la utilidad es el dominio de la soberanía. En otros términos, podemos decir que es *servil* considerar ante todo la duración, emplear el *tiempo presente* en provecho del *porvenir*, que es lo que hacemos cuando trabajamos" (*Lo que entiendo por soberanía* 64)¹⁴.

La disertación toma como punto de partida el primer tercio del siglo XX porque la lógica productiva desplegada en torno a prácticas de dominio alcanza su trágico clímax con la primera y la segunda guerras mundiales (entre 1914-1918 y 1939-1945). La concepción moderna del trabajo es uno de los correlatos de la organización política que caracteriza al Estado-nación y que en torno a la era de la globalización neoliberal está siendo transformada¹⁵. En este sentido, se retoman obras culturales producidas a partir del primer tercio del siglo XX en yuxtaposición con documentos del siglo XXI para posibilitar una reflexión comparada sobre las representaciones del trabajo en torno a la razón neoliberal. La comparación entre el sujeto trabajador del paradigma geopolítico del

¹⁴ La soberanía es uno de los conceptos centrales de Bataille que atraviesa toda su obra de forma transversal e interrelacionada con otras de sus ideas nucleares, como por ejemplo la del gasto improductivo. Aquí interesa su relación con la negatividad y el rechazo, por una parte, y con el gasto improductivo y el exceso por la otra. En palabras del propio Bataille, "[l]o que distingue a la soberanía es el consumo de las riquezas, en oposición al trabajo, a la servidumbre, que producen las riquezas sin consumirlas. El soberano consume y no trabaja, mientras que en las antípodas de la soberanía, el esclavo, el hombre sin recursos, trabaja y reduce su consumo a lo necesario, a los productos sin los cuales no podrían subsistir ni trabajar. En principio, un hombre sujeto al trabajo consume los productos sin los cuales la producción sería imposible. Por el contrario, el soberano consume el excedente de producción. El soberano, si no es imaginario, goza realmente de los productos de este mundo más allá de sus necesidades: en eso reside su soberanía. Digamos que el soberano (o que la vida soberana) comienza cuando, asegurado lo necesario, la posibilidad de la vida se abre sin límite" (*Lo que entiendo por soberanía* 64).

¹⁵ Fernando Díez Rodríguez, en su obra *Homo faber: historia intelectual del trabajo, 1675-1945* (2014), reflexiona en la primera parte de este volumen sobre la formación de la idea moderna del trabajo según ésta aparece en los escritos producidos entre 1675 y 1789 correspondientes a varios pensadores (Jean-Jacques Rousseau, D. Diderot o A. de Capmany, entre otros). De forma más sintética, José Francisco Durán Vázquez explica en su artículo "La construcción social del concepto moderno de trabajo" (2006) cuáles fueron los eventos históricos durante los que se transformó la relación con el trabajo hasta configurarse su significado durante la Modernidad. Durán señala los siguientes: "el ascenso progresivo de la burguesía, el Estado Moderno, la Reforma Protestante, la Nueva Ciencia y la filosofía cartesiana. Todos estos hechos acabaron... invirtiendo radicalmente la superioridad, hasta ese momento admitida, entre la vida contemplativa y la vida activa. La consecuencia de dicha inversión fue un cambio del punto de vista antropológico, cambio en virtud del cual los hombres comenzarán a ser estimados por los esfuerzos realizados para transformar la naturaleza en su propio beneficio y en el del conjunto de la sociedad" (1-2). Los trabajos de Max Weber *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*, publicado originalmente en 1905, y *La condición humana* de Hanna Arendt, publicado en 1958, fueron importantes en el análisis de la razón laboral moderna. No obstante la bibliografía es muy amplia, por eso para una orientación previa se recomienda la consulta de los trabajos de Fernando Díez Rodríguez.

Estado-nación con el de la globalización neoliberal visibiliza el cambio de las lógicas productivas que subyace a estas dos eras: la del *trabajo total* y la del *trabajo global*. Respecto a la primera, como explica Marco Revelli, desde principios del siglo XX se produce una conquista por parte del ámbito del trabajo de la esfera social a través de la lógica fordista. Ésta implicaría la "colonización de todos los mundos vitales, la sumisión de todas las esferas de la existencia por parte de una lógica que ha reducido a los hombres a sus funciones productivas y a estas últimas al 'régimen de [la] fábrica' (a la concatenación racional de las acciones útiles con vistas a un resultado económico)" (11). En este sentido, Revelli considera que la sociedad del siglo XX es la del "trabajo total, en la cual el poder de disposición del hombre organizado sobre el propio ambiente ha parecido alcanzar unos niveles antes jamás imaginados y... la capacidad de establecer relaciones autónomas –y... de ejercer un control sobre su propia acción colectiva– ha disminuido (11). En la misma línea argumentativa Carlo Galli, a partir de su análisis sobre los espacios políticos y sobre su noción de *guerra global*, en el ensayo *Political Spaces and Global War* (2001), argumenta que el escritor Ernst Jünger en 1930 vio una relación entre la praxis de la guerra y la praxis del trabajo a través de su análisis de la Primera Guerra Mundial cuya interrelación éste último etiqueta como *Movilización Total*: "in 1930, he was able to see through the fire, blood, and mud of the First World War –in which he had heroically participated– and to make out the anti-heroic, cold, mechanical geometric power of *Total mobilization*. With his diagnostician's eyes, Jünger recognizes all the features of the future total war, and all its consequences" (Galli 143)¹⁶. Galli escoge

¹⁶ En "Decontainment: the Collapse of the Katechon and the End of Hegemony" publicado en *The Anomie of the Earth: Philosophy, Politics, and Autonomy in Europe and the Americas* (2015), Gareth Williams hace una observación fundamental en torno a su noción de *decontainment* cuando retoma la lectura de Carl Schmitt realizada por Carlo Galli

una selección de citas de *La movilización total* (1930) de Jünger donde explica las relaciones entre la práctica diaria del asalariado y la del soldado de la Primera Guerra

Mundial:

It suffices simply to consider our life, with its inexorability and merciless discipline, its smoking, glowing districts, the physics and metaphysics of its commerce, its motors, airplanes, and burgeoning cities. With a pleasure-tinged horror, we sense that here, not a single atom is not in motion -that we are profoundly inscribed in this raging process. Total Mobilization is far less consummated than it consummates itself; in war and peace, it expresses the secret and inexorable claim to which our life in the age of masses and machines subjects us. It thus turns on that each individual life becomes, ever more unambiguously, the life of a worker; and that, following the wars of knights kings, and citizens, we have now wars of workers. The first great twentieth-century conflict has offered us a pre-sentiment of both their rational structure and their mercilessness. (Jünger qtd. in Galli 144)

Por lo tanto, Galli concluye que Jünger "sees a new form of collective existence –the form of *Arbeiter*, the Worker –a new order founded not on the search for stability but on mobility and risk" (Galli 143). A raíz de estas últimas reflexiones una duda que se plantea es: si las prácticas del soldado en las guerras de la primera mitad del siglo XX, bajo el paradigma del Estado-nación, configuraron de forma simbiótica al sujeto productor de la movilización total (el asalariado de la fábrica industrial), y viceversa, ¿cuáles son las prácticas del sujeto trabajador en la era global y qué cambios ha sufrido la lógica productivista que las impulsa? Con el inicio del paradigma post-fordista a finales del siglo pasado la producción en masa estandarizada empieza a modificarse dejando paso a "una dimensión productiva y social molecular, reticular, horizontal, que parece... abrir el

en *Political Spaces and Global War* donde el autor italiano argumenta que "Global War commences only where Schmittian political theory is exhausted" (182): "The problem now is that there is no territorial anomie of the earth. What we face now is the privatization and violent extension of the anomie of sovereign exceptionality applied to an earth and a humanity that is positioned as a standing-reserve for labor/resource extraction and surplus value. The traditional nexus between hegemony, culture, and the subject is no longer of consequence. The rethinking of the political must begin in the wake of this reality" (Williams 163). Las representaciones culturales del trabajador migrante, del desempleado y del huelguista bajo la globalización trazan "a humanity that is positioned as a standing-reserve for labor/resource extraction", es decir una disponibilidad *global* de la existencia para la extracción de valor-capital.

camino... a una penetración más capilar de dicho paradigma que lleg[a] hasta los intersticios más íntimos de la existencia humana" (Revelli 11). Además, el post-fordismo "pone a trabajar directamente las esferas proscritas de la sensibilidad subjetiva.... como la intuición [o] la capacidad de interpretar" (Revelli 166). Por su parte, Carlo Galli considera que la globalización está caracterizada por la discontinuidad y por la novedad además de la desregulación de los mercados internacionales financieros, pero especialmente la define una lógica de acumulación capitalista

tan acelerada y desarrollada que se ha propuesto designarla como 'turbocapitalismo'.... [E]stá marcada por el paso del fordismo al toyotismo¹⁷... hasta que, por paradójico que parezca, el momento de la producción parece pasar a segundo plano respecto del consumo: es lo que, con alguna precipitación, se define como 'el fin del trabajo', que acaso sea sólo la desarticulación y la asunción integral de la lógica del capitalismo. (122)

A lo largo de los análisis culturales que se llevan a cabo en cada uno de los siguientes tres capítulos se examina cómo los montajes discursivos reflejan –desde el trabajador fabril de los años 30 hasta el *flexible* auto-emprendedor contemporáneo– este incremento en la conquista de esferas capitalizables de la existencia por parte de la lógica productivista.

¹⁷ "Con este término se describe una serie de fenómenos inherentes, en un comienzo, a la organización de la fábrica: la producción, que durante el periodo fordista era tendencialmente ilimitada en el marco de un territorio limitado (las grandes fábricas nacionales), ahora, en presencia de nuevos vínculos de mercado (saturación, competencia, límites ecológicos), se flexibiliza respecto del reclutamiento, formación y tareas obreras, y en lo relacionado con el modo de producir deviene una suerte de reacción en 'tiempo real'... a los requerimientos del mercado; luego, en una segunda fase, en el ámbito de la producción se gesta una descentralización... y ésta en cierto modo se desterritorializa y se desmaterializa..." (Galli 122).

Capítulo 1

La figura del trabajador migrante

Sección I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador migrante en España?

Extrañamiento e inoperatividad

Extranjero: rabia oprimida en el fondo de mi garganta, ángel negro que enturbia la transparencia, trazo opaco, insondable. El extranjero figura del odio y del otro, no es ni la víctima romántica de nuestra pereza familiar, ni el intruso responsable de todos los males de la ciudad. Ni la revelación en marcha, ni el adversario inmediato que debe ser eliminado para pacificar el grupo. Extrañamente, el extranjero nos habita: es la cara oculta de nuestra identidad, el espacio que estropea nuestra morada, el tiempo que arruina la comprensión y la simpatía. Si lo reconocemos en nosotros, lograremos no detestarlo en sí mismo. Y este síntoma convierte precisamente el 'nosotros' en problemático, tal vez imposible: el extranjero empieza cuando surge la conciencia de mi diferencia y termina cuando todos nos reconocemos extranjeros, rebeldes ante los lazos y las comunidades.

–Julia Kristeva (*Extranjeros para nosotros mismos* 9)

Para escribir este capítulo, se relacionan tres áreas de estudio diferentes cuyo diálogo pueda conducir a conclusiones sobre cómo se configura la forma en que se percibe la figura del trabajador migrante (el trabajador en tránsito). Se interrelacionan, primero, la realidad social de la migración laboral del asalariado en España; segundo, el concepto teórico de extrañamiento según la lectura propuesta por Julia Kristeva en su obra *Extranjeros para nosotros mismos* (1991); y, tercero, las transformaciones en el montaje documental audiovisual y en la narrativa categorizada como realismo social. Para desarrollar estas tres dimensiones, en la sección II del capítulo se analizan brevemente tres periodos determinantes en el desarrollo del cine documental sobre el trabajador migrante,

los años 30, los años 60 y 70, y la actualidad; y en la sección III del capítulo se examinan comparativamente dos muestras culturales significativas para ilustrar la brecha socio-histórica entre el Estado moderno y la globalización neoliberal contemporánea en el paradigma del trabajador migrante.

Más concretamente, en la sección segunda se analiza de forma general el montaje audiovisual en la tradición cinematográfica documental de las décadas de los años 30, 60/70 y en las primeras décadas del 2000. Se establece una genealogía en la tradición cultural de las figuraciones del trabajador migrante en sus representaciones culturales. He identificado tres corrientes de montaje audiovisual: una pedagógica que coincide con los inicios del cine documental en España, a través de las obras de Carlos Velo, con el impulso cultural del Ministerio de Agricultura durante la Segunda República (hasta 1939); una militante mediante los films de Llorenç Soler, que aparece como resistencia a la dictadura franquista y que se manifiesta en la clandestinidad (años 60 y 70); y tercero, una a la que he denominado montaje espectral, con el análisis de *Edificio España* (2012), de Víctor Moreno. Ésta última corriente implica la interrupción temporal cronológica de la organización de la trama, como consecuencia de los efectos que la globalización neoliberal actual provoca en las subjetividades del trabajador migrante y por lo tanto en las discursividades de su emancipación. Se reflexiona sobre estas discontinuidades para analizar las formas en que la articulación del discurso exhibe la heterogeneidad temporal en su montaje.

La tercera sección se sitúa históricamente en el momento en que las políticas imperialistas tradicionales de España se debilitan al perder sus colonias en ultramar (Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam) en 1898. Como consecuencia, tanto el debilitamiento de la

economía local, cuya infraestructura estaba en parte sustentada en la economía extractivista de las colonias, como las guerras que requerían soldados desembocaron en una guerra social entre, por una parte, los trabajadores campesinos y proletarios y, por la otra, los poderes económicos y políticos. La pérdida de las colonias (y con ellas la de la identidad como imperio y la de una economía que funcionaba sin necesidad de invertir en modernizaciones tecnológicas) intensificó la explotación de África. Este periodo queda reflejado en el análisis de la escritura en *Imán* (1930) perteneciente a la narrativa del realismo social del escritor Ramón J. Sender quien figuró paradigmáticamente la crisis del sujeto desposeído de subjetividad en la España finisecular. En *Imán* el sujeto protagonista se desplaza para obtener un empleo que le permita acceder al ordenamiento social del que es expulsado al perder su trabajo. Comparo este análisis de *Imán* con el documental contemporáneo *Vikingland* (2011) del cineasta Xurxo Chirro. Esta película consiste en un diario audiovisual de un trabajador gallego en los años 90, emigrante y marinero mercante, que filma la cotidianidad dentro del barco donde él y sus compañeros vivían períodos laborales de hasta seis meses. Mi propuesta consiste en comparar al sujeto trabajador migrante y desposeído de la España moderna con el de la España de la globalización neoliberal, y visibilizar sus similitudes y diferencias para interpretar la ideología contemporánea del trabajo asalariado configurado a partir de una cadena de subjetividades heredadas. Como se ha avanzado, se ha seleccionado el periodo de la Guerra de Marruecos con la novela *Imán* porque influyó en varios acontecimientos en la historia española de la primera mitad del siglo XX¹⁸. Por ejemplo, la caída del Rey Alfonso XIII,

¹⁸ La Guerra del Rif (1911–1927), Segunda Guerra de Marruecos, o Guerra de África, fue un conflicto que empezó con el levantamiento de las tribus rifeñas (región montañosa del norte de Marruecos) contra la ocupación colonial española y francesa. La época más violenta del conflicto se produjo una vez terminada la Primera Guerra Mundial. En 1920, una vez firmado el Tratado de Fez, España se apropió de la zona norte marroquí bajo el estatus de protectorado. A partir de ese momento, la lucha de los rifeños (donde los españoles explotaban las minas de hierro) se radicalizó y tuvo lugar la

el golpe de Estado de Miguel Primo de Rivera y la posterior dictadura¹⁹, la consumación de la Segunda República, e incluso fue determinante en varios aspectos en la Guerra Civil puesto que el bando militar que se sublevó se había gestado y madurado durante la Guerra de Marruecos²⁰. También se considera un acontecimiento relevante para el análisis de la representación cultural del trabajador debido al rechazo que la guerra produjo en la clase trabajadora durante la Semana Trágica de Barcelona en 1909²¹. Desde el punto de vista económico, el área del norte de África era óptima para expandir territorios de mercado. Desde el punto de vista político y social, la conquista de Marruecos podía fortalecer la debilitada identidad nacional mediante la reactivación de una otredad enemiga concentrada en la figura del marroquí. Sin embargo, como veremos en *Imán*, esta estrategia de los poderes fácticos para mantener sus privilegios no fue suficiente:

La doble crisis de legitimidad y de modernización restaba solvencia al Estado español para recurrir a los valores tradicionales a la hora de restablecer su autoridad y para crear la base popular de un nuevo nacionalismo basado en la

conocida batalla del Desastre de Annual. El líder de los rifeños, Abd el-Krim, creó la República del Rif. Aparte de la bibliografía trabajada en el capítulo, recomiendo la obra de Pablo La Porte *La atracción del imán. El desastre de Annual y sus repercusiones en la política europea (1921-1923)* (2001). De especial importancia para el capítulo es la sección "El moro como 'otro'" en *Abrazo mortal: de la Guerra Colonial a la Guerra Civil en España y Marruecos (1909-1939)* (2002) de Sebastian Balfour. También es relevante el libro del mismo autor *El fin del imperio español (1898-1923)* (1997) donde además hay dos capítulos que conectan la Guerra de Marruecos con la Semana Trágica de Barcelona: "Bailando con cadáveres: respuestas populares a la guerra y al Desastre" (101-141) y "Entre la turba y la tropa: el desafío catalán" (141-171).

¹⁹ Alfonso XIII nombró presidente del gobierno a Primo de Rivera el 15 de septiembre de 1923. Sólo se negaron los sindicatos obreros y republicanos pronto silenciados por el nuevo régimen dictatorial pero en 1929 la crisis política de la dictadura era evidente: "su caída definitiva acontece el 28 de enero de 1930. La crisis del sistema y del régimen político coincide con los primeros síntomas de la gran depresión económica internacional de los años 30... [En 1930] Los viejos partidos se hunden, y entra el PSOE, apoyado en la UGT que mantiene sus estructuras intactas, y la CNT experimenta un extraordinario resurgir.... [E]l Pacto de San Sebastián, firmado en agosto de 1930, en el que republicanos, socialistas y otros grupos de oposición se comprometían a derrocar la monarquía e instaurar un régimen democrático. Y las elecciones municipales del 12 de abril de 1931, el triunfo aplastante en las zonas urbanas de las candidaturas republicanas y socialistas precipitaron la abdicación del rey y la proclamación de la República el 14 de abril de 1931" (Luque 75-76).

²⁰ De hecho, la subjetividad fascista que se configuró en esta guerra en torno al imaginario ultranacionalista arraigado en la Reconquista emerge junto al nacionalismo españolista cada vez que intenta fortalecerse, repitiéndose incluso en la actualidad, por ejemplo tras la expulsión del ex-presidente del Gobierno y del conservador Partido Popular, Mariano Rajoy, con motivo de la moción de censura en 2018.

²¹ La bibliografía histórica de la Semana Trágica de Barcelona es muy amplia. Es recomendable el ya clásico libro *La rosa de fuego. Republicanos y anarquistas: la política de los obreros barceloneses entre el desastre colonial y la Semana Trágica* (1975), de Joaquín Romero Maura. En la actualidad, siguen apareciendo estudios como por ejemplo *La Semana Trágica. Barcelona en llamas, la revuelta popular y la Escuela Moderna* (2009) de Dolors Marín o *Siete días de furia. Barcelona y la Semana Trágica (julio de 1909)* (2009), de Antoni Dalmau.

penetración militar y comercial en África. Esto suponía un marcado contraste con la marejada de interés por el imperialismo que había en muchas partes de Europa en el mismo período. El Desastre puso al descubierto la vaciedad de la retórica patriótica orquestada por las élites locales y nacionales y cortó de raíz cualquier brote incipiente de sentimientos imperialistas populares. (Balfour, *El fin del imperio español* 132)

Al comparar *Imán* y *Vikingland*, las transformaciones en los discursos ideológicos del trabajo quedan *desocultas*²². Este montaje, en definitiva, nos permitirá reflexionar, desde los conflictos actuales sobre las herencias culturales, políticas e históricas olvidadas.

Respecto al análisis teórico, al investigar representaciones culturales del trabajado asalariado (sustentadas éstas en dinámicas de explotación y las de sus resistencias) el concepto de alienación cobra importancia en los materiales analizados. Franco Berardi, en su libro *Almas al trabajo*, analiza este concepto en su tránsito desde la época fordista a la post-fordista²³. Berardi se centra en los años 60 y 70 cuando el movimiento obrero italiano instala la idea de *extrañamiento* para contraponerlo a la conceptualización marxista de *alienación*, y convertir la alienación *pasiva* en un rechazo *activo* al trabajo asalariado.

²² Con este término me refiero a la propuesta de Martin Heidegger respecto al significado de *verdad* entendida como *Aletheia* o desvelamiento. En *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927* (2015), Jesús Adrián Escudero le dedica una entrada a la palabra alemana *verdad* (*Wahrheit*). Escudero explica que la verdad como *aletheia*, como reflexión que saca algo del ocultamiento o descubre para Heidegger "tiene tres implicaciones: 1) la verdad no se restringe a las proposiciones estrictamente teóricas (como los juicios y las representaciones); el mundo como un todo, y no sólo los entes que se dan en él, está descubierto, develado, abierto tanto en la disposición afectiva como en la comprensión; 2) la verdad es primariamente un rasgo de la realidad (es decir, de los entes, del ser y del mundo) y no del pensamiento, y 3) la verdad presupone explícitamente ocultamiento, encubrimiento.... La tradición ha transmitido la idea de que el lugar de la verdad es la proposición, que la verdad es la correspondencia entre el pensamiento y el ente.... Heidegger pretende desenmascarar estas tres afirmaciones como prejuicios.... 'Que el enunciado *sea verdadero* significa que descubre al ente en sí mismo. Enuncia, muestra, 'permite ver' al ente en su estado de descubierto. El *ser-verdadero* del enunciado debe entenderse como un *ser descubridor*. La verdad no tiene, pues, en absoluto, la estructura de una concordancia entre conocer y objeto'" (ch. 4).

²³ El término fordismo se refiere al sistema socioeconómico creado por Henry Ford. Esta nomenclatura se le atribuye al teórico marxista Antonio Gramsci, quien le dio este nombre en su ensayo *Americanismo y fordismo* (1934) incluido en *Cuadernos de la cárcel* (número 22). Este modo de producción consiste en la producción industrial en serie y comienza antes de la Primera Guerra Mundial. En España, debido a su tardía industrialización, el establecimiento de la nueva organización industrial cobró protagonismo mucho más tarde. Más concretamente, el nombre proviene de Henry Ford y de la popularización de la línea de ensamblaje, aunque ésta había sido inventada por Ransom Eli Olds. El fordismo es la reformulación práctica de la organización laboral taylorista de producción en cadena, consistente en la división de las tareas en el proceso de producción para aumentar el nivel de producción y evitar el control obrero sobre los tiempos de producción. Por otra parte, con el concepto de post-fordismo se hace referencia a los sistemas de acumulación económica actuales que no corresponden plenamente a los fordistas (producción en masa, de una única estructura de montaje en línea y mediante acciones repetitivas especializadas), sino que se caracterizan por la utilización de las nuevas tecnologías, una especialización flexible que permita que la producción se adapte rápidamente a los cambios del consumo en el mercado y procesos de producción fragmentados donde cada área se encargue de un trabajo concreto.

Berardi denuncia que la idea tradicional de alienación conlleva un uso esencialista. En el capítulo se relaciona la idea nuclear de este debate de la obra Bifo con *Extranjeros para nosotros mismos* (1991) de Julia Kristeva debido a su importancia en la discusión sobre el extrañamiento, y con el objetivo de analizar varias obras culturales centradas en los desplazamientos. La migración como extranjería extrañante es relevante en la era global ante la multiplicación de personas sin estatus jurídico de ciudadanía (y, por ello, desasistidos, sin pertenencia a una comunidad de derechos): "La modificación de la condición de extranjero que se impone en la actualidad lleva a reflexionar sobre nuestra capacidad para aceptar nuevos modos de alteridad. Ningún 'Código de nacionalidad' podrá ser operativo sin la lenta maduración de esta pregunta en cada persona y por cada persona" (Kristeva 19). Por otra parte, a través de un análisis psicoanalítico de la imagen documental se explora el inconsciente cultural de los discursos de emancipación frente a la producción de capital²⁴. En este sentido, el concepto de *inconsciente óptico* reflexionado en el trabajo homónimo de Rosalind Krauss ha sido importante para establecer un punto de partida para el análisis del corpus cultural²⁵. En definitiva, mediante el análisis cultural

²⁴ En la primera tópica freudiana, hay tres instancias psíquicas: el consciente, el preconscious y el inconsciente. Ésta última registra las represiones que han sido apartadas de la conciencia y codificadas mediante signos inaccesibles que, sin embargo, dirigen las decisiones del sujeto. Julia Kristeva, en *Extranjeros para nosotros mismos*, habla de la confrontación con la extranjería que supone para el sujeto no poder acceder fácilmente a su inconsciente y menciona la imposibilidad de experimentar en la dimensión de la conciencia el origen, el nacimiento, y el final, la muerte.

²⁵ Para justificar la importancia del análisis de cuestiones sociopolíticas en sus representaciones culturales es relevante señalar desde el principio que en la teoría psicoanalítica se concibe el inconsciente como una dimensión psíquica que está estructurada como un lenguaje, y por lo tanto el campo de la representación es fundamental. Esta idea atraviesa todo el seminario 11 de Jacques Lacan titulado *Sobre los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. He seleccionado los fragmentos que considero más relevantes en relación a esta idea: "El inconsciente, son los efectos de la palabra sobre el sujeto, es la dimensión donde el sujeto se determina en el desarrollo de los efectos de la palabra, y en consecuencia, el inconsciente está estructurado como un lenguaje" (155); "Si el sujeto es lo que yo les enseño, a saber, el sujeto determinado por el lenguaje y la palabra, eso quiere decir que el sujeto, *in initio*, empieza en el lugar del Otro, en tanto que surge el primer significante. Ahora bien ¿Que es un significante? Desde hace mucho tiempo lo repito para no tener que articularlo de nuevo aquí. Un significante es lo que representa un sujeto ¿para quien?, no para otro sujeto, sino para otro significante. Para ilustrar este axioma, supongan que descubren en el desierto una piedra cubierta de jeroglíficos. Ni por un momento dudarán que detrás hubo un sujeto para inscribirlos. Pero creer que cada significante se dirige a ustedes, es un error, la prueba de lo cual está en que no pueden entender nada de ellos. Sin embargo, uno los define como significantes, porque está seguro de que cada uno de estos significantes esta relacionado con los demás. Y de esto es de lo que se trata en la relación del sujeto con el campo del Otro. El sujeto nace en tanto que en el campo del otro surge el significante. Pero por ese mismo hecho, eso que antes no era nada, sino sujeto por venir -se cuaja en

e histórico comparativo de los montajes en la producción audiovisual del género documental y de la narrativa realista reflexiono sobre cómo las producciones de las transformaciones culturales reflejan y producen los discursos del trabajador migrante.

Sección II. Transformaciones en el montaje documental sobre migración laboral

a) Años 30: el montaje pedagógico en el caso de Carlos Velo

La Guerra del Rif constituyó una experiencia donde se fraguaron las prácticas y subjetividades fascistas con las que se llevaría a cabo el levantamiento militar contra el Gobierno democrático de la Segunda República española en 1936. El posterior dictador español (1939-1975) Francisco Franco y su equipo de gobierno pagaron salarios a marroquíes que se habían formado durante la guerra del Marruecos para que participaran en la guerra contra los republicanos españoles. De hecho, en el documental *El laberinto marroquí* (2007), de Julio Sánchez Veiga, se interpreta que “los marroquíes que lucharon con Franco, cuando terminó la guerra, se convirtieron en los primeros sin papeles de la historia” (01:16:00). Una vez terminó el trabajo de la guerra, los propios reclutadores decidieron que estos marroquíes tenían que salir de España, pero muchos de los soldados no quisieron debido a la hambruna que aquejaba sus tierras natales. Hambre y pobreza que eran, paradójicamente, fruto de las anteriores guerras coloniales que habían sufrido durante décadas por parte de lo mismos ejecutores del proyecto españolista que los habían convencido para participar en la Guerra Civil.

significante. La relación con el Otro es, precisamente, lo que para nosotros hace surgir lo que representa la laminilla- no la polaridad sexuada, la relación de lo masculino con la femenino, sino la relación del sujeto con lo que pierde al tener que pasar, para su reproducción, por el ciclo sexual. De este modo explico la afinidad esencial de toda pulsión con la zona de la muerte y concilio las dos caras de la pulsión -que a la vez personifica la sexualidad en el inconsciente y representa, en su esencia, la muerte. Comprendan también que, si les he hablado del inconsciente como de lo que se abre y se cierra, se debe a que su esencia radica en marcar ese tiempo por el que, al nacer con el significante, el sujeto nace dividido. El sujeto es este surgimiento que, justo antes, como sujeto, no era nada, pero que apenas aparecido se cuaja en significante” (206-07).

El film *Yebala o Romancero marroquí*, del cineasta gallego exiliado en México Carlos Velo (1909-1988), es una película documental españolista de 1939 que ha dejado un singular testimonio de la participación marroquí en la Guerra Civil española²⁶. Al principio de este film aparece una temática que se repitió a lo largo de la producción audiovisual española de Velo: el retrato del proceso del trabajo. Estas representaciones, debido a las circunstancias socio-históricas que el director remarca en cada uno de sus films, versaban muchas veces sobre el trabajo migrante del que él había sido testimonio²⁷. *Romancero Marroquí* es la última obra de la etapa española de Velo. El principio de la película (como se puede leer en el siguiente fragmento extraído de la voz en *off* que narra la trama) coloca al espectador en las coordenadas temáticas centradas en la labor cotidiana en torno a la cual gira la guerra:

Amanece en el Rif y el almuédano llama a la oración. Aalami y su familia despiertan y se disponen a comenzar la jornada. Mientras él lleva el ganado a

²⁶ En el *Diccionario de teorías narrativas* (2017) de Lorenzo Vilches hay una entrada sobre racismo y cine español en la que se incluye esta película, ubicada en el periodo colonial: "El cine español presenta la etapa colonial dentro de un imaginario visual que no solo refleja el cine sino también la prensa, los *No-Do* de la época, la pintura orientalista que se puso de moda en aquel entonces. Estas claves, sin embargo, no se encuentran más allá de Marruecos porque cuando se recrea el África subsahariana resultan películas más orientalistas y poco imaginativas visualmente hablando. Guinea continuaba siendo mientras tanto la gran desconocida. No existía en ese imaginario porque, entre otras cosas, el cine español no contribuyó a describirlo. La única cinta es la película misionera de Juan de Orduña, *Misión blanca* (1946), donde el cristianismo evita la malvada explotación del plantador. *Harka* (1941), de Carlos Arévalo, con su alabanza de la hermandad hispanomarroquí, refleja este sueño colonial, *Romancero marroquí* (1939), dirigido por Carlos Velo y Enrique Domínguez Rodiño, un documental de propaganda bélica y la película en clave de ficción, *La canción de Aixa* (1939), de Florián Rey, una fantasía oriental que quiere ofrecer una imagen armónica y de respeto a los súbditos marroquíes con una visión positiva del mestizaje; El ingeniero de *La llamada de África* (1952), dirigida por César Fernández Ardavín, contribuye al desarrollo de la zona teniendo como coprotagonista a un mestizo. Acabado el franquismo, hay un silencio que cubre hasta los años 90 en que se vuelve a repensar la historia colonial con *Lejos de África* (1996), de Cecilia Bartolomé, *Los baúles del retorno* (1995), de la canaria María Miró, *Memoria negra* (2006), de Xavier Montanyà, o los recuerdos autobiográficos de Arturo Barea en *La forja de un rebelde* (1990), TVE" (215).

²⁷ Me refiero a la ininterrumpida emigración gallega que ha tenido lugar desde el siglo XVII formando ésta, por lo tanto, un rasgo identitario de su comunidad. Los flujos migratorios tienen diferentes fases: "La primera comenzó ya en el siglo XVIII, cuando miles de gallegos salieron a trabajar como jornaleros a las tierras andaluzas, castellanas y portuguesas. Entre 1860 y 1936 se localizan la mayor parte de los flujos de población gallega con destino a Cuba, Argentina y Brasil" (galego.org/espanol/hoy/mundo.html). En un artículo de Xosé Manuel Malheiro Gutiérrez se explica cómo esta emigración se ha debido tradicionalmente a la necesidad de buscar trabajo: "la emigración a América ha sido un fenómeno de gran repercusión en la historia reciente de Galicia. Parte de nuestro presente se desarrolla alrededor de este hecho, incidiendo en la economía, demografía, sociedad, cultura o educación.... Galicia, tradicionalmente exportadora de mano de obra (inicialmente a América; más tarde a Europa) sigue enviando mano de obra joven y preparada hacia otras regiones. Sin embargo, en algunas zonas de Galicia, el incremento de la inmigración a la que hay que añadir la que conforman los retornados, empieza a tener presencia en la sociedad" ("El fenómeno migratorio en Galicia: del obrero emigrante al ciudadano acogedor" 155).

pastar y se dedica a las faenas agrícolas, su esposa Fatma va a por agua a la fuente y se ocupa de las tareas domésticas. Pero, a la espera de que llegue la época de la cosecha, Aalami debe partir en busca de trabajo. Tras despedirse de su familia, se dirige a Alcazarquivir atravesando diferentes parajes rifeños. Pernocta en un campamento de nómadas, con quienes comparte la celebración de una boda, y es allí de donde llegan noticias de la sublevación militar en España. Aalami reza – 'Díos mío, guíame por el recto camino'– y se dirige a Tetuán, donde presencia la visita del Jalifa a la Gran Mezquita antes de acudir a alistarse como voluntario para combatir junto a las tropas de Franco. Mientras está en el frente, en casa la vida cotidiana sigue su curso. El hijo pequeño enferma y Fatma va a comprar algunas medicinas en el mercado: como quiera que el niño no mejora, opta por llevarle al hospital militar español, donde es convenientemente atendido. La obra de España en el Protectorado es ensalzada en un rápido recorrido por distintos aspectos de la misma. En la Península, Aalami es herido y permanece convaleciente en un hospital hasta poder regresar a su tierra y reintegrarse a la vida cotidiana: el soldado se convierte de nuevo en campesino. (Perucha, *Antología crítica del cine español* 122)

Aunque parece que el conflicto temático del film –resultante del montaje producido tras el rodaje y el posterior exilio de Carlos Velo– sea la Guerra Civil española, en esta película de propaganda fascista la trama se centra mayormente en mostrar el día a día cotidiano de una familia marroquí trabajadora con un montaje observacional y aportando una visión romántica:

El filme original narraba la vida de un campesino moro en Tetuán, Aalami – encarnado por un montañés de la kabila de Beni Gorfet y alistado en el Regimiento de Regulares núm. 4 de Larache– recién casado con Fatma–que personificaba una prostituta de Larache llamada Tájera–. La idea era mantener el espíritu del cine de Flaherty, recogiendo con la cámara la verdad ambiental en la que se desenvolvía la vida del protagonista, 'sus esfuerzos para hacer su casa de barro, su horno de pan... O sea, Flaherty. Los trabajos y los días. El trabajo de la tierra en un sitio donde ésta era bastante generosa, pero también las angustias...', con aportes de ficción y una intención bastante menos patriótera de la que después quedó en la versión estrenada. Velo sacó a la protagonista de una casa de putas porque su religión impedía a las mujeres nativas ser fotografiadas y seleccionó a los intérpretes entre los oficiales indigenistas para armar la vida de una familia autóctona que ve cómo uno de sus miembros debe marchar a la guerra. (Miguel Anxo Fernández, *Las imágenes de Carlos Velo* 87)

La contraposición entre un montaje documental observacional al estilo R. J. Flaherty – donde las fisuras del montaje son menos perceptibles– con el de un montaje que mezcla

varios estilos de autores soviéticos (Lev Kuleshov, M.S. Eisenstein, Dziga Vertov) cuyo resultado dirige intensamente al espectador (por ejemplo, a través de la asociación de ideas, los picados y contrapicados, los planos cortos y primeros planos) evidencia el carácter pedagógico de su trabajo. La intención de enseñar-mostrando de Carlos Velo en *Yebala* se convierte en un enseñar-dirigiendo como consecuencia de la posterior manipulación franquista del film:

Velo siempre lamentó no poder acabar el filme como quería. 'Utilizaron casi todo, menos la historia de mi campesino, que no quería ir a la guerra. ¿Comprendes?' En aquella aventura reconocía que 'yo estaba un poco loco porque en la misma zona de Franco hacía una película en la que un moro yebli se preguntaba por qué tenía que ir a la guerra de España, que no sabía lo que era, y dejar su tierra'. (Fernández 95)

En cualquier caso y a pesar de la trama propagandística, en *Romancero marroquí* se repite con una técnica ya madura la mirada romántica sobre la relación del hombre con la tierra a través del proceso del trabajo que cubre la filmografía inicial de Carlos Velo. Sobre la mirada de Velo con respecto al trabajo, también llama la atención su interés por mostrar estas actividades como procesos y prácticas a través del protagonismo de los objetos producidos. En este sentido, es relevante señalar el parecido entre dos escenas de la película separadas por más de una hora de metraje.

En la primera, cuando el film está mostrando cómo los marroquíes trabajan la tierra para que dé el trigo necesario para producir pan, la angulación de la cámara de Carlos Velo se coloca a la altura y de frente a los dos bueyes que están atados entre sí y que están siendo dirigidos por el campesino para la actividad de la siembra. Tanto la angulación como el encuadre del plano subrayan un mayor interés en el proceso de producción que en el sujeto que la dirige. Asimismo, la multitud de primeros planos que enfocan el producto del trabajo no sólo marcan estéticamente toda la producción

documental de Velo sino que temáticamente sus películas se estructuran en torno a los procesos de producción antes que en sus sujetos. Este interés estético por el proceso centrado en el objeto era común durante los años 30 como lo refleja el manifiesto cultural del crítico ruso S. Tretiakov *Biografía del objeto* (1929), en el que ponía de relieve la importancia de retratar los objetos y sus formas de producción en detrimento de las novelas que desplegaban sus tramas en torno a un sujeto protagonista:

Al novelista clásico no le interesa la persona como partícipe de un proceso económico.... Dado que sus personajes han sido sustraídos a los sistemas de producción y trasladados a los sistemas psicológicos de lo cotidiano, la novela suele transcurrir durante el tiempo libre del héroe.... [L]a novela basada en la biografía del héroe humano está fundamentalmente viciada, y constituye, en la actualidad, el mejor método para hacer contrabando de idealismo.... [L]a figura del héroe está sobredimensionada, por lo que, en vez de verse condicionada por tales objetos e influencias, es ella misma la que empieza a condicionarlos.... La estructura compositiva de la 'biografía del objeto' es una cinta transportadora a lo largo de la cual una unidad de materia prima se mueve y se transforma en un producto útil gracias al esfuerzo humano.... Dichas personas entran en contacto con el objeto a través de sus cualidades sociales y de sus habilidades productivas. El momento del consumo ocupa tan sólo el último tramo de la totalidad de la cinta transportadora. Las características individuales y distintivas de las personas dejan de ser pertinentes aquí. Los tics y las epilepsias del individuo pasan desapercibidos. Por el contrario, las neurosis sociales y las enfermedades profesionales de un grupo determinado ocupan el primer plano.... [E]l sentimiento tiene su lugar adecuado, y no es percibido como una experiencia privada. En ella aprendemos la trascendencia social de un sentimiento al considerar el efecto que éste ejerce sobre el objeto en curso de fabricación. (n.p.)

La segunda escena de *Romancero marroquí* a la que he hecho mención tiene lugar justo al final de la película cuando un ejercito encarnado en su totalidad por niños españoles desfilan y realizan los entrenamientos militares en la orilla del mar, símbolo de la frontera que une y separa Marruecos de España. Aquí, la cámara, al igual que durante la filmación de los bueyes arando la tierra, se coloca en medio de las filas de los soldados, a una altura media de sus cuerpos, y deja que sea el proceso del entrenamiento el que construya el cuadro de la escena. Se realiza de esta forma una analogía estética y

conceptual entre el campesino y el soldado de la cual se puede interpretar que se refleja una simbiosis entre la construcción de la subjetividad del trabajador migrante en su proceso de labor y en la del soldado en el proceso del trabajo de la guerra.

El protagonismo del modo de producción es constante en toda la obra del director gallego. De hecho, da la impresión de que la filmografía documental de Velo es una respuesta a la interpelación que lanza Tretiakov en su manifiesto cuando explicita: "Aún están por escribir libros como El bosque, Pan, Carbón, Hierro, Lino, Algodón, Papel, La locomotora y La fábrica" (n.p.), sobre todo en las obras que codirige con el comunista Fernando Gutiérrez-Mantilla y Merendón (1903-1964). La primera película que dirigen juntos es *La ciudad y el campo* (1934) bajo el Gobierno de la Segunda República, cuyo objetivo consistía en participar en las Misiones Pedagógicas²⁸. Como recuerda el propio Velo, se trataba de "un documental sobre la historia de un huevo de gallina en una granja colectiva que había montado la República" (qtd in. Fernández 47). Además, "la filosofía del encargo [de la República] casaba con su afán alfabetizador y divulgador" (Fernández 46). *La línea general* (1929), de M. S. Eisenstein, fue el modelo que siguieron Mantilla y Velo porque trataba sobre "la historia de un tractor que se entrega a una comunidad campesina después de la Revolución para trabajar la tierra. Hicimos algo parecido [explica Velo] pero con la incubadora....' En el aspecto formal se adivina esa inspiración en la planificación y en otros documentales de la época" (Fernández 48).

²⁸ Las Misiones Pedagógicas fue un proyecto sociocultural llevado a cabo por el Gobierno de la Segunda República, a través del Ministerio de Instrucción Pública y desde las plataformas del Museo Pedagógico Nacional y la Institución Libre de Enseñanza. El objetivo consistía en mejorar los altos índices de analfabetismo de los años 30 en España, sobre todo en las zonas rurales. Para un análisis de las Misiones Pedagógicas recomiendo la lectura del libro *Misiones Pedagógicas. Educación popular en la Segunda República* (2016), de Alejandro Tiana. En la introducción se puede leer la siguiente definición de las misiones: "escuelas ambulantes que van de pueblo en pueblo. Pero una escuela donde no hay que aprender con lágrimas, porque lo primero es divertirnos', fueron revitalizadas por la Segunda República con el fin de llevar los valores republicanos a los pueblos más olvidados de la geografía española" (7-8).

La siguiente película que filma con Mantilla es *Almadrabas* (1935). En este mediodocumental las imágenes relatan la muerte de los atunes desde que caen en el circuito de redes, que dan nombre a esta película, hasta que son convertidos en varios tipos de mercancía, mediante diferentes procesos de divisiones y tratamientos para el aprovechamiento de todas las partes del pescado, en Cádiz. La película de Carlos Velo termina con las siguientes palabras mientras la cámara recorre desde la cabeza hasta la cola el cadáver de un atún: "Éste es el héroe: superficie del mar, mezclado con su pueblo, que buscando el área caliente de las aguas para sus nupcias incógnitas encontró en su camino acuático la extraña pantalla de unas redes donde fue apresado y muerto con todos sus compañeros" (00:19:50). A continuación, la música acompaña, por el siguiente orden, un plano de latas de atún en conserva y cuerpos de peces descabezados y colocados simétricamente en el suelo. Finalmente, una multitud de mujeres y jóvenes saliendo del trabajo miran a cámara y son observados por ella con la misma configuración del espacio que construyeron los hermanos Lumière en *Obreros saliendo de la fábrica* en 1895 y que Velo tiende a repetir, como he comentado, también en *Romancero Marroquí* cuando deja que el trabajo construya los márgenes del cuadro de su cámara desde un ángulo intermedio. Por el contrario, Fernández no interpreta en esta escena el rastro de la película de los Lumière debido a que las intenciones pedagógicas de la mirada de Carlos Velo le obligaban a escapar de representaciones estetizantes. Según explica Fernández:

[Roman] Gubern cree ver en el plano final de los trabajadores saliendo de la factoría 'una reminiscencia' de los hermanos Lumière en su *Salida de los obreros de la fábrica*, algo quizás muy distante de las intenciones de Velo y que seguramente habría de situarse mejor en una línea socializante que en la meramente esteticista de la que Velo siempre huyó hasta donde le fue posible. (58)

Almadrabas retrata el trabajo del campesino con la tierra y la labor del marinero con el mar. Si bien el tono divulgativo de sus películas construye una relación armónica entre la

materia y el ser humano a través del proceso del trabajo, en *Almadrabas* la mirada romántica de *Yebala* da paso a una correlación bélica que construye el trabajo en común como una actividad de lucha. Esta simbiosis sobre todo se aprecia en el protagonismo del ritmo musical que estructura el film:

Confesó Velo que la estructura del montaje para *Almadrabas* se le había ocurrido al observar un cortometraje publicitario hecho por su admirado S. M. Eisenstein para la esposa de un relojero suizo, con los ritmos del montaje marcados por un nocturno de Chopin. 'Hice un análisis de cómo se contaban los fotogramas de acuerdo con las notas del nocturno. La idea me parecía estupenda y la apliqué en *Almadrabas*. Con mucho miedo adapté los cortes de Sáinz de la Maza [por recomendación de Federico García Lorca] a las imágenes de la película. Para mí fue una revelación de nuevas posibilidades del montaje'. (Fernández 51)

Galicia (1936), el último film que Velo y Mantilla firman juntos en España, encarna de nuevo el interés por el trabajo de la tierra y por el trabajo del mar. Sin embargo, hasta recientemente sólo se ha conocido la primera parte ya que el metraje dedicado a los marineros había desaparecido desde el inicio de la Guerra Civil. Parte de *Galicia* (1936) ha sido recientemente hallada en Moscú tras permanecer 70 años perdida²⁹. En el siguiente fragmento, se transcribe parte de la voz en *off* que narra el metraje conservado y que denuncia explícitamente la explotación del trabajador asalariado que lo obliga a migrar:

La belleza incomparable de Galicia fue captada por la cámara cinematográfica pocos días antes del movimiento fascista que redujo a la esclavitud a este pueblo laborioso y humilde.... Este Finisterre de los viajeros antiguos es una de las regiones más fértiles de España, pero su riqueza no beneficia a los trabajadores que la producen, sino a los grandes propietarios y a los caciques.... El pueblo trabajador fue siempre pobre. Abundan en proporción enorme los pequeños propietarios, víctimas de la explotación y la usura. Los esfuerzos de los labradores laboriosos favorecen sólo a una minoría de privilegiados, gente improductiva que vive del trabajo ajeno. (00:01:44-02:22, 00:05:50-06:15)

²⁹ En el reportaje "'Galicia', la histórica película de Carlos Velo, hallada en Moscú tras 70 años perdida" (2010) de Daniel Salgado (elpais.com/diario/2010/12/16/galicia/1292498289_850215.htm) se pueden leer más detalles sobre el encuentro del metraje perdido.

Este film ha sido considerado como una obra cultural fundacional del relato del pueblo gallego caracterizado por una intensa biografía emigrante que dura hasta la actualidad. Para Fernández, "[d]e no haber tenido lugar el drama histórico que condujo a Carlos Velo al exilio, el cortometraje *Galicia* se afirmaría como el punto de partida de una cinematografía nacional gallega de rasgos propios y diferenciados" (71).

b) Años 60 y 70: el montaje militante en el caso de *Llorenç Soler*

El cine militante que surge en España durante el franquismo encuentra uno de sus principales referentes en el cineasta Llorenç Soler (1936)³⁰. Su extensa producción cinematográfica tiene como núcleo la denuncia de la exclusión de sectores sociales desposeídos ya sea porque se trate de trabajadores migrantes o porque formen parte de comunidades étnicas discriminadas en un contexto español, como es el caso de otra de las arraigadas otredades en el proyecto españolista, los gitanos³¹. No es posible extenderse

³⁰ Durante la dictadura franquista se produjeron varias películas en las que directa o indirectamente se habla de la migración laboral, sobre todo interna, aunque debido a la censura y a la obligada clandestinidad de su producción y distribución muchas de ellas son hoy muy poco conocidas. Algunos ejemplos son los siguientes: *Surcos* (1951), *Los golfos* (1959), *Torerillos* (1962), *52 domingos* (1965), *No se admite personal* (1968), *Lejos de los árboles* (1972), *El campo para el hombre* (1975). Por ejemplo, el Colectivo de Cine de Madrid produjo varias películas anónimas y filmadas en clandestinidad durante el tardofranquismo. También en este periodo la Cooperativa de Cinema Alternatiu produjo *Viaje a la explotación* (1974), un cortometraje documental sobre la inmigración marroquí en Barcelona.

³¹ Vilches escribe una síntesis sobre la representación del gitano en el cine español en la entrada sobre racismo: "El cine español hereda los antecedentes de cine mudo que sitúa un gitano con todas las herencias y los prejuicios propios de la comedia de los siglos anteriores, en donde no puede faltar una alusión a la España romántica y gitana: *A day with the Gypsies* (1906), de Gaston Giribet; *The Spanish Gypsy*, (1911), de David Wark Griffith, *El vagabundo y Carmen* (1916), ambas de Charles Chaplin. Esta herencia se une en España a los aspectos castizos, de casta, que distinguen al colectivo. En España, *La danza fatal* (1914) de Josep de Togores y *Gitana cañí* (1917) de Armando Pou, protagonizadas por Pastora Imperio y *Rosario la cortijera* (1923) de José Buchs, interpretada por la Argentinita. El cambio se realiza con la entrada del cine sonoro cuya representación será una película de indudable éxito de taquilla al contar con Imperio Argentina: *Morena Clara* (1934), de Florián Rey.... Las películas españolas no rompen con el tópico, pero nos muestran gitanos de alma blanca que enfrentan luego al racismo como en *Martingala* (1940) de Fernando Mignoni o si roban lo hacen por hambre como en *Un Caballero Andaluz*, (1954) de Luis Lucia, film donde se permite un matrimonio interétnico, con una gitana ciega, interpretada por Carmen Sevilla. El gitano cuya imagen vive en la esquizofrenia de participar del acervo artístico del nosotros español, sobre todo en Andalucía al mismo tiempo que pertenecer a un grupo rechazado, cuenta con una filmografía impresionante y de una calidad excelente en este campo, films alejados absolutamente de la realidad gitana, pero magníficos: *Desde Los Tarantos* (1963) de Francisco Rovira Velea, a la magnífica serie de Carlos Saura que comienza con *Bodas de Sangre* (1981) o *Flamenco* (1985) y *Flamenco, Flamenco* (2010). Los tópicos gitanos no desaparecen con el cine sino que se idealizan como parte del carácter y adquieren un tono positivo de romanticismo como corresponde a estos 'seres de la noche y la fiesta'. Son

aquí en este documental ya que existen otros de la producción de Llorenç Soler cuyo análisis se adecúa más a la figura del trabajador migrante. Sin embargo, es necesario referirse brevemente a la denuncia de la exclusión social de los gitanos en el mediodocumental *Gitanos sin romancero* (1976). El proyecto nace en 1971 cuando la entidad benéfica Patronato de Asistencia Social diseña un proyecto de viviendas sociales para una comunidad de gitanos que estaban viviendo en chabolas a las afueras de la ciudad de Pontevedra. Los arquitectos César Pontela y Pascuala Campos inician el proyecto y en 1975 ya se habían levantado las primeras casas. Ocho familias son desplazadas a las viviendas, pero como se descubre en el documental éstas reinscriben los prejuicios y la discriminación que se ha perpetuado hasta la actualidad entre parte de la comunidad no gitana. El film dura 34 minutos aproximadamente y se divide en diferentes secciones separadas por intertítulos. Concretamente, interesa comentar la parte dedicada al trabajo en la que los protagonistas comentan sus preferencias entre el trabajo fijo (con el que se percibe un salario semanal o mensual) o el trabajo a destajo (que se paga según lo trabajado puntualmente). Hay que señalar que el narrador del film ya ha caracterizado a la comunidad gitana como nómada y por lo tanto toda la sección en torno a las prácticas laborales queda indirectamente relacionada al carácter de desplazamiento afín a la condición del trabajador migrante, que en este caso, según la mirada de la película sería constitutivo de la historia de los gitanos. A continuación, transcribo fragmentos del narrador que introduce esta sección titulada 'Un modo gitano de trabajar' y cuya voz en *off* se superpone a un montaje de fotografías de diferentes manos en primer plano. Como se

lacrmas inevitables debido a la pobreza, generales a todo el grupo, pero superados por el héroe, normalmente una heroína" (126-27).

verá, tras el texto subyace la idea del trabajo asalariado como el modo moderno de esclavitud:

Para el gitano el único fin de su trabajo es el de ganar el dinero justo para el sostenimiento de su familia tendiendo a buscar formas de trabajo que no le encadenen excesivamente. Algunos prefieren los sistemas a destajo, a tanto la pieza, porque permite un absentismo laboral difícil de plantear en una ocupación fija. Otros caen deliberadamente en manos de intermediarios que compran su mano de obra a bajo precio para revenderla a más del doble de lo que han pagado. Es también un tipo de relación que por ambas partes se desvincula fácilmente. El gitano mantiene así su independencia de toda atadura y sigue siendo señor de sus actos. Sin embargo, algunos, ante el señuelo de la Seguridad Social, prefieren aceptar un salario fijo. Son los menos ya que las estadísticas demuestran que el 71% de los gitanos activos no están cubiertos por los seguros sociales. (00:21:45-00:22:50)

Por otro lado, este apartado se centra principalmente en el cortometraje documental *El largo viaje hacia la ira* que Llorenç Soler filmó en Barcelona en 1969. Entre la novela de denuncia social de R. J. Sender y la película de Llorenç Soler han pasado 30 años (la Segunda República, la Guerra Civil, y el segundo franquismo cuando de nuevo se radicalizan las luchas obreras –duramente reprimidas por la dictadura franquista– y se acentúa la necesidad de una reforma industrial para agilizar la producción que en España sufría un fuerte retraso)³². *El largo viaje hacia la ira* es una película centrada en mostrar las miserias experimentadas por los protagonistas de los movimientos migratorios durante los años 60, concretamente en Barcelona. En realidad, el proyecto surge porque este documentalista había recibido un encargo del Patronato de la Vivienda

³² "El régimen se había propuesto no sólo la destrucción de las instituciones de clase sino también la desarticulación de la clase obrera misma. Esta desarticulación debería conseguirse a través de la imposición de un sistema autoritario y paternalista de relaciones industriales basado en un tipo de contrato individual implícito por el cual los trabajadores renunciaran a sus derechos de organizarse colectivamente a cambio de ser protegidos por el Estado en todos los aspectos de su trabajo. Asimismo, recibirían una serie de servicios y subsidios a través de las obras sociales de los sindicatos verticales. Este sistema entró en crisis con el fracaso de la autarquía a mediados de los años cincuenta. La incorporación de España en la economía occidental entrañaba el cambio del modelo de relaciones industriales. El nuevo capitalismo español y multinacional necesitaba negociar la introducción de nuevas tecnologías directamente con sus plantillas. Además, le hacía falta el despido libre para poder competir a nivel europeo y le sobraba todo el aparato burocrático de regulación estatal de salarios y condiciones de trabajo. En términos generales, esta contradicción entre modernización y autoritarismo fue la dinámica más importante del proceso de cambio democrático pero no fue en ningún sector más aguda que en el de la producción" (Balfour, "El movimiento obrero desde 1939" 4).

para filmar un video publicitario sobre las condiciones urbanísticas de la ciudad de Barcelona. Cuando Soler les mostró las imágenes de la película *Será tu tierra* (1966) con destartalados barracones donde se concentraban los emigrantes que no paraban de llegar de todas partes de España (porque económicamente no se podía vivir de el campo debido al abandono institucional y a las políticas de propiedad), el patronato se quedó con la película pero decidió archivarla y no mostrarla para no perjudicar su imagen. Entonces, Soler montó este nuevo documental de 24 minutos en el que se concentra en los testimonios de los trabajadores recién llegados a la ciudad condal. *El largo viaje hacia la ira* se convirtió en el negativo de la versión oficial de la España del *desarrollismo* porque su mirada narra la precariedad que las clases desposeídas pagaron con sus cuerpos y existencias para que España se abriera a la economía liberal del progreso durante el período franquista³³.

³³ En 1953 con los Pactos de Madrid firmados entre España y Estados Unidos (acuerdo mediante el que Estados Unidos instaló bases militares a cambio de una pequeña suma de dinero) se inicia una *corrección* de la imagen exterior de la España fascista y se comienza a implantar un nuevo modelo económico, liberal, acorde con la modernización del resto de Europa. Comienza el periodo conocido como *desarrollismo* que consiste en construir una imagen de España como país democrático y fomentar el movimiento económico mediante por ejemplo el turismo interior y exterior: empieza a construirse la identidad de un país sin violencia, exótico, volcado en el sector servicios y en la edificación para potenciar el turismo. Esta nueva política provocó un cambio radical en la subjetividad de un trabajador que vivía la miseria y el trauma de un país pobre, en posguerra y atrasado durante la dictadura fascista. Las migraciones por causas laborales fueron una de sus consecuencias. Pilar Huertas y Antonio Sánchez narran este giro socio-económico en su manual *El desarrollismo en la España de los 60* (2014) de la siguiente forma: "Tras este espaldarazo internacional al gobierno franquista [los Pactos de Madrid con Estados Unidos] comienza por parte del *Régimen* una cierta liberalización en la economía que permitirá la entrada de capital extranjero –fundamentalmente norteamericano– que va a aliviar en cierta medida la poco boyante economía nacional. Sin embargo, las férreas disciplinas autárquicas en vigor chocan con el protagonismo que empieza a cobrar el mercado, produciendo una grave acumulación de la deuda exterior –en gran medida debida a las altas tasas aplicadas a la importación–, unos significativos déficits comercial y fiscal, y unas elevadas tasas de inflación. Se hacía preciso un cambio en el modelo económico que corrigiera los desequilibrios generados.... En julio de 1959 el Instituto Español de la Moneda Extranjera estaba a punto de suspender pagos, en tanto el ministro de Economía, Alberto Ullastres, conseguía un préstamo de 544 millones de dólares por parte de los EE.UU. En el mismo mes se publicaba el denominado *Plan de Estabilización Interna y Externa de la Economía*, que se había venido gestando por el equipo económico del séptimo gobierno de Franco y que estuvo precedido por una serie de medidas económicas de urgencia destinadas a disciplinar el sector financiero y una reforma tributaria encaminada a equilibrar las finanzas estatales que, si bien no representó una profunda renovación del sistema impositivo ni lo dotó de la necesaria elasticidad y equidad, si obtuvo resultados en el ámbito presupuestario, en el que se consiguió una importante reducción del déficit público... A partir de ahí comienza una nueva etapa en la vida del *Régimen* en la que se intentarán aliviar las graves tensiones internas... a través de un cambio de orientación económica que implicó la apertura de España al exterior y cuyos rápidos y favorables resultados llevaron a definir dicha etapa como la de *milagro económico español de los sesenta*" (15-6). Santiago López-Petit amplía este relato desde una perspectiva más crítica: "Después del Plan de Estabilización, y superado políticamente el ciclo de luchas de 1961-1962, se abre una época que, surcada de crisis y altibajos, se extiende hasta 1973. En este periodo 1961-1973, se dará un crecimiento medio anual

Este relato en blanco y negro persigue la agitación del espectador al ofrecer las imágenes del trabajador migrante en sus condiciones de sometimiento. Sin embargo, el montaje temporal lineal y la narración dirigista de la realidad documental no desarticulan una estructura de pensamiento que se organiza jerárquicamente entre un sujeto que muestra para *enseñar* y otro que observa para *aprender* (y que, por lo tanto, necesita ser representado y/o ilustrado). El documental despierta el siguiente interrogante: ¿esta inscripción cultural considerada comprometida socialmente o militante convierte sus representaciones en una estatización de la explotación o, por el contrario, en una apertura a su desocultamiento³⁴?

En el montaje de *El largo viaje hacia la ira* un narrador omnisciente introduce el film, con voz grave, mientras se ve en primeros planos a trabajadores migrantes de todas las edades caminando hacia la cámara: "Ellos se llaman Antonio, Luis, Alfonso, Matías, Pablo, Enrique, Jacinto, José. Ellos iniciaron un largo viaje hace tres, cinco, diez, quince años atrás" (00:00:24-40). Un tren que pasa de largo y la cámara se adentra en la Estación de Francia, en Barcelona, donde tras decir el narrador "son los emigrantes", comienza a enumerar más de una veintena de posibles procedencias de los recién llegados. La cámara, mientras, filma primeros y fragmentados planos de las vestimentas y las maletas de los migrantes. A continuación, explica el contexto sociopolítico de los flujos de emigración

acumulativo del 7%, la multiplicación por tres de la producción industrial, y, en fin, el gran boom del 'milagro español'. Milagro, salpicado, sin embargo, por algunos inconvenientes: tasas de inflación elevadas, estructura económica irracional, paro, crisis... que oscurecen el brillante desarrollo. El plan de capital desplegado contra la autonomía de clase expresada en el ciclo de 1961-1962, se presenta en un doble frente: liberación política y desarrollismo. Son las dos caras de un mismo proceso encaminado a recuperar la productividad, y a utilizar políticamente la lucha obrera en función del desarrollo económico. En este periodo, las 'innovaciones'... del año 1958, alcanzan toda su plenitud. El Estado franquista del periodo 1961-1973 no pretende anular la lucha de clases, sino utilizarla para dinamizar el desarrollo" (*Luchas autónomas de los setenta* 35).

³⁴ Walter Benjamin en "Autor como productor" (1934) reflexiona sobre esta doble posibilidad en el siguiente fragmento: "Objeto de contemplación placentera [donde] la lucha política deja de ser un medio de producción y se convierte en artículo de consumo... [porque] [u]n autor que no enseña nada a los escritores no enseña nada a nadie. Por eso es determinante el carácter modélico de la producción, que es capaz (primero) de iniciar a otros productores en lo que es esa producción, y (segundo) de poner a su disposición un aparato mejorado" (*Walter Benjamin. Escritos políticos* 104-05).

que proceden de otras partes pobres del país mientras se muestran imágenes de los coches en la ciudad y otros símbolos que la definen como un espacio de progreso. Entonces comienzan a superponerse sobre esas imágenes de desarrollo y sociedad de consumo los testimonios individuales de los trabajadores con la intención de que se revele el desfase entre el capital de la ciudad y la pobreza y miseria del emigrante que la habita. Se trata de cine político, militante y clandestino, sin embargo en su técnica filmica, en su montaje, el resultado corre el peligro de desembocar en las consecuencias que ya criticó Benjamin en 1934 en relación a la corriente artística alemana denominada Nueva Objetividad:

[esta técnica] abaste[ce] un aparato de producción sin irlo transformando (en lo posible) [lo cual] es un procedimiento criticable aunque los materiales de que se abastece al aparato parezcan de naturaleza revolucionaria.... [L]a Nueva Objetividad ha hecho de la lucha contra la miseria, a su vez, un nuevo objeto de consumo... y se convierte en objeto de contemplación placentera... la lucha política deja de ser un medio de producción y se convierte en artículo de consumo. (*Walter Benjamin. Escritos políticos* 100-104)

El dispositivo cinematográfico que activa Llorenç Soler en *El largo viaje hacia la ira*, mediante su mirada antropológica de la otredad, mantiene también la estructura jerárquica entre el intelectual y el subalterno, y conduce, en conclusión, a un relato cuyo efecto es de nuevo custodiador, inmunizador, en favor de la propia identidad. No obstante, hay un aspecto significativo en las películas clandestinas de este periodo como *El largo viaje hacia la ira* (1969) o *No se admite personal* (1967) de Antonio Luchetti y Agustí Corominas (que se analizará en el capítulo segundo): la fuerza política del anonimato con la que fueron producidas. El cine militante generó un circuito de producción y distribución económico de imágenes diferente al hegemónico y por lo tanto nuevos canales de comunicación. En las redes de cine clandestinas de los años 60 y 70, como explica Pere Ignasi Fages, la fuerza del anonimato fue un desafío para el modelo de industria

cinematográfica operante pues la multiplicidad anónima de los participantes hizo de estos films productos imposibles de capitalizar:

Se rodó muy poco, pero en el fondo fue mucho trabajo y que nadie, absolutamente nadie, puede atribuirse ni capitalizar. Detrás del más pequeño rodaje, de la más pequeña exhibición del material clandestino, había mucha gente. Desde el que hacía funcionar el proyector hasta el que lo transportaba, quien llegaba con la película, quien llegaba con la cámara. El pequeño sistema de seguridad para hacer desaparecer inmediatamente el negativo o la banda de sonido para que nunca fuera el rodado pues podía identificarlo la policía, el que se llevase el material a casa. Detrás de dos minutos de noticias igual había diez, doce, quince personas implicadas. (*Crónica D'una Mirada. "Xarxes clandestines"*; my trans.; 00:05:45-07:30)

c) Globalización: el montaje espectral en el caso de *Edificio España* (2012) de Víctor Moreno

La acentuación de la heterogeneidad temporal fruto de la mirada cinematográfica de un montaje que exhibe sus fisuras tiene una fuerte presencia en el documental *Edificio España* (2012), de Víctor Moreno. La superposición dislocada de diferentes temporalidades que conviven de forma difusa no es siempre explícita y ha eclosionado en el aumento de producción de documentales con esta característica en las últimas dos décadas. La violencia reprimida de los eventos sociopolíticos obliterados retorna en esta forma híbrida de montaje temporal. *Edificio España* retrata el día a día del trabajo de una comunidad de empleados, en mayor parte inmigrantes, en la España contemporánea³⁵. La tipología de montaje, a la que se ha denominado aquí *espectral*, muestra la crisis del sujeto que trabaja en la era post-industrial a través de la construcción de una mirada extrañante (*ostranenie*) en el sentido que le dieron los formalistas rusos. Por una parte, como explica Vicente Sánchez-Biosca en *Teoría del montaje cinematográfico*

³⁵ Según el Instituto Nacional de Estadística (INE), en 2016 la población residente extranjera en España es de 4,418,898. Sobre los movimientos migratorios en España recomiendo la consulta del siguiente archivo online elaborado por Josefa Otero Ochaíta: sauce.pntic.mec.es/jotero/.

los formalistas rusos... conciben la imagen poética, el uso literario de la lengua, como una desviación de la norma lingüística. El marco, entonces, en el que se inscribe lo literario –y, por tanto, la *ostranenie*– respecto al uso corriente y cotidiano de la lengua natural es la relación entre automatización y perceptibilidad. Si en el empleo habitual, el lenguaje aparece automatizado, impidiendo vivir intensamente el significante, el uso de la desviación provoca una sorpresa inmediata que torna la palabra más densa y perceptible. La imagen poética, la *ostranenie*, consiste –según Shklovski– en arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro contexto inesperado. El resultado de esta operación devuelve al conjunto –y no sólo al elemento desplazado– la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado y... los hechos se presentan como una 'visión' (como si fueran vistos por primera vez), en lugar de bajo el prisma de un reconocimiento. (83)

Por otra parte, como también explica Sánchez-Biosca el montaje se sitúa en la crisis moderna que dio lugar a articulaciones de discursos que visibilizan los diferentes espacios y tiempos de enunciación así como la intertextualidad intrínseca de cualquier enunciado:

por una parte, un texto que desborda al sujeto que lo produce poniendo de relieve la incapacidad de éste para darle un sentido inequívoco, un texto en el que resuenan voces que el propio sujeto desconoce y, en consecuencia, un texto que muestra la impotencia del sujeto para clausurar la operación de sentido. Es éste un texto que cobra sentido más allá del sujeto, que habla más de lo que le impuso la voluntad de quien lo produjo; por otra parte, ese mismo texto considerado como una amalgama de citas, como un mosaico de voces que remiten a otros textos anteriores y coetáneos, sin los cuales el sentido no puede completarse y, por tanto, sólo es capaz de significar trabajando con lo que otros han dicho. (47)

En este sentido, *Edificio España* representa las huellas arquitectónicas de ese "clausurar la operación de sentido" en el proyecto españolista cuya praxis ha protagonizado el trabajador migrante. La inauguración de este edificio en 1953 sirve como metáfora sobre los discursos que impulsan la empresa de la identidad nacional a la par que alimenta la construcción de la subjetividad del trabajador mediante la praxis. El Edificio España se inauguró en Madrid en plena dictadura franquista y concretamente en el momento en el que España habría sus puertas a la economía europea. Como se ha comentado, 1959 es la fecha en la que comienza el periodo desarrollista para construir una España moderna y se consolida una economía basada en gran medida en el sector turístico. En los años 70 este

edificio pierde protagonismo porque las nuevas construcciones, índices del comienzo de una nueva época, comenzaban a ubicarse en otras zonas de la ciudad. En 2005, cuando en el país se vivía el final del auge inmobiliario, un fondo de inversión compra todo el edificio y pretende reformarlo pero sin tocar las partes protegidas: la fachada, el *hall* principal, las galerías comerciales y las escaleras. En 2007, en pleno estallido de la última recesión, comienzan las reformas del inmueble pero en 2010 se suspende el proyecto y no será hasta 2017 –con la nueva adquisición de éste por una empresa china– cuando se inicien las obras del edificio, que ahora ha quedado reducido a su fachada y al esqueleto.

En el documental se puede observar cómo más de 200 trabajadores inmigrantes de diferente nacionalidad (algunas de ellas provenientes de anteriores colonias españolas) se convirtieron en la transformación del Edificio España en trabajadores que vacían esta gigantesca metáfora arquitectónica del colonialismo español superviviente en su forma nacionalista. El halo espectral del cuerpo político español actual atravesado y deshilado por las diferentes generaciones de sujetos explotados se visibiliza en la película debido también al testimonio de la cámara que no sólo no borra su marca enunciativa sino que la resalta al entablar el operador conversaciones con los participantes del documental. En la película vemos cómo las entrañas de este cuerpo arquitectónico son despojadas de las marcas de su historia, de su tiempo y espacio, convertidos ahora en cenizas, en ruinas, después de pasar por varios procesos de destrucción. El director Víctor Moreno desoculta cómo al edificio se le arranca la memoria a lo largo de la misma operación a través de la cuál a los trabajadores se les sustrae la singularidad convertida ahora en tiempo abstracto al servicio del trabajo asalariado. El ritmo y la estructura de la película son impulsados por el divagar aleatorio de la cámara, conducida por el operador que la sostiene a hombros,

para atisbar en qué consiste el trabajo de los inmigrantes. Los tiempos no productivos, el humor, la apatía y las conversaciones entre sujetos migrantes provenientes de diferentes culturas emergen en las diversas temporalidades que la película consigue retratar al introducirse la cámara y el montaje de sus imágenes en el adentro de la cotidianidad de los trabajadores. Así, se les ve en sus horas de comida, en los tiempos de descanso compartiendo opiniones, en los momentos en los que se gastan bromas entre ellos e incluso cuando se autocuestionan. El montaje suspende la temporalidad lineal del documental como discurso de emancipación al introducir en su composición momentos de inoperatividad de los trabajadores y convertirlos en los protagonistas del film. La siguiente cita del filósofo Luciano Concheiro ilustra la interrupción que provoca la representación poética de la cotidianidad inoperante de los trabajadores, en este caso a través de la imagen:

Las imágenes poéticas presentan, en un solo momento, una pluralidad de eventos contradictorios. Anulan las diferencias y las oposiciones. Los principios lógicos y los criterios de sucesión temporal resultan inoperantes. Frente a la metáfora, hay exclusivamente percepción. Las barreras conceptuales desaparecen... se quiebra la sucesión temporal [y aparece] un no-tiempo en el que todos los tiempos están contenidos. La poesía hace desaparecer el tiempo del reloj, vacío y homogéneo, y lo convierte en ritmo –en el ritmo primordial. (*Contra el tiempo* 136-37)

Por otra parte, la representación del proceso de trabajo en *Edificio España* muestra las actividades del sistema socioeconómico de la España contemporánea que suelen permanecer *fuera de la escena*, alejadas de la historia oficial. La cámara en mano de Víctor Moreno deja al descubierto la explotación que se halla tras la fachada del edificio nacional supuestamente secularizado durante la transición tras la muerte del dictador Francisco Franco y la conversión violenta del país en una sociedad democrática europea. En este sentido, tanto la idea original del documental como el extrañamiento que activa el montaje espectral desencadenan una temporalidad heterogénea al visibilizarse la

intertextualidad sociohistórica y así actualizarla. En palabras de Sánchez-Biosca sobre el significado del extrañamiento que, según mi interpretación, tiene lugar en el documental

[en] estas prácticas se exhibe el principio de montaje, pues el extrañamiento del fragmento, del fonema o de cualquier otro segmento textual respecto al previsible sentido lógico y verosímil del texto introduce una percepción intensificada de todos y cada uno de los elementos que componen la obra en lugar de propiciar su percepción en cuanto totalidad y el borrado consiguiente de las partes. Y, en todo caso, el lector es el llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es en el fondo el que ha sido extrañado. (84)

Las marcas enunciativas de la cámara y la intertextualidad histórica desnaturalizan las prácticas de un sistema capitalista basado, en varios niveles, en la *acumulación por desposesión* en la que se sostiene este desordenamiento donde la figura del trabajador migrante es una de sus piezas clave, pues a través de su práctica silenciosa y cotidiana reproduce los modos de producción. En *Edificio España* la visibilidad del trayecto del operador de la cámara traslada al espectador a las desposesiones de las singularidades de las personas migrantes que limpian ahora los restos del anterior régimen político, invisibles y silenciosos. Con sus manos y su tiempo construyen el delirante sueño de la España europeizada, del progreso, que ahora en el siglo XXI sigue latiendo en los discursos nacionales institucionalizados de los partidos políticos mayoritarios.

Otro aspecto que visibiliza la condición espectral de la mirada cinematográfica es la *pobreza* y el deterioro de las imágenes temblorosas del documental. En el ensayo de Hito Steyerl *Los condenados de la pantalla* (2014) sobre la imagen digital como imagen pobre la autora define este tipo de imagen *pobre* o *digital* de la siguiente manera:

es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución estándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución.... La imagen pobre tiende a la abstracción: es una ida visual en su propio devenir. (33-34)

Edificio España forma parte de la proliferación actual del cine documental español sobre el trabajo. Más concretamente, sobre el trabajador migrante existen otros documentales contemporáneos resaltables: *La memoria interior* (2002), de María Ruido, *No Cow on the Ice* (2015), de Eloy Domínguez Serén y *La plaga* (2013), de Neus Ballús. En todos ellos se representa al sujeto trabajador cuestionando su estatus laboral. Por ejemplo, en el documental *La plaga* las vidas separadas de varios trabajadores se comunican y se acercan en articulaciones desobradas, no productivas: un trabajador del campo contrata a un inmigrante de Rumania para que le ayude, pero una plaga de mosca blanca destroza la cosecha. Una mujer inmigrante de Filipinas se enfrenta a la tristeza de la muerte constantemente al trabajar 12 horas diarias en un geriátrico. Una prostituta se frustra por la falta de trabajo después de 20 años en la profesión. En principio, sus vidas se entrecruzan porque todos atraviesan el mismo camino para ir y volver del trabajo en algún momento del día. Pero, dentro de una temporalidad dedicada a la producción emergen juntas inoperantes cuando, por ejemplo, el campesino le ofrece un pasaje a la trabajadora filipina, cuando ésta va a visitar a una de sus pacientes al hospital antes de su muerte, cuando el campesino visita al inmigrante rumano después de que se haya roto una pierna, cuando éste último escucha los problemas económicos de la prostituta, etcétera. Estos intercambios no son capitalizables y por ello su representación suspende el discurso de la producción de valor capitalista. En definitiva, a través de la figura del migrante construida en estos recientes documentales se visibilizan intercambios inoperantes que establecen temporalidades singulares y no capitalizables.

Sección III: Del trabajador migrante del Estado-nación al del imperialismo global

a) *Imán* (1930), de Ramón José Sender Garcés

Para mí, personalmente, esto es lo que ha significado trabajar en la fábrica. Ha significado que todas las razones exteriores (antes las creía interiores) en las que para mí se basaba el sentimiento de mi dignidad, el respeto hacia mí misma, el dos o tres semanas han sido quebradas radicalmente bajo el golpe de una opresión brutal y cotidiana. Y no te creas que esto ha producido en mí movimientos de rebeldía. No, al contrario, la cosa que menos esperaba en el mundo de mí misma: docilidad. Una docilidad de bestia de carga resignada. Me parecía que había nacido para aguardar, para recibir, para ejecutar órdenes; como si nunca hubiese hecho otra cosa, como si nunca hubiera de hacer otra cosa. No estoy orgullosa de confesar esto. Es el tipo de sufrimiento del que ningún obrero habla: duele hasta pensar en ello.

–Simone Weil (*La condición obrera* 46)

Sólo una década después de que Ramón J. Sender publicara *Imán*, sobre la Guerra de Marruecos, otro escritor español exiliado, en Inglaterra, Arturo Barea, publicaba entre 1941 y 1946 su trilogía autobiográfica sobre la España de principios del siglo XX: *La forja de un Rebelde*³⁶. Como ya Sender intuyó con su novela de 1930 y Barea representó en su trilogía, la Guerra del Rif (1911-1927) es el núcleo socio-histórico que sintetiza las sucesivas formas de gobierno autoritarias que suceden a la Primera República y cuyo desenlace es la Guerra Civil española en 1936 y la dictadura franquista desde 1939 hasta 1975. Lo más relevante para este capítulo es la condición de trabajadores pobres y explotados que caracteriza a los soldados que protagonizaron esta guerra y cuya presencia era obligatoria para los que no podían pagar³⁷. Esto desencadenó numerosos conflictos de lucha de clases entre patronos y operarios como por ejemplo la huelga general que desató la Semana Trágica de Barcelona en 1909³⁸. La condición migrante de los trabajadores de

³⁶ Por una parte, el propio Ramón José Sender Garcés (1901-1982) participó en la Guerra de Marruecos y en la Guerra Civil española, entre otros importantes acontecimientos en la historia del movimiento obrero español, como por ejemplo la Revolución de Octubre en Asturias en 1934. Su vida y su extensa obra literaria y periodística se caracterizan por el compromiso social y por su experimentación con la tradición narrativa realista. Al terminar la guerra, Sender se exilió en México y parte de su familia fue asesinada por el ejército franquista. Por otra parte, Arturo Barea Ogazón (1897-1957) es considerado, junto a Ramón J. Sender (en relación a sus nueve novelas cortas aglutinadas bajo el título *Crónica del Alba*), uno de los escritores de más relevancia en la literatura española del exilio. Su obra más conocida es la trilogía *La forja de un rebelde* (1941-1946) donde explica su experiencia en la Guerra de Marruecos en la que enfermó gravemente de tifus.

³⁷ Se permitía quedar exento de la incorporación a la guerra mediante el pago de 6,000 reales, en una época en la que el salario de un trabajador era de unos 10 reales al día.

³⁸ La Semana Trágica es el nombre que se le dio a las revueltas que ocurrieron, sobre todo, en Barcelona, pero también

principios del siglo XX quedó testimoniada en el siguiente fragmento del guion audiovisual con el que el director de cine Mario Camus adaptó la novela de Barea a su homónima producción televisiva de seis capítulos en 1990. En el episodio tercero se presencia la siguiente escena:

[En el camino hacia las trincheras, un soldado le dice al personaje que representa a Arturo Barea] Sea lo que Dios quiera. [Y, Arturo Barea reflexiona] Eso no significa esperanzas en la bondad de Dios, sino el fin de toda esperanza. El soldado acepta Marruecos como se aceptan las cosas inevitables; con el fatalismo frente a lo irremediable. ¿Por qué tienen que luchar contra los moros? ¿por qué tienen que civilizarlos si no quieren serlo? ¿Quiénes son los civilizadores? Campesinos que no saben leer ni escribir, gentes que viven en pueblos sin escuelas, en casas de adobes, que duermen con la ropa puesta, en la cuadra, al lado de las mulas. Este ejercito civilizador está formado por hombres, que con un mendrugo de pan y una cebolla trabajan campos ajenos de sol a sol, reventando de hambre y de miseria, el amo les roba y si se quejan la guardia civil los muele a palos. Si no se hubiesen presentado en el cuartel cuando les tocó ser soldados, les habrían dado una paliza. Y mañana, sin embargo, pueden morir en una guerra que nadie les ha explicado. (00:56:09-57:25)

La guerra para colonizar Marruecos fue consecuencia del intento nacionalista español por reestructurar una imagen imperial tras perder sus últimas colonias en 1898. Fue una batalla cruenta promovida, por una parte, por el afán de restablecer el imaginario español como nación civilizadora y potencia imperialista y, por la otra, por la necesidad de alimentar una economía basada en el extractivismo colonial. Los intereses por los recursos económicos que las minas de hierro del norte de África le proporcionaban a una economía

en otras ciudades de Cataluña, entre el 26 de julio y el 2 de agosto. Según explica Sebastian Balfour en *El fin del imperio español (1898-1923)* estos acontecimientos comenzaron por un decreto del gobierno de Antonio Maura que establecía el envío de tropas a Marruecos, lo cual provocó además que se convocara una huelga general: "Los acontecimientos de la Semana Trágica de julio de 1909 encarnan en muchos aspectos los anteriores análisis sobre las actitudes populares en el período posterior al Desastre. Fueron precipitados por la campaña militar contra las tribus del Rif en Marruecos, autorizada por el presidente del Consejo Antonio Maura. Un decreto de [1] 11 de julio ordenaba la movilización de reservistas según listas confeccionada[s] ya en 1903. Desde entonces muchos de los que estaban en las listas habían fundado una familia y, como reconoció el general Fernando Primo de Rivera, ex ministro de la Guerra, se consideraban libres de cualquier posterior obligación de hacer el servicio militar. El decreto provocó protestas virulentas que en particular en Barcelona, en parte por ser el puerto de embarque, se decantó en una violencia y larga confrontación con las autoridades.... La semana de violencia de Barcelona y de las poblaciones industriales de los alrededores comenzó el lunes, 26 de julio, con una huelga espontánea contra la guerra de Marruecos de los metalúrgicos de Barcelona, que habían promovido la primera huelga general que hubo en España en 1902. Su protesta fue seguida por trabajadores de toda la ciudad.... Grupos de jóvenes y mujeres, muchos con un lazo blanco que se convirtió en el emblema de la protesta antibélica fueron por todas partes cerrando tiendas y bares, encontrando poca resistencia y alguna simpatía" (132-33).

ya más que debilitada por la pérdida de sus recursos coloniales con la independencia de sus últimas colonias (Cuba, Filipinas, Puerto Rico y Guam) era el motor principal para la movilización militar. Sin embargo, como demuestran los índices de pobreza y analfabetismo de la mayor parte de la población española en el primer tercio del siglo XX los beneficios económicos coloniales no se invertían en la modernización industrial del país sino que eran concentrados en una élite minoritaria que ya disponía de capital y propiedades.

Imán, como señala Nil Santiáñez³⁹, –publicada en el periodo de entreguerras y antes de la Segunda República y la Guerra Civil españolas– "es un caso ejemplar de ese protagonismo... de la mirada" (36) que acompaña al proceso de (de)subjetivación del protagonista de esta novela: Viance⁴⁰. El acento de este análisis está puesto en los mecanismos narrativos de exhibición de las fisuras en la estructura de la trama utilizados en la escritura de la figura de este antihéroe desposeído, arquetipo de la España de principios del siglo XX, a través de la visibilización de su mirada en varios aspectos compositivos de la novela.

³⁹ El análisis crítico de la novela escrito por Nil Santiáñez-Tió es la fuente principal de muchas de las ideas de este capítulo. Por eso, la multitud de fragmentos y citas que menciono o que me han inspirado proceden de esta edición de la novela publicada en 2006 por la editorial *Crítica*. A continuación en cada cita señalaré sólo el número de página de esta edición.

⁴⁰ Para poner en marcha este análisis sobre el proceso de subjetivación a través de la construcción de la mirada, y la consecuente contradicción estructural al requerir y rechazar al mismo tiempo el sujeto su sujeción social, me ha sido de gran utilidad la teoría lacaniana sobre las tres instancias de la psique. Según explica Jacques Lacan existen tres dimensiones en las que se puede espaciar la reflexión sobre el aparato psíquico. La *simbólica* pertenece al espacio público y en ella opera el *ideal del yo* que corporiza el *gran Otro*. Como más tarde teoriza Slavoj Žižek, en *Cómo leer a Lacan* (2006) (uniendo la teoría del sujeto con la de la ideología) esta instancia se corresponde con la interpelación ideológica hacia el sujeto constituido de lenguaje (que tiene aspectos *simbólicos e imaginarios*). La dimensión *imaginaria* corresponde a la instancia fantasmática, al montaje del relato a través del cual el sujeto filtra la dimensión *real* y proyecta el *yo ideal* (que nace en la fase del espejo). Este *pequeño Otro* nos da la imagen idealizada, ordenada, sin huecos ni vacíos de la dimensión traumática de *lo real*. Esta última, la dimensión de *lo Real*, corresponde a la vida, la libido y las pulsiones sin ser filtradas por la fantasía o las dimensiones simbólicas e imaginarias. Lacan añade una cuarta instancia ética: la *ley del deseo* que es la que interpela al sujeto para que actúe según le dicta su propio deseo. Esta dimensión nos ayuda a entender la aporía (o contradicción estructural) del proceso de subjetivación, pues al mismo tiempo que la inauguración social del sujeto a través del lenguaje y de su integración en el orden simbólico le otorgan un espaciamiento social, de posibilidad de comunicación, se produce en este gesto una brecha irresoluble con respecto al propio deseo percibido como traicionado. Esta instancia nos sirve para entender la dimensión del *superyó* freudiano que insta al sujeto a realizar acciones imposibles en respuesta a la traición originaria de su deseo.

La novela se estructura en tres partes precedidas por un prólogo diegético firmado por R. J. S. Las tres partes aglutinan dieciséis capítulos: El campamento. El relevo (del capítulo uno al cinco); Annual. La catástrofe (del capítulo seis al doce); y Salvación. La guerra. Licenciamiento. La paz de los muertos (del trece al dieciséis). Nil Santiáñez, tras analizar pormenorizadamente las diferentes temporalidades de la novela, concluye, sobre el carácter discontinuo de la temporalidad de la trama, que "la inexistencia de una sola línea argumental y la superposición de tiempos y duraciones crean un efecto espacial... puede leerse como una 'forma espacial'.... Este recurso compositivo... se relaciona con la crucial importancia que se le otorga al espacio en *Imán*" (19)⁴¹. Pero antes de adentrarse en el trabajo compositivo de la novela, es necesario profundizar en el personaje protagonista.

A éste, aunque se llama Viance, los compañeros de su segundo trabajo como herrero, lo apodan Imán. Este personaje desarraigado participa en la guerra de Marruecos como soldado cinco años, durante los cuales vive la cruenta batalla de Annual (1921)⁴². Su vida primero en el pueblo y después en la ciudad ya era precaria, pero la experiencia de tránsito y desarraigo en la guerra colonial y el posterior retorno a Urbiés enterrado a quince metros bajo el agua de un pantano precipitan al personaje al límite de su alienación. En la novela, Viance es caracterizado como una persona *de piedra imán* que

⁴¹ "La división entre partes se corresponde... con los distintos niveles temporales de la historia y con sus respectivos narradores. Aparte del prólogo... la novela contiene dos estratos temporales discontinuos... *primero...*: la acción, relatada por un narrador llamado Antonio, transcurre en un innominado campamento del Rif entre la tarde de un día indeterminado de agosto de 1923 y la noche del mismo día... [después] se intercala un nivel temporal anterior cuando Viance empieza a hablarle al narrador de su vida desde los doce años hasta su ingreso en el ejército;... se retoma la temporalidad del capítulo cuatro y su historia comprende los dos días siguientes... tras una elipsis de un año, Antonio narra su encuentro fortuito con Viance un día indeterminado de septiembre de 1924;... un narrador omnisciente cuenta el regreso de Viance a su pueblo natal tras su licenciamiento del ejército; Viance llega la noche del cuarto día de su viaje. [En] el *segundo* nivel temporal... se relatan las peripecias de Viance durante el desastre de Annual... en julio de 1921" (18-19).

⁴² Por ejemplo, se calcula que el 22 de julio de 1921, día en que el general Manuel Fernández Silvestre decidió abandonar la posición de Annual ante el inminente ataque del bando rifeño liderado por Abd el-Krim, 4.000 soldados españoles murieron en cuatro horas.

atrae sin cesar los golpes y batacazos de la vida. Imán con *risa abobada*, conmueve desagradablemente a los que la presencian, es un *tontaina*, un *perdis*, un *anarquista*, *está imantao*, en el ejército *lo han calao*, se autodefine como *un rutina*, y su falta de carácter y el "aspecto físico aniquilado por cinco años de atonía de espíritu" (*Imán* 299).

Como se va a ir desarrollando, para configurar una fecunda imagen sobre la mirada como proceso de (de)subjetivación, todos los aspectos de organización, articulación o montaje narrativos (por ejemplo: el tratamiento de los temas y contexto socio-histórico de la década de los años 20, la utilización y experimentación de estilos narrativos utilizados, como el realismo y el modernismo, la estructura circular en capítulos, la polifonía y metadiscursividad de los narradores, la composición de un tiempo narrativo no cronológico e irregular y el consecuente protagonismo del espacio) circulan en torno a la imagen de los ojos de Viance. Las primeras palabras dedicadas a su mirada, ya en la segunda página del capítulo "Uno", entroncan con la condición alienante del trabajo:

Noventa kilómetros. Cansancio embrutecido en los rostros, el cansancio de los reos de trabajos forzosos. Trabajos inútiles: acarrear hoy aquí la piedra que mañana habrá que volver a llevar allí. Y casi todos una mirada deslustrada, que en Viance es una lejana y gris mirada de estupefacción. Se adivina, más que el asombro de lo que nos rodea, la sorpresa del estado al que uno mismo ha llegado y una angustia anhelante de que pueda haber desaparecido para siempre aquella vida que se comenzó a vivir. (82)

El espacio que se le da en la novela a la construcción de pasajes que reconstruyan visualmente lo que se cuenta es también significativo. También en el primer párrafo de la novela es fácil apreciar el empeño de la escritura por ofrecer una imagen, un paisaje, que cobre sentido espacial a través de la vista, también con la ayuda de los otros sentidos:

"Cuatro carros de asalto entran a media tarde en el campamento. Ruido inseguro de chatarra en la solidez del silencio. Traen la sequedad calcárea de los desiertos que rodean la posición y cierran las perspectivas sin un árbol, sin un pájaro " (*Imán* 81). No obstante,

no es posible abarcar aquí un análisis exhaustivo de esta prolija novela, por eso este análisis se centra en el último capítulo de *Imán*. En estas últimas páginas, Viance vuelve a su ciudad natal aragonesa porque se ha licenciado y descubre que la localidad de Urbiés en Aragón ha desaparecido debido a la construcción de un pantano que lo ha inundado. La fuerza expresiva de este momento de la novela sintetiza y simboliza la figura del trabajador migrante en el contexto español cuya representación se ha ido repitiendo y heredando hasta la actualidad, como se irá argumentando a lo largo de esta tercera sección.

La guerra colonial en Marruecos supuso un doble proceso de vaciamiento de subjetividad: en los sujetos colonizados, y también en los colonos al servicio del Gobierno. En este recorrido, Viance vive una serie de transformaciones que lo conducen a una subjetividad vaciada, a un desarraigo absoluto, sobre todo espacial, a un afuera de sí mismo y de la historia oficial; alienación que ya había comenzado con su nacimiento en una familia pobre y campesina y que termina en el capítulo dieciséis con el retorno a un Urbiés que ya no existe. Ya no hay pasado, ni memoria porque la maquinaria de la extracción de capital la ha lapidado. En el siguiente fragmento correspondiente a las últimas páginas de la novela se aprecia cómo Imán alcanza el clímax de su proceso de vaciamiento, ubicado en el borde desde donde se asoma su mirada, ahora *suicida* como la denomina Nil Santiáñez⁴³:

Viance prende una mirada de perro en las tres bombillas que lucen en gasa azul. Se siente suspendido en el aire, como un ahorcado. La cuerda es el secreto que guarda en lo hondo de los ojos, un secreto que lo eleva sobre los demás; pero lo eleva – ¡ay!– por la garganta. ¿Vivir, amar, triunfar? Ese secreto ha roto ya la raíz de todos

⁴³ "Al enterarse de la desaparición literal de su pueblo bajo las aguas de un pantano, Viance comprende que nada le queda en el mundo; su mirada se ha convertido en la mirada del suicida: '[s]e siente suspendido en el aire, como un ahorcado'" (37-38).

los impulsos, le ha asomado a la gran indiferencia fatalista que rige la vida de los planetas deshabitados, de los planetas muertos. (375)

Interpreto la *cuerda* a la que se hace mención como un símbolo del encadenamiento de herencias de determinadas dinámicas explotación; dinámicas violentas en sí mismas y que, también, generan violencia en el proceso de subjetivación que circula en torno a la mirada del protagonista. Santiáñez interpreta *la cuerda* de la siguiente manera:

La 'cuerda', metáfora de muertes ajenas y proyección de la suya propia, es el 'secreto' guardado, nada menos, en lo 'hondo de sus ojos'. El abismo que le devuelve la mirada no se halla ni dentro ni fuera si no en el mismo acto de mirar impersonal... que 'ha roto la raíz de todos los impulsos' y que 'le ha asomado a la gran indiferencia fatalista que rige la vida de los planetas deshabitados, de los planetas muertos'.... El origen y objeto de ese mirar impersonal es Vianca-en-tanto-que-abismo. (38-39)

Un soldado es un trabajador del Estado en el escenario de la guerra. El soldado trabaja dentro de unas coordenadas de articulación, socialmente determinadas, de tiempo y de espacio; articulaciones que, a la vez, legitiman su forma de existencia y su experiencia. El soldado es una figura paradigmática del trabajo asalariado puesto que su objetivo es la territorialización de espacios, temporalidades y formas de significar, para subsumirlos a la totalidad de una hegemonía determinada. Que la figura del soldado esté caracterizada por la obediencia y sumisión a un único y común fin es algo que no parece inusual, sin embargo una de las características que rige la condición del trabajador asalariado de principios del siglo XX es esta misma sumisión y aceptación resignada, aunque esta simbiosis, en el caso del asalariado, no parezca evidente *a priori*. Para que se desarrolle esta mirada sumisa y gobernable, además de la necesidad de subsistencia que conduce a la venta de la fuerza de trabajo, se requieren discursos ideológicos, relatos que la legitimen para así justificar la movilización (el sacrificio) de la existencia del sujeto que deviene trabajador o soldado. *Imán* es la historia de la deconstrucción de ese relato (bajo el

españolismo emergente tras la crisis desencadenada con el fin su imperio colonial en 1898) que además desoculta la violencia y autoritarismo originarios que conlleva la compleja imposición de un proyecto común y alienante a la existencia singular. La condición enajenante del trabajo asalariado es también paradigmática en el empleo de la guerra: el soldado es el trabajador del Estado nacional y por lo tanto su enemigo es el extranjero, el sujeto sin nacionalidad, del que, sin embargo, necesita constituirse para desempeñar el trabajo de matar, en un juego de oposición de identidades amigas o enemigas que parece dar sentido a su tarea. Paradójicamente, y como se aprecia en *Imán*, el soldado sobre todo requiere cierta alienación, devenir extranjero para sí mismo, para poder así emprender su tarea en la que dar muerte al enemigo es una acción legítima, esperada y deseada. De hecho, esta conexión entre la figura del soldado y la del trabajador la establece la propia narración. Cuando a Viance ya no le queda nada más que su propia extranjería, ¿qué es lo primero que hace? Busca trabajo:

Antes, hasta en los momentos peores de la campaña, tenía una base moral firme: su niñez, su pueblo, los campos familiares, las calles, los niños de entonces, hechos ya hombres. Ahora cree pisar sobre la niebla, sobre el aire.... Tiene setenta céntimos. ¿Y trabajo? ¿Será fácil aquí encontrar trabajo? En la mesa de al lado le contesta casualmente la afirmación de un labriego: -Peones no quieren ni uno. Sobra personal en todas partes y sólo admiten a los que vienen con una mula y un carro por lo menos. (375)

La participación del personaje protagonista en la guerra termina con la imposición de una identidad laboral ajena a su experiencia previa. Este vaciamiento se construye sobre la obliteración de cualquier singularidad. Sobre la *vampirización* de la experiencia para su inyección en la producción de capital, representada, en este caso, por la construcción de un pantano encima de su pueblo natal y la gestión de la industria hidráulica. La empresa capitalista y sus ingenieros aparecen aquí como una burla del destino. El agua, mutada en símbolo "de los planetas deshabitados, de los planetas muertos" (*Imán* 375), inunda las

sepulturas de sus padres cerrando la trayectoria circular de Viance en torno a la explotación de su tiempo y ahogando en ella sus últimas esperanzas de vida. El final de esta novela sintetiza las consecuencias invisibilizadas del vaciamiento y expolio de una España apartada de la modernidad y del progreso; y, por ello las últimas páginas de este capítulo construyen, en palabras de Georges Didi-Huberman, una *imagen superviviente que toca lo real*⁴⁴.

Viance es un sujeto de la *España vacía*, rural, analfabeta y pobre⁴⁵. La narración relata cómo él se descubre varias veces como un subalterno, extranjero y desposeído. Por ejemplo, al licenciarse comparte con su compañero su sentimiento de vacío: "No se licencia ninguno de los que vienen acá. Ni yo. El que viene se queda aquí, y luego echan pa España un pelele, un tío ya exprimido, sin jugo" (*Imán* 362). También, al ser expulsado de su subjetividad nacional cuando deserta durante la batalla de Annual, el personaje de

⁴⁴ En el ensayo *Cuando las imágenes tocan lo real* (2013), Georges Didi-Huberman argumenta que las imágenes arden en su contacto con lo real debido a su condición superviviente y a su carácter heterogéneo y anacrónico que provocan un choque entre imágenes del cual emergen relaciones que el ordenamiento progresivo de la historia no dejaba ver o había invisibilizado: "cada vez que abrimos un libro... deberíamos reservarnos unos minutos para pensar en las condiciones que han hecho posible el simple milagro de que ese texto esté ahí, delante de nosotros, que haya llegado hasta nosotros. Hay tantos obstáculos. Se han quemado tantos libros y tantas bibliotecas. Asimismo, cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes" (15-16). Además, explica el pensador francés, el carácter superviviente de una imagen, ya sea ardiendo o como resto (como ceniza), puede interpretarse como un síntoma de un evento que se repite. Didi-Huberman cita a Walter Benjamin en su ensayo: "Señal secreta. Pasa de boca en boca una palabra de Schuler según la cual todo conocimiento debe contener un grano de sin-sentido, al igual que las alfombras o los frescos ornamentales de la Antigüedad siempre presentaban en algún sitio una ligera irregularidad en su diseño. Dicho de otra manera, lo decisivo no es la progresión de conocimiento en conocimiento, sino la brecha dentro de cada uno. Una imperceptible marca de autenticidad que la distingue de toda mercancía fabricada en serie" (25). A raíz de esta cita, Didi-Huberman elabora su tesis sobre el carácter sintomático que el montaje heterogéneo de imágenes supervivientes es capaz de desocultar: "Podríamos llamar síntoma a esa 'señal secreta'. ¿No es el síntoma la brecha en las señales, el grano de sin-sentido y de no-saber de donde un conocimiento puede sacar su momento decisivo?" (25).

⁴⁵ Este término ha sido acuñado por el escritor Sergio del Molino en su ensayo *La España vacía. Viaje por un país que nunca fue* (2016). En esta obra, el autor reflexiona sobre la construcción romántica de una imagen de la España despoblada a través de la figura de un paisaje idealizado. Esta imagen ha sido impulsada por los intereses económicos de las zonas de España que se han beneficiado del progreso capitalista a costa del abandono de las áreas empobrecidas. Y su existencia impide la posibilidad de pensar en las condiciones reales de existencia de los ciudadanos de las zonas rurales y poco a poco deshabitadas de la *España vacía*. Uno de los ejemplos más significativos corresponde al éxodo rural que tuvo lugar en el país entre los años 50 y 70, y que cambió radicalmente la arquitectura nacional. En síntesis, según se puede interpretar con este ensayo la idealización del mundo rural esconde la violencia del sistema político y económico capitalista que necesita la expropiación de unos espacios y vidas para alimentar la sobreabundancia de otros.

Viance divaga por un universo en el que el orden espacio-temporal deviene indeterminado, y en consecuencia todo le parece irreal:

Se ve en sus ojos cierta callada admiración. '¡Claro –piensa Viance–. Nosotros somos lo que en la prensa y en las escuelas llaman *héroes*. Llevar sesos de un compañero en la alpargata, criar piojos y beber orines, eso es ser héroes. Yo soy un héroe. ¡Un héroe! ¡Un hé-ro-e!'. La palabra, al *repetirla*, pierde sentido y llega a sonar como el gruñido de un animal o el *ruido* de una cosa que roza con otra. (198)

Conforme avanza su deserción de la batalla y las fronteras de los espacios que dividen el territorio amigo y enemigo pierden consistencia, Imán sólo consigue calmar su desasosiego escondiéndose dentro de un caballo muerto. Este contacto con la naturaleza, con lo no-humano materializa un proceso de objetualización (el límite de su alienación) que este personaje ha estado experimentando durante el transcurso de su vaciamiento como sujeto trabajador del Estado-nación. Así es como el personaje de Imán experimenta el momento en el que se halla dentro del caballo y su contacto con la realidad se desvincula de los discursos político-ideológicos que administran su vida:

Viance siente contactos viscosos, fríos, en las manos, en los pies. Está dentro del vientre del caballo.... Huele como en las carnicerías y los muladares.... No ve más que en una dirección; pero le basta, porque el oído suple la deficiencia.... Ha desmontado la bayoneta para no herir al caballo con súbito respeto, casi filiar.... Siente también que su materia es igual a la que la circunda, que hay solo un género de materia y que toda está animada por los mismos impulsos ciegos.... Hace rato que llora.... Le teme como a la muerte.... Aumenta el hedor y Viance se siente hundido en una conciencia nueva de sí mismo, del dolor, de la vida. Ésta es un accidente físico... que nos equipara a... las piedras y los árboles... el contacto con el caballo muerto no le produce asco. Se siente momentáneamente reconciliado con la materia... el instinto sano y aguijoneado por la tragedia le hace sentir una ternura sin límites por ese pencho despanzurrado que le sirve de guarida. (171-72)

La alienación del personaje es tan extrema que su supuesta condición de sujeto se vacía transformándose en un sujeto sin agencia (en un objeto). Esta transformación se desarrolla en la escritura de la novela a través de la objetualización de sus ojos, que poco a poco van hilvanando una mirada vaciada y sumisa. El vaciamiento de Viance lo torna objeto y

mercancía en tránsito, alienado y explotado, a lo largo de sus constantes movimientos fruto de las expulsiones, migraciones, desplazamientos y rechazos en su periplo como soldado y trabajador. Esta desfiguración del héroe clásico que lleva a cabo Sender, se acerca al anteriormente citado manifiesto *La biografía del objeto* publicado en 1929 por el ensayista soviético Sergei Tretiakov en el que éste reivindica el protagonismo del objeto en el proceso de producción sobre el del sujeto que lo produce:

En la 'biografía del objeto', el sentimiento tiene su lugar adecuado, y no es percibido como una experiencia privada. En ella aprendemos la trascendencia social de un sentimiento al considerar el efecto que éste ejerce sobre el objeto en curso de fabricación. Recuérdese también que la cinta transportadora que traslada el objeto tiene personas a ambos lados. Esta sección longitudinal de las masas humanas trasciende las clases. Los encuentros entre patronos y trabajadores no son momentos de contacto catastróficos, sino orgánicos. (n.p.)

Una de las estrategias narrativas para mostrar la intensificación de la objetualización del personaje consiste en materializar la mirada de Imán a través de la constante mención de sus ojos. La centralidad de los ojos extraña el proceso de construcción de una mirada sumisa convirtiéndolo en algo visible. Algunos ejemplos de esta construcción narrativa de los ojos –a través de los cuales la mirada, según explica Santiáñez, está siempre en alerta y es "vigilante desde un punto de referencia defensivo. Porque Viance es, sobre todo, un ser-que-mira un mundo hostil" (*Imán* 37)– son los siguientes: "Y casi todos una mirada deslustrada, que en Viance es una lejana y gris mirada de estupefacción" (*Imán* 82); "su mirada refleja un infinito desolado y gris" (96); "Va andando con una mirada turbia, inánime. Cuando detrás de los ojos no hay una aspiración del panorama ideal que corresponde a cada paisaje, la mirada aparece vacía. Así miran siempre los idiotas. Los locos sólo ven lo imaginado y tienen una mirada demasiado lejana, demasiado expresiva de lo inmaterial. Viance mira de ambas maneras. La idiotez y la locura se dan de la mano sobre una realidad muerta" (310-11); "Viance prende una mirada de perro en las tres

bombillas que lucen en gasa azul. Se siente suspendido en el aire, como un ahorcado. La cuerda es el secreto que guarda en lo hondo de los ojos" (375). Como se puede apreciar en estos fragmentos, la novela comienza en la primera página y termina en las últimas con la caracterización del personaje principal a través de su mirada y de sus ojos, lo cual construye, según interpreta Santiáñez, una estructura circular a lo largo de la cual se desarrolla "el origen y la justificación de esa mirada [vacuada]: la vivencia traumática de Annual, narrada por una voz omnisciente y focalizada en Viance" (*Imán* 39).

La travesía por las constantes expulsiones de la posibilidad de adquirir una subjetividad singular en *Imán* desoculta en su violencia los mecanismos psíquicos que activan la infraestructura de los discursos ideológicos del nacionalismo y del trabajo, es decir ideologías cuyo objetivo es construir a un sujeto productivo. Imán se torna un extranjero para sí mismo y su destrucción constante abre un espacio de visibilidad a los modos de construcción del relato de los valores que activan la condición laboral del sujeto productivo, en este caso: la pobreza e ignorancia impuestas y el desposeimiento de agencia. Imán, expulsado de cualquier tipo de subjetividad se halla a la deriva:

Todos están pendientes de la reacción de Viance. En cuanto lo ven dudar, lo clasifican con fallo inapelable. Viance quiere protestar; pero su voz apenas sale de la garganta, y es lo primero que denuncia su mezquindad física, su inferioridad... '¿Para qué?', piensa. Todo es tan lejano e indiferente que sería una estupidez liarse a golpes. '¿Para qué?' Duda, vacila aún.... Su vida comienza en el infinito, sin base, sin donde poner los pies para tomar impulso. (373-74)

A pesar de la consumación final de una mirada sumisa, durante la novela Viance se subleva varias veces contra sus superiores en la guerra de Marruecos al experimentar la desconexión que hay entre el relato nacional de la guerra colonial y la realidad de ésta. Precisamente, lo que desoculta la novela es cómo para el personaje de Viance la represión ante las muestras de su singularidad derivan en la intensificación de su sometimiento.

Algunos ejemplos son los siguientes: cuando está en Nador y se niega a vitorear "¡Viva España!" y se escapa; o cuando en varias ocasiones se siente más identificado con los marroquíes; y, también, cuando el médico militar de Cabrerizas le da el alta y éste pierde los papeles y le grita: "soy un soldado y usted un capitán; pero antes que nada yo represento un hombre y usted un médico". A consecuencia de esta réplica, Viance permanece dos años más en la guerra como castigo por su desobediencia.

A pesar de estos pequeños gestos de resistencia, el silencio constante de Imán que finalmente deriva en una "voz que apenas sale por la garganta" simbolizan la violencia que ejerce también la representación de la figura del subalterno mediante la dominación narrativa⁴⁶. La polifonía de narradores somete la voz del personaje de Viance. Sender trabaja su escritura de forma que permita reflexionar de forma pareja sobre la subyugación social a la par que sobre la sujeción de los discursos culturales. Por ejemplo, la ausencia del lenguaje en el personaje de Viance alimenta la visibilidad de un proceso de subjetivación contradictorio. Uno de los pilares fundamentales de la teoría psicoanalítica de Jacques Lacan consiste en afirmar que el sujeto se constituye como tal a través del lenguaje. Slavoj Žižek en este sentido interpreta, en su lectura lacaniana, que el lenguaje es un regalo que se dona al ser para acceder a la dimensión simbólica pero que sin embargo éste resta libertad al determinar al sujeto a través de los signos heredados. El lenguaje funciona, así, como un caballo de Troya al consistir en un regalo que contiene en su interior el peligro de la dominación⁴⁷. El silenciamiento del personaje protagonista y por lo tanto su presencia fallida en el orden social constituye una marca más sobre la

⁴⁶ Para un análisis del origen del concepto de clases subalternas en el teórico marxista Antonio Gramsci se puede consultar el libro de Massimo Modonesi *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismo y subjetivación política* (2010).

⁴⁷ Esta idea se desarrolla en el capítulo uno de *Cómo leer a Lacan*, titulado "Gestos vacíos y performativos: "Lacan contra el complot de la CIA" (17).

aporía del proceso de subjetivación. Además la apertura del final en la estructura de la trama resalta la paradoja del proceso de (de)subjetivación del personaje. En esta apertura, se coloca al lector ni detrás ni delante de los ojos de Viance sino en ellos, al no dejarle ver la trama de la novela qué pasará con el personaje protagonista y por lo tanto obligarle a permanecer en el presente de esa mirada, o más bien en la presencia de la materialidad de sus ojos objetualizados.

Jacques Lacan teoriza que el sujeto está constituido por una *falta fundamental*⁴⁸. Esta ausencia de completitud configura estructuralmente la mirada. En la novela, uno de los extrañamientos más significativos consiste en subrayar cómo la subjetividad nacional-laboral conlleva una lucha por centrar lo que en sí es descentrado o dividido. La violencia de esta lucha y la naturaleza desplazada y dislocada contra la que se construyen las

⁴⁸ Para la utilización de este concepto, me baso en el término acuñado y desarrollado por Jacques Lacan en el seminario *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Concretamente, en la sección de esta obra "De la mirada como objeto a minúscula" (73) correspondiente al capítulo VI: "La esquizia del ojo y de la mirada". Aquí, el autor, menciona la falta constitutiva o fundamental en relación al complejo de castración. El siguiente fragmento lo explica literalmente: "La mirada sólo se nos presenta bajo la forma de una extraña contingencia, simbólica de aquello que encontramos en el horizonte y como tope de nuestra experiencia, a saber, la falta constitutiva de la angustia de castración. El ojo y la mirada, ésa es para nosotros la esquizia en la cual se manifiesta la pulsión a nivel del campo escópico" (80-81). También en el capítulo IV "De la red de significantes" se desarrolla la idea de la falta en relación al inconsciente: "La vez pasada les hablé del concepto de inconsciente cuya verdadera función es estar en relación profunda, inicial, inaugural, con la función del concepto de *Unbegriff* –o *Begriff* del *Un* original, o sea, el corte. Vinculé profundamente este corte con la función como tal del sujeto, del sujeto en su relación constituyente con el significante mismo" (51). En el capítulo XVI "El sujeto y el otro: la alienación", se especifica más concretamente el significado de la falta: "La sexualidad se instaura en el campo del sujeto por la vía de la falta. Aquí se superponen dos faltas. Una se debe al defecto central en torno al cual gira la dialéctica del advenimiento del sujeto a su propio ser en la relación con el Otro – debido a que el sujeto depende del significante y el significante está primero en el campo del Otro. Esta falta retoma la otra falta, la falta real, anterior, que ha de situarse en el advenimiento del ser viviente, o sea, en la reproducción sexuada. La falta real es lo que pierde el ser viviente, de su porción de viviente, por reproducirse por la vía sexuada. Esta falta es real porque remite a algo real –que el ser viviente, por estar sujeto al sexo, queda sometido a la muerte individual" (213). También, Slavoj Žižek en *Cómo leer a Lacan* desarrolla repetidamente este concepto. En el siguiente fragmento lo menciona para explicar qué es la *laminilla* lacaniana en referencia a aquello que el sujeto pierde, precisamente, por reproducirse por la vía sexuada, y lo que materializaría la falta: "'No hay relación sexual'. La sexualidad humana está marcada por un fracaso irreductible; la diferencia sexual es el antagonismo de las dos posiciones sexuales que no tienen ningún denominador común; el goce sólo puede obtenerse sobre el telón de fondo de una falta fundamental. El mito de la laminilla presenta a la entidad fantasmática que le da cuerpo a lo que el ser viviente pierde cuando entra al régimen (regulado simbólicamente) de la diferencial sexual. En la medida en que uno de los nombres freudianos de esta pérdida es 'castración', también podría decirse que la laminilla es el anverso positivo de la castración: el resto no castrado, el objeto parcial indestructible separado del cuerpo viviente en la diferencia sexual" (Žižek 73-74). En resumen, el sujeto se constituye como tal en una doble pérdida: la de la propiedad de su propio deseo que se revela como el deseo del otro (el aprender a desear a través de la mirada deseante del ente nutriente) y la de la imagen de una identidad completa que se revela *falsa* con la separación de ese ser nutriente, y el sujeto se percibe pues incompleto, y volviendo a Julia Kristeva *extranjero para sí mismo*.

identidades laborales se puede rastrear en la etimología del trabajo asalariado. En las acepciones ocho y nueve del significado de *trabajo* en el Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) se explica que éste significa: "dificultad, impedimento o perjuicio" y "penalidad, molestia, tormento o suceso infeliz"⁴⁹. En la raíz etimológica de la palabra, además de comentar la procedencia de la forma de tortura *tripalium*, se halla una conexión con el significado de viajar⁵⁰. Teniendo en cuenta que este análisis se centra en el sujeto trabajador migrante, es significativo que el motor de la novela, según el estudio de Santiáñez, sea la alienación espacial de Viance (*Imán* 44), sus expulsiones y consecuentes desplazamientos. Según esta acepción, tanto trabajar como viajar implican sufrimiento. El motor de la novela es la expulsión de los espacios que experimenta Viance y este extrañamiento, falta, alteridad o proceso de (de)subjetivación que se autoproduce en su constante tránsito y es síntoma de la violencia de la acumulación originaria española localizada al principio del siglo XX. La expropiación que ha posibilitado la existencia de la nación desde el punto de vista político y económico en la novela se actualiza a través de la Guerra del Rif: la pobreza rural y la imposibilidad de realizarse como campesino; la imposición de la identidad nacional y el disciplinamiento en sus vivencias como soldado, el vaciamiento de toda memoria de su pasado aragonés hundida al final de la novela por

⁴⁹ En el siguiente diccionario etimológico digital y en línea se amplía este significado: "La palabra *trabajo* viene de *trabajar* y esta del latín *tripaliare*. *Tripaliare* proviene del *tripalium* (tres palos). *Tripalium* era un yugo hecho con tres (*tri*) palos (*palus*) en los cuales amarraban a los esclavos para azotarlos.... En realidad, la relación de trabajo con *tripalium* no es de pegar sino de sufrir. Se aplicaba a cualquier actividad que producía dolor en el cuerpo. Cuando se inventó esta palabra la mayoría de la población trabajaba en el campo haciendo esfuerzo físico, lo cual les hacía sentir como si hubieran sido apaleados. La relación de trabajo y dolor también se refleja en la palabra *labor* (del latín), la cual, en inglés significa trabajar, y también cuando una mujer esta a punto de parto" (etimologias.dechile.net).

⁵⁰ "En castellano, sobre todo en sus épocas clásicas, la palabra trabajo conserva preferentemente el sentido de esfuerzo y penalidad, y no el de ocupación y oficio, y este sentido se observa por doquier. Miguel de Cervantes, por ejemplo, tiene una novela bizantina... titulada 'Los trabajos de Persiles y Segismunda', en que obviamente 'trabajos' no se refiere a oficios ni ocupaciones cotidianas, sino a las penalidades, trances y sufrimientos, y las peripecias viajeras de los dos protagonistas. Este sentido de penalidad que es el sentido primero y primario de la palabra en castellano hoy figura en la acepción número nueve del DRAE, quizás por su menor frecuencia actual. Pero seguimos empleando expresiones como 'trabajosamente' nunca para referirnos a nuestro trabajo remunerado, sino con el significado de 'con esfuerzo y sufrimiento'"(etimologias.dechile.net).

los intereses capitalistas concentrados en la construcción de un pantano que además lo han dejado sin tierra que trabajar. Finalmente, la imagen de Viance colgado de una soga sobre la nada de un pantano concentra anacronías y heterogeneidades de la historia de la acumulación capitalista del Estado-nación español. Viance simboliza el vaciamiento de la experiencia por parte de los intereses económicos (la gestión de la energía hidráulica en Aragón y la explotación de las minas del Rif), políticos (la España imperialista al final de su capacidad extractivista) y culturales (borradura de la memoria y tradiciones regionales) de las minorías que despliegan su poder.

El soldado Viance conduce la trama por sus fallidos intentos para consumir un proceso de subjetivación, desde su primer empleo como herrero en el natal pueblo Urbiés hasta su vuelta a Aragón como ex soldado en la guerra de Marruecos. A Viance no se le permite ni trabajar como campesino, ni como herrero y, finalmente, ni siquiera como soldado. Es un ser vaciado: se le expulsa de la nación y con ello de la sociedad de trabajadores. Por todo ello, la imagen de Imán al final de la novela *arde* (recuperando el lenguaje de Didi-Huberman) al concentrar temporalidades anacrónicas de la España vaciada o expoliada: toca lo real al contener en sí las coordenadas que podían explicar el desastre que iba a pasar en la masacre de Casas Viejas en 1932⁵¹, en la revolución obrera de Asturias en 1934, en la Guerra Civil española en 1936 y en la dictadura fascista.

Con el siguiente fragmento, Ramón J. Sender cierra su novela sobre la negación del estatus de ciudadano a un sujeto a través de su expropiación primero como soldado en la guerra de Marruecos y segundo como trabajador en el pantano de Urbiés:

La cancionista sale ahora entonando La cruz del Mérito, cuplé patriótico muy popular que habla del soldado ciego acogido por los brazos de su novia. La cupletista lleva sobre la teta izquierda, prendida en la camisa, la medalla de

⁵¹ Las movilizaciones de Casas Viejas son trabajadas en el capítulo 2, sobre la figura del des-empleado.

Viance. Cuando marca el paso con exagerados meneos la medalla oscila a compás. El estribillo dice: El corazón de las mujeres / y las trompetas de la Fama / al ver pasar a los soldados / repiten siempre: ¡Viva España! E insiste tres veces en ese '¡Viva España!', con modulaciones flamencas, moviendo las caderas. (375)

La tragedia existencial de Imán queda alegorizada en esta imagen esperpéntica de la cupletista en el bar y el resto de trabajadores burlándose de la supuesta *inutilidad* social de Viance. La canción patriótica suena hueca, abyecta, ridícula y cruel. Esta sensación se acentúa gracias a la exageración tragicómica de rituales como el vitoreo nacionalista y la referencia al baile flamenco. El vaciamiento de la mirada de Viance ha quedado desocultado y sus ojos ven la crudeza de la realidad (desprovista de la fantasía del relato nacional y laboral) en su dimensión violenta y traumática. En el contexto de la Guerra de Marruecos, la España imperialista experimentó la desaparición definitiva de su identidad nacional basada en la posesión colonial de otros territorios. Esta realidad fue traumática para los impulsores del nacionalismo español y ha ido reapareciendo constantemente como síntoma de un imaginario perdido que se ve obligado a narrar el sentido del relato nacional para restaurar así los huecos de este artificio cargado de violencia. En este sentido, *Imán* desoculta cómo los cuerpos migrantes son utilizados para obrar, operar, como trabajadores, la ficción nacional integrada en la ideología moderna del Estado-nación.

Recapitulando, al final de la novela, el personaje de Imán penetra en un estado existencial de anonimato con el que concluye todo el proceso de vaciamiento por el que ha transitado al ser desposeído y expropiado de la posibilidad de adquirir subjetividad nacional y laboral. Primero, como desertor de la guerra de Marruecos, a este insumiso de principios de siglo XX se le niega la identidad nacional, es decir la entrada en el orden

simbólico de su tiempo presente⁵². Segundo, incapaz de encontrar trabajo tanto en el campo como en el pantano que ha inundado Urbiés, queda imposibilitado como trabajador y pierde así la esperanza de tener un futuro. Y, tercero, extranjero, ahora, en su propio pueblo se descubre expropiado de su biografía y de su cultura, de sus raíces o pasado:

Viance pasa sin mirar a nadie. Se siente vértice de la curiosidad del cafetín, objeto de ironías mordaces. ¿Por qué? Cuando se ve sólo en una mesa lejana, respira tranquilo. Apenas puede reflexionar sobre los últimos sucesos. Entre retazos de música y gañidos de la cupletista, va hilvanando su desconcierto: 'el pueblo, Urbiés, muerto bajo el pantano; las sepulturas de sus padres, sepultadas a su vez bajo el agua sucia: todo borrado, todo desvanecido en el aire para siempre'. (310)

En este viaje ha renunciado a los pilares básicos del concepto de subjetividad moderna: la familia, la sangre, la tierra, el origen. Al ser expulsado de las coordenadas de su sociedad, Imán no atraviesa la frontera de su subjetividad sino que se encuentra en el interior de esta frontera, en el espacio extranjero regulado por un vacío al que la escritura de la novela le da espacio y protagonismo al dejar el final de su estructura circular sin cierre, e imposibilitarle así al lector saber o predecir cómo continuará el tránsito del personaje protagonista⁵³. En su ensayo sobre la imagen en contacto con lo real traumático, Didi-Huberman defiende la potencialidad de ésta como amalgama de un archivo superviviente de la cultura inconsciente. En este sentido, anima a que el observador afine la mirada para

⁵² Para Santiago López Petit la figura del insumiso, a la que compara con el desertor, es la que mejor integra la acción política que consiste en desocupar el orden hegemónico interiorizado en el sujeto; y que conllevaría la intensificación auto-desarticuladora del nihilismo endémico, conduciendo ésta a la reafirmación de la voluntad por vivir una existencia que no dependa de la estructura de la espera en que deriva la organización social neoliberal: "el insumiso deserta de la identidad soldado en sus muchas variantes al no responder a la pregunta por su identidad que le dirigen. En realidad, el insumiso no es, está. Es un estar contra la ley... él se resiste porque quiere vivir. Porque rechaza ser secuestrado durante un largo periodo. Porque reivindica con fuerza y determinación su tiempo de vida" (96-97).

⁵³ El filósofo catalán culmina su ensayo *Horror Vacui* con la relación directa entre la transgresión del sistema hegemónico que regula la existencia y el pensamiento nihilista. Esta idea es importante en este capítulo, pues los discursos culturales analizados coinciden en la intensificación de la fuerza política de su inoperatividad identitaria, ya sea de los personajes en relación a sus correspondientes contextos simbólicos o de los documentos en sí con respecto a la coyuntura y la forma en que han sido contados y producidos. López Petit explicita esta relación en el siguiente fragmento: "La politización de la existencia no tiene nada que ver con dar una dimensión política a los intereses privados ya que está mucho más cerca de la emergencia de un nosotros vaciado de identidad. Es la otra forma de consumación de la neutralización, cuando el nihilismo llega a su final indisolublemente vinculado con el querer vivir. El camino hacia la nada, el destino del nihilismo se juega entre el fin de lo político y la politización de la existencia en su confrontación. No existe otra salida, y, sin embargo, la travesía está siempre abierta" (90).

detectar el síntoma: "Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir *el lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una 'señal secreta', una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado" (28). Y para ello propone la utilización de la imaginación y el montaje entre *temporalidades contradictorias*. Un montaje que consista en "arriesgarse a" juntar "trozos de cosas supervivientes, necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas" (28). Para extrañar el secreto que *Imán guarda en lo hondo de sus ojos* y dejar que arda y alumbre *la cuerda* que eleva a los trabajadores extranjeros, migrantes, desposeídos del siglo XXI, se introduce a continuación un análisis del documental *Vikingland* (2011), de Xurxo Chirro.

b) *Vikingland* (2011) de Xurxo Chirro

Casi todo lo que ha ocurrido en la fábrica en los últimos cien años, palabras, miradas o gestos ha escapado a la representación cinematográfica.
—Harun Farocki (*Desconfiar de las imágenes* 197)

El largometraje documental *Vikingland* se enmarca dentro de una corriente de cine experimental desarrollada fuera de los intereses económicos de la industria audiovisual. Sin embargo, si bien tanto la película como su director Xurxo González Rodríguez pertenecen a la prolífica ola de cine y de documental llamada el *novo cinema galego*, *Vikingland* es un documento más fronterizo y difícil de etiquetar, incluso ya desde estos márgenes⁵⁴. Por una parte, su reflexión sobre la condición de la mirada, de la memoria, del

⁵⁴ "Xurxo Chirro" es el seudónimo artístico para Xurxo González Rodríguez, según ha explicitado el director en numerosas entrevistas publicadas y en algunas de las varias conversaciones que hemos compartido con motivo de mi investigación sobre su película. Xurxo Chirro ha realizado 12 películas entre las que se encuentran cortometrajes y largometrajes documentales. Entre ellas, destaca *Vikingland* por su temática y la singularidad de su montaje de archivo, y por participar en la 21ª edición del prestigioso festival de cine documental de Marseille (FID). El director pertenece a la asociación de directores del nuevo cine gallego y está especializado en la obra de Manoel de Oliveira además de en el cine producido en Galicia. Chirro participa activamente en la actividad cultural de esta región y se mueve tanto en las esferas institucionales como en los centros de experimentación cultural que funcionan en espacios como centros

trabajo asalariado y de la migración a través de unas formas estéticas basadas en la artesanía del montaje y el rescate del archivo de material ajeno han dado lugar a una película a la vez extranjera y singular dentro de los límites de la producción contemporánea. Por otra parte, el hecho de que la realización del film, en términos puramente económicos, haya sido producida con ningún coste monetario, y que ésta, de momento, no haya sido vendida a ninguna distribuidora convierten a la película en una pieza que abre circuitos de distribución distanciados de los hegemónicos. En este sentido, la misma historia de su procedencia ya enfatiza la condición de resto de un documental que cuenta las historias con minúsculas de los trabajadores migrantes del siglo XXI. Se puede concluir que hay una simbiosis entre el anonimato de las historias de los marineros emigrantes que contiene el documental y su producción y distribución, marginales y no lucrativas.

En palabras del propio director, *Vikingland* "es la historia de una derrota: Galicia. Por nuestra situación económica y social. No nos hemos cansado de mandar inmigrantes fuera, sin descanso, durante los últimos dos siglos"⁵⁵. Este diario audiovisual fue realizado en principio por su protagonista Luis Lomba 'El Haya' durante sus largas travesías de trabajo en el mar junto al padre del propio Xurxo Chirro, Manolo González. El documental retrata a un grupo de marineros mercantes gallegos emigrados al norte de Europa para trabajar a principios de la década de los 90. Las imágenes, deterioradas y ahora supervivientes (a la reconversión tecnológica digital), que filmó Luis Lomba

okupados o cooperativas autogestionadas. En este enlace se halla la asociación Novo Cinema Gallego a la que pertenece Chirro, junto con otros directores de renombre como Margarita Ledo, María Ruido, Oliver Laxe, Louis Patiño o Eloy Enciso: www.acuartaparedede.com/xurxo-chirro/?lang=es. A partir de ahora nos referiremos al director de *Vikingland* con el nombre "Xurxo Chirro".

⁵⁵ Cita obtenida de una entrevista realizada por Arturo Posada el 8 de julio de 2011 (www.acuartaparedede.com/xurxo-chirro/?lang=es).

durante sus horas de trabajo están cargadas a la vez de humor, ironía, tristeza y hartazgo⁵⁶.

El protagonista del film es la propia mirada de Lomba junto al resto de miradas que él *roba* durante sus largas filmaciones gracias a la singular perspectiva que le aporta su *posicionamiento* como extranjero⁵⁷. Más concretamente, el documental nace porque en 2007 el director se encontró 15 horas de videocámara filmadas por Luis Lomba durante sus trayectos en barco en las islas Sylt (de Alemania) y Romo (de Dinamarca). Las imágenes fueron producidas en dos momentos y contextos diferentes⁵⁸: por una parte, existen las filmaciones de un trabajador, el operario (o *productor*) Luis Lomba quien en los años 90 filma la cotidianidad de su vida laboral en el extranjero para mostrársela a sus familiares y amigos en Galicia; por la otra, el montaje de un *autor* de cine, Xurxo Chirro,

⁵⁶ José Manuel Sande hace alusión al tono irónico del film en la siguiente reseña crítica: "Una inmersión moderna y un rotundo cuestionamiento del (supuesto) retraso estético audiovisual propio, un título pletórico y lleno de humor - 'retranca' (ironía), una perspectiva muy personal y sin duda no asible por los obsesos del humor más pretencioso. *Vikingland*, transposición más que libre del *Moby Dick* de Melville -incrusta una estructura narrativa dividida en once capítulos: Tripulación, Luis, Frío, Nadal, Vikingland, Trabajo, Travesías, Cubierta, Hielo, Blancura, Epílogo- permite que Chirro engarce con la mejor tradición del remontaje, procurándole un nuevo sentido a las (sorprendentes) imágenes y fundiendo con sagacidad diario, epístola, ensayo y apropiacionismo, al tiempo que construye un fresco discurso sobre la condición de la mirada, el efecto de representación y las consecuencias del metarrelato" (www.acuartapared.com/vikingland/?lang=es).

⁵⁷ En relación a la idea del posicionamiento del creador artístico desde la extranjería en este apartado realizo varias menciones al ensayo de Georges Didi-Huberman *Cuando las imágenes toman posición* (2008). En su trabajo, el pensador francés reflexiona sobre el montaje a través del extrañamiento y del concepto de distanciamiento de varios de los trabajos de Bertolt Brecht y, también, a raíz del ensayo *Autor como productor* de Walter Benjamin. Para Didi-Huberman la condición de extranjería incrementa la potencia de la mirada: "La posición del exiliado hace que la cuidada visual o la potencia del ver... sea tan vital, tan necesaria como problemática, por estar condenada a la distancia y las carencias de información. Si Brecht escribe en agosto de 1940 que siente como si le 'soplaran una nube de polvo en el rostro' solo con reabrir su propio manuscrito de escritos estéticos sobre el teatro, es porque la actualidad militar... ofusca su mirada sobre cualquier cosa... [E]se 'diario de trabajo' al que confía su sensación no es otra cosa que un *Kriegsschauplats* íntimo, el teatro de una gran guerra que libran, sobre su mesa de trabajo, la historia singular de su propia vida errante, las historias inventadas de su arte de dramaturgo y la historia política que ocurre en todo el mundo, lejos, pero que le atañe tan cerca, al llegar hasta él a través de esos periódicos que escruta, recorta y recompone cada día, obstinadamente" (18).

⁵⁸ El archivo de imágenes con el que se monta *Vikingland* se filma en pleno auge de la globalización neoliberal en España; marco dentro del cuál aparecen nuevas técnicas de subjetivación que ya no se relaciona únicamente con las diversas interpelaciones del Estado-nación que se han podido analizar con *Imán*, sino que se interrelacionan con las de un orden geopolítico globalizado en el que la extranjería se amplifica y complejiza al perder protagonismo el Estado en la toma de decisiones políticas. Esta nueva organización económico-política se caracteriza por la desactivación parcial de la administración pública, y por lo tanto estatal, de los recursos comunes. A partir de la entrada de España en la Unión Europea en 1986, las élites políticas y económicas inician la privatización de las empresas públicas. La *acumulación por desposesión* se acentúa con la entrada del país en una lógica neoliberal que ya había comenzado en la segunda mitad de la dictadura franquista. Hasta ahora, el nuevo Estado corporativo ya ha privatizado 120 empresas públicas según la Sociedad Española de Participaciones Patrimoniales (SEPI). El Gobierno de Felipe González (1982-1996) y el de José María Aznar (1997-2004) fueron los que iniciaron y protagonizaron la mayor venta de recursos gestionados públicamente, y el Gobierno de Mariano Rajoy (2011-2018) ha continuado con el mismo sistema de privatización.

quien re-monta estas historias actualizándolas en un presente de nuevo protagonizado por las historias de migrantes expulsados de Galicia como consecuencia de la recesión de 2007/8⁵⁹. Por su parte, Xurxo Chirro se propone ficcionalizar el documento respetando al máximo las decisiones de Luis Lomba durante sus filmaciones, pero dándole un carácter lírico. La narración de Chirro no subyuga la mirada de Lomba porque el montaje respeta todos los cortes realizados inicialmente por él, y también porque la composición potencia la expresividad de estas imágenes empobrecidas y de mala calidad en vez de intentar adaptarlas a una estética más contemporánea⁶⁰. En su montaje construye lo que el director considera una libre transposición de *Moby Dick* (1851) de Herman Melville. Esta adaptación se aprecia en varios aspectos simbólicos, como por ejemplo la presencia omnipotente de una blancura hostil y externa; o la caracterización de Luis como el personaje protagonista de la novela, Ismael. La película está dividida, como la novela, en capítulos: "Tripulación", "Luis", "Frío", "Navidad", "Vikingland", "Trabajo", "Travesías", "Cubierta", "Hielo", "Blancura" y "Epílogo".

⁵⁹ En *Cuando las imágenes toman posición*, Didi-Huberman reflexiona sobre la diferencia entre la toma de posición y la toma de partido en las intervenciones culturales. En este análisis de *Vikingland* tomo el diálogo de Didi-Huberman para analizar las fecundas interrupciones de los estatus de autoría y de producción que se dan en este documental. En el texto de Didi-Huberman se puede leer la siguiente cita en referencia a *Autor como productor* de Benjamin de quien retomaría esta cuestión: "la obra de Brecht encarna con precisión lo que Benjamin entiende aquí por el término de *autor como productor*... [E]l autor se convierte en productor en la medida en que no se contenta con crear una obra inédita, sino que hace de su obra una posible contra-información, un pensamiento inaudito, un *conocimiento nuevo* que los medios oficiales de información silencian, ya sea por censura o por ignorancia, por interés político o por vulgaridad simplemente. Se trata, dice Benjamin, de sobrepasar la alternativa estéril del propagandista y del artista, es decir, de la toma de partido y de la pura creación. No por casualidad, la cuestión crucial se sitúa a nivel de la escritura y de la iconografía periodística, es decir, los médiums por los que nos es comunicada nuestra propia historia contemporánea" (114).

⁶⁰ Chirro potencia la búsqueda de Luis Lomba de su propia mirada, y a partir de ahí construye una reflexión sobre el proceso de subjetivación desencadenado en la práctica del trabajo en la era global. La idea benjaminiana de montaje de temporalidades heterogéneas y discontinuas define la articulación de escenas cuyo progreso cronológico queda supeditado a otros principios como por ejemplo el posicionamiento de la cámara de Luis y la repetición en diferencia de sus constantes movimientos que interrumpen la cotidianidad de los trabajadores. Recupero una cita de Didi-Huberman en la que reflexiona sobre esta idea de montaje en relación al concepto de inconsciente óptico que Benjamin desarrolló en su conocido ensayo de 1936 *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*: "El montaje en cuanto toma de posición a la vez tópica y política, el montaje en tanto recomposición de las fuerzas, nos ofrecería por lo tanto una *imagen del tiempo* que hace explotar el relato de la historia y la disposición de las cosas. Ahora bien, en la brecha abierta por dicha explosión, esta imagen –desde la captación de lo visible en la cámara hasta el dispositivo de montaje– 'nos abre el acceso al inconsciente visual, como el psicoanálisis nos abre el acceso al inconsciente pulsional'. Una manera de decir que reexpone la historia a la luz de su memoria más reprimida y de sus deseos más inarticulados" (*Cuando las imágenes toman posición* 117).

Uno de los principales protagonistas del film es el sonido. De hecho la película comienza con el sonido del mar: el ruido de las máquinas y el del mar que se alternan y se funden durante los 99 minutos de duración de la película. Se trata del ruido repetitivo del motor del barco, del de las máquinas de trabajo, del hielo quebrándose conforme avanza el ferri, o el de los camiones saliendo y entrando al barco cargados de objetos para ser trasladados como mercancías al igual que los propios trabajadores. Lo orgánico y lo maquinal se funden en el paisaje claustrofóbico, fragmentado y alienado del interior del barco. La sensación de cosificación sobre los trabajadores es acentuada a través de la homogeneidad de su ropa al aparecer casi siempre en las imágenes vestidos con monos naranjas que parecen uniformes de presidiarios o de soldados.

En el capítulo *Trabajo* vemos a Luis Lomba y al padre de Xurxo González moviendo en cadena y maquinalmente cajas desde un palé al interior de un pequeño almacén. Trasladan las mercancías con la fuerza de sus brazos y sin moverse del mismo sitio durante varios minutos. Luis ha colocado la cámara encima de un carro transportador, a una distancia adecuada para que les filme mientras realizan su trabajo. Varias veces, Luis interrumpe su tarea para recolocar la cámara y su compañero le apremia para que vuelva al trabajo. En otra escena, se ve de nuevo a Luis, esta vez sólo, introduciendo palés de diferentes bebidas en un pequeño ascensor de mercancías y dirigiéndose todo el tiempo a la cámara para explicar lo que está haciendo. El espectador no sabe quién es el destinatario porque Xurxo Chirro decidió descartar las imágenes en las que Luis se reencuentra con su familia frente a la cámara, y donde se desvela uno de los secretos del deseo de su mirada. Esta omisión, sin embargo, enfatiza el protagonismo de la

representación de los modos de trabajar y de la obsesión que muestra Luis Lomba por comunicarlos.

Llama la atención la ausencia de supervisores tanto en esta escena como en el resto de la película, lo que posibilita que Luis se mueva por todo el barco *entrevistando* a sus compañeros, quienes normalmente se intentan esconder de esta mirada extranjera al ver a su colega con la cámara en mano. Debido a la forma en que aparentemente se auto-organizan los marineros se puede concluir que los procesos de subjetivación en el trabajo que el espectador va descubriendo en *Vikingland* –conforme Luis Lomba los va extrañando– son diferentes a los que se han analizado en *Imán* a raíz de la desarticulación de la mirada sumisa de Viance. En *Vikingland* la extranjería de las técnicas de subjetivación que descolocan a los personajes del lugar donde han sido interpelados parten más bien de un *sujeto-empresa*, incluso en un trabajo tan maquínico como el de estos marineros cuyas destrezas quedan reducidas a las de gestores de mercancías. Los escritores Christian Laval (sociólogo) y Pierre Dardot (filósofo) son los autores de *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal* (2013), en el que retomando algunas de las teorías de Michel Foucault analizan los orígenes y el presente de la razón neoliberal en la globalización. Laval y Dardot ofrecen una cronología con tres etapas para explicar la instauración del pensamiento neoliberal y en uno de los apartados se refieren al *emprendedor de sí mismo* como *neosujeto* o *sujeto-empresa*⁶¹. Concretamente, explican:

se ordena al sujeto que se someta interiormente, mediante un constante trabajo sobre sí mismo, a esta imagen: debe velar constantemente por ser lo más eficaz

⁶¹ Según los autores franceses, la primera se produce en Europa en el siglo XVIII, momento en el que se pasa de la razón de Estado a una limitación del gobierno. La segunda data a partir de la primera guerra mundial y la crisis de 1929 cuando el liberalismo pierde fuerza y la corriente de pensamiento llamada ordoliberalismo se impone. La última transformación ocurre en los años 70 y 80 con los gobiernos de Roland Regan y Margaret Thatcher. En esta etapa, el gobierno de la población a través de un marco económico basada en la competencia y en la subjetividad cuyos ejes serían el cálculo maximizador y una lógica de valorización del capital se instala de forma plena (Pascual Ivars, "Las razones del neoliberalismo" 226-27).

posible, mostrarse como completamente entregado a su trabajo, tiene que perfeccionarse mediante un aprendizaje continuo, aceptar la mayor flexibilidad requerida por los cambios incesantes que imponen los mercados. Experto en sí mismo, su propio empleador, también su inventor y empresario: la racionalidad neoliberal empuja al yo a actuar sobre sí mismo para reforzarse y así sobrevivir en la competición. (335)

El deseo que impulsa al trabajador de principios del siglo XX está mayoritariamente sujeto a la identificación nacional externa interiorizada en la práctica del trabajo, ya que una retroalimenta a la otra. Sin embargo, el del sujeto de la globalización neoliberal, por el contrario, está sujeto a *la empresa de sí mismo* puesto que su subjetivación estatal-nacional ha quedado debilitada. El impulso en el proceso de subjetivación ha sido totalizado en una interioridad que subsume cualquier tiempo de la experiencia a la actividad productiva del ser como productor.

El productor como autor: la mirada de Luis Lomba

Luis Lomba introduce una cámara de uso doméstico en su lugar de trabajo y graba. Interrumpe la cotidianidad para representarla durante sus jornadas laborales de seis meses, y mostrárselas a su familia y amigos. No obstante, el relato de la cotidianidad del trabajo, como podemos deducir desde las reflexiones de Maurice Blanchot, es *imposible* porque

no se deja aprehender. Se escapa, pertenece a la insignificancia y lo insignificante carece de verdad, de realidad, de secreto, pero es quizás también el lugar de toda significación posible. Lo cotidiano se escapa. En esto es en lo que es extraño, lo familiar que se descubre (pero ya se disipa) bajo las especies de lo sorprendente. Es lo desapercibido, en el sentido en que la mirada siempre lo ha sobrepasado siempre y tampoco puede introducirlo en un conjunto o pasarle 'revista', es decir, encerrarlo en una visión panorámica; puesto que, por otro rasgo distinto, lo cotidiano es lo que no vemos nunca por primera vez, sino que sólo podemos volverlo a ver, habiéndolo visto ya siempre merced a una ilusión que es precisamente constitutiva de lo cotidiano. (*La conversación infinita* 305)

Esta *imposibilidad* no evita que la cámara diégetica de Luis Lomba intente acercarse a la representación del adentro del trabajo, y en esta toma de posición lo torne inoperante⁶². En *Vikingland*, la cámara de video doméstica posibilita el testimonio de la alienación contemporánea en el trabajo asalariado. Esto es paradójico, pues ese mismo avance técnico se produce y comercializa en un contexto de explotación laboral. Esta contradicción cobra protagonismo en el documental porque Luis Lomba se apropia de su propia explotación a través de la obtención y uso de su cámara: desestabiliza el día a día de los trabajadores cuando los filma e interpela sus miradas colocadas en el trabajo. Éstos se distancian de sus tareas, y activan así una mirada contemplativa e improductiva. Estas miradas, ahora inoperantes, desocultan cómo las producciones cinematográficas tienen la capacidad de instaurar regímenes de verdad, formas consensuadas de mirar, y por lo tanto también de hablar, hacer e interpretar.

En el mencionado capítulo *Trabajo*, se acentúan la alienación y el hastío que producen el tiempo rutinario y repetitivo del quehacer del protagonista mediante las largas escenas que lo muestran. El rechazo a esta monotonía queda simbolizado cuando en una de estas secuencias ésta es interrumpida por el movimiento autónomo de la cámara diégetica. Ésta se halla encima de un transportador, enfocando a Luis Lomba y al padre de Xurxo Chirro. La cámara se aparta, desplazándose, en un momento dado y deja de mostrar

⁶² Con el concepto del *adentro del trabajo* hago referencia al campo de investigación seguido por el cineasta y ensayista Harun Farocki a raíz de su ensayo audiovisual y videoinstalación de 1995 sobre *Obreros saliendo de la fábrica* (1895) de los Hermanos Lumière. Como explica Farocki, con esta película no sólo se inauguraba el dispositivo cinematográfico, sino que además se instauraba una división de lo sensible que repartía los espacios visibles e invisibles, públicos y privados, individuales y colectivos a través y para la división social del trabajo y el modo de producción capitalista. En definitiva, se configuraba una modalidad productiva de la vida. La disposición espacial del plano de aquel cortometraje se repite hasta el día de hoy y recuerda, como elabora Harun Farocki, a la mirada de las cámaras de seguridad y vigilancia. Al final del film los trabajadores se han marchado y las puertas se cierran, y con ellas se invisibiliza el mecanismo social que la figura del trabajador sostiene. Farocki señala la paradoja de que el cine naciera con el trabajo y, sin embargo, al mismo tiempo alejara su mirada de éste: "La primera cámara de la historia del cine enfocó una fábrica, pero después de cien años se puede decir que la fábrica como tal ha atraído poco al cine, más bien la sensación que ha producido es de rechazo. El cine sobre el trabajo o el trabajador no se ha constituido en un género central, y el espacio frente a la fábrica quedó relegado a un lugar secundario" (*Desconfiar de las imágenes* 195).

la actividad del trabajo, pero se queda filmando el nuevo encuadre donde no se ve nada excepto unas ventanas blancas y opacas que dan al exterior del barco. Sí se escucha, sin embargo, cómo continúa la actividad laboral. La cámara se desplaza muy lentamente, y aunque se mueve debido a una razón técnica (posiblemente el vaivén del barco provoca que se desplacen las ruedas del transportador donde estaba colocada) da la sensación de que la cámara se ha convertido en un personaje más de la película al apartarse por su propia voluntad como si de un film de ciencia ficción se tratara. La secuencia de la cámara desplazada, enfocando a la pared del barco mientras los otros personajes continúan trabajando dura varios minutos y éstos son subrayados en el montaje de Xurxo Chirro ya sólo por el hecho de que decida no descartarlos y mantenerlos. Cuando Luis se da cuenta de que él y su compañero no están siendo grabados, acude hacia el transportador y reposiciona la cámara en dirección a su trabajo: el trabajador sigue tomando posición, resiste y recoloca la mirada incómoda para que enfoque, de nuevo, la actividad laboral.

Quiere *saber* y que se sepa:

Para saber hay que tomar posición, lo cual supone moverse y asumir constantemente la responsabilidad de tal movimiento. Este movimiento es acercamiento tanto como separación: acercamiento con reserva, separación con deseo. Supone un *contacto*, pero lo supone *interrumpido*, si no es roto, perdido, imposible hasta el final. Tal es, después de todo, *la posición del exilio* (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* 10)

En el documental se generan espaciamentos descoyuntados porque Luis desajusta las divisiones sensibles entre lo que es el adentro del trabajo y lo que es el afuera en varios ámbitos y momentos. Por ello, el efecto de distanciamiento no sólo se halla en las hibridaciones del montaje de Xurxo Chirro, como veremos, sino también en el gesto subversivo del operario. Luis, al mover constantemente la cámara, de un lado a otro, en el interior de su vida diaria como marinero desestabiliza los límites entre lo público y lo

privado, entre el tiempo de trabajo abstracto y el tiempo de trabajo concreto. Por ejemplo, como se muestra en la película a través de los diálogos entre los trabajadores con motivo de la cena de Navidad, los tripulantes se ven en una pantalla de televisión al mismo tiempo que están filmándose. Se dispone así de la mirada de los personajes hacia la mirada de la cámara que se transforma en la mirada del televisor y que encadena el propio extrañamiento de los observadores adentro de la película con la experiencia de visionado del espectador. También, la interrupción que implica el constante (re)posicionamiento de la mirada con el vaivén de la cámara desobra –convierte en inoperante, suspende el giro del sujeto hacia la interpelación como productor de capital– la subjetividad operativa de Luis. Los límites excluyentes de la representación quedan desestabilizados con la irrupción que conlleva la entrada en el barco de una mirada extraña en forma de cámara: esta mirada distancia a los trabajadores de sus tareas impuestas y emergen, así, temporalidades y experiencias inoperantes. Esta mirada de y hacia el exterior abre un autocuestionamiento sobre la calidad de vida que el trabajo les aporta a los marineros. Por ejemplo, en la escena en la que los cuatro trabajadores protagonistas celebran la Nochebuena en grupo, uno de ellos dice: "yo quiero que nuestra gente conozca cómo es la vida que pasa un marinero... Nadie sabe lo que nosotros estamos pasando" (00:42:00). Por la reacción del resto de los compañeros, que no sólo se quedan en silencio durante un tiempo sino que incluso llegan a cuestionar mínimamente esta opinión, se puede concluir que el personaje que ha pronunciado estas palabras ha hablado de algo que es en cierta medida tabú entre ellos. También y en esta misma escena los comentarios metadiscursivos extrañan la cotidianidad laboral: uno de ellos dice que no le importa cómo le muestra la cámara porque, argumenta, "esto no es para salir en la tele". Luis Lomba, cuestionando lo

que se considera televisivo o no, le responde "¿es que esto no es que estás saliendo en la tele?" (00:43:50).

La presencia de la *cámara-personaje* interrumpe la práctica cotidiana en el barco y este distanciamiento desfamiliariza los límites entre el adentro y el afuera del trabajo, y desvela cómo la existencia de los marineros migrantes está en su totalidad dedicada a la producción⁶³. Según se aprecia en el documental conforme avanza, el personaje de Luis Lomba va dejando atrás su entusiasmo inicial con el aprendizaje y experimentación de la cámara de video. Esta fascinación inicial da paso primero a la obsesión por su control y finalmente a cierta apatía: durante la película se va observando cómo Lomba fija su mirada interrogante en el ojo de la cámara, escrutándola y moviéndose como si fuera a encontrar algo adentro. Esta mirada primero es lúdica, después se intensifica mostrándose seria y cuestionadora y finalmente, como se explica más adelante, en el *Epílogo* es indiferente y resignada. Hay que recordar que Luis Lomba mira a la cámara como si se estuviera observando el rostro en un espejo, por lo tanto, el contacto visual con el espectador es íntimo e intenso.

La narración en *Vikingland* avanza en torno a la obsesión de Luis por ver su rostro, su mirada, en el reflejo especular de la pantalla televisiva mediante el uso de la cámara doméstica⁶⁴. Por ejemplo, en el capítulo *Luis*, éste pasa dentro de su camarote largos ratos

⁶³ Como en *Edificio España*, aquí también son varios los recursos audiovisuales del montaje que transmiten la sensación de que la cámara es un personaje más de la película. En primer lugar, en la intimidad, Luis le habla constantemente al artefacto y en el montaje de 2011 en ningún momento revela quien es el destinatario de estas filmaciones. Así pues, cara al espectador el comportamiento de Luis cobra un velo de extrañeza. Hay otros dos aspectos clave: el sonido maquínico que envuelve la atmósfera asfixiante del adentro del barco desde el comienzo hasta el final del film y las múltiples angulaciones no humanas de la cámara. Respecto a la primera, los ruidos de la máquina transportadora de mercancías se funden con los producidos por la cámara Hi8 en lo que parece un diálogo entre el barco y el tomavistas. Estas tres referencias estéticas se unen en la mitad de la película para dar lugar a la instauración de la cámara cinematográfica como entidad independiente de la voluntad de Luis Lomba. Además, todos los trabajadores tratan a la cámara como si ésta tuviera autonomía por la forma escrutadora y desconfiada en que la miran y por relacionarse con el aparato directa y constantemente para saber si "¿Está grabando?" (frase repetida en la película).

⁶⁴ Rosalind Krauss expresa esta obsesión por recuperar el reflejo de las imágenes preconcebidas y proyectada en/por la mirada en términos pictóricos aunque se puede aplicar el comentario al montaje audiovisual: "Al fin y al cabo, el plano

exhibiéndose y hablando con la cámara mientras come o escucha música. Esta fascinación por mostrar y ver sus ojos y su cuerpo entra en coalescencia con la invisibilidad del afuera del barco para el espectador: poco a poco, Luis descubre que no puede verse a sí mismo, así como el espectador se da cuenta de que no se muestra la totalidad del barco desde afuera. La incomodidad que produce esta revelación (la imposibilidad de aprehenderse así mismo como a un ente completo mediante la visión) es intensificada por Xurxo Chirro con su montaje evitando que el espectador tenga acceso a la imagen de la totalidad del barco, a su figura, desde afuera⁶⁵. Como consecuencia, la película provoca claustrofobia (la misma que experimentan sus protagonistas, que viven encerrados en este espacio durante seis meses) ya que el cuadro de los planos pasa de la fragmentación de unos interiores extremos (las partes del barco y de los cuerpos de trabajadores, siempre en espacios pequeños) a la totalidad e inmensidad de los paisajes abiertos, blancos por la nieve o por el mar helado. En cualquier caso, espacios indefinidos también y por lo tanto inquietantes para el espectador porque bloquean la posibilidad de acceso a una imagen complaciente que podría ofrecer la vista o el testimonio de un narrador omnisciente. Sin embargo, son precisamente estos desencuentros los que abren la posibilidad a que la desubicación del extranjero, distanciado de sí mismo, se torne exploración de la alteridad constitutiva. En el análisis sobre la *inquietante extranjería* que realiza Julia Kristeva en su trabajo *Extranjeros para nosotros mismos* la autora argumenta cómo el sujeto es un extranjero para sí mismo. Sintetiza su análisis sobre la existencia de la extranjería como síntoma y desde el punto de vista jurídico y político en relación con la teoría psicoanalítica de Freud,

pictórico, confinado y alisado, opera como el espejo descrito por Lacan, devolviendo al sujeto el reflejo de la *Prägnanz*, la imagen allanadora siempre presente en potencia y que, con su reflejo, garantiza al sujeto de la visión un control lógico y visual de orden concomitante" (*El inconsciente óptico* 336).

⁶⁵ En todo el documental, sólo se ve una vez el barco desde afuera y desde muy lejos, en el capítulo *Frío*.

Concretamente cuando los trabajadores están en tierra, motivo por el cual es fácil que la presencia del barco desde este ángulo pase desapercibida al espectador (00:26:44).

en el siguiente fragmento:

En el rechazo fascinado que suscita en nosotros el extranjero existe una parte de inquietante extranjería en el sentido de la despersonalización que Freud descubrió en ella y que se relaciona con nuestros deseos y nuestros miedos infantiles del otro –el otro de la muerte, el otro de la mujer, el otro de la pulsión indomitable–. El extranjero está en nosotros. Y cuando huimos o combatimos al extranjero, luchamos contra nuestro inconsciente, ese 'impropio' de nuestro 'propio' imposible. Delicadamente, analíticamente, Freud no habla de extranjeros: nos enseña a detectar la extranjería en nosotros. Tal vez sea la única manera de no acosarla afuera. Tras el cosmopolitismo estoico y la integración universalista religiosa, Freud tiene el valor de decirnos que estamos desintegrados por no integrar a los extranjeros y por perseguirlos, pues debemos acogerlos en esta inquietante extranjería que es tanto nuestra como suya. (233)

Las filmaciones de Luis Lomba grabándose a sí mismo durante su vida laboral, mirándose como si lo hiciera un infante frente a un espejo permiten pensar el inconsciente óptico en un momento en que el sujeto trabajador pone en cuestión su subjetividad como productor asalariado: a través de la mirada constante y especular se pueden apreciar las imágenes inconscientes, ahora visibles, sobre cómo Luis se ve, cómo es la mirada que se mira. De hecho, el documental termina con la aceptación por parte de Luis de la imposibilidad de ver lo que está buscando. Esto es: la proyección de su imagen, de sus ojos, tal como ha sido preconcebida en la construcción previa de su mirada. Es revelador observar la intensidad con la que el trabajador emigrante escruta su rostro en la cámara como si se estuviera mirando en un espejo, mientras interpela su mirada. La imposibilidad de hallar lo que esté buscando queda clara en el *epílogo* del film cuando Luis repetidamente mira a la cámara y con rapidez se gira hacia la pantalla para encontrarla. Concretamente, el documental finaliza con esta sección llamada *Epílogo* en la que vemos una larga escena del mar de hielo y la blancura del paisaje nevado mientras se escucha el sonido del motor del ferri que lo atraviesa con dificultad. A continuación, Luis aparece sentado y ojea en un monitor de televisión elevado a la altura del techo su imagen que está siendo grabada

simultáneamente por la cámara doméstica desde otro ángulo. La interpelación escrutadora que Luis dirige hacia su imagen proyectada y objetualizada en la proyección del dispositivo cinematográfico desoculta la grieta existente entre la imagen que el personaje tiene de sí mismo y la que le devuelve la televisión. Cuando por última vez Luis Lomba toma el mando a distancia de la cámara se observa a través de la pantalla de televisión y lo que ve no le satisface. Luis dice literalmente: "es tarde, hace frío, estoy cansado. Tengo ganas de volver a casa"⁶⁶. Es un gesto cargado de pesimismo que, en la visibilización de las condiciones de su trabajo y dislocación en su división como sujeto, quizás conduzca a otra disposición que exponga y se exponga a la transformación de esas mismas formas de percepción y de existencia mediante nuevas desestabilizaciones y *reparticiones del régimen de lo sensible*⁶⁷. El personaje de Luis Lomba, tal y como es presentado en el montaje de Xurxo Chirro, confronta su alteridad constitutiva.

El autor como productor: el montaje de Xurxo Chirro

El reflejo de la mirada escrutadora de Luis, en búsqueda de la correspondencia entre su imagen y la idea que tiene de la forma de ésta a través de la mirada (o proceso de subjetivación) le devuelve un cuerpo fragmentado. Uno de los factores estéticos que más acentúan el valor reflexivo del film es su carácter de distanciamiento y extrañamiento en torno a la acción de mirar, que la cámara diegética provoca y proyecta en todos los personajes⁶⁸. ¿Cómo consigue el director potenciar la mirada (la óptica) inconsciente de

⁶⁶ En el documental sólo vemos el rostro de Luis, pero este audio está descartado. Sabemos que el personaje protagonista pronuncia estas palabras a través de conversaciones mantenidas con el director del film. Esta ausencia de las palabras pronunciadas de Lomba permite que como en *Imán* –donde la estructura también gira en torno al proceso de subjetivación de un antihéroe– la estructura de la trama termine con un final abierto.

⁶⁷ El concepto de repartición del régimen de lo sensible ha sido extraído del ensayo de Jacques Rancière *El reparto de lo sensible. Estética y política* (2009).

⁶⁸ Sobre el concepto de distanciamiento Didi-Huberman explica: "distanciar [para Brecht y su crítica de la identificación] sería mostrar mostrando que se muestra y disociando así –para demostrar mejor su naturaleza compleja

Luis? Con su proceso de montaje. El montaje del documental tiene dos grandes partes que transitan desde el interior del barco –lo concreto–, desde la vida maquina de los trabajadores, hacia el exterior –lo abstracto–, la nieve y el hielo que todos contemplan con fascinación: en la primera parte del film se potencia lo dinámico, alegre y novedoso; y en la segunda (que es introducida por el título 'Vikingland', acompañado éste de un sonido que transmite una sensación de tensión precedente a un clímax) la actividad se vuelve pesada debido a la palpable repetición, la claustrofobia del encierro y la lejanía, la maquina y la monotonía.

El montaje refuerza el deseo de mirar y de ser mirado de Luis al concentrar y encadenar unas tras otras las imágenes en las que el personaje se mira a los ojos⁶⁹. Por otra parte, la mala calidad de las imágenes VHS evoca también el conflicto que se da en la subjetividad de Luis y enfatiza (junto a la estructura narrativa de la película centrada en este tránsito interior del personaje) el encuentro del migrante con el extranjero en sí mismo, con su falta fundamental y su descentralización estructural: la película de Chirro reflexiona sobre cómo la visión ya sea del propio cuerpo o del paisaje siempre es incompleta, ya que es imposible mirar sin filtrar la vista por un cúmulo de símbolos heredados, y verse desde el origen de las coordenadas de la visión de uno mismo. Se puede interpretar que el personaje protagonista llega de esta forma a la conclusión de que no es "más que una variable óptica que jamás lograremos dominar" (Krauss 198)⁷⁰.

y dialéctica– lo que se muestra. En este sentido, por lo tanto, distanciar es mostrar, es decir, adjuntar, visual y temporalmente, diferencias. En el distanciamiento, es la simplicidad y la unidad de las cosas la que se vuelve lejana, mientras que su complejidad y su naturaleza disociada pasan al primer plano" (*Cuando las imágenes toman posición* 62).

⁶⁹ El psicoanalista Jacques Lacan desarrolla este deseo conceptualizándolo como una pulsión a la que denomina escópica. Esta pulsión está centrada en la mirada y relacionada en primer lugar a la dimensión de lo imaginario. Esta pulsión se constituye a partir de la fase del espejo, cuando el sujeto tiene la capacidad de percibir imágenes y de percibirse a sí mismo como una unidad.

⁷⁰ Esta frase se puede hallar en *El inconsciente óptico* de Rosalind Krauss quien ofrece esta conclusión tras la siguiente reflexión sobre Jacques Lacan: "Fue Lacan quien jamás olvidaría esta imagen del diagrama de perspectiva vuelto

La exhibición de los defectos de las imágenes en VHS en el montaje de Xurxo Chirro refuerza la mirada extrañante de Luis sobre su yo extranjero. En estas imágenes deterioradas, el montaje respeta su profilmia (texturas, colores, píxeles, zooms, desgarros) hasta el punto de que a veces parece que éstas se vayan a quebrar en trocitos como si tuvieran la textura del vidrio (por ejemplo, todas las escenas en las que Lomba se encuentra en la cubierta del barco). Xurxo Chirro exhibe lo que una película convencional ocultaría: los cortes que unen la narración y los defectos, es decir, la naturaleza de las imágenes que según dice el director "es frágil, modesta, imperfecta"⁷¹. El montaje revela en la imagen lo que la vista mediada por la cámara le ofrece a la mirada de Luis: su condición de alteridad y finita. Por otra parte, la heterogeneidad del montaje de Xurxo Chirro se fundamenta en una mirada que deja estallar en ella las diversas temporalidades que comprende y que por lo tanto toman posición en lugar de partido al no supeditar las imágenes a la narración discursiva. Didi-Huberman establece la diferencia entre partido y posición de la siguiente manera:

Ahí donde el *partido* impone la condición preeminente de una *parte* en detrimento de otras, la *posición* supone una co-presencia eficaz y conflictiva, una dialéctica de las *multiplicidades* entre ellas. He aquí por qué, dice Benjamin, se puede tomar posición y dar que pensar de manera inaudita sin tener, previamente, 'ninguna idea en mente'. Es la nueva posición recíproca de los elementos del montaje la que transforma las cosas, y es la transformación misma la que trae un pensamiento nuevo. Este pensamiento zanja, disloca, sorprende, pero no toma ningún partido definitivo en la medida misma de su naturaleza experimental y provisoria, en la medida en que, nacido de una pura transformación tópica, se sabe recombinable, él

aterradoramente del revés. Recordaría las consecuencias que acarrearía dejar de ocupar 'el origen de las coordenadas', es decir, dejar de ser el ojo emplazado en el punto de vista privilegiado que domina óptico-geométricamente el espacio.... Entrar en la imagen, deducía Lacan, implicaba ser proyectado en ella, como una sombra vertida en la multiplicidad de la imagen del mundo. Y así, en lugar de la pirámide perspectiva, imagina algo más parecido a la lámpara de un proyector, un obstáculo interpuesto y una sombra proyectada sobre una lejana pared. La luz, que está en todas partes, nos rodea, escapando a toda posible percepción unificada, por lo que nos hace perder nuestra privilegiada posición. Omnipresente, es como un centelleo que no podemos ubicar, que no podemos fijar. Es la luz la que nos fija, proyectándonos como una sombra. Así es como desposeídos y dispersos, entramos en la imagen. Nosotros somos el obstáculo –Lacan emplea el término 'pantalla'– que, bloqueando la luz, produce la sombra. No somos más que una variable óptica que jamás lograremos dominar" (197-98).

⁷¹ Citas obtenidas en conversaciones con el director durante 2016.

mismo modificable, siempre en movimiento y en camino, 'siempre en la encrucijada de los caminos'. (*Cuando las imágenes toman posición* 112)

Incluso teniendo en cuenta que la película nace como un homenaje hacia los marineros gallegos y corre así el peligro de caer en un relato nostálgico, el tratamiento de las imágenes y su montaje no se deja atrapar por ésta. Su relato desemboca sí en una travesía escurridiza sobre la condición nómada y alienada de cualquier trabajador emigrante de la era global. La ausencia de continuidad entre planos, la repetición de la misma actividad, gestos, sonidos o personajes en diferentes momentos, los saltos, las interrupciones en el montaje son lo que crea una heterogeneidad temporal que potencia la fuerza expresiva de estas miradas que en su nomadismo e imperfección no encajan en el régimen representacional y en el tiempo del relato progresivo. Debido al montaje discontinuo no pueden ser subsumidas y transformadas en mercancía.

El montaje de Chirro suspende su subjetividad como autor y de esta manera deja emerger la mirada de Luis que así mismo plasma las singularidades de las existencias que estaban en ese barco. A diferencia de la toma de posición de *Vikingland*, la toma de partido no transformaría el modo de producción sino que lo alimentaría mediante la reinstauración de la pretensión representativa del cine documental o la narrativa del cine dramático, absorbiendo la singularidad, la temporalidad concreta, de estas historias en una historia mayor y central en su discurrir lineal. Para Didi-Huberman "[e]l montaje vuelve equívoca, improbable, incluso imposible, toda autoridad del *mensaje* o del programa. Es que, en un montaje de este tipo, los elementos –imágenes y textos– *toman posición* en vez de constituirse en discurso y tomar partido" (*Cuando las imágenes toman posición* 109).

Tanto Luis Lomba como Xurxo Chirro convierten la grabación diegética y el montaje en una actividad heurística de autoaprendizaje lúdico con las que exploran la

potencia de la mirada. Generan disenso en las formas de ver su propia realidad colocando la cámara en diferentes ángulos. El *productor* se convierte en *autor* a través de la mirada de la cámara que descubre otras formas de mirar y que son dirigidas por el deseo de Luis de conectarse con el exterior del barco. A través del montaje de Xurxo Chirro, el *autor*, se convierte en *productor* pues su película ha sido filmada por y sobre una singularidad desechable para la industria canónica del cine: las cintas VHS de trabajadores migrantes anónimos. Chirro monta los fragmentos sin someterlos a su narración y consigue así potenciar la fuerza singularizadora del gesto resistente de Luis.

Por lo tanto, en esta película se puede hallar un doble gesto político de resistencia. En primer lugar, se reconfiguran los modos de percepción cuestionándolos a través de una secuencia cerrada de miradas en cadena que visibiliza el encadenamiento de los trabajadores del barco a una mirada sumisa hacia sus realidades sociales como asalariados migrantes. Esta idea queda totalizada y alegorizada en la película con su encierro en el barco en medio de un desierto de hielo. En segundo lugar, el montaje implica una provocación hacia la industria cinematográfica ya que no nutre ni se alimenta de ésta en la producción y distribución; y además porque formalmente renuncia a supeditar las imágenes de las historias singulares de los personajes a una historia central y unificadora. Al respecto es importante notar que el director mantiene la inscripción de la fecha original en las imágenes pudiéndose notar así la irregularidad cronológica del montaje. La inclusión de las fechas originales también permite reflexionar sobre la anulación de la singularidad de la que las historias oficiales se alimentan a través de la naturalización de los mecanismos de narración (al igual que la singularidad del trabajador, su tiempo concreto, es vampirizado dentro de la maquinaria de la producción). Chirro cuestiona con

su montaje la autoridad del artista en la misma construcción de la obra al quebrar el mecanismo de identificación mediante el extrañamiento que toma cuerpo en la película con los recursos que imposibilitan la linealidad temporal y la totalización del sentido. A través del cuestionamiento del documental convencional en su pretensión de representar la realidad como verdad correspondiente con lo representado Luis Lomba y Xurxo Chirro activan un gesto de desobra. Cuestionan no sólo las certezas sino la forma en que éstas se inscriben a lo largo de su proceso de representación.

c) La construcción de la mirada sumisa

Imán y *Vikingland* tienen en común la experimentación en la tradición del realismo de compromiso social y del documental de denuncia, respectivamente. Generan tensiones y cuestionamientos en los géneros discursivos a los que se acercan para aportar una experiencia cualitativa de la realidad. Ambas obras ofrecen una reflexión epistemológica respecto a la forma de asir la realidad y para ello, como explica Walter Benjamin en su ensayo de 1934 "El autor como productor" es necesario que hayan reflexionado sobre la técnica literaria y cinematográfica de las que son herederas:

Antes de preguntar qué relación guarda cierta obra *con* las relaciones de producción propias de su época quiero preguntar cómo está *en* ellas. Esta pregunta se refiere de inmediato a la función de esa obra dentro de las relaciones de producción literaria de una época. O, en otras palabras: se refiere de inmediato a la *técnica* literaria de las obras. Con el concepto de técnica hemos llegado al concepto con base en el cual los concretos productos literarios resultan accesibles a un análisis social inmediato, a un análisis ya materialista. Y, al mismo tiempo, tal concepto de técnica representa el punto de partida dialéctico para así superar la contraposición estéril que se da entre forma y contenido. (*Walter Benjamin. escritos políticos* 92)

Se trata de dos documentos unidos por la experimentación de un acercamiento heurístico y cuestionador a la representación de la realidad. Albert Chillón en *Literatura y periodismo*.

Una tradición de relaciones promiscuas (1999) explica cómo el género llamado *periodismo literario* emerge como necesidad ante el giro epistemológico que considera que pensamiento y lenguaje son lo mismo:

Conocemos el mundo, siempre de modo tentativo... en la medida que lo *empalabramos* [neologismo acuñado por Lluís Duch]. Más allá de la percepción sensorial inmediata del entorno o del juego interior con las sensaciones registradas en la memoria, el mundo adquiere sentido solo en la medida en que lo traducimos lingüísticamente. (25)⁷²

En este sentido, Chillón siempre en relación al híbrido género conocido como el *periodismo literario* argumenta que el acercamiento literario al realismo o a la verdad aprehendida por el *periodismo* se produce debido a la necesidad de entender aspectos de la vivencia humana que no se podrían expresar sin la ayuda de lo que se denomina ficción en oposición a la no-ficción: "La literatura es un modo de conocimiento de naturaleza estética que busca aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia" (*Literatura y periodismo* 73). Así, frente a una posible estetización ensimismada y frente a la normatividad de la representación realista del documental, Sender y Chirro respectivamente, proponen búsquedas singulares mediante sus composiciones y montajes

⁷² En su obra sobre el género denominado *periodismo literario*, Chillón argumenta que varios autores intentan romper la división entre *periodismo* y literatura y desvelar así el uso sistematizado y fosilizado de la retórica de la objetividad en el *periodismo* consolidado como convencional. Según analiza este autor, el *periodismo* y la novela moderna tuvieron un nacimiento coetáneo. Así lo demuestra el hecho de que el escritor Daniel Defoe publicara en 1722 el primer reportaje novelado conocido, *Diario del año de la peste*, el cual reconstruye la epidemia de peste bubónica que arrasó Londres en 1665. A esta singular publicación *periodística*, escrita con los recursos narrativos de la novela moderna, se sumaron otras muchas. La influencia de la novela sobre ese tipo de *periodismo* no fue exclusiva. También heredó los recursos retóricos de los géneros literarios testimoniales (la memoria, la crónica, el dietario, el cuadro de costumbres, el ensayo, la narración de viaje o el retrato) de los géneros literarios de ficción como la *nouvelle* o la *short-story*, y también de otros medios como el cine, el teatro y la televisión. Pueden rastrearse manifestaciones sobre el hibridismo entre la literatura y el *periodismo* de forma constante, desde el siglo XVIII. Sin embargo, fue a partir de 1960 cuando se utilizó, de nuevo, la etiqueta *New Journalism*, en Estados Unidos, debido a la proliferación de trabajos *periodísticos* escritos mediante técnicas tomadas de la literatura de ficción, que se publicaban en periódicos y semanarios. Uno de los autores más significativos de esta nueva corriente es Tom Wolfe que en su conocida obra *El Nuevo Periodismo* (1973) explica detalladamente este fenómeno. En definitiva, los *nuevoperiodistas* decidieron utilizar cualquier técnica de composición que pudiera mejorar la calidad informativa y estética de sus noticias, entrevistas, crónicas, reportaje, etcétera. En general, la extensión de este tipo de piezas es muy variada; ya que se han publicado reportajes largos, como es el caso de la novela de no ficción *A sangre fría* (1966), de Truman Capote, o el de *Hiroshima* (1946), de John Hersey. Esta última, como *Viaje a la aldea del crimen* (1934), también de Ramón J. Sender, se publicó por fascículos en un magacín, aunque después apareció editada en formato de libro. En estas crónicas de Sender éste introduce ya una gran serie de recursos estéticos más propios de la literatura de ficción, como por ejemplo sus digresiones líricas.

textuales y audiovisuales, (des)articulaciones implosivas porque cuestionan los géneros de los que son herederos sin obliterarlos. En conclusión, es la libertad expresiva y la batalla compositiva lo que caracteriza a estas piezas artísticas. *Imán* de Sender y *Vikingland* de Xurxo Chirro se hallan, como el periodismo literario, dentro de una revuelta metadiscursiva en la que se reflexiona sobre el acercamiento a la realidad a la par que se construye, uno en literatura y el otro en cine, una obra abierta.

Al igual que en *Imán*, el tema central en *Vikingland* es la constitución de la mirada resignada del trabajador migrante. La alienación espacial, la condición de sujeto en tránsito y el metadiscurso sobre la mirada (a raíz de los comentarios constantes sobre los ojos) es lo que hace avanzar a la novela y a la película en torno a su configuración como un ensayo sobre el proceso de subjetivación del asalariado. El enfrentamiento a la imposibilidad de ver, por una parte, las raíces y la historia que han sido hundidas bajo las aguas de un pantano en *Imán* y, por otra parte, la totalidad del barco transportador de mercancías donde habitan los marineros en *Vikingland*, encadena las miradas dislocadas de los trabajadores migrantes y extranjeros de sí mismos, Viance y Luis. Las miradas sumisas de Imán y de Luis están encadenadas a sus cuerpos sujetos y subjetivados como fuerza de trabajo que retornan repetidamente al lugar de su explotación.

Como se ha visto en las travesías narradas en *Imán* y *Vikingland*, la concepción lineal y acumulativa del tiempo de la trama queda desarticulada para los personajes. Éstos han perdido la esperanza en su futuro: *¿Para qué?*, se pregunta Viance, y *Estoy cansado* se dice Luis Lomba. Con esta ausencia de intencionalidad adquieren la posibilidad de *desfamiliarizar* el contexto de su servidumbre identitaria, es decir de desocupar *la*

estructura de la espera al desocupar su identidad y viceversa⁷³. Estos dos discursos culturales interrumpen *la estructura de la espera* (según la expone López Petit) al transformar los aparatos de producción compositiva en lugar de alimentarlos. En este sentido, Benjamin explica en el citado ensayo, que fue el escritor y dramaturgo Bertolt Brecht "el primero en plantear a los intelectuales la exigencia de no abastecer al aparato de producción sin irlo transformando al mismo tiempo (en la medida que nos sea posible)" (*Walter Benjamin. Escritos políticos* 99). Las obras que se han analizado en esta sección demuestran la diferencia sutil entre abastecer y transformar al tratar temas como la explotación sin convertir las imágenes construidas en una contemplación complaciente. Para Benjamin, en el momento en que escribió su ensayo, la fórmula paradigmática de este gesto transformador era el montaje en el teatro épico brechtiano debido a su poder de interrupción o desnaturalización de los discursos ideológicos:

Brecht declaró que el teatro épico no tiene ya que desarrollar acciones, sino, bien al contrario, exponer situaciones.... el teatro épico obtiene esas bien concretas situaciones al interrumpir las acciones.... Así, con el principio de la interrupción... acoge un procedimiento que ustedes conocen en los últimos años por el cine y la radio, por la prensa y la fotografía.... [El] montaje: lo montado interrumpe ese contexto con lo que está montado.... La interrupción de la acción, que permite a Brecht denominar *épico* se opone continuamente a provocar la ilusión en el público. Esa ilusión es inútil para un teatro que pretende tratar los elementos de lo real a la manera de un experimento.... El teatro épico no las aproxima al espectador, sino que las aleja de él. Y el espectador las reconoce como situaciones reales, no, como en el teatro naturalista, con arrogancia, sino con asombro. Así, el teatro épico, no representa esas situaciones, sino que las descubre. Un descubrimiento que tiene lugar mediante la interrupción de los decursos. Pero la interrupción no es aquí un estímulo, sino que tiene función organizadora. Al detener la acción, está obligando al oyente a tomar posición ante los

⁷³ En *Horror Vacui: la travesía de la noche del siglo* López Petit se refiere a este concepto como a la esperanza heredada y proyectada desde el orden simbólico regulador. En este sentido, el autor considera que sólo cuando "se ha vaciado la esperanza se puede pensar ya la crisis sin tener que darle forma alguna, ni siquiera la de catástrofe... requiere que sea el propio pensar quien entre en crisis al acogerla en su seno (49). López Petit reflexiona sobre la potencialidad transgresora del nihilismo o desarticulación de la lógica productiva: "Sabemos que el discurso político no es más que teología secularizada en el que el Dios omnipotente se ha sustituido por el Estado. De aquí que la afirmación de la immanencia sea totalmente insuficiente. Es necesario ir más allá de ella atacando la propia estructura de la espera que fundamenta toda decisión política" (103).

acontecimientos, y obligando al actor a tomar posición ante su papel.... Tal vez hayan caído ya en la cuenta de que las argumentaciones ante final nos encontramos le plantean al escritor una sola exigencia: la de *reflexionar* sobre su posición dentro del proceso de producción. (*Walter Benjamin. Escritos políticos* 107-109)

Como explica Julia Kristeva, el extranjero gana distancia para verse y vernos (15). Esta distancia se aplica al teatro épico según el fragmento de Benjamin. Asimismo la figura del trabajador migrante encarna la distancia de la extranjería que conduce al desvelamiento de la alteridad que constituye al sujeto.

Los personajes extranjeros de *Imán* y *Vikingland* están vaciados porque no les pertenece nada. Las discursividades que los representan los han inscrito como objetos y de esta manera estos discursos de emancipación del trabajo explotado desarticulan la relación entre los conceptos tradicionales de alienación (heteronomía) y emancipación (autonomía). En palabras de Hito Steyerl, en *Los condenados de la pantalla* (2014), es posible la desarticulación del paradigma humanista de la emancipación a través del devenir objeto de los sujetos. Al reconocer la alienación inmanente, ya no se busca ni se espera la estructura de la emancipación que inevitablemente reinstaura otro centro conceptual esencialista al que retornar para bloquear una determinada alienación. Para Steyerl, no se trata de aceptar la alienación, la objetualización, el sufrimiento, sino de desocultar "las fuerzas congeladas en el desecho de la historia" (Steyerl 61) para pensar, así, la emancipación desde la materialidad de la existencia. El personaje de Imán, ya absolutamente develado como objeto, pierde pie, y, es de esta forma como su percepción "se abre a los desacuerdos" (Kristeva 26). Así es también como empieza la pregunta que Luis Lomba le sugiere a su imagen especular: "¿existe yo?" (Kristeva 16). Sus montajes y composiciones inoperan los discursos ideológicos del trabajo que configuran una *mirada sumisa*. Estas miradas críticas se construyen con un montaje implosivo que acentúa la

condición objetual, alienada y extrañante. En *Imán* las formas de subjetivación que implican las prácticas de trabajo asalariado quedan enmarcadas en el Estado-nación. En *Vikingland*, ante la ausencia de un marco semiótico identificable, la subjetividad en torno a la producción de capital es internalizada. Por su parte, Viance, un campesino desposeído que se traslada a la guerra de Marruecos para trabajar en la construcción de la soberanía del Estado español es un ejemplo del funcionamiento de los mecanismos psíquicos del poder en el contexto del Estado-nación moderno. Y en *Vikingland* los trabajadores emigrantes gallegos que habitan el ferri transportador de mercancías ubicado en un espacio homogéneo e inidentificable, sin más jefes que su propia disciplina, constituyen un ejemplo de la subjetividad neoliberal bajo la globalización.

Sección IV. Figuras inoperantes del trabajador migrante

El extranjero, el migrante, el desplazado es el que trabaja, afirma Julia Kristeva (27). Es el desposeído porque nada tiene y por lo tanto nada puede perder. El tránsito por la extrañante condición de extranjería corresponde a los sujetos despojados de identidad legal y, por lo tanto, de ciudadanía. En este sentido, la propia existencia del extranjero es un síntoma social: corporiza la alteridad reprimida (Kristeva 233). El objetivo de este capítulo ha sido reflexionar sobre los mecanismos psíquicos representados en los discursos sobre la condición laboral del migrante a través de la exploración de procesos de subjetivación (y sus contradicciones) en los trabajadores que se desplazan. Estos procesos se materializan en las representaciones culturales que (des)figuran en sus montajes los discursos hegemónicos del asalariado migrante. Estas (des)figuras en tránsito abren espacios de inoperatividad, en los cuales se representan impulsos inconscientes de la mirada desde y hacia el sujeto que al interrumpir su trabajo cuestiona su forma de existir.

También, el capítulo se ha centrado en el trabajador en tránsito porque el flujo de migración laboral en España ha sido continuo y sistémico desde finales del siglo XIX hasta la última reestructuración capitalista de 2007/8.

En conclusión, en las producciones analizadas el migrante desocupa el espacio de los límites de exclusión e inclusión. Este no-tránsito en tránsito convierte al migrante, en palabras de Marx, en una figura espectral ya que el trabajador sólo existe en calidad de generador de capital: "El pícaro, el sinvergüenza, el pordiosero, el parado, el hombre de trabajo hambriento, miserable y delincuente son *figuras* que no existen *para ella* [la Economía Política]... son fantasmas que quedan fuera de su reino" (*Manuscritos: economía y filosofía* 124). El intento del trabajador migrante por alcanzar el estatus legal de ciudadanía y dejar de ser un *espectro* se materializa también en la figura del desempleado cuyo correlato, como se analiza en el segundo capítulo, es la subjetividad de la deuda. La *cuerda* (representación de la aporía del proceso de subjetivación), que al final de *Imán* ha quedado desoculta, se extiende ahora a la figura inoperante del trabajador desempleado en España como se analiza con la película *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel y la novela *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes, entre otros documentos culturales.

Capítulo 2

La figura del trabajador des-empleado

Sección I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador des-empleado en España? La subjetividad de la deuda/culpa e inoperatividad

*Podía haber sido cualquiera.
Cada cuarenta segundos se suicida una persona en el mundo. Diariamente diez personas se suicidan en España. Son las gotas del malestar que rezuma el mundo y que caen sin hacer ruido en un cauce seco calcinado por el sol.*

Más exactamente. Podía haber sido cualquiera de nosotros. Como Guccio en Italia, Antoine en Francia, Alexi en Bélgica, Hugo en Canadá. O más cerca nuestro, en Barcelona: Andreu, Patricia, Blai, Liu... –Santiago López Petit (El gesto absoluto 11)

DE LOS SUICIDIOS EN UN PAÍS MEDITERRÁNEO, FRUTO DEL DESEMPLEO

*(basado en una noticia de prensa)
la mueca daña en el momento segundo de la barandilla
como testigo gélido entre bambalinas de nubes
el paso
suponer el adelantado
imaginarse la siguiente situación en la que una casa
[debe acostumbrarse a la soledad*

*recibir el golpe de la misma llave
con la que una vez abriste la puerta*

*resulta imposible fijar el ímpetu y evitar el desborde
huele demasiado a cuchillo despierto*

*nadie recogerá tu asombro de la terraza
las niñas se harán collares con tus uñas
–Ángel Muñoz Rodríguez (En legítima defensa 235)*

Karl Marx consideró en sus primeros escritos de 1844 que el trabajador desempleado era una *figura* espectral para la economía política: los parados son "*figuras* que no existen *para ella*, sino solamente para otros ojos"⁷⁴. Casi ciento cincuenta años después de que se publicaran los *Cuadernos de París* de Marx, los cambios en el paradigma del trabajo con la introducción del modo de producción post-fordista han provocado que la condición espectral del desempleado se haya expandido cristalizando en la nueva forma-empleo del precariado (Gómez Villar 209)⁷⁵. En consecuencia, este capítulo trata de abordar la siguiente pregunta: ¿Qué puede revelar un análisis de la representación cultural de esta figura espectral (difusa e indeterminada) en un momento histórico en que gran parte de la población española ha quedado fuera del ámbito (nítido e identificable) de la riqueza?⁷⁶ Para explorar esta cuestión se ha hecho necesario visibilizar la línea que separa la forma-empleo de la forma-desempleado mediante un guion introducido en la palabra *des-empleado* por dos motivos: uno, la condición del actual precariado ha puesto en cuestión esta división y, dos, ¿no son empleado y desempleado la misma figura en la medida en que se necesitan y complementan, tal como las concibió la economía capitalista del siglo XX? Por eso, en este capítulo se aborda la figura del des-

⁷⁴ "El trabajador sólo existe como trabajador en la medida en que existe *para sí* como capital, y sólo existe como capital en cuanto que existe *para él un capital*. La existencia del capital es su existencia, su *vida*; el capital determina el contenido de su vida en forma para él indiferente. En consecuencia, la Economía Política no conoce al trabajador parado, al hombre de trabajo, en la medida en que se encuentra fuera de esta relación laboral. El pícaro, el sinvergüenza, el pordiosero, el parado, el hombre de trabajo hambriento, miserable y delincuente son *figuras* que no existen *para ella*, sino solamente para otros ojos" (Karl Marx, *Manuscritos: Economía y filosofía* 124). Parte de esta cita ya ha sido introducida en el capítulo 1.

⁷⁵ "Por precariado se entiende el conjunto de trabajadores asalariados en situación precaria o de precariedad. Así, el precariado es una parte del proletariado actualmente existente que estructuralmente comparte varios rasgos con el antiguo proletariado.... El precariado es el resultado de la desestructuración de la clase obrera. No constituye una realidad político-organizativa identificable, sino que su condición es la de fuerza de trabajo, individuos agregados con intereses distintos. La precariedad rompe la vieja distinción entre tiempo productivo y tiempo improductivo; la precariedad es la explotación continua de la vida cotidiana y no simplemente la explotación de la mano de obra. La explotación sufrida por el precario es una forma de explotación que, inserta en el presente, explota al mismo tiempo el futuro" (Antonio Gómez Villar, "El trabajador precario y la construcción del precariado como sujeto del cambio" 211-12). Esta categoría será abordada en el capítulo 3 en relación al análisis de la novela *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro.

⁷⁶ España es el tercer país de la Unión Europea con mayor desigualdad económica, con una tasa de pobreza del 22,3%. El 1% de la población española acapara la cuarta parte de la riqueza nacional, según información de Oxfam Intermón.

empleado desde su articulación y fisura entre la lógica productivista y la existencia *improductiva* del parado. En este sentido, es más apropiada la nomenclatura *des-empleado* para señalar esta simbiosis entre el que trabaja y el que espera para trabajar⁷⁷.

Para la sociología, los tres rasgos que dan forma a la condición de trabajador parado son "la no participación en los ritmos colectivos, la falta de puntos de referencia espaciales de la existencia y el cuestionamiento de la identidad personal y social" (Sanchís, "La experiencia del paro" 20). Por eso, para abordar el análisis de esta figura en el cine y en la literatura, se han elegido documentos culturales que den testimonio y a su vez reflexionen sobre estas experiencias de privación y desposesión en las que se quiebran las coordenadas sociales espacio-temporales del trabajador⁷⁸. Esta experiencia de privación se comienza a entender socialmente como tal a partir de los primeros análisis del desempleo tras la crisis económica de los años 30 en Europa, desencadenada a su vez por la recesión económica de 1929 en Estados Unidos⁷⁹.

⁷⁷ No obstante, a lo largo del texto se optará por la palabra sin el guion para darle más visibilidad al uso de esta tipografía en casos muy concretos que lo requieran especialmente. En cualquier caso, por desempleado o parado, se entiende desde ahora el significado interrelacionado y múltiple del vocablo des-empleado.

⁷⁸ Esta privación social se concreta en las siguientes cinco categorías, según explica el sociólogo Enric Sanchís en su artículo "La experiencia del paro" (2003): "Jahoda, en su modelo teórico de la *privación* (1982) explica que en el mundo moderno ... el empleo es en primer lugar la institución mediante la cual la inmensa mayoría de la gente se gana la vida. En segundo lugar, proporciona cinco *categorías de experiencia particulares*: 'imponer una estructura temporal al día; ensanchar el campo de las relaciones sociales más allá de las relaciones familiares, que a menudo llevan una gran carga emocional, y del vecindario más inmediato; demostrar, gracias a la división del trabajo, que los propósitos y las realizaciones de una colectividad trascienden a los objetivos individuales; conceder un *status* social y clarificar la identidad personal, y establecer la obligación de realizar una actividad regular'. Tales categorías de experiencia pueden vivirse de manera gratificante o frustrante, pero el problema no es tanto éste cuanto que corresponden a necesidades más o menos enraizadas en la mayoría de la gente y que al perder el empleo se pierde también la posibilidad de satisfacerlas. Ello explica que un parado pueda acabar echando de menos hasta a los compañeros que no podía soportar" (111).

⁷⁹ Según explica el catedrático Francisco Comín Comín en el artículo "La Gran Depresión y la Segunda República" (2012) del diario *El País*, contrariamente a lo que se ha sostenido extendidamente en el campo histórico hispano, la Gran Depresión económica que se generó en Estados Unidos en 1929 también afectó a España que ya contaba con atraso industrial en relación con el resto de Europa (la agricultura ocupaba más del 40% de la población activa). La recesión norteamericana "[s]e difundió al resto del mundo mediante la disminución del comercio y los flujos internacionales de capital y la inversión de las corrientes migratorias. España no fue una excepción y fue golpeada, aunque con menor intensidad que otras economías europeas más desarrolladas. La adversa coyuntura internacional intensificó la desaceleración de la actividad económica española, ya visible en 1928, y agravó los desequilibrios estructurales. La crisis económica desencadenó cambios políticos e inestabilidad social. Los problemas económicos contribuyeron a la caída de la dictadura de Primo de Rivera, que arrastró consigo a la monarquía. Ello despejó el camino al establecimiento pacífico de la Segunda República. La inestabilidad política y social fue general en Europa.

Para abordar el análisis de la representación del parado, el capítulo se divide en dos partes. La primera está separada por tres contextos socio-históricos en los que la figura del desempleado cobra protagonismo debido a las fases de reestructuración de la economía capitalista en su proceso de modernización. Por ejemplo, en los años 30 se inicia en España la inclusión de la cadena de producción. No obstante, hay que tener en cuenta que el desarrollo del fordismo se ralentiza debido a la excepcionalidad y atraso que suponen la Guerra Civil y la dictadura franquista. Ello provoca que la modernización puesta en marcha por el segundo franquismo en los años 60 sea especialmente abrupta y acarree importantes desigualdades sociales⁸⁰. En este segundo periodo, la modernización capitalista consiste en la instauración del modelo de la sociedad de consumo y de nuevos modos de subjetivación en los que el trabajador en su rol de consumidor *acepta* en parte su explotación. El tercer período abarca la crisis económico-financiera del siglo XXI, cuando esta forma de autoexplotación es perfeccionada a través de la expansión social del modelo del "emprendedor", del "trabajador de sí mismo", según el concepto acuñado por Michel Foucault en *Nacimiento de la biopolítica* (1979).

Concretamente, en el periodo de los años 30 analizo el montaje pedagógico centrándome en la pobreza extendida en las zonas rurales durante la Segunda República (1931-1936), a través de dos películas que utilizan los mecanismos del falso documental

Ni siquiera la guerra civil española fue una excepción, pues el rearme de los fascismos en Alemania e Italia estaba ya incubando otra guerra europea. La Guerra Civil fue el preludio de la Segunda Guerra Mundial. Sin negar la importancia de los factores internos, el contagio internacional tuvo más relevancia en la gestación de la recesión económica en España, como sucedió en el resto de Europa. La economía de la Segunda República siguió las pautas internacionales, con las particularidades propias de los países atrasados y los problemas peculiares de una democracia recién establecida. Esta interpretación actual contrasta con la tradicional, inspirada en los escritos de los economistas contemporáneos. Estos negaron el contagio de la crisis internacional para responsabilizar de la depresión a factores internos: los errores de los políticos republicanos. Para aquellos economistas, España fue 'diferente' en la década de 1930. Los estudios actuales de historia económica muestran lo contrario" (elpais.com/diario/2012/01/29/negocio/1327845145_850215.html).

⁸⁰ José Babiano argumenta en su artículo "Las peculiaridades del fordismo español" (1993) que la dictadura franquista provoca un marcado atraso en la modernización económica española, lo que lo lleva a concluir que a partir de los 60 se experimenta una fase de fordismo tardío. Asimismo explica que el fordismo español se caracteriza por la militarización y el paternalismo propios del régimen dictatorial.

como método de acercamiento a la realidad: *El grito del sur. Casas viejas* (1996) de Basilio Martín Patino y *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel. La inclusión de un film de 1996 que recrea la época de los años 30 es una excepción en la metodología de trabajo que se sigue en esta disertación. No obstante, me ha parecido apropiada la decisión pues como argumentaré este documental de Basilio Martín Patino hereda de forma directa el tema y la estética abierta por Buñuel en *Las Hurdes* pero además de asumir su propuesta experimenta nuevas posibilidades dentro del género del falso documental. Este breve análisis conjunto de las dos piezas pretende poner en relación el diálogo entre ambas películas que normalmente pasa desapercibido en los estudios culturales debido a su distancia temporal. En los años 60 y 70 analizo el montaje militante también desde documentales, producidos durante el segundo franquismo, que reflexionan sobre el coste social de la modernización desarrollista. Concretamente se reflexiona sobre *No se admite personal* (1968), de Agustí Corominas y Antoni Luchetti. Además se analiza la brecha constitutiva de la figura del empleado-desempleado en un momento en que el cambio de régimen político acentúa la visibilidad de ésta, a través del documental *Queridísimos verdugos* (1973), de Basilio Martín Patino. Cierro esta primera sección con un análisis del montaje espectral a partir de un análisis cultural del falso documental *El taxista ful* (2005) de Jordi Soler del cual emerge la crisis teórica del paradigma del trabajo a la que se enfrenta la figura inoperante del desempleado en el siglo XXI.

Al yuxtaponer las tres temporalidades mencionadas en relación a esta figura de desposesión se pretende acceder al negativo de la historia de la acumulación originaria en España. Para poder acercarse a esta invisibilidad desde el análisis del montaje, en la segunda sección del capítulo se le da un protagonismo especial al concepto psicoanalítico

de *escena originaria* tal como lo desarrolla Ned Lukacher en su trabajo *Primal Scenes*.

Literature, Philosophy, Psychoanalysis (1986):

The primal scene is a circumstantial construction that is predicated when there is a need to interpret but at the same time a fundamental concealment or absence of the sort of evidence that could definitively substantiate particular interpretation. Throughout this book I have shifted the primal scene away from its narrow psychoanalytic meaning as the child's observation of sexual intercourse, which subsequently takes on a traumatic character in the course of the child's own sexual development. I have shifted the notion of the primal scene into a much larger frame of reference, in which the repetitive and ambivalent character of a recollected scene figures more prominently than its sexual content. The primal scene is the figure of an interpretative dilemma, which is to say, is the figure of the dilemma of interpretation. As an interpretative strategy, it has the virtue of enabling us to respond to what, rigorously speaking, is an unreadable and unanalyzable situation. (330)

Las posibilidades interpretativas de esta herramienta de análisis intertextual permiten trazar las conexiones entre la representación de la subjetividad de la culpa bajo la dictadura Nacional-Católica del segundo franquismo y la del hombre endeudado bajo la globalización neoliberal. Para ello se analiza la construcción de la subjetividad de la deuda en dos obras que exploran los límites de sus géneros correspondientes: *Viridiana* (1962), de Luis Buñuel, lleva hasta el límite las posibilidades transgresoras de la ficción con su puesta en escena del inconsciente; y la novela *En la orilla* (2013), de Rafael Chirbes, lleva al límite el género del realismo social a través de sus distorsiones compositivas y lingüísticas. La inclusión de *Viridiana* como figura del trabajador desempleado se debe a dos motivos. Por una parte, el análisis de los personajes de los mendigos en la película encaja dentro de la temática del capítulo. Por otra parte, se debe a la riqueza del personaje de Viridiana en su representación del traspaso de la subjetividad de la culpa al de la deuda, del traslado de un régimen moral-religioso a uno pecuniario. Si bien, interpretar a este personaje como a una representación del trabajador parado pueda parecer poco riguroso, en su análisis comparado con *En la orilla* su utilización en esta sección queda en mi

opinión justificada. Finalmente, en esta segunda sección se explora la representación de la subjetividad de la deuda en el intersticio entre el Estado-nación y la globalización neoliberal, es decir entre los dos momentos socio-históricos en los que se intenta suturar la construcción de dicha subjetividad en la actualidad normalizada y por lo tanto invisibilizada.

Estos siete documentos culturales tienen en común un acercamiento a la figura del desempleado a través de montajes y composiciones que desarticulan la repartición de los regímenes de lo sensible: descubren y replantean cuáles son los temas de debate en sus contextos correspondientes a través de la exploración de sus dispositivos representacionales. Como se irá señalando en los análisis, los montajes de estos siete documentos culturales tienen en común un acercamiento heurístico a las realidades que presentan. En este sentido, para este proyecto es crucial la reflexión de Martin Heidegger sobre la verdad entendida como *veritas* en su traducción latina y la verdad experimentada como *desocultamiento* o *Alétheia* en su originaria significación griega, como ya se ha introducido en el capítulo 1. En *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927* (2015) Jesús Adrián Escudero le dedica una entrada a la palabra alemana *verdad* (*Wahrheit*) según las reflexiones elaboradas por Martin Heidegger donde explica que la verdad como reflexión que saca algo del ocultamiento o descubre (*aletheia*)

tiene tres implicaciones: 1) la verdad no se restringe a las proposiciones estrictamente teóricas (como los juicios y las representaciones); el mundo como un todo, y no sólo los entes que se dan en él, está descubierto, develado, abierto tanto en la disposición afectiva como en la comprensión; 2) la verdad es primariamente un rasgo de la realidad (es decir, de los entes, del ser y del mundo) y no del pensamiento, y 3) la verdad presupone explícitamente ocultamiento, encubrimiento. El Dasein vive tanto en la verdad como en la no-verdad. Un primer análisis exhaustivo del concepto de verdad como develamiento se encuentra en las lecciones del semestre de invierno de 1925-1926, en que se establece la diferencia entre verdad proposicional entendida como correspondencia y la verdad

antepredicativa en que ya siempre vivimos. La tradición ha transmitido la idea de que el lugar de la verdad es la proposición, que la verdad es la correspondencia entre el pensamiento y el ente (*adaequatio intellectus et rei*) y que Aristóteles es el padre de esta concepción de la verdad. Heidegger pretende desenmascarar estas tres afirmaciones como prejuicios.... 'Que el enunciado sea verdadero significa que descubre al ente en sí mismo. Enuncia, muestra, 'permite ver' al ente en su estado de descubierto. El ser-verdadero del enunciado debe entenderse como un ser descubridor. La verdad no tiene, pues, en absoluto, la estructura de una concordancia entre conocer y objeto'. (ch. 4)

Estas formas de representar implican prácticas de *desmontaje*⁸¹ mediante las cuales los documentos quedan expuestos a un ejercicio estético de (auto)exploración que conlleva cierto nivel de (auto)desposesión: abren dudas sobre las interrelaciones entre lo productivo y lo improductivo, lo operante y lo inoperante, la obra y la desobra, etcétera. Por ello, para profundizar en el análisis de la inoperatividad en la figura del desempleado se recurre al concepto del *gasto improductivo* (1933) de Georges Bataille y a algunos fragmentos sobre la deconstrucción de la ontología tradicional de Martin Heidegger en *Ser y tiempo* (1927) (concretamente al análisis de la relación entre la mundaneidad y el Dasein) por su capacidad para reabrir la pregunta por la significación social de lo *útil* y lo *productivo*.

Finalmente, el análisis intertextual de los montajes sobre la figura del desempleado demanda una reflexión sobre el concepto de *espectralidad* elaborado por Jacques Derrida. A su vez, la noción de *espectralidad* será imprescindible para conceptualizar las críticas a la temporalidad moderna que encarnan los montajes inoperantes pedagógico de los años

⁸¹ "*Abbau* (*der*): 'desmontaje'; 'deconstrucción'. Heidegger plantea la necesidad de un desmontaje, de una destrucción de los conceptos heredados acriticamente de la tradición: 'ser', 'realidad', 'mundo'.... Heidegger escoge como punto de partida la situación en la que ya estamos *de facto*, a saber, la comprensión cotidiana, habitual y corriente del 'uno' (*das Man*). La apropiación fenomenológica de la vida se dirige, pues, a la interpretación públicamente vertebrada que ya siempre delimita de manera fluctuante el ámbito desde el cual el Dasein se comprende. Precisamente la asunción, consciente o inconsciente, de este magma de opiniones públicas y tradiciones es el reflejo... de una tendencia estructural de la vida hacia el encubrimiento (*Verdeckung*), la ruina (*Ruinanz*), la precipitación (*Sturz*), el enmascaramiento (*Maske*), la caída (*Verfallen*). Al reconocer que en la interpretación pública en que nos movemos existen elementos que pueden ocultar, desfigurar, encubrir, velar, deformar, enmascarar, nivelar o desvirtuar nuestra comprensión inmediata de la situación hermenéutica, se impone un momento crítico de desmontaje (*Abbau*) de la orientación previa. Aquí es donde la hermenéutica interviene en calidad de contra-movimiento que des-cubre, des-vela, des-oculta las diferentes máscaras de la publicidad, como fuerza capaz de neutralizar, de suspender la validez de la autoridad anónima de la tradición" (ch. 4).

30 y militante de los 60 y 70. Como se verá, según lo pidan los análisis culturales, se trabaja con otros conceptos teóricos a lo largo del capítulo, como por ejemplo el de la *pedagogía jerarquizante* de Jacques Rancière.

Sección II. Transformaciones en los montajes sobre el trabajador des-empleado

a) Años 30: el montaje pedagógico en el caso de *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933), de Luis Buñuel y *El grito del sur. Casas Viejas* (1996), de Basilio Martín Patino

Al documental suele caracterizarle su mirada autocomplaciente, su simpleza y esquematismo, su voluntad áulica, del orden que sea. Su conservadurismo. Conozco muy pocos documentales verdaderamente fiables: Las Hurdes de Buñuel, por ejemplo. Es un género vinculado a sectores narcisistas que pagan a artistas palaciegos para conseguir convenciendo a los leales, convencidos de cuanto les conviene. De ahí que se queden en seguida tan viejos, tan retóricos. Los llamados documentalistas no investigan ni cuestionan la realidad: la retratan 'poéticamente', es decir, la maquillan con sus certezas previas. Esta es la diferencia entre la visión del mundo desde una cultura satisfecha y la de una cultura crítica.

–Basilio Martín Patino (Bellido, *Un soplo de libertad* 121)

Las películas documentales *Las Hurdes. Tierra sin pan* (1933) de Luis Buñuel, y *El grito del sur. Casas viejas* (1996), de Basilio Martín Patino, constituyen el negativo heterodoxo del discurso pedagógico del progresismo español de la Segunda República, en su retrato de la experiencia del parado durante los precarios años 30. Por ello, en este apartado, se analiza brevemente *Tierra sin pan* y un documento que considero, en parte, su heredero alejado en el tiempo: el falso documental *El grito del sur. Casas Viejas* (1996) de Basilio Martín Patino, basado en el reportaje literario de R. J. Sender *Viaje a la aldea del crimen* (1933), sobre la represión del levantamiento anarquista en el pueblo andaluz Casas Viejas el mismo año. A pesar de la distancia que separa sus fechas de producción ambas propuestas tienen en común la búsqueda de la desnaturalización de la percepción

del receptor en su desvelamiento de las condiciones de supervivencia en las que los habitantes de las poblaciones rurales de España vivían aún en el primer tercio del siglo XX⁸². El falso documental de Martín Patino y el documental vanguardista de Buñuel (repleto de intencionales falsedades formales, como se verá) facilitan una alta visibilidad metadiscursiva del montaje y del proceso de creación al interrumpir el pacto narrativo de la narración documental, dejando espacio para reflexionar sobre los sistemas de construcción de los relatos oficiales.

Me parece apropiada la reflexión conjunta debido a las singularidades de estos dos films en el archivo del documental cinematográfico español, y, sobre todo, a sus reflexiones metadiscursivas sobre la producción de discursos de la verdad. Una lectura atenta de estas películas muestra cómo sus propuestas estéticas desbordan el aparente sencillo juego de la composición formal del documental y conducen al espectador a reabrir la pregunta que Friedrich Nietzsche aborda en su ensayo *Más allá del bien y del mal*.

Preludio de una filosofía del futuro (1970):

¿Qué es, pues, verdad? una multitud movible de metáforas, metonimias y antropomorfismos, en una palabra una suma de relaciones humanas poética y retóricamente potenciadas, transferidas y adornadas que tras prolongado uso se le antojan fijas, canónicas y obligatorias a un pueblo. Las verdades son ilusiones que se han olvidado que lo son, metáforas gastadas cuya virtud sensible se ha deteriorado, monedas que de tan manoseadas han perdido su efigie y ya no sirven como monedas, sino como metal. (543)

Veremos cómo Buñuel y Martín Patino identifican con un gesto lúdico y burlón en sus montajes los restos que exceden al discurso oficial impuesto por la verdad entendida como

⁸² Para conocer la evolución de las tasas de alfabetización y escolarización en la década de los años 30 consúltese "Trabajo y capital humano" (223) en *El desarrollo de la España contemporánea. Historia económica de los siglos XIX y XX* (2011), de Gabriel Tortellá. Según muestran las estadísticas, España tenía el nivel de alfabetización más alto de Europa, después de Portugal, en esta década. Sin embargo, "[e]n los decenios anteriores a la Guerra Civil, especialmente en los años de la República, se hizo un serio esfuerzo por ampliar la tasa de escolarización elemental pero ésta era aún baja. Si en esas fechas en España iba a la escuela un niño de cada dos en edad escolar, en Francia iban ocho de cada diez y en Italia seis de cada diez" (224-25).

dominio, poder y autoridad, y trastocan el orden adecuado que conforma los mecanismos de la retórica de la objetividad representativa.

De la autoridad documental al trampantojo surrealista en *Tierra sin pan*

En Las Hurdes no hay nada gratuito. Es tal vez la película menos 'gratuita' que he hecho –Luis Buñuel (qtd. in Ibarz 19)

Las Hurdes. Tierra sin pan es el primer y único documental dirigido por Luis Buñuel⁸³ (y producido por Ramón Acín⁸⁴) en España donde fue censurado⁸⁵. La cámara muestra la pobreza, el hambre, la insalubridad, la ignorancia y la ausencia de trabajo que

⁸³ Luis Buñuel Portolés (1900-1983) es uno de los directores de cine español más importantes a nivel internacional debido a sus constantes innovaciones cinematográficas, a su influencia en otros directores y a su prolija obra. La mayor parte de sus películas fueron filmadas en México y en España, en parte por su exilio durante la dictadura franquista y por la censura. Buñuel dirigió alrededor de 32 películas –muchas de ellas influidas por la corriente vanguardista del surrealismo– y los estudios críticos de su obra han sido y siguen siendo numerosos. Por este motivo en estos dos análisis del director aragonés se citan sólo los estudios que dialogan directamente con las temáticas de mi interpretación. Es importante señalar que la heterodoxia intertextual de Buñuel provocó que sus películas elaboraran complejas críticas socio-políticas de los sistemas de poder pero también de la condición humana desde el ámbito del psicoanálisis. Esta conjunción entre ficción, historia, filosofía y psicoanálisis ha provocado que sea posible interpretar sus films desde coyunturas diferentes a las de sus momentos de producción aportando estas relevantes reflexiones sobre los ordenes socioculturales contemporáneos a cada interpretación. Por último, también es importante señalar que gran parte de su obra retrata la clase social burguesa desde un punto de vista crítico lo cual ha hecho de sus películas un objeto de estudio para esta disertación.

⁸⁴ Como se explica en el documental *Celuloide Colectivo* (2009), de Óscar Martí, Acín "le prometió a Buñuel que si le tocaba la lotería le pagaría la película. Entonces, Buñuel no quería aceptar dinero de su madre ni de mecenas con los que había trabajado anteriormente así que a pesar de tener el documental en mente no podía filmarlo. A Acín le tocaron 30.000 duros en la lotería y de ahí se pago este film. El fuerte tono pedagógico del documental se debe a Acín que además de ser pintor, escultor y periodista, también era pedagogo de ideología anarquista" (00:12:00-12:46). Él y su compañera fueron fusilados en cuanto comenzó la guerra. Tomás Valero Martínez en su artículo online "Las Hurdes, tierra sin pan" explica que "[l]a idea de rodar un reportaje sobre la paupérrima región de las Hurdes en 1933 –que no, en 1932 como se creía hasta hace muy poco tiempo (tal y como subraya la tesis de Maurice Legendre)–, la concibió Luis Buñuel inspirado por 'los estudios del Dr. Gregorio Marañón sobre la enfermedad del bocio en aquellosparajes'" (cinehistoria.com/las_hurdes.pdf).

⁸⁵ "El ministro de Asuntos Exteriores Julio Álvarez del Vayo confió a Luis Buñuel en septiembre de 1936 la responsabilidad de los servicios de información y propaganda de la embajada en París para contribuir a quebrar el bloqueo de la No intervención. En esta misión Buñuel sonorizó con comentarios en francés e inglés su documental de 1933 *Tierra sin pan* –no autorizado por la censura hasta 1936– añadiéndole una coda acerca de la lucha antifascista para erradicar la miseria en España" (Román Gubern, *Imagen, memoria y fascinación* 95). Mercé Ibarz explica en su artículo "*Tierra sin pan*: en el umbral del cine de Buñuel" (2000) que "[c]uando no fue autorizado a ser exhibido en España ya era tiempo de la derecha instalada en el gobierno de la República, una derecha que pronto se haría directamente fascista. Es preciso constatar el vacío, el lapsus político y cultural, que envuelve a la memoria histórica con respecto a la actuación de la derecha en el poder republicano, el 'bienio negro' entre noviembre de 1933 y febrero de 1936" (18). Por su parte, Jordana Mendelson analiza la censura del film en relación al retroceso que supuso el gobierno conservador del bienio negro para las políticas de reformas en la agricultura, el trabajo y la educación, en relación a la reacción y la actitud defensiva que tomó el doctor Gregorio Marañón al ver la película (*Documenting Spain* 72-74).

enmarca el tono diario de fatalidad de los habitantes en esta localidad de Cáceres⁸⁶. Los análisis de este film son múltiples y han dado lugar a varios artículos e incluso monografías, sin embargo, esta sección se centra en un breve estudio de la voz narradora y del punto de vista en relación a la utilización transgresora que Buñuel hace del género documental en el contexto de la pedagogía progresista nacional.

En relación al género del film⁸⁷, Bill Nichols categoriza en *La representación de la realidad* (1997) esta película como un documental de modalidad expositiva pero lo contempla como una rareza dentro del género:

Pueden, en conjunto, introducir un nivel de contrapunto, ironía, sátira o surrealismo en el texto como hacen las extrañas yuxtaposiciones de *Las Hurdes/Tierra sin pan* o *Le sang des bêtes*.... Tanto las yuxtaposiciones extrañas como las modalidades poéticas de exposición cualifican o rechazan los temas de los que depende la exposición y tornan extraño lo que se había hecho familiar. Las películas de Buñuel y Franju antes mencionadas ponen a prueba nuestra tendencia a describir otras culturas dentro del marco moralmente seguro de la nuestra (*Tierra sin pan*) y echan por tierra nuestra hastiada suposición de que la carne de nuestra mesa simboliza nuestro pasado de caza y recolección y la nobleza del que nos procura comida en vez de las técnicas de producción en serie del matadero moderno (*Le sang des bêtes*). (68-69)

En esta modalidad expositiva definida por Nichols, la voz del narrador constituye el núcleo narrativo y argumentativo desde el cual se dirige y supedita el montaje⁸⁸. La

⁸⁶ El carácter etnográfico de esta obra la acerca a la modalidad observacional documental. Pau Atienza Muñoz, en su monografía *Historia y evolución del montaje audiovisual. De la moviola a Youtube* (2013) explica que en el montaje documental observacional "no hay una intervención muy evidente del realizador y se cede el control a los sucesos que se desarrollan ante la cámara.... [S]iempre se ha considerado... como el más puro y justamente denominado estilo documental. El hecho de no incluir comentario o voz narradora parece legitimar esa pureza fiel a la realidad, en base a una aparente mínima manipulación.... [E]n realidad incluye tanta o más manipulación que el género expositivo o el reflexivo" (119). En *Tierra sin pan* la presencia directriz del narrador, a pesar de su carácter etnográfico, acerca este tipo de montaje al expositivo; aunque, como veremos, un análisis más detallado lo coloca en el montaje reflexivo.

⁸⁷ La interpretación del tipo de género al que se adscribe *Tierra sin pan* es todavía muy diversa. Sus análisis culturales lo encajan desde el documental etnográfico y social (*Imagen, memoria y fascinación* 45) al vanguardismo de entreguerras (*Imagen, memoria y fascinación* 75), o lo relacionan a las reflexiones del surrealismo bataillano y su concepto de lo informe (Mendelson, *Documenting Spain* 78). Es importante aquí tener en cuenta la interpretación de William Rothman en su artículo "*Land Without Bread: A Nietzschean Reading*" (2004) –publicado en *Buñuel siglo XXI*– donde se incluye la obra dentro del género del falso documental en relación al uso de la voz narradora en el montaje expositivo: "Viewed as a social documentary, as it was traditionally viewed (and taught), *Land Without Bread* seems a betrayal of the surrealism of *Un Chien andalou* and *L'Âge d'or*. After all, surrealists are hardly wont to protest the scandal that there exist people whose lives are deprived of the advantages of bourgeois civilization. And viewed as a mock documentary that is really not a documentary at all, as it nowadays generally view (and taught), *Land Without Bread* seems to betray surrealism. Surrealism's goal is not skepticism but liberation –to reveal the truth, however shocking (459-60).

emulación del estilo documental de Flaherty llevada a cabo por Buñuel en su investigación etnográfica y entomológica deriva en la desautorización de la voz narradora al interrumpir su credibilidad como consecuencia de una exageración, y extraña así esta convención genérica:

That the narrator's journey is the film-maker's journey, the one the film 'documents', is *Land Without Bread* prevailing fiction. Rhetorically, the film posits the identity of narrator and film-maker. But that is Buñuel's irony. To the narrator, the horror is the Hurdanos' unawareness. To Buñuel, it is also the narrator's unawareness. In assuming he is superior to these 'primitives' ('Note the efforts at interior decorating', he says with barely masked contempt), the narrator denies his human bond with the Hurdanos, denies that his way of thinking is a horror, too. Within its prevailing fiction, *Land Without Bread* 'documents' the narrator's journey, which is, rhetorically, the film-maker's journey. Within this fiction, it is the narrator who directs the camera (which in reality is operated by Buñuel's associate Eli Lotar). Within the fiction, it is the narrator who directs the camera, for example, to frame the fever sufferers frontally, subjecting them to its pitiless gaze; who films the 'dwarves and morons' without awakening them to the horror they represent in his eye; and who steals upon the dead baby. And within the film's fiction it is the narrator who, in a disquieting passage, comes upon a sick girl lying in the street, directs a companion to force to film her inflamed throat and tonsils in extreme close-up⁸⁹, and reports without emotion that 'unfortunately' he can do nothing to help and that 'two days later they told us the child had died'... Buñuel is aware, as the narrator is not, that it is inhuman to use the camera this way. Buñuel uses the

⁸⁸ "El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico.... La modalidad expositiva, por ejemplo, suscita cuestiones éticas sobre la voz: sobre cómo el texto habla objetiva o persuasivamente (o como un instrumento de propaganda). ¿Qué conlleva hablar en nombre o a favor de alguien en términos de doble responsabilidad con el tema de la película y con el público cuya aprobación se busca? Los textos expositivos toman forma en torno a un comentario dirigido hacia el espectador; las imágenes sirven como ilustración o contrapunto.... La retórica de la argumentación del comentarista desempeña la función de dominante textual, haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. (La lógica del texto es una lógica subordinada; como en el derecho, el efecto de persuasión tiende a invalidar la adhesión a los estándares más estrictos de razonamiento). El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. Este tipo de montaje probatorio adopta muchas de las mismas técnicas que el montaje clásico en continuidad pero con un fin diferente.... El modo expositivo hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Esta modalidad apoya generosamente el impulso hacia la generalización, ya que el comentario en *voice-over* puede realizar extrapolaciones con toda facilidad a partir de los ejemplos concretos ofrecidos en la banda de imagen.... El espectador de documentales de la modalidad expositiva suele albergar la expectativa de que se desplegará ante él un mundo racional en lo que respecta al establecimiento de una conexión lógica causa/efecto entre secuencias y sucesos.... El espectador espera tener entrada al texto a través de estos recursos ideológicos y sustituye la dinámica de la resolución de problemas por la dinámica de anticipación, postergación, estratagemas y enigmas que constituyen la base del suspense" (68-72).

⁸⁹ Como se ha indicado anteriormente, Mendelson analiza la abyección y la interrupción que conllevan el primer plano de la boca de la niña o los planos de los pies a partir del concepto de lo informe de Georges Bataille debido en parte a la relación directa que el resto de su equipo artístico y técnico había tenido con los surrealistas franceses. Para Mendelson, la inclusión de lo abyecto y de lo excesivo de los documentos en el film supone un gesto político (78-85). Por ejemplo, respecto a los pies comenta lo siguiente: "Within the context of this film the image of bare feet represents deformity, the agrarian, the physical, and the criminal, but also a kind of Bataillan politics that depends on a breadth of vision for effectiveness. For Buñuel, as for Bataille, perception itself could be transformed into a political statement" (83).

camera ironically, as we might put it, precisely to indict the narrator's way of thinking (his unawareness of his human bond with the camera's subjects, the unawareness that is his commonality with them). (Rothman 457-58)

El discurso documental es transgredido por la fuerza y el exceso que emerge de los documentos que configuran la trama ya que la supuesta naturalidad con la que el narrador cuenta lo que observa cobra una distancia y extrañeza brechtianas en cada trampantojo desocultado al espectador. De esta forma, el documento se insubordina al discurso documental así como el paisaje se impone a los sujetos. La singularidad de *Tierra sin pan* interrumpe aquí las convenciones de este género a través de su utilización exagerada e intencionalmente *fake* en tanto los trampantojos audiovisuales del montaje y de la puesta en escena son evidentes para el espectador, como por ejemplo el humo del arma que dispara a la cabra al despeñarse de forma supuestamente imprevista⁹⁰. Sus constantes gestos formales *falsos* dan lugar a una pieza vanguardista *proto-fake* en la producción española, donde también se sitúa como una producción inaugural en el género documental⁹¹.

Al analizar brevemente la voz y la perspectiva de la autoridad narradora queda al descubierto una crítica a la supuesta neutralidad del género documental:

I view *Land Without Bread* as a mock documentary that none the less aspires to 'document' a truth –to 'document' a truth in the medium of film. To 'document' a

⁹⁰ Algunas de las falsedades develadas de la película recuperadas por Ibarz son las siguientes: "Tiros tanto físicos —la escena de la cabra y también del burro— como metafóricos, caso de su ensamblaje visual-sonoro. Metáforas, o anticipaciones. La voz es dominante en el relato, contradiciendo a menudo las imágenes, como en el caso de la niña enferma en la calle o el bebé en la casa, que, se nos dice, están muertos: la voz lo dice. Los planos se suceden y los temas se encadenan con rapidez: la voz habla casi siempre con indiferencia, constatando, a veces con breve ira o con estupor, concluye bruscamente y, de nuevo, con resuelta indiferencia. Si en la secuencia de la muerte de la cabra, Buñuel no excluyó el plano en que se puede apreciar el humo del disparo que mató al animal, advirtiendo así de la ambigüedad de lo documental, con su uso del texto en *off* parece advertir sobre los riesgos del sonoro en este campo, entonces cinematográfico, hoy televisivo. ¿Creemos porque nos lo dicen? La cuarta sinfonía de Brahms y su ascético romanticismo acompaña un texto cruel como un cuento de hadas gótico, un viaje brechtiano narrado con tono de voz extraído de los noticieros cinematográficos mientras se sucede un relato visual montado sin respiro, de una densidad extrema, sin paz ni tregua. Una sinfonía hurdana de obediencia, insisto, brechtiana" ("*Tierra sin pan*: en el umbral del cine de Buñuel" 12).

⁹¹ Por ejemplo, la ya canónica monografía sobre el documental español *Imagen, memoria y fascinación* (2001), de Josep Maria Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro establece el origen de su genealogía con *Las Hurdes*.

truth about the medium of film. And the truth the allegory of *Land Without Bread* 'documents' is the still shocking Nietzschean – and surrealist– revelation that 'conception without sin' is an unnatural ideal. (Rothman, "*Land Without Bread: A Nietzschean Reading*" 460)

Otro aspecto importante de *Tierra sin pan* consiste en cómo la denuncia social⁹² sobre el abandono de las zonas rurales por parte del Gobierno español⁹³ se convierte en una crítica al discurso pedagógico del género documental. Diversos aspectos formales como la *voice-over* explicativa resaltan este tono pedagógico. En última instancia, la *falsedad* que se está señalando en la película es la construcción de las Hurdes desde una mirada *exotizante*. La crítica a la categorización entre la supuesta mirada civilizada en oposición a la existencia bárbara de los hurdanos se halla en la emulación del discurso del etnógrafo con la del entomólogo⁹⁴. Las coordenadas de análisis de la entomología, a través de las cuales los sujetos se transforman en partes del paisaje de las Hurdes –en cierta

⁹² Para leer un exhaustivo análisis del contexto ideológico y cultural recomiendo consultar el artículo de Paul Hammond "Hacia el paraíso de los peligros" (1999). Para este autor: "*Tierra sin pan* es un panfleto cinematográfico hecho a la medida de una situación histórica particular, una fugaz incitación al cambio revolucionario" (95).

⁹³ Como se explica en el manual de Gabriel Tortellá, a pesar de que el Gobierno de la Segunda República hizo enormes esfuerzos por llevar a cabo una mejora en el amplio sector agrario, esta fue insuficiente debido al corto periodo que tuvieron las reformas para implementarse y a la complejidad de las circunstancias que el campo agrario arrastraba desde el siglo XIX. La Desamortización había permitido la extensión de la superficies cultivables de la tierra pero la propiedad de las tierras seguían en manos de unos pocos latifundistas, sobre todo en zonas como Extremadura, Andalucía Occidental y La Mancha: "Las esperanzas de la resolución de todos estos conflictos dispares confluyeron en la Ley de Reforma Agraria... [E]ncaró problemas fundamentales y trató de resolverlos con imparcialidad y competencia técnica, su efectividad fue nula, por la complejidad de sus soluciones y por la brevedad del periodo en que estuvo vigente" (232-34).

⁹⁴ En su artículo "Buñuel Entomographer. From *Las Hurdes* to *Robinson Crusoe*" (2013) –publicado en *Buñuel, siglo XXI*–, Tom Coley analiza el carácter no sólo etnográfico sino geográfico (y topográfico) que en *Tierra sin pan* se lleva a cabo de los sujetos incrustando sus presencias en el paisaje de forma análoga a la que los insectos son observados en horizontalidad al entorno que los constituye: "In the sequences taken in *Las Hurdes* flies buzz everywhere about the images, sometimes drawing attention to the heat and odor of the place or else becoming a reference for scientific (or entomological) method of observation that the film would seem to embrace were it not for the ironic dissonance shown between the descriptive voice-over and the accumulation of images. Celebrated is, of course, the 'mosquito' sequence begun by a river shown cutting through a lush landscape at its bank before the camera cuts to a view of a researcher (identified indirectly as a member of one of the medical units dedicated to controlling swamp fever), his feet bare (like many of the Hurdanos), walking along a riverbed while carrying a staff to which is attached a white porcelain dish that he is using to take water samples. An extreme close-up of water, implied to be lifted from a fairly swift flow of the current, is shown teeming with larvae. It is a literal embodiment of the shot as a 'mass of images'. The effect of its movement is enhanced when the film juxtaposes close-ups –and the camera is jittery, indicating either that it is hand-held or that the lens needed to record the image betrays instability –of two illustrations taken from a manual of entomology contrasting the ways that in their gestation the culex and anopheles mosquitoes rise to the surface of the water. The irony that 'science' deals with its own mode of observation and nomination without regard to the effects of what it studies is patent and clear –but so also is the greater issue of proportion by which the insects, setting forward a relation of geography and topography, beg a broader question about how and where creatures seeing and shown may find themselves in a world without measure" (193).

forma cosificados– transforman la crítica estética de la película en una crítica política hacia el proyecto moderno de la España progresista anclado en la emancipación a través de la pedagogía (por ejemplo, los proyectos de educación popular que se llevaron a cabo a través de las Misiones Pedagógicas en la Segunda República). La escena con los niños en una escuela da también un acceso a esta lectura. Concretamente, se muestra cómo a los niños se les enseña: "Respetad los bienes ajenos" y, posteriormente, se critica esta lección mencionando que en la didáctica de la escuela de las Hurdes la "moral no se distingue de nuestro mundo civilizado". Para reforzar este argumento, es importante relacionarlo con la teoría defendida por Jacques Rancière en su trabajo *El maestro ignorante*. En el siguiente fragmento el pensador francés enuncia su tesis sobre cómo la pedagogía tradicional basada en la subsanación de la desigualdad a través de la disolución de la distancia entre los sujetos ignorantes y los instruidos inscribe en su gesto salvador las jerarquías sociales:

El progreso es la ficción pedagógica erigida en ficción de toda la sociedad. El corazón de la ficción pedagógica es la representación de la desigualdad como retraso: la inferioridad se deja aprehender aquí en su inocencia; ni mentira ni violencia, la inferioridad no es más que un retraso que se constata para ponerse en seguida a colmarlo. Sin duda nunca se llegará hasta ahí: la misma naturaleza vela por ello, siempre habrá retraso, siempre desigualdad, pero se puede así ejercer continuamente el privilegio de reducirla y hay en eso un doble beneficio. (159)⁹⁵

Respecto a la presentación que el documental lleva a cabo sobre la subjetividad del parado de la primera mitad del siglo XX, la película se centra en la *inutilidad* de sus acciones. Los trabajadores siempre fallan en sus objetivos ya sea porque están afectados por la enfermedad del bocio o la disentería o por la muerte de los burros al transportar

⁹⁵ Rancière basa su estudio en los textos del siglo XIX del pedagogo Joseph Jacotot. En la introducción al libro este autor explica que Joseph Jacotot "[a]dvirtió lo siguiente: la distancia que la Escuela y la sociedad pedagogizada pretenden reducir es aquella de la que viven y la que, por tanto, no cesan de reproducir.... La igualdad nunca viene después, como un resultado a alcanzar. Ella debe estar siempre delante.... Al alba de la marcha triunfal del progreso a través de la instrucción del pueblo, Jacotot hizo oír esta declaración estremeceadora: este progreso y esta instrucción son la eternización de la desigualdad. Los amigos de la igualdad no tienen que instruir al pueblo para acercarlo a ella, tienen que emancipar a las inteligencias, tienen que obligar a no importa quien a verificar la igualdad de las inteligencias" (12).

unas colmenas de un lugar a otro. La ineficacia inevitable queda reflejada también en los viajes de los hombres que se van a Castilla y a Andalucía a buscar trabajo en la siega y vuelven sin haber encontrado nada. Este fatalismo en los trabajadores desempleados se muestra también cuando éstos intentan construir de terrenos de labor, como las acequias, y no duran debido a sus endebles estructuras. La exageración de los resultados infructuosos en los intentos por sobrevivir es acentuada con tal intensidad que el film cobra un tono surrealista. Y es en esta clave estética donde es más fructífero analizar el montaje de *Tierra sin pan* como precursor de las futuras exploraciones en el género del falso documental.

Un último aspecto importante del montaje es la lentitud. Señala Mercé Ibarz en su análisis del material descartado de *Las Hurdes* que al explorar las tomas que no se eligieron incluir en el documental se dio cuenta de que uno de los aspectos protagonistas del montaje es la ausencia de movimiento:

Casi todo lo que se ve en los *rushes* forma parte del film, hay muy pocas tomas o motivos que no estén en él. Pero hay algo que sí ha desaparecido de forma tajante en el montaje: el movimiento.... Tampoco están las bellas panorámicas que recorren el sinuoso trazado de los campos hurdanos, tan meandrosos como sus cauces de agua. Ni el viento contra los árboles del camino. Ni mucho menos los movimientos humanos: las risas, las charlas, lo relacional entre los hurdanos. Cuando Buñuel monta, los movimientos de las gentes, del viento y de la cámara quedan reducidos a fotos fijas, sin perspectiva, apuntalan precisamente la falta de perspectiva de una forma de vida. (22)

La lentitud en la articulación de las escenas se ve reforzada por los cortes abruptos (Mendelson 79) que protagonizan las transiciones entre escenas así como los cortes entre imagen y sonido⁹⁶. De esta manera, de nuevo se interrumpe la posibilidad de trascender la

⁹⁶ Tom Conley ha transcrito en su artículo mencionado una importante reflexión de Luis Buñuel en relación a la división y corte en el montaje: "[Según Buñuel] The intuition of the film, the photogenic embryo, forever palpitates in this operation called *découpage*. Segmentation. Creation. Excision of one thing to be converted into another. What was not before now is. Style. The simplest, the most complicated ways of reproducing, of creating. From the amoeba to the symphony. The authentic moment in a film, creation through segmentation. In order to be recreated through cinema this

materialidad de lo real mediante el sentido y la razón asociadas a la discursividad documental y su supuesta representación de la verdad como correspondencia. Por el contrario, el movimiento en el film proviene de la materialidad de lo abyecto, de los documentos u objetos representados: las enfermedades, el incesto, las infecciones, los movimientos de los insectos, etcétera. El estatismo y el corte en el montaje de las escenas acentúan la profanación del discurso documental por la materialidad del documento. En este sentido, el montaje inopera la figura retratada del desempleado. Esta desfiguración a través del estatismo y del corte en el flujo del sentido (anclado en el pensamiento lógico-argumentativo) documental puede leerse como una paralización de la modernización en las áreas rurales abandonadas como las Hurdes. Finalmente, el corte constante en la narrativa también puede interpretarse como una crítica a las convenciones del género documental que, no lo olvidemos, estaba naciendo cuando Buñuel filmó su irreverente película.

Del relato histórico al falso documental en *El grito del sur*

Los trabajos de Basilio Martín Patino se caracterizan por su constante invitación al espectador a recorrer un camino de develamiento. El montaje collage que interrumpe la mirada complaciente y que muestra sus junturas, no tanto como junturas sino como el proceder creador de cualquier enunciado, recorre toda su obra⁹⁷.

landscape will have to be segmented into 50, 100, and even more fragments. They will all move in succession in a vermicular way, ordering themselves into a colony to compose the whole of the film, a great tapeworm of silence, composed of material segments (*montage*) and of ideal segments (*découpage*). Segmentation of segmentation
Film—mass of shots
Shot—mass of images.

An isolated image represents very little. A Simple monad, not yet organized, in which, at the same time, an evolution takes place and is continuous. A direct transcription of the world: a cinematic larva. The image is an active element, a cell of invisible action, but secure, in view of the shot that is the creative element, the individual likely to specify the colony" (Conley 189).

⁹⁷ Basilio Martín Patino (1930-2017) es uno de los directores de documental español más importantes del siglo XX. Sus películas se caracterizan por la libertad y heterogeneidad compositiva que han abierto constantemente nuevos caminos dentro del género documental, alejándose siempre de sus convenciones. Entre películas de ficción, trabajos televisivos, cortometrajes y documentales —algunos filmados en absoluta clandestinidad— ha dirigido aproximadamente treinta

Concretamente, el proyecto de *El grito del sur. Casas Viejas* comenzó cuando los directivos de la televisión autonómica de Andalucía propusieron a Martín Patino filmar una serie de ocho películas, cada una sobre un aspecto concreto de la historia andaluza de los últimos 100 años (de 1899 a 1998). El director salmantino accedió pero con la única condición de disponer de libertad absoluta en el proceso de creación. Así fue como nació *Andalucía, un siglo de fascinación* (1995). Los finalmente siete relatos cinematográficos tratan sobre las rebeliones anarquistas, las sociedades utópicas, el flamenco, la copla, etcétera. En todos ellos, la realidad y la ficción se funden como un juego de luces y sombras en el que es imposible descifrar, a primera vista, qué aspectos son fácticos y cuáles no. Concretamente, *El grito del Sur. Casas Viejas* es un ensayo histórico construido través de una ficción. Martín Patino tomó esta decisión porque, según sus propias palabras,

[e]l hecho real acontecido en Casas Viejas se presta a una película de buenos y malos: los campesinos se rebelan y el ejército los aniquila, algo tópico. Así que tuve que buscar una nueva forma de contarlo, una manera de mostrar lo que pasó desde diversos prismas: hay fotos del tema, los testimonios de testigos que todavía recuerdan lo sucedido, la película rodada furtivamente por un documental británico que pasaba por allí, la película 'oficial' rodada para el cine, el testimonio de los

obras. Una de sus películas de ficción más conocidas es *Nueve cartas a Berta* (1966), junto a la cual, los tres documentales *Canciones para después de una guerra* (1971), *Queridísimos verdugos* (1973) y *Caudillo* (1974) configuran un firme dispositivo de crítica a la dictadura franquista en concreto y a cualquier forma de pensamiento autoritario ya sea bajo la forma del fascismo u otra en general. La implicación de Martín Patino en la movilización del arte cinematográfico dentro de una España cerrada al flujo cultural fue relevante. Por último, el director salmantino dirigió películas anti-hegemónicas y dio voz a los movimientos de resistencia del país hasta los últimos días de su carrera. Su última película, en este sentido, fue el documental *Libre te quiero* (2012) sobre el movimiento 15 de Mayo de 2011. Por otra parte, es importante señalar que gran parte de su trabajo conserva un compromiso con la recuperación de una memoria histórica colectiva, pero siempre sin olvidar su condición de interpretación y sesgo, y sin más pretensiones que la de comprender su presente individual como persona inserta en un contexto político-social que ha determinado su mirada. Obras como las ya mencionadas *Canciones para después de una Guerra* (1971), *Caudillo* (1973) o *Queridísimos Verdugos* (1977) hablan de la memoria de acontecimientos determinantes que a pesar de la borradura de sus huellas y de la amnesia colectiva se siguen manifestando y condicionando la construcción de la identidad desde el inconsciente. Memoria y cultura son los protagonistas de sus filmes, pero siempre desde una libertad creativa inusitada que normalmente le ha costado el anonimato y la ausencia de sus obras en las de las listas canónicas del cine español. Para Martín Patino, los recuerdos siguen un mecanismo completamente emocional y por ello su representación, la reconstrucción de los hechos del pasado, está condicionada tanto por su medio y forma como por los sentimientos del sujeto que los evoca. Muchas de sus películas persiguen la materialización de una idea que, de forma más o menos directa, atraviesa toda su obra: el hecho de que recordar sea un ejercicio de espejismos articulado por las emociones individuales y las heredadas de la colectividad.

historiadores.... De alguna forma se le ofrece al espectador muchas versiones para que elija las que desee y rechace lo que no crea. Todo eso forma parte de las claves, de las pistas que le doy al espectador para que entre en el juego. Todo ese juego lo consigo con el montaje, que no supone para mí el empalmar planos, sino sugerir, mostrar caminos al espectador y dejarle que siga imaginando cosas. Montar es crear mundos. (*Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad* 19)

En este falso documental, Martín Patino construye las imágenes que nunca fueron capturadas sobre la represión del levantamiento anarquista de Casas Viejas⁹⁸ con audiovisuales *falsos* como se explica en la página online del director:

[l]a represión, por parte de las fuerzas del orden al servicio de la República, de una rebelión campesina de corte libertario en la pequeña localidad gaditana de Casas Viejas, en 1933, 'reconstruida' a partir de testimonios, análisis históricos y fragmentos de películas supuestamente recuperadas. Mientras varios historiadores ofrecen datos de los sucesos y de sus antecedentes: paro, hambre, latifundismo, frustración de las esperanzas creadas por la proclamación de la República, etcétera, unos vecinos actuales del pueblo comentan viejas fotos y los descendientes de los protagonistas hablan de sus antepasados.
(www.basiliomartinpatino.org/filmografia/el-grito-del-sur-casas-viejas)

Esta historia bastarda fue instrumentalizada tanto por los socialistas como por los comunistas e incluso por los anarco-sindicalistas. La propuesta de Martín Patino, pues, consiste en dejar escuchar qué hay detrás del repudio de estos acontecimientos, y con su puzle descaradamente falso ofrece una mirada crítica sobre el lenguaje del género de no-ficción. De esta forma, *Casas Viejas* desoculta la manipulación ideológica existente detrás

⁹⁸ Durante el bienio republicano-socialista que se produce en la península de 1931 a 1933 los principales sindicatos libertarios manifiestan su descontento con la Segunda República porque las condiciones de los trabajadores no habían cambiado a pesar de los esfuerzos progresistas plasmados en la Constitución republicana. El latifundismo se mantiene y en Casas Viejas, además, el pan había subido un 40%. En Andalucía la hambruna de los trabajadores continuaba siendo extrema. En este contexto de frustración, la CNT-FAI (Confederación Nacional del Trabajo y Federación Anarquista Ibérica) decide unirse a una huelga ferroviaria a nivel nacional y aprovechar este paro para iniciar una revolución social. No obstante, como explica el historiador Josep Termes en su obra *Historia del anarquismo en España* (2011) “los delegados de los ferroviarios, de la línea Madrid-Zaragoza-Alicante, se retiraron del movimiento, pues ellos solo buscaban mejoras salariales” (433). Finalmente se aborta la insurrección pero era tarde para las localidades que ya habían iniciado el levantamiento. El esquema de la sublevación se repite en la mayor parte de las localidades: tras la toma del poder por las armas, la quema de archivos y un leve forcejeo con las fuerzas de la autoridad todos son arrestados y los que no, huyen. En Casas Viejas, el desenlace es más trágico porque acaba con la vida de 23 personas. Ramón J. Sender fue uno de los primeros periodistas y escritores españoles que contribuyeron a la difusión de la tragedia de Casas Viejas. Como reportero del diario anarquista *La Libertad* fue enviado al lugar de los hechos unos días después para averiguar qué era en realidad lo que había ocurrido y publicó su primera crónica el 19 de enero. El conjunto de textos periodísticos dio lugar a el reportaje literario *Viaje a la aldea del crimen* que tuvo una gran influencia en el transcurso de los acontecimientos, ya que incluso desde el Gobierno se conocieron importantes detalles de los hechos a través sus crónicas. En total, *La Libertad* publicó 49 episodios sobre Casas Viejas.

de la construcción narrativa del documental histórico que supedita la singularidad de las existencias contadas a las historias oficiales.

Para abordar el análisis formal de las voces narradoras, en primer lugar es importante destacar que, como en cualquier relato cinematográfico, el meganarrador⁹⁹ juega un papel crucial, pero en *El grito del sur*, al ser tan importante el montaje para la configuración de la narración su presencia es especialmente visible. En este sentido, es interesante observar cómo en la visibilidad u opacidad de las huellas que permiten deducir la existencia del meganarrador subyace un cambio deontológico respecto a la construcción de los relatos.

En relación a la estructura narrativa, Martín Patino elabora e inserta dos falsos documentales que se presentan como reales para el espectador y que se ofrecen como evidencias argumentativas del tercero que aglutina al resto. En el falso documental británico las huellas de la cámara y el montaje se ven abiertamente como muestra de la veracidad de las imágenes. Por ejemplo, cuando el actor Reginald Shave, en el papel del documentalista británico Joseph Cameron, filma clandestinamente todos los acontecimientos de Casas Viejas y su posición física incómoda queda reflejada en las imágenes temblorosas resultantes¹⁰⁰. El segundo *fake* es el documental soviético donde

⁹⁹ El meganarrador es el responsable de la narración total en una película. Siempre es heterodiegético y realiza operaciones diversas: mostrador fílmico o puesta en cuadro porque filma planos o puesta en escena porque monta los planos que hacen posible la narración. Utiliza tres sistemas expresivos: imágenes, palabras, sonidos, mientras que el literario solo opera con las palabras, como explican André Gaudreault y François Jost, *El relato cinematográfico* (1995).

¹⁰⁰ La película británica y la soviética habrían sido creíbles si no se hubieran presentado ante el espectador como documentales reales, filmados en el momento de los hechos. De esta manera, Patino informa al destinatario de que el pacto de credibilidad, que se ha supuesto desde el comienzo, solo ha sido un juego. En el marco de la diégesis, se supone que Joseph Cameron llegó a España para filmar las rebeliones de los trabajadores, aunque más tarde fue despedido por su productora británica porque lo que estaba grabando era 'demasiado rojo', según él mismo. Decide seguir filmando las insurrecciones cenetistas de los años treinta en España que se produjeron bajo el gobierno de la Segunda República. Casi por casualidad se encuentra en Casas Viejas justo el día del levantamiento y filma los hechos a escondidas desde su hostel, desde donde graba cómo la Guardia Civil y la Guardia de Asalto quitan la bandera anarquista que los sublevados habían colgado en medio de la plaza del pueblo. En una segunda parte del documental de Cameron se emite la reconstrucción ficticia de los testimonios que contiene una gran carga dramática. Aunque los personajes son actores sus palabras son reales y la dureza de sus relatos impacta al espectador cuya distancia con la

vemos las marcas de la enunciación en el subrayado en primer plano, la angulación, cuando la visión se sitúa por debajo o por encima del ángulo recto a la altura de la mirada, se produce un contrapicado o picado; las miradas a través de las puertas de las chozas; cuando aparece la sombra del personaje que va caminando ya que el único que la puede ver es ese personaje, etcétera. En este segundo *fake* el montaje se intenta ocultar para dirigir al espectador de una forma más velada¹⁰¹. Por otra parte, la omnipresente *voice-over*, que suele conducir la narración de los hechos en los documentales convencionales, desaparece en el documental principal que aglutina al resto. El efecto que el silencio consecuente provoca consigue dejar un espacio para que el espectador configure sus propias conclusiones.

Respecto a los narradores homodiegéticos, Patino crea una polifonía con la que va relatando los hechos desde distintos puntos de vista. Los narradores son varios y por orden de aparición se podrían enumerar de la siguiente manera: José Luis García (militante de la CNT), varios testimonios de residentes del pueblo que vivieron los hechos en primera persona, Juan Pérez Silva (hijo de María 'La Libertaria' y biznieto de 'Seisdedos'), Antonio Miguel Bernal (catedrático de Historia Económica en la Universidad de Sevilla), Joseph Cameron (corresponsal de guerra de la escuela documentalista de Rotha y Grierson), Ricardo Muñoz Suay (director de una imaginaria filmoteca dadaísta), el inédito y falso documental soviético *Casas Viejas. Andalucía heroica*, cuyo director es Boris Shumiutki,

narración ha sido acortada debido al formato de docudrama escenificado.

¹⁰¹ El documental soviético fue supuestamente filmado por dos famosos cineastas rusos. A la vuelta de estos a la URSS, el Gobierno estalinista censuró el film por su carácter anarquista y permaneció en el anonimato hasta 1982, cuando un divisionario español da por casualidad con la película. Esta información es aportada por Ricardo Muñoz Suay (1917-1997), que en la ficción propuesta por Patino es el director de una Filmoteca dadaísta, aunque en la realidad lo era de la valenciana. En general, el espectador se sabe finalmente engañado debido a varios aspectos: por una parte, el hecho de que se le dedique tanto metraje a la justificación de la veracidad de las que se suponen pruebas documentales ya es sospechosos; la intervención de Suay-actor; la perfección narrativa de la película soviética rodada a 20 imágenes por segundo y con una fotografía impecable, junto a su censura y posterior aparición, entre otras ironías de Patino. De esta forma, se pone en cuestión la veracidad del discurso histórico al parodiar el género imitándolo de una forma perfecta.

el guionista es Peruchov y la fotografía es de Artanov; y finalmente el historiador Antonio Elorza. El trabajo que Martín Patino realiza como montador y artesano del cine es de una gran calidad. Sobre todo, con la perfección que el director alcanza al imitar las técnicas del cine soviético. Según parece, el *fake* soviético *Casas Viejas. Andalucía heroica* rinde también homenaje al director Serguéi Eisenstein. Las voces de los especialistas en la película analizan el contexto político y social de los hechos que, al mismo tiempo, está acompañado con los dos documentales insertados en el filme principal. En definitiva, el montaje juega un papel crucial para conseguir orquestar todas las voces y las diferentes fuentes: especialistas, testimonios, fotografías, películas, textos.

La mirada crítica de Martín Patino hacia la narración utilitaria que subsume las historias en un sólo relato se desprende, por una parte, de la polifonía con la que en el documental se van hilvanando los hechos desde distintos puntos de vista. Martín Patino es muy consciente de que todo relato es en sí mismo una representación y por ello se es susceptible de narrar desde el autoritarismo. Por eso, aquí, los hechos socio-histórico son reales, aunque no el andamiaje en los que se sustenta su relato. De esta forma, con *El grito del sur* también se descubren, y se cuestionan, no sólo las convenciones discursivas del documental sino también la condición representativa de *lo verdadero*.

El foco en el documental *El grito del sur. Casas Viejas* se sitúa en la pobreza de los trabajadores excluidos de las formas de producción, y en cómo tanto el sistema político en el que viven como la convención cultural que los narra utilizan sus experiencias para alimentar los relatos nacionales. Contrariamente, Patino invita al espectador a acompañarle en su propio proceso de montaje y singularizar así la mirada en el descubrimiento de la materia pensada en cada caso.

Las películas de Buñuel y de Martín Patino son ejemplos de falsos documentales que cumplen una función reflexiva¹⁰². *Tierra sin pan* conduce a la reflexión representativa a través de sus trampantojos y *El grito del sur* lo hace con la creación de falsos documentos que funcionan paradójicamente como pruebas testimoniales. Ambos documentales utilizan recursos que pertenecen en principio a la modalidad expositiva (como la *voice-over*, los intertítulos, o los testimonios que exponen argumentos sobre sucesos históricos), pero el objetivo último transgrede al contenido fáctico o histórico de los eventos narrados para reflexionar sobre la estructura de los discursos que articulan las formas naturalizadas de representar la realidad como una verdad esencial: la pedagogía nacional, en un caso, y la memoria histórica, en el otro.

b) Años 60 y 70: el montaje militante en el caso de *Queridísimos verdugos* (1973) y de *No se admite personal* (1968)

Los cuarenta años de dictadura franquista estuvieron repletos de cine sobre el trabajo desde temáticas muy heterogéneas¹⁰³, entre las cuáles destacaron el paro y el

¹⁰² Según la tipología establecida por Bill Nichols en *La representación de la realidad* la modalidad reflexiva consiste en los siguientes mecanismos discursivos: “Mientras que la mayor parte de la producción documental se ocupa de hablar acerca del mundo histórico, la modalidad reflexiva aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico. Como ocurre con la exposición poética, el texto desplaza su foco de atención del ámbito de la referencia histórica a las propiedades del propio texto. La exposición poética dirige nuestra atención hacia los placeres de la forma, haciéndonos reflexionar sobre sus problemas. Interioriza muchas de las cuestiones y preocupaciones que constituyen el tema de este estudio, no como una modalidad secundaria o subsiguiente de análisis retrospectivo, sino como un tema inmediato e inaplazable sobre la propia representación social. Los textos reflexivos son conscientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, como ocurre con los poéticos, sino también en lo tocante a estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos” (93).

¹⁰³ Algunos ejemplos son *Los novios de la noche* (1940), de Benito Perojo, *Alma de Dios* (1941), de Ignacio F. Iquino, *La aldea maldita* (1942), de Florián Rey, *Huella de luz* (1943), de Rafael Gil, *La chica del gato* (1943), de Ramón Quadreny, *Barrio* (1947), de Ladislao Vajda, *Mariona Rebull* (1947), de José Luis Sáenz de Heredia, *Las aguas bajan negras* (1948), de José Luis Sáenz de Heredia, *Un hombre va por el camino* (1949), de Mur Oti, *El último caballo* (1950), de Edgar Neville, *La honradez de la cerradura* (1950), de Luis Escobar, 1950), *Esa pareja feliz* (1951), de Juan Antonio Bardem y Luis García Berlanga, *Día tras día* (1951), de Antonio del Amo, *Surcos* (1951), de José Antonio Nieves Conde, *Cerca de la ciudad* (1952), de Luis Lucía, *La guerra de Dios* (1953), de Rafael Gil, *Hay un camino a la derecha* (1953), de Francisco Rovira Beleta, *El Malvado Carabel* (1955), de Fernando Fernán Gómez, *Mi tío Jacinto* (1956), de Ladislao Vajda, *El inquilino* (1958), de José Antonio Nieves Conde, *Amanecer en puerta oscura* (1957), de José María Forqué, *El pisito* (1958), de Marco Ferreri, *La vida por delante* (1958), de Fernando Fernán Gómez, *La vida alrededor* (1959), de Fernando Fernán Gómez, *Los golfos* (1959), de Carlos Saura, *Sólo para hombres*

desempleo debido a la pobreza de la posguerra. Por ejemplo, la configuración de la subjetividad laboral del trabajador del Estado-nación bajo la dictadura franquista fue narrada magistralmente en *El verdugo* (1963), de José Luis Berlanga. En esta película quedan desocultos los espacios de poder concretos que el aparato ideológico franquista había puesto en marcha en su organización social autoritaria, católica y en su apertura al mercado a partir de finales de los años 50. La escena final¹⁰⁴ de la película, desprovista de cualquier tono cómico, transmite con dureza cómo los poderes gubernamentales del segundo franquismo¹⁰⁵ arrastran al naciente verdugo a desempeñar el trabajo de la muerte para el Estado a cambio de un salario.

Concretamente, en este apartado se explora la representación del parado a través de dos films marginales que testimoniaron desde la clandestinidad las condiciones sociales que configuran la experiencia subjetiva del desempleo en el franquismo. En primer lugar, *Queridísimos verdugos* (1973) nos da acceso a las necesidades que movían los intereses del desempleado mediante la figura del trabajador que mata para el Estado y que revela

(1960), de Fernando Fernán Gómez, *El mundo sigue* (1963), de Fernando Fernán Gómez, *Young Sánchez* (1963), de Mario Camus, *La piel quemada* (1967), de Josep María Forn, *Operación secretaria* (1966), de Mariano Ozores, *Las que tienen que servir* (1967), de José María Forqué, 1967, *Cómo está el servicio* (1967), de Mariano Ozores, *Las secretarias* (1968), de Pedro Lazaga, *Contactos* (1970), de Paulino Viota, *Vente a Alemania Pepe* (1971), de Pedro Lazaga, *Españolas en París* (1971), de Roberto Bodegas, *Lejos de los árboles* (1972), de Jacinto Esteva, *Pim, Pam, Pum, fuego* (1972), de Pedro Olea y *Pascual Duarte* (1975), de Ricardo Franco. Muchos de estos ejemplos han sido conocidos gracias al artículo de Juan Escribano Gutiérrez "Representación filmica del Derecho del Trabajo durante el Franquismo" (2016).

¹⁰⁴ *El verdugo* es una comedia satírica y una película de culto de Luis García Berlanga, con guion de Rafael Azcona. A partir del descubrimiento por parte del anciano Amadeo de José Luis en la intimidad con Carmen (la hija de Amadeo), el protagonista se ve obligado a aceptar el empleo sucesorio de Amadeo, que trabaja como verdugo en el régimen franquista. En tono cómico, los poderes religioso, económico y político del aparato de la dictadura empujan a José Luis a aceptar un empleo que no desea. Al final de la película, cuando el protagonista ya no puede evitar la consumación de su primera ejecución a garrote vil, la escena suspende radicalmente el tono trágico-cómico para mostrar en un acentuado plano picado cómo diversos representantes de estos poderes fácticos en la cárcel arrastran literalmente a José Luis a ejecutar al reo. El cuadro de este grupo de personas configura la forma de una cruz.

¹⁰⁵ En "La biopolítica del franquismo desarrollista: hacia una nueva forma de gobernar (1959-1975)" (2013), Salvador Cayuela Sánchez explica que por *gubernamentalidad* tardofranquista se refiere a los dispositivos biopolíticos organizados por el régimen para las tres esferas de la vida humana: económica, socio-sanitaria e ideológica. Más concretamente es "la forma en que la dictadura franquista gobernó el orden de los bienes, de los cuerpos y de las mentes durante aquellos sus últimos años, generando formas de conducción de conductas características... [L]os distintos dispositivos biopolíticos franquistas... marcaron las formas de ser y pensar de los españoles de la época, las maneras de entenderse a sí mismos, a los demás y al mundo en que les tocó vivir" (173). El segundo franquismo viene marcado por la sociedad de consumo española originada por las políticas de apertura económica y de incorporación de una economía de libre mercado facilitadas por la puesta en marcha del Plan de Estabilización de 1959.

cómo detrás de la decisión de ejercer ese trabajo se halla la huida del desempleo y por ende de la exclusión social y de la pobreza¹⁰⁶. De hecho, uno de los tres verdugos entrevistados en el documental, Antonio López Sierra, hace explícito que “este es un oficio como otro cualquiera. Este es un oficio que puede desempeñar cualquiera que tenga corazón y que le eche valor, para poder comer, porque la vida está cada día más peor”. En segundo lugar, se analiza *No se admite personal* (1968), de Agustí Corominas y Antonio Luchetti, porque ofrece una narración directa de las voces del parado como figura emergente e invisible de la modernización acelerada fruto en parte de una atrasada industrialización que caracteriza la economía española del siglo XX.

Interesa especialmente en este análisis de los montajes militantes antifranquistas cómo la condición de supervivencia y anonimato de estos documentos clandestinos contienen un potencial político capaz de transgredir la inmediatez del presente y conectar con las experiencias del pasado (años 30) para afectar la imaginación política para el futuro (el siglo XXI). Así lo explica Georges Didi-Huberman en su ensayo *Supervivencia de las luciérnagas* (2012) donde el autor recupera y reevalúa un momento de pesimismo del director de cine italiano Pier Paolo Pasolini cuando en los años 70 daba por extinguidas las luciérnagas (los focos de resistencia antifascista) al haber muerto éstas, según él, *sobreexpuestas* a la luz cegadora de la sociedad del espectáculo. Para Didi-

¹⁰⁶ Otra película cortometraje del mismo director que retrata la fuga de la miseria es *Torerillos 61* (1962). En este film Martín Patino recurre al fotomontaje, a la mezcla de materiales (prensa, actores, imágenes de archivo, etcétera) y al género narrativo de la fábula para, mediante la ironía, desocultar la especulación económica que se alimentaba de los maletillas y la violencia y desesperación de los trabajadores desempleados o precarios en esa época. El cortometraje mezcla noticias reales sobre la muerte y sufrimiento de los maletillas (además de la figura del especulador que les promete la posibilidad de estrenarse en el toreo a cambio de dinero) con la narración ficticia de tres torerillos que conforme van experimentando las desventuras las van narrando. Es todo trampantojo, excepto las noticias de prensa, no obstante el montaje consigue señalar el interés por sobrevivir que alimenta las decisiones de los parados. El film termina con esta voz en *off* cuyo mensaje deja clara la desesperación del desempleado: “peor sería terminar corneados en cualquier aldea desconocida; peor sería quizás que continuar retando no ya a las limpias cornamentas sino a las escopetas de los cercados, al invierno contumaz, a la inadaptación para el trabajo, al ambicioso sueño, al mendrugo de pan, a la vida” (00:14:24-48).

Huberman, las luciérnagas siguen resistiendo debido a ciertos *recursos* que constituyen su existencia:

Tal sería... el infinito recurso de las luciérnagas: su retirada cuando no es repliegue sobre sí misma sino 'fuerza diagonal': su comunidad clandestina de 'parcelas de humanidad', esas señales enviadas por intermitencias; su esencial libertad de movimiento: su facultad de hacer aparecer el deseo como lo indestructible por excelencia (y me vienen aquí a la memoria las últimas palabra elegidas por Freud para su *Traumdeutung*: 'este futuro, presente para el que sueña, está modelado, por el deseo indestructible, a imagen del pasado'. (19)

Estos dos documentales fueron rodados bajo el franquismo y, por lo tanto, en clandestinidad. Sus directores ni siquiera intentaron sortear la censura en sus guiones. En el caso de *Queridísimos verdugos*, Basilio Martín Patino decidió no estrenarla hasta 1977 a pesar de que fuera producida en 1973 debido a los problemas que había sufrido con *Canciones después de una guerra* en 1971¹⁰⁷. Por otra parte, *No se admite personal* se produjo dentro del marco de cine clandestino articulado por la red de distribución ilegal conocida como El Volti y vinculada a militantes comunistas de Catalunya¹⁰⁸. Esta red

¹⁰⁷ Como explica Casimiro Torreiro, si bien *Canciones para después de una guerra* había sido aprobada por la censura en primera instancia, *a posteriori* "el film fue yugulado por el propio almirante Carrero Blanco, vicepresidente del Gobierno, quien lo vetó personalmente... En 1972, la Dirección General ordenó la incautación del negativo, que no se hizo efectiva porque el propio Patino logró sacarlo de España y ponerlo a buen recaudo" (*Imagen, memoria y fascinación* 233-34).

¹⁰⁸ Como explica Josep Torrell en su artículo "El Volti: mostrar el cine clandestino en Catalunya" (2012), esta distribuidora "proyectó en numerosos barrios de Barcelona y en casi todas las capitales de comarca de Catalunya películas como *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein o *Viridiana* (1960) de Luis Buñuel. Una vez pasada la proyección, el secreto desaparecía: la gente comparaba el evento y quedaba constancia de que había logrado hacerse la proyección, y esto era una victoria innegable de las fuerzas de oposición.... [Estaba] vinculada a las Comisiones Obreras, aunque, en realidad, casi todos sus militantes eran del Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC); en particular, los miembros que garantizaban la seguridad del material.... El Volti era una mezcla de seguridad clandestina y una proyección pública que tenía que ser forzosamente más abierta. Las medidas extremas de seguridad afectaron al depósito de películas. Nadie, salvo un reducido número de personas, sabía dónde estaba el voltio. Había cortafuegos rigurosos que impedían conocer dónde estaban guardadas las películas. Al mismo tiempo, había un criterio más laxo acerca de la seguridad de todo lo demás: por ejemplo, las entregas de material se efectuaban abiertamente en viernes por la tarde en un bar muy concurrido" (www.grupotortuga.com/El-Volti-mostrar-el-cine). Algunos nombres vinculados al Volti fueron: Pere Ignasi Fages, Juan Martí Valls, Asunción Garzón, Antoni Bartomeus, Joan Antoni González Serret, Roc Villas, Montserrat Torras, Jordi Socias y Josep Sánchez. Se proyectaban películas prohibidas como *Viridiana* o *La hora de los hornos* (1968) y películas ilegales militantes como *La muntanya* (1970), *Mitin en Montreuil* (1971), *Sant Cugat: primero de mayo* (1973), *Manifestacions a Barcelona, 1 i 8 de febrer* (1976). Como señala Josep Torrell, este dispositivo nunca fue desarticulado ni descubierto lo cual supuso un éxito en la lucha antifranquista. Sin embargo, cuando se disolvió al final de la dictadura quedó en el olvido y no ha sido hasta los últimos años cuando se ha empezado un trabajo todavía insuficiente de recuperar esta importante parte de la memoria colectiva sobre la lucha contra el franquismo.

estuvo activa desde 1971 hasta 1976, cuando pudo ceder sus materiales a la Central del Curt ya que nunca había sido desarticulada.

Trastornar el documental: el desmontaje de la *veritas* en *Queridísimos Verdugos*

Nada debe ser prohibido, excepto la pena de muerte y los instintos represores. Quien tenga deformaciones que induzcan a la represión, que vaya al psiquiatra y deje de fastidiar –Basilio Martín Patino (*Imagen, memoria, fascinación* 236)

Basilio Martín Patino entrevistó a los tres verdugos activos en el último periodo del franquismo (Vicente López Copete, Antonio López Sierra y Bernardo Sánchez Bascuñana). Evitó que los organismos censores del régimen impidieran la filmación de estas imágenes al alegar que éstas iban a formar parte de un documental sobre antiguos oficios. De esta forma, consiguió recopilar un material de gran valor social e histórico. Como se hace notar en casi toda la literatura publicada sobre *Queridísimos verdugos*, los *ejecutores de sentencias* recibieron una remuneración por dejarse entrevistar y así aparece en uno de los comentarios del filme (00:04:20). En estas comunicaciones, los participantes hablan entre ellos y se dirigen asiduamente al entrevistador. Sin embargo, el hecho de que Basilio Martín Patino mantenga una acentuada distancia entre la cámara y los entrevistados, de que éste no aparezca dentro de campo, así como los movimientos y recorridos marcadamente escrutadores de la cámara, conducen a una desaparición de la autoridad del director/entrevistador, sin, no obstante, renunciar a la marca de enunciación de su mirada descubridora.

Los trabajos de Martín Patino se caracterizan por explorar y cuestionar la idea de verdad propositiva y teórica, la verdad como juicio previo que representa la realidad y viceversa, sin renunciar sin embargo a su exploración. Por este motivo, la reflexión sobre el acercamiento documental a la representación de la realidad halla un interlocutor

privilegiado en las reflexiones sobre la verdad de Martin Heidegger. Como el filósofo alemán explica en *Ser y tiempo*¹⁰⁹, *Ser-verdadero* (verdad) quiere decir *ser-descubridor*:

Que el enunciado *sea verdadero* significa que descubre al ente en sí mismo. Enuncia, muestra, 'hace ver' (ἀπόφανσις) al ente en su estar al descubierto. El *ser-verdadero* (verdad) del enunciado debe entenderse como un *ser-descubridor*. La verdad no tiene, pues, en absoluto, la estructura de una concordancia entre conocer y objeto, en el sentido de una adecuación de un ente (sujeto) a otro (objeto). A su vez, el ser-verdadero, en cuanto ser-descubridor, sólo es ontológicamente posible en virtud del estar-en-el-mundo. Este fenómeno, en el que hemos reconocido una constitución fundamental del Dasein es el *fundamento* del fenómeno originario de la verdad. (235)

En el contexto sobre la reflexión del filósofo Martin Heidegger sobre la verdad entendida como *veritas* en su traducción latina y la verdad experimentada como desocultamiento¹¹⁰ o *Alétheia* (ἀλήθεια) en su originaria significación griega, el documental *Queridísimos verdugos* ofrece una nueva forma de desocultamiento con sus entrevistas: una aparente inactividad a través de una cámara que mira desde la lejanía a estos seres excluidos de la sociedad. Martín Patino desvela las profundidades de la violencia del poder franquista a través del gesto opuesto a su habitual manipulación de materiales: una mirada pasiva.

En la larga entrevista a los tres verdugos, el operador *deja ser* a los protagonistas frente a la cámara. De esta forma, la violencia brutal que envuelve al verdugo devuelve la mirada hacia al espectador quien, a través de la normalidad de los testimonios, descubre la violencia naturalizada en otros ámbitos menos explícitos, como, por ejemplo, el del

¹⁰⁹ En este proyecto, el más relevante de su obra, Heidegger realiza una revisión profunda sobre las cuestiones fundamentales de la ontología, a las que contrapone su propia filosofía con el concepto de Dasein, del ser-ahí. Las citas corresponden a la traducción de Jorge Eduardo Rivera reimpressa en 2014 por la editorial Trotta.

¹¹⁰ Como explica Jesús Adrián Escudero en *El lenguaje de Heidegger: Diccionario filosófico 1912 - 1927*, *Unverborgenheit* se traduce como 'desocultamiento': "*Unverborgenheit* es la palabra que utiliza Heidegger para traducir el término griego ἀ-λήθεια ('verdad'). El término griego tiene un carácter privativo, formado por la alfa privativa (que Heidegger reproduce mediante el prefijo *Un-*) y la raíz *λαθ / ληθ*: 'estar latente'. Precisamente, Heidegger quiere resaltar el carácter privativo del término *Unverborgenheit* para distinguirlo del concepto positivo de la *veritas*, de la palabra alemana *Wahrheit* ('verdad'). El fenómeno de la verdad pensado etimológicamente significa 'poner de manifiesto', 'sacar a la luz', 'descubrir', es decir, arrancar algo del 'ocultamiento'. Este concepto de verdad entendido como desocultamiento es más originario que la definición clásica de verdad como *adaequatio intellectus et rei*. La prioridad concedida al concepto de verdad como el horizonte ya siempre abierto de la significatividad previa que articula el mundo frente a la verdad estrictamente preposicional ya está presente en la tesis de 'habilitación' (ch. 4).

trabajo asalariado esclavizante y la pobreza extrema que conduce a estos sujetos a la abyección social. A diferencia de sus otras películas, el mecanismo que aquí extraña la mirada del espectador y descubre a estos tres verdugos como tres excluidos sociales es la utilización de la cámara alejada durante la larga entrevista, así como el silencio del tomavistas que *deja* a los verdugos *ser*, se distancia, es decir, los expone en la verdad cotidiana de su miserable existencia que los ha llevado a normalizar el ejercicio de matar¹¹¹.

Desde el comienzo del documental se puede ver cuál es el enfoque que se le da al tratamiento de los verdugos localizándolos en su condición de clase, es decir, en su realidad material cotidiana de la posguerra y el franquismo. De hecho, la película comienza con la huella dactilar del Documento Nacional de Identidad del primer verdugo entrevistado, Antonio López Sierra. Su voz en *off* narra su periplo vivido de guerras, desempleo y trabajos precarios hasta que acepta su trabajo como verdugo:

Llegué a España. No había trabajo, no había nada, entonces un policía secreta que se llamaba José Serrano me dijo: ¿Antonio tú tienes valor para desempeñar el cargo de verdugo? [su compañero Vicente Copete, el segundo verdugo entrevistado lo interrumpe y dice 'o de ejecutor de sentencias'. A lo que Antonio López responde exaltado] verdugo, ¡me dijo verdugo! Digo, lo mismo me da que sea verdugo como que sea lo que sea, mientras me dé de comer. (00:03:07-26)¹¹²

¹¹¹ He tomado la expresión *dejar ser* en el sentido en que Heidegger la pone a funcionar en su análisis sobre el Dasein. Concretamente en el capítulo tercero de Ser y tiempo, sobre la mundaneidad del mundo, Heidegger explica: "El dejar ser, entendido ontológicamente, es la previa puesta en libertad del ente con vistas a su estar-a-la-mano dentro del mundo circundante. Desde aquello con respecto a lo cual se deja ser, queda puesto en libertad el ente que está en condición respectiva. Él comparece para la ocupación como este ente a la mano. En la medida en que a la ocupación se le muestra un *ente*, es decir, en la medida en que éste queda descubierto en su ser, él es un ente a la mano en el mundo circundante y no 'primeramente' sólo una 'materia cósmica' que estuviera-ahí.... Ahora bien, ¿qué significa que eso con vistas a lo cual el ente intramundano es primeramente puesto en libertad haya de ser previamente abierto? A ser del Dasein le pertenece la comprensión del ser. La comprensión tiene su ser en un comprender. Si al Dasein le corresponde esencialmente el modo de ser del estar-en-el-mundo, también será esencialmente propia de su comprensión del ser la comprensión del estar-en-el-mundo. La apertura previa de aquello con respecto a lo cual se realiza la puesta en libertad de lo que comparece en el mundo no es otra cosa que la comprensión del mundo, mundo hacia el cual el Dasein en cuanto ente siempre está vuelto en su comportamiento" (106-07).

¹¹² Este fragmento de audio corresponde a la siguiente transcripción completa de la narración de Antonio López que inicia el film: "Yo nací el año 1913, mi padre era de Badajoz, nos hemos criado seis hermanos, éramos 13. Yo a los 14 años empecé mi oficio, cerrajero, pero por circunstancias de la vida, tuve un tropiezo con la mujer que tengo hoy y me tuve que casar a los 17 años. Y luego me tuve que meter de peón de albañil. A los ocho meses de

Como explica Casimiro Torreiro en su ensayo "Basilio Martín Patino. Discurso y manipulación":

cada una de sus biografías es... intercambiable por la de cualquier miembro de las clases subalternas españolas de su tiempo... López Sierra ha sido ladronzuelo, emigrante asalariado en la Alemania hitleriana, confidente policial... y siempre por hambre... -y, también- Copete, falangista de Marruecos, participó en la represión Asturiana de 1934, fue muletilla y estraperlista.... (*Imagen, memoria y fascinación* 238)

Durante la mayor parte del film, estos dos verdugos, junto al tercero, Bernardo Sánchez Bascuña, son entrevistados en unas bodegas de vino mientras se emborrachan y charlan libremente. La cámara los escruta, se mueve de un lado al otro del cuadro, desde la distancia. Este movimiento exploratorio de la cámara se repite con todo tipo de objetos. Ya desde el inicio del documental, la cámara marca este movimiento escrutador con el DNI de Antonio López: recorre el documento de identidad, fotografías, láminas y carteles, fotografías de libros y definiciones de enciclopedias con el movimiento de una mirada que analiza algo, como a través de una lupa, recorriendo toda la superficie. De esta forma, cuando la cámara ofrece el mismo movimiento hacia los entrevistados éstos parecen figuras incrustadas en un bodegón. La cámara los filma en su extrañante estar (ausente) distanciándose de la realidad enfocada y, paradójicamente, al mismo tiempo, el montaje (mediante la intercalación de fotografías biográficas y documentos históricos) se acerca al

casarme, teniendo una niña, caí preso. Me acusaron de un delito de robo de una gasolinera cerca de Badajoz. Me condenaron a 12 años. Tuvimos un plante de rancho en la prisión de Badajoz y por eso me mandaron al puerto de Santa María. Del puerto de Santa María, a los dos meses me mandaron a Alcalá de Henares. En Alcalá de Henares hubo otro plante en el año cuando la República (dieron un golpe de Estado; la República). Me mandaron a Burgos, y en Burgos tuve suerte cuando estalló el Movimiento en el 36. Entonces yo salí voluntario para la guerra de España. Pidieron voluntarios para la Legión. Fui hasta sargento provisional... al terminar la guerra fui a Badajoz, y como en Badajoz no había más que hambre, pues yo llegué y dando vueltas para arriba y para abajo, me tuve que presentarme voluntario para la división azul... me tuve que volver. Al año y pico me presenté a los trabajos de Alemania.... Estuve en Berlín. Yo estaba de barrendero... Entonces yo me presenté y le dije al médico que estaba enfermo, pues yo ya sabía el truco que me había dicho otro que había estado allí, que si tú te quieres venir algún día de Alemania nada más tienes que decir que padeces de sífilis.... Yo me presenté y llevaba ya un remedio que había cogido en Badajoz para untármelo en el cuerpo en una ducha, me salió un sarpullido, enseguida me enviaron para España otra vez. Llegué a España. No había trabajo, no había nada, entonces un policía secreta que se llamaba José Serrano me dijo: ¿Antonio tú tienes valor para si quieres desempeñar el cargo de verdugo?... verdugo, me dijo verdugo. Digo, lo mismo me da que sea verdugo como que sea lo que sea, mientras me dé de comer" (00:00:15-03:26).

contexto social, histórico, cultural, y contextualiza así las condiciones de pobreza, ignorancia y miseria de los verdugos.

Martín Patino trastorna la utilización convencional del género de la entrevista para desocultar así la discursividad documental que en su intención de representación corre siempre el peligro de ocultar más que develar el tema que aprehende. La inoperatividad en *Queridísimo Verdugos* consiste en alejarse del entrevistado y con ello de la verdad como mirada predispuesta, para conseguir dejar que sean los entrevistados los que se acerquen a la mirada de la cámara.

La lejanía de la cámara denota también la capitalización de las existencias de los verdugos por parte de la dictadura franquista en esa relación de silenciamiento, alejamiento y represión donde los verdaderos verdugos permanecen en el anonimato mientras que el asalariado es el que desempeña este trabajo para el régimen:

Es en estos tres pobres tipos, a los que la cámara de Patino y su equipo jamás sancionan... sobre quienes, afirma el documental, realiza la sociedad bien pensante su transferencia de culpa. Al concederles la palabra, el cineasta... nos recuerda... que esos asalariados son quienes nos liberan del pecado capital del asesinato, del que se ocupan pagados por dinero público... [E]stos tres pobres tipos representan a tres sobrevivientes, tres explotados que, como cualquier obrero, venden su... fuerza de trabajo y competencia profesional para no regresar al infierno de necesidad en el que han nacido. (Torreiro, *Imagen, memoria y fascinación* 238)

Además la anacrónica y la heterogeneidad de los materiales (fotografías, recortes de periódico, libros, etcétera) generan una experiencia temporal que trastoca también el orden cronológico y una exposición del espectador a la película que lejos de estar supeditada a la directriz narradora, es acompañada por ella. La cámara y el montaje dejan al espectador acompañarle en su propio proceso de descubrimiento de la materia pensada en este caso. Los objetos se suceden en el filme como lo harían en las manos del investigador que planea el montaje de su documental. Al reconocer la imposibilidad de

acercamiento a la verdad propositiva, verdad como correspondencia, el montaje resultante activa una experiencia de percepción en el espectador anclada a la experiencia de exploración.

En definitiva, este montaje clandestino muestra, como objetivo y no sólo cómo método, su proceso de desmontaje del género de la entrevista. Según explica Jesús Adrián Escudero en su análisis de *Ser y tiempo* de Martin Heidegger, el concepto de *desmontaje* significa la "necesidad... de una destrucción de los conceptos heredados acríticamente de la tradición" (ch. 4), para en última instancia preparar la pregunta sobre "¿cómo se logra una apropiación originaria del fenómeno de la vida?, ¿cómo se alcanza una comprensión propia de la existencia humana que no esté adulterada por la tradición?" (ch. 4).

La voz colectiva y anónima del parado en la Barcelona del desarrollismo en *No se admite personal* (1967)

No se admite personal (1967), dirigida por Agustí Corominas y Antonio Luchetti¹¹³, ha dejado un testimonio directo sobre la experiencia de los desempleados, producido por el cine clandestino antifranquista de los años 60 y 70. El cortometraje trata sobre los parados en su mayoría migrantes que de toda España acudieron a urbanizar en condiciones de pobreza la ciudad de Barcelona. De hecho *Plaza Urquinaona*, como a veces se añade al título de la película, se refiere al lugar donde los trabajadores se reunían a la espera de que los prestamistas les ofrecieran un empleo ilegal para una jornada. Este

¹¹³ En *Historia crítica y documentada del cine independiente en España (1955-1975)* (2006), sus autores Joaquim Romaguera y Llorenç Soler explican que Corominas y Luchetti no hicieron más cine pero sí que dejaron a medias una película también enfocada en el capital-trabajo y la mercancía: "*La patata...*", a través de un recorrido por los canales de distribución de este producto alimenticio, desde su origen en el campo hasta el consumidor, hacía un detenido análisis del incremento de la plusvalía que experimentaba en cada paso sucesivo. El film no se llegó a acabar nunca: falta sólo su banda sonora. A partir de aquí la inactividad de ambos autores fue casi total. Ambos divergieron por distintos caminos, alejados de la práctica filmica" (79).

cortometraje de denuncia social de 12 minutos es otra reacción, junto al cine también militante antifranquista de Llorenç Soler, a la precarización desencadenada por el proceso de modernización económica del país conocida como desarrollismo. En el momento de su producción, el documental buscaba la movilización e indignación del espectador al mostrar las condiciones en que vivían los desempleados que habían llegado a la ciudad para huir de la pobreza del campo donde todavía los trabajadores rurales arrastraban un fuerte retraso en la modernización agraria en relación al resto de Europa.

Para ello, la película, en blanco y negro, filma la jornada completa de un parado que transita la ciudad de Barcelona buscando infructuosamente empleo. Como ocurre en otras películas de esta temática (se analizará el caso de *El taxista ful* en el siguiente apartado) la realidad filmada es verídica, mientras que el personaje conductor de la trama es un actor. En *No se admite personal*, el parado (el actor Paco Boladeras) comienza su jornada trasladándose desde la zona de chabolas ubicada en el barrio de Roquetas hasta el centro de la ciudad. Este trayecto fue filmado con una cámara oculta en un periódico para evitar ser detenidos por la policía secreta franquista (la *Brigada Político-Social*). Concretamente, en este análisis interesa el tratamiento de la voz narrativa¹¹⁴ en el montaje y varias voces de desempleados reales que conversan entre ellos sobre sus experiencias en el paro. Mientras se escuchan estas voces anónimas, el parado-actor reconstruye las peripecias que los narradores van comentando¹¹⁵.

¹¹⁴ Para conocer un análisis sobre el papel transgresor de la voz narrativa en varias películas del cine documental de denuncia social antifranquista producidas durante el tardofranquismo y la transición recomiendo consultar el artículo de Jorge Nieto Ferrando "Narradores y reflexividad en el documental político del Tardofranquismo y la Transición democrática (1967-1977)" (2017) sobre el poder de resistencia de la proliferación y de la diversidad de subnarradores en varios filmes seleccionados por el autor, entre los que se encuentra *No se admite personal*.

¹¹⁵ El audio en *off también* se compone de una canción original sobre la experiencia del parado que compuso para la película el cantautor valenciano de protesta social Ovidi Montllor.

Lo que torna inoperante el montaje militante de *No se admite personal* es la transformación de la resignación e impotencia que caracterizan la experiencia del parado en fuerza política de una colectividad anónima que se reconoce en (su) común (exclusión) debido a esta experiencia de enunciación colectiva que ha construido el montaje de voces heterogéneas pero relacionadas¹¹⁶. Me refiero al hecho de que el montaje visual y sonoro está conformado por una multiplicidad de voces sin rostro¹¹⁷ que conversan sobre las consecuencias psicosociales del desempleo a raíz de sus experiencias individuales (ahora colectivas) superpuestas sobre las imágenes del personaje-parado que recorre la ciudad. La mayor parte de sus testimonios coinciden con los resultados de los estudios sociológicos sobre el desempleo que ha expuesto y analizado Enric Sanchís en las obras mencionadas. Por ejemplo, las voces en *off* hablan de cómo se sienten estigmatizados, de la ruptura de la solidaridad entre trabajadores debido a la competencia por encontrar un salario y del

¹¹⁶ El doctor en Economía y profesor del departamento de Sociología i Antropología Social de la Universitat de València Enric Sanchís ha publicado *Trabajo y paro en la sociedad postindustrial* (2008), un extenso análisis sociológico sobre el desempleo en las sociedades industrializadas, con especial énfasis en el caso español. En relación a esta temática su artículo publicado en 2003 "La experiencia del paro" ofrece un análisis de los principales estudios sociológicos sobre el paro que desde que naciera un análisis sociológico no solo económico (sino sus efectos psicológicos, en relaciones familiares y sociales, en las decisiones políticas...) de las consecuencias del desempleo en Marienthal (Austria) durante la Gran Depresión de 1929 han marcado cambios en la disciplina. Según el análisis que realiza Sanchís sobre los estudios del paro que ha considerado relevantes "[e]l rasgo dominante era [en el análisis del paro obrero llevado a cabo en Marienthal durante los años 30], pues, la resignación, la falta de proyectos, la autolimitación creciente hasta de los deseos corrientes, una parálisis progresiva fruto del fatalismo y la falta de perspectivas más que de la miseria material" (8). Según explica Sanchís el puente entre los años 30 y las sociedades postindustriales lo marca el estudio de la investigadora Marie Jahoda quien había redactado el informe final de Marienthal y que en 1987 publica un libro comparando el paro de los años 30 con el de los años 80: "apoyándose tanto en su propia experiencia como en otras investigaciones de la época y en relación con las consecuencias no directamente económicas del desempleo, Jahoda señala las siguientes: 1) Pérdida de la estructura temporal habitual, que constituye un importante problema psicológico para la enorme mayoría de los desempleados y les impide utilizar el tiempo de forma más satisfactoria. 2) Sentimiento de carencia de objetivos, de ser un inútil que no le hace falta a nadie. 3) Sentimientos de exclusión, inseguridad y vergüenza; relativo aislamiento social que no se ve compensado por la vida familiar, porque ésta es un complemento y no un sustituto de otras relaciones sociales más amplias, como ocurre con la relación entre empleo y ocio. Y 4) Pérdida de *status* y de identidad (de la imagen que se tiene de uno mismo)" (9). Salvando las distancias entre Austria y España, estas conclusiones revelan que la impotencia, la resignación, la suspensión de la experiencia temporal socialmente establecida y de una pérdida de conciencia de la propia identidad, o sea, una experimentación del anonimato social son denominadores comunes en los parados de larga duración.

¹¹⁷ En su artículo "Un mundo entre nosotros" (53-61) publicado en *La fuerza del anonimato* (2009) la filósofa catalana Marina Garcés matiza que, de hecho, el anonimato "no supone la pérdida del rostro. Lo que se pierde, incorporándolo como una dimensión de la existencia, es la soledad del cara a cara. Lo que se gana es un mundo poblado de sentidos acumulados, una visión del ser inagotablemente expresivo y secretamente articulado. El anonimato, como inacabamiento, no es entonces déficit sino potencia, no es indefinición sino campo de relaciones, no es insignificancia sino expresividad social" (55).

carácter sistémico del desempleo ya que los participantes recuerdan haber crecido desde niños con este temor¹¹⁸. El cortometraje está filmado en clandestinidad ya que en esos momentos en España mostrar una cámara en público podía suponer el encarcelamiento. El filósofo Santiago López Petit, en su artículo "Los espacios del anonimato: una apuesta por el querer vivir" publicado en *La fuerza del anonimato* (2009) explica en qué pueden consistir estas experiencias anónimas de inoperatividad que contienen fuerzas de transformación:

Los espacios del anonimato surgen cuando la movilización global se interrumpe. Cuando la movilización de la(s) vida(s) se bloquea, y tiene lugar una extraña 'epojé': el tiempo se pone entre paréntesis, y se forma un espaciamiento. Para que el espaciamiento se abra es necesario, pues, que un gesto radical –cuya lógica interna es la unilateralización– actúe rompiendo las relaciones que la movilización construye. Se puede afirmar, en este sentido, que todo espacio del anonimato se inaugura con un gesto radical. Es entonces que 'lo social' se separa de la forma sujeto. Según el tipo de vaciamiento, o lo que es lo mismo, según el modo de separarse de la forma sujeto, se generará una modalidad diferente de espacio del anonimato. Para comprender mejor lo anterior, hay que recordar que la movilización global es asimismo una *visibilidad mediada*, es decir, 'una lucha para ser visto y oído, y una lucha para que otros sean vistos y oídos'. Esta nueva visibilidad configura las luchas sociales y políticas como 'luchas por la visibilidad'. Y sólo se tiene éxito en este tipo de luchas si se adopta la forma sujeto. Los espacios del anonimato –en tanto que modos de separarse de la forma sujeto– son agujeros negros puesto que no entran en el juego de la lucha por la visibilidad. En

¹¹⁸ En *No se admite personal* estos son algunos de los testimonios de voces entremezcladas: "uno empieza a crecer con la psicosis del paro y con la psicosis de la inseguridad... esto te crea un tremendo complejo de inferioridad... de decir bueno... es tremendo... no es solamente el problema de liberación... sino el problema que vives desde que naces... [un trabajador se queja de que los prestamistas llegaban y a veces los tocaban para ver si estaban fuertes para trabajar.]; el sistema de paro te hace romper la solidaridad obrera, entonces en lugar de ver al otro compañero que está sufriendo lo tuyo lo ves como un competidor y eso es tremendo... eso es terrible... no les interesa que se especialicen porque entonces tendrán que pagarles un salario, y se conforman con cuatro aprendices, y ellos no quieren tener especialistas de verdad... el capitalismo español no quiere especialistas... ; uno psicológicamente se va creando enemigos... el propio empleado... te sientes acomplejado ante aquel que tiene el puesto dentro de la empresa; e incluso el trato es muy diferente... ; [una mujer explica cómo la mujer cuidadora en esta situación sufre más porque avista el horizonte de sus hijos]; ¿Por qué el Estado no te protege... si tengo seis hijos... se me debe de dar trabajo... creo yo que necesito comer? Y por el simple hecho de llevar ya dos meses parado... y por el simple hecho de vivir en una barraca en Montjuic... ya no me dan trabajo; Cuántas y cuántas veces me han rechazado por ser mayor... y yo físicamente no estoy tan desgastado...; Las empresas de aquí de Catalunya prefieren a un catalán. Si van diez castellanos y hay un catalán, si pueden, cogen al catalán; al hombre le puede desembocar el paro en dos opciones: en ser completamente individualista; o en caer en una rebeldía... ; Que un hombre detrás de un despacho no le interesa el negocio y plegue [cierre la empresa]... y esto crea una situación de decir que tú no vales nada dentro de una sociedad donde todo está valorado por el dinero; en el sindicato no me quisieron hacer el seguro de paro; -yo no voy al sindicato porque resulta que me va a mandar a un sitio donde nadie quiere ir, entiendes, donde nadie quiere ir entonces me mandará a mí, me harán la vida imposible, y si me admiten porque me manda el sindicato a los cuatro días me van a echar" (00:00:25-11:17).

este sentido se constituyen como auténticas desfiguraciones de la realidad. Hay tres tipos de espacio del anonimato según sea su forma de hacerse presente. 1) Sin *identificación* que es un presencializarse exponiéndose. Ejemplo: ciertas formas de abstencionismo electoral, o votaciones especiales como después del 11-M del 2004, cuando Aznar perdió las elecciones. 2) Por *contraidentificación* que es un presencializarse oponiéndose. Ejemplo: ciertas huelgas que involucran toda la población como Argentina 2001 con su 'Que se vayan todos' 3) Por *desidentificación* que es un presencializarse ocultándose. Ejemplo: los incendios de coches en las periferias de ciertas ciudades francesas. O el movimiento V de vivienda en sus primeros momentos. Los espacios del anonimato son, en definitiva, presencializaciones o visibilizaciones no mediadas. (*La fuerza del anonimato* 32-33)¹¹⁹

En *No se admite personal* hay dos espaciamientos de anonimato. Por una parte, éste se halla en la experiencia artística y política que conlleva el montaje de las voces narradoras cuya heterogeneidad y ausencia de identificación conducen a una encarnación del malestar del desempleado en un ser colectivo que desactiva la idea tradicional de sujeto individual en el que privatizar las consecuencias del paro. Por otra parte, la película forma parte del Volti. La experiencia cinematográfica catalana antifranquista ha supuesto en su particular contexto de clandestinidad esta "visibilización no mediada" que daba espacios al anonimato desde la cultura y el cine militante. Si bien la mayor parte de los participantes del Volti (como Helena Lumbreras, Pere Portabella o Llorenç Soler) eran militantes del PSUC y de CCOO, lo cual daba un claro contenido marxista a sus trabajos, el hecho de que su objetivo común fuera la denuncia de la dictadura franquista dio lugar a experiencias singulares en las que la toma de posición desbordaba la toma de partido. Y es en este sentido que tiene especial importancia el matiz de López Petit sobre la capacidad de des-articulación de los espaciamiento de anonimato ante el malestar social contemporáneo (malestar en el que la impotencia del parado sería su paradigma):

¹¹⁹ Este artículo se publicó junto a los escritos del monográfico del grupo de pensamiento crítico Espai en Blanc bajo el nombre *La fuerza del anonimato* (2009). Aparte de Garcés y López Petit, participan pensadores contemporáneos como Marc Augé, Roberto Esposito y Fulvia Carnevale, entre otros. Este equipo de trabajo ha investigado las experiencias previas de resistencia como por ejemplo el autonomismo obrero de los años 70 para traspasarlas al contexto de la globalización neoliberal actual. En el capítulo 3 se analizará el autonomismo obrero de los años 60 y 70.

"Radicalizar la impotencia significa, en definitiva, resistir, y resistir quiere decir soportar la inmanencia del combate sin refugiarse en trascendencia alguna" (*La fuerza del anonimato* 29). Películas como *No se admite personal*, *El sopar* o *52 domingos* desfiguraron *la realidad* que suponía el sentido común del franquismo a través de las porosidades que se colaban por los sistemas de seguridad de la dictadura, sin ofrecer ninguna trascendencia. La militancia de esos "cuerpos involucrados"¹²⁰ que eran sus participantes tenían que ser inevitablemente anónima en el contexto de una dictadura militar.

En la trama del documental, el parado anónimo transita la ciudad en busca de trabajo: visita las obras en construcción, habla con los encargados, entra en el periódico a poner un anuncio, se sienta en un banco a comerse un bocadillo, y acude a la plaza Urquinaona a la espera de que los prestamistas lo elijan para trabajar unas horas. Cuando camina para llegar hasta la plaza, el desempleado queda sobreexpuesto por una luz que blanquea la imagen y lo hace desaparecer por segundos. Esta sobreexposición recuerda y localiza *No se admite personal* en los márgenes de la dictadura franquista que habitan los montajes-luciérnaga, clandestinos, anónimos e intermitentes, según Didi-Huberman:

No vivimos en un mundo, sino entre dos mundos al menos. El primero está inundado de luz, el segundo surcado de resplandores. En el centro de la luz, según se nos hace creer, se agitan los que hoy son llamados, por cruel y hollywoodiense antífrasis, los pocos *people*, o, dicho de otro modo, las *stars*.... Pero por los

¹²⁰ Marina Garcés acuña este concepto en su artículo "Un mundo entre nosotros": "La fuerza del anonimato rompe códigos: de visibilidad, de representación, de identidad, de legitimidad, de acceso al mundo.... La fuerza del anonimato rompe los códigos que privatizan la vida.... Nos obliga a pensar y a vivir desde ese inacabamiento que somos, desde ese inacabamiento que 'es potencia de este mundo', no desde una verdad hecha sino desde una verdad por hacer.... Rompiendo esos códigos, la fuerza del anonimato abre perspectivas nuevas para la crítica y para la reflexión política. Las resumiré en tres ejes de cuestiones: En primer lugar, ofrece un punto de vista para la crítica que no es el de la conciencia que juzga (una realidad puesta enfrente) sino la de *un cuerpo involucrado*. El cuerpo está involucrado en una cadena alimenticia, en una red de cuidados, en un entorno de amenazas, en unos deseos, en unas condiciones histórico-sociales. Para el cuerpo es imposible no vivir. Padece, goza, se agota, desea, es vulnerable, pero resiste, crea, se reproduce. El cuerpo está involucrado porque incluye la existencia de otro aunque esté solo. En el cuerpo se encuentran lo personal y lo impersonal, lo singular y lo anónimo, la apariencia y la oscuridad. Tener un cuerpo es poder ser afectado. Tocar y ser tocado. Tener/ser un cuerpo es depender de otros, dejar rastro" (*La fuerza del anonimato* 53).

márgenes, es decir, por un territorio infinitamente más extenso, caminan innumerables pueblos sobre los cuales sabemos demasiado poco y para los cuales, por tanto, parece cada vez más necesaria una contra-información. Pueblos-luciérnaga cuando se retiran en la noche, buscan como pueden su libertad de movimientos, huyen de los reflectores del 'reino', hacen lo imposible para afirmar sus deseos, emitir sus propios resplandores y dirigirlos a otros. (*La supervivencia de las luciérnagas* 121-22)

No se admite personal no aporta ninguna solución al problema del desempleo que se disparó con la urbanización acelerada de Barcelona en los años 60. En la diégesis de la película, el desempleado abandona la plaza Urquinaona sin haber encontrado trabajo y, resignado e impotente, retorna a la zona de chabolas en Roquetas mientras está anocheciendo. La impotencia del parado anónimo se torna fuerza política como efecto del montaje de las voces en *off* factuales superpuestas al recorrido del personaje ficticio que busca trabajo: "La fuerza del anonimato cuando no es la fuerza impuesta de una condena individual a la indiferencia sino que es la fuerza de una expresión colectiva, rompe los códigos que articulan nuestra sociedad e invalida los espacios previstos para la representación" (*La fuerza del anonimato* 56). La suspensión del espacio previsto para la representación se halla en el desocultamiento del malestar individual emplazado ahora a la esfera colectiva y heterogénea como experiencia primordial del sujeto social.

c) Globalización: el montaje espectral en el caso de *El taxista ful* (2005), de Jordi

Soler¹²¹

[Para Benjamin, la concepción vulgar del marxismo] no había dejado de creer en la explotación y en el dominio de la naturaleza. Ahora bien, esta voluntad de posesión radical implica necesariamente técnicas de dominación social.... Es, pues, el concepto mismo de trabajo el que no ha sido pensado por el marxismo.

¹²¹ Jordi Soler (a veces, Jo Sol) es el guionista y director de tres largometrajes experimentales que mezclan documental y ficción *El taxista ful* (2005), *Fake Orgasm* (2010) y *Vivir y otras ficciones* (2016). Su obra no ha trascendido a los circuitos de la industria del cine comercial sin embargo sus películas han cobrado renombre en otros de cine marginal y de autor. No hay muchos artículos críticos de sus trabajados y por ese motivo se apreciará una ausencia de bibliografía crítica sobre esta película *mockumentary*.

Un pensamiento real del trabajo... se obliga a exponer la idea de un trabajo liberado 'que, muy lejos de explotar la naturaleza, está en capacidad de hacer nacer de ella las creaciones virtuales que dormitan en su seno'... Este pensamiento del trabajo como 'liberación' no puede producirse, como lo indica el concepto de imagen dialéctica, sino rompiendo la temporalidad histórica.
–Bruno Tackles (*Pequeña introducción a Walter Benjamin* 156)

España, Grecia, Croacia y Portugal son los países europeos con mayor índice de desempleo en el período que va del año 2000 al 2014. Concretamente, la evolución del paro en España ha sido una de las mayores preocupaciones de la sociedad civil desde 2009, puesto que ha venido superando el 20% desde entonces alcanzando un 25,77% en 2012, según datos del INE (Instituto Nacional de Estadística). Los jóvenes han sido el colectivo más afectado por la crisis con más de un 50% de desempleo (Muñoz Díaz 17-19). En este contexto, el cine se ha hecho cargo de la representación de esta creciente preocupación social¹²². De hecho, la filmación de un personaje que sin éxito y resignado recorre la ciudad en busca de trabajo se repite en las tres etapas del siglo XX que se han analizado hasta aquí. Por ejemplo, en los años 30 con la película anarcosindicalista *Aurora de esperanza* (1937), de Antonio Sau; como se acaba de ver en los años 60 con *No se admite personal*; y en la actualidad se reitera el mismo *leitmotiv* del parado que deambula por la ciudad sin orientación espacial y temporal en el falso documental *El taxista ful* (2005), de Jordi Soler.

Con este monólogo comienza el falso documental *El taxista ful*, filmado por Jordi

¹²² Estos son algunos trabajos que tratan sobre la precariedad laboral en general, de los cuales algunos se centran en el paro: *En construcción* (2001), de José Luis Guerin, *W: La Force du Bio-Travail* (2001), de Marta de Gonzalo, *Los lunes al sol* (2002), de Fernando León de Aranoa, *Smoking Room* (2002), de Roger Gual, *La memoria interior* (2002), de María Ruido, *200 km* (2003), de Tània Balló et al., *El efecto Iguazú* (2003), de Pere Joan Ventura, *Precarias a la deriva* (2003), del Colectivo Precarias a la Deriva, *Primero de Mayo (La ciudad-fábrica)* (2004), de Marcelo Expósito, *20 años no es nada* (2005), de Joaquim Jordà, *La Punta del Moral* (2005), de Ricardo Íscar y Nacho Martín, *El método* (2005), de Marcelo Piñeyro, *Oficios Preventivos* (2005-2006), de Usue Arrieta y Vicente Vázquez, *De funció* (2006), de Jorge Tur, *Secret Strike. Inditex* (2006), de Alicia Framis, *Ficciones anfibias* (2007), de María Ruido, *Can Tunis* (2007), de José González y Paco Toledo, *Lo que tú dices que soy* (2007), de Virginia García, *Castillo* (2009), de Jorge Tur, *Amador* (2010), de León de Aranoa, *The Job* (2010), de Serra Toni, *Biutiful* (2010), de Alejandro Iñárritu, *Vikingsland* (2011), de Xurxo Chirro, *Mercado de futuros* (2011), de Mercedes Álvarez, *Edificio España* (2012), de Víctor Moreno, *Centro histórico* (2012), de Víctor Érice et al., *Vers Madrid* (2012), de Sylvain George, *Monumentos en la luna* (2013), de Atom Samit, y *El ball del vetlatori* (2014), de Marc Sempere.

Soler en 2005 cuando la recesión de 2008 y las consecuentes reacciones de descontento cuyo máximo exponente fue el Movimiento 15 de Mayo de 2011 todavía no habían tenido lugar pero ya se estaban gestando¹²³:

A Barcelona me vine con doce años. Nos vinimos porque la miseria era muy grande. Por eso ahora, cuando se habla de la emigración y todo esto, yo pienso: pues es lo mismo porque lo único que cambia son las personas pero el hecho de que sean de un país o otro es lo de menos. De los 12 a los 14 años fui a la escuela y a los 14 mi padre me dijo que tenía que trabajar; hacía falta dinero. Al principio de llegar aquí en un piso de unos sesenta metros vivíamos veinte personas y a las diez de la noche no se escuchaba una mosca. Todo el mundo se levantaba a las cinco o a las seis de la mañana porque había que trabajar. Pero yo pensaba: no puede ser que uno nazca para esto; que la vida sea esto sólo, no puede ser. (00:00:26-01:24)

La historia ambientada en 2004/5, en la Barcelona de los movimientos antiglobalización durante el cambio de siglo, narra las vicisitudes que experimenta a partir del paro total¹²⁴

José, un trabajador desempleado de 52 años que había inmigrado a la capital catalana para buscar trabajo durante el éxodo rural de los años sesenta. Habiéndose quedado sin trabajo, José decide inventarse uno expropiando herramienta de trabajo: toma taxis *prestados* cuando no están siendo utilizados y los devuelve tras dejarles una parte de las ganancias obtenidas para sufragar los gastos. Poco antes de que José sepa que van a ingresarlo en prisión debido a estos hurtos, entra en contacto con Mar (un joven interesado en analizar

¹²³ A partir de los años 90 y en el contexto internacional de las cumbres de la OMC, del BM y del FMI, en España han surgido varios movimientos sociales. Por ejemplo, el 'No a la guerra de Irak', las movilizaciones de 'V de Vivienda' o el levantamiento ante la Ley Sinde o 'Ley antidescargas' sobre Internet, etcétera. En este contexto se enmarca el movimiento 15 de Mayo de 2011. Inspirándose en la Primavera Árabe, cuarenta personas acamparon en la Puerta del Sol de Madrid de forma espontánea al final de una manifestación que había tenido lugar ese día. A partir de ese momento, las ocupaciones de las plazas se extendieron por toda España. Varios colectivos pertenecen al movimiento Democracia Real Ya que ha sido su más importante precursor. Principalmente, desde el 15-M se ha criticado el bipartidismo PSOE-PP y el dominio de bancos y corporaciones privadas en las decisiones de los recursos públicos. A partir de octubre de 2011 surgieron dos partidos políticos vinculados al movimiento: Partido X en enero de 2013 y Podemos en 2014. Podemos (en la actualidad Unidas Podemos) se presentó a las elecciones europeas de 2014 y obtuvo 5 eurodiputados. En la actualidad es la cuarta potencia política en intención de voto.

¹²⁴ "El paro total es el destino de la mayoría de los parados, cuya vida cambia de forma radical. Tras la primera reacción comienzan las cavilaciones que van corroyendo poco a poco al parado: hay que buscar un culpable y acaba siendo encontrado en uno mismo. El paro es vivido como una enfermedad y el malestar moral se acompaña de un sentimiento de vergüenza y humillación que va minando el estado de ánimo. Una sensación de rechazo y ostracismo le va haciendo verse poco a poco como un parásito aprovechado. Cuando tiene más de cincuenta años sabe que ya no volverá a trabajar y confía en una jubilación honrosa. Si es más joven confía en todas las promesas y salidas posibles, pero sabe igualmente que su nuevo trabajo será peor que el anterior y que tendrá que aceptar un empleo descalificado. Esta manera de vivir el paro es típica de los trabajadores manuales" (Sanchís, "La experiencia del paro" 20).

su situación) y con el colectivo *Dinero Gratis*, al que Mar está vinculado¹²⁵. A partir de ese momento, y en búsqueda y captura por la autoridad, José inicia un viaje exploratorio por las prácticas políticas de varios colectivos anticapitalistas participando en manifestaciones, *okupación* de casas, reciclaje de víveres, intervenciones artísticas, etcétera.

El personaje de José sufre a lo largo del film los síntomas habituales que la situación de paro desencadena. Por ejemplo, se muestra culpable y resignado debido a su situación de desempleo, al robo de taxis, y al consecuente abandono de su familia. Además de la culpa y la resignación, otro síntoma es la pérdida de la noción del tiempo. Enric Sanchís concluye a partir de su análisis sobre los estudios canónicos del paro a lo largo del siglo XX que "[u]na de las cosas que más llamó la atención de los investigadores fue la sensible degradación de la percepción del tiempo... [E]ran incapaces de explicar de manera coherente lo que hacían durante el día... era tiempo muerto, vacío, caracterizado por la ausencia total de una ocupación con sentido" ("La experiencia del paro" 7). Los diferentes contactos con los colectivos sociales anticapitalistas generan situaciones de comunicación en las que el espectador ve cómo el *taxista ful* se cuestiona los motivos por los cuales ha llegado a la situación de paro, ilegalidad y soledad con la que comienza la trama. En este sentido, José expresa su cuestionamiento del sentido común de una temporalidad moderna basada en la lógica del progreso. Por ejemplo, al final de la película, mientras se le ve marcharse de la casa *okupada* donde se alojaba con Mar, se oye su voz en *off* reflexionar lo siguiente:

¹²⁵ El personaje de Mar está escribiendo sobre la precariedad de los trabajadores y al saber de la historia del *taxista* José lo busca y lo intenta ayudar mientras *lo utiliza* para reflexionar sobre *este tipo de subjetividad*. Cuando se conocen, José ya ha recibido una orden para entrar en prisión. Acuden a la UGT donde su posible abogado le ofrece una defensa como delincuente político. Él la rechaza porque lo que quiere es no entrar en la cárcel y concluye que de esta forma se visibiliza como un agente peligroso para el orden del sistema, con lo cual las consecuencias pueden ser peores. José se va un tiempo a vivir con Mar a una casa que una amiga le había prestado y después Mar y José se trasladan a una casa *okupada*.

Un amigo mío decía: 'Quiero vivir hasta que me muera'. Yo siempre pensaba que es de cajón, pero si lo piensas un poco más es algo que no es tan simple. Eso es lo que quiero ahora. No el futuro. No me quiero labrar ningún futuro, además a mi edad el futuro ya está bastante claro. Pero el tiempo quiero vivirlo, desde ya, desde ahora, desde hoy. No quiero labrarme un porvenir. Es un poco distinto. Esa ha sido la trampa en la que he vivido hasta hace poco tiempo. Pero claro, luego, después, arreglarse la vida... Eso lo tiene que hacer uno. (01:12:15-13:12)

La temporalidad contra la que José se revela es definida por Mauricio Lazzarato en su ensayo *Gobernar a través de la deuda. Tecnologías de poder del capitalismo neoliberal* (2015) como una temporalidad sometida a la deuda *infinita* que caracteriza la razón neoliberal:

[L]a deuda es una promesa de reembolso, y, por lo tanto, concierne al futuro en cuanto al tiempo abierto e indeterminado, en cuanto incertidumbre radical que no se puede prever y controlar mediante la lógica de las probabilidades. La deuda es el dispositivo capitalista para cerrar el tiempo y tener prioridad sobre él, para hipotecar su indeterminación, para quitarle toda creación. (87)

Es extraño, sin embargo, que a pesar de que José se siente culpable por su situación de desempleo no verbaliza nada específico en relación a las deudas monetarias que había contraído durante sus años sin trabajar. Este aspecto refleja el hecho de que es partir del estallido de la burbuja inmobiliaria en 2007 cuando la losa de la economía de la deuda comenzó paulatinamente a cobrar visibilidad fuera del ámbito privado de las familias¹²⁶. Posiblemente, esta ausencia se deba a que el documental data de antes de la última recesión y la sociedad todavía no había construido de forma colectiva la narración contra

¹²⁶ La burbuja especulativa en el mercado de bienes inmuebles en España comenzó en 1997 y duró hasta finales de 2007-08. Cuando estalló la burbuja inmobiliaria se incrementó la crisis inmobiliaria del país: desde 1999 el precio de la vivienda en España subió en torno a un 180% en una década (1996-2006). También se nacionalizaron varias cajas de ahorros en quiebra, y se dieron numerosas ayudas públicas para fusiones de otras muchas entidades bancarias. Además de la escandalosa inyección de dinero público en los bancos, las consecuencias más denunciadas por los ciudadanos fueron el aumento de los desahucios que daba visibilidad a una ley hipotecaria española que violaba derechos constitucionales. En el periodo 2008-2018 se han desahuciado a un gran número de ciudadanos vulnerables por ejecución forzosa ante el impago de la hipoteca o alquiler. Por ejemplo, en 2012 hubo una media de 170 desahucios diarios en España. Ante esta situación de alarma social nace en 2008 la Plataforma de Afectados por la Hipoteca (PAH). La PAH lleva a cabo acciones de desobediencia civil y de resistencia pasiva para parar desahucios, por ejemplo concentrándose en la puerta de la vivienda afectada e impidiendo el paso a la policía. Entre 2010 y 2017 han parado 2045 desalojos. La actual alcaldesa de Barcelona (2015-2019), Ada Colau, empezó su carrera política más visible en la PAH.

el estigma de la deuda, a pesar de que en las clases más pobres ya había comenzado. No obstante, en el documental sí que aparece una breve pero sugerente referencia a la subjetividad de la deuda cuando un amigo de Mar opina que "la precariedad se puede definir como una frontera que parte por la mitad mi vida y que me obliga a gastarla para poder alcanzarla y estar continuamente en una especie de círculo vicioso: en el futuro mi casa será mía pero yo no existiré y es esa continua hipoteca de tu vida por gastar tu vida para poder alcanzarla" (01:17:35-58).

Es difícil clasificar *El taxista ful* dentro de un género concreto debido a su singular mezcla entre ficción y no-ficción. Por ejemplo, el espectador sabe que son reales las filmaciones de las manifestaciones, de las intervenciones artístico-políticas en espacios públicos, de las charlas en la universidad, incluso las imágenes de Marcos, el hijo de José. Pero la presencia en estas situaciones reales del actor (falso) que encarna el papel del parado produce que estos espaciamentos sean una mezcla entre acciones preparadas y sucesos espontáneos cuyo resultado es un híbrido inclasificable. El título que hace mención al trabajador falso (*taxista ful*) da una clave de interpretación de esta indeterminable falsedad-realidad como un hecho constitutivo de la sociedad del trabajo, y se enmarca así, en la crítica al sentido del trabajo asalariado como regulador de los límites de inclusión y exclusión de la vida social¹²⁷. Este cuestionamiento es el motor que estructuralmente mueve la trama a todos los niveles. Se hace sobre todo explícito cuando Santiago López Petit como personaje dentro del documental le dice a José que

¹²⁷ En su artículo "La experiencia del paro", Sanchís asegura que el trabajo sigue regulando la identidad social del individuo: "El hecho es que la vida social sigue estando estructurada básicamente alrededor del trabajo, y los individuos continúan definiéndose sobre todo en función del trabajo que hacen o desearían hacer. Es cierto que, en general, cada vez se trabaja menos a lo largo de la vida, pero la expansión de la etapa vital preactiva ha venido acompañada de una redefinición del sistema educativo y de las trayectorias educativas como determinantes de las carreras laborales posteriores.... Por tanto, qué significa estar en paro sigue siendo una buena pregunta" (2).

estar contra el trabajo es estar contra una forma de vida. En el trabajo está la paradoja de que no somos nada si no somos trabajadores, en cambio cada vez hay menos puestos de trabajo. De ahí que haya que pensar de otra manera y nosotros lo intentamos a partir de nosotros [el colectivo Dinero Gratis], no bajo el horizonte de la sociedad en general.... La izquierda política, que es una parte del Estado propiamente no pone nunca el dinero en el centro: pide trabajo¹²⁸. (1:06:05-07:10)

En la película, otro nivel de reflexión sobre el desempleo lo encarna el actor Mar en sus reflexiones sobre la situación de José (recuérdese que es Mar quien se encuentra en primer lugar con José porque está interesado en analizar su caso de resistencia mediante el robo de taxis). El montaje incluye diferentes momentos en los que este personaje escribe a solas en su ordenador reflexiones sobre el desempleo:

El paro puede contemplarse como una industria, una poderosa maquinaria para el movimiento y la acumulación de capitales no sólo por los beneficios que produce induciendo al abaratamiento de los salarios, sino como una mercancía cultural que moviliza a miles de trabajadores en las tareas de formación ocupacional, estudios que dependen de los fondos de cohesión europeos, empresas de trabajo temporal, etcétera. El paro se convierte así en el instrumento de las nuevas ideologías del trabajo que canalizan los miedos que la propia amenaza del desempleo produce. Nuestros políticos se ven obligados a un discurso hipócrita y siguen tozudamente

¹²⁸ Como ejemplo de este tipo de comunicaciones, transcribo una de las conversaciones mantenida entre José, Mar, los filósofos Santiago López Petit y Marina Garcés, entre otros participantes del colectivo *Dinero Gratis*. A veces los comentarios se escuchan como una voz en *off* acompañados de música y de imágenes correspondientes a filmaciones reales de intervenciones artísticas en bancos, puertos, carreteras, etcétera: "[José] Yo estoy viendo por ejemplo los carteles [de Dinero Gratis] que hay ahí y con lo que Mar me ha explicado del colectivo y veo que seríamos lo contrario. [Mar] Es el contrario, pero tan contrario que se tocan. [Santiago López Petit] Nosotros defendemos el orgullo éste y lo que tú has hecho en el fondo es estar de pie; es un gesto radical, provocativo, dadaísta. Frente al absurdo que es la sociedad tú le opones un gesto absurdo. Aquí la crítica que hacemos contra el trabajo no queda clara [para José]. El punto está en que él todavía cree en la sociedad. Nosotros hacemos una crítica al trabajo ya desde la no creencia en la sociedad. No hablamos en términos de dar una solución a la sociedad porque dudamos de qué significa la sociedad como tal. En esta sociedad no eres nada ni nadie sino como trabajador. Esta paradoja se transforma en angustia. La sociedad es un inmenso complot. Lo posible es la forma de prisión por excelencia. Una transformación social es una lucha contra lo posible. Atacar la realidad; destruir las seguridades; desmoralizar; resistir juntos. Un grito desesperado de asco contra toda forma de coacción ya sea el padre, ya sea la patria, ya sea el patrón. Atacar la realidad, destruir las seguridades, desmoralizar para liberar la vida. Así se pueden defender cosas como estas que son locas, absurdas, como lo que tú has hecho". (00:24:01-00:27:00) [Marina Garcés] Desplazar los lugares desde los que vives o piensas con cosas como ésta lo que cambia es ese lugar del juicio o del valor sobre lo-que-tiene-que-ser tu vida. La angustia material del dinero, de la marginación, de la exclusión no te la quita; pero tú sabes muy bien que no tienes por qué ser lo que se te pide que seas. [Santiago López Petit] Estar contra el trabajo es estar contra una forma de vida. En el trabajo está la paradoja de que no somos nada si no somos trabajadores, en cambio cada vez hay menos puestos de trabajo. De ahí que haya que pensar de otra manera y nosotros lo intentamos a partir de nosotros, no bajo el horizonte de la sociedad en general. La izquierda política, que es una parte del Estado propiamente, no pone nunca el dinero en el centro: pide trabajo. El dinero es *obsceno*. No se puede hablar del dinero. Nosotros en cambio ponemos en el centro el dinero gratis.... Una transformación de la sociedad nosotros no la veremos ni posiblemente se pueda dar en el sentido que queremos. Por eso muchas veces decimos que no se puede hacer nada. Y cuando se admite que no se puede hacer nada se abre un camino que no es posible ni imposible, sino una mezcla de posible-imposible y en este lugar es donde intentamos vivir" (01:05:21-01:08:43).

vendiéndonos el paro como una lacra transitoria de la que saldremos después de la aplicación de las correctas medidas económicas al módico precio de un pequeño esfuerzo que pasa por la misma precariedad. Algo así como la plena ocupación por la precariedad laboral. El paro es sobre todo la herramienta de control social mediante la cual el capital nos indica todos los caminos posibles. A saber: la obediencia, la sumisión, la resignación o la muerte. (00:29:55-32:05)

Una vez se han explicado los temas principales y la trama de este falso documental, y para entender cómo se relacionan estos diferentes niveles de representación del desempleo con la transformación en inoperatividad de esta condición de *inutilidad* para el trabajo que encarna el personaje de José, es necesario que introduzcamos de nuevo algunos conceptos de *Ser y tiempo*. En su deconstrucción de la metafísica occidental, Martin Heidegger reitera la pregunta sobre el sentido del ser. Este camino lo conduce a demostrar que el tiempo corresponde al sentido del ser. Más concretamente, como sintetiza Carmen Segura en su artículo "Martín Heidegger, 'Ser y tiempo'" (1997) para este filósofo el ser-ahí (Dasein) no es algo dado en el presente ni en la conciencia sino "un acontecer que se va desplegando entre el nacimiento y la muerte. [El Dasein] [h]a de asumir su finitud y, puesto que se encuentra arrojado en el ser, ha de ser comprendido como facticidad: su vida fáctica es la vida de un 'ser en-el-mundo', temporal e histórica" (n.p.). Por otra parte, en su análisis del lenguaje en *Ser y tiempo* (1927), Escudero opina que "[l]a originalidad filosófica de Heidegger consiste en descubrir cómo detrás de nuestros comportamientos cotidianos y de nuestra comprensión prefilosófica del mundo se oculta el verdadero sentido del ser" (ch. 2). Al respecto, Heidegger muestra especial interés en lo que denomina la mundaneidad del ser-ahí para demostrar su constitución temporal e histórica. Es importante para entender la visibilidad de la condición inoperante

que abre *El taxista ful* recuperar el análisis de Heidegger sobre la mundaneidad¹²⁹ en el capítulo tercero de *Ser y tiempo*: "La mundaneidad del mundo":

Hay en la cotidianidad del estar-en-el-mundo modos de ocupación que hacen comparecer al ente sobre el que recae el ocuparse de una manera tal que en él se manifiesta la mundicidad de lo intramundano. El ente inmediatamente a la mano puede presentarse en la ocupación como imposible de usar, como no apto para el fin a que está destinado. Una herramienta puede estar averiada, el material puede ser inapropiado. Pese a ello, en esta situación el *útil* sigue estando a la mano. Pero la inempleabilidad no es descubierta por una contemplación constataadora de propiedades, sino por la circunspección del trato que hace uso de las cosas. En ese descubrimiento de la inempleabilidad, el útil llama la atención. Este *llamar la atención* presenta al útil a la mano en un cierto no estar a la mano. Y esto implica que lo inutilizable sólo está-ahí, que se muestra como cosa-usual [*Zeugding*] con tal o cual aspecto, y que en su estar a la mano ya estaba constantemente ahí teniendo tal aspecto. El puro estar-ahí se acusa en el útil, pero para retornar al estar a la mano de lo que es objeto de ocupación, es decir, de lo que está siendo reparado.... En el trato con el mundo de que nos ocupamos puede comparecer lo no a la mano no sólo en el sentido de lo inempleable o de lo que en absoluto falta, sino como algo 'no a la mano' que *no* falta *ni* es inempleable, pero que obstaculiza la ocupación. Aquello hacia lo que la ocupación no puede volverse, y para lo que 'no tiene tiempo', es algo 'no a la mano', a la manera de lo que está fuera de lugar, en suspenso. Esto 'no a la mano' estorba y hace visible la *rebeldía* [*Aufsässigkeit*]... de aquello de que hay que ocuparse inmediata y previamente. Con esta rebeldía se anuncia en forma nueva el estar-ahí de lo a la mano como el ser de aquello que sigue estando ahí y clama por su despacho. (Heidegger 94-96)

José deviene *inútil e inempleable* para su rol como trabajador, como fuerza de trabajo y herramienta dentro del engranaje social. En este estar "no a la mano" el útil-fuerza de trabajo *llama la atención* "a la manera de lo que está fuera de lugar, en suspenso". Sin embargo, con esta transformación inoperante que supone el parado en su *inempleabilidad* se "anuncia en forma nueva el estar-ahí de lo a la mano como el ser de aquello que sigue estando ahí y clama por su despacho" (96). En el documental hay varios niveles de inoperatividad. Primero, se ha visto la inoperatividad del personaje desempleado –y anónimo en cierta forma– que a partir de esta imposibilidad de responder a su

¹²⁹ *Mundaneidad (Weltlichkeit)* "es un existenciaro que indica la pertenencia del mundo al Dasein y expresa la totalidad referencial que constituye el horizonte de comparecencia de los entes con los que se las tiene que haber el Dasein" (Escudero, ch. 4).

interpelación social como trabajador crea un espaciamento para abrirse a la pregunta por su condición de existencia como empleado. Su *inutilidad* suspende las formas previstas para la enunciación y la representación del parado y "sólo ahora ve *para qué y con qué* estaba a la mano lo que falta" (*Ser y tiempo* 96):

el faltar de un ente a la mano cuya disponibilidad cotidiana era tan obvia que ni siquiera nos percatábamos de él, es una *ruptura* de las conexiones remisionales descubiertas en la circunspección. La circunspección se pierde en el vacío, y sólo ahora ve *para qué y con qué* estaba a la mano lo que falta. Una vez más se acusa el mundo circundante. Lo que así resplandece no es un ente a la mano entre otros, ni menos aun *algo que está-ahí*, que pudiera ser fundante del útil a la mano. Lo resplandeciente está en el 'Ahí' [*im 'Da'*] antes de toda constatación y consideración. Es inaccesible incluso a la circunspección, en la medida en que ésta siempre se dirige hacia entes, pero ya está abierto cada vez para la circunspección. 'Abrir' [*Erschließen*] y '*apertura*' [*Erschlossenheit*] son términos técnicos que serán usados en adelante en el sentido de 'dejar abierto'— 'estado de lo que queda abierto'. (Heidegger 96-97)

A partir de este fragmento, se puede interpretar que el *desocultamiento* provocado de la condición de José como trabajador como resultado del "acusarse del mundo circundante" ha sido provocado por su *inempleabilidad*. No obstante, este desocultamiento no deriva en su *renacer* en algo que "pudiera ser fundante del útil a la mano" como lo demuestra la apertura del final de la trama en la que José desaparece sin dejar rastro.

En relación a esta ausencia de resolución en la película que, en caso contrario, habría convertido la experiencia de José en una parábola, se deduce un segundo nivel de inoperatividad localizada en la diégesis. La ausencia de síntesis final en la historia del desempleado torna inoperante la discursividad pedagógica de emancipación heredada de los años 30 al no establecer la película una distancia entre el productor del discurso y el

espectador, y por lo tanto al no inscribir una jerarquía de la diferencia entre inteligencias a través de una solución final¹³⁰.

Asimismo, la inoperatividad afecta a la articulación tradicional del discurso militante de emancipación puesto que no se deduce de la diégesis un objetivo común a partir del cual se defina una estrategia con la que atacar a/defenderse de un enemigo para alcanzar la emancipación, como es característico en la lucha antifranquista de los años 60 y 70. En una de las conversaciones de José con el colectivo Dinero Gratis, López Petit confirma con las siguientes palabras el carácter difuso de las acciones del colectivo, alejado de la tradición de la militancia política:

Una transformación de la sociedad nosotros no la veremos ni posiblemente se pueda dar en el sentido que queremos. Por eso muchas veces decimos que no se puede hacer nada. Y cuando se admite que no se puede hacer nada se abre un camino que no es posible ni imposible, sino una mezcla de posible-imposible y en este lugar es donde intentamos vivir. (01:08:00-43)

Esta doble inoperatividad, en relación a la historia (el personaje desempleado) y a la trama (el montaje pedagógico y militante) deriva en una tercera, el montaje espectral en el sentido de estar compuesto por una serie de referencias temporales heterocrónicas. La heterogeneidad de temporalidades torna inoperante la temporalidad lineal del progreso capitalista aún presente en las discursividades de emancipación tradicionales. Por una parte, el montaje espectral de *El taxista ful*, articulado en torno a las reflexiones de José con el resto de las personas o grupos, funciona como un mecanismo causal para deconstruir la temporalidad moderna, intrínseca a los discursos tradicionales de la emancipación colindantes a la lucha obrera (el pedagógico y el militante) aquí inoperantes.

¹³⁰ José desaparece de la casa okupada, y reaparece brevemente seis meses después, al final la película, en una asamblea de la Universitat de Barcelona relacionada con las movilizaciones contra el Plan Bolonia, y dice: “Yo tengo muy poco que decir... pero alguna cosa... La rabia y la alegría pueden estar juntas, no hace falta que estén separadas, y la realidad sigue... y me pregunto si algún día empezaremos a pensar cómo podemos agujerear la realidad, cómo podemos agujerearla” (01:15:57-16:26).

Por otra parte, el montaje espectral también funciona como una consecuencia de la doble inoperatividad que se ha analizado porque se produce una triple suspensión de la *ocupación* a partir de, uno, la ausencia de trabajo para el trabajador, dos, de la diferencia entre inteligencias para la parábola pedagógica y, tres, de un fin/objetivo predeterminado para la militancia.

La forma concreta en la que la condición de desempleado se desarrolla en el caso del personaje de José le conduce, como se ha visto anteriormente, a suspender la temporalidad dirigida hacia la búsqueda de la subsistencia material: por ejemplo, consigue la vivienda y la comida *gratis* con la ayuda de los colectivos anticapitalistas. Esta suspensión, durante sus contactos con los demás integrantes (durante su participación en las manifestaciones, la búsqueda de alimentos, la convivencia en las diferentes casas, los encuentros con los colectivos político-artísticos, las reuniones con los profesores de la universidad, etcétera) de la película lo llevan a identificar su existencia finita en la cotidianidad, lo cual afecta a su forma de *vivir el presente* (como se ha visto en su monólogo interior al abandonar la casa okupada transcrito anteriormente). En palabras de Carmen Segura, "[c]omparece entonces el fenómeno de la temporalidad... junto al de la cotidianeidad: solo si el 'ser-ahí' entiende el sentido de su ser puede ser propia y auténticamente lo que es; la temporalidad se manifiesta, por tanto, como el sentido último de la cura" (Carmen Segura, n.p.).

Como se ha indicado en la introducción a la tesis, la noción de espectralidad en relación a los montajes bajo la globalización neoliberal deriva de las reflexiones llevadas a cabo por Jacques Derrida en *Espetros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* (1995). Como clarifica Juan Felipe Moreno en su reseña

homónima publicada en 2001 sobre la traducción al castellano de la obra del filósofo francés, uno de los objetivos de esta obra consiste en

pensar un nuevo tipo de temporalidad y, por ende, un nuevo tipo de historicidad.... El espectro será siempre un (re)aparecido: recuerdo presente de un pasado pero siempre por venir en el futuro: el espectro como una promesa. Esa es la propuesta de Derrida: pensar una nueva historicidad, ya no a partir de proyectos teleológicos o mesiánicos, sino a partir de la apertura de un espacio que permita 'el acceso a un pensamiento afirmativo de la promesa mesiánica y emancipatoria como promesa'.... Todo lo espectral estaría siempre por venir. (Moreno 3)

La espectralidad en *El taxista ful* se construye en dos niveles. Primero, en el montaje audiovisual: se unen fragmentos de espacios, tiempo y ritmos muy diferentes y contrastados, sin un *raccord* obvio que emerja de la trama. Por ejemplo, se enlazan planos muy lentos con otros ajetreados: los planos de espacios vacíos de la casa de José (se mantiene un plano de un grifo goteando o secuencias largas y silenciosas de otros utensilios sin utilizar) o los numerosos planos en los que su hijo Marcos (desde Madrid) aparece hablando de su padre con un amigo se entrelazan con escenas rápidas de espacios callejeros o congregaciones de varias personas. Esta disparidad acusada en la que se suspende la continuidad causal provoca una disyunción temporal y espacial que desarticula las categorías que concreten lo que está ausente o presente, y lo que corresponde a un tiempo pasado o presente. Para Derrida esta disparidad es connatural al tiempo, que, se deduce, no es ni progresivo ni lineal:

la disparidad misma, la misma disparidad... es algo que sólo puede ser pensado en un tiempo de presente dislocado, en la juntura de un tiempo radicalmente dis-yunto, sin conjunción asegurada. No un tiempo de juntas negadas, quebradas, maltratadas, en disfunción, desajustadas, según un *dys* de oposición negativa y de disyunción dialéctica, sino un tiempo sin juntura *asegurada* ni conjunción *determinable*. Lo que aquí se dice del tiempo vale también, por consiguiente o por lo mismo, para la historia, incluso aunque ésta pueda consistir en reparar, en los efectos de coyuntura, y el mundo es eso, la disyunción temporal. '*The time is out of joint*', el tiempo está *desarticulado*, descoyuntado, desencajado, dislocado, el tiempo está trastocado, acosado y trastornado, *desquiciado*, a la vez desarreglado y

loco. El tiempo está fuera de quicio, el tiempo está deportado, fuera de sí, desajustado. (*Espectros de Marx* 31)

El segundo nivel de espectralidad funciona dentro de la diégesis y consiste en, de nuevo sin estar completamente presente pero tampoco ausente, incluir diferentes acontecimientos históricos. Por ejemplo, al comenzar el documental se sabe que alguien está conduciendo un taxi porque escuchamos desde el punto de vista del conductor la radio del coche y las conversaciones de los pasajeros. Algunos ejemplos concretos: pasajeros latinoamericanos hacen comentarios jocosos sobre la supuesta riqueza que iban a encontrar en España, un turista norteamericano habla por teléfono explicando que Barcelona está llena de turistas, una bailarina se queja de la precariedad laboral en el arte. Desde la radio del taxi por ejemplo se oye que está teniendo lugar una manifestación. Esta secuencia del taxi en movimiento abre el documental a una temporalidad múltiple y por lo tanto despierta desde el inicio un *efecto de espectralidad* que va a gobernar el filme y a *desbaratar* el efecto de *contemporaneidad* de los eventos narrados en el presente:

Si hay algo como la espectralidad, hay razones para dudar de este tranquilizador orden de los presentes, y sobre todo de la frontera entre el presente, la realidad actual o presente del presente, y todo lo que se le puede oponer: la ausencia, la no-presencia, la ineffectividad, la inactualidad, la virtualidad o, incluso, el simulacro en general, etc. En primer lugar, hay que dudar de la contemporaneidad a sí del presente. Antes de saber si se puede diferenciar entre el espectro del pasado y el del futuro, del presente pasado y del presente futuro, puede que haya que preguntarse si el *efecto de espectralidad* no consiste en desbaratar esta oposición, incluso esta dialéctica, entre la presencia efectiva y su otro. (Derrida 52-53)

Otro ejemplo de esta espectralidad dentro de la diégesis consiste en las numerosas referencias de José a la etapa franquista del desarrollismo durante la cual se instaura en España de la sociedad de consumo. Ya se han comentado algunas. La más significativa consiste en un montaje de fotografías y videos domésticos factuales de José con su familia en los años en que se produce la emigración a Barcelona. Se ven estos documentos

mientras se escucha música en *off* (*J'arrive à la Ville* de Lhasa de Sela) con un tono nostálgico y se van intercalando comentarios del personaje protagonista:

No es la anécdota de mi vida. Supongo que es la de muchísima gente de Extremadura, de Galicia, de Andalucía que en los años milagrosos de los tornillos vinimos a Barcelona.... Esto es una historia colectiva, no es la anécdota mía. Es la historia de mogollón de gente, de cómo vives en un sitio y te vas a otro sitio.... Lógicamente te vas cargado de ilusiones pero son casi siempre mentira. (00:19:42-20:50)

Se podría concluir que la experiencia de desempleo ha conducido al personaje de José a una redención de su vida alienada como trabajador asalariado. Sin embargo, si bien no se resigna a vivir culpabilizado por no tener un empleo tampoco se rebela. Volviendo al campo sociológico, Enric Sanchís en "La experiencia del paro" opina que "el paro lleva a la resignación, no a la revolución.... Más que la revolución... otra respuesta posible es la revuelta violenta, muchas veces instrumentalizada y organizada por grupos de extrema derecha" (7, 13). En cualquier caso, como se ha argumentado, el montaje espectral de *El taxista ful* deriva en varias expresiones de inoperatividad (y por lo tanto de resistencia) que *abren a* un espaciamiento que posibilita una comunicación entre seres finitos. La fuerza política consiste, en este sentido, en la articulación de lazos entre estos seres a través de la comunicación en tres niveles: dentro de la diégesis, en el resultado del montaje y en el documental como producción ajena a la industrial cultural *mainstream*. El falso documental termina con una alusión a la fuerza de ese *contacto* o *comunicación* inoperantes. Se escucha decir en *off* a José mientras se le ve marcharse solo de la casa okupada:

Cuando pienso qué hubiera ocurrido si no aparece Mar un día buscándome. Qué hubiera hecho yo en un momento en que estás desesperado.... Entonces tengo agradecimiento, porque me han dedicado un tiempo y porque he aprendido cosas. He aprendido que hay gente que dedica un tiempo a algo que no es ganar dinero. No sé si le llamaría ayudar, pero a tener un contacto con unas personas que no conocían de nada. De ese contacto yo he aprendido cosas y posiblemente ellos

hayan aprendido también algo porque lo que está claro es que es una gente que quiere aprender, que mira el mundo como estudiándolo. (01:10:24-11:56)

Este fragmento contiene la semilla de la segunda parte de *El taxista ful: Vivir y otras ficciones* (2016). Aunque no se puede analizar aquí, es importante notar que esta segunda película trabaja la fragilidad del cuerpo y su finitud como espacios de resistencia política y apertura a posibilidades de comunicación inoperantes. La sinopsis narra los problemas que se encuentra Antonio, un escritor con diversidad funcional (tetrapléjico) cuando organiza en su casa un espacio de asistencia sexual. Este fragmento cobra importancia cuando el espectador descubre que José ha salido del psiquiátrico donde ha estado interno como consecuencia de los eventos desencadenados durante su experiencia de desempleo¹³¹.

Sección III. Del des-empleado del Estado-nación al del imperialismo global

a) *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel¹³²

TENGO CUERDA PARA RATO
Tengo cuerda para rato.
Tengo cuerda para rato.
Tengo cuerda para rato.
Tengo cuerda para rato.

¹³¹ Como explica Sanchís en "La experiencia del paro", el desempleo "es un factor de riesgo de trastornos biopsicosociales; su impacto no solo se aprecia en la salud mental de las personas, sino también en la física y puede incluso aumentar el riesgo de adoptar conductas suicidas" (18). El cine y la literatura se han hecho cargo de la figura del desempleado a lo largo del siglo XX, sin embargo la representación de su correlato, los trastornos psicológicos y los suicidios, han tenido que esperar para cobrar mayor visibilidad, como se analizará con *En la orilla* al final del capítulo 2 y con *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, en el capítulo 3.

¹³² Los estudios críticos de la filmografía de Luis Buñuel son numerosos. Por ejemplo, destacan los siguientes: *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film* (1981), de Linda William, *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire* (1995), de Peter William Evans, *Buñuel's The Discreet Charm of the Bourgeoisie* (1999), de Marsha Kinder, *Luis Buñuel, de la literatura al cine: una poética del objeto* (1993), de Antonio Monegal, *Luis Buñuel: New Readings* (2004), de Isabel Santaolalla y Peter William Evans, *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida* (2005), de Víctor Fuentes. Para realizar este análisis cultural han sido relevantes los siguientes trabajos además de los ya citados: "De la resignación a la ira: el punto de vista de las mujeres en el cine de Luis Buñuel" (2004), de Carmen Peña Ardid, "Tormentors and tormented: Buñuel's Women" (2004), de Michael Wood, *La estela del tiempo: imagen e historicidad en el cine español contemporáneo* (2000), de Cristina Moreiras-Menor, *A Companion to Luis Buñuel* (2005), de Gwynne Edwards, *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth* (2018), de Alejandro Yarza, *Viridiana. Luis Buñuel: Estudio crítico* (1999), de Vicente Sánchez-Biosca, "Luis Buñuel: la voz de la protesta" (2003), de Roman Gubern, *Luis Buñuel* (2004), de Agustín Sánchez Vidal, y todos los artículos incluidos en el monográfico *Buñuel, siglo XXI* (2004), coordinador por Isabel Santaolalla Ramón, especialmente los centrados en *Viridiana*.

Tengo cuerda para rato.
Una cuerda para ahorcarse del árbol más alto. Una cuerda para atarlo todo atado y bien atado. Una cuerda para darle al reloj de la mesilla. Una cuerda para bajar la montaña, bajo la ventisca. Una cuerda para subir al tejado a buscar al gato. Una cuerda para perder la vida sobre la cuerda floja. Una cuerda para regalar a quien vaya encadenado. Una cuerda con que amarrarla a la silla, medio en broma.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Una cuerda vocal con que gritar su nombre. Una cuerda que una lo que estaba roto. Una cuerda para sujetarse los pantalones, cuando no sabes si es peor ser pobre o ser tonto. Una cuerda coral en la que canten las fibras. Una cuerda de nylon para explorar volcanes. Una cuerda en la boca y otra en los tobillos. Una cuerda cortada con hachas y puñales.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Una cuerda con nudos para contar los días. Una cuerda con ruedas para tender la ropa. Una cuerda en la oreja y otra en los talones. Una cuerda clavada al arpón que te mata. Una cuerda que sube el telón sin chirridos. Una cuerda que lanzan al mar, para aquel que naufraga. Una cuerda en la sala de estar que lleva a ningún sitio.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Una cuerda que estuvo dos años en un frenopático. Una cuerda de presos camino de una obra pública. Una cuerda de churros salpicando aceite y azúcar. Una cuerda de esparto que no aguantó el piano. Una cuerda que envuelve el pastel del domingo. Una cuerda para bajar el ataúd hasta su fosa. Una cuerda para liarla como una manta en la cabeza. Una cuerda rota. Esa cuerda rota. Esta cuerda rota.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Una cuerda para colgarla al cuello y atarlo todo atado y bien atado.

Una cuerda, una cuerda, una cuerda.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Tengo cuerda para rato.

Viridiana fue uno de los mayores éxitos de la distribuidora clandestina antifranquista El Volti. Uno de sus productores, Pere Portabella, recuerda que fue un escándalo tremendo. Me expulsaron de todo, hasta de la Asociación de productores. Fue un éxito rotundo: una película hizo saltar lo que nadie había conseguido nunca, un Ministro y un Director General¹³⁴ fulminado, y eso fue un éxito redondo. Me quedé sin nada. Nunca más pude hacer cine, pero bien, hice de realizador que era lo que me interesaba más. Fueron unos años... en el sentido de que no podía hacer nada, no podía moverme porque por todos lados tenía cortados los caminos. (*Crónica d'una mirada*, "Companys de lluita" 00:16:00-16:39)

¿Por qué *Viridiana* tuvo tanto éxito entre el público militante? ¿Qué aspectos de la película la convirtieron en un dispositivo subversivo contra el franquismo? La historia de la película narra la crisis de identidad de una novicia huérfana y tutelada por su tío Don Jaime, al que visita, en contra de su deseo, antes de convertirse en monja. Don Jaime vive apartado de la ciudad con su criada Ramona, la hija de la criada, Rita, y su sirviente, el campesino Moncho. Durante la estancia en el feudo, Don Jaime (un propietario feudal apartado del mundo debido a la relación melancólica de duelo tras la muerte de su esposa el día de bodas) le pide a *Viridiana* que se case con él. Tras el rechazo de *Viridiana*, Don Jaime se suicida imposibilitándole así a *Viridiana* volver a su vida en el convento, dominada ahora por el sentimiento de culpa. Antes de morir, Don Jaime escribe su testamento y provoca la unión de su hijo, hasta entonces no reconocido, Don Jorge, con *Viridiana*, al dejar sus propiedades al nombre de ambos. Comienza entonces una segunda

¹³³ En el siguiente enlace se puede ver un recital de este poema llevado a cabo por sus autores, Accidents Polipoéticos: www.youtube.com/watch?v=npnTVwcCrFI.

¹³⁴ Como explica Vicente Sánchez-Biosca en *Luis Buñuel. Viridiana* (1999), en abril de 1961 la censura solicitó que se modificara el guion: la secuencia en la que *Viridiana* llamaba a la habitación de Don Jorge al final de la película, debido a las connotaciones sexuales. La Junta de Censura aprobó el cambio propuesto en la que la relación sexual entre Don Jorge y *Viridiana* parece suavizada con la inclusión de la sirvienta Ramona en la escena. Sin embargo, la censura no identificó la nueva connotación sexual. La película ganó la Palma de Oro del Festival de Cannes ese mismo año y el director de Cinematografía y Teatro José Muñoz recogió el premio públicamente. Poco después, el órgano del Vaticano L'Osservatore romano denunció el *carácter blasfematorio* de la película y, como consecuencia, Muñoz fue destituido. La película fue censurada y se suprimió el cartón de rodaje, pero había sido llevada de forma clandestina hasta París desde donde se distribuyeron copias para varios países (22).

parte de la película en la que se establecen dos vidas paralelas en el feudo: por una parte, Don Jorge vive con su novia Lucía y con Ramona (y Rita); por la otra, Viridiana vive con un grupo de mendigos a los que ha dado hospicio para ensayar su proyecto de albergue cristiano. Ante una ausencia de todos los propietarios del feudo (que están visitando al notario) y de Ramona y Rita (quienes están yendo al dentista para que le extraigan un diente a la niña), los mendigos organizan una comilona en la casa de los propietarios, que termina con la destrucción de los enseres y de parte del mobiliario. Los propietarios llegan cuando los mendigos están escapando de la casa una vez concluida su celebración, y dos de ellos intentan violar a Viridiana. Al salvar Don Jorge a Viridiana de la violación (chantajeando al segundo mendigo con dinero para que mate al agresor), el *sentimiento de culpabilidad* contraído ante la muerte de Don Jaime es acompañado ahora por el de *deuda*. Viridiana, endeudada y devota con y por su salvador (quien consuma la acumulación de capital iniciada por Don Jaime), decide abandonar definitivamente sus votos monásticos y entregarse al deseo manifestado por Don Jorge (ahora *incorporado* a través de la deuda por Viridiana) de que, como se argumentará, ambos formen una relación productiva, íntima e institucional. Como se analiza a continuación, la crisis personal que atraviesa el personaje protagonista la conduce desde su subyugación religiosa hacia su nueva subjetivación como mujer (re)productora¹³⁵ en el proyecto patriarcal de la modernización

¹³⁵ Esta lectura en la que se interpreta que el personaje de Viridiana deviene potencialmente una mujer (re)productora para el proyecto de la nueva sociedad de consumo en el segundo franquismo es una interpretación libre que no obstante intento argumentar a raíz de la intertextualidad del film con la novela *Halma* de Benito Pérez Galdós. Al final de la película no se dice literalmente ni que el personaje de Viridiana vaya a ser la pareja de su primo Don Jorge ni que vaya a tener hijos. No obstante, se sugiere con claridad que los primos van a tener relaciones sexuales. La novela de *Halma* como se explicará trata sobre la consumación del matrimonio de dos primos, y es desde esta lectura de *Viridiana* como adaptación directa de la novela *Halma* de donde surge mi interpretación del personaje de Viridiana como mujer reproductora para el nuevo patriarcado franquista abierto a la economía liberal emergente en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, también es importante señalar que la organización de la Sección Femenina durante el franquismo tuvo un gran alcance y calado en la sociedad española en su trabajo de disciplinamiento de la mujer dentro de los preceptos del Nacional-Catolicismo donde ésta existía únicamente en tanto sus funciones como (re)productora de la fuerza de trabajo. Es revelador al respecto el artículo primero de la segunda sección del Fuero del Trabajo de 1938 en el que se busca apartar a la mujer de cualquier trabajo que no corresponda con tareas de (re)producción de la fuerza de

económica en el segundo franquismo (1959-1975). La culpa divina de la novicia queda transformada en deuda terrenal y es secularizada para formar parte del proyecto capitalista de modernización. La crisis política de este sujeto es, tal como la retrata con un intenso simbolismo Buñuel, una crisis política que da lugar a la fundación de un renovado orden capitalista en la España franquista de los años 60¹³⁶, y por lo tanto a una transformación en la ideología del trabajo a lo largo de la cual queda al descubierto la construcción social del concepto de lo útil y de lo productivo¹³⁷. *Viridiana* forma parte de una prolífica producción de películas filmadas durante el franquismo en las que aparece representado el

trabajo como se puede leer en el Boletín Oficial del Estado del 10 de noviembre de 1938: "El Estado se compromete a ejercer una acción constante y eficaz en defensa del trabajador, su vida y su trabajo. Limitará convenientemente la duración de la jornada para que no sea excesiva, y otorgará al trabajo toda suerte de garantías de orden defensivo y humanitario. En especial prohibirá el trabajo nocturno de las mujeres y niños, regulará el trabajo a domicilio y liberará a la mujer casada del taller y de la fábrica" (6179). Además, la escena en que Don Jorge está en los campos sosteniendo la cuerda que ata a un perro al que se supone ha rescatado deja claro que la intención de Don Jorge consiste en que su prima *le ayude* a convertir el feudo en un espacio productivo, pues, dice, las tierras son lo que más le interesan de la herencia de su padre porque *ahí es donde se va a notar el trabajo*. Las connotaciones íntimas de su invitación a *Viridiana* se pueden interpretar por la ruborización e incomodidad de ésta cuando Don Jorge le dice que si ella le *ayudara* ese lugar se convertiría rápidamente en un espacio productivo. Recuérdese que esta escena tiene lugar después de que Don Jorge haya confesado a su novia que le gusta su prima y haya visitado a su prima de forma imprevista y durante la noche en la habitación de ésta.

¹³⁶ En "La biopolítica del franquismo desarrollista: hacia una nueva forma de gobernar (1959-1975)" (2015), Salvador Cayuela explica que el acceso de España al sistema económico de libre mercado posterior a la II Guerra Mundial comenzó en 1948 con el primer crédito privado del National City Bank estadounidense, pero su momento más intenso se produjo cuando "en el verano de 1959 se aprobaba el famoso *Plan de Estabilización* económica, estructurado en función de seis ejes concretos de actuación: en primer lugar, la recuperación y endurecimiento de la política monetaria; en segundo lugar, la restricción del crédito al sector privado; en tercer lugar, la extensión del límite del crédito al sector público; en cuarto lugar, la consolidación fiscal, perseguida mediante un aumento de los ingresos públicos y la presión fiscal; en quinto lugar, la regulación de los volúmenes de importación; y finalmente, el establecimiento de un tipo de cambio único para las transacciones" (164). De especial interés en el análisis de la figura del trabajador es la reflexión de Cayuela sobre la intensificación de la producción: "[E]l fuerte crecimiento económico que experimentó el país desde principios de los años sesenta, trajo consigo toda una serie de consecuencias... exigió la implantación progresiva de los métodos propios de la llamada *organización científica del trabajo*.... En este sentido, la incapacidad productiva española fue solventada por unas cotas elevadísimas de intensificación del trabajo, lo que a la larga lastraría por otra parte las inversiones destinadas a mejorar la eficiencia de las empresas. De este modo, los trabajadores se veían obligados a ampliar su jornada laboral para hacer frente a las fuertes demandas sociales de bienes de consumo que hicieran su vida más confortable, en el marco de la naciente *sociedad de consumo* española" (165).

¹³⁷ El Fuero del Trabajo fue el texto que reguló durante el franquismo todo lo relacionado con el ámbito laboral. La familia era una de las principales responsabilidades de los trabajadores según estas directrices (Giménez Martínez 249). En su artículo "El Fuero del Trabajo: la Constitución social del franquismo" (2015), Miguel Ángel Giménez Martínez explica que el texto tuvo que ser modificado durante el periodo de desarrollismo de los años 60: "los cambios introducidos en la letra del FT por la LOE manifestaban una voluntad de suprimir la terminología nacionalsindicalista y Falangista de primera hora, la cual vinculaba a la dictadura con un pasado semitotalitario que, en pleno 'desarrollismo' de los sesenta, se trataba de dejar atrás. Un lenguaje que, como llegó a reconocer el propio Franco ante las Cortes, 'ha quedado atrasado y merece revisión'" (Giménez Martínez 223). Como demuestra el FT para el régimen franquista el trabajo era un derecho y un deber primordial y divino: "un reconocimiento del derecho a trabajar 'como correspondencia del deber impuesto al hombre por Dios', advirtiendo en el trabajo no solo un fin individual, sino también social, dada su significación de elemento o factor creador, asignando, en tal sentido, al Estado una misión de protección y tutela y otorgando a este, en consonancia con el carácter de deber social que sobre el trabajo gravitaba, la posibilidad de prestarlo como 'Tributo obligado al patrimonio nacional' (Giménez Martínez 233).

trabajo, en un contexto de posguerra en el que la ideologización sobre el trabajo asalariado es intensificada para llevar a cabo la modernización capitalista.

Para entender la película en esta clave de análisis económico-político, interpreto que cada uno de los personajes representa proyectos ideológicos diferentes durante el franquismo. Frente a la acumulación feudal de capital que encarna Don Jaime, de especial importancia son Viridiana y Don Jorge. Hay un traspaso de los principios reguladores del Nacional-Catolicismo a un nuevo capitalismo en el que Viridiana representaría el Nacional-Catolicismo y Don Jorge la burguesía emergente¹³⁸. Entre ambos, como veremos en el análisis del montaje paralelo de los obreros y del rezo del Ángelus¹³⁹, se oponen dos visiones del trabajo: el trabajo para Viridiana es un medio para la salvación de la indolencia mientras que para Don Jorge consiste en la producción y acumulación de capital. Ambos proyectos se complementan y se alimentan.

En mi análisis pongo en relación varias obras teóricas con el objetivo de analizar la ideología del trabajo que emerge en el retrato de la subjetividad de la deuda en sus diferentes manifestaciones históricas del Estado franquista tal como lo interpreto en

¹³⁸ En el análisis del film realizado por Alejandro Yarza se apunta que Viridiana es una alegoría de la nación española: "is a subjectless void upon whom first Don Jaime and later Jorge will project their own desires, which, although distinct in their form and nature, attempt to make a subject out of this bodiless nun, allegorizing the Spanish nation" (11). En otro momento del texto, el mismo autor explicita que Don Jaime representa a Franco y al franquismo y Don Jorge la apertura económica que se produce a partir de los años 50. A lo largo del capítulo se harán varias referencias a este trabajo de Yarza: "*Viridiana: The World, The Flesh, and the Devil*", en *The Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema: From Raza to Pan's Labyrinth* (2018).

¹³⁹ Es importante notar que el Ángelus (*Angelus Domini nuntiavit Mariæ*) es un rezo católico en honor del misterio de la encarnación, según el DRAE, para acompañar la interpretación de la secuencia en que se recitan estas oraciones en la película. El texto resume el misterio de la Encarnación: "V. El Ángel del Señor anunció a María. / R. Y concibió por obra del Espíritu Santo. / Dios te salve, María... Santa María... / V. He aquí la esclava del Señor. / R. Hágase en mí según tu palabra. / Dios te salve, María... Santa María... / V. Y el Verbo se hizo carne. / R. Y habitó entre nosotros. / Dios te salve, María... Santa María... / V. Ruega por nosotros, santa Madre de Dios. / R. Para que seamos dignos de alcanzar las promesas de Cristo. / Oremos: Derrama, Señor, tu gracia sobre nosotros, que, por el anuncio del Ángel, hemos conocido la encarnación de tu Hijo, para que lleguemos, por su pasión y su cruz, a la gloria de la resurrección. Por Jesucristo, nuestro Señor. / R. Amén" (www.franciscanos.org/oracion/angelus.html). En el contexto del montaje paralelo con los constructores al mando de Don Jorge interpreto el Ángelus como una alusión simbólica a *la encarnación* de la refundación capitalista llevada a cabo durante el Segundo franquismo, que implica la *modernización* del país y de las políticas del régimen franquista de la mano de la moral católica que constituye uno de los pilares fundamentales del aparato ideológico del régimen centrado éste en la familia nuclear.

*Viridiana*¹⁴⁰. Concretamente, el ensayo "Capitalismo como religión" (1921), de Walter Benjamin establece una relación entre la culpa y la deuda del imaginario religioso cristiano como motor del capitalismo moderno que la película de Buñuel devela mediante mecanismos cinematográficos. En la introducción a la traducción de este ensayo al español realizada por Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis se puede leer la siguiente reflexión junto a algunas citas de la obra de Hermann Herlinghaus *Violence without Guilt*.

Ethical Narratives from the Global South (2009):

Si en la estela de las reflexiones concentradas de Benjamin en *Kapitalismus als Religion* la culpa es el estado natural de la existencia y la condición de la historia "un sine qua non", esto es, un estado que se funda(menta) en el predicamento trascendental y atemporal", entonces la Modernidad capitalista trabajará sobre esa culpa y lo hará no de un modo diferente, 'fusionándola con el endeudamiento en una medida tal que se convierte en un ingrediente central en la organización de la vida y la naturaleza por parte del mercado'. (*Capitalismo como religión* 7)

Para Walter Benjamin, en "Capitalismo como religión", el capitalismo es un fenómeno religioso porque, primero, "es una pura religión de culto", segundo, por "la duración permanente del culto", tercero, "porque el culto es "gravoso", y cuarto porque "su Dios debe ser mantenido oculto" (11). En alemán, el término utilizado por Benjamin para deuda es *verschuldend*. *Schuld* puede traducirse por "culpa" y por "deuda". Según señalan los

¹⁴⁰ Me refiero a las relaciones simbólicas entre una etapa del franquismo y los personajes de la película: el aristócrata Don Jaime y la acumulación de capital de la España Nacional-Sindicalista de la posguerra; Viridiana y el franquismo Nacional-Católico; Don Jorge y la burguesía emergente en la refundación del capitalismo Europeo posterior a la Segunda Guerra Mundial. Las *adaptaciones* dentro del régimen franquista en torno al texto del Fuero del Trabajo cuando se da un giro en la política económica para adaptarse a las regulaciones liberales dejan muestras de estas transformaciones, sobre todo de la que gira en torno a la economía liberal, tal como lo estudia Miguel Ángel Giménez Martínez en su citado artículo "El fuero del trabajo": "El giro de los años sesenta hacia una política económica tecnocrática y desarrollista no pareció hacer disminuir el énfasis del régimen en el carácter social de su labor; si acaso, esa vertiente fundamental de su discurso autolegitimador se vio complementada por la retórica tecnocrática de la eficacia económica. De la idea de trabajo como servicio heroico, desinteresado y abnegado a la comunidad, propia del primer franquismo y plasmada en la declaración 1.7 del FT, se fue pasando a un concepto utilitario en el que primaba el egoísmo económico del trabajador, que tenía en su actividad laboral un medio fundamental de promoción social y de acceso a un nivel de vida superior, cifrado.... La existencia de un marco legal protector de derechos sociales básicos, el recurso masivo a la emigración como vía de escape de la mano de obra sobrante y el aumento general del nivel de vida contribuyeron a hacer realidad, frente al mito primigenio de la sociedad jerarquizada y armónica, el nuevo mito de la sociedad abierta y de la prosperidad material alcanzada a través del trabajo y del esfuerzo individual. Era, sin duda, un contexto propicio para la difusión de una ética capitalista, patrocinada por el Opus Dei, en la que se resolvía con aparente éxito el viejo conflicto entre la mentalidad católica, tradicionalmente renuente a la meritocracia y al valor del trabajo, y el egoísmo económico impuesto por el moderno capitalismo" (240-41).

traductores "en realidad significa ambas cosas al mismo tiempo. Cuando en la oración siguiente se habla de 'culpa', el sentido de la 'deuda' pecuniaria sigue gravitando en el término *Schuld*" (13). Benjamin explicita la tesis que más nos interesa como intertexto teórico de *Viridiana* en el siguiente fragmento:

El capitalismo es una religión hecha de mero culto, sin dogma. El capitalismo – como se evidenciará no sólo en el Calvinismo, sino también en las restantes direcciones de la ortodoxia cristiana– se ha desarrollado en Occidente como parásito del Cristianismo, de tal forma, que al fin y al cabo su historia es en lo esencial la historia de su parásito, el capitalismo. (12)

El endeudamiento como "ingrediente central en la organización de la vida y la naturaleza del mercado" es analizado por Maurizio Lazzarato en su ensayo *Fábrica del hombre endeudado* (2013) y en su posterior libro *Gobernar a través de la deuda* (2015). Para Lazzarato la economía de la deuda en la economía neoliberal implica un proceso de subjetivación en torno al concepto y práctica del endeudamiento: "el capitalismo contemporáneo parece haber descubierto por sí mismo las técnicas nietzscheanas de construcción de un hombre capaz de prometer: el trabajo se acompaña de un trabajo sobre sí, una tortura de sí, una acción sobre sí. La deuda entraña un proceso de subjetivación que marca a la vez el 'cuerpo' y la 'mente'" (*La fábrica del hombre endeudado* 49). En relación a *Viridiana*, interesa sobre todo la relación que Lazzarato establece entre la culpa en las religiones monoteístas (el cristianismo concretamente) y el protagonismo de la deuda en el capitalismo neoliberal, pues en esta película queda representado el traspaso de la moral cristiana de la culpa a la naciente subjetividad neoliberal de la deuda en el personaje de Viridiana (y Don Jorge) y su transformación:

Al introducir el infinito, el cristianismo reinventó en profundidad el régimen de la deuda, una renovación que a continuación heredaría el capitalismo. En las formaciones imperiales anteriores al cristianismo, la deuda era en verdad infinita, porque, a diferencia de lo que sucedía en las sociedades arcaicas su funcionamiento 'estatal' hacía que no fuera posible reembolsarla, y tampoco se

podían reequilibrar los diferenciales de poder determinados por el intercambio, siempre desigual. No obstante, todavía seguía siendo 'exterior' al individuo y a su conciencia. La especificidad del cristianismo consiste en que nos ha situado no sólo bajo el régimen de la deuda, sino también bajo el régimen de la 'deuda interiorizada'. 'El dolor del deudor se interioriza y la responsabilidad de la deuda se convierte en un sentimiento de culpa'. (*La fábrica del hombre endeudado* 90)

Por otra parte, interesa especialmente el segundo motivo por el cual Benjamin dice que el capitalismo es religioso en su esencia: el culto es gravoso. Es Georges Bataille quien se centra en este aspecto del culto en su obra *El gasto improductivo*, originalmente publicada en 1931, y cuyo concepto central (el gasto improductivo) vemos en la película en su versión reprimida a través del rechazo por todas las clases sociales de la figura del mendigo. En este sentido, se analiza la distinción entre *comunidad* (*comunicación/partición*) y *comuni3n* (*fusi3n*) formulada en *La comunidad inoperante* (1986) de Jean-Luc Nancy porque atraviesa la ideología del trabajo productivo y *útil* que encarnan Viridiana y Don Jorge (de la mano de los obreros y sirvientes) frente a la del gasto *inútil* como experiencia de vida finita por parte de los mendigos.

En este recorrido por la subjetividad capitalista de la deuda en su momento de transformación experimentado en el segundo franquismo, las obras de Silvia Federici *Calibán y la bruja. Mujeres, capitalismo y acumulación originaria* (2012) y *El patriarcado del salario* (2018) son importantes para entender la apropiación patriarcal del trabajo de la mujer y la consiguiente fundación *exitosa* del capitalismo en cada una de sus manifestaciones históricas determinadas. Para Federici el salario masculino es un mecanismo de apropiación del trabajo de la mujer:

en el proceso de acumulación originaria no solo se separa al campesinado de la tierra sino que también tiene lugar la separación entre el proceso de producción... y el proceso de reproducción... estos dos procesos empiezan a separarse físicamente y, además, a ser desarrollados por distintos sujetos. El primero es mayormente masculino, el segundo femenino; el primero asalariado, el segundo no asalariado.

Con esta división de salario/no salario, toda una parte de la explotación capitalista empieza a desaparecer. (*El patriarcado del salario* 19)

Viridiana y el resto de personajes mujeres que aparecen en la película son puestas a trabajar para el proyecto de producción y reproducción capitalistas. La expropiación de sus cuerpos y de sus tiempos de vida se lleva a cabo a través de la construcción de un endeudamiento subjetivo basado en la cimentación de un sujeto constitutivo de una falta, dependiente de la figura masculina y que por lo tanto necesita ser complementado para existir de forma funcional en la sociedad patriarcal¹⁴¹.

Otro concepto teórico cardinal en este ensayo es el de *escena primaria* de Sigmund Freud que trabajo a través del desarrollo que Ned Lukacher lleva a cabo en su obra *Primal Scenes. Literature, Philosophy, Psychoanalysis* (1986). Aquí, Lukacher explicita que la escena originaria: "Rather than signifying the child's observation of sexual intercourse... comes to signify an ontologically undecidable intertextual event that is situated in the differential space between historical memory and imaginative construction, between archival verification and interpretative free play" (24). He recurrido a este concepto y a este trabajo de Lukacher porque *Viridiana* es una obra en la que Luis Buñuel explicita su intención de reflexionar sobre el papel que la fantasía desempeña en la construcción de las coordenadas del deseo, en las de la subjetividad, y en la condición de la representación. Me refiero a la intertextualidad explícita en la película con el sueño del Hombre de los Lobos de Freud, y al papel fundamental que este caso clínico desempeñó en la elaboración del concepto de escena primaria y en la reflexión de Freud sobre la interpretación de los

¹⁴¹ En este aspecto es paradigmático el desprecio con el que la niña Rita es tratada a lo largo de toda la película. También, existe un encadenamiento de deudas entre todas las mujeres: podemos citar la relación de deuda entre Ramona y Don Jaime (por darle un trabajo), entre Viridiana y Don Jaime (por pagar sus estudios y por su muerte), entre Rita y Don Jaime (por los regalos que éste le hace); y, sobre todo, la que supone el clímax de la película, la deuda entre Viridiana y Don Jorge, que consuma la construcción de la mujer endeudada puesta a trabajar para el capitalismo patriarcal refundado.

sueños y de la memoria como actividad hermenéutica necesaria para considerar las pulsiones inconscientes de la psique humana. Lukacher considera que "the fundamental question posed by Freud's construction of the primal scene [is]: What is the relation of the phantasy to reality?.... Her narrative, like the wolf man dream, contains within itself a fabula that, while not constituting the real, nevertheless brings us closer to it than we could otherwise reach" (116). De la misma manera, la escena primaria que se produce entre Viridiana y Don Jaime –observada por Rita, quien escenifica el sueño del Hombre de los Lobos al subir al árbol, desde el que, vestida de blanco, mira el sugerido posible *coito*– acerca al espectador a la reflexión de un real traumático: la refundación del capitalismo en el segundo franquismo en su violencia originaria y la construcción y herencia de la mirada endeudada de la mujer. Éste no habría alcanzado visibilidad sin la construcción de esta fantasía, debido a su constitutiva obliteración¹⁴²:

in his notion of the primal scene, Freud developed a theory of the unsaid and a technique for discovering the tropes and figures that determine the shape of a patient's discourse but that the patient himself can never remember. The patient's speech 'remembers', while the patient himself remains oblivious and utterly resists all the analyst's efforts to bring the 'memory' to consciousness. What, then, is the status of such memory? What is its ground? Its only ground inheres in the act of reading and interpretation. (Lukacher, *Primal Scenes* 12-13)

Para iniciar el análisis de la intertextualidad de *Viridiana* con Freud, debemos retomar brevemente una parte de la trama de la película. Ante la negación de Viridiana de casarse con Don Jaime y no volver al convento, éste la droga con un somnífero (con la ayuda de Ramona) y tiene un acercamiento sexual con el cuerpo mortificado (sedado) de Viridiana. Lo más significativo de esta escena es su configuración en un montaje paralelo de tal

¹⁴² "Freud discovered in the 1890s... that the patient's ability to see him- or herself in the recollected scene called into question the legitimacy of the scene and offered an opportunity for the analyst to uncover other displacements and repressions.... In recognizing that in the very act of writing, something is always developing "unconsciously"... recognizes and reveals the fundamental concealment, the insurmountable unreadability, at work in the act of writing and remembering" (Lukacher, *Primal Scenes* 318-19).

forma que el espectador ve a la niña Rita mirar esta posible violación. Desde un comienzo, la cámara se coloca en el punto de vista de Rita, quien se despierta en medio de la noche, asustada porque ha soñado con un toro negro por el que se siente atacada¹⁴³. En el contexto de esta interpretación político-económica, Rita mira el posible acercamiento sexual entre Viridiana y Don Jaime que se podría interpretar como un símbolo de la acumulación franquista, y su escena originaria presenciada por el personaje de la niña quien, a través de esta mirada y como se irá desarrollando a lo largo del análisis, actualiza el pasado en el presente y deviene así la apertura de una posibilidad de cambio político¹⁴⁴. La escena originaria desarticula la temporalidad lineal y progresiva de la modernidad gracias a su intertextualidad constitutiva y expone el evento en una temporalidad articulada de forma constelacional que da acceso a una experiencia del pasado en el presente¹⁴⁵:

¹⁴³ El toro negro tiene múltiples simbolismos en Occidente y concretamente en la cultura española se ha relacionado con el símbolo de la nación (Yarza 201). Es interesante pensar la inclusión del toro negro como símbolo de la figura de autoridad y de ley pues en la película hay una ausencia notoria de la figura del padre en casi todos los personajes: Viridiana, Rita, e incluso Don Jorge, que no es reconocido por su padre hasta que muere. De hecho, Sánchez-Biosca menciona su simbología de la virilidad en la tradición poética nacional, como por ejemplo Federico García Lorca (42). Concretamente, cuando Don Jaime seda a Viridiana, Rita sueña con un toro negro. Rita acude a Moncho para decirle que tiene miedo porque "un toro negro ha venido... Está muy grandote... Entró por la alacena... Tengo miedo" (00:21:57-22:36). En este análisis se interpreta la presencia del toro como una alusión clara al orden franquista encarnado por Don Jaime y que se dispone a expropiar a Viridiana. Como se verá, Rita está íntimamente conectada con Viridiana a través de escenas como ésta en la que ambas quedan unidas por la violencia de una presencia de autoridad masculina. Otros momentos en los que Rita experimenta la violencia ejercida contra Viridiana, y de la cual ella es heredera a través de la mirada, son cuando recoge la corona de espinas ardiendo o cuando tiene dolor dental y es llevada al dentista justo antes de que Viridiana sea traicionada por la comunidad de mendigos.

¹⁴⁴ Esta reflexión sobre la condición política de la historicidad en relación al archivo filmico español no habría sido posible sin la conversación abierta por Cristina Moreiras-Menor en su obra *La estela del tiempo* (2011) en relación a la fuerza política de la historicidad representada por un determinado corpus filmico español (entre el que se halla Luis Buñuel) porque, según la autora, éste "se hace cargo de la convergencia de múltiples temporalidades de un tiempo particular: el tiempo de la narración y de la imagen de tal modo que el tiempo histórico clásico deviene desordenado, no-lineal y sin posibilidad de medición... [E]l pasado se desmitifica como el tiempo de *la* historia para dar paso al presente y al futuro como momentos intrínsecamente históricos en su relación mutua... [O]frecen en sus films una reflexión crítica y altamente política respecto a la temporalidad, privilegiando en ella el presente como el momento histórico por excelencia. Un presente, sin embargo, absolutamente contaminado, siempre de forma hospitalaria, con la íntima presencia del pasado y del futuro" (Moreiras-Menor 12).

¹⁴⁵ La inclusión de escenas primarias, de forma más o menos directa, en el sentido freudiano del término es recurrente en la obra de Luis Buñuel. Por ejemplo, en su última película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) Fernando Rey, en un tren, les cuenta la historia *de amor* entre él y Conchita a sus compañeros de viaje. Cuando va a narrar la primera escena en la que casi consuma el coito por primera vez con la protagonista, los niños que estaban en el camerino son enviados afuera por su madre para evitar que oigan la narración del acto sexual. Sin embargo los niños permanecen escuchando detrás de la puerta. Incluso el final de esta película (en la escena en que Conchita y Mathieu miran el remiendo de las

What the primal scene establishes is that at the origin one discovers not a single event that transpire in one temporal sequence but a constellation of events that transpire in several discrete temporal sequences. Everything depends upon the random seriality of the events and upon the specificity of the narrative details that constitute them.... The primal scene establishes the originary role of nonoriginary temporal difference. Narrative detail and sequence take on their significance through time. We should not overlook the fact that the primal scene is itself a kind of fairy tale in which the intending subject finds himself caught up in a fateful constellation. (Lukacher 36)

Cuando Rita con su pijama blanco sube rápidamente al árbol –y se oyen unos aullidos– cuya perspectiva puede dejarle ver qué ocurre entre Don Jaime y Viridiana en el momento en el que éste la traslada en sus brazos dormida y vestida de novia desde el comedor hacia su habitación, el film explicita una intertextualidad con Freud. Concretamente, el caso clínico del Hombre de los Lobos: el sueño en el que el paciente se ve observado y la escena primaria a la que Freud y su paciente acceden tras el detallado análisis de este sueño. Rita comienza a trepar por el árbol, se le cae la manta y se descubre su camisón blanco (como los lobos) justo en el momento que escuchamos el aullido de un lobo. Pero lo que parece sólo un guiño al origen de la escena originaria en la historia del psicoanálisis tienen un significado más complejo. El sueño del Hombre de los Lobos –extraído de la edición *De la historia de una neurosis infantil (el 'Hombre de los Lobos') y otras obras* (1992)– es el siguiente:

'He soñado que es de noche y estoy en mi cama (mi cama tenía los pies hacia la ventana, frente a la ventana había una hilera de viejos nogales. Sé que era invierno cuando soñé). De repente, la ventana se abre sola y veo con gran terror que sobre el nogal grande frente a la ventana están sentados unos cuantos lobos blancos. Eran seis o siete. Los lobos eran totalmente blancos y parecían más bien como unos zorros o perros ovejeros, pues tenían grandes rabos como zorros y sus orejas tiasas como de perros al acecho. Presa de gran angustia, evidentemente de ser devorado por los lobos, rompo a gritar y despierto. Mi aya se precipita a mi cama para averiguar qué me había ocurrido. Pasó largo rato hasta convencerme de que sólo había sido un sueño, tan natural y nítida se me había aparecido la imagen de cómo

ropas nupciales ensangrentadas) podría interpretarse como una escena primaria, concretamente la de la acumulación primaria del capital durante el tardo franquismo, en el momento de su trasvase a la época democrática.

la ventana se abre y los lobos están sentados sobre el árbol. Por fin me tranquilicé, me sentí como librado de un peligro y torné a dormirme. En el sueño, la única acción fue el abrirse la ventana, pues los lobos estaban sentados totalmente tranquilos y sin hacer movimiento alguno sobre las ramas del árbol, a derecha e izquierda del tronco, y me miraban. Parecía como si hubieran dirigido a mí toda su atención. –Creo que este fue mi primer sueño de angustia.' El sujeto dibujó la imagen de su sueño tal y como la había descrito. (Freud 29)

Según explica Freud a lo largo de su extenso análisis en la interpretación de este sueño en relación con la escena primaria se dan una serie de interrelaciones trastocadas entre el sujeto que mira y es mirado y la movilidad e inmovilidad:

en el sueño se ha invertido su relación con el árbol, de lo cual cabe inferir que en el contenido del sueño se produjeron todavía otras inversiones del material latente. *Lo miraban con tensa atención*. Este rasgo ha llegado al sueño enteramente desde la escena primordial, a expensas de un total trastorno.... *Estaban ahí sentados, inmóviles*. Con esto es contradicho el contenido más llamativo de la escena observada: la movilidad, que, por la posición a que lleva, establece la conexión entre escena primordial e historia del lobo. (Freud 42-43)

Debido a la explícita relación entre los personajes de Rita y Viridiana durante toda la película¹⁴⁶, de entrada parece que el personaje de la niña podría encarnar a la novicia mirándose así misma, al igual que la mirada atenta de los lobos en realidad simbolizaría, conforme va interpretando Freud en sus conversaciones con el paciente, la actividad visual del paciente durante la escena primaria. Así mismo la inmovilidad de Viridiana bajo los efectos de la droga y la transposición de ésta a la movilidad de Rita podrían ayudar a argumentar esta hipótesis. Sin embargo este protagonismo de la mirada de Viridiana en relación con Rita, si bien se sostiene en gran parte de la película, en otras queda socavada por las fantasías de Don Jaime. Por ello, un análisis más detallado de las asociaciones en los enlaces entre escenas y de la composición de los planos en la película me condujo a la conclusión de que estas reversiones (entre el ser mirado y el que mira y de la pasividad al

¹⁴⁶ Además de los que ya se han mencionado otros más sutiles son cuando Viridiana es visitada por la madre superiora y se enlaza su cara de enfado con los pies de Rita haciendo la forma de la cruz mientras salta a la comba. O cuando Viridiana tira la taza que le da Don Jaime, bajo los efectos del sedante, hay un enlace con los pies de Rita corriendo escaleras arriba.

movimiento) pueden representar la mirada del espectador. Así como Buñuel rompió la cuarta pared en la famosa escena de *Los olvidados* (1950) en la que un niño lanza un huevo contra la cámara, en *Viridiana* la quiebra colocando la mirada del espectador en la posición del infante frente a la escena primordial. Hay una escena que refuerza esta interpretación: durante la cena de los mendigos, se pueden ver los pies de la mendiga Enedina entrelazados con los pies de otro de los mendigos detrás de un sofá, donde supuestamente están teniendo relaciones sexuales. En la parte izquierda del plano se ven las cuatro piernas mientras que en la parte derecha una de las dos niñas pequeñas de Enedina tumbadas en el sofá mira hacia la cámara; hacia el espectador. La presencia de la mirada de las niñas junto al sugerido coito de su madre convoca de nuevo la escena primaria. En este caso la particularidad consiste en que la niña mira en dirección al espectador que es, por lo tanto, el sujeto que mira esta escena originaria. De esta manera, la película le devuelve la mirada al espectador interpelándolo como instancia fantaseadora. Otros momentos en los que se produce esta reflexión sobre la condición de la mirada del espectador a través de su interpelación son los siguientes: la famosa escena en la que Enedina y el Poca instan a todos los mendigos a colocarse en la mesa para hacerse un retrato, y Enedina descubre el chiste cuando los fotografía con su vagina (a la que ella describe como *una cámara que me regalaron mis papas*), provocando las carcajadas de todo el grupo. Este chiste de Enedina y del bufón representa una gran carcajada frente a la imposibilidad que encarna el sujeto en su falta fundamental, así como la demanda del sujeto que mira en búsqueda de su reconocimiento como sujeto en el deseo del Otro. Otro ejemplo se produce cuando El Cojo está pintando "[u]na lámina de hojalata sobre la que con técnica primitiva hay pintada una escena de milagrería; una enferma acostada en la

cama y en un ángulo la Virgen acompañada de dos ángeles... [El Cojo dice:] Este retablo es pa la que se curó de tercianas. La Virgen de los Desamparados le hizo el favor", según se explica en el guion de la película firmado por Buñuel y Alejandro (*Guion* 95-97).

Cuando El Cojo avisa a Viridiana de que el cuadro, para el que ella estaba posando, está terminado, todos notan que le falta un ojo. En el último plano de la escena, vemos a los mendigos junto a Viridiana mirando el cuadro de espaldas, mientras que el espectador alcanza a ver la imagen que efectivamente tiene un sólo ojo. Esta composición interpela de nuevo la mirada al espectador a través de un foco de visión constituido por una falta, la de un ojo en este caso.

Otro mecanismo cinematográfico importante en relación a la interpelación de la mirada al espectador es el *hiper-dirigismo* con el que la cámara traslada al espectador al comienzo de varias escenas. En múltiples enlaces entre escenas el movimiento de la cámara y encuadre se sitúan en un punto donde aparentemente no ocurre nada para acto seguido dirigir la mirada del espectador en un recorrido que parece gratuito en relación a la narración posterior de la historia. En estos casos, finalmente la cámara llega al espacio donde se produce la acción. Esta metodología en la forma de focalizar los eventos subraya el *desplazamiento* de la mirada del propio espectador¹⁴⁷ en relación al concepto de

¹⁴⁷ El desplazamiento de la cámara ha sido interpretado en relación al concepto de desplazamiento en la teoría psicoanalítica, que a su vez se nutre de la teoría lingüística como se puede leer en la definición desarrollada por Laplanche y Portalis en su diccionario: el desplazamiento "consiste en que el acento, el interés, la intensidad de una representación puede desprenderse de ésta para pasar a otras representaciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera por una cadena asociativa. Este fenómeno, que se observa especialmente en el análisis de los sueños, se encuentra también en la formación de los síntomas psiconeuróticos y, de un modo general, en toda formación del inconsciente. La teoría psicoanalítica del desplazamiento recurre a la hipótesis económica de una energía de catexis susceptible de desligarse de las representaciones y deslizarse a lo largo de las vías asociativas.... El lingüista Roman Jakobson relacionó los mecanismos inconscientes descritos por Freud con los procedimientos retóricos de la metáfora y la metonimia, que considera como los dos polos fundamentales de todo lenguaje; así, relaciona el desplazamiento con la metonimia, en la que interviene la ligazón por contigüidad, mientras que el simbolismo correspondería a la dimensión metafórica, en la que impera la asociación por semejanza.... J. Lacan, recogiendo y desarrollando estas indicaciones, asimila el desplazamiento a la metonimia y la condensación a la metáfora...; *el deseo humano se halla fundamentalmente estructurado por las leyes del inconsciente y constituido como metonimia*" (98-100). Para un análisis del desplazamiento como *leitmotiv* en las tres últimas películas de Buñuel, recomiendo la obra de

fetichismo en psicoanálisis¹⁴⁸. El primer enlace entre planos y escenas de este tipo se produce cuando Don Jaime está rescatando una abeja del bidón de agua donde ésta se está ahogando. Esta escena en la que él y Viridiana hablan de Don Jorge se une con la siguiente imagen del fuego en la chimenea: la cámara, desde el fuego, comienza un desplazamiento con la imagen tan saturada que el espectador sólo sabe que hay un desplazamiento pero no se le muestra el trayecto. Se puede intuir que la cámara se desplaza hacia la derecha atravesando los muros del interior de la casa hasta que separa frente a un reloj unos segundos. Sin cortar la escena la cámara continua su desplazamiento hacia la derecha y llega hasta donde se encuentra Don Jaime colocándose un zapato del traje de novia de su esposa fallecida. De esta manera, el desplazamiento de la mirada a través del de la cámara se convierte en el protagonista de la escena.

El fantasma psicoanalítico y la fantasía, según lo llamó Freud y nos explican Laplanche y Pontalis, protagonizan el punto de vista buscado en la puesta en imágenes de *Viridiana*. El *fantasma* es el "guion imaginario en el que se halla presente el sujeto y que representa, en forma más o menos deformada por los procesos defensivos, la realización de un deseo y, en último término, de un deseo inconsciente (Laplanche y Pontalis 138)¹⁴⁹.

Cristina Moreiras-Menor *La estela del tiempo*: "las historias relatadas encuentran en el *Leitmotiv* del desplazamiento (el trayecto de los personajes, la transformación de las historias y el relato en el tren de una historia aparentemente terminada) una significación que liga el deseo estético de la película a una intención política" (20).

¹⁴⁸ Esta idea de un desplazamiento que interpela la mirada del espectador se ve reforzada por el protagonismo de los pies, cuyos primeros planos inician más de la mitad de las escenas protagonizadas por sujetos. Por ejemplo, la primera vez que se ve a Don Jaime y a Viridiana juntos en un mismo plano, la imagen filma sólo los pies. Se escucha la voz de los personajes pero la cámara tarda varios segundos hasta enfocar el resto del cuerpo. Este procedimiento se repite a lo largo del film. Cristina Moreiras-Menor explica que "[e]l fetiche supone... la negativa del sujeto a enfrentarse con la verdad (el saber): que la madre carece de pene; si el fetiche es sustituido por el objeto que representa, el sujeto accede a la verdad, 'reconoce' su saber: 'el fetiche está destinado a preservar [el falo de la madre] de su desaparición... es el sustituto del falo de la mujer (de la madre), en cuya existencia el niño pequeño creyó otrora y al cual... no quiere renunciar'" (*La estela del tiempo* 57-58).

¹⁴⁹ Transcribo un fragmento sobre la explicación del fantasma lacaniano de José Barrionuevo y Magalí Luz Sánchez en su artículo "Deseo, deseo del Otro y fantasma" (2013) puesto que es la que me ha resultado clarificadora sobre este complejo concepto: "[Para Lacan, el fantasma] cumple la función de 'asegurar un lugar en el Otro', en el deseo del Otro, que 'implica que el sujeto para tener consistencia se hace objeto'. Es decir, esto hace referencia a que es necesario que al Otro algo le falte, que se ponga en juego la demanda impartida por el Otro, demanda que llevará a la pregunta, al Q.Voi? El niño armará una respuesta 'me quiere para..., o porque...' Y se ubicará como ese objeto que supone al Otro le

El movimiento sostenido del desplazamiento de la cámara al inicio de las escenas, así como las múltiples asociaciones metonímicas en el montaje construyen un universo simbólico psicoanalítico en el que "el deseo humano se halla fundamentalmente estructurado por las leyes del inconsciente y constituido como metonimia." (Laplanche y Portalis 100). A estos mecanismos los acompañan la ausencia del fondo de campo en los constantes cuadros desenfocados y por lo tanto la limitación de la profundidad de la visión en el espectador; el protagonismo otorgado en la narración a los planos detalle y a los primeros planos de las partes del cuerpo y objetos donde la frontera entre ambos queda diluida por la cercanía de la cámara; la ya comentada focalización extremadamente marcada pero difusa del movimiento desplazado de la cámara que obliga a la mirada del espectador a experimentar incertidumbre y desconocimiento ante los eventos por un periodo de tiempo significativo; y la abundancia de asociaciones metonímicas.

Junto al sueño del Hombre de los Lobos, otra intertextualidad en *Viridiana* es la novela de Benito Pérez Galdós *Halma*¹⁵⁰. Esta novela es la segunda parte de *Nazarín* (1895), la cual también fue llevada al cine por Buñuel en 1959, justo antes que *Viridiana*. El personaje protagonista de esta novela podría inspirar al de *Viridiana* y se localiza en la España finisecular del siglo XIX. Catalina de Artal, condesa de Halma-Lautemberg

falta, completándolo.... Sin embargo las cosas no son tan sencillas, porque el deseo se desliza, se escabulle, es un enigma, no tiene respuesta directa, la respuesta es la que construye el sujeto a través del fantasma, justamente tratando de responderse qué quiere el Otro de él, o de ella. Dicha búsqueda no cesa ya que el objeto de deseo nunca va a coincidir con el objeto causa de deseo, objeto a, objeto perdido para siempre, el cual va a ser recubierto por el fantasma pero al que es imposible acceder, nombrar, por la estructura misma. Podemos decir que el fantasma es el resultante de las relaciones entre deseo y criterio de realidad del sujeto.... El interés de Lacan es estudiar cómo el sujeto construye la realidad y se ubica en ella en relación a los otros significativos y en función del deseo que al Otro adjudica para construir su propio deseo. La realidad es vista por el sujeto desde el fantasma, así como supongo que soy mirado así me veo, dicha mirada indicará el lugar que se ha ocupado en el fantasma materno. La misma habilitará la posibilidad de la construcción del moi (yo imaginario- narcisismo) cuerpo unificado. Hasta ese momento, la vivencia era la del cuerpo fragmentado, y es esa mirada la que otorgará la posibilidad de dicha unificación" (7-9).

¹⁵⁰ Si bien Buñuel no menciona que *Viridiana* sea una adaptación de *Halma* las similitudes entre las dos obras y la opinión de algunos críticos han hecho que esta interpretación se extienda. Por ejemplo, Roman Gubern afirma en su artículo "Las fuentes culturales de Buñuel" (2004) que "Benito Pérez Galdós mereció ser adaptado en tres ocasiones (*Nazarín*, *Tristana* y *Viridiana*, versión inconfesada de *Halma*)" (170). Un estudio comparado es el de Julia Duce Gimeno "Benito Pérez Galdós en el cine de Luis Buñuel: *Nazarín*, *Halma* y *Tristana*" (2009) (revista.abretelibro.com/2009/05/benito-perez-galdos-en-el-cine-de-luis.html).

renuncia a sus privilegios de clase y funda una comunidad agrícola de organización monacal para practicar la caridad –al igual que Viridiana en su rechazo por el esquema social de la época–. Al comenzar este proyecto, que quiere aplicar a gran escala, tiene que recurrir a la ayuda de las instituciones del Estado y de la Iglesia ya que los bienes de su herencia no alcanzan. Como en *Nazarín*, en la novela asistimos al fracaso del individuo frente a las instituciones; y concretamente en *Halma* el deseo cristiano de la condesa se ve supeditado a los intereses de la propiedad privada que fundamentan y se sostienen en la institución de la familia patriarcal para poder tener éxito en su empresa cristiana.

Básicamente, uno de los mensajes de la novela es que Halma, quien no recibe ayuda del Estado y de la Iglesia, tiene que renunciar a su autonomía mediante el casamiento con su primo, al que la empuja el propio Nazarín, para poder ejecutar su empresa.

Paradójicamente, sólo de esta forma dispondrá de libertad en la ejecución de su comunidad cristiana. Así como en las otras adaptaciones de Benito Pérez Galdós que realiza Buñuel con las obras *Nazarín* y *Tristana* (1970), éste va más allá de la crítica anticlerical e institucional de Pérez Galdós e interrumpe cualquier posible idealización sustitutiva de la dimensión criticada originalmente (la institución cristiana, en este caso).

Por ejemplo, en la adaptación de *Nazarín*, incluso el sólido personaje comienza a dudar de sí mismo al final del film y en *Tristana* la inocente protagonista ayuda a consumar la muerte de su *tutor*. Tanto en *Halma* como en *Viridiana* ambas protagonistas se casan con sus primos para poder vivir en sus contextos socio-políticos; sin embargo, si bien la condesa lo hace *voluntariamente*, en *Viridiana* asistimos al desocultamiento del mecanismo de construcción de una subjetividad en torno a la deuda que finalmente conduce a la protagonista a *elegir* fusionarse al proyecto patriarcal con su primo. En

algunas de las adaptaciones de Buñuel es la mujer en el momento en que renuncia a liderar su vida la que protagoniza las críticas a los ordenes sociales contemporáneos en cada caso. En este sentido, *Halma* es una intertextualidad fundamental en la obra de Buñuel, ya que es la novela en la que Galdós más directamente trabaja la imposibilidad de la mujer de construir y liderar su propio proyecto a no ser como (re)productora de la mano de obra en un contexto capitalista. La intertextualidad de *Viridiana* con *Halma* nos permite explorar la obra de Buñuel desde este punto de vista. Concretamente, los personajes mujeres representan los cuerpos expropiados y subjetivados por las diferentes organizaciones patriarcales de refundación capitalista en su herencia simbólica y social de esta acumulación originaria del capital extraído de la fuerza de trabajo de la mujer. Los personajes Halma y Viridiana obtienen riqueza suficiente para adquirir autonomía en sus correspondientes sociedades. Pero cuando ambas se disponen a hacer uso de esta riqueza, ambos personajes sufren un disciplinamiento que las *coloca* en su lugar preestablecido por el patriarcado capitalista, esto es, como posibles sujetos cuidadores y reproductivos en lo que Silvia Federici ha denominado la estructura de la familia nuclear. A finales del siglo XIX, "la necesidad de tener una mano de obra más estable y disciplinada forzó al capital a organizar la familia nuclear como base para la reproducción de la fuerza de trabajo. Lejos de ser una estructura precapitalista, la familia, tal y como la conocemos en 'Occidente', es una creación... para garantizar la cantidad y calidad de la fuerza de trabajo y el control de la misma" (*El patriarcado del salario* 34). Tanto en *Halma* como en *Viridiana* hay un conflicto cuyo desenlace implica la dependencia de la mujer al hombre. Concretamente, en el caso de *Viridiana* se desoculta el mecanismo de construcción de una deuda que finalmente conduce a la protagonista a fusionarse al proyecto del desarrollismo franquista

en su incorporación a la sociedad de consumo representado con el personaje de su primo Don Jorge. Silvia Federici explica en *Calibán y la bruja* (2010) –obra en la que describe la caza de brujas llevada a cabo en Europa en los siglos XVI y XVII– que existen mecanismos de subyugación de la mujer y apropiación de su fuerza de trabajo para disciplinar al sujeto femenino en la construcción previa del imaginario de la división sexual del trabajo. La acumulación originaria del capital no sólo fue el precursor del capitalismo en su conversión desde el feudalismo, sino que se trata de un mecanismo constitutivo del capitalismo ya que requiere de la expropiación de capital para reconvertirse y perpetuarse. Federici en su relectura de la *acumulación primitiva* conceptualizada por Marx interpreta que el capitalismo aparece en un momento en el que

[1]a economía feudal no podía reproducirse: la sociedad capitalista tampoco podría haber 'evolucionado' a partir de la misma, ya que la autosuficiencia y el nuevo régimen de salarios elevados permitían la 'riqueza popular', pero 'excluían la riqueza capitalista'. Como respuesta a esta crisis, la clase dominante europea lanzó una ofensiva global que en el curso de al menos tres siglos cambiaría la historia del planeta, estableciendo las bases del sistema capitalista mundial, en un intento sostenido de apropiarse de nuevas fuentes de riqueza, expandir su base económica y poner bajo su mando un mayor número de trabajadores. (91)

La intertextualidad con *Halma* desoculta la expropiación del trabajo de la mujer reactualizada en cada momento de reestructuración capitalista: "la acumulación primitiva ha sido un proceso universal en cada fase del desarrollo capitalista. No es casualidad que su ejemplo histórico originario haya sedimentado estrategias que ante cada gran crisis capitalista han sido relanzadas, de diferentes maneras, con el fin de abaratar el coste del trabajo y esconder la explotación de las mujeres y los sujetos coloniales" (Federici, *Calibán y la bruja* 31). Tanto en *Halma* como en *Viridiana* hay un conflicto cuyo desenlace final implica la unión íntima con sus respectivos primos en una posible reproducción de la familia nuclear "centrada en la dependencia económica de las mujeres

a los hombres –seguida de la expulsión de las mujeres de los puestos de trabajo remunerados" (Federici, *Calibán y la bruja* 31). Por ejemplo, el clímax de la novela *Halma* consiste en que el personaje protagonista femenino *entre en razón* y decida casarse con su primo. Nazarín convence a Halma en la siguiente conversación:

[Nazarín] 'No, la vida ascética, solitaria, consagrada a la meditación y a la abstinencia no es para usted. La señora de Pedralba necesita actividad, quehaceres, trabajo, movimiento, afectos, vida humana, en fin, y en ella puede llegar, si no a la perfección, porque la perfección nos está vedada, a una suma tal de méritos y virtudes, que no haya en la tierra quien la supere, y sea usted el recreo del Dios que la ha criado'. Doña Catalina, sofocada, echaba fuego de sus mejillas. 'Nada conseguirá usted por lo espiritual puro; todo lo tendrá usted por lo humano. Y no hay que despreciar lo humano, señora mía, porque despreciaríamos la obra de Dios, que si ha hecho nuestros corazones, también es autor de nuestros nervios y nuestra sangre. Se lo dice a usted un hombre que no conoce ni la adulación ni el miedo. Nada soy, y si alguna vez no fuera órgano de la verdad, de poco valdría mi existencia. A los pobres les digo que sufran y esperen, a los ricos que amparen al pobre, a los malos que vuelvan a Dios por la vía del arrepentimiento, a los buenos que vivan santamente, dentro de las leyes divinas y humanas. Y a usted que es buena, y noble, y virtuosa, le digo que no busque la perfección en el espiritualismo solitario, porque no la encontrará, que su vida necesita del apoyo de otra vida para no tambalearse, para andar siempre bien derecha'. Catalina de Halma, al oír aquello del apoyo de otra vida, sintió que se le erizaba el cabello. Nazarín se levantó; ella también, los ojos espantados, el rostro encendido. 'Lo que usted quiere decirme - murmuró contrayendo los dedos, cual si quisiera hacer de ellos afilada garra-, lo que usted me propone es... ¡que me case!'. (*Halma* 338-39)

En este fragmento de *Halma*, la construcción de la dependencia de la mujer se aprecia especialmente en las siguientes frases: "la vida ascética, solitaria, consagrada a la meditación y a la abstinencia no es para usted", "su vida necesita del apoyo de otra vida para no tambalearse, para andar siempre bien derecha". Por su parte, *Viridiana* desoculta la expropiación del cuerpo de la mujer en el contexto ideológico del Nacional-Catolicismo del Franquismo.

La cuerda es la imagen del objeto que articula mi lectura de *Viridiana* como la representación de la refundación de la subyugación de la mujer en el proyecto capitalista del segundo franquismo. Como expresa Alejandro Yarza, esta alegoría aglomera la

multiplicidad de mecanismos de sujeción que experimentan varias subjetividades bajo la dictadura franquista: "the seminal role of Rita's skipping rope as a leitmotiv threading the entire narrative... signifies the powerful mechanism of subjection that keep Viridiana and the other characters constrained, unable to free themselves from a repressive, right-wing version of Christian ideology" (195). Más concretamente, la cuerda condensa la insistencia de la deuda y de la culpa interiorizadas en su solapamiento de la ideología religiosa y de la capitalista. Como ya se ha adelantado, Lazzarato ofrece algunas reflexiones sobre la subjetividad construida en torno a la deuda en su relación con la moral de la religión cristiana que ayudan a reflexionar sobre la deuda en esta película.

Concretamente, Lazzarato explica cómo

la relación entre acreedor y deudor no se limita a 'influir directamente sobre las relaciones sociales', porque es de por sí una relación de poder... específica que implica modalidades específicas de producción y control de la subjetividad (una forma particular de homo œconomicus, el 'hombre endeudado').... El par 'esfuerzo-recompensa' de la ideología del trabajo se acompaña de la moral de la promesa (de reembolsar la deuda) y la culpa (de haberla contraído). Como nos lo recuerda Nietzsche, el concepto *Schuld* (culpa), de importancia fundamental en la moral, se remonta al concepto muy material de *Schulden* (deudas). La 'moral' de la deuda induce una moralización a la vez del desempleado, el 'asistido' y el usuario del Estado benefactor, pero también de pueblos enteros. (*La fábrica del hombre endeudado* 36-37)

La cuerda no sólo simboliza los modos de subyugación que afectan a los personajes, sino que su trayecto desoculta la forma en que se interioriza la deuda, es decir, que la deuda se representa *como si no se ejerciera por represión ni por ideología*, y ello le confiere un carácter espectral que la hace difícil de identificar. La interpretación de Alejandro Yarza sobre el clímax de la crisis de Viridiana, en relación al *leitmotiv* de la cuerda, es la siguiente:

Over the course of the film, as mentioned earlier, the rope Rita uses for skipping, Don Jaime for hanging himself, and the beggar as a belt suggests the different processes of interpellation mediating Viridiana's subjectivity. In the end, this

process led to her transformation into a sexualized female subject: a transformation that is implicit in the last scene, when Jorge, Ramona, and Viridiana play cards in Jorge's room while rock music plays on the record player in the background instead of the religious Baroque music previously prevalent. Before going to Jorge's room, Viridiana looks at herself with a hand mirror, partially broken, as she puts on make-up in a clear contrast with the novice Viridiana at the beginning of the film who meets her own gaze in the mirror with no vanity. Immediately after, a medium shot from behind shows her leaving her room to go to Jorge's bedroom.... In this shot, two ropes, their ends tied into a noose, hang from the ceiling, also reminiscent of the two snakes at St Verdiana's implied, Viridiana 'frees herself' from her old identity by 'hanging' herself into a new one; that is, by assuming yet another oppressive role, as symbolized by the noose. (197)

La imagen de la doble cuerda es en realidad la de una cuerda con forma de soga (como apunta Yarza) y la de su sombra. Esta imagen coloca a la cuerda como símbolo de la deuda en una condición de interpretación que implica una reflexión sobre la representación, pues la sombra de la cuerda se inscribe como una presencia espectral (ni presente ni ausente).

Viridiana no es sólo la representación de la refundación del capitalismo en el segundo franquismo sino que desoculta la acumulación originaria en su mecanismo de sometimiento internalizado (y por lo tanto difícil de visibilizar) a través del sentimiento de culpa y del consiguiente endeudamiento (y herencia –en Rita). ¿Cómo la cuerda tangible a lo largo del filme alcanza esta presencia incorpórea, en la imagen de su sombra? A través de la construcción de una culpa (con el suicidio de Don Jaime) y de una deuda (con el rescate de Don Jorge). Veamos el recorrido y el prolífico juego de imágenes de la cuerda como símbolo de sometimiento y de autoridad (por orden de aparición en la película)¹⁵¹: las lámparas del convento están sostenidas por materiales con forma de cuerdas y cuelgan en un paisaje simétrico formado por los arcos del convento; la cuerda con la que salta Rita formando una cruz con el movimiento de sus pies mientras está bajo el árbol donde Don Jaime se colgará con esa misma cuerda más adelante; Viridiana toca la cuerda de su

¹⁵¹ Es necesario matizar que mi análisis del *leitmotiv* de la cuerda interpreta otros objetos más o menos diferentes a este utensilio pero en los que no obstante encuentro un parecido en su simbología y contexto.

vestido a la altura de la cintura junto a los almendros cuando niega la primera petición que le hace Don Jaime para que *se quede* en el feudo; los lazos que sujetan las medias de Viridiana para tapar sus piernas y la cuerda de su camisión blanco; Viridiana y Rita saltan juntas con la cuerda regalada por Don Jaime y son miradas desde la ventana por él; en el enlace entre planos de esta escena, vemos un primer plano de la piel de la manzana pelada por Viridiana para su tío emulando a una cuerda colgante; la cuerda del camisión blanco de Rita; la cuerda negra en el pelo de Viridiana cuando decide marcharse tras conocer que su tío puede haberla violado; la cuerda de la bata de Don Jaime. Esta cuerda se suelta durante la discusión que tienen él y Viridiana cuando ella está abandonando la casa. Por un momento Don Jaime pierde la autoridad pero rápidamente e iracundo se ata la cuerda de su bata de nuevo retomando su lugar de autoridad, justo después escribe el testamento para dejar el encuentro de Don Jorge y Viridiana *bien atado* antes de su suicidio; la cuerda del diábolo de Rita; la niña corre tras el carro y es observada otra vez por Don Jaime quien se sonríe con malicia justo antes de escribir el testamento; la cuerda de Rita utilizada por Don Jaime para colgarse del árbol; en la escena del suicidio, primero vemos los pies de Don Jaime colgando en el aire. La cuerda con la que se ha colgado es recorrida por la cámara en el árbol lentamente y de forma descriptiva. Este recorrido paraliza la historia y dilata la trama pero sólo se muestra cuando se ha establecido contacto visual desde Viridiana hacia el ahorcado colocando así a Viridiana como el sujeto que mira atentamente la cuerda; Rita salta con la misma cuerda, de nuevo en forma de cruz, y este plano se enlaza con la cruz en la habitación de Viridiana; la cuerda de la persiana de la habitación de Viridiana; las cuerdas afuera de su habitación; el rosario que cuelga de la cintura de la abadesa durante su corta visita al feudo; la cuerda de saltar con mangos que sujetan los pantalones de El

Cojo; el rosario de Viridiana; cuando, imprevistamente, entra Don Jorge a la habitación de Viridiana, ambos están separados por un cinturón durante gran parte de esta importante conversación en la que Don Jorge expresa indirectamente su deseo hacia Viridiana; las cuerdas afuera de la habitación de Viridiana, frente a la puerta; las cuerdas de tender la ropa envuelven a los mendigos en varios planos; un metro con forma de larga cuerda se extiende entre Don Jorge y el capataz de la obra, Ramón; la cuerda del perro en el carro con los guardias civiles; la cuerda del segundo perro¹⁵²; Viridiana (acompañada de Manuel con un saco¹⁵³) y Don Jorge hablan en el campo, él tiene la cuerda que sujeta al perro en la mano; el mendigo José arrastra una cuerda con una lata y Viridiana se la quita; la cuerda del reloj que Don Jorge hereda de Don Jaime; la cuerda del cinturón del mendigo que intenta violar a Viridiana; la cuerda que ata a Don Jorge mientras Viridiana va a ser

¹⁵² En esta escena (00:55:35) se construye una relación entre Viridiana y Don Jorge a través del símbolo del perro al que Don Jorge rescata conmovido por su sufrimiento al verlo atado con una cuerda y exhausto en la parte baja del carramato. Poco después, sujetando al perro – que ha comprado– por la cuerda, le dice a Viridiana, al hablar de lo mucho que le molesta la presencia de los mendigos en el feudo, que no va a conseguir nada con su caridad cristiana en su empresa de la creación de un albergue para pobres. Viridiana le explica que su aspiración es sólo ayudar dando techo y comida. Don Jorge insiste opinando que esos tiempos de caridad hacia los pobres ya han pasado. Nótese la ironía señalada en el montaje pues Don Jorge acaba de salvar al perro de la misma manera que Viridiana ayuda a los mendigos, es decir, movido por el mismo sentimiento de compasión y caridad cristianas. En esta escena se establece una conexión entre cristianismo y capitalismo.

¹⁵³ La presencia de un hombre con un saco, que pueda hacer alusión al asustador de niños conocido como el "Hombre del saco" del folclore infantil hispano, es recurrente en la obra posterior a *Viridiana* de Luis Buñuel. En este análisis se interpreta esta presencia como una intertextualidad con la escena originaria, que viene a reforzar el protagonismo de Rita en el film y su íntima interrelación con Viridiana, pues es El Poca el que traslada el saco en presencia de ésta última. Por ejemplo, en su última película *Ese oscuro objeto del deseo* (1977) el Hombre del saco se convierte en un *leitmotiv* de la película: se repite su aparición sobre todo en el personaje masculino protagonista, Fernando Rey, hasta cerrar la película con la apertura del saco, lo cual desencadena una explosión. Carole Bouquet y Fernando Rey contemplan una vitrina de ropas nupciales en una galería comercial francesa. Mientras es observada por Bouquet y Rey, una dependienta toma asiento en la vitrina, abre el saco, extrae ropas nupciales ensangrentadas y comienza a remendarlas. Rey, quien había llamado la atención de Bouquet para que mirara, observa la situación a través del cristal comercial con fascinación. Por el contrario, Bouquet ojea la escena con desagrado y la hipnosis, fascinación, de Rey al que con hastío tiene que obligar para retomar su camino. Justo después estalla una bomba (posiblemente terrorista) y se termina el film. Esta es la última escena y la última película de Buñuel. En mi opinión *Viridiana*, como "obra-gozne en la trayectoria personal y estética de su autor" (Sánchez-Biosca 21) abre una reflexión dialéctica sobre la expropiación de la mujer por el orden del capitalismo patriarcal que culmina en esta escena, concretamente en las ropas nupciales ensangrentadas siendo remendadas. Este cierre en *Ese oscuro objeto del deseo*, sin embargo, no alcanza ninguna síntesis ya que termina con una explosión de violencia. Además, la ropa nupcial es un tropo recurrente en *Viridiana*: recuérdese que Don Jaime le pide a su sobrina que se vista con el traje de bodas de su esposa fallecida, y que él mismo se trasviste con esta ropa invocando al fantasma de su esposa, y que, finalmente, este mismo vestido será profanado por El Lacerado (que puede simbolizar la finitud del cuerpo) durante la comilona de los mendigos.

violada; las cuerdas que sujetan a las vacas junto a Rita y Moncho quien ha vuelto a la finca tras la expulsión de los mendigos de la comunidad.

Al final del film, *Viridiana*, con la cabeza descubierta por primera vez en la película, sale de la habitación llorando silenciosamente, después de mirarse en un espejo partido¹⁵⁴. En esta escena queda patente que la novicia ha interiorizado el sometimiento de la interpelación católica (externa y visible) en una deuda (interna e invisible) contraída con su primo al haberla salvado de la violación. Esta transformación en *Viridiana* es posible por el sentimiento de culpa que genera el duelo tras el suicidio de su tío¹⁵⁵. En conclusión, la alegoría de la deuda y de la culpa a través de los objetos con forma de cuerda alcanza su clímax en la sombra de la cuerda con forma de soga que se superpone a la figura del cuerpo de *Viridiana* cuando sale de su habitación. La presencia de la cuerda como sombra desoculta la transformación del carácter sagrado de la culpa en la novicia –la

¹⁵⁴ *Magical Girl* (2014), de Carlos Vermut, explicita una interesante intertextualidad con *Viridiana*, en relación al capitalismo como religión en la contemporánea lógica neoliberal, acelerada tras la recesión de 2008 en España. Vermut continúa la crítica político-económica abierta por Buñuel sobre el segundo franquismo. Por ejemplo, su personaje protagonista, Bárbara, emula esta escena frente al espejo, y la niña Alicia repite las palabras pronunciadas por Rita cuando sueña con un toro negro (*leitmotiv* de la película). Los personajes mujeres están dominados por la enfermedad y la locura, inscritas ahora en sus cuerpos (las cicatrices de Bárbara o el cáncer de Alicia) que operan como transacción entre el cruce de deseos de todo el elenco de los personajes. De este modo *Magical Girl* actualiza la reflexión sobre la inscripción de la culpa y de la deuda en la mujer abierta por Buñuel.

¹⁵⁵ Si bien la culpabilidad contraída por el suicidio de Don Jaime tiene protagonismo en el film, ésta domina previamente a *Viridiana*, y a otros personajes, en su relación con el duelo y la melancolía. Para Freud, según expresa en su ensayo *Duelo y melancolía*, "[l]a melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo. Este cuadro se aproxima a nuestra comprensión si consideramos que el duelo muestra los mismos rasgos, excepto uno; falta en él la perturbación del sentimiento de sí. Pero en todo lo demás es lo mismo" (Freud, Obras completas. Vol. 14: *Trabajos sobre metapsicología, y otras obras* 242). En psicoanálisis, el *sentimiento de culpa* tiene una significación amplia pero importante para este análisis. Según lo explican Laplanche y Portalis en su diccionario: "[p]uede designar un estado afectivo consecutivo a un acto que el sujeto considera reprensible, pudiendo ser la razón que para ello se invoca más o menos adecuada (remordimientos del criminal o autorreproches de apariencia absurda), o también un sentimiento difuso de indignidad personal sin relación con un acto preciso del que el sujeto pudiera acusarse. Por lo demás, el sentimiento de culpabilidad se postula en psicoanálisis como sistema de motivaciones inconscientes que explican comportamientos de fracaso, conductas delictivas, sufrimientos que se inflige el sujeto, etc. En *este* último sentido, la palabra *sentimiento* sólo puede utilizarse con reservas, ya que el sujeto puede no sentirse culpable a nivel de la experiencia consciente" (397). De hecho, los personajes principales de la película parecen dominados por una culpa transformada en melancolía. En opinión de Yarza: "the film's three main characters –Don Jaime, *Viridiana*, and Jorge– seem to exemplify all the symptoms Freud ascribes to melancholy: Don Jaime, the acting out of his narcissistic attachment to his dead wife; *Viridiana*, the self-withdrawal from the world and the constant remorse and self-punishment; while Jorge becomes a model for mania, whose content is for Freud "no different from that melancholia" (254), "as manifested in his need for incessant action" (200).

incorporación¹⁵⁶— en deuda ahora secularizada en su nueva condición de mujer quizás (re)productora. Esta transformación de la deuda religiosa en deuda terrenal (capitalista), conlleva un movimiento parecido a la transustanciación del ritual cristiano de la Eucaristía. En este caso, el duelo en forma de penitencia, que antes era visible en los objetos externos (como su cofia) ha sido incorporado en el sentimiento de deuda que configura la nueva subjetividad de una Viridiana ahora abierta a la posibilidad de devenir mujer (re)productora. Viridiana se incorpora, así, de forma aparentemente voluntaria al proyecto capitalista de la modernización. La canción de rock and roll prototípica de la transformación del nuevo sujeto de consumo en los años 60 acompaña en las escenas finales de la película la internalización de la deuda en Viridiana y del trauma en Rita. La música acentúa y señala la borradura en la memoria del carácter violento de esta repetición de la expropiación de la mujer.

En *La comunidad inoperante* de Jean-Luc Nancy se establece una conceptualización entre el tipo de interrelaciones que configuran a una comunidad *desobrada o inoperante* (entre seres expuestos a su finitud y alteridad) en oposición a las que forman una comunidad que hace obra. Detrás de esta oposición se halla la reflexión

¹⁵⁶ En psicoanálisis *incorporación* es el "proceso en virtud del cual el sujeto, de un modo más o menos fantasmático, introduce y guarda un objeto dentro de su cuerpo. La incorporación constituye un fin pulsional y un modo de relación de objeto característico de la fase oral; si bien guarda una relación privilegiada con la actividad bucal y la ingestión de alimento, también puede vivirse en relación con otras zonas erógenas y otras funciones. Constituye el prototipo corporal de la introyección y de la identificación. La incorporación no se limita a la actividad oral propiamente dicha ni a la fase oral, aun cuando la oralidad constituye el modelo de toda incorporación. En efecto, otras zonas erógenas y otras funciones pueden ser su soporte (incorporación por la piel, la respiración, la visión, la audición). Asimismo existe una incorporación anal, en la medida que la cavidad rectal es asimilada a una boca, y una incorporación genital, manifestada especialmente en el fantasma de retención del pene dentro del cuerpo" (Laplanche y Portalis 196). Sobre este concepto son importantes las reflexiones de Lukacher en su obra *Primal Scenes* donde explica que la incorporación "is a radical defence that goes into effect when introjection fails. Incorporation is the ego's unconscious defence against something toward which it has such a profoundly divided attitude that is unable either to introject or reject it; the ego can neither tolerate nor do without the object. As a result, the ego installs the object in a place inside itself that henceforth split off from the self and forgotten. Incorporation, then, involves a profound split within the ego, which forms what it is in effect a secondary unconscious, neither properly inside nor outside the ego, neither properly subjective nor objective. The words or images associated with the object are henceforth buried alive in what Abraham calls a "crypt" inside the ego. The forgetfulness to which the crypt is condemned is absolute and irreversible.... The melancholic patient experiences the loss of the loved object so intensely that in order to avoid at all costs the reality of separation, the ego incorporates the lost object and then treats it as a part of itself" (88).

abierta por Georges Bataille en su obra *La parte maldita* (1949) con respecto al principio de pérdida del que se desprende su concepto denominado *gasto improductivo* (el gasto *libre* de la comunidad desobrada frente al gasto productivo de la comunidad que obra).

Álex Gasquet contextualiza en la obra de Bataille, la producción de esta noción:

Si el dominio y la filosofía hegeliana en su conjunto se ubican del lado del trabajo, la noción batailleana de soberanía se dedicará a lo contrario: a la pérdida y al gasto. La lógica de la actividad está signada por la acumulación y por la falta o escasez.... [Ésta] se traduce, en el lenguaje económico y social, como 'economía general'. En fin, con la economía general se cuestiona la idea de utilidad. Porque es a partir de ésta que se edificaron la razón utilitaria y la economía mercantil. La economía general estaría entonces fundada en la lógica de los intercambios, situada en el extremo opuesto del intercambio mercantil. Esta lógica, la del gasto sin límites, toma su ejemplo en la noción de *potlatch*, tal como la conocieron los indígenas de la costa americana del Pacífico. (*Georges Bataille. Una teoría del exceso* 47)

En este sentido, la comunidad organizada en torno a la idea de *comuni3n*, de Nancy, no asume sino que reprime la naturaleza del gasto improductivo, que segun Bataille es inevitable: "Los hombres aseguran su subsistencia o evitan el sufrimiento no porque estas funciones impliquen por sí mismas un resultado suficiente, sino para acceder a la funci3n insubordinada del gasto libre" (*La parte maldita* 43)¹⁵⁷. En *Viridiana* esta represión que domina la comunidad construida en torno a Don Jaime, Don Jorge, y la de la subsidiaria Viridiana estalla por momentos con las acciones llevadas a cabo por la comunidad de los mendigos. Por ello, en la película se puede interpretar una oposici3n entre una comunidad regulada por el gasto productivo mediante el cálculo utilitario (la comunidad cristiana de Viridiana y la modernizaci3n industrial en el trasvase Don Jaime-Don Jorge) y la

¹⁵⁷ Es necesario aclarar que Jean-Luc Nancy, en *La comunidad desobrada*, reformula la noci3n *comunicaci3n* de Bataille con su concepto de *partici3n*, en respuesta a las reflexiones de Bataille que segun considera Nancy quedan en parte ancladas al concepto de *sujeto*: "Bataille renunci3 a pensar la *partici3n* de la comunidad, y la soberanía en la *partici3n* o la *soberanía compartida*... entre existencias singulares que no son sujetos, y cuya relaci3n –la *partici3n* misma– no es una comuni3n, ni una apropiaci3n de objeto, ni un reconocimiento de sí, ni si quiera una comunicaci3n como se la entiende entre sujetos. pero esto seres singulares están ellos mismos constituidos por la *partici3n*, son distribuidos y situados o, más bien, *espaciados* por la *partici3n* que los hace *otros*: otros el uno para el otro, y otros, infinitamente otros, para el Sujeto de su fusi3n, que se abisma en la *partici3n*: 'comunicando' por no 'comulgar'. Estos 'lugares de comunicaci3n' ya no son lugares de fusi3n, aunque se pase de uno a otro; están definidos y expuestos por su dis-localaci3n. Así, la comunidad de la *partici3n* sería está dis-localaci3n misma" (51).

comunidad regulada por el gasto improductivo o gasto sin retorno al margen del cálculo utilitario (los mendigos). Éste último emerge en el filme violentamente como exceso reprimido mediante la última cena de los mendigos en el feudo a espaldas de los propietarios. Gasquet explica de la siguiente forma la diferencia entre estas dos lógicas de gasto en Bataille:

[Bataille] plantea... que la humanidad 'excluye por principio el gasto improductivo'. La sociedad, fundada sobre el principio de la escasez, tiene horror de esta segunda categoría de consumo: el gasto. La propia sociedad se considera así misma como volcada al consumo de tipo productivo: el gasto como recurso necesario a la producción y a la reproducción de la vida social. En el gasto se encuentran la guerra, el lujo, el duelo... En fin, el consumo productivo se diferencia del consumo de pura pérdida por el hecho de que este último no posee ninguna recuperación utilitaria del gasto, ya sea a corto, mediano o largo plazo: tenemos en el gasto un fenómeno sin retorno. No hay en él ningún provecho económico. La relación entre él y la utilidad puede ser a menudo muy ambigua. (49)

Tras esta oposición subyace una posible interpretación sobre la ideología moderna del trabajo. La película nos introduce en esta lectura sociológica sobre el trabajo en las escenas que se explican a continuación. Una de las noches en que Viridiana visita a los mendigos mientras están cenando les dice: "Tengo buenas noticias: desde mañana todos van a trabajar" (00:49:42). Inmediatamente se muestra un plano del mendigo Manuel, el Poca (que es el poeta o bufón de la comunidad), poniendo cara de espanto con tono cómico. Por ese motivo, Viridiana les explica que no se deben "asustar" porque su intención es que se "entretengan y que hagan lo que puedan en la medida de sus posibilidades". Entonces, las mujeres relatan sus capacidades (contabilidad, cocina, jardinería, etcétera) mientras que los hombres se autodeterminan como sujetos totalmente *inempleables*: "antes sabía tejer esparto pero ahora tengo reuma" o "sabía escribir pero con esta desgracia se me ha olvidado".

A la idea cristiana del trabajo como rendición o adquisición de dignidad que encarna Viridiana se une la concepción del trabajo como progreso de Don Jorge. Durante sus conversaciones con su sirviente Ramón (00:57:34) sobre cómo trabajar la tierra, aparece Viridiana junto a el Poca cargando un saco en los campos, en la escena anteriormente comentada. Don Jorge, sujetando al perro le dice a Viridiana "¿Qué, viene a vigilar el trabajo?... De todo lo que dejó mi padre, las tierras es lo que más estimo. Aquí se va a ver el trabajo. Y si usted me quisiera ayudar en poco tiempo iba a cambiar mucho esto" (00:57:59). Viridiana, incómoda ante este último comentario se aleja de Don Jorge. También en los momentos en los que los obreros están construyendo en el feudo, aparece Don Jorge notoriamente obsesionado con producir más y más rápido. Además, desde que llega al feudo de su padre, y sobre todo durante las conversaciones con su amante Lucía, Don Jorge no deja de mencionar las ocupaciones que la casa requiere, como invitación hacia Lucía a que emplee su tiempo en el trabajo como único medio de progresar en el nuevo proyecto común.

A la idea de la utilidad redentora del trabajo y a la actividad laboral que insiste en la producción con esperanza de progreso, los mendigos van oponiendo poco a poco interrupciones que desvelan el gasto improductivo como principio regulador reprimido de las comunidades operantes, hasta culminar en la celebración de *la última cena*¹⁵⁸ que los conducirá a la expulsión total de la nueva comunidad (entre Viridiana, Don Jorge y Ramona) basada en la utilidad. Otros momentos en los que los mendigos descubren la actividad del trabajo como sometimiento del tiempo al cálculo utilitario es cuando la

¹⁵⁸ Esta escena ha sido analizada en numerosos estudios. La parodia de *La última cena*, de Leonardo da Vinci, es una más de las múltiples intertextualidades desacralizadas del imaginario cristiano que recorren *Viridiana*. Como señala Sánchez-Biosca en su análisis del intertexto religioso (61-74) "los signos cristianos están sabiamente desviados, perversos" (62). Sánchez-Biosca enumera los siguientes: "la corona de espinas, la cruz, el martillo y los clavos remiten al martirologio de Cristo" (62); el crucifijo-navaja, la música religiosa (el 'Et incarnatus est' y el 'Aléluya' de Haendel), santa Viridiana y la oración del Ángelus en su intertexto con el *Angelus* de Millet, entre otros.

mendiga Coplera, ante la ausencia de los patrones, le dice a su compañera: "¿para qué vas a trabajar si no te están mirando?" (01:09:55). En este sentido, la comunidad de los mendigos se diferencia radicalmente de la de los sirvientes¹⁵⁹, protagonizada por Moncho y Ramona¹⁶⁰, de la que Rita es heredera y de la que como se ve en la película comienza a distanciarse¹⁶¹. En "Bataille. La experiencia soberana" (2000), Silvio Mattoni relaciona el

¹⁵⁹ En *Crónica de Berlín* (1932), Walter Benjamin escribe una reflexión que puede ayudar a diferenciar entre la comunidad de los mendigos y la de los sirvientes. En la primera versión de este texto ubicado en su posterior publicación con el nombre de "putas y mendigos", Benjamin marca una diferencia interesante entre estas dos clases: "Los pobres... para los niños ricos de su generación eran gente que vivía en los pueblos. Si en esta primera época él era capaz de imaginarse a los pobres, era sin conocer ni su nombre ni su origen, bajo la imagen del mendigo, que en realidad es un rico sólo que sin dinero, puesto que, tan alejado como está del proceso de producción y de la explotación todavía ligada inevitablemente al mismo, se comporta ante sus carencias igual de contemplativamente que el rico ante sus haberes" (*Walter Benjamin. Escritos políticos* 33).

¹⁶⁰ La figura del sirviente no ha sido analizada en profundidad en este capítulo porque considero que requiere de una reflexión amplia y por lo tanto separada, que recorra toda la obra de Buñuel en relación a la teoría del amo y la del esclavo de Hegel (me refiero al capítulo IV, apartado A, titulado: "Independencia y sujeción de la Autoconciencia; señorío y servidumbre") y del materialismo dialéctico de Marx (puesto que le otorga el protagonismo al proletario). Por ejemplo, *El fantasma de la libertad* (1974) construye un intertexto directo con la dialéctica hegeliana al tratarse de una sirvienta quien relata la historia (concretamente, la Guerra de la Independencia Española). Asimismo, es importante notar que los personajes de los amos en sus películas suelen tener momentos en que preguntan a sus criados qué hacer, concediéndole así una agencia velada a la figura del sirviente. En *Viridiana*, Don Jaime insiste en implicar a Ramona en sus planes para que Viridiana se quede en el feudo, pero Ramona repite que "soy sólo una sirvienta". La protagonista en *Ese oscuro objeto del deseo* es de nuevo una camarera (Conchita), hija de una criada (Encarnación) quien será la que suspenda o bloquee el intento de apropiación de la economía patriarcal aquí de nuevo representada por el personaje de Fernando Rey. Por ejemplo, en esta película se pueden interpretar, en parte, los tres momentos de la dialéctica del amo y del esclavo: primero, hay un reconocimiento de conciencias entre Conchita y Mathieu; segundo, la sirvienta niega constantemente el deseo del amo (Mathieu). La tercera parte de esta dialéctica consiste en la negación de la negación, en la que se concilian los contrarios en una síntesis superadora de las contradicciones anteriores. Es importante retomar parte de las conclusiones de Cristina Moreiras-Menor en su análisis de *Ese oscuro objeto del deseo*: "Quizás lo que Buñuel nos deja en la retina es, precisamente, la promesa de una novedad capaz de entretener la posibilidad de un momento histórico otro, un momento histórico que pueda acoger hospitalariamente a los oprimidos de la historia, como desearía Benjamin, y cuyo advenimiento se produciría por la destrucción de esa temporalidad que atrapa al sujeto de la modernidad, la temporalidad homogénea, vacía y lineal del progreso que impide, violentamente, un entendimiento verdaderamente histórico de la realidad" (61).

¹⁶¹ La intertextualidad con la novela *Halma* permite colocar gran parte de la producción cinematográfica de Luis Buñuel bajo el análisis de la expropiación de la mujer por el capitalismo patriarcal y de la construcción de la subjetividad de la deuda. La violencia contra la mujer desde la perspectiva de la violencia capitalista encarnada por el sujeto masculino se repite en muchas de sus películas. En algunas donde me parece más directa esta lectura son: *Susana (carne y demonio)* (1951), *Don Quintín el amargao* (1951), *Él* (1953), *La joven* (1960), *Viridiana* (1961) *Diario de una camarera* (1964), *Bella de día* (1967), *Tristana* (1970), *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Por ejemplo, algunas intertextualidades entre *Viridiana* y *Ese oscuro objeto del deseo* me han llevado a ver una continuidad intencional entre los personajes de Ramona y Rita y los de Encarnación y Conchita. Esta lectura reforzaría el protagonismo de Rita como heredera de una posibilidad de cambio o repetición de la subjetividad de la deuda. Recuérdese que Conchita es española y que su madre era sirvienta. Cuando Mathieu la conoce por primera vez ella es la nueva criada. En la escena en la que Mathieu intenta comprar a Conchita dándole dinero a su madre aparece de nuevo la escena del ratón (falso) en la trampa (esta escena se ve por primera vez en *Viridiana* cuando Don Jorge mantiene relaciones sexuales con Ramona en la buhardilla, pero en este caso se trata de un gato real). De nuevo vemos a Fernando Rey mirando a un insecto en el agua mientras habla de su deseo por Conchita (una mosca se ahoga en su vaso cuando le está contando a un amigo que Conchita ha desaparecido) y por Viridiana (Rey rescata a una abeja cuando Viridiana y él hablan de su hijo). Hay varios trabajos que analizan la figura de la mujer en Buñuel, como por ejemplo los de la investigadora Mercè Ibarz, "Tormentors and tormented: Buñuel's Women" (2004), de Michael Wood o "De la resignación a la ira: el punto

gasto improductivo con el pensamiento platónico y la República como comunidad de obra:

La tan célebre como incomprendida expulsión de los poetas de la república ideal esconde tal vez una respuesta anterior a aquella pregunta que habría fundado el pensamiento político occidental. No se trata de una expulsión arbitraria, sino que más bien lo excluido le daría consistencia al conjunto de la comunidad racional. Los poetas no son allí sino el símbolo del gasto improductivo que se niega en su totalidad. Y si toda comunidad, en cuanto conjunto, se define por los elementos que no la integran, podríamos decir que la racionalidad del discurso práctico, la utilidad política, comienzan con el exilio de la palabra sin propiedad, inoperante y ajena a esa responsabilidad legaliforme de los que poseen el saber y obran en consecuencia. (Mattoni 194)

Los mendigos, como los poetas expulsados, simbolizan el gasto reprimido que excede y desborda la forma de violencia de esta nueva refundación de la economía patriarcal:

El gasto también es el fin último en este caso: la destrucción o el abandono de todo lo que parecía transmisible (como saber) para ponerse en juego y recibir entonces de la suerte una experiencia arbitraria, a fin de cuentas inutilizable. Buscar el acceso a lo arbitrario sin poder instalarse nunca allí sería la miseria de la crítica. Pero es igualmente, por la búsqueda misma, y en esto como la poesía, una promesa de libertad, es decir, de soberanía. (Mattoni 196)

Sin embargo, como es habitual en el cine de Buñuel, la relación entre las clases sociales que retrata no permite al espectador encontrar una escapatoria consoladora o una categorización jerarquizada que aporte un reverso positivo a las relaciones de poder y sometimiento. Hay, en este sentido, un encadenamiento de rechazos que alcanza al personaje más abyecto, el Lacerado (aunque no culmina con él ya que él mismo comete actos ignominiosos contra la paloma y contra el mendigo Cojo al que asesina): todas las clases sociales –incluida Viridiana (tras sufrir el segundo intento de violación)– repudian al Lacerado (los obreros, los patronos, los mendigos). Este rechazo puede interpretarse

de vista de las mujeres en el cine de Luis Buñuel" (2004.), de Carmen Peña. No obstante, sería interesante revisar estas reflexiones en un proyecto aparte que explorara la construcción patriarcal de la subjetividad de la deuda en la mujer.

como la negación del cuerpo que exhibe el deterioro de la carne, y por lo tanto la obliteración de la muerte:

¿Cómo decirlo? Pareciera que empezó en ese único momento, que retorna siempre, en el que aprendimos suficientes palabras como para tener idea de la muerte, fabricarla como idea para defendernos de la sensación de estar muriendo, guardar la idea como un tesoro, recibir la idea del cielo, redonda, y partirla en los pedazos de lo que sentimos, una vez, de una vez y para siempre. (Mattoni, "Bataille. La experiencia soberana" 198)

La diferenciación entre la comunidad de los mendigos, por una parte, y la de Don Jorge y Viridiana, por otra, obliga a reflexionar sobre la unión en comunidad del proyecto de estos dos últimos. Precisamente, la película subraya esta conexión mediante un montaje paralelo entre la actividad de los obreros de la construcción y los rezos del Ángelus. Así lo explica Sánchez-Biosca:

en un montaje paralelo de fuerte sabor conceptual, Buñuel opone las tareas de modernización del campo emprendidas por los tractores bajo las órdenes de Jorge con la plegaria del 'Angelus' de la tarde dirigida por Viridiana y que se muestra con la aparente devoción de todos los mendigos. Los dos proyectos de vida y los dos destinos que se abren a la hacienda de don Jaime quedan, así, en clara oposición, hasta el punto de que la oración parece doblemente anacrónica al ser enfrentada a la roturación del campo. Dos mundos, dos grupos de personajes que parecen no coexistir en el tiempo, aparecen, así, frente a frente por obra y arte del montaje. (*Viridiana. Estudio crítico* 71)

Según mi interpretación de este montaje paralelo, los dos proyectos de vida que menciona Sánchez-Biosca no se oponen, sino al contrario, se funden en uno sólo. El efecto de la construcción de un montaje paralelo en un campo en el que la acción se produce en el mismo espacio y tiempo, y, por lo tanto, aparentemente innecesario, subraya la comunión de ambas ideas de utilidad y de trabajo y en definitiva de *comunidad* como *comunión*. Esta interpretación queda introducida en la película con el momento en el que hay un *match-cut* entre las manos de Viridiana curando las varices llagadas de José el Lacerado en el campo con las manos de Don Jorge tocando el reloj de Don Jaime. Aquí se comienza a establecer

la relación entre la ética del trabajo, la religión y el trabajo como dignidad, porque Don Jorge le dice a Lucía, inmediatamente después de comentar que ese reloj *debió ser de mi abuelo*: "Tú, que te despiertas más temprano, avísame" (01:00:36). Lucía, extrañada, le pregunta qué quiere hacer, y él le responde que "lo de todos los días pero más temprano". Recuérdese que la película comienza en el convento donde escuchamos las campanadas y se ve a las personas acudir a sus tareas, y que Don Jaime también decide levantarse más temprano para poder ver a Viridiana. A través de estos enlaces asociativos, la película establece una relación significativa entre el trabajo, el tiempo, la religión y la productividad. Don Jorge continúa su ritual de culto casi religioso mediante la adoración de las nuevas mercancías heredadas de Don Jaime. Cuando dispone en las manos de una navaja con forma de crucifijo intenta abrir el reloj con ella y el *match-cut* de esta escena, que incluye a Don Jorge diciendo "¿Cómo se le dará cuerda al reloj?" (01:00:36), enlaza con un plano de la torre de la casa que desciende hasta los obreros de la construcción mientras suben cosas al segundo piso, por cierto, con cuerdas. En mi opinión aquí se inicia esta importante escena dentro de la cual tiene lugar todo el montaje paralelo (01:02:16-01:05:10). Primero, se ve a Don Jorge manifestar explícitamente que quiere trabajar más. Al mismo tiempo, Viridiana da dos palmadas diciendo con la voz alzada: "el Ángelus". La sintonía entre la actividad productiva de Don Jorge y la espiritual de Viridiana es total. Todos los mendigos se acercan y se arrodillan, excepto el Lacerado que sale corriendo¹⁶². Una vez comienzan los rezos se alternan imágenes del trabajo de la construcción, que parece que cobran ritmo y fuerza en su montaje paralelo, con las plegarias. Una vez finalizan los rezos y las obras, al mismo tiempo, los trabajadores y los mendigos se

¹⁶² El Lacerado no queda sujeto a ninguna obligación, se desprende de cualquier moralidad, y es el máximo rechazado por todos debido, quizás, a su visible confrontación con la muerte inscrita en la degradación de su cuerpo finito.

dispersan y entonces es cuando el espectador descubre que Viridiana y Don Jorge se hallaban en un mismo tiempo y espacio, y que por lo tanto este montaje era prescindible. Ambos personajes funcionan como el reloj del campanario al comienzo de la película: el sonido que da las horas regula el momento y el lugar por donde la gente marcha, connotando el tiempo de trabajo socialmente determinado. Para apreciar la marcada intencionalidad en este montaje, es importante tener en cuenta que

el montaje alternado parte de la disociación -visión alternada- de dos acciones simultáneas que suceden en espacios distintos. El efecto analítico es, pues, muy fuerte –se seccionan espacios distintos y no sólo un único espacio– y la naturalización radica en las implicaciones mutuas de la acción. En pocas palabras, no se trata de dos acciones simultáneas simplemente, sino de una relación diegética que las une recubriendo su disparidad en un gesto superior: su avance hacia la clausura, su implicación causal, su relación de resolución, etc. (Sánchez-Biosca, *Teoría del montaje cinematográfico* 126)

Por lo tanto, si esta acción no se produce en espacios diferentes, Buñuel podría haber recurrido al montaje alternado para visibilizar o extrañar la unión ideológica entre el cristianismo y el capitalismo. Mediante el montaje paralelo se marca una diferencia ahí donde esta aparentemente no se halla lo cual provoca un estímulo en la imagen que deja emerger las reflexiones sobre el capitalismo como religión en el segundo franquismo.

Para concluir, es importante recordar que *Viridiana* devino rápidamente un dispositivo subversivo para la militancia antifranquista. Quizás uno de los motivos, entre otros, fuera que el personaje de Rita, como representación de la instancia que mira y que es mirada por el espectador en el momento de una escena primaria de expropiación, encarna la posibilidad de reinstauración o subversión de una subjetividad heredada, concretamente la de Viridiana como figura de la mujer culpabilizada y en deuda que se ha analizado en esta sección como reflejo paradigmático de la subjetividad de la deuda en el trabajador desempleado. Esta herencia recibida por el personaje de Rita contagia el film de

la fuerza política que le confieren su ambivalencia y su carácter equívoco. Frente al endeudamiento de Viridiana, Rita representa la posibilidad de cambio en cuanto que las consecuencias de su mirada quedan, por un lado, irresueltas, y, por otro lado, transferidas a la mirada del propio espectador, actualizándose así en cada nueva coyuntura de visionado. En este sentido, el personaje de Rita encarna la reapropiación de la mirada expropiada a Viridiana. E introduce así en la película la potencia de la indeterminación frente al tiempo circunscrito a la promesa del pago (impagable) de una deuda heredada.

b) *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes

QUE SE ROMPE LA CUERDA
Entren, señores, entren.
Entren a ver el espectáculo.
Y, sobre todo, paguen y callen.
Entren o salgan, fuera o dentro,
donde quieran que estén,
vean el peligroso número
de nuestro equilibrista:
hoy vestido de fraile,
ayer de cura,
y mañana de obispo o cardenal.
Observen cómo baila sobre la cuerda floja:
Que se rompe la cuerda.
Más todo es ilusión en este circo.
Niños, mujeres, viejos,
nada es en sí lo que parece,
todo está bien atado.
Hasta este nudo deshilachado y flojo
lleva acero por dentro,
hierro de la condena,
metal del miedo y del castigo.
Entren, pasen y vean
cómo el funambulista a pata coja
se balancea sobre vuestras cabezas,
pega tres volteretas en el aire
y cae de pie sobre esta cuerda
y que se tensa en la historia
y no se rompe nunca.
Miren, que se va llegando al otro extremo,

*y allí lo espera el rey, el amo, el déspota,
el báculo, la mitra y el banquero,
para desfilar bajo palio
por todos los siglos.*
–José Ramón Ripoll (*En legítima defensa* 274)

Una de las novelas españolas contemporáneas que más detalladamente representa la subjetividad del trabajador desempleado es *En la orilla* (2013), publicada por el escritor valenciano Rafael Chirbes (1949-2015)¹⁶³. Considero de interés su forma de retratar la intimidad del endeudado porque a través del trabajo de composición y de escritura al mismo tiempo desvela e interrumpe los mecanismos semióticos del sometimiento de la deuda en la esfera de la representación cultural (ámbito en el que interviene la obra literaria). Este es el motivo por el que se analiza *En la orilla* para reflexionar sobre la figura del desempleado en la España de la recesión de 2008¹⁶⁴, momento en el que se intensifican las políticas de precarización durante la globalización neoliberal¹⁶⁵.

La exploración de los límites de la representación que Rafael Chirbes despliega en la novela *En la orilla* atraviesa su estructura, estilo y temática. Concretamente,

¹⁶³ Rafael Chirbes es uno de los principales escritores contemporáneos que en el ámbito nacional ha explorado el género del realismo social con especial interés en relacionar al sujeto contemporáneo con la memoria de la guerra civil, de la posguerra y de la dictadura españolas. Por eso, la caracterización de los personajes en sus novelas entrelaza episodios de todo el siglo XX español en relación a la violencia del franquismo y de la acumulación de capital, y cuyas relaciones de poder continúan protagonizando el siglo XXI. La influencia del franquismo en la España contemporánea puede rastrearse en todas sus obras. Ha publicado las novelas *Mimoun* (1988), *En la lucha final* (1991), *La buena letra* (1992), *Los disparos del cazador* (1994), *La larga marcha* (1996), *La caída de Madrid* (2000), *Los viejos amigos* (2003), *Crematorio* (2007), *En la orilla* (2013) y la póstuma *París-Austerlitz* (2016). Ha publicado también los ensayos *Mediterráneos* (1997), *El novelista perplejo* (2002) y *El viajero sedentario* (2004).

¹⁶⁴ Como explica Alberto Ribas-Casasayas, en su análisis de la novela anclado al contexto de la crisis de 2008 "Tales of the Brick Age: Corruption and Bankruptcy in the late works of Rafael Chirbes" (2017), "[f]ollowing the bubble's end, Spain suffered consequences similar to other countries during the Great Recession: socialization of massive losses incurred by the financial industry, and, like other indebted Eurozone associates, draconian austerity measures whose cost was endured by pensioners, the unemployed, people in dependency situations, and public workers. There are some distinct factors peculiar to Spain that aggravated the crisis further, though. Spain has a much higher average unemployment and lower median salary than other OECD countries, affecting mostly the population under 30. Unlike other countries, repossession of assets does not cancel a debt, meaning that many families owning underwater mortgages or whose residency was auctioned still owed money to the bank after eviction. More than 400,000 evictions took place from 2009 to 2016. The suicide rate spiked, becoming the first non-natural cause of death in the country" (407).

¹⁶⁵ Para David Harvey en su obra *Breve historia del neoliberalismo* (2007), *neoliberalismo* significa una serie de "prácticas político-económicas que afirma[n] que la mejor manera de promover el bienestar del ser humano consiste en no restringir el libre desarrollo de las capacidades y de las libertades empresariales del individuo, dentro de un marco institucional caracterizado por derechos de propiedad privada, fuertes mercados libres y libertad de comercio. El papel del Estado es crear y preservar el marco institucional apropiado para el desarrollo de estas prácticas" (8).

mediante su representación de la subjetividad de la deuda refleja una experiencia temporal de la memoria que a través de la lentitud que provoca la dilatación textual en la trama cuestiona los parámetros tradicionales del tiempo progresivo de la modernidad. *En la orilla*, contextualizada en la época posterior a *la fiebre del ladrillo*¹⁶⁶, ha sido un éxito de público y de crítica desde su publicación, calificándose como la novela más representativa de la llamada corriente *literatura de la crisis*¹⁶⁷. Muchos análisis consideran que se trata de una segunda parte de *Crematorio* (2007) porque ambas trabajan la burbuja inmobiliaria y la especulación en el País Valenciano¹⁶⁸. Sin embargo, si bien las temáticas son

¹⁶⁶ "The Brick Age started in the mid-1980s, with the development of what came to be colloquially known as the 'cultura del pelotazo'—roughly translatable to 'fast money culture'.... The 'pelotazo' era culminates with the large institutional investments following the winning bids of Barcelona, Seville, and Madrid as hosts for the Olympic Games, the World Fair, and European Cultural Capital in 1992.... After the brief economic crisis that broke out in 1993, the 'get rich quick' mentality of the 'pelotazo' years reigned in 1998 under the government of the conservative party. A significant change in land development laws ('Ley de Suelo') gave regional and municipal administrations wide-ranging control over the privatization of public and rustic areas. This signals the beginning of what is popularly known in Spain as 'La fiebre del ladrillo' ('The Brick Fever') itself, a long financial bubble, largely sustained by private mortgage lending, that peaked in the late 2000s, when private debt reached 1.77 trillion euros, nearly two times the national GDP. Although the changes in 'Leyes de Suelo' were ostensibly aimed at reducing real estate prices, the opposite happened instead. Local administrations had a double incentive to speculate with land and facilitate insider deals: first, 'recalificaciones' ('re-zoning') had become a major source of funding; second, the consequent growth in urban development and associated services became an easy source of jobs that would have significant electoral returns for the parties in power. Early in the 21st century, Spain built about 800,000 housing units per year, more than Germany, France, and Italy combined.... Because of the close relationship between real estate development and the financial sector, the latter's balance sheets were tied to an increasing amount of real estate stock, which fueled an aggressive lending policy. Galloping real estate prices, about 12-20% annualized... induced a state of euphoria among developers as well as a fear of missing out among consumers. The real estate bubble was further intensified and given more life by a correlated 'infrastructure bubble,' partly fueled by EU convergence funds, and, more importantly, by easy credit issued by both national and foreign finance industries. The national government, but even more so regional and local administrations engaged in a frenzy of land and air transportation infrastructure, construction of cultural facilities, as well as tax incentives for entertainment and private development complexes" (Ribas-Casasayas 406-07).

¹⁶⁷ Esta corriente normalmente engloba las narrativas enfocadas en las consecuencias sociales de las políticas neoliberales que cobran mayor visibilidad a partir de 2008. Me refiero por ejemplo a autores como Marta Sanz, Isaac Rosa, Belén Gopegui, Cristina Fallarás o Elvira Navarro, quienes han concentrado sus últimas novelas en temas como la precariedad laboral o los desahucios. Pablo Valdivia, en su artículo "Literature, Crisis, and Spanish Rural Space in the Context of the 2008 Financial Recession" (2017) menciona otros ejemplos: *Ejército enemigo* (2011), de Alberto Olmos, *Ajuste de Cuentas* (2013), de Benjamín Prado, *Democracia* (2012), de Pablo Guitérrez, *Los besos en el pan* (2015), de Almudena Grandes, *Hombres desnudos* (2015), de Alicia Giménez Barlett, *Cicatriz* (2015), de Sara Mesa y *Los libros repentinos* (2015), de Pablo Gutiérrez.

¹⁶⁸ El País Valenciano ha sido una de las comunidades autónomas más afectadas por la corrupción política del conservador Partido Popular y la especulación urbanística a la que están íntimamente relacionados muchos de sus miembros. Adolf Beltrán en un artículo de 2015 del diario *El País* señalaba que los casos valencianos de corrupción urbanística doblan la media española: "Más de un 8% de los municipios de España (676 de un total de 8.116) se vieron involucrados en casos de corrupción urbanística en el periodo 2006-2010, la época de expansión de la burbuja inmobiliaria y del urbanismo salvaje. La Comunidad Valenciana, con 94 municipios afectados (lo que representa un 17,3%), es una de las cuatro autonomías que duplican la media del 8,35% estatal" (elpais.com/ccaa/2013/01/15/valencia/1358281581_797548.html).

similares, la escritura de *En la orilla* alcanza un nivel más complejo en la exploración de la representación de la temporalidad de la deuda, y por ello merece un análisis separado¹⁶⁹.

Concretamente, la novela narra en 437 páginas la historia de las últimas horas de vida de Esteban, un valenciano de setenta años que se dedica a la carpintería al igual que su padre y su abuelo. Esteban ha decidido suicidarse después de haberse endeudado y perdido todas sus pertenencias, entre ellas el taller de carpintería que había sostenido la economía familiar de tres generaciones: la de su abuelo, la de su padre y la de él mismo¹⁷⁰.

En la novela se narra el final catastrófico de la especulación y corrupción en torno al

¹⁶⁹ Por ejemplo, Alberto Ribas-Casasayas explica que: "*Crematorio* and *En la orilla* demand a joint interpretation. Put side by side, both novels replicate a structure of boom and bust. The central characters, Rubén Bertomeu and Esteban, represent a similar contrast as the top and bottom feeders in the predatory chain of the Brick economy. Both Ruben and Esteban are dominated by resentment and feel unrecognized. Esteban's profession ironically follows through with Rubén's view of the world as a 'carpenter's table'..., showing its eventual collapse. *Crematorio* ends by evoking 'a sickly-sweet odor, like carrion, impregnating the air'..., while *En la orilla* opens with the discovery of two decomposing human carcasses half buried in the marsh grounds... one of the more salient themes of both novels comes to surface: the tainted or corrupt historical origins of wealth" (409).

¹⁷⁰ Cada una de estas tres generaciones corresponde a modos y medios de producción diferentes: el trabajo artesano, el trabajo por encargo y la producción en cadena. En cada fase se produce en aceleración de la producción, una masificación y estandarización, una mayor contratación de personal y especialización de las fases de trabajo, y, en definitiva, una mayor alienación del trabajo en relación al producto producido. Por ejemplo, el abuelo de Esteban (correspondiente al periodo de la Segunda República) percibe la carpintería como un arte. El negocio para él está vinculado a la artesanía y expresa su deseo vocacional de dedicarse a la ebanistería. Con la irrupción de la Guerra Civil y su muerte este deseo no se realiza pero, en su defecto, es transmitido a su hijo. El padre de Esteban, de ideología comunista, asume la visión del padre pero la vida en dictadura frustra sus ilusiones. Asume este empleo como un negocio digno en el que se produce sólo según las necesidades y sin explotar a los trabajadores ni generar plusvalía. Finalmente, cuando el padre pierde sus facultades cognitivas y motrices debido a su avanzado estado de edad, Esteban deja que la carpintería familiar sea introducida en la lógica neoliberal: acepta los encargos de Pedrós, el promotor que se dedica a urbanizar de forma especulativa en Olba. Cada figura masculina del trabajo se corresponde con un tipo de economía capitalista diferente: la artesanal, la pequeña empresa liberal y la producción masificada neoliberal. Lorraine Ryan analiza esta novela desde la figura masculina en su artículo "The Economic Degeneration of Masculinity in Rafael Chirbes's *En la orilla*" (2015). Ryan analiza cómo estas figuras masculinas representan el tránsito de una economía basada en la agricultura a una industrialización desbocada que tiene graves consecuencias en el tejido social y psicológico del país, tal y como se representa en el deterioro de las relaciones familiares en la novela: "Anchored in past regrets and alienation from his family and society at large, Esteban's father is incapable of fathering, while Esteban and his brothers, Germán and Juan, strive to emulate the social models of affluent and neoliberalist masculinity. Economic change results in the internalization of gendered ways of being that penetrate to the heart of familial relationships and, ultimately, isolate men who remain alone with only their commodities and acquisitions for solace. The economic disfigurement of affective relations, rather than a reduction in spending power or business failure, is the real crisis in this novel, a lacerating reinterpretation that prompts an iconoclastic reevaluation of Spain's economic recession" (94). El siguiente fragmento de la novela ilustra la percepción desafecta que Esteban tiene por el empleo que ha heredado de su padre, en un contexto en el que la profesión de carpintero se ve restringida por los ritmos de producción acelerados del mercado: "yo he sido carpintero de rebote, he efectuado trabajos de batalla, he sido un pequeño industrial sin ambiciones, no he pretendido más desde que tuve claro que renunciaba a mis aspiraciones para, a cambio, aceptar un futuro cuyos límites coincidían con el taller y la sombra tutelar de mi padre. El abecé de la carpintería: he producido más deprisa y con mejor herramienta que uno que se dedica al bricolaje, pero seguramente con resultados apenas mejores, o ni siquiera mejores. No he sido capaz de ponerme como horizonte tareas más complicadas. Resolver con corrección cargos poco exigentes, puertas, ventanas, armarios, estanterías, todo elemental, funcional, tabla contra tabla, o tabla encajada en tabla, sin más dificultades; y carpintería para construcción. Trabajo hecho a destajo, ninguna filigrana. Hasta el último momento ha sido así" (*En la orilla* 170).

sector inmobiliario levantino a través de la voz narrativa homodiegética del personaje protagonista, Esteban. Esta voz narrativa es combinada con la de un narrador heterodiegético omnisciente en tercera persona que relata en una prolepsis el suicidio de Esteban (conjuntamente con el asesinato del su padre y el de su perro) en un primer capítulo de 15 páginas¹⁷¹. Las voces de estos dos narradores son interrumpidas en el capítulo segundo por varios monólogos en cursiva de los personajes secundarios: Julio, uno de los empleados de Esteban (87-94) expresa su angustia por encontrarse en el paro; la esposa de otro empleado suyo, Joaquín, también explica su desasosiego en relación a la situación económica de paro que la familia confronta (223-230); el propio Joaquín expresa su ansiedad en torno a la precariedad (276-290); aparece la voz del padre de Esteban que ahora necesita numerosos cuidados debido a la vejez y a no poder hablar. El lector accede a la voz del padre de Esteban a través de unos escritos en el reverso de un calendario que son narrados por el narrador omnisciente (341-357); y, la última interrupción de la voz narradora de Esteban es la trabajadora inmigrante Liliana quien cuida a Esteban y a su padre (391-407). Las voces testimoniales de estos trabajadores escenifican el malestar social que provoca la economía neoliberal en sus vidas cotidianas. Todos tienen una relación de dependencia económica con Esteban y por lo tanto son afectados por su

¹⁷¹ Los suicidios son actualmente la primera causa de muerte violenta en España donde la media es de tres mil muertes por suicidio anuales. El doctor en Sociología Sergi Raventós explica que la relación entre los suicidios y los ciclos económicos ha sido probada a pesar de ser un tema complejo. Se ha comprobado que están asociados a las situaciones de desempleo de larga duración y, en opinión de Raventós, también a las de los desahucios. Como explica Raventós en su comunicación dada con motivo del VIII Congreso Internacional de Bioética en la Universidad de Barcelona en 2017 "Suicidios y crisis económica ¿Se puede romper esta relación?", "[s]egún diversas investigaciones existe una relación muy directa entre las crisis económicas, el desempleo y el empeoramiento de la salud mental. Un dato ilustrativo: la media de personas con problemas psicológicos entre los parados es de un 34%; en cambio, entre las personas con empleo es del 16%. Los estudios realizados observan pues un aumento de problemas de salud mental, sobretodo de depresión y ansiedad, así como de casos de suicidio cuya mayor prevalencia se relaciona con el estrés asociado a situaciones de inseguridad económica, precariedad laboral, pérdida de empleo y empeoramiento de las condiciones laborales. Conviene tener presente que el suicidio es la punta de un iceberg que nos muestra que hay sufrimiento e ideación autolítica y que hay muchos intentos de suicidio que no se llegan a conocer" (4). Los directores Gabriel Pecot, Olmo Calvo y Eva Filguera han llevado la temática del suicidio como consecuencia del desempleo y la precariedad al cine con dos cortometrajes que se pueden visitar abiertamente en Internet: *No Job Land* (2013) y *Los que se quedan* (2014).

quiebre y endeudamiento. A su vez, Esteban depende económicamente del corrupto promotor Tomás Pedrós, quien ha sido el primero en arruinarse. Exceptuando las interrupciones mencionadas, la voz de Esteban, mientras narra múltiples recuerdos, ocupa casi cuatrocientas páginas, la mayor parte del extenso segundo capítulo (29-423) que funciona como un flashback temporal en relación al primero. En el cuarto capítulo participa únicamente la voz de Tomás Pedrós, la figura prototípica del especulador inmobiliario neoliberal desligado del material que produce e interesado únicamente en la plusvalía con la que se enriquece. Este personaje cierra la novela con el siguiente fragmento:

¿El real? ¿el sol? ¿el bolívar? ¿el quetzal? ¿la rupia?... da lo mismo, amor: el dinero no tiene patria, tú procura que no te falten en el bolso euros convertibles, dólares convertibles, ¿se dice así?, procura, sobre todo, almacenar lingotes de oro, que fíjate si hace siglos que van en danza los lingotes de oro, las joyas, brillantes, rubíes y zafiros, milenios de acá para allá, y siguen conservando el valor que tenían el octavo día de la creación del mundo, cuando Eva vio una serpiente y le echó mano creyéndose que era un collar de esmeraldas. (*En la orilla* 436-37)

Concretamente, mi propuesta de análisis se origina en los trabajos del pensador italiano Maurizio Lazzarato. Para este filósofo, el ámbito de impacto de la deuda supera el económico, y configura una subjetividad contemporánea en torno al endeudamiento cuya principal característica es la desposesión de la experiencia temporal de la finitud, y una asunción radical de responsabilidad por parte del trabajador que deriva en el sentimiento de culpa:

La sucesión de crisis financieras provocó la... irrupción de una figura subjetiva que ya estaba presente, pero que ahora, ocupa el conjunto del espacio público.... Las realizaciones subjetivas que el neoliberalismo había prometido (todos accionistas, todos propietarios, todos empresarios) nos precipitan hacia la condición existencial del hombre endeudado, responsable y culpable de su propia suerte. (*La fábrica del hombre endeudado* 10)

Su trabajo *La fábrica del hombre endeudado* (2011) recorre y relaciona, sobre todo, las teorías del *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari, del Nietzsche de *La genealogía de la moral*, del Marx de los primeros manuscritos, y del Foucault de *El nacimiento de la biopolítica*. Su objetivo es demostrar que, primero, "el paradigma de lo social no debe ser buscado en el intercambio (económico y simbólico), sino en el crédito porque... en el fundamento de la relación social no está la igualdad del intercambio sino la asimetría de la deuda/crédito" (*La fábrica del hombre endeudado* 13). La deuda, según Lazzarato, "histórica y teóricamente, precede a la de la producción y el trabajo asalariado" (13). Y, segundo, que "la deuda es una relación económica indisociable de la producción del sujeto deudor y su moral" (13). El autor pregunta:

¿Qué son el crédito y la deuda en su significación más simple? Una promesa de pago.... La promesa de un valor futuro. Para Nietzsche, la relación 'más antigua y primitiva que existe entre las personas' es la relación entre el acreedor y el deudor. En ella, 'la persona se mide por primera vez con la persona'. Por lo tanto, la tarea de una comunidad o una sociedad ha sido, ante todo, la de generar un hombre capaz de prometer, un hombre en condiciones de hacerse garante de sí mismo en la relación acreedor-deudor; esto es, en condiciones de cancelar su deuda. (*La fábrica del hombre endeudado* 45)

Por eso, el proceso de subjetivación y de sujeción en torno a la deuda consiste en "fabricar un hombre capaz de mantener una promesa" (*La fábrica del hombre endeudado* 46). Para ello (y esto es lo que más importa para penetrar en el análisis de la novela) hay que "construirle una memoria, dotarlo de una interioridad, de una conciencia que pueda oponerse al olvido" (46). "El performativo de la promesa implica y presupone una 'mnemotécnica' de la crueldad y ... del dolor, las cuales... escriben la promesa de reembolsar la deuda directamente en el cuerpo" (47).

Precisamente, el estilo caótico de la escritura refleja el dolor que acompaña al personaje debido a su situación de endeudamiento durante la historia de las horas previas a

su suicidio. Esteban vive cerca del marjal de Olba, lugar donde transcurre la novela y cuyo paisaje (la indefinición de los espacios cenagosos y pegajosos) entra en simbiosis con el tipo de escritura que materializa la delirante narración de su memoria. La coyuntura histórica entre el escenario socio-económico y el estado subjetivo que acompaña al devastado protagonista se explicita en el siguiente fragmento. Esteban mira al horizonte y describe este paisaje:

desde la terraza de mi casa, puedo ver las grúas inmóviles por encima de los bloques de pisos a medio acabar, algunas llevan una carretilla colgando, y esas carretillas son el sello que representa el desastre, el mío, el abandono de mis proyectos, la señal que indica que las plumas están en desuso y la empresa en quiebra. Veo los bloques de pisos, a trechos mero esqueleto de vigas, en otros los ladrillos a la vista, sin enlucir. Me fijo sobre todo en los que nos pertenecen -o pertenecieron- a Pedrós y a mí: las plumas recortadas en el cielo y la carretilla colgada balanceándose como un suicida pende al cabo de su cuerda. (*En la orilla* 250)

Como ejemplifica la última frase de esta cita, la novela encarna toda una arquitectura visual y simbólica sobre la subjetividad construida en torno a las situaciones de endeudamiento. Asimismo, también se utiliza el *leitmotiv* de la cuerda para reflejar las dinámicas de sometimiento y subyugación que corresponden a esta subjetivación. Este paisaje semiótico atraviesa transversalmente y en multiplicidad de formas la escritura, convirtiéndose en el decorado de sus motivos principales: la resignación, la culpa, la herencia y el tiempo de la promesa¹⁷².

¹⁷² Estos son algunos de sus ejemplos literales que podemos hallar más o menos explícitamente en *En la orilla*: "y, yo, un socio al que Pedrós le ha atado una piedra al cuello como el padre de Bernal... hacía con los cadáveres que arrojaba en el canal de Ibiza" (54); "Más adelante mi padre intentó hablarme, pero a mí ya no me interesaban demasiado sus historias, el frágil hilo que nos unía se había roto" (83); "la historia te atrapa, te obliga a seguir un guion prefijado que a mí no me interesaba" (83); "Sufrir la entretenía, le daba sentido al tiempo, lo fijaba" (106); "Sacar a uno fuera del agua para que desde allí pudiera tirarnos la soga que nos salvara" (348); "No había salido de Misent con el anzuelo perforándole el labio como el propio Francisco pudo creer" (372); "cuando te ves con la soga al cuello (87); Ése ha sido un juguete hereditario"(94); "las huertas que beben del pantano gracias a un complicado sistema de acequias" (101); "el milagro de la transubstanciación"; "Cebar con la carnaza apropiada cada anzuelo. Le devuelvo lo que como hijo le debo, cambio vida por vidas, cumplo mi papel anónimo en la cadena de la historia" (215); "a cada uno su carnaza prendida en el anzuelo" (102); "cuerdas de las que cuelgan harapos" (249); "nuestra última cena: la eucaristía de la loncha de jamón de york y el vaso de leche, los sagrados ritos de la noche, comunión bajo las dos especies, Cristo sólido y líquido, como hacían los primitivos cristianos" (217); "Mi padre actúa como si las habilidades se heredasen y

A través de la narración de las biografías de Liliana, Julio, Joaquín, Esteban... se configura la voz múltiple y anónima de la desposesión en cadena que causa la lógica económico-política del neoliberalismo global basada en la *acumulación por desposesión*. En este sentido, *En la orilla* constituye el eco del malestar social invisibilizado en la esfera íntima de los ciudadanos que viven un proceso de desposesión:

La inmensa mayoría de los europeos están triplemente desposeídos por la economía de la deuda: desposeídos de un poder político ya débil, concedido por la democracia representativa; desposeídos de una parte creciente de la riqueza que las luchas pasadas arrancaron a la acumulación capitalista, y desposeídos, sobre todo, del futuro, es decir, del tiempo, como decisión, como elección y como posibilidad. (Lazzarato, *La fábrica del hombre endeudado* 10)

Esta escritura de la desposesión contemporánea se realiza mediante tres mecanismos.

Primero, la composición o montaje de la novela. Segundo, la heterogeneidad de las voces narrativas. Y finalmente la representación de lo *obsceno*¹⁷³ (sobre todo, lo obsceno de la muerte inscrito en la descomposición del cuerpo¹⁷⁴).

En la orilla contiene un lenguaje cuya técnica ofrece una apertura a la violencia que supone estructurar el tiempo según un orden lineal. La violencia de esta estructuración

no fueran, más bien, fruto de un costoso aprendizaje" (238); "despatarrado en el fondo de un barranco, o balanceándote al cabo de una cuerda" (251); "el trabajo, como la familia, un peso que hay que aguantar, qué remedio, lo das por supuesto, la maldición bíblica a la que uno intenta encontrarle ciertas ventajas, ya que es irremediable" (231); "discuto lo que se adeuda y lo que no, las indemnizaciones a las que tienen derecho, mezclo en mis manos su futuro como en el bar barajo las cartas... se acabó la empresa... El embargo" (247); "El hombre es un ser culpable desde el nacimiento y Dios le da la razón en su pesimismo, sobre todo si te ha tocado nacer en un poblado de chabolas" (274).

¹⁷³ Existen desacuerdos sobre la etimología de este vocablo. Por ejemplo, la autora Corinne Maier cuyo ensayo *Lo obsceno. La muerte en acción* es la fuente principal para esta sección dice literalmente que "[u]na de las etimologías posibles de la palabra *obsceno* sería la palabra latina *obscena*, lo que no puede ser mostrado en escena" (15). Sin embargo, el propio Baudrillard en el capítulo "Lo obsceno" de su ensayo *Contraseñas* explica que "[e]stá claro que escena y obscena no tienen la misma etimología, pero la aproximación es tentadora, pues, desde el momento en que existe escena, existe mirada y distancia, juego y alteridad. El espectáculo está relacionado con la escena. Por el contrario, cuando se está en la obscenidad, ya no hay escena ni juego, la distancia de la mirada se borra. Pensemos en la pornografía: está claro que allí el cuerpo aparece totalmente realizado. Puede que la definición de la obscenidad sea el devenir real, absolutamente real, de algo que, hasta entonces, estaba metaforizado o tenía una dimensión metafórica. La sexualidad —al igual que la seducción— siempre tiene una dimensión metafórica. En la obscenidad, los cuerpos, los órganos sexuales, el acto sexual, son brutalmente no ya 'puestos en escena', sino ofrecidos de forma inmediata a la vista, es decir, a la devoración, son absorbidos y reabsorbidos al mismo tiempo. Es un *acting out* total de cosas que, en principio, son objeto de una dramaturgia, de una escena, de un juego entre las partes. Ahí ya no existe juego, ya no existe dialéctica ni distancia, sino una colusión total de los elementos" (35-36). En el *Breve Diccionario Etimológico de la Lengua Castellana* (1987), de Joan Corominas, no aparece este significado: "OBSCENO, 1490, 'indecente'. Tom. del lat. *obscēnus* íd. DERIV. *Obscenidad*" (420).

¹⁷⁴ Sobre este tema recomiendo el artículo "La cólera de la memoria y la gravedad de los cuerpos. Arqueología de las novelas de la crisis de Chirbes" (2017), de Luis Villamía Vidal.

del tiempo es criticada en la forma en que se (des)organiza el texto narrativo. Las tres partes que componen la novela son: "El hallazgo"; "Localización de interiores" y "Éxodo". La técnica compositiva consiste en concentrar casi la totalidad del contenido del texto en la segunda de las tres secciones, donde se relata la memoria de Esteban. La dilatación del desarrollo ("Localización de interiores") y la pincelada anecdótica del inicio ("El hallazgo") y el desenlace ("Éxodo") eliminan el tiempo de la promesa intrínseco a la subjetividad de la deuda mediante, paralelamente, su descubrimiento y su bloqueo: se divide la novela en tres partes pero el tratamiento de éstas no se corresponde con la expectativas que generan. Esta estrategia compositiva instala una temporalidad desacelerada y espectral en contraposición a la fluidez y linealidad de una trama progresiva. La desarticulación y lentitud del orden cronológico en la composición responde a una intencionalidad que se evidencia a lo largo de la novela a través de la voz de los personajes. Por ejemplo, Esteban comenta la importancia del desarrollo de la vida, en detrimento del *origen* y del *final* en numerosos fragmentos. En uno de ellos dice:

Lo importante no es cómo has venido o cómo te vayas a ir, sino cómo estás; si tienes que pensar o no en lo necesario, o te llega con naturalidad, si las cosas te vienen a las manos o se te escapan entre los dedos, o, peor aún, si no las alcanzas. Si tu vida es pelear para alcanzar lo que sabes que no puedes tener. Ése es el veneno. Te persigue lo que no alcanzas. No se trata del principio y el final de la obra de teatro, se-alza-el-telón-cae-el-telón, sino de la obra misma, su desarrollo, eso es lo que importa: eso es la vida; los demagogos como mi padre te cuentan que lo importante es el principio –la clase social originaria: eso te lo dicen los revolucionarios– o el final –los novísimos, el más allá, cielo e infierno: es lo que te cuentan los curas y, de algún modo, la gente como Francisco... unos y otros le quitan valor a lo único que lo tiene, que es la vida misma, el instante. (*En la orilla* 361)

Asimismo, se puede interpretar una relación de esta estructura tripartita de la composición con la trinidad cristiana (y por ende con la temporalidad teológica) debido a las múltiples referencias que aparecen en el texto y a la importancia que la religión católica tiene en

relación a la historia del poder en España y a la moral de la culpa, como se ha analizado en *Viridiana*. Al respecto, Lazzarato explica que "[l]a especificidad del cristianismo consiste en que nos ha situado no sólo bajo el régimen de la deuda, sino también bajo el régimen de la deuda interiorizada. El dolor del deudor se interioriza y la responsabilidad de la deuda se convierte en un sentimiento de culpa" (*La fábrica del hombre endeudado* 90). El carácter religioso de la temporalidad del progreso es explorado a través de las intervenciones de los personajes del abuelo de Esteban y de su padre (ambos comunistas), quienes celebran la ética del trabajo digno¹⁷⁵. Esta triada masculina está unida por el trabajo en la carpintería. La carpintería es un espacio a través del cual se produce una transustanciación. La carpintería se traspassa del abuelo al padre, de éste a su hijo y de él a Esteban. Todos ellos comparten el oficio y un sentido común sobre la necesidad de trabajar sin especular para ganarse la vida sin explotar a los demás¹⁷⁶. La ética del trabajo personificada en la figura del abuelo y del padre comunistas es repudiada constantemente por el protagonista. Esteban le reprocha a su padre el haber heredado –a través del ritual de transustanciación que representa la carpintería– una vida destinada a la gestión del futuro. En este sentido, Lazzarato analiza cómo la predisposición de los acontecimientos

¹⁷⁵ El siguiente fragmento ilustra el concepto del trabajo que tiene el abuelo de Esteban en el momento en el que se lo explica a su hijo, el padre de Esteban: "El hombre no es nada que no sea la conciencia que tiene de sí mismo, se fabrica a sí mismo. Si no sabes de qué está compuesto lo que usas o lo que transformas con tu trabajo, no eres nada. Mulo de carga. El conocimiento convierte el trabajo en razonable, y a ti en un hombre que piensa, hombre es sólo el que piensa. Para millones de personas el trabajo es la única actividad que los desasna y civiliza. Para otros una forma de embrutecerse a cambio de pesebre o de dinero. Hoy la gente empieza a vivir mejor -aunque esta guerra seguramente nos devuelva a la miseria-, ya lo sé. Nosotros mismos tenemos más comodidades, pero seguramente somos menos personas, los generales que se han sublevado tienen en sus casas muebles de palo de rosa y de nogal, pero son unos mulos, desconocen el valor del trabajo, piensan que un trabajador es una mera herramienta a su servicio, sin capacidad para pensar por su cuenta ni libertad para decidir, no saben lo que vale lo que usan, sólo saben lo que cuesta, el dinero que han pagado. ¿Entiendes lo que quiero decir? Yo [el padre de Esteban] afirmo con la cabeza" (*En la orilla* 346-47).

¹⁷⁶ Lo que se transustancia en la figura del carpintero es la necesidad de trabajar y de producir valor y lo que se pierde en esa existencia, según lo que nos narra Esteban, es la experiencia de vida como experiencia de la finitud (todo lo que, por otra parte, Esteban experimenta en sus contactos con su amante Leonor). Es decir, la propiedad del valor y el valor como propiedad alejan a Esteban del goce y del dolor hasta el punto en el que él mismo expresa que su vida ha consistido en una reclusión penitenciaria de cincuenta años en la carpintería junto a su padre.

por venir configura una subjetividad que pierde la capacidad de transgredir los órdenes hegemónicos:

objetivar el futuro para poder disponer de él de antemano... la deuda no sólo se apropia del empleo actual de los asalariados... sino que tiene también un derecho preferencial sobre el tiempo no cronológico, el futuro de cada quién y el porvenir de toda la sociedad. La extraña sensación de vivir en una sociedad sin tiempo, sin posibilidad de imaginar una ruptura, tiene en la deuda su principal explicación. (*La fábrica del hombre endeudado* 54)

Esta organización de la trama de la novela, en la que se expone un dilatado desarrollo sin apenas inicio ni final y que aboca al lector a una lentitud que abre a la percepción de una multiplicidad de temporalidades, ha sido interpretada por otros teóricos como una aplicación intencional de las reflexiones de Walter Benjamin sobre la historia. Concretamente, Maarten Geeroms expone en su ensayo "La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes" (2017) que "la elección de este marco teórico responde a las declaraciones del propio autor, quien destaca la influencia del filósofo alemán en su obra" (748). Para ilustrar la influencia de Benjamin en Chirbes se puede recuperar la siguiente cita del Convolutio N de Walter Benjamin donde éste sintetiza el concepto de una percepción de cierta heterogeneidad no lineal del tiempo que cohabita el *presente* construido en la diégesis, y que *En la orilla* es capaz de expresarse a través de su (des)estructura compositiva-temporal, entre otros recursos:

Cada presente está determinado por las imágenes que son sincrónicas con él: cada ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo a reventar. (Este reventar no es otra cosa que la muerte de la *intentio*, que coincide entonces, con el nacimiento del genuino tiempo histórico, del tiempo de la verdad). No es así que lo pasado arroje luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación. En otras palabras: la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, la de lo sido con el ahora es dialéctica: no de naturaleza temporal sino imaginal. Sólo las imágenes dialécticas son genuinamente

históricas, es decir: no arcaicas. –La imagen leída, vale decir, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el grado más alto el sello del momento crítico, peligroso, que está en el fundamento de todo leer. (*La dialéctica en suspenso* 96)

Siguiendo esta idea de Benjamin, Geeroms concluye que la separación en capítulos tal como se despliega en la composición de la trama es determinante:

La división en capítulos constituye una característica esencial de *En la orilla*. Las 427 páginas de la novela se reparten en sólo tres capítulos que, además, cobran dimensiones altamente divergentes: mientras que el primer y el tercer capítulo se componen de dieciséis y diez páginas respectivamente, el segundo capítulo recoge 400 páginas en un único bloque textual compuesto de monólogos interiores, diálogos y bruscos cambios de voces, sin otras demarcaciones o transiciones que algunas diferencias tipográficas. La estructura de esta segunda parte nos recuerda la escritura-constelación benjaminiana y sus ‘abrupt transitions and harsh juxtapositions’... destinadas a romper la ilusión ideológica de continuidad narrativa". (763)

Siguiendo a Benjamin y en relación con las observaciones de Geeroms se puede interpretar que la (de)estructuración temporal en la composición de la trama *suspende* el orden causa-efecto subyacente a un relato progresivo y permite así emerger en la novela lecturas/interpretaciones no predisuestas de antemano. En definitiva, Chirbes desarticula la temporalidad del progreso criticada por Benjamin como resultado de una estructura compositiva que exhibe su funcionamiento conservador, teológico y teleológico, a través de: uno, la prolepsis inicial (el suicidio) que imposibilita la progresión narrativa de la diégesis; dos, de la ralentización y falta de fluidez que provoca la dilatación del segundo capítulo; y, tres, del desequilibrio en la cantidad de información que ocupa cada una de sus tres partes porque desordena la linealidad progresiva.

Esta desestructuración temporal provoca una experiencia espectral de la memoria de Esteban que es acentuada a través de la heterogeneidad de las voces enunciativas como se explica a continuación. Este segundo mecanismo para desocultar la mirada del hombre endeudado consiste en exhibir a una gran variedad de voces que

interrumpen la voz narradora nuclear de Esteban a través del uso reiterado del estilo indirecto libre. De esta forma, la escritura desarticula la ficción de un sujeto exento de alteridad sobre la cual, en cierta forma, se sostiene la culpabilización que posibilita la asunción interiorizada de la deuda. La heterogeneidad y la polifonía de las voces¹⁷⁷ descubren los desbordamientos de una comunidad finita unida por una deuda que se ha interiorizado como infinita:

mientras que la 'deuda interiorizada' de la religión cristiana tiene aún una naturaleza trascendente, en el capitalismo su existencia es 'inmanente'. El infinito que el cristianismo introduce en la religión es reinventado por el capitalismo en el plano económico: el movimiento del capital como automovimiento del valor, del dinero que genera dinero y que, gracias a la deuda, extiende sus límites. Con el capitalismo, la valorización capitalista y la deuda se convierten en procesos infinitos que se alimentan uno al otro. (*La fábrica del hombre endeudado* 90)

Asimismo, la interrelación de estas voces heterogéneas desvela la transversalidad entre los ámbitos social, político y económico con la que opera la deuda:

[c]omo terreno de combate la deuda impone la transversalidad en todos los ámbitos: entre Estados y espacios nacionales, entre lo económico, lo político, lo social, entre figuras de la explotación y la dominación.... La deuda se burla de las fronteras y de las nacionalidades; a escala de la economía-mundo, no conoce otra cosa que acreedores y deudores.... [S]upera las divisiones entre empleo y desempleo, precarios y no precarios, que son las divisiones a partir de las cuales la izquierda construyó sus categorías de pensamiento y acción. (*La fábrica del hombre endeudado* 186-87)

¹⁷⁷ Geeroms también analiza esta heterogeneidad enunciativa sin embargo nuestras conclusiones aportan visiones diferentes. Geeroms explica que "[l]a multitud de voces fragmentadas representa un mundo en el que el aferramiento a la propia perspectiva subjetiva impide la concepción de un punto de vista panorámico que utilice estos fragmentos para desarrollar una mirada de conjunto. La forma que adopta *En la orilla* refleja la necesidad de semejante visión de conjunto desinteresada, que tome en cuenta los múltiples aspectos de una realidad poliédrica y se abstenga de pronunciar un juicio explícito sobre ellos. Tal conciencia histórica ofrece la posibilidad de encarar el pasado a través de un prisma más amplio que el de la historiografía tradicional. De este modo, se construye una historia que rechaza la coherencia artificial y admite contradicciones y discontinuidades"(763). En mi opinión, la fragmentación de las voces es intrínseca a cualquier subjetividad y este mecanismo aporta una imagen más veraz de la realidad íntima y cognitiva de los personajes. Asimismo, considero que cualquier visión de conjunto es interesada siendo ello no un impedimento para *suspender la intento*, siguiendo a Benjamin, sino que, según entiendo al pensador alemán, es el reconocimiento del artificio del montaje en toda construcción –y por lo tanto la acentuación de su utilización– lo que paradójicamente deviene en una suerte de suspensión que abre la percepción y el pensamiento a supuestos no previstos.

Chirbes exhibe este *terreno de combate* con el estilo indirecto libre. En el siguiente ejemplo, el estilo indirecto libre no sólo es performado sino que se enuncia metadiscursivamente por el narrador protagonista:

[pensamientos de Esteban] Vicario de tu ceremonia, soy la mosca que se va poco a poco secando, atrapada en la urdimbre pegajosa de la trampa, insecto condenado a encriptarse pegado en la telaraña de voces ajenas, eco sin soporte de voz: [la voz de Liliana en la narración de los pensamientos de Esteban] sí, don Esteban, pues claro que es bueno el olor del naranjal que cultivan acá, no digo yo que no, pero a mí me parece más fino, más delgado y elegante el de la planta de café... [retorno a los pensamientos de Esteban] La telaraña de voces que te envisca, el insecto atrapado en la tela que de repente se rasga. (*En la orilla* 215-16)

Como se puede apreciar en el citado fragmento –especialmente en la expresión "telaraña de voces que te envisca"– hay un contagio de voces extranjeras que profanan la soberanía de la voz enunciadora del sujeto. La interrelación de una multiplicidad de extranjerías en la misma corriente sin orillas de la memoria del personaje protagonista aboca al discurso a un inacabamiento constante. Los contagios y la asunción de la propia extranjería (alteridad) interrumpen la clausura complaciente del yo soberano sin fisuras con una sintaxis caótica que contrapone la veracidad de su contexto frente a su sentido totalizador. De esta forma, la escritura muestra y se apropia del mecanismo de desposesión que caracteriza a la subjetividad de la deuda y que varios personajes van testimoniando a lo largo del texto. Por ejemplo, Julio dice "[h]e participado en cursos de reciclaje para parados de larga duración, o para gente que ha agotado la ayuda familiar, y que, en vez de proporcionarte clases de formación en alguna materia, pretenden ser acicates para que te distraigas en este tramo del viaje que te adentra en el espacio negro del no futuro" (*En la orilla* 91). El concepto de *exapropiación* de Jacques Derrida puede ayudar a reflexionar sobre esta manera de desposesión como resistencia. Este neologismo se refiere al gesto inoperante a través del cual se extraña la apropiación y su contrario, la expropiación. La

exapropiación sería el gesto que deserta de la lógica de estos dos movimientos complementarios, y con él desactiva la posibilidad de la propiedad. Mediante esta suspensión de la propiedad se suspendería asimismo la posibilidad de la asunción interiorizada de la deuda del sujeto que se piensa gestor y responsable de su tiempo futuro. En palabras de la filósofa Emanuela Fornari en su obra *Heterotopías del mundo finito* (2016), la *exapropiación* se refiere a “aquellas experiencias en las cuales la relación entre sí y otro, entre uno mismo y el extraño, prohíben todo régimen de identidad y de apropiación” (44)¹⁷⁸. Este concepto ayuda a pensar cómo el uso del estilo indirecto libre en esta novela transforma la narración de una memoria íntima en una fuerza política anónima a través de la visibilización de la condición colectiva de la voz, ahora *desautorizada*. Esta interrupción de la lógica binaria de la identificación y desidentificación es consumada a través del gesto absoluto que supone el suicidio de Esteban en la novela. La desposesión de la voz de Esteban se consume con la elección de su muerte que conduce a la suspensión de la temporalidad de una deuda que no puede pagar¹⁷⁹. Su gesto final, la muerte, produce una reapropiación de la finitud, es decir, de su

¹⁷⁸ Se puede encontrar una referencia literal a este concepto en *Espectros de Marx: el estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional* (1993): "El duelo va siempre después de un trauma. He tratado de mostrar en otros lugares que el trabajo de duelo no es un trabajo como otro cualquiera. Es el trabajo mismo, el trabajo en general, rasgo por el cual habría que reconsiderar, quizás, el concepto mismo de producción —en lo que lo vincula con el trauma, con el duelo, con la iterabilidad idealizante de la exapropiación y, por consiguiente, con la espiritualización espectral que obra en toda *techné*— Tentación de añadir, aquí, un post-scriptum aporético a la fórmula de Freud que encadenó en una misma historia comparativa tres de los traumas infligidos al narcisismo del hombre así des-centrado: el trauma psicológico (el poder del inconsciente sobre el yo consciente, descubierto por el psicoanálisis), el trauma biológico (la descendencia animal del hombre descubierta por Darwin -al que, por lo demás, alude Engels en el Prefacio del Manifiesto de 1888-) y el cosmológico (la Tierra copernicana ya no es el centro del universo, y esto es cada vez más cierto, podría decirse para sacar de ello muchas consecuencias respecto a los confines de lo geopolítico)" (Derrida 114).

¹⁷⁹ En relación a la lectura del suicidio de Esteban, es importante el fragmento del ensayo de Karl Marx *Crédit et banque* que Lazzarato recupera en su libro: "Vemos que la vida del pobre, sus talentos y su actividad son, a los ojos del rico, una garantía del reembolso de lo prestado: en otras palabras, todas las virtudes sociales del pobre, el contenido de su actividad social, su existencia misma, representan para el rico el reembolso de su capital y sus intereses usuales. La muerte del pobre es, entonces, el peor incidente para el acreedor. Es la muerte del capital y sus intereses" (qtd. in *La fábrica de hombre endeudado* 66). En esta línea de pensamiento, Santiago López Petit en su trabajo *El gesto absoluto* considera que se trata de un gesto en respuesta a una vida concebida como una deuda, entre otras interpretaciones: "el contrato terapéutico que nos ata a la vida, y que hace del vivir un simple persistir, es en el fondo un contrato hipotecario. Viviendo pagamos la deuda que conlleva una vida que ha sido concebida bajo la condición de hacerla productiva. El poder terapéutico aplaca el malestar social generado y lo hace mediante una medicalización que

capacidad de intervenir sobre el tiempo por venir. Sin embargo, no interpreto esta muerte como un sacrificio que dota de un desenlace a la narración, sino más bien como un gesto contra la supuesta soberanía sobre su voz, pues ¿qué es el lenguaje sino la primera deuda o herencia que ensambla y contrae la mirada? La *exapropiación* de la univocidad de la enunciación constituye el gesto que desbarata o desborda lo propio, destrabajando o inoperando el lenguaje del que es heredero el personaje protagonista.

Por otra parte, *En la orilla* constituye una interrupción que permite acceder a experiencias que normalmente permanecen invisibles, en este caso las del sujeto endeudado. Esta *obscenidad* temática queda reflejada en el tercer mecanismo utilizado para reflexionar sobre la representación del hombre endeudado: el tono obsceno de la novela. Hay en el texto una intencionalidad por mostrar lo que desborda al pensamiento lógico a través de la exhibición de la finitud que conlleva la muerte y el deterioro del cuerpo. El texto lo enuncia explícitamente con la siguiente afirmación: "Queda en la habitación un olor obsceno" (*En la orilla* 386). En su ensayo *Lo obsceno. La muerte en acción* (2005), Corinne Maier explica que lo obsceno "sólo existe... si es mostrado, hasta el extremo quizá de ser por entero definido, absorbido y como excedido por el acto de esa exposición. Se caracteriza por un más visible que lo visible y, según Baudrillard, es el acto de exhibir lo que surge de él y no lo que muestra" (33). La intencionalidad por dotar de visualidad a la novela exhibe las grietas del sujeto a través de la articulación de una composición que quiere mostrar ese exceso (las grietas constitutivas de los enunciados y sus articulaciones) de forma obscena, es decir, interpelando el pudor del lector

privatiza el sufrimiento. El terapeuta se convierte así en tu mejor amigo. El suicidio, evidentemente, es una patada en la boca del poder terapéutico. Su mayor fracaso" (97).

contemporáneo distanciado del proceso de la muerte del cuerpo, como se puede ver en el siguiente fragmento:

¿te da asco?, ¿está podrida?... Todo se pudre, nosotros también acabaremos pudriéndonos y oliendo bastante peor que estos pececitos... Además, no creas que vas a librarte de acabar oliendo a perro muerto, Esteban.... Te pudrirás chiquitín. Y apestarás. Como todo el mundo. Mira qué belleza, el color, el dibujo de las plumas en el cuello del pato. Pero está muerto. Han pasado sesenta años. Los suficiente para detectar la red de pequeñas venas que trepan por las piernas del niño de entonces. (*En la orilla* 51-52)

Asimismo, las menciones al lenguaje teatral, a la imagen y a la escena¹⁸⁰, y el título de la sección "Localización de exteriores" colocan a los lectores en la posición de espectador visual. De hecho, con el siguiente fragmento comienza la novela, en la sección llamada "El hallazgo", enunciado que evoca la observación y la pesquisa:

El primero en ver la carroña es Ahmed [dice la primera frase de la novela. Este personaje pasea por el marjal y descubre entre el fangal trozos de cuerpo humano].... [s]e ha dado cuenta de que la masa de color negruzco por la que pelean los dos perros ofrece formas reconocibles: aunque tostada por la podredumbre y descarnada en algunos lugares, se trata de una mano humana. La curiosidad impulsa a seguir mirando, venciendo la repugnancia, el espanto que tira de su mirada hacia otro lado. Ahmed quiere, a la vez, no ver y ver; a la vez quiere no saber y saber.... En el mismo instante en que se asegura de lo que ve, la mirada se le escapa, también queriendo y sin querer, hacia unos bultos hundidos en el barro... Camina y mira, pero no consigue controlar los movimientos de los ojos, que parecen haber adquirido autonomía y moverse sin que él pueda elegir la dirección del foco. (11, 22-23)

¹⁸⁰ En la novela aparecen más de una decena de referencias explícitas al género teatral. Transcribo aquí un ejemplo que asimismo narra los motivos que llevan a Esteban a incluir a su padre en su proyecto de muerte: "Sin embargo, esta luminosa mañana de invierno, soy yo –uno de los inocuos– quien busca el decorado en el que restablecer una parte del código en una representación íntima, teatro de cámara, reparación de lo que la historia quebró. Preparo el momento, padre, me encargo de devolverte al lugar en que quisiste quedarte y por nuestra culpa no te quedaste, reconstruyo el cuerpo demediado de tu dignidad para devolverlo a la plenitud de hombre que no conocí, porque mi otro hermano, mi hermana y yo llegamos después de la mutilación, hijos de una servidumbre aceptada, seres sin forma propia, criaturas domésticas faltas de aspiración. El país entero había sido privado de aspiraciones. Nada podía crecer al margen de esa grisura. Me toca cumplir su deseo aplazado, devolverlo a sus camaradas. En realidad, aplico la lección que mi tío me enseñó: concederle a cada presa su propio destino, una agradecida restitución a la naturaleza que –igual que la gran tragedia de la historia o el milagro de la transubstanciación– guarda toda su esencia en cada minúsculo elemento que la conforma; nace, vive y agoniza en cada una de sus manifestaciones. Ceban con la carnaza apropiada cada anzueto. Le devuelvo lo que como hijo le debo, cambio vida por vidas, cumpla mi papel anónimo en la cadena de la historia, lo acompaño para que no le falte nada en el último acto, un papel decisivo, aunque vicario" (*En la orilla* 214-15).

Este fragmente ilustra da una forma cercana lo que Maier entiende por obsceno: "Lo obsceno nos excede. ¿Por qué, entonces, sino porque deja ver algo difícil de soportar? Puede tratarse de una escena pornográfica particularmente cruda, de un cadáver en descomposición o de la agonía de un niño mostrados, exhibidos, en una revista o en la televisión. Esa alteridad mórbida que nos divide simultáneamente suscita fascinación y repulsión" (10). El hecho de que la novela comience con la reflexión sobre la mirada incontrolable que hemos visto en el fragmento del personaje marroquí (cuya propia presencia en la historia corporiza alteridad); y el hecho de que el objeto de la mirada sea un cadáver en descomposición, coloca de inmediato al lector en el espacio de lo "obsceno que muestra esa muerte en su vertiente repugnante, real, [y que] ocupa entonces la zona de lo impensable de nuestra desaparición" (Maier 23). En relación a esta exhibición de lo impensable de la muerte, la autora pregunta: "¿Su función no sería precisamente la de ponerla en imágenes a los efectos ... de *obturar* esa *escena* mientras la representa?" (Maier 23). Efectivamente, este primer breve capítulo ("El hallazgo") prepara la mirada del lector para adentrarla en lo obsceno del deterioro del cuerpo en descomposición a través de la memoria de Esteban cuyo lenguaje está protagonizado por el vocabulario, los pensamientos y las imágenes de "eso de abyecto intrínseco al espectáculo de un cuerpo que se pudre" (24). El inicio de la novela funciona como un primer plano que conduce la mirada hacia esa interioridad invisible. Antes de empezar ese viaje, Ahmed se siente culpable por lo que ha visto:

En cuanto identifica los restos humanos, Ahmed sabe que tiene que marcharse de inmediato. Haber visto lo convierte en cómplice de algo, lo impregna de culpabilidad. Su primer impulso es echar a correr, pero correr lo vuelve más sospechoso.... [S]ería una estupidez quedarse allí sentado junto a la cuneta, aguardando como de costumbre a la salida del camino, sembrando pistas en su

contra, porque ya piensa así, pistas, como si asumiera una parte de culpabilidad.
(*En la orilla* 22, 24)

En este sentido, queda ilustrado cómo bajo la razón neoliberal, la subjetividad de la deuda es interiorizada y extendida como una culpa normalizada como consecuencia de la supuesta responsabilidad de la gestión del tiempo, según se ha venido explicando a lo largo de todo el análisis cultural de la novela. En definitiva, la obscenidad de la escritura desoculta la memoria del personaje principal en su devenir, en su finitud y en su fragilidad. Lo que acaece aparece en su condición siempre intrínseca de constante deterioro y putrefacción: lo carnal del pensamiento, la supuración de la llaga, la anatomía de la alteridad; la futura inmundicia e inevitable textura embarrada de todo lo que es porque va a dejar de ser. La obscenidad e impureza del lenguaje acompañan así a la heterogeneidad de voces que se ha analizado anteriormente como gesto radical contra la supuesta soberanía de la voz que enuncia sin asumir su condición de alteridad.

Como se ha venido describiendo, esta desposesión de la soberanía queda consumada con el suicidio del personaje protagonista, junto al asesinato del padre y del perro, en el espacio del marjal. En *El gesto absoluto. El caso Pablo Molano: una muerte política* (2018), el filósofo López Petit reflexiona sobre el suicidio de un compañero localizándolo en el contexto socio-político y cultural de la Barcelona neoliberal actual. Para ello establece una diferencia entre el suicidio como gesto nihilista y el suicidio como gesto absoluto:

El suicidio es un gesto absoluto en la medida que empieza y acaba en él mismo. Siempre. Aunque parezca que viene precedido de mil recovecos, se fundamenta en su desfundamentarse, y la consecuencia de esta circularidad paradójica que vincula afirmación y negación es el vacío.... Buscamos un poco de sosiego mediante una explicación basada en el principio de causalidad. Todo acontecimiento tiene una causa. Rápidamente construimos una cadena causal que rodea el agujero abierto e impide que caigamos en la desesperación. Esta tarea es interminable porque el vacío no se deja circundar. El suicidio no sirve como prueba de nuestra libertad. El

suicidio es absolutamente libre, y a la vez, absolutamente no-libre. De ahí la imposibilidad de aprehenderlo. (93)¹⁸¹

El suicidio de Esteban en el marjal, movido por el resentimiento, deja patente el rechazo hacia una herencia que pueda derivar en una reproducción de la lógica de la promesa¹⁸². Interrumpe, así, la temporalidad o teología de la esperanza. El personaje siente que sólo apropiándose de la muerte puede reapropiarse de parte de su destino: "eso no lo consigue ningún Dios, pero le arrebatas el poder arbitrario a la muerte, le impones un orden, tiempo, fecha: no mando en mi vida, pero mando en el tiempo de mi vida, soy propietario del momento decisivo" (*En la orilla* 359).

En síntesis, esta novela se acerca a la subjetividad de la deuda testimoniándola y desactivándola al mismo tiempo, pues muestra la experiencia de la imposibilidad de experimentar el tiempo finito ante la imposibilidad de saldar la deuda, circunscrita a la temporalidad de la promesa. En este sentido, Lazzarato matiza que "el crédito explota no

¹⁸¹ López Petit identifica y desarrolla tres etapas en las que la administración de la vida por parte del Gobierno modifica su forma de relacionarse con la muerte improductiva que conlleva el suicidio: "El suicidio es un gesto absoluto. Ni es radical ni es nihilista... el miedo a la muerte, el deseo de tranquilidad y el dictado de la razón están detrás del surgimiento del Estado. El suicidio que es la ausencia de miedo a la muerte ¿qué extraña relación mantiene con el poder? De ser relativamente tolerado en la antigüedad como modo de mantener el honor y la dignidad de la vida – Séneca escribió palabras extraordinarias a este respecto– fue considerado un crimen contra el Estado cuando los esclavos lo hicieron suyo. Más tarde, en la Europa cristiana, el suicidio pasó a ser considerado un pecado obra de satanás, algo todavía peor que un crimen... para Dios o para el soberano da exactamente igual, el suicidio suponía un acto de rebelión. Apropiarse de la muerte era usurpar un derecho, el de morir que no pertenecía al siervo. En la segunda mitad del siglo XVIII, cuando el derecho de soberanía se interesó por la vida con la excusa de protegerla, el poder se vistió de biopoder y decidió que no bastaba con disciplinar los cuerpos uno a uno, sino que había que regular un cuerpo que poseía innumerables cabezas, es decir, la población entera... El suicidio aparece entonces como un límite a esta nueva forma de poder. La administración calculadora de la vida superará esta contradicción mediante una doble estrategia: por un lado, la sociología al objetivar el suicidio como un 'hecho social' permite un tratamiento estadístico, y por otro lado la reclusión del suicidio en la esfera privada permite silenciarlo completamente. En la actualidad, cuando la explotación capitalista funciona como una movilización permanente de nuestras vidas, cuando no existe la exterioridad que el concepto de biopoder implica puesto que vivir se reduce a 'tener una vida' que gestionar, el suicidio ya no es un límite sino un verdadero atentado contra la realidad. Un agujero en una realidad que se ha identificado progresivamente con el capitalismo. El esfuerzo del poder por despolitizar el suicidio se hace ahora más complicado. Ilegalizarlo de nuevo sería seguramente más contraproducente y, sobre todo, ¿cómo apelar a la Vida si esta ha sido despojada de trascendencia y agobiada de capitalismo? Por eso razón el poder se ve empujado a adoptar una nueva cara: el poder terapéutico. El poder terapéutico será el encargado de salvarnos" (94-95).

¹⁸² Sobre el resentimiento, es importante tener en cuenta que según el relato de Esteban su padre creció encerrado en casa, escuchando la BBC y la Pirenaica a escondidas, y alimentando la culpabilidad que le produjo no haberse lanzado a luchar al marjal con el resto de sus camaradas refugiados. Por ello, culpaba a su familia y les negó su cariño. Por ello tampoco consiguió transmitirle a Esteban, a quien denominaba como *éste*, la épica de la resistencia y la dignidad con la que mantenía la carpintería como un trabajo mediante el que no se vivía de la plusvalía, de la explotación. Para un análisis de la noción de resentimiento en la obra de Chirbes consúltese "La cólera de la memoria y la gravedad de los cuerpos: Arqueología de las novelas de la crisis de Chirbes" (2017), de Luis Villamía Vidal.

sólo las relaciones sociales en general, sino también la singularidad de la existencia" (*La fábrica del hombre endeudado* 67). Finalmente, se puede señalar que en la novela se da una simbiosis entre el imaginario del pantano, la subjetividad de la deuda y la memoria de Esteban que performa obscenamente un paisaje de lo informe. La textura de este espaciamento de indefinición donde la escritura de Chirbes sitúa, atrapa y empuja al lector en un descubrir lo *propio impropio* de la alteridad y finitud constitutivas del sujeto es excesiva.

c) La construcción de la mirada endeudada

El análisis de *Viridiana* y de *En la orilla* recorre las maneras en que estas discursividades desocultan los mecanismos de subyugación de la deuda durante el franquismo desarrollista (1959-1975) y desde la última recesión económica hasta la actualidad (2008-2014). De esta manera, la contraposición de una película y de una novela pertenecientes a periodos histórico-políticos tan distantes descubre algunas continuidades resaltables en la condición de la subjetividad de la deuda. No obstante, debido a esta distancia temporal cualquier conclusión debe ser interpretada con cautela.

Viridiana se ubica en un marco económico que se caracteriza por un neocapitalismo de libre mercado posterior a la Segunda Guerra Mundial. En este contexto, el Estado-nación tiene un papel activo en los procesos de producción, en la reproducción económica y también en la política social. *En la orilla* se enmarca en un *turbocapitalismo* neoliberal financiero en el que el papel del Estado, en una economía global y deslocalizada, controlada por oligopolios a nivel internacional, es más débil o residual¹⁸³.

¹⁸³ Este concepto se ha extraído del trabajo de Luciano Concheiro *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante* (2016). Según explica este autor: "El capitalismo contemporáneo se ha convertido en un turbocapitalismo, necesitado

El primero regula la entrada a la sociedad de consumo y el segundo acelera los ritmos de crecimiento y la cantidad de ganancias. Esta disonancia entre un periodo y otro se aprecia claramente en estas obras culturales: mientras que el personaje de Viridiana es subsumido por una cadena de autoridades patriarcales, el personaje de Esteban destruye la figura paternal e incluso a sí mismo para terminar con su herencia ante la imposibilidad a la que lo aboca el espacio mercantilizado en el que la regulación de la ley no tiene capacidad de acción. En estos contextos, y como demuestra el protagonismo del *leitmotiv* de la cuerda, *Viridiana* y *En la orilla* exhiben la subjetividad de la deuda interiorizada. En primera instancia, esta deuda se construye a través del imaginario cristiano de la culpa, con mayor intensidad en la sociedad paternalista, militarizada y ultra-católica de la dictadura, pero también presente de forma más velada bajo la democracia.

En segunda instancia, esta culpabilización se transforma en deuda cuando no se corresponde a la interpelación de la figura autoritaria: cuando Viridiana rechaza a Don Jaime y abandona el feudo y cuando Esteban rompe la filosofía de trabajo de su padre al buscar más ganancias y convertir el taller en negocio especulativo. Viridiana contrae una

como nunca antes de la velocidad para mantener los ritmos de crecimiento y las exigencias de ganancia. En buena medida, el elemento temporal cobró tal importancia porque a finales del siglo XX se completó un proceso iniciado cuatro siglos atrás: la constitución de una 'economía-mundo'" (42-43). Más concretamente por *turbocapitalismo* Concheiro se refiere a la aceleración del ciclo de retorno del capital tal como lo desarrolló Karl Marx con su famosa fórmula *D-M-D'*: "El capitalismo, como sistema económico y social, está basado en un principio simple: el 'apetito insaciable de ganar' (Marx). Su singularidad radica, más que en la búsqueda de ganancias, en que esta búsqueda es eterna. Un verdadero capitalista querrá incrementar su riqueza perpetuamente, jamás estará satisfecho y nada le será suficiente. Karl Marx explica este proceso rector del capitalismo mediante la 'fórmula general del capital': *D-M-D'* (Dinero-Mercancía-Dinero)". El dinero es transformado en mercancías y, posteriormente, éstas son convertidas de nuevo en dinero. Sin embargo, el dinero obtenido al final es siempre mayor al existente en un inicio. El excedente logrado no es otra cosa que la plusvalía, objetivo último de cualquier transacción capitalista. Lo valioso de la fórmula es que evidencia que el proceso de generación de ganancia es un proceso circular y no lineal. Tanto al principio como al final se tiene lo mismo: dinero. El término de un ciclo es, a su vez, el comienzo de otro. Jacques Derrida señaló con agudeza que 'la ley de la economía es el retorno –circular– al punto de partida, al origen'. El retorno circular es el deseo fundamental porque implica la cristalización de la ganancia, pero también porque permite perpetuar eternamente el ciclo de autorreproducción del dinero. El dinero estático produce resquemor, puesto que sólo mientras se mantenga en circulación puede irradiar ganancias. Esto, en sentido estricto, es el capital: no un objeto, sino un proceso: dinero puesto en movimiento con el anhelo de obtener aún más dinero" (20-21). Este concepto se desarrollará en relación con los análisis culturales del capítulo 3.

deuda con su tío que la conduce a consumir la unión deseada por él a través de su hijo. Esteban contrae una deuda con los clientes, trabajadores y bancos que lo llevan a decidir morir con el padre en el marjal, el espacio donde los maquis luchaban, respondiendo así también al deseo de la figura paterna de participar en la resistencia antifascista. En conclusión, la construcción de la deuda en estos personajes funciona cuando adquieren responsabilidades. Al respecto, se puede apreciar el cambio en la forma en que esta responsabilidad recae en el individuo o en la sociedad teniendo en cuenta el desenlace de la película y de la novela que se han comentado. El filósofo Santiago López Petit ilustra cómo funciona el mecanismo de auto-responsabilidad bajo la globalización:

El neoliberalismo, aunque no imponga un cambio esencial en el modo de producción capitalista, sí introduce una nueva forma de gobierno que desplaza la responsabilidad del Estado al ciudadano. El ciudadano adquiere una nueva obligación que consiste en velar por su propia vida, es decir, el ciudadano debe ser consciente de los peligros calculables y de los previsibles. La regulación capitalista de la conducta se transforma así en una autorregulación, como si la vida fuera un capital humano que tenemos en nuestras manos y que solo espera ser eficazmente desplegado. El mito de poder elegir libre e individualmente pasa entonces a regir el comportamiento del buen ciudadano. Si tiene cáncer o si tiene un infarto es porque no se ha cuidado suficientemente. Si no encuentra trabajo es porque no está bien preparado, etc... el fracasado es culpable de su propio fracaso, pero en el fondo la imputación alcanza a cualquiera. Esta mirada neoliberal se ha convertido en hegemónica y, confundida con el sentido común, ha penetrado poco a poco nuestras cabezas. (*El gesto absoluto* 118-19)

Por otro lado, la subjetividad de la deuda genera excesos propios del gasto improductivo que activan una desposesión soberana en los personajes entendida ésta (ya no como dominio sobre el Yo sino) como exposición a la alteridad y a la finitud. El concepto de soberanía es uno de los conceptos centrales de Georges Bataille y atraviesa toda su obra de forma transversal e interrelacionada con otras de sus ideas nucleares, como por ejemplo la del gasto improductivo. Por ese motivo es difícil formular una síntesis sobre el significado de la soberanía. En cualquier caso, aquí interesa su relación con la

negatividad y el rechazo, por una parte, y con el gasto improductivo y el exceso por la otra. En palabras del propio Bataille:

[L]o que distingue a la soberanía es el consumo de las riquezas, en oposición al trabajo, a la servidumbre, que producen las riquezas sin consumirlas. El soberano consume y no trabaja, mientras que en las antípodas de la soberanía, el esclavo, el hombre sin recursos, trabaja y reduce su consumo a lo necesario, a los productos sin los cuales no podría subsistir ni trabajar. En principio, un hombre sujeto al trabajo consume los productos sin los cuales la producción sería imposible. Por el contrario, el soberano consume el excedente de producción. El soberano, si no es imaginario, goza realmente de los productos de este mundo más allá de sus necesidades: en eso reside su soberanía.... [E]s soberano el goce de posibilidades que la utilidad no justifica (la utilidad: aquello cuyo fin es la actividad productiva). El *más allá* de la utilidad es el dominio de la soberanía. En otros términos, podemos decir que es *servil* considerar ante todo la duración, emplear el *tiempo presente* en provecho del *porvenir*, que es lo que hacemos cuando trabajamos. (*Lo que entiendo por soberanía* 64)

Este sentido de soberanía se puede aplicar a la insubordinación de los mendigos que pone en cuestión la forma de auto-percibirse del personaje de Viridiana. Y en *En la orilla* el exceso se materializa en la abyección del lenguaje y en la insubordinación de las voces que penetran la narración de Esteban. Tal como entiende Jean-Luc Nancy el concepto de soberanía formulado por Bataille ésta es "la exposición soberana a un exceso... que no se presenta, que no se deja apropiar..., que ni si quiera se *da* –pero al que ser está más bien abandonado" (40).

Finalmente, estas representaciones de la mirada endeudada desocultan el yugo del tiempo de la promesa. De nuevo, en la contraposición de ambas obras se aprecian transposiciones de los valores cristianos operativos durante la dictadura a las prácticas del turbocapitalismo actuales donde el tiempo de la promesa queda secularizado como progreso económico acelerado. El montaje de *Viridiana* y la composición de *En la orilla* inoperan la sujeción que implica la temporalidad de la promesa al capitalizar la existencia para pagar la deuda a través de la desaceleración. Por ejemplo, el desplazamiento e *hiper-*

dirigismo de la cámara en *Viridiana* o la dilatación de los pensamientos del personaje de Esteban ralentizan y suspenden la ordenación teleológica que alimenta la temporalidad del progreso. Como en el resto de los trabajos analizados en el capítulo, la lentitud en estos montajes descubre las fisuras que nos acercan a la mirada del sujeto endeudado.

Sección IV. Figuras inoperantes del trabajador des-empleado

A lo largo del capítulo, hemos analizado siete representaciones culturales que inoperan o (des)figuran las representaciones del trabajador desempleado. Por una parte, en los años 30 se ha reflexionado sobre el contenido pedagógico de la retórica del discurso documental a través de dos falsos documentales: *Tierra sin pan* y *Casas viejas*. En los años 60 y 70 se ha abordado el montaje militante tardofranquista desde sus producciones clandestinas, y por lo tanto anónimas, con *No se admite personal* y *Queridísimos verdugos*. El montaje espectral en la actualidad se ha explorado con *El taxista ful*, a través del cual se ha analizado la lógica temporal del progreso intrínseca a las discursividades de la emancipación pedagógico-militantes. Por otra parte, el análisis de *Viridiana* y *En la orilla* ha permitido identificar la configuración de la subjetividad del desempleado en su condición de endeudado en el momento de trasvase y transformación de los valores del Estado-nación franquista a la *democracia* neoliberal contemporánea.

Considero que estas discursividades son inoperantes porque no responden a las interpelaciones narrativas correspondientes en sus contextos socio-culturales. Las transgreden a nivel formal asumiendo sus tradiciones estéticas heredadas y desocultándolas a raíz de esta interrupción. La herencia interrumpida común a todos estos desmontajes es la lógica de la temporalidad del progreso, de la promesa y de la deuda en sus diversas manifestaciones temáticas y formales. Una de las formas más habituales con

la que se representa esta interrupción es la lentitud en el montaje para representar la ausencia de *progreso* en la figura del desempleado. Como enuncia con claridad Judy Wajcman sintetizando la idea que subyace a esta lentitud en el discurso: "The powerful are fast, the powerless are slow" (*The Sociology of Speed* 1). En el capítulo 3, se explora la figura del trabajador huelguista desde su capacidad para (des)articular esta temporalidad del progreso. Hay un desplazamiento, por lo tanto, del sujeto parado al que para –del desempleado al huelguista. No obstante, hay que tener en cuenta que la expansión del malestar social característico del parado ha cristalizado en el sujeto precario. Esta figura contemporánea constituye un nuevo punto de inflexión en la lógica empleado/desempleado. En este paisaje la fuerza política del paro (de la detención) en la época contemporánea no queda restringida a la práctica de la huelga. Por este motivo, en el capítulo 3 se analizan ejemplos de estas *otras* expresiones de la interrupción de la temporalidad capitalista en el contexto laboral tal como se inscriben en los discursos culturales. Se le dará especial protagonismo al momento contemporáneo de globalización neoliberal desde este nuevo escenario en el que se halla el sujeto precario.

Capítulo 3

La figura del trabajador huelguista

Sección I. ¿Por qué reflexionar sobre la figura del trabajador huelguista en España?

Interrupción e inoperatividad en el tiempo de trabajo asalariado

Cuesta admitirlo pero el capitalismo ha conquistado plenamente la realidad, y parece aniquilar metódicamente todos los intentos de acabar con él. Los antiguos debates que anunciaban las causas de su crisis definitiva... resultan aburridos pasatiempos incluso en su forma más actualizada, cuando sabemos muy bien que la crisis es la forma de existencia del capital. Si el orden tiene en su propio centro el desorden y eso es lo que le confiere permanencia y estabilidad, la crisis cumple la misma función al convertir el obstáculo en un límite que puede ser superado. El gran obstáculo que se levanta frente al capital es la clase trabajadora. Más exactamente: son los trabajadores cuando se resisten a ser esclavizados mediante el salario. La lucha de clases empieza propiamente con este enfrentamiento, y el sueño del capital será siempre llegar a prescindir del trabajo vivo para hacer de la acumulación un proceso inexorable.... ¿cómo combatir lo que se presenta como un destino al que nadie escapa?
–Santiago López Petit (*El gesto absoluto* 13-15)

En el presente capítulo se analizan las formas de representación cultural de la figura del trabajador huelguista en tres periodos históricos que se caracterizan por su conflictividad social (años 30; años 60 y 70; y las primeras décadas del 2000)¹⁸⁴. Los

¹⁸⁴ En el estudio *Las huelgas en España 1905-2010* (2013), David Luque Balbona identifica tres picos huelguísticos a lo largo del siglo XX: el bienio 1919-1920; el bienio 1933-1934; y el periodo de 1976-1979. Esta sección se sitúa primeramente en los años 30 que es un momento en el que se están moviendo las bases del Estado moderno en España tras la pérdida de las colonias en 1898, y se están configurando las nuevas relaciones de poder económico y las oligarquías durante las dos primeras décadas del siglo: "tras la pérdida de los últimos vestigios del imperio colonial en 1898 –que supone la repatriación de los capitales españoles de ultramar, la orientación de la política económica experimentó un marcado giro nacionalista, con el reforzamiento del proteccionismo y del intervencionismo económico estatal.... El Estado se convierte en un instrumento muy activo de la economía para proteger la industria nacional naciente.... Lo que supone el nacimiento de un grupo privilegiado, el constituido por la burguesía industrial" (Luque 68). Tuñón de Lara en su ya canónico trabajo *Movimiento obrero en la historia de España* (1972) explica que "[d]e 1931 a 1933 hay una progresión constante de huelgas y huelguistas...." (909). Por otra parte, en relación al siglo XXI,

análisis culturales audiovisuales y narrativos se centran sobre todo en las formas en que la composición y el montaje discursivos –las maneras en que se articulan los relatos– interrumpen e inoperan la lógica de retribución económica del capital, tal como ésta se despliega en cada uno de los tres diferentes contextos socio-económicos analizados de la historia de España. De esta forma, se reflexiona sobre las transformaciones experimentadas en los discursos de emancipación a lo largo del siglo XX, y su cambio radical en el siglo XXI en respuesta a la desestructuración de la clase obrera experimentada a partir de los años 80 y consumada durante la recesión económica de 2007/8.

Este capítulo se concentra en la idea nuclear que sustenta la práctica de la huelga como interrupción de la producción capitalista, y, con ésta, la detención de sus formas de explotación. Por este motivo, se establece como correlato de los siguientes análisis de las discursividades de resistencia el cuestionamiento crítico del concepto de utilidad y productividad elaborado por el pensador Georges Bataille en sus nociones de gasto improductivo y de soberanía como gestos de *desposesión* en relación a la *delimitación* del tiempo futuro:

Digamos que el soberano (o que la vida soberana) comienza cuando, asegurado lo necesario, la posibilidad de la vida se abre sin límite. Recíprocamente, es soberano el goce de posibilidades que la utilidad no justifica (la utilidad: aquello cuyo fin es la actividad productiva). El *más allá* de la utilidad es el dominio de la soberanía. En otros términos, podemos decir que es *servil* considerar ante todo la duración,

explica Balbona en su artículo "La forma de las huelgas en España. 1905-2010" (2012) que del 2000 al 2005 hay un aumento del tamaño de huelgas (257). A partir de 2009, se rompe el dialogo que habían iniciado patronal y sindicatos para adaptar la economía a las nuevas demandas que imponía la globalización: "principalmente debido a la negativa de los sindicatos y del Gobierno a aceptar las medidas propuestas por las organizaciones de empleadores: la reducción de las cotizaciones sociales en cinco puntos porcentuales y el establecimiento de un nuevo contrato de trabajo con una indemnización por despido de veinte días. La relación entre sindicatos y Gobierno también se ve alterada por la aprobación del Real Decreto Ley 10/2010, del 16 de Junio, de medidas urgentes para la reforma del mercado de trabajo, contestado sindicalmente con la convocatoria de huelga general de ámbito nacional para el 29 de septiembre de 2010. De nuevo, ante un cambio en la postura del Gobierno no favorable a los intereses de los trabajadores el intercambio se vuelve negativo" (258).

emplear el *tiempo presente* en provecho del *porvenir*, que es lo que hacemos cuando trabajamos. (Bataille, *Lo que entiendo por soberanía* 64)

El paro en el trabajo implica un exceso simbólico para el régimen temporal del capital que contempla el valor del tiempo en la medida en que es capaz de producir una retribución *útil*. A través de los análisis culturales en esta sección pretendo hacerme cargo de ese exceso de forma que permita identificar las formas de interrupción ubicadas en los márgenes de los discursos sindicales. El objetivo consiste en contribuir a la reflexión sobre la reapropiación de la capacidad de determinar las formas sociales de producción en un contexto, el actual, en que la lucha de clases ha sido develada como motor del capitalismo y que la clase obrera ya no es un sujeto histórico, y en el que por lo tanto las luchas por la autonomía se hallan en sus márgenes:

La práctica autónoma no tiene hoy sujeto en el sentido de que no pertenece a nadie. Podríamos afirmar que es un gesto (no una gesticulación) que se repite y que *está a disposición* de todos los que quieren luchar. *Sin sujeto*, quiere decir, que en esta práctica autónoma confluyen la fuerza del anonimato y la fuerza de la espontaneidad. La autonomía sigue siendo lo que siempre ha sido: invención radical de nuevas formas de vida y de resistencia. (*Luchas autónomas en los setenta* 257¹⁸⁵)

Por ello, en el capítulo no me limito al análisis de las representaciones culturales de las huelgas según éstas se ciñen a las características que las definen en el campo sociológico. Estas serían, según las explica David Luque Balbona en su libro *Las huelgas en España. 1905-2010* (2013), las siguientes: primero, la huelga "es una *acción temporal*, independientemente del resultado, la intención de los trabajadores es volver al mismo puesto de trabajo"; segundo, "es una modalidad particular de acción colectiva: un paro individual como manifestaciones de protesta no se considera huelga"; tercero, la huelga

¹⁸⁵ Este trabajo es una obra colectiva de Espai en Blanc compuesta por los autores Santiago López Petit, Felipe Pasajes, Remigio Mesa Encinas, Albert Alonso Quiñones, Miguel Garau, Pablo César Carmona Pascual, La Ciutat Invisible, Amador Fernández-Savater, Colectivo Situaciones, Colectivo La Guillotina y Marina Garcés. Hay partes del libro anónimas que por lo tanto no se pueden citar con su autor correspondiente. Siempre que el texto indique su autoría será indicado.

"implica la *interrupción total del trabajo*, lo que la diferencia de otras acciones colectivas"; cuarto, "es realizada por *trabajadores*, puesto que la acción colectiva de otros grupos sociales (estudiantes, consumidores) es clasificada como huelga tan solo por analogía"; quinto, "la huelga no es una acción impulsiva, sino que representa una acción *racional* para lograr un fin (obtener ciertas mejoras, resistir las demandas del oponente o expresar una protesta)" (30). Por el contrario, en este capítulo se analizan los montajes culturales que representan el concepto de huelga relacionados con su significado etimológico proveniente de *holgar* que, a rasgos generales, se refiere a acciones improductivas. El filósofo Carlos Pérez explica en su ensayo *La huelga general como problema filosófico. Walter Benjamin y Georges Sorel* (2009) que a diferencia del idioma italiano, la etimología de *huelga* en castellano no se refiere directamente al paro laboral:

Mientras que el español (*huelga*, del latín, *follicare*, del que se siguen términos como *fuella*, *follaje*, *follar*, *holgar*, *holgazán*, *holgura*) remite etimológicamente a la acción de un respiro, como metonimia del descanso o de la pausa, el italiano (*sciopero*, *sciopérare*, del latín *ex-operari*, fuera de la obra) refiere literalmente a la cesación de una labor y con ello a una acción deponente. (19)

Las formas en que el cine y la literatura representan la acción de la pausa o detención como suspensión de la lógica temporal del capitalismo durante la modernidad en los tres periodos indicados son analizadas en profundidad a través de la novela *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)* (1934) de Luisa Carnés, del documental *O todos o ninguno* (1975-6), de Helena Lumbreras, y finalmente de la novela *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro. Además, en el periodo de los años 30 se incluye una breve reflexión sobre la producción anarcosindicalista de películas de ficción en régimen de colectividad durante la revolución social española (1936-1939). Con este apartado se pretende, por una parte, ahondar en la reflexión del montaje pedagógico durante los

singulares eventos acaecidos en la década de los años 30 en España (la Segunda República y la Guerra Civil) y, por la otra, dejar constancia del protagonismo que las organizaciones anarquistas adquirieron en la historia del movimiento obrero del país que "a comienzos del siglo pasado estaba marcado por la escisión de la Federación Regional Española (FRE) de la *Internacional* de trabajadores en dos corrientes: una anarquista, que seguía las orientaciones de Bakunin, y otra socialista, que seguía las de Marx. La ruptura entre ambas se produjo en el Congreso de Zaragoza de 1872; la mayor parte del movimiento obrero español había optado por la tendencia bakuninista (Luque 70)¹⁸⁶. Así, la obra de Luisa Carnés representa un discurso comunista de emancipación, mientras que las películas de ficción de la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) reflejan el de los anarquistas. En segundo lugar, se reflexiona sobre el montaje militante durante el franquismo mediante el análisis del documental de Helena Lumbreras *O todos o ninguno*¹⁸⁷. Con este estudio se pretende explorar, por una parte, la importancia del movimiento obrero en la lucha antifranquista y, por la otra, las contradicciones internas de

¹⁸⁶ En su trabajo *El movimiento obrero en España. Siglos XIX y XX* (1997) Teresa Abelló añade que "[l]a trayectoria de la FRE configuró el anarquismo y el socialismo marxista como las dos tendencias más destacadas del obrerismo español hasta los años treinta del siglo xx. Con numerosas puntualizaciones se sentaron las bases para una futura distribución geográfica según su influencia ideológica: el anarcosindicalismo mantuvo su supremacía en Andalucía y el 'triángulo revolucionario' formado por Cataluña, Zaragoza y Valencia, mientras que el socialismo controló Madrid y las zonas mineras y de industria pesada del País Vasco y Asturias" (29).

¹⁸⁷ La mayor parte de los trabajos culturales analizados para explorar el cine militante responden a la definición expuesta por Lorenzo Vilches en su *Diccionario de teorías narrativas* (2017): "un cine de intervención política, originado y producido fuera del sistema económico y con medios limitados, de contenido ideológico-político, exhibido fuera del circuito de distribución comercial y en las sedes de partidos, sindicatos, organizaciones sociales o salas alternativas. Un cine muy circunscrito a las luchas sociales y políticas, de conservación precaria por falta de medios y difícilmente conocido fuera de los contextos geográficos y sociales en donde fueron producidos" (154-55). Eduardo Ledesma en su artículo "Helena Lumbreras' *Field for Men* (1973): midway between Latin American Third Cinema and the Barcelona school" (2014) lleva a cabo un análisis del cine de Lumbreras en el que pone de manifiesto las principales corrientes de cine militante internacional con las que España estaba en diálogo: "Although Spain was not engaged in processes of de-colonization like much of the Third World, its status as a peripheral nation in Europe, and the relative backwardness of its film industry encouraged opting for a Third Cinema aesthetic praxis that emphasized process over product. Nevertheless, Spanish underground film-makers were aware of European avant-garde cinematic trends (Russian montage, French Nouvelle Vague, Italian neorealism), drawing on those cinematic influences as well. Spanish militant cinema was, therefore, at a unique crossroads between the radical Latin American film-makers and the European art house avant-garde. Indeed, I will argue that, on account of her interstitial position between European 'Second Cinema' and Latin American 'Third Cinema', Helena Lumbreras was able to articulate a hybridized counter-ideological cinema that integrated experimentalism and political commitment" (272).

la clase trabajadora como sujeto histórico en la determinación de las formas de producción. Es importante tener en cuenta que uno de los principales objetivos de la dictadura franquista era destruir a la clase obrera: "Esta desarticulación debería conseguirse a través de la imposición de un sistema autoritario y paternalista de relaciones industriales basado en un tipo de contrato individual implícito por el cual los trabajadores renunciaran a sus derechos de organizarse colectivamente a cambio de ser protegidos por el Estado en todos los aspectos de su trabajo" (Balfour, "El movimiento obrero desde 1939" 4). No obstante, la entrada de España en la economía occidental

entrañaba el cambio del modelo de relaciones industriales. El nuevo capitalismo español y multinacional necesitaba negociar la introducción de nuevas tecnologías directamente con sus plantillas. Además, le hacía falta el despido libre para poder competir a nivel europeo y le sobraba todo el aparato burocrático de regulación estatal de salarios y condiciones de trabajo. En términos generales, esta contradicción entre modernización y autoritarismo fue la dinámica más importante del proceso de cambio democrático. (Balfour, "El movimiento obrero desde 1939" 4)

Junto a la implementación de las políticas neoliberales y de forma más evidente a partir de los años 80 –a la par que la institucionalización de las luchas sociales– en España se inicia un proceso de desestructuración de la clase obrera que supone el debilitamiento del imaginario de la fábrica y por lo tanto del de las luchas sindicales tradicionales. Los peligros de la simbiosis entre capital y lucha obrera ya habían sido señalados por Karl Marx en su texto *Crítica al programa de Gotha* de 1875. Walter Benjamin recupera esta reflexión de Marx en su importante tesis XI publicada en *Sobre el concepto de historia*:

El conformismo, que desde el comienzo hizo su hogar en la socialdemocracia, no sólo está adherido a su táctica política, sino también a sus representaciones económicas. Ésta es una de las causas de su colapso ulterior. Nada hay que haya corrompido tanto a la clase trabajadora alemana como la opinión de que ella nadaba a favor de la corriente. El desarrollo técnico era para ella como el empuje del torrente con el cual creía estar nadando. De allí no había nada más que un paso a la ilusión de que el trabajo fabril, que se hallaba en la corriente del progreso técnico, representaba (por sí solo) una acción política. La vieja moral protestante

del trabajo celebraba en los obreros alemanes, bajo especie secularizada, su resurrección. El programa de Gotha ya lleva huellas de esta confusión. Define al trabajo como 'la fuente de toda riqueza y de toda cultura'. Barruntando cosas malas, Marx repuso que el hombre no posee otra propiedad más que su fuerza de trabajo, '[forzosamente] tiene que ser el esclavo de otros hombres que se han convertido... en propietarios'. A pesar de ello, la confusión sigue difundándose.... Este concepto que el marxismo vulgar se hace de lo que sea el trabajo, no se detiene largamente en la pregunta de cómo han de contar los obreros con el producto del trabajo mientras no puedan disponer de él. Sólo quiere percibir los progresos de la dominación de la naturaleza, y no los retrocesos de la sociedad. Ya exhibe los rasgos tecnocráticos que más tarde enseñará el fascismo. (45-46)

Debido ha esta contradicción interna al movimiento obrero, he seleccionado para los periodos de los años 30 y 60/70 obras que desoculten el trabajo de (re)producción de la mujer. La invisibilización de un trabajo vital para la supervivencia del capital como es el de la reproducción de la fuerza de trabajo alimenta el mito del capitalismo como un sistema que promueve el progreso y el desarrollo. En este sentido, se analizan obras donde el trabajo de la mujer (histórica, cultural y socialmente responsabilizada del trabajo de los cuidados) tiene un efecto desestabilizador de este mito. Al respecto, el sociólogo Jorge Moruno relaciona la conceptualización social del tiempo con el mito del progreso del capitalismo en su libro *No tengo tiempo. Geografías de la precariedad* (2018):

todo el trabajo socio-reproductivo –el pilar que hace posible la acumulación del capital– es trabajo 'improductivo', lo que produce una contradicción que se expresa en la crisis de cuidados, una crisis de falta de tiempo y del modo en que se vive y se piensa el tiempo. Solo desde un marco utilitarista puede entenderse que 'nada' es todo lo que no genera riqueza basada en el valor. Se trata en cambio de buscar fórmulas para que el individuo deje de estar sometido a la producción social y sea esta la que se someta al individuo social bajo el patrimonio común, pero para eso lo que debe emanciparse no es el trabajo, sino el proletariado del trabajo, tal y como destaca Marx en la *Crítica del Programa de Gotha*. (71)

En tercer lugar, se analiza el montaje espectral en la figura del huelguista durante la globalización neoliberal a través de la novela *La trabajadora* de Elvira Navarro. El objetivo es reflexionar sobre las posibilidades de interrupción del tiempo de trabajo en un contexto en que sus límites han sido desestabilizados e interiorizados en la subjetividad

del trabajador precario. Finalmente, en el apartado tercero del capítulo se realiza una breve recapitulación sobre la configuración de los montajes que persiguen la detención de la mirada.

Sección II. Transformaciones en los montajes sobre el trabajador huelguista

a) Años 30: el montaje pedagógico en el caso de *Tea Rooms. Mujeres obreras (novela-reportaje)* (1934) de Luisa Carnés, y la colectivización del cine de ficción por los anarcosindicalistas (1936-1938)

¿Qué más recuerdos? Acuden en completo desorden. Mujeres que esperan delante de una puerta de la fábrica. No se puede entrar más que diez minutos antes de la hora y, si se vive lejos, hay que venir con una veintena de minutos de anticipo, para no arriesgar un minuto de retraso. Hay un portillo abierto, pero oficialmente 'no está abierto'. Lluve a cántaros. Las mujeres están afuera bajo la lluvia, delante de esa puerta abierta ¿Qué más natural que guarecerse cuando llueve y está abierta la puerta de una casa? Pues delante de esta fábrica ni tan siquiera se piensa en hacer ese movimiento tan natural, porque está prohibido. Ninguna casa extraña es tan extraña donde se gastan cotidianamente las fuerzas durante ocho horas.
–Simone Weil, *La condición obrera* (201).

La novela de la escritora y periodista Luisa Carnés (1905-1964)¹⁸⁸ *Tea Rooms*.

Mujeres obreras (novela-reportaje) (1934) coloca en el centro de su historia la

¹⁸⁸ A lo largo de su carrera, Carnés compaginó su trabajo como periodista con su escritura de cuentos, novelas y teatro. Gran parte de su narrativa editada (se calcula que al menos la mitad permanece aún sin publicar) está centrada en la figura de la mujer proletaria. Publicó su primer cuento, "Mar adentro" (1926), en el diario *La Voz*. Su primer libro es una recopilación de relatos bajo el título *Peregrinos de [l] Calvario* (1928). *Natacha* (1930), su primera novela, trata íntegramente sobre los conflictos morales e identitarios de una sombrerera que intenta escapar de la pobreza aceptando tener relaciones extramatrimoniales con su jefe. A partir de 1932, Luisa Carnés comienza a trabajar en la revista *Estampa. Revista gráfica de literatura de la actualidad española y mundial* (1928-1938). *Tea Rooms. Mujeres Obreras (novela-reportaje)* (1934) la consagra como novelista pero la Guerra Civil interrumpe su carrera, y a partir de este momento su trabajo se centra en lucha política antifascista a través de *Estampa* y de otras publicaciones del Partido Comunista (Olmedo, *Itinerarios del exilio* 165). Carnés escribe su crónica de la Guerra Civil centrándose en las experiencias del exilio en la obra inédita hasta 2017 *De Barcelona a la Gran Bretaña. Episodios de heroísmo y martirio de la evacuación española* (1939). Durante su exilio mexicano continúa colaborando con la prensa y escribiendo textos periodísticos como por ejemplo la biografía de *Rosalía de Castro* (1945). Participa en las publicaciones producidas por exiliados antifranquistas (*Ultramar y Romance*) y mexicanas (*Letras de México, Revista Mexicana de Cultura* y *El Nacional*). Muchas veces firma sus piezas periodísticas con el nombre del personaje protagonista de *Natacha*, Natalia Valle. *Juan Caballero* (1956) es la única novela que publica en México (quince años después de su producción), en la que relata un episodio de la guerrilla antifranquista en 1942 (para un análisis de esta novela recomiendo el capítulo "Pueblo a pueblo por la liberación de España: *Juan Caballero*, de Luisa Carnés" (77-83) en *Narrativas Guerrilleras* (2014), de Daniel Arroyo-Rodríguez). Carnés narra su experiencia del exilio en *El eslabón*

cotidianidad de la mujer proletaria en el contexto de las luchas obreras de la España de principios del siglo XX¹⁸⁹. A través de una representación minuciosa del día a día de las trabajadoras en un salón de té en el Madrid de los años 30, Carnés describe cómo la mujer en *la familia nuclear* de la sociedad industrializada (tal como se ha desarrollado en el capítulo 2 con los trabajos de Silvia Federici) es doblemente explotada, por una parte, en su lugar de trabajo y, por la otra, en su casa:

En los países capitalistas, particularmente en España, existe un dilema, un dilema problemático de difícil solución: *el hogar, por medio del matrimonio, o la fábrica, el taller o la oficina*. La obligación de contribuir de por vida al placer ajeno, o la sumisión absoluta al patrono o al jefe inmediato. De una o de otra forma, la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador. ¿No viene a ser una misma cosa? (Carnés, *Tea Rooms* 136-37)

A través de esta denuncia, en la novela se cuestiona lo que la historiadora marxista-feminista Silvia Federici ha denominado "el mito de la progresividad del capitalismo"¹⁹⁰

perdido, inédita hasta 2002. En 2017, la editorial Hoja de Plata publicó *Trece cuentos* inéditos, y en 2018 la Editorial Espuela de Plata ha publicado dos volúmenes de cuentos completos (*Rojo y gris* y *De donde brotó el laurel*). Sus obras de teatro *Cumpleaños*, *Los bancos del Prado* y *Los vendedores de miedo* se publicaron en 2002. Antonio Plaza Plaza escribió un artículo sobre el teatro de Carnés en el exilio: "Teatro y compromiso en la obra de Luisa Carnés" (2010). Sus hasta ahora principales investigadores como por ejemplo Antonio Plaza Plaza e Iliana Olmedo consideran que gran parte de su obra es todavía inédita. De hecho, ha sido en las dos últimas dos décadas cuando ha trascendido la denuncia de la ausencia de Luisa Carnés en la Generación del 27, de la literatura de compromiso social de preguerra y de los autores del exilio republicano. Para un análisis de esta cuestión recomiendo el visionado del homenaje a Luisa Carnés llevado a cabo por el Instituto Cervantes de Madrid en 2018 (www.youtube.com/watch?v=4-h-bLWrDd0). Como muestra de este reconocimiento de la obra de Luisa Carnés en la actualidad, el pasado mes de marzo (2019), se inauguró un parque con su nombre en Madrid. Además, según los editores de Hoja de Plata existen negociaciones para que *Tea Rooms* pueda adaptarse próximamente a la televisión. Según han comunicado en su página de Facebook se ha llegado a un acuerdo con la productora Tandem Films.

¹⁸⁹ Según Ángela Ena Bordonada, las obras de Luisa Carnés son un buen testimonio de la mujer trabajadora ("Imagen de la mujer trabajadora en la novela española del primer tercio del siglo XX" 137). En su artículo resalta también la obra *Diario de una obrera* (1912), de María de Echarri. También determina las influencias narrativas producidas en el siglo XIX: *La tribuna* (1888), de Emilia Pardo Bazán, el escritor Ceferino Tresserra (1830-1880), y *Rosa, la cigarrera de Madrid* (1872 y 1878) de Faustina Sáez de Melgar (Ena 132). Juan Antonio Cabezas representa también a la mujer desde "contenidos reivindicativos de su situación de trabajadora" (Ena 134) en su obra *La señorita 0-3* (1932). Más concretamente sobre la temática de las huelgas destaca la novela *El metal de los muertos* (1920), de Concha Espina. Esta novela retrata las condiciones de explotación de los trabajadores del cobre en Río Tinto (Huelva) que desembocaron en una huelga en 1917. En el campo sociológico, recomiendo las obras de Mary Nash para abordar la condición de la mujer trabajadora durante la primera mitad del siglo XX. Por otra parte, es importante señalar que dos novelas que ilustran directamente la figura del trabajador huelguista durante la década de los años 30 son *Siete domingos rojos* (1932), de Ramón J. Sender y *Octubre rojo en Asturias* (1935), de José Fernández Díaz.

¹⁹⁰ Otros críticos también han puntualizado el interés de la obra de Carnés por retratar el capitalismo a través de sus relaciones de explotación inherentes. Por ejemplo, Iliana Olmedo en su artículo "El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea rooms* (1934) de Luisa Carnés" (2014) explica que "el enfoque de Luisa Carnés, centrado en descubrir las contradicciones de la modernidad a través de la crítica del trabajo femenino, singulariza su creación. La innovación reside en que la autora modifica la representación del papel femenino al revelar las condiciones nefastas del

(*El salario del patriarcado* 104) en referencia a la creencia en la necesidad de este sistema de organización económica para el progreso y avance de la sociedad: "[E]l desarrollo capitalista no es... el desarrollo de las capacidades humanas y... de la capacidad de cooperación social, según anticipó Marx. También es el desarrollo de relaciones de poder desiguales, jerarquías y divisiones, que a su vez generan ideologías, intereses y subjetividades que constituyen una fuerza social destructiva" (107). Simone Weil fue otra pensadora marxista que escribió una dura crítica sobre el exceso de confianza del socialismo en la industrialización y las fuerzas productivas. Concretamente, en su trabajo *Reflexiones de las causas de la libertad y de la opresión social* (1934) que se editaba el mismo año que *Tea Rooms* expone su crítica a la confianza de Karl Marx en el productivismo con las siguientes palabras:

El desarrollo de la gran industria convirtió a las fuerzas productivas en la divinidad de una especie de religión que influyó en Marx, a pesar suyo, al elaborar su concepción de la historia. El término de religión puede sorprender tratándose de Marx; pero creer que nuestra voluntad converge con una misteriosa voluntad que mueve el mundo y nos ayudará a vencer es pensar religiosamente, es creer en la Providencia. De hecho, el vocabulario mismo de Marx lo demuestra, pues contiene expresiones casi místicas, como por ejemplo 'la misión histórica del proletariado'. Esta religión de las fuerzas productivas en cuyo nombre generaciones enteras de empresarios han aplastado a las masas trabajadoras sin el menor remordimiento constituye asimismo un factor de opresión en el interior del movimiento socialista; todas las religiones hacen del hombre un simple instrumento de la Providencia, y el propio socialismo pone a los hombres al servicio del progreso histórico, es decir del progreso de la producción. (12-13)

En relación a esta crítica del progreso, y a través de la ficción narrativa, Luisa Carnés testimonia, de nuevo en su segunda novela, cómo la consolidación de la modernidad mediante la industrialización en España produjo desigualdades en las mujeres trabajadoras

trabajo" (507). En este sentido, Luisa Carnés y Simone Weil están cubriendo una falla en el pensamiento marxista contemporáneo a sus obras al abrir las reflexiones sobre el trabajo a perspectivas que no estuvieran sólo centradas en las luchas sindicales: en el caso de Carnés a través de la explotación de la mujer y en el caso de Weil mediante su análisis de las formas cotidianas de sometimiento.

de la Segunda República¹⁹¹. Entre las clases sociales pobres, la violencia focalizada concretamente en las mujeres permaneció naturalizada incluso dentro de los círculos sindicalistas y revolucionarios en un momento histórico en el que la lucha sindical había consolidado a la clase obrera como un agente histórico con poder tras las huelgas y los motines contra la Guerra de Marruecos durante las dos primeras décadas del siglo XX¹⁹². La tercera explotación que Luisa Carnés pone de manifiesto con su novela es la de la exclusión de la mujer de la cultura y la educación¹⁹³. Como en el resto de las obras culturales analizadas pertenecientes a la década de los 30, la emancipación a través de la

¹⁹¹ En la primera novela de Luisa Carnés, *Natacha* (1930), se narra la cotidianidad en una fábrica de sombreros a través del punto de vista del personaje protagonista Natalia Valle, quien reúne las mismas características que Matilde. Son jóvenes de clase obrera que perciben tanto el trabajo como el matrimonio como una fuente de explotación a la que están condenadas debido a su condición de clase. Por otra parte, *Natacha* y *Tea Rooms* centradas en relatar los matices del adentro del trabajo se corresponden con episodios biográficos de Luisa Carnés, como lo resaltan la mayoría de los críticos que estudian su obra. Particularmente, interesa el hecho de que Carnés (la mayor de seis hermanos) se vio obligada a trabajar con sólo 11 años en un taller de sombreros y que más tarde trabajó también como dependienta en una pastelería, debido a las penurias económicas familiares. Así lo resaltan por ejemplo Antonio Plaza Plaza e Iliana Olmedo en los trabajos mencionados, y Sabela Pena García en su tesis doctoral "*El ángel del hogar se echó a volar*": *La construcción de las nuevas feminidades en la novela de la Edad de Oro de las escritoras españolas* (2018) (99-100).

¹⁹² María Gloria Núñez Pérez desarrolla en su artículo homónimo la evolución de la situación laboral de las mujeres en España durante la Segunda República (1931-1936). Durante estos cinco años el gobierno republicano intentó modernizar la economía del país reformando políticas y leyes que socializaran y desarrollaran las formas de riqueza, en un contexto de crisis económica internacional. Sin embargo, como concluye Núñez Pérez el trabajo de las mujeres durante la república "representa una continuidad respecto a épocas anteriores en lo que se refiere a la insuficiente integración de la mujer en el mercado de trabajo y en el carácter diferencial que tienen en conjunto su situación allí. Ello estaría en relación con el modelo social imperante que admite sólo secundariamente a la mujer en el mundo laboral y la adscribe prioritariamente al cuidado de la familia dentro del ámbito privado" (30). Por otra parte, Núñez Pérez explica que aunque se había acentuado la actividad sindical en las trabajadoras todavía tenían más dificultados que los hombres para desarrollar su lucha obrera: "La conflictividad entre las obreras aumentó en la República conforme se agudizaba el movimiento huelguístico general, según puede seguirse en las estadísticas del Ministerio de Trabajo. Puede constatar un mayor número de conflictos en el textil, tabacos, cerillas y alimentación. Son actividades donde se conjugaba un apreciable sindicalismo de clase y un empeoramiento de las condiciones laborales por la crisis productiva consecuencia de la Depresión del 29. Ambos elementos junto con el ambiente de oposición política de la clase obrera, llevan a que los años 1933 y 1934 sean los de mayor número de jornadas laborales perdidas y de huelguistas" (29-30).

¹⁹³ En la novela, la necesidad de alcanzar la emancipación a través de la pedagogía y la cultura aparece en varios fragmentos. Algunos ejemplos son los siguientes: "Marta hace de 'eso' un fin, no un medio, y 'eso' sólo puede estar menos mal (nunca bien) como un medio para un fin determinado; por ejemplo, estudiar aprovechando las facilidades económicas del amigo; hacerse una cultura emancipadora" (212); "Si Laurita hubiera poseído una cultura media, no hubiese estado dominada por prejuicios seculares de religión y tradición; hubiera procedido en forma muy distinta" (221); "Mujeres se preparan a luchar contra la guerra, a luchar por su emancipación y derecho a la vida. No son mujeres tipo estandarizados, con gafas de concha, corbata y un carterón de hule o cuero debajo del brazo. Las de hoy son mujeres 'sin tipo', obreras miserables, con un hijo en el vientre; mujeres que, a veces, no saben leer" (222-23). En relación a la ideología política comunista de Luisa Carnés, en su tesis doctoral Pena García interpreta el discurso de esperanza en la pedagogía como una muestra de su afiliación al Partido Comunista: "[S]e destaca la importancia de la educación. La educación tiene el propósito de formar a las mujeres políticamente, de forma que sean conscientes de su situación y decidan unirse en la reivindicación de sus derechos.... En *Tea Rooms*, siguiendo las teorías de Lenin, Kautsky o Gramsci, educar es generar una conciencia política de clase por parte del proletariado suficiente para organizar y llevar a cabo la revolución y el cambio.... El ideal de Carnés deja claro que la educación debe llegar a toda la sociedad, como sucede ya en ese país modelo, Rusia" (Pena García 135).

pedagogía es también un aspecto definitorio de esta novela. En un periodo en que más de la mitad de la población era analfabeta (el 38% de las mujeres y el 23% de los hombres, según Núñez Pérez 25), *Tea Rooms* reclama la necesidad de construir herramientas didácticas para trabajar por una emancipación autónoma de la mujer proletaria:

[T]ambién hay mujeres que se independizan, que viven de su propio esfuerzo, sin necesidad de 'aguantar tíos'. Pero eso es en otro país, donde la cultura ha dado un paso de gigante; donde la mujer ha cesado de ser un instrumento de placer físico y de explotación; donde las Universidades abren sus puertas a las obreras y a las campesinas más humildes. Aquí, las únicas que podrían emanciparse por la cultura son las hijas de los grandes propietarios, de los banqueros, de los mercaderes enriquecidos; precisamente las únicas mujeres a quienes no les preocupa en absoluto la emancipación, porque nunca conocieron los zapatos torcidos ni el hambre, que engendra rebeldes. (*Tea Rooms* 136)

Esta mención a la importancia de la educación a través de la cultura está enmarcada en el discurso de lucha de clases. La cita refleja el enfoque transgresor del debate sobre las posibilidades de emancipación de la mujer a través de su acceso a la esfera laboral. En la novela se insiste en que para la mujer pobre el trabajo sólo suponía una forma de subsistencia ligada a una mayor explotación ya que no se podía desprender de ningún modo de la otra cadena de (re)producción, la del trabajo doméstico.

Para mostrar cómo la novela representa la relación de transversalidad entre esta doble explotación en el espacio del hogar y en el espacio del trabajo, se analizan las maneras en que la escritora configura una composición dialéctica a través del tratamiento de las voces narradoras y de la yuxtaposición de situaciones, a primera vista, distanciadas entre sí¹⁹⁴. Como veremos, esta estructura dialéctica que se desarrolla mediante dos

¹⁹⁴ Sobre la explotación en el lugar de trabajo es importante señalar que la novela contiene descripciones sobre los bajos salarios, las malas condiciones laborales y la poca higiene. Concretamente, se retrata la insalubridad en el trabajo en las páginas 41 y 42 y en la 182. Algunos fragmentos son los siguientes: "¡Qué asqueroso este cuarto -un metro cuadrado escaso-.... Dentro huele mal.... Ni un solo agujero por donde la atmósfera pueda renovarse" (41); "¡Qué porquería de cuarto!" "¡Qué mal huele!" En particular por las mañanas, cuando se llega de fuera, donde hay un hermoso sol y unas calles limpias y alegres. Y 'hale, adentro'.... 'Además de la mierda que una gana, esta porquería de cuarto.' Pero 'una' no protesta nunca, al menos ante la encargada o el jefe supremo, el propietario; 'una' se conforma con

modalidades de voces y acontecimientos conflictuales interrumpe intermitentemente la discursividad pedagógica que articula el montaje progresivo y lineal del *Bildungsroman*¹⁹⁵. Como explica Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición, dialéctica* es la composición cuyo proceso consiste en "dys-poner" los materiales de tal forma que se comprenda su configuración dialécticamente. Por *dialéctica*, el autor entiende lo siguiente: "El antiguo verbo griego *dialegestai* significa controvertir, introducir una diferencia (*dia*) en el discurso (*logos*). En tanto confrontación entre opiniones divergentes con el fin de lograr un acuerdo sobre un sentido mutuamente admitido como verdadero, la dialéctica es por lo tanto una manera de pensar ligada a las primeras manifestaciones del pensamiento racional en la Grecia antigua" (81-82). A modo de introducción, uno de los mecanismos de interrupción del orden lineal de la estructura es el tono austero y sobrio –así como el contenido de la información que ofrece– de la voz narradora principal que expresa, en mayor parte, los pensamientos de Matilde a lo largo del texto, y que amortigua –cuando no anula– el posible triunfalismo del desenlace prototípico de las novelas de aprendizaje¹⁹⁶. El otro mecanismo consiste en la

murmurar un poquito de la pocilga inmundada, mientras se viste o desnuda en ella, con la compañera de turno" (*Tea Rooms* 42).

¹⁹⁵ El género de la novela de aprendizaje es el "que narra la historia de un personaje a lo largo del complejo camino de su formación intelectual, moral, estética o sentimental en el tránsito de la adolescencia y primera juventud a la madurez. Aunque se trata de un género presente desde antiguo en la Literatura, acaso por su fundamento antropológico en los rituales de la iniciación, fue en Alemania donde fue definido en primer lugar su concepto *Bildungsroman* - inspirado por el *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) de Goethe" (Villanueva 193-34). Lynn C. Purkey establece una significativa relación entre la escritora rusa Alexandra Kollontai y Luisa Carnés. Purkey considera que Carnés está influenciada por Kollontai de quien toma la utilización del género de la novela de aprendizaje para reflexionar sobre la condición de la mujer trabajadora. En el capítulo "The New Woman and the Second Republic" de su libro *Spanish Reception of Russian Narratives, 1905-1939* (2013) Purkey explica: "Alexandra Kollontai, writer, politician and ambassador immediately following the Revolution.... In *La mujer nueva y la moral sexual* [The New Woman and Sexual Morality, 1918], Kollontai redefined gender roles and female sexuality, postulating a new woman who would revolutionize the work-place and traditional family relations.... Spanish writers like María Teresa León and Luisa Carnés were in dialogue with this subversive feminist *Bildungsroman*" (109).

¹⁹⁶ El tono sobrio de la voz narradora emula el contenido apesadumbrado de sus descripciones, mezclándolo a veces con otro tono humorístico pero siempre escueto y austero. Como ejemplo, cito los siguientes fragmentos de la novela: "El ambiente del salón es áspero, caliginoso, pesado. Sin embargo, no falta público dominguero, gustoso en aspirarlo, en envenenarse con él" (65); "Cae la tarde, pesada y caliente. De pronto, algo singular surge en la puerta de la calle; algo que atrae todas las miradas del interior, que hace distender los músculos del cuello y replegarse los párpados grasientos" (66); "Su perfil de loro le es a Matilde profundamente antipático. Le adivina en el porvenir gordo, calvo,

yuxtaposición de situaciones distantes de tal forma que al igual que con el montaje de atracciones del director soviético S. M. Eisenstein se produzca un *shock* en el lector por la asociación de escenarios heterogéneos (por ejemplo, hay referencias a los espacios de Rusia, Italia o los arrabales de Madrid). Vicente Sánchez-Biosca ofrece la traducción de un importante fragmento de Eisenstein sobre el montaje de atracciones en su libro *Teoría del montaje cinematográfico*: "Es atracción... todo momento agresivo del teatro, es decir, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica verificada por medio de la experiencia y calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados *shocks* emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado, su conclusión ideológica final' (95). También, para desarrollar mi análisis literario de esta novela sobre la condición social de la mujer trabajadora se abordan brevemente los diferentes componentes narrativos como las formas de caracterización y descripción, la focalización, la construcción del espacio y el tiempo o el estilo lingüístico¹⁹⁷. Asimismo, el análisis de la escritura de Luisa Carnés se elabora en relación a las reflexiones sobre las formas de alienación durante los años 30 y el feminismo marxista contemporáneo desarrollados, una, por Simone Weil y, la otra, por Silvia Federici. Con todo ello, se pretende demostrar cómo estas formas narrativas de desocultamiento de la violencia mistificada contra la mujer

con unas alpargatas pringosas y esa nariz de loro y esa bata azul... Algo horrible" (213). La crítica literaria que más directamente habla del tono en la novela es Brigitte Magnien en "La mujer y el trabajo en la novela de los años 30" (1997): "la serenidad del tono, pocas veces turbado por la polémica, la emoción o la rebeldía. La escritura de esta mujer, fría y sin adornos retóricos, corresponde con la figura digna y austera de la protagonista" (34).

¹⁹⁷ Iliana Olmedo indica en *Itinerarios de exilio* (54) que a partir de la primera década del siglo XX se publicaron en España textos de diferentes índoles ideológicas que revisaban la condición de la mujer en la modernidad. Algunos de estos textos son: *La mujer del porvenir* (1916, Concepción Arenal), *Cartas a las mujeres de España* (1916, Gregorio Martínez Sierra) *Feminismo, feminidad, españolismo* (1917, Gregorio Martínez Sierra) *La condición social de la mujer en España. Su estado actual: su posible desarrollo* (1919, Margarita Nelken), *La mujer moderna y sus derechos* (1927, Carmen de Burgos) *Eva curiosa* (1930, Gregorio Martínez Sierra), *Nuevas cartas a las mujeres de España* (1932, Gregorio Martínez Sierra), *La mujer* (1932, Santiago Ramón y Cajal), *El derecho de la mujer* (1936, Clara Campoamor). Estos textos evidencian que la obra de Luisa Carnés se publica en un momento en el que se discutía sobre la figura de la mujer en los ámbitos culturales y políticos del país.

proletaria provocan un efecto *desacelerador* en la organización temporal progresiva (y productiva) del relato, e *inoperan* de esta forma el tiempo del capital. Finalmente, es necesario señalar que la obra de Luisa Carnés ha quedado en la sombra hasta recientemente por su condición de mujer, de republicana y de clase social pobre, y quizás también por su mirada marxista fuertemente influenciada por la revolución bolchevique de 1917. Sin embargo, la mayor parte de los temas que aborda son de actualidad, como por ejemplo la legalización del aborto, la desmitificación del concepto de amor romántico, la maternidad y la conciliación, las formas de sometimiento y alienación en el trabajo, el acoso sexual o la prostitución.

Tea Rooms. Mujeres obreras narra la historia del devenir revolucionario de Matilde, una joven pobre de Madrid que, a pesar de buscar empleo como mecanógrafa, debe trabajar como camarera en una casa de té. A lo largo de un año, Matilde observa y describe las vicisitudes de sus compañeras de trabajo y las de los clientes, elaborando así un retrato dinámico y prolijo de los prototipos de las diferentes clases sociales durante esos conflictivos años cuando, finalizada la Dictadura de Primo de Rivera, la ciudad era un escenario de huelgas (Luque 76). Sus descripciones van acompañadas de reflexiones sobre la división en clases sociales y la explotación en general, sobre la condición social alienada de la mujer, en particular y sobre las posibilidades de la lucha obrera (a través del personaje de su vecino desempleado)¹⁹⁸. Estas observaciones la conducen a renunciar a un posible marido, es decir, a su destino como esposa y madre en una familia proletaria como era habitual en ese periodo histórico (Núñez Pérez 15). Para este personaje, la explotación

¹⁹⁸ Este personaje es el que le habla a Matilde del discurso revolucionario socialista. Su presencia en la novela es escasa pero significativa en relación al impacto que tiene en el devenir revolucionaria de la protagonista. Un ejemplo de su presencia es el siguiente: "Sin la unidad en la acción no se consigue nada. Ocurre igual con las peticiones de aumento de salarios, unos son solidarios y otros no; y es natural, en esta situación de cosas, el que habla es el que pierde. Así salen las cosas. 'Solidaridad. Solidaridad y a la cabeza.' Estas palabras pertenecen al 'parado' vecino de Matilde. 'Ese sabe bien lo que se dice' y tiene razón que le sobra" (*Tea Rooms* 153).

por su jefe en el lugar de trabajo es la misma que la de su marido en la casa, espacio que considera también laboral. Por ejemplo, en el siguiente fragmento de *Tea Rooms* se aprecia cómo un hombre pretendiente de Matilde es concebido en el contexto sociocultural como una forma de proveerse para solucionar las necesidades básicas de subsistencia:

"[Antonia–] El chico es un infeliz; lo que se dice una buena persona. Y con sus cuartitos. Hay que tener esto muy en cuenta. Piénsalo bien, chica. Se ve, desde luego, que está por ti, y en cuanto no te viera tan arisca... Yo te lo digo por tu bien. Fíjate el porvenir que la aguarda a una aquí. Y ya sé que tú no eres de esas románticas que se hacen ilusiones. ¿Románticas? Antonia llama románticas a las muchachas que aún siguen esperándolo todo de una buena boda. Y, en efecto, Antonia ha podido observar que Matilde no pertenece a esa clase de mujeres.... Matilde ha visto de cerca, ha 'tocado' la tragedia del hogar, la 'felicidad', 'la paz' del hogar cristiano, tan preconizado por curas y monjas. (134-5)

La trama avanza a través de las escenas dialogadas y de las descripciones visuales de la narradora omnisciente y del personaje protagonista, por lo tanto mostrando más que narrando la historia. En ocasiones estas voces no son distinguibles porque se entrelazan mediante el estilo indirecto libre. El tiempo de la trama está concentrado en el periodo de un año, como indican las distintas estaciones que se van enumerando en la novela, empezando por el invierno y terminando en el otoño. La novela está dividida en 22 capítulos sin titular y numerados que a rasgos generales siguen la siguiente línea argumentativa: Matilde busca empleo como mecanógrafa pero debido a las consecuencias de la crisis económica internacional y a su condición de clase social pobre no encuentra nada. Durante su periodo como desempleada recibe una oferta de trabajo como mecanógrafa pero el anuncio encubre otros intereses –se insinúa que sexuales– del empleador. La renuncia de Matilde a aceptar esta oferta desencadena un primer estadio de desidentificación de este personaje con el modelo de su madre quien la anima a aceptar el trabajo para salir de la situación de precariedad en la que se encuentran. Al abandonar su

deseo de trabajar como mecanógrafa, encuentra empleo en el salón de té, en el que narra las anécdotas que experimenta y observa –como por ejemplo, una huelga de camareros– junto a sus compañeros de trabajo (Antonia, Paco, Esperanza, Laurita, Cañete, Marta, el 'ogro', Trini, los repartidos, etcétera) y de los clientes (los tertulianos del cine, directores y actores, unas monjas, matrimonios, Fazziello, etcétera). Finalmente, una serie de acontecimientos trágicos para sus compañeras de trabajo y para el cliente italiano (Matilde, Marta, el hijo de Fazziello) la conducen a tomar partido en la lucha de los trabajadores. Para ello Matilde decide abandonar la posibilidad de su rol de esposa (heredado éste a través de la figura de la madre) rechazando a su pretendiente¹⁹⁹.

El principal desocultamiento de la novela consiste en mostrar la violencia transversal que desencadena el hecho de que la (re)producción de la fuerza de trabajo en el espacio

¹⁹⁹ A continuación, se explica de forma más extensa lo que ocurre en cada capítulo. En el capítulo 1, Matilde acude a una entrevista de mecanógrafa. En el capítulo 2, la familia recibe la oferta de la agencia Rick y Matilde la rechaza porque implica favores sexuales. La madre no aprueba su decisión y esto provoca un distanciamiento afectivo entre ella y Matilde. En el capítulo 3, continúa la búsqueda de trabajo y deambula por las calles observando el paisaje. En el capítulo 4, comienza el trabajo en el salón de té y la protagonista ofrece descripciones sobre las condiciones de explotación y el disciplinamiento proveniente de la encargada. En el capítulo 5, Matilde caracteriza a sus compañeros de trabajo y denuncia la descompensación entre el salario y las ganancias. En el capítulo 6, se explican las condiciones de insalubridad y falta de higiene en la cafetería. En el capítulo 7, se habla del pluriempleo de Trini. En el capítulo 8, aparecen las primeras reivindicaciones de los trabajadores del salón de té. Se han eliminado los descansos de algunos empleados para compensar las vacaciones de otros, pero las quejas finalmente no cristalizan en demandas oficiales a la empresa. En el capítulo 9, Felisa es despedida, aparecen ratones en el salón y se describe a un cliente que llama la atención de todos por su extraño comportamiento. En el capítulo 10, hay un punto de inflexión en la transformación de Matilde, quien incrementa su visión negativa de la sociedad y, por lo tanto, su deseo de transformarla. También se presenta a los clientes que pertenecen al mundo del cine. Uno de ellos intercambiará una revista de cine con Laurita y comenzarán una relación con esta trabajadora de clase adinerada a escondidas. En el capítulo 11, hay unas revueltas en la calle porque unos jóvenes cantan el himno de la Internacional y vitorean a Rusia a la salida del cine donde se muestra una película socialista. También se produce una escena de celos e infidelidad entre un trabajador y su esposa. En el capítulo 12, una joven de clase media (Laurita) comienza a trabajar en la pastelería. Fazziello recibe noticias sobre la detención política de su hijo en Italia por los fascistas. En el capítulo 13, contratan a una joven de clase muy pobre y a raíz de unas monjas que consumen en la cafetería la narradora crítica la religión y la institución católicas. En el capítulo 14, un repartidor quiere tener un noviazgo con Matilde, se produce una huelga de camareros, y aparece una reflexión crítica sobre el concepto de amor romántico y el matrimonio. En el capítulo 15, continúa una huelga de camareros que dura 24 horas. En el capítulo 17, hay una mención a la revolución bolchevique de 1917 y se menciona la esperanza de que se produzca una en España. En el capítulo 18, Marta roba dinero de la cafetería y aparecen ratones que han comido parte del género. En el capítulo 19, se consuma la relación entre Laurita y el cliente relacionado con el cine y muere el hijo de Fazziello. En el capítulo 20, descubren a Marta robando y la encargada la despide. En el capítulo 21, Laurita está embarazada del tertuliano de cine y decide abortar clandestinamente a recomendación de él. Las trabajadoras se enteran de que Marta está trabajando como prostituta. En el último capítulo 22, Laurita muere a causa del aborto clandestino, Marta explica su vida como prostituta, se relata el día cotidiano de trabajo con la ausencia de Marta y de Laurita, se narran las noticias nuevas de Fazziello en relación a la vida política antifascista de su hijo, hay un mitin sindicalista a la salida de una fábrica dirigido por una trabajadora embarazada que denuncia la partida de los soldados a la guerra, y Matilde decide sumarse a la lucha obrera por la emancipación y rechazar a su pretendiente.

doméstico sea invisibilizada como trabajo para el capital al no ser asalariada. La historiadora y crítica marxista-feminista Silvia Federici en su ensayo *El patriarcado del salario* (2018) explica que a finales del siglo XIX "las mujeres que trabajaban en las fábricas son rechazadas y enviadas a casa, de forma que el trabajo doméstico se convierte en su primer trabajo y ellas se convierten en dependientes" (16-17)²⁰⁰. De hecho, el hogar deviene un centro de producción: "la reproducción de la fuerza de trabajo implica el trabajo doméstico no retribuido de las mujeres —preparar la comida, lavar la ropa, criar a los hijos, hacer el amor—. Por el contrario, [Karl Marx] insiste en representar al trabajador asalariado como un ente que se autorreproduce" (Federici 57). Federici explica que la reelaboración feminista de las teorías de Marx no rechaza la imprescindible obra de este pensador sino todo lo contrario: implica la utilización de sus herramientas de análisis. Especialmente la idea medular de Marx sobre el hecho de que la fuerza de trabajo no es natural sino que debe ser producida socialmente

[n]os llevó a pensar la sociedad y la organización del trabajo como formado por dos cadenas de montaje: una cadena de montaje que produce las mercancías y otra cadena de montaje que produce a los trabajadores y cuyo centro es la casa. Por eso decíamos que la casa y la familia son también un centro de producción, de producción de fuerza de trabajo. Y con ellas la violencia que produce esta explotación y sometimientos velados. (18)

En la novela, el salón de té es el espacio central. A partir de él emergen otras espacialidades como la casa familiar de Matilde, el arrabal, Bilbao, los barrios de trabajadores, los prostíbulos, el cine, el hipódromo, la casa de citas, la Italia fascista o la

²⁰⁰ En este fragmento, Federici desarrolla más ampliamente su argumento: "A partir de 1870, aproximadamente, empieza un gran proceso de reforma en Inglaterra y EEUU, que después se despliega en otras partes de Europa, por el cual se crea la familia proletaria. Este proceso es la expresión de un cambio histórico de la política del capital. Hasta 1850-1860 el capitalismo se fundaba [en]... un régimen laboral donde se extiende al máximo el horario de trabajo y se reduce al mínimo el salario.... Pero lo que vemos a partir de finales del siglo XIX, con la introducción del salario familiar, del salario obrero masculino... es que las mujeres que trabajaban en las fábricas son rechazadas y enviadas a casa, de forma que el trabajo doméstico se convierte en su primer trabajo y ellas se convierten en dependientes. Esta dependencia del salario masculino define lo que he llamado 'patriarcado del salario'; a través del salario se crea una nueva jerarquía, una nueva organización de la desigualdad: el varón tiene el poder del salario y se convierte en el supervisor del trabajo no pagado de la mujer. Y tiene también el poder de disciplinar" (Federici 16-17).

URSS. *Tea Rooms* no está narrada en la casa familiar, en el espacio de reproducción de la fuerza de trabajo, pero Matilde acepta las condiciones precarias del empleo en la cafetería como consecuencia de la situación de pobreza en la casa familiar. La novela visibiliza el complejo entresijo de relaciones de sometimiento entre las *dos cadenas de montaje* que cristalizan en el personaje de Matilde y más concretamente en su mirada escéptica hacia la sociedad:

[Matilde] No interviene en la conversación más que con monosílabos. Piensa en su situación. Que apenas ha cambiado. Su inquieto y penoso deambular cesó. Su paso es más firme y ha ganado en ritmo. Por lo demás, los alimentos han mejorado poco en casa y el ambiente, en general, sigue siendo el mismo. Su concepto de la vida no ha sufrido variación; al contrario. Su definición de la sociedad: 'los que suben en ascensor y los que utilizan la escalera interior', se ha consolidado. No se llega a una definición tan concreta sin una larga experiencia de la humillación y del dolor; sin antes haber tocado, haber sopesado el valor de cada una de esas dos mitades. Dos mitades que en un principio aparentan un solo cuerpo, que no hubiera sido dividido aún: un solo cuerpo sólido, indivisible. Sólo en apariencia, porque la división existe: la división existe desde el principio, desde el origen de los siglos. (*Tea Rooms* 77-8)

Matilde, primero como hija, y después como posible madre y esposa, se halla en medio de las dos cadenas de montaje expuestas por Federici en *El patriarcado del salario*. Por lo tanto, la condición de su mirada es fundamental para exponer la cotidianidad de la mujer trabajadora, pensarla y transformar así la sociedad, objetivo éste de la escritora con esta novela que se enmarca en el género de compromiso social de preguerra²⁰¹. Esta exposición se consigue al colocar a la par la explotación en el ámbito de la familia y la del trabajo

²⁰¹ Fulgencio Castañar incluye a Luisa Carnés en su manual *Compromiso en la novela de la II República* (1992) junto a otros autores como R. J. Sender, A. Samblancat, J. Díaz Fernández, J. A. Cabezas, J. Arderius o C. M. Arconada. Además, los principales críticos de la obra de Carnés, han resaltado las similitudes formales de *Tea Rooms* con el resto de novelas de esta corriente. Por ejemplo, Iliana Olmedo en su artículo ya citado explica que la novela social adquirió fuerte relevancia en los años 30, sin embargo, Luisa Carnés desarrolla un estilo singular ya que por su condición de género y de clase estaba al margen de los debates culturales: "Las creadoras, descentradas de las corrientes de prestigio, no absorbieron de manera estricta las distintas fuerzas que corrían por el campo cultural; de este modo, Luisa Carnés asimiló y adaptó los supuestos de prestigio a un proyecto personal. Acorde con la fuerte politización del entorno, desde su primer libro, *Peregrinos de [l] calvario* (1928), incorporó la denuncia social a la retórica de lo nuevo y, al igual que otros novelistas coetáneos, mostró la 'tensión generada por la búsqueda de una síntesis entre lo social y lo individual, lo objetivo y lo subjetivo, lo público y lo privado... lo político y lo estético'" (505).

asalariado, lo cual en primer lugar provoca un extrañamiento pues muestra una realidad ocultada ya que "el salario como forma de organización social... invisibiliza áreas de explotación" (Federici 19). En segundo lugar, esta doble explotación interrelacionada queda expuesta a través del doble montaje narrativo que se ha enunciado en la introducción de la sección. El progreso de la narración del texto va siendo interrumpido intermitentemente por las reflexiones sobrias de la voz narradora omnisciente, las de los pensamientos del personaje protagonista y las de los personajes secundarios. En la composición de las voces narrativas, esta segunda voz se construye a partir del tono pesimista con el que se revelan los pensamientos *indecibles* de todas las entidades enunciativas. Esta voz aparece de forma intermitente, fragmentaria e interruptora en el relato y expresa las violencias invisibles que se suceden en las escenas cotidianas. En el siguiente ejemplo, la segunda voz narradora encarna los pensamientos de Matilde:

Marta se ha renovado. Ha variado de conceptos, enriqueciendo su organismo en glóbulos rojos. Pero tampoco es 'eso'; tampoco Marta está en el camino cierto de la libertad, de la emancipación. Marta hace de 'eso' un fin, no un medio, y 'eso' sólo puede estar menos mal (nunca bien) como un medio para un fin determinado; por ejemplo, estudiar aprovechando las facilidades económicas del amigo; hacerse una cultura emancipadora. 'Sí; yo me voy a romper ahora los cascos estudiando.' Marta parece estar muy segura de la estabilidad amorosa de su amigo; pero esa estabilidad no es, probablemente, más sólida que un puñado de sal en el agua. (*Tea Rooms* 212)

Los pensamientos de Matilde sobre la nueva vida de Marta, su excompañera de trabajo (quien tuvo que recurrir a la prostitución tras ser despedida por robar), introducen una digresión en el relato que dilata el tiempo de la trama y frena el de la historia. En este otro fragmento se aprecia cómo una voz interrumpe la armonía del relato al introducir comentarios en estilo indirecto libre de forma inesperada:

—¿Y esto se tira?—pregunta Marta.
—¿Qué? ¿El chocolate? Claro.
—Es que si lo van a tirar, me lo llevo.

–¿Esta porquería te vas a llevar? –pregunta Laurita.
 –Anda, para mis hermanos. ¡Qué saben ellos!
 –¡Qué asco!
 '¡Qué asco!' Eso puedes decirlo tú, niña de la clase media, a quien no habrá faltado nunca el juguete o la golosina tradicional, aunque tus vestidos y tus sombreros hayan sido siempre 'caseros'. Pero hay unos niños que sólo han visto estas golosinas rituales en los grandes escaparates, inasequibles; niños que, ganándose ya su pan, no conocen el tacto ni el sabor de estas golosinas exquisitas.
 –Bueno. Yo me lo llevo.
 Marta envuelve en un papel los zapatos roídos [por los ratones].
 Con alegría infantil.
 Laurita no oculta un gesto de repugnancia. (*Tea Rooms* 182-3)²⁰²

En este segundo ejemplo, los pensamientos de Marta encarnan a la voz narradora que introduce la digresión ralentizadora. Marta es la trabajadora con mayor necesidad económica del salón de té. Este personaje representa las consecuencias más negativas de la explotación en la mujer al verse obligada a recurrir al trabajo de la prostitución²⁰³. Esta segunda voz aparentemente suplementaria que se ha ilustrado en los ejemplos del pensamiento de Matilde, primero, y el de Marta, después, introduce desviaciones en la diégesis que desaceleran la temporalidad del relato. Como consecuencia, interpreto la ralentización sostenida en la totalidad de la novela como una crítica al mito de la progresividad del capitalismo inscrita en la escritura a través del montaje digresivo de las voces narradoras. La inclusión de esta segunda voz construye otras temporalidades que no obedecen a un principio de progresión productiva al pausar y espaciar el desarrollo

²⁰² A colación de esta cita, es importante notar que uno de los mensajes centrales en la novela en mi opinión es la importancia de la clase social en la lucha por la emancipación de la mujer. En este sentido, la narración transmite que el acceso a la esfera laboral en sí misma no libera a la mujer de clase proletaria como sí lo hace con la mujer burguesa. Brigitte Magnien explica que la protagonista de la novela a raíz de sus experiencias en el salón de té se da cuenta de que "el trabajo femenino no es considerado como un esfuerzo que deja de ser justamente remunerado, es un servicio que instaura una relación de servidumbre y servilismo, y como tal no tiene límite" (34). Iliana Olmedo en *Itinerarios del exilio* (2014) es más explícita al afirmar que Luisa Carnés "concluye que la emancipación por el trabajo sólo puede ser posible para las mujeres de clase alta. Si bien el trabajo saca a la mujer del espacio doméstico, también es una fuente de explotación.... Para Carnés el trabajo (tal como se ejerce en la España de los años 30) significa enajenación, pérdida de la identidad, colectivización de individuos aislados y, en último término el sacrificio de la propia vida. El trabajo no redime, está corrupto.... La mujer sólo tiene dos opciones: la explotación laboral o la sexual.... Éste es el conflicto de fondo en la narrativa carnesiana" (156).

²⁰³ La prostitución es cuestionada en la novela en varias ocasiones hasta concluir que la búsqueda del marido para subsistir, la explotación laboral y ésta son lo mismo: "la humillación, la sumisión al marido o al amo expoliador. ¿No viene a ser una misma cosa?" (*Tea Rooms* 137); "Antes no había más que dos caminos para la mujer: el del matrimonio o el de la prostitución" (218).

de la narración. Las violencias desocultadas en los espaciamentos que abren las digresiones de la segunda voz narradora exponen, desde la forma de representación narrativa, cómo la modernización y la industrialización se lleva a cabo a costa del trabajo no pagado de la mujer, de su dependencia al hombre y de su ignorancia. A lo largo de todo el texto, la composición y el tono de estas voces desaceleran el ritmo de la síntesis que amortigua la efusividad revolucionaria interrumpiendo su efecto resolutivo y por lo tanto construyendo una dialéctica no productiva o inoperante. En lugar de una síntesis a modo de solución, en el desenlace el texto ha alcanzado un espaciamento para la apertura de una pregunta que interpele a la lectora. En el último párrafo de la novela leemos: "La mujer nueva, 'sin tipo', ha hablado y le ha respondido la pequeña Matilde. Más la mujer nueva ha hablado también para todas las innumerables Matildes del universo. ¿Cuándo será oída su voz?" (*Tea Rooms* 224). En definitiva, Carnés desarticula tres mitos del marxismo tradicional al colocar el foco en la explotación de la mujer trabajadora representada en un doble montaje en su composición: el mito del fin de trabajo alienado gracias a la tecnología, el mito del progreso mediante la lógica productiva y el mito de la autonomía o independencia. Y devela así la violencia del desarrollo capitalista: "Lo que muchos llaman desarrollo, nosotras lo llamamos violencia'. Desarrollo hoy significa violencia, expulsión, desposesión, migración, guerra" (Federici 21).

Además de las disonancias que generan estos comentarios o pensamientos (diegéticos cuando provienen de los personajes y extradiegéticos cuando corresponden al narrador omnisciente), algunos críticos identifican rasgos formales vanguardistas en la escritura de *Tea Rooms*. Por ejemplo, Ángela Ena Bordonada explica que "predomina una técnica fragmentaria, visual —a veces, casi cinematográfica—, con ocasionales rasgos

vanguardistas" (145)²⁰⁴. La técnica fragmentaria y visual de la escritura se desprende del protagonismo que adquiere la función de la percepción visual a través de la mirada de Matilde, quien –se deduce del relato– es capaz de emanciparse gracias a su trabajo de observación respecto a lo que la rodea. En este fragmento en el que se relaciona el límite de las posibilidades de percepción de la realidad social con la aceptación del sometimiento se coloca el protagonismo en la mirada como configuradora de subjetividad:

[L]a división [entre clases sociales] existe desde el principio, desde el origen de los siglos. Pero es que los pequeños ojos débiles, acostumbrados a las penumbras miserables, no conocen más que una de las mitades y no pueden comparar. Los pequeños ojos interrogantes que se asoman a los paisajes monótonos y feos –patios oscuros en los que flotan las humaredas y el polvo de las cocinas pobres.... Según se crece, la línea va adquiriendo relieve, concretándose. Y cuando una se incorpora a la vida activa, las dos mitades se le presentan de pronto ante los ojos; es decir, una de ellas, la brillante; pero es que la oscura está tan asimilada en una, forma una parte de ella de tal modo, que es preciso abrir bien los ojos, enfrentarse con la oposición.... (*Tea Rooms* 78-79)

Como ilustra esta extensa digresión de los pensamientos de Matilde (77-82), la focalización del relato está colocada literal y mayoritariamente en su *punto de vista*. Sin embargo, se trata de una focalización variable ya que a veces se coloca en la perspectiva de los otros personajes de la historia. En cualquier caso, predomina la focalización de Matilde particularmente a través de los movimientos de su mirada. Al principio de la novela, un ejemplo que sitúa al lector en los movimientos de la mirada de la protagonista

²⁰⁴ Varios autores mencionan la relación de esta novela con las vanguardias de principios del siglo XX. Por ejemplo, Purkey llega a afirmar que "Carnés... created an *avant-garde* model of feminist social art in part through the integration of the political and feminist awakening" (133). Iliana Olmedo también considera que la singularidad de Carnés dentro de las experimentaciones estéticas que se estaban produciendo en la novela social durante los años 20 y 30 se corresponde con su carácter feminista, y en este sentido la relaciona con Margarita Nelken y Federica Montseny (505). Olmedo explica que muchos autores de este periodo actuaban 'en un espacio bisagra entre la experimentación vanguardista y la denuncia social'... como José Díaz Fernández, Antonio Espina y Joaquín Arderius, y que se han agrupado en 'avanzada'.... Otros se definieron por la singularidad, como Ramón Sender, que escribía desde un 'realismo dialéctico'... y Andrés Carranque, que se movía en la línea del relato existencial, con personajes que buscaban la comprensión de los mecanismos de la sociedad y se topaban con la inclemente realidad.... También estaban los que promovían una estética 'revolucionario-proletaria' ..., como *Los pobres contra los ricos* (1934) de César Arconada o *Campesinos* (1931) de Arderius" (504-505). Sabela Pena también indica que en *Tea Rooms* "se puede destacar el estilo vanguardista, más prominente al inicio de la obra. Se usa una sintaxis abrupta, interrumpida por onomatopeyas y marcada por términos mecánicos y urbanos" (133). Para un acercamiento riguroso y original a las vanguardias artísticas en España de principios del siglo XX es recomendable la lectura de *Modernism and Its Merchadism. The Spanish Avant-Garde, 1920-1930* (2014), de la hispanista Juli Highfill.

es la escena en la que se describe su atención dirigida hacia unos buñuelos al final de su jornada de búsqueda de empleo: "A la puerta de un bar fríen buñuelos.... Matilde los mira, al pasar, sin detenerse.... Las patatas 'viudas' del mediodía se disolvieron hace rato en su estómago.... En su cartera de franela azul, entre un pañuelo y un pomo de perfume vacío, hay diez céntimos. En su cerebro, dos perspectivas: un buñuelo caliente o un viaje en tranvía hasta los Cuatro Caminos" (8). A partir de esta descripción, la voz narradora sigue ofreciendo descripciones del ajetreo y los estímulos callejeros que son intermitentemente interrumpidos por la *perspectiva* de comprar unos buñuelos, intercalando repetidamente el siguiente letrero en el texto: "'Buñuelos calientes, a 0,10.'" (9). Este tipo de composición se acerca a las estéticas vanguardistas dando lugar a una singular propuesta estilística que se inclina a veces hacia la austeridad de un realismo social que busca acercarse al materialismo del reportaje, en la línea del género de la Nueva Objetividad contemporáneo a la novela, y otro tipo de realismo dialéctico que utiliza las corrientes vanguardistas para acercar la escritura a la percepción del resto de los sentidos²⁰⁵. En este fragmento se continúa con la enumeración descriptiva de forma que emule el abatimiento y la velocidad de los golpes de vista de Matilde. El punto de vista no son los pensamientos sino lo que se mira:

²⁰⁵ El movimiento artístico de la Nueva Objetividad aparece en Alemania en 1910 como una reacción ante el expresionismo que reivindicaba una estética realista en pintura, literatura, música, arquitectura, fotografía y cine. Por otra parte, el crítico Fulgencio Castañar en su obra *El compromiso en la novela de la II República* (1992) ha señalado la importancia de la dialéctica en estas novelas de compromiso en las que se busca la representación del conflicto, dando lugar a un subgénero que él denomina *realismo dialéctico* y en el que Ramón J. Sender sería uno de sus máximos representantes: "Para estos escritores en un periodo de crisis social la narrativa tiene que ser el espejo en el que de alguna forma se reflejen los conflictos; si en esta década que estudiamos predomina la confrontación ideológica y sociopolítica, la novela no puede permanecer al margen y va a transmitir este hostigamiento entre los dos grandes bloques en que se encontraba dividida la sociedad; esto lo hacen no solo en los temas sino en la presentación de los asuntos, en la orientación que dan al realismo como técnica expresiva.... [E]sto lo han de conseguir no sólo por los episodios que integren su obra novelesca, sino por la estructuración de todo el conjunto y por la selección de los 'perfiles de la vida española' que aparezcan en la novela" (101). La intencionalidad de reflejar la historia como lucha y conflicto en la estructura de la novela se puede interpretar también desde la importancia central que se le da a la condición socioeconómica de la mujer trabajadora como núcleo desde el cual resulta su subjetividad.

Y, más tarde, más allá, sobre piedras mojadas y fango silencioso, a lo largo de valladares impresos de gritos hechos con brea: '¡Viva Rusia!', '¡Obreros! Preparaos contra la guerra imperialista.' Y aun queda la irrupción en la plaza arrabalera, donde el círculo amarillo de tranvías gira continuamente casi. Y, por último, la callejuela de casitas achatadas, feas, sucias, dentro de las cuales siempre llora algún niño o riñe alguien. Y allá al fondo, al campo, el ruido metálico del organillo del merendero, abandonado bajo las aguas temporales. (11)

Aquí, también la ausencia de conectores causales conduce a la mirada de Matilde hacia su detención porque acentúa el contraste dialectico entre sus observaciones, que precisamente se construyen sobre las paradojas o contradicciones que llaman su atención²⁰⁶. Para construir escenas que emulen la forma de mirar de Matilde es necesario recurrir a una técnica de escritura, como se ha mencionado, fragmentaria (ya que se narra a lo que la vista accede en cada momento) y que reproduzca el movimiento de los ojos. En este caso concreto, la repetición de la conjunción *y* para enumerar los diferentes estímulos que acuden a la vista de la protagonista da la sensación de velocidad característica del futurismo. Así lo ha notado la hispanista Lynn C. Purkey: "*Tea Rooms* deserves the modern reader's attention for a number of reasons, including its cinematographic style and its playful use of intertextuality and popular culture. Like some other modernist narratives, much of the narrative is written in dialogue, which gives it a film-like or theatrical feel and imbues it with the velocity of Futurism" (*Spanish Reception of Russian Narratives* 132). La fragmentación y la repetición en la escritura focalizadas en el movimiento de la mirada además de aportar velocidad dan una sensación de desorden que se debe a la

²⁰⁶ Otro ejemplo del pensamiento dialéctico de Matilde reflejado a través de la ausencia de conectores se puede hallar en el hilo de razonamiento que construye la protagonista a raíz de la huelga de camareros (*Tea Rooms* 160-01). El estilo lingüístico de *Tea Rooms* se configura mediante esta ausencia de conectores dentro de las frases y también con otros rasgos como por ejemplo los siguientes: oraciones cortas y separadas casi siempre por punto, coma, punto y coma, es decir por pausas que marquen claramente una detención. Esta ausencia de conectores se puede interpretar también como un intento de reflejar la ausencia de transición significativa que analiza Weil, en su ensayo, en relación a la alienación y la yuxtaposición de los momentos en la percepción de los trabajadores de la fábrica. Carnés estaría simulando esa voz y esta percepción alienadas. En cualquier caso, este estilo lingüístico le confiere al discurso un ritmo y una velocidad cercanos a la oralidad. Este estilo correspondería a los recursos estéticos de la corriente literaria del Nuevo Romanticismo teorizado por José Díaz Fernández en su ensayo homónimo. El artículo de María Francisca Vilches de Frutos "La generación del nuevo Romanticismo. Estudio bibliográfico y crítico (1924-1939)" presenta un completo estudio sobre esta corriente.

exposición de las fisuras en su composición. El trabajo de Carnés es contemporáneo a la teoría del teatro épico de Bertolt Brecht que simpatizaba con la idea de presentar una exhibición de las junturas en la composición como método para desnaturalizar la cotidianidad y potenciar la reflexión política. En el ensayo de Didi-Huberman sobre las obras de Brecht *ABC de la guerra* (2004) y *Diario de trabajo* (1979) este autor hace una interesante reflexión sobre el efecto y la causa del desorden en el montaje:

La dialéctica del montador –del artista, del mostrador–, porque ofrece todo su lugar a las contradicciones no resueltas, a las velocidades de aparición y a las discontinuidades, no *dyspone* las cosas más que para poner a prueba su intrínseca vocación de *desorden*. 'Al aplicar los principios –recomienda Brecht– no hay que temer las brechas. Siempre es útil acordarse de que si no han faltado las buenas razones para erigir estos principios, esto solo quiere decir que las buenas razones han prevalecido sobre las razones opuestas. Por dichas brechas, se sacan a la luz esas razones opuestas'. De ahí algo que resuena casi como un elogio del desorden: 'donde no hay nada en el lugar adecuado, hay desorden; donde en el lugar adecuado no hay nada, hay orden'. Una sensación de desorden sería el paso obligado de toda dialéctica del montaje. (*Cuando las imágenes toman posición* 89)

Efectivamente, la técnica que se pone en marcha en *Tea Rooms* para exponer las contradicciones del capitalismo inscriptas en la experiencia invisibilizada de la mujer trabajadora consiste en mostrar las fisuras que se abren en los polos opuestos entre lo que el progreso ofrece y lo que éste conlleva: entre el aspecto agradable del salón de té y la insalubridad de la trastienda, entre las promesas que ofrecen las revistas de cine y las intenciones que se hallan tras la pomposidad de las revistas, entre lo que se espera de un matrimonio y la realidad del hogar familiar, etcétera. Estas brechas se muestran para dar espacio a los pensamientos y reflexiones sobre las causas materiales del sometimiento y la opresión. El mecanismo dialéctico se corresponde con la concepción materialista de la historia que incorpora su autora, de ideología marxista y miembro del Partido Comunista:

[la concepción materialista de la historia] plantea que para entender la historia y la sociedad tenemos que entender las condiciones materiales de la reproducción social.... Reconocer que la subordinación social es un producto de la historia,

cuyas raíces se encuentran en una organización específica del trabajo, ha tenido un efecto liberador para las mujeres. Ha permitido desnaturalizar la división sexual del trabajo y las identidades construidas a partir de ella. (Federici 87)

Luisa Carnés conocía perfectamente cómo una vida condenada al trabajo asalariado condicionaba la forma de percibir y entender la realidad. La condición de clase de la mujer proletaria era la suya por eso fue uno de los temas principales a lo largo de su carrera literaria y periodística. Asimismo, la filósofa marxista Simone Weil decidió trabajar entre diciembre de 1934 y agosto de 1935 en diferentes fábricas francesas (Alsthom, J.-J. Carnaud et Forges de Basse-Indre, Renault) para experimentar las prácticas cotidianas de uno de los temas de los cuales teorizaba como académica: las razones de la opresión y la sumisión de los trabajadores. Así se lo explica en enero de 1935 a la militante sindicalista Albertine Thévenon con quien tenía amistad:

[C]uando pienso que los grandes [*sic*] jefes bolcheviques pretendían crear una clase obrera *libre* y que seguramente ninguno de ellos –Trotsky seguro que no y Lenin creo que tampoco– había puesto los pies en una fábrica y por consiguiente no tenía la más ligera idea de las condiciones reales que determinan la servidumbre o la libertad de los obreros... la política me parece una broma siniestra. (*La condición obrera* 42)

Para Carnés y para Weil la pobreza era una de las principales causas de la sumisión. Al principio de *Tea Rooms* se retrata la pobreza y el hambre en el Madrid de los años 30 a través de la escena en que Matilde busca infructuosamente trabajo y debido a la ausencia de un salario sufre la presión de su madre para vender su cuerpo, y también el hambre se vuelve omnipresente:

Regularmente, su cuerpo crecerá en dimensiones, pero su cerebro se quedará ahí, en lo que es; su cerebro no pasará nunca de los once años. Todo esto desaparecerá algún día con el advenimiento de la cultura, con la liquidación del paro obrero, con la depuración de la sociedad contemporánea.... Pero mientras, ¿qué?... Hay que comer, por el medio que sea. Para el estómago, todos los medios son lícitos y admisibles. Es sobradamente sabido que el estómago es amoral. (*Tea Rooms* 171)

Para Weil, tal como lo explica en su "Diario de fábrica" tras ser despida, el hambre era una de las principales causas de la servidumbre:

Se tiene hambre, pero de todos modos hay que satisfacer las exigencias de esta gente [los empleadores] por la que se puede ser condenado en un instante a pasar más hambre todavía. Cuando no se puede más, hay que esforzarse. Apretar siempre. Al salir de la fábrica, volver pronto a casa para evitar la tentación de cenar, y esperar la hora del sueño, que también será perturbado porque hasta por la noche se tiene hambre.... Todos estos esfuerzos tendrán su contrapartida... las pocas monedas que se recibirá a través de una ventanilla. ¿Qué más pedir? No se tiene derecho a nada más.... Se está en el mundo para obedecer y callar.... Los céntimos llegan a ser una obsesión. A causa de ellos no se puede olvidar nunca la coerción de la fábrica. Nunca se libra uno de ella. O, si se hace una locura –una locura a escala de unos pocos francos–, se padecerá hambre. (*La condición obrera* 203)

En la novela, la centralidad de la necesidad y del hambre genera una temporalidad anclada en un presente perdurable. La ausencia del tiempo pretérito en los verbos afianza la temporalidad en un constante presente. Incluso en los fragmentos en los que se debe narrar en pasado de forma inevitable la voz narradora recurre a la analepsis para centrar la acción en el presente. Por ejemplo, el relato de la muerte de Laurita comienza una vez se ha focalizado éste en el presente de Matilde caminando hacia el trabajo en el salón de té tras abandonar la casa en la que se hallaba el cadáver de su compañera de trabajo:

Matilde sale a una calle del arrabal, en cuyas aceras juegan los chicos. Luego de haber andado unos cuantos metros se vuelve a contemplar la casa que dejó.... Ahí dentro, en una habitación reducida de paredes azuladas, queda el cuerpo exangüe de Laurita, envuelto en una sábana.... Se oye cerca el triste silbido de la sirena de una fábrica, y Matilde se apresura. Anda sin ver, casi a tropezones. Le pasan como un film ante los ojos, rasgos fisonómicos, frases, colores: la cara de Laurita, un sillón al que faltaba uno de los brazos, un almanaque religioso. (*Tea Rooms* 215)

Para Weil, esta temporalidad y la sumisión también están relacionadas. La omnipresencia del tiempo presente es consecuencia de la narración de la cotidianidad del trabajo de las mujeres en su temporalidad repetitiva: "La relación desgraciada de la conciencia y del cuerpo con el tiempo presente, la reclusión... en el instante, tales son las claves de la

opresión en la fábrica... Se está instalado en un presente interminable, el de la cadencia, repetición ininterrumpida" (Weil 22). El tiempo de la novela, a través de algunos mecanismos de repetición, transmite una sensación de inmovilidad sobre la que reflexiona Simone Weil en este fragmento. Por ejemplo, esta repetición es construida a través del uso de adverbios que expresan repetición como "otra vez" (8), el uso del pretérito perfecto en lugar del simple –"Matilde ha conocido a muchas" (7)–, o incluso con la mención a la lluvia como mecanismo de transición y enlace entre acciones y también como metáfora, quizás de una condición social siempre repetida a pesar del transcurso del tiempo. Vemos este recurso sobre todo en los primeros capítulos. Por ejemplo, "algunas gotas de lluvia primaveral entran por la ventana y se estampan y ensanchan en el suelo de pizarra" (6); o "otra vez bajo la monótona lluvia primaveral. El agua cae sobre el agua formando sucias ampollas" (8); "la lluvia tamborilea en el paraguas sin puño y picoteado por la polilla" (10); y "la lluvia ha cesado, y las plantas han comenzado a florecer" (19). Como señala el filósofo francés Maurice Blanchot en *La conversación infinita* lo cotidiano "siempre está ya ahí, pero el hecho de que esté ahí no verifica su cumplimiento: al contrario, *siempre incumplido* en su realización misma que ningún acontecimiento, por importante, por insignificante que sea, podrá producir. No pasa nada, tal es lo cotidiano, pero ¿cuál es el sentido de este *movimiento inmóvil?*" (307). Uno de los límites de la narración del trabajo se halla en su dimensión de cotidianidad: sus acciones se suman en un movimiento en repetición constante pero inmóvil porque el fin de éstas enlaza de nuevo con el principio de otras acciones enmarcadas en la misma actividad laboral. Este "*movimiento inmóvil*" le confieren a la repetición cotidiana del trabajo la condición de algo "siempre incumplido". De ahí, que para describir con veracidad la condición de la mujer trabajadora, Luisa

Carnés haya recurrido a la aparente inmovilidad del presente y a la transmisión de la repetición a través de diferentes mecanismos narrativos. Porque, explica Blanchot, lo cotidiano (el relato del trabajo en este caso) supone un límite a la narración y *se escapa* a su representación:

Lo cotidiano se escapa. ¿Por qué se escapa? Porque no tiene sujeto. Cuando vivo lo cotidiano, es el hombre cualquiera quien lo vive, y el hombre cualquiera no es propiamente hablando yo ni propiamente hablando el otro, no es ni uno ni otro, y es uno y otro en su presencia intercambiable, su irreciprocidad anulada, sin que, por eso, haya aquí un 'Yo' y un 'alter ego' que puedan dar lugar a un reconocimiento dialéctico. Al mismo tiempo, lo cotidiano no pertenece a lo objetivo: vivirlo como aquello que podría vivirse mediante una serie de actos técnicos separados (representados por la aspiradora, la lavadora, el refrigerador, el aparato de radio, el automóvil) es sustituir por una suma de acciones parciales esta presencia indefinida, ese movimiento unido (que, sin embargo, no es un todo) por el cual estamos continuamente, aunque en el modo de la discontinuidad, en relación con el conjunto indeterminado de las posibilidades humanas. (311)

De hecho, a través de la (des)figuración del sujeto y del objeto, en *Tea Rooms* se intenta aprehender la actividad del trabajo en su cotidianidad: es decir, el transcurrir de esa "presencia indefinida", de la cotidianidad en la que se está "continuamente, aunque en el modo de la discontinuidad, en relación con el conjunto indeterminado de las posibilidades humanas". En primer lugar, la exploración o (des)figuración del sujeto se materializa con la caracterización de Matilde. El personaje de Matilde se construye como si fuera prototípico, como si se tratara de "*uno y otro en su presencia intercambiable*". Lo que realmente hace singular a este personaje es su capacidad de observar y de ahí que su mirada sea la protagonista de la novela, la focalización principal y que incluso emule al mecanismo de una cámara cinematográfica²⁰⁷. Cuando empieza a trabajar en el salón de té

²⁰⁷ Por ejemplo, en la novela se sugiere una analogía entre la mirada de Matilde y la lente de una cámara en su movimiento de enfoque y desenfoque: "Todo próximo y lejano. Todo bajo una apariencia de visión inestable. Que es invadido de pronto por una decadente melodía vienesa. Que se apaga en seco. Y la inestabilidad del cuadro se disipa. Un realismo amplio determina, concreta las imágenes fronteras y las aproxima" (24). De hecho, incluso la palabra *cine* se señala en el texto siempre mediante la tipografía cursiva. El cine es un tema indirectamente importante en la novela al insinuarse su potencia política tanto de transformación social como de alienación en el contexto de los años 30. En

se caracteriza así a la protagonista desde el punto de vista de la encargada, Antonia, y mediante el estilo indirecto libre: "Matilde constituye una de esas raras y preciosas desviaciones del acervo común. Matilde no habla, no comenta. Observa. Se adapta. Corta el papel de envolver, coloca el género atiende a los clientes y a los pedidos del salón con la mayor pericia. Consciente en todo momento de su obligación, pero fría (*Tea Rooms* 44). Efectivamente, Matilde, entre otras acciones, "limpia" (206), "trabaja"(95), "escucha"(196), "calla" (172), "languidece" (9)"atisba" (26), "revisa" (47), "ayuda" (77), "siente" (82), pero no *dice* directamente nada hasta la mitad de la novela, concretamente, cuando su compañera Marta (la más pobre) entra desesperadamente a la cafetería a pedir trabajo. Ante todo, Matilde mira, "*mira* a través de un escaparate, más lejos de la ancha calle asfaltada; más lejos del *cine* suntuoso; más lejos del espacio azul del infinito, más aún" (*Tea Rooms* 170). El hecho de que la voz narradora de la protagonista se exprese mayoritariamente con observaciones visuales les confiere protagonismo a los recursos narrativos de la descripción y de la caracterización. Este aspecto enlaza con la segunda limitación que hace de lo cotidiano algo inaprehensible. El hecho de que "lo cotidiano no pertenece a lo objetivo" (Blanchot 311) se intenta sortear mediante la exploración o (des)figuración de la caracterización de los personajes a través de los objetos mediante el mecanismo de la prosopopeya. Por ejemplo, una vez que Matilde ha abandonado la

este sentido, Pena García explica: "Laurita es la representación ficcional de esa 'lectora de novelas blancas' ella al 'entender tanto de esas cosas [relaciones románticas]' acabará cayendo en la trampa del patriarcado: buscaba la perfecta historia de amor con un estudiante de cine, quedará embarazada al poco tiempo y morirá a causa de la mala praxis de la comadrona que le estaba realizando un aborto voluntario, lo que dejará en evidencia la falta de medidas sanitarias y la falta de apoyo social y moral hacia las jóvenes en situaciones similares. Después de un acudir (de forma voluntaria) a realizarse un aborto" (144). Ena Bordonada dice que mediante el personaje de Laurita (seducida por un trabajador del cine con el que se comunica a través del intercambio de revistas de cine) "la autora refleja la influencia del cinematógrafo y sus estrellas sobre las jóvenes de la época, incluso en las trabajadoras, en el maquillaje, peinado y actitudes" (148). Aquí se critica, por una parte, la alienación mediante las revistas de cine. Por la otra, se señala su capacidad de información y propaganda en el fragmento en que unos espectadores salen de un espectáculo soviético de cine gritando proclamas revolucionarias. También, se pueden hallar referencias al cine en las páginas 96, 154, 163 y 187. Pena García señala: "Se relatan escenas de la vida cotidiana como si fuesen vistas a través del objetivo de una cámara cinematográfica: la entrevista de trabajo inicial, la mañana atendiendo a los clientes detrás del mostrador en el salón de té" (133-34).

entrevista laboral con la que comienza la novela, se describen las emociones negativas del personaje a través de un objeto: "cruza ante las aspirantes y sale a la escalera. Una escalera ancha, de madera podrida, que cruje bajo el impulso de cada pie como si fuera a desmoronarse" (7). En otra ocasión, se explica las diferencias de clases sociales mediante la descripción del calzado: "Zapatos deteriorados debajo de los bancos o sillas; zapatos impecables, piernas sobre pierna. 'Pase la primera.' A esta voz, los zapatos torcidos avanzan rápidos, suicidas, mientras que los zapatos impecables subrayan un paso estudiado, elegante" (8).

Es posible enlazar, por una parte, la representación de la repetición de la cotidianidad alienante en el trabajo y, por la otra, la mirada como herramienta de emancipación recurriendo a "Diario de la fábrica". Simone Weil centró gran parte de sus reflexiones en la racionalización taylorista del trabajo, en su temporalidad y en cómo la repetición de una acción, dentro de un contexto en el que sólo se acatan órdenes, destruye la capacidad de atención y por lo tanto de pensamiento. De hecho, el lema de "Diario de fábrica" es: "No solo que el hombre sepa lo que hace, sino, a ser posible, que perciba su uso, que perciba la naturaleza modificada por él. Que para cada cual su propio trabajo sea un objeto de contemplación" (*La condición obrera* 63). Para Simone Weil la capacidad de contemplar (para la que se requiere tiempo, como ella señala) está íntimamente ligada a la de pensar. Matilde expresa su alienación como trabajadora explotada mediante la yuxtaposición y enumeración de todo lo que percibe, pero sin construir todavía enlaces que conecten lo que ve, como se aprecia en el siguiente fragmento: "La noche. Duelen las plantas de los pies, y los muslos y el índice de la mano izquierda, producto de la experiencia del nudo corredizo, y se tiene un peso enorme encima de los párpados.

¿Cuántas horas? Diez. Diez horas. El reloj resuena nueve veces.... (¿qué hora es?): –Son las nueve. Yo hago el turno de noche. La noche. Diez horas, cansancio, tres pesetas" (*Tea Rooms* 32-33). La ausencia de enlaces conectores entre las oraciones emula la cadencia del trabajo de Matilde en su condición enajenante. Entre las varias causas que aporta Weil para esta alienación, hay una que se relaciona con el aspecto que Luisa Carnés expresa con esta forma de representación narrativa en la que el ensamblaje en el trabajo y el ensamblaje en la escritura producen el mismo ritmo²⁰⁸. Como señala María del Carmen Dolby Múgica en su artículo "Simone Weil y la crítica al marxismo a través de su concepción del trabajo" (2002), para Weil estas son algunas de las razones de la opresión de la clase trabajadora en la sociedad industrializada según se deduce de las reflexiones que dejó plasmadas en "Diario de fábrica" y "Experiencia de la vida de fábrica": uno, la fábrica es un espacio ajeno para los operarios; dos, los trabajadores tienen miedo a perder el empleo; tres, los obreros ejecutan un trabajo como si fueran máquinas ya que sólo obedecen órdenes sin poder decidir; cuatro, el hecho de que la maquinaria se diseñe sin pensar en las necesidades de los trabajadores siendo éstos los que se tienen que adaptar a ellas; cinco, la necesaria ausencia de pensamiento para (y a consecuencia de) trabajar en la cadena de producción. Los comentarios de Simone Weil sobre la quinta causa de sometimiento (sobre cómo la temporalidad, la "cadencia", condiciona la capacidad de atención y de reflexión) aparecen de forma dispersa y no siempre directa en sus escritos.

Por ejemplo, en un apartado en el que la pensadora marxista escribe exclusivamente sobre

²⁰⁸ Para Weil, "toda condición en la que uno se encuentra en el último día de un período de un mes, de un año, de veinte años de esfuerzos necesariamente en la misma situación en la que estaba el primer día, tiene una semejanza con la esclavitud" (302). Esta crítica a la incapacidad de encontrar formas de mejorar las condiciones laborales es reflejada en numerosos pasajes de *Tea Rooms*. Por ejemplo: "-las vacaciones- han sido suspendidas durante dos meses las 'salidas'. Naturalmente, la noticia ha exaltado los ánimos" (55); "Total son dos meses; además, la perspectiva de un despido en unos momentos en que la crisis de trabajo se agudiza en el mundo entero, no es nada agradable. Este último argumento, esgrimido por Antonia, disipa el deseo reivindicativo de Matilde: son veintiuna pesetas a la semana; una porquería; pero cuando no hay medios de disponer de un salario más elevado... Todo se queda en palabras y en protestas baldías, como siempre" (61).

la explotación de las mujeres, enuncia de forma enigmática que "pensar es ir menos de prisa":

Las mujeres, por su parte, están relegadas a un trabajo complementario donde no se requiere más que rapidez. Cuando digo mecánico, no crea que se puede soñar en otra cosa haciéndolo, ni aún menos reflexionar. No, lo trágico de esta situación es que el trabajo es demasiado mecánico para ofrecer materia al pensamiento y que sin embargo impide cualquier otro pensamiento. Pensar es ir menos de prisa; pero hay normas de velocidad, establecidas por burócratas despiadados, y que hay que realizar, para no ser despedido y al mismo tiempo para ganar lo suficiente (al ser el salario a destajo). (*La condición obrera* 54)

La consecuencia de esta ausencia cotidiana de pensamiento fruto de *la cadencia* en las cadenas de ensamblaje deriva en la sumisión de la trabajadora. En *Tea Rooms* se denuncia en varias ocasiones esta falta de reflexión en la trabajadora. En el siguiente pasaje, la voz narradora critica la falta de conciencia de clase de la *obrero española*: "Su experiencia de la miseria no estimula su mentalidad a la reflexión.... La religión la hace fatalista. Noche y Día. Verano e Invierno. Norte y Sur. Ricos y Pobres. Siempre dos polos. ¡Bueno! A veces –pocas– siente que su vida es demasiado monótona y dura" (43). Simone Weil utiliza el concepto de *cadencia* para analizar esta ausencia de reflexión en el obrero:

La sucesión de sus gestos no se designa, en el lenguaje de la fábrica, con la palabra ritmo, sino con la de cadencia, y es justo, pues esta sucesión es lo contrario del ritmo. Todas las series de movimientos que participan de lo bello y se realizan sin degradar encierran instantes de pausa, breves como un relámpago que constituyen el secreto del ritmo y dan al espectador, incluso a través de la extrema rapidez, la impresión de lentitud. (*La condición obrera* 247)²⁰⁹

La cadencia del movimiento en la fábrica "al ser más rápida que el pensamiento, prohíbe dar curso no solo a la reflexión, sino incluso a la fantasía" (Weil 47). Los instantes que precisamente suprime este tipo de cadencia, para la autora francesa, son los que

²⁰⁹ Es importante notar el matiz que Weil realiza de esta afirmación en una carta a Jacques Lafitte: "A decir verdad, en el trabajo en serie, hay secuencia (p. ej., colocar – apretar un tornillo – mover una palanca – retirar la pieza...), pero la monotonía y más aún la cadencia horriblemente rápida del trabajo hacen que esta secuencia, siempre extremadamente simple, se vuelva rápidamente inconsciente, cristalizada a su vez en un automatismo fisiológico. Un trabajo mecánico que respetara la dignidad humana invertiría esta relación. Las series serían confiadas a la máquina, las secuencias serían monopolio del hombre" (*La condición obrera* 195).

permitirían la reflexión, ya que otorgan un tiempo a la observación de lo que se ha realizado. De aquí se deduce que el retorno a la experiencia pasada y la posibilidad de su contemplación abre la percepción al pensamiento: "[E]se relámpago de pensamiento, de inmovilidad" (247) es necesario para que se "marque... que algo se ha acabado y que comienza otra cosa" (248). Este tipo de espaciamiento –al que me parece apropiado adjetivar *inoperante*– es el que, desarrolla Weil, "hay que aprender a suprimir enteramente en la fábrica porque los operarios

no alcanzan la cadencia exigida más que si los gestos de un segundo se suceden de una manera ininterrumpida y casi como el tic-tac de un reloj, sin nada que marque nunca que algo se ha acabado y que comienza otra cosa. Ese tic-tac cuya triste monotonía no se puede escuchar mucho tiempo, ellos deben casi reproducirlo en su cuerpo. Este encadenamiento ininterrumpido tiende a hundir en una especie de sueño, pero hay que soportarlo sin dormir. (*La condición obrera* 247-48)

Este *encadenamiento ininterrumpido* que caracteriza a las acciones en el trabajo *reproducidas en el cuerpo* de los operarios de la fábrica también, salvando las distancias entre ambas experiencias laborales, define la labor del salón de té, como se infiere del siguiente comentario de la narradora omnisciente de la novela:

Los domingos aumenta considerablemente el trabajo y hay que atender simultáneamente al mostrador y a los pedidos del salón, y al anochecer los tobillos duelen enormemente. De todo esto resulta un aumento en los ingresos del día. No obstante, el jornal de la empleada es el mismo.... Y 'una', 'una' a 'lo suyo': 'Seis pasteles.' 'Media de bizcochos.' 'A ver, una al teléfono.' 'Una' no tiene más que medio día de cada semana, es decir, cinco horas de asueto por cada sesenta y cinco de trabajo. 'Una' está aquí, 'entre toda esta pringue'.... La dependienta, dentro de su uniforme, no es más que un aditamento del salón, un utilísimo aditamento humano. Nada más.... 'Aquí no son ustedes mujeres; aquí no son ustedes más que dependientas'. (*Tea Rooms* 36-37)

La escritura de *Tea Rooms* retrata la alienación inscribiendo el *encadenamiento ininterrumpido* dentro del trabajo en el *encadenamiento ininterrumpido* de los pensamientos de los personajes que reproducen en su cuerpo y subjetividad estas mismas condiciones de explotación. De ahí también que la novela le otorgue un mayor

protagonismo a las percepciones de la vista: al ensamblar Matilde sus pensamientos sin tiempo para reflexionar éstos se concentran en la observación no conceptualizada. Paradójicamente, la ausencia de un pensamiento elaborado y la intensificación de esta mirada que comparte sus descripciones sin enlazarlas previamente provoca una evolución en el personaje de Matilde que eclosiona en su deseo de participar en la revolución socialista. A diferencia del resto de personajes la mirada de Matilde se detiene y observa desde diferentes perspectivas: "Con una mirada oblicua, Matilde trata de abarcar cuanto la rodea. Está en una habitación amplia, pintada de claro, recubierta de armarios antiguos repletos de libros de contabilidad y de modernos ficheros americanos" (5). *La mirada que se detiene* necesita tomar distancia para ver porque "no vemos las cosas de cerca":

"También aquí los trabajadores caen como chinches en las calles; lo que pasa es que *no vemos las cosas de cerca*. En Madrid hay más burócratas que otra cosa; pero en Andalucía y Extremadura y por ahí por donde predominan los campesinos y los obreros industriales..." (*Tea Rooms* 192). En definitiva, el régimen de atención que exige la cadencia, entre otros aspectos del trabajo explotado, anula la experimentación de un tipo de percepción que permita contemplar y generar asociaciones entre lo percibido. Simone Weil lleva hasta el límite sus reflexiones cuando concluye que la posibilidad de esta temporalidad inoperante es crucial para experimentar la condición humana:

Lo que cuenta en una vida humana no son los acontecimientos que dominan el curso de los años –o incluso de los meses– o incluso de los días. Es la forma como se enlaza un minuto con el siguiente, y lo que esto le supone a cada cual en su cuerpo, en su corazón, en su alma –y por encima de todo, en el ejercicio de su capacidad de atención– para efectuar minuto a minuto este encadenamiento (*La condición obrera* 143).

Este énfasis en la articulación, en el encadenamiento ¿no constituye, en su esencia, al montaje? La experiencia de alienación que experimentó y pensó Simone Weil la llevó a

concluir que la capacidad de contemplación que se halla en el corazón de la creación debía cercenarse para el mecanismo taylorista de la producción de mercancías, y con ella la calidad de la experiencia. En este sentido, la opresión del trabajo alienado iba mucho más allá de unas malas condiciones de trabajo. Estas reflexiones de Weil son importantes para analizar las experiencias de alienación en diferentes contextos laborales a través de la forma en que se articula la experiencia temporal de la producción. *Tea Rooms. Mujeres obreras* ofrece al respecto no sólo un testimonio de las condiciones sociales de las trabajadoras de los años 30 en Madrid, sino que el hecho de que la práctica de la producción esté inscrita en la composición de la escritura nos acerca al núcleo de configuración, y a las posibilidades de cambio, de esas condiciones de explotación. Para Weil *pensar es ir más lento*. En este contexto, la mirada de Matilde se detiene y así ralentiza el progreso de la narración. Matilde lentifica a través del ejercicio pasivo de su contemplación. Sus pensamientos frenan, en un montaje paralelo, la velocidad de la modernidad encarnada en el bullicio del trabajo en el salón de té. La detención subversiva de Matilde desemboca en su decisión de *parar* de (re)producir el rol social de la ama de casa:

Entra el chico del género. Al verle, Matilde se pone en pie. –Buenas noches, señorita Matilde. –Hola. El joven deja el tablero encima de la silla y se retira. –Hasta mañana. –Hasta mañana. 'Esto', no. Ni 'lo de Marta'. Ni tampoco la inconsciencia de Laurita. Hay que destruir toda esta carroña. Destruir. Para edificar. Edificar sobre cimientos de cultura. Y de fraternidad. 'Antes no había más que dos caminos abiertos ante la mujer: el del matrimonio y el de la prostitución.' Cruza Pietro Fazziello. Sus dedos se enlazan a su espalda. Su frente se abate. 'Allá quedó, atravesado por plomo fascista, destrozado y solo.' 'Ahora, ante la mujer se abre un nuevo camino...' –Señorita: un pastel de carne. 'Ese camino nuevo, dentro del hambre y del caos actuales, es la lucha consciente por la emancipación proletaria mundial'. (*Tea Rooms* 223-24)

La mirada de Matilde pasa de la observación a la reflexión a través de la yuxtaposición de escenas heterogéneas de la composición dialéctica del texto. Como vemos en la segunda

parte de este fragmento, en la novela es habitual el ensamblaje de escenas diferentes de las cuales se pueden intuir su enlace pero cuya transición no se narra explícitamente. Se ofrecen paisajes yuxtapuestos pero no conectados dejando al lector ese vacío. Este método eclosiona al final de la novela con la yuxtaposición abrupta de una heterogeneidad de voces, tiempos y espacios. En el capítulo final se yuxtaponen varias escenas diversas entre sí: la muerte de Laurita debido a la práctica de un aborto clandestino, el mitin de una mujer sindicalista embarazada que llama a la unión de los trabajadores para impedir la partida de los soldados a la guerra, la prostitución de Marta, la muerte del hijo de Fazziello en Italia por los fascistas y el pretendiente al que Matilde rechaza²¹⁰. De esta forma, el montaje vincula la violencia sufrida por Laurita en el ámbito privado de la familia y la cultura religiosa, las condiciones sociales de explotación de la mujer en el trabajo, el fascismo y la guerra. Esta "técnica de acoplar hechos" (como se le denominó al montaje de *Atracciones* de Eisenstein) alcanza su clímax con el desocultamiento de las invisibilizadas luchas de las mujeres en contra de la guerra en el siguiente fragmento:

[Una sindicalista habla en un mitin a la salida de la fábrica] Creíamos también que nuestra única misión en la vida era la caza del marido, y desde chicas no se nos preparaba para otra cosa; aunque no supiéramos leer, no importaba: con que supiéramos acicalarnos era bastante. Hoy sabemos que las que las mujeres valen más que para remendar ropa vieja, para la cama y para los golpes de pecho; la mujer vale tanto como el hombre para la vida política y social. Lo sabemos porque muchas hermanas nuestras han sufrido persecuciones y destierros.... Yo os digo que en estos momentos terribles por que atravesamos los obreros es un crimen tener hijos; es un crimen lanzar nuevos seres inocentes al arroyo y al hambre. Pero aún hay algo peor, y ese algo peor es la guerra. Esa es la gran tarea que nos atañe principalmente a las mujeres: acabar con la guerra. Yo os digo que el hijo que

²¹⁰ El aborto es otro de los temas principales en la novela, que cobra su clímax en el personaje de Laurita al morir como consecuencia de la práctica de un aborto clandestino (*Tea Rooms* 215-16). El tratamiento de esta temática sorprende por la forma explícita y alejada de la moral católica. Por ejemplo, la narradora denuncia: "Desde hace milenios vienen perpetrándose abortos ilegales y prostituciones sin que nadie se asombre por ello" (*Tea Rooms* 222). En España se despenalizó el aborto en 1936 con la anarquista Federica Montseny como ministra de Sanidad, y siendo ésta también la primera mujer que ocupaba un ministerio en la historia de España. En el código penal de 1928 una mujer podía tener una condena de entre 2 a 4 años de prisión y un hombre de entre 6 meses a 4 años de prisión por practicar un aborto.

tengo aquí—se golpea el vientre con fuerza— no irá a la guerra. Pero no vale decir 'no irá': hay que poner los medios. (*Tea Rooms* 217-18)²¹¹

Esta disposición de escenas heterogéneas acentúa la dinámica dialéctica: por un lado, se ofrece información que hace avanzar la historia (sobre todo en forma de diálogos y descripciones) y, por el otro, aparecen comentarios (normalmente, en forma de pensamientos entrecomillados y de comentarios en estilo indirecto libre) que cuestionan o contradicen lo que se ha narrado previamente. Didi-Huberman, en relación con las técnicas compositivas de Brecht, relaciona la actividad del montaje con el ejercicio dialéctico del pensamiento, pero desvinculando a uno del otro:

²¹¹ La ubicación en el clímax de la novela de una mujer sindicalista que indirectamente propone impedir la partida de sus hijos a la guerra coloca en el centro de la lucha anticapitalista las protestas de las mujeres lo cual supone otra desocultación relevante por parte de Luisa Carnés pues estas luchas a veces desplazadas de los lugares centrales de los conflictos (huelgas, revueltas, guerras) han permanecido en parte al margen de las historias oficiales a pesar de haber impactado el transcurso de los hechos históricos. Respecto a la invisibilización del papel de la mujer, y de sus conflictos, en las acciones sindicales, Núñez Pérez explica que "el sindicalismo revolucionario... no luchaba en la práctica por reivindicaciones dirigidas a aminorar o suprimir la desigualdad laboral de las trabajadoras. Reivindicaciones como la del mismo salario a igual trabajo que, por otra parte, se contenían en los programas socialistas y anarquistas y que algunas líderes como Margarita Nelken, Julia Álvarez o Hildegart defendían en sus manifestaciones públicas. Hubo quienes se percataron de este abandono de las trabajadoras por parte de los sindicatos mayoritarios.... [L]a organización Mujeres Libres dentro del anarquismo nace en la primavera de 1936 con el objetivo de atender y luchar por cuestiones que afectaban directamente a las mujeres y de las cuales la Confederación Nacional del Trabajo se olvidaba frecuentemente" (30). Respecto a la organización anarquista de Mujeres Libres, mi intención era analizar el montaje pedagógico de sus revistas homónimas en el siguiente apartado, junto al análisis del cine de ficción producido por la CNT durante la Guerra Civil. Sin embargo, debido a límites de tiempo y espacio, estoy trabajando esta cuestión separadamente en un artículo académico. En cualquier caso, es importante señalar que la Agrupación Mujeres Libres y su ingente labor pedagógica surge como respuesta a la invisibilización de las luchas y problemas de las mujeres trabajadoras en los propios sindicatos de izquierda. Para las componentes de este grupo, la educación para la capacitación de la mujer era algo que no se podía desvincular de la lucha contra el capitalismo pues la mujer experimentaba una triple servidumbre, tal como explica Martha Ackelsberg en su imprescindible trabajo *Mujeres Libres. El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres* (2017): "esclavitud de ignorancia, esclavitud de mujer y esclavitud de productora" (272). Como desarrolla Ackelsberg en su extensa monografía, antes de la creación del sindicato anarquista de la CNT en octubre de 1910 se había generado una tensión entre dos corrientes de lucha, el sindicalismo y el comunalismo (reformismo y revolución), que se sintetizó posteriormente con la teorización y autodenominación del movimiento libertario español como anarcosindicalista. Esta disonancia estaba acompañada también por la participación de las mujeres en el activismo, en la vecindad o comunidad desde finales del siglo XIX. Por ejemplo, la participación de las mujeres en la huelga de febrero 1902 en Barcelona estableció un patrón de activismo femenino polifacético (Ackelsberg 144). Sin embargo, explica Ackelsberg, "la nueva síntesis desatendió casi por completo la tendencia del activismo popular de inspiración más comunalista y más comprometida con la acción directa y la mujer. (146). La autora argumenta que esta tendencia había cobrado visibilidad durante la Semana Trágica de Barcelona (del 28 de julio al 1 de agosto de 1909) puesto que las mujeres lideraron las revueltas y animaron al activismo en los vecindarios (147). Por ejemplo, la activista anarquista Lola Iturbe dijo: "En 1909, la gran Semana Trágica... Pues ahí hay una gran intervención de las mujeres. En la cosa de tranvías, de incendios, de manifestaciones, de mujeres que se pusieron en los rieles del tren para impedir a las tropas que fueran a Marruecos" (qtd. in Ackelsberg 146). Esta tradición en el activismo antibélico (149) llevado a cabo por la comunidad y las mujeres queda reflejada en *Tea Rooms* mediante este personaje de la mujer embarazada en el mitin final de la novela que llama a la revolución social, y recupera así una parte de la historia de las luchas de la clase trabajadora. Para profundizar en la Agrupación Mujeres Libres recomiendo también el ya clásico trabajo de Mary Nash *Mujeres Libres: España 1936-39* (1976).

Es un poco como si la dramaturgia brechtiana... quisiera exponer las interrupciones, los contrastes o los anacronismos del proceso más que el proceso como tal, es decir, en tanto evolución de un motivo hacia su 'verdad'. Es ahí donde se distingue fundamentalmente el valor de uso artístico de la dialéctica y su valor de uso filosófico o doctrinal. Ahí donde el filósofo neohegeliano construye argumentos para *plantear la verdad*, el artista del montaje fabrica heterogeneidades para *dys-poner la verdad* en un orden que no es precisamente el orden de las razones, sino *el de las 'correspondencias'* (para hablar con Baudelaire), de las 'afinidades electivas' (para hablar con Goethe y Benjamin), de los 'desgarros' (para hablar con Georges Bataille) o de las 'atracciones' (para hablar con Eisenstein). Una forma de exponer la verdad desorganizando –y no explicando– las cosas. La dialéctica del dramaturgo, como la de artistas y pensadores no académicos como fueron, por ejemplo, Raoul Hausmann, Eisenstein, Georges Bataille, Walter Benjamin o Carl Einstein, es una *dialéctica del montador*, es decir, del que 'dyspone', separando y readjuntando sus elementos en el punto de su más improbable relación. (*Cuando las imágenes toman posición* 84-85)

Añadiría el nombre de Luisa Carnés y el de Simone Weil a esta lista de autores que desde el arte y el pensamiento exploraron las posibilidades del montaje (como constructor de "correspondencias", "afinidades", "desgarros", "atracciones") para denunciar las dinámicas de desigualdad adyacentes al mito del progreso y la modernización.

En resumen, se ha analizado cómo en *Tea Rooms* se denuncia la explotación de la mujer trabajadora en el espacio de trabajo, en el del hogar y mediante su exclusión de la cultura. El análisis narrativo de las formas de caracterización de los personajes, de la focalización de la narración, de la construcción del espacio y del tiempo cotidiano del trabajo y del estilo lingüístico se ha acompañado de las reflexiones de Simone Weil y Silvia Federici sobre la alienación, el mito del progreso y de la lógica productiva. En conclusión, los modos de interrupción en la novela como la composición dialéctica de dos voces narradoras que visibiliza las formas de violencia detrás de cada situación laboral o la yuxtaposición de situaciones heterogéneas lentifican y por lo tanto interrumpen la discursividad pedagógica de la novela de aprendizaje. Luisa Carnés desoculta la violencia mistificada contra la mujer de clase trabajadora provocando un efecto *desacelerador* en la

organización temporal progresiva del relato. Esta ralentización *inopera* el tiempo del capital a través del mecanismo fundamental de la huelga consistente en detener la producción para reapropiarse de la experiencia de una temporalidad singular, que según Weil sería la que permite la contemplación reflexiva.

La colectivización de la industria de cine de ficción por los anarcosindicalistas (1936-1938)

Insistimos. En materia de enseñanza, lo más urgente y eficaz no es por el momento educar niños, sino hacer maestros capaces de educar niños. Y para hacer maestros hay que comenzar por establecer unas cuentas afirmaciones claras y fundamentales.

- 1) *La pedagogía debe sentirse como arte; debe apoyarse en esa inspiración íntima y creadora.*
 - 2) *La inspiración pedagógica enseñará al maestro a descubrir en cada niño y en cada momento la verdad viva que cada niño y cada momento imponen.*
 - 3) *No hay doctrina racionalista tan excelente e infalible que pueda ser impuesta como razón suprema en las mentalidades infantiles.*
 - 4) *El maestro con inspiración amará, no a los niños en abstracto: amará a cada niño. Comprenderá a cada niño, y aprenderá de cada niño, sabrá enseñar a cada niño.*
 - 5) *El maestro bueno medirá la sensibilidad de cada niño, dará matemáticas al que la tiene aguda y música al que la tiene escasa y lenta.*
 - 6) *Se evitará la mezquina competencia, externos premios y castigos.*
 - 7) *En la escuela, pocos niños. Cuando pasan de 10 la labor pedagógica se esteriliza.*
- Revista *Mujeres libres* n. 6 (3)

Tras el golpe militar contra el Gobierno de la Segunda República, la CNT socializó los sectores de la industria del cine, sobre todo en Barcelona y en Madrid²¹². Una vez estalló la guerra y la revolución en julio de 1936 muchos propietarios de los cines y de los

²¹² Cuando se produce el golpe militar del 17 y 18 de julio de 1936, los sindicatos UGT y CNT declararon una huelga general contra la sublevación militar que duró entre el 18 y el 23 de julio, y que condujo a las organizaciones antifascista a evitar que el bando nacional tomara el poder en las principales ciudades del país. En este sentido, la revolución social española –como se le conoce también al periodo de la Guerra Civil– quedó enmarcada dentro de las prácticas de resistencia de los trabajadores huelguistas. Por lo tanto, las películas que se presentan en este apartado son una evidencia cultural de la figura del trabajador huelguistas, desde el punto de vista de los modos de producción, durante parte de la segunda mitad de los años 30. Uno de los mejores testimonios sobre la experimentación de la guerra civil como revolución social es la novela-collage histórica de Hans Magnus Enzensberger *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Buenaventura Durruti* (1972).

estudios abandonaron el país y los trabajadores tomaron el control de estos sectores. Por ejemplo, en Barcelona los trabajadores

decidieron pasar de la huelga a la incautación de los cines y teatros en los que trabajaban. Reunidos en asamblea, el 1 de agosto de 1936 los empleados de los cines determinaron que la propiedad y dirección de las salas de la ciudad pasaran a depender del Comité Económico de Cines del SUEP (Sindicato Único de Espectáculos Públicos)... [L]a socialización afectó a 114 salas de cine, 12 teatros y 10 music halls. Cada local era gestionado por un comité obrero formado por representantes de cada sección y por un delegado sindical que actuaba como responsable del funcionamiento del local. La administración de los cines se organizó en cuatro secciones: suministros, programación, taquillaje y propaganda. (Juan-Navarro 526)

Los anarcosindicalistas aprovecharon las circunstancias revolucionarias para organizar la sociedad sin jerarquías según los postulados de la ideología anarquista de finales del siglo XIX y principios del XX: igualar los salarios, dar oportunidades de trabajo, asistencia sanitaria y acceso a la cultura y a la educación a todos los ciudadanos, limitar el monopolio eclesiástico, etcétera²¹³. En el sector de la producción cinematográfica, los anarcosindicalistas crearon comités para organizar la proyección y la creación de sus propias películas. Compaginaron la proyección de cine extranjero con la de sus producciones. Mediante las socializaciones y colectivizaciones se intentaron redistribuir las riquezas de forma igualitaria, pero también se perseguía otro tipo de igualdades más

²¹³ La bibliografía sobre el movimiento anarcosindicalista español es muy amplia. Algunas referencias bibliográficas que he utilizado para elaborar esta sección son *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*, de José Álvarez Junco, *Anarquismo. Una introducción* (2014), de Dolors Marín e *Historia del anarquismo en España (1870-1980)* (2011), de Josep Termes. Más concretamente hay una amplia bibliografía sobre las colectivizaciones anarcosindicalistas en España durante la Guerra Civil. Por ejemplo, los documentales *Sueño Colectivo* (2011), de Marco Potyomkin y *Economía Colectiva. La última revolución de Europa* (2013), de Eulàlia Comas. Sin embargo la bibliografía de la colectivización en la industria del cine es menos numerosa. Para escribir esta breve sección, he consultado los siguientes trabajos: *Cine y anarquismo. 1936: colectivización de la industria cinematográfica* (2000); *Arena: On Anarchist Cinema (2009)*, de Richard Porton; *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la Guerra Civil (1936-1939)* (2008), de Pau Martínez; "El cine bajo la revolución anarquista" (2003) y *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine (1931-1999)* (2001) de Emeterio Díez Puertas; *Cine y Guerra Civil española: del mito a la memoria* (2006), de Vicente Sánchez-Biosca; *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)* (1993), de Ramón Sala Noguer; *Cine anarquista español, una mirada al infinito* (2010), realizado por la CNT-AIT, *La Guerra Civil española: cine y propaganda* (2003), de Magí Crusells y "Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)" (2011), de Santiago Juan-Navarro. Concretamente, para más información sobre los inicios del cine sonoro en España recomiendo el libro de Román Gubern *El cine sonoro en la II República (1929-1936)* (1977).

abstractas: la equivalencia de autoridades, el reconocimiento de todas las voces e inteligencias como algo igualmente valioso, como se analizará en relación a las teorías pedagógicas de Jacques Rancière.

La Guerra Civil española fue una de las primeras contiendas militares filmadas en cine sonoro. Desgraciadamente, durante la dictadura franquista se quemaron los negativos originales de todas las películas que se habían incautado durante la guerra. Con las copias ubicadas en otros países que se han ido recuperando tras la muerte de Francisco Franco se ha restaurado parte del material en los últimos años²¹⁴. En las próximas páginas se introducen muy brevemente cinco películas anarcosindicalistas producidas en régimen de colectivización: *Carne de fieras* (1936), de Armand Guerra, *Nosotros somos así* (1936), de Valentín R. González, *Aurora de esperanza* (1937), de Antonio Sau, *Barrios bajos* (1937), de Pedro Puche y *Nuestro culpable* (1938), de Fernando Mignoni. El cine era para los ácratas una herramienta crucial porque entendían que podía *acercar* la cultura y la educación a todos los sectores de la sociedad, sobre todo a los ciudadanos analfabetos. Teóricos anarquistas como el militante valenciano José Peirats i Valls o el periodista libertario Mateos Santos habían comenzado a difundir, años antes de que empezara la guerra, la importancia del cine para la ideología anarquista, y la necesidad de crear un *nuevo* arte audiovisual que, a su entender, superase la que consideraban la *frivolidad* de Hollywood y el *dogmatismo* soviético. La revista *Popular Film* (1926-1937) fue una plataforma crucial para el intercambio de las diferentes opiniones sobre cómo debía ser un

²¹⁴ Durante décadas se pensó que después de la implantación del cine mudo a finales de los años veinte y la consolidación del sonoro a principios de los treinta, la creación cinematográfica española quedó interrumpida a causa de la guerra. Desde los años 90, los historiadores del cine comenzaron a analizar las diversas producciones que habían tenido lugar durante la guerra: la producción del gobierno republicano socialista, la comunista, la internacional, la fascista, y la anarcosindicalista. Sobre la producción anarquista concretamente, los documentales *Celuloide Colectivo* (2009), de Óscar Martín, y *El cine libertario: cuando las películas hacen historia* (2010), de Verónica Vigil y José María Almeda, explican la historia del cine anarcosindicalista producido durante la Guerra Civil española (1936-1939). *Otro futuro* (2011), de Richard Prost contiene muchos de los documentales y medimetrajes filmados por los anarcosindicalistas.

cine que se adecuara a la sociedad ideal anarquista. En un contexto de revolución social, por primera vez en la historia tuvieron la oportunidad de experimentar sus ideas con las herramientas de trabajo que tenían a su abasto. Un miembro de la CNT, José Peirats, publicó en 1934 el único tratado español de cine anarquista que se escribió en esa época: *Para una nueva concepción del arte: lo que podría ser un cinema social*²¹⁵. En el texto, Peirats analiza la repercusión social de la industria cinematográfica y la capacidad de afecto del cine en el espectador; critica el cine español de principios de los años 30, parte del cine norteamericano, el cine soviético y el alemán²¹⁶; y finalmente propone una lista de películas recomendables porque a su entender se acercan a la idea antiautoritaria y anticapitalista del anarquismo: *Viva la libertad* (1931), de René Clair, *Carbón* (1931) y *Cuatro de infantería* (1930), de Pabst, *Éxtasis* (1936), de Machaty, *Eskimo* (1933), de W. S. Van Dyke. Como explica Santiago Juan-Navarro en su citado artículo:

El cine anarcosindicalista tuvo un carácter claramente diferenciado del producido por el resto de las organizaciones políticas.... [S]e realizaron cerca de cien títulos, muchos de ellos largometrajes de ficción (no sólo documentales de guerra y propaganda, como cabría esperar en un contexto bélico). Uno de los imperativos revolucionarios que planteaban los anarquistas era el de las mejoras sociales y económicas de los trabajadores. Esto implicaba el mantenimiento de la producción

²¹⁵ La Confederación Nacional del Trabajo (CNT) creada en 1909 es una unión confederal de sindicatos autónomos de ideología anarcosindicalista. Sobre todo en Barcelona y, significativamente, en Madrid, gran parte de los trabajadores estaban afiliados a la CNT cuando empezó la guerra entre el bando republicano y el bando fascista por el control del país. Los anarquistas consideraban que la revolución social y la guerra eran dos caras de una misma moneda, y que no se podía postergar la forma de vida que postulaba su ideología al final de la guerra porque la nueva sociedad debía empezar desde ese mismo momento. José Peirats escribe en su obra *Para una nueva concepción del arte: lo que podría ser un cinema social* (1934) respecto a esta concepción de la guerra y la revolución: "No debemos esperar la revolución -reminiscencia teológica cuando no verdadero regateo del esfuerzo personal, entusiasta y continuado- para hacer las cosas que creamos justas, ya hoy en día y en la medida de nuestras posibilidades" (32). Esta particular concepción sobre cómo organizar la sociedad durante la guerra provocó fuertes enfrentamientos entre anarquistas y comunistas. El escritor británico George Orwell relata su experiencia durante la Guerra Civil en la novela *Homage to Catalonia* (1938). El testimonio de Orwell aporta mucha información sobre las luchas entre comunistas y anarcosindicalistas.

²¹⁶ En su *Historia social del cine en España* (2003), Emeterio Diez explica que, por ejemplo, del 69% de las películas estrenadas en Barcelona durante la temporada de los años 36 y 37, el 80% correspondía a producciones norteamericanas. Algunos directores de salas de proyección optaban por proyectar las películas que, según pensaban, recaudarían más dinero. Otros, optaron por películas que respondieran a principios del pensamiento libertario. Así, Solidaridad Internacional Antifascistas elaboró una lista de películas que recomendaban por su contenido ácrata; aunque este catálogo incluye más títulos antifascistas que anarquistas, según Diez, y la mayoría procede de la producción comercial disponible. Diez Puertas matiza que la elección de cine estadounidense también se debe a que en los años 30 Hollywood producía cine progresista alineado con el imaginario de la izquierda europea.

'comercial', al lado de los filmes propagandísticos, lo que a medio y largo plazo habría de crear serios problemas de coherencia ideológica y de subsistencia en un contexto bélico. (525)

Entre las producciones anarquistas, aparecen reportajes informativos; documentales; medimétrajes pedagógicos sobre los efectos nocivos del alcohol, la importancia de la educación o la necesidad de acabar con la prostitución; y largometrajes de ficción. En este sentido, las películas muestran cómo un sector de la sociedad española durante la guerra intentó crear el relato de su propia historia con un medio de expresión, el cine, que aún estaba en sus orígenes.

Hay una fecunda intertextualidad entre el ensayo de Jacques Rancière *El espectador emancipado* (2010) y la experiencia de colectivización de la industria del cine. El hecho de que se persiguiera desestabilizar las estructuras jerárquicas no sólo a través de la redistribución de los bienes materiales sino también mediante el rechazo a la figura de autoridad artística como única capaz de crear cine entra en diálogo directo con el análisis sobre el montaje pedagógico realizado a lo largo de esta disertación. En su ensayo *El espectador emancipado* Rancière aplica la tesis desarrollada en su libro *El maestro ignorante* al concepto de espectador²¹⁷. Concretamente, desarrolla que en la teoría dramaturgica las corrientes reformadoras critican la óptica pasiva en la que se ven inmersos los espectadores debido a la propia dinámica binaria y opuesta entre el escenario –acción– y las butacas –contemplación. El ímpetu por mejorar esta comunicación conduce a concluir que es necesario que "un teatro sin espectadores, en el que los concurrentes aprendan en lugar de quedar seducidos por las imágenes, en el que se conviertan en participantes activos en lugar de ser *voyeurs* pasivos" (11). En este sentido, para Rancière las dos principales corrientes subversivas serían las del teatro de la crueldad de Antonin

²¹⁷ Todas las citas de Rancière transcritas en este apartado corresponden a *El espectador emancipado*.

Artaud y el teatro épico de Bertolt Brecht. La primera transgresión, a grandes rasgos, consistiría en aumentar la participación del espectador para que *entre en la acción*. Con la segunda vía, se intentaría suspender los mecanismos que provocan la identificación ilusoria del espectador para así involucrarlo activamente en su proceso de observación. Ambas intentan enseñar, educar, a los espectadores a "convertirse en agentes de una práctica colectiva" (15). Ahora bien, hay una contradicción de base: en palabras de Rancière, según Guy Debord la esencia del espectáculo es la exterioridad, es decir, desposeimiento de sí, de forma que cuanto más se contempla menos se es (14). El pensador francés sostiene que aunque esta afirmación parece transgresora recupera los principios de la prohibición platónica del teatro: "la contemplación que Debord denuncia es la de la apariencia separada de su verdad, es la del espectáculo del sufrimiento producido por esta separación.... lo que el hombre contempla es la actividad que le ha sido sustraída, es su propia esencia, convertido en algo ajeno, vuelta contra él, organizadora de un mundo colectivo cuya realidad es la de este desposeimiento" (13). En este sentido, las soluciones de Artaud y Brecht consistirían en eliminar esa *apariciencia separada de su verdad* en lo que, se puede interpretar desde Rancière, sería un gesto que inscribiría una verdad esencial. Debido a esta contradicción, Rancière considera que es necesario reevaluar los pares de opuestos que surgen de ella, pues provocan la sensación de haber cometido una falta y la consecuente necesidad de buscar una redención, una solución. Algunas de estas oposiciones señaladas por Rancière en *El espectador emancipado* son mirada y pasividad, lo colectivo y lo individual, la imagen y la realidad viviente, la actividad y la pasividad o la posesión de uno mismo y la alienación (15). Como se explica en este ensayo, "el teatro se acusa a sí mismo de volver pasivos a los

espectadores y de traicionar así su esencia de acción comunitaria..., se convierte en una mediación evanescente entre el mal del espectáculo y la virtud del verdadero teatro" (14). Rancière interrelaciona la emancipación del espectador con la del intelectual ya que en la interdependencia pedagógica, el maestro (así como el *buen teatro*) persigue la eliminación de la distancia entre el saber y la ignorancia del estudiante (o espectador). De nuevo se repite la misma contradicción: no se puede reducir la separación entre maestro e ignorante sin al mismo tiempo instituir una nueva ignorancia o distancia. En este sentido el ignorante no es solo el que no conoce el saber del maestro sino el que "no sabe lo que ignora ni cómo saberlo" (16). La distancia entre ambos no se puede eliminar mediante el conocimiento porque ésta surge del "juego de las posiciones ocupadas": "La distancia exacta es la distancia que ninguna regla puede medir, la distancia que se prueba por el mero juego de las posiciones ocupadas, que se ejerce a través de la interminable práctica del 'paso adelante' que separa al maestro de aquel que se supone que ha de ejercitarse para alcanzarlo" (16). En conclusión la separación, la incapacidad, la desigualdad de las inteligencias deviene la enseñanza en sí misma. Contrariamente, para Rancière la emancipación tanto del estudiante como del espectador consistiría en confirmar que todas las inteligencias son equitativas, aunque, matiza, esto "no significa la igualdad de valor de todas las manifestaciones de la inteligencia, sino la igualdad respecto así misma de la inteligencia en todas sus manifestaciones" (17). La inteligencia es siempre la misma y consiste en observar lo que hay enfrente, decir lo que se ha visto y verificar lo que se ha dicho, es decir, ésta consiste en traducir unos signos por otros signos:

La distancia que el ignorante tiene que franquear no es el abismo entre su ignorancia y el saber del maestro. Es simplemente el camino desde aquello que ya sabe hasta aquello que todavía ignora, pero que puede aprender tal como ha aprendido el resto, que puede aprender no para ocupar posición del docto, sino

para practicar mejor el arte de traducir, de poner sus experiencias en palabras y sus palabras a prueba, el arte de traducir sus aventuras intelectuales para uso de otros y de contra-traducir las traducciones que esos otros le presentan a partir de sus propias aventuras. (17)

Según la argumentación de Rancière, el maestro para ser ignorante tendría que renunciar a la distancia transformada "en abismo radical que sólo un experto puede salvar" (17).

Eliminar la figura de la autoridad profesional en la producción de cine fue uno de los primeros pasos en la experiencia anarquista de colectivización en 1936. Para Rancière, el hecho de querer transmitir (*hacer ver*) lo que el espectador *debe ver* es la base de la lógica del *pedagogo embrutecedor*. En este sentido, se analizan brevemente las películas anarquistas enunciadas anteriormente con el objetivo de explorar si estos films reprodujeron o interrumpieron la jerarquía de la distancia desarrollada por Rancière²¹⁸.

Aurora de esperanza y *Barrios bajos* fueron estrenadas al mismo tiempo. *Aurora de esperanza* (1937) cargó con una gran responsabilidad desde su gestación ya que el sindicato aspiraba a que fuese su primera película paradigmática de un nuevo cine social. El film trata sobre un padre de familia que al volver de las vacaciones con su esposa y sus dos hijos se encuentra con que la fábrica donde trabajaba está cerrada definitivamente. Tras varios periplos en busca de empleo, el trabajador decide rebelarse contra el Estado y organiza una marcha de denuncia de la situación de precariedad generalizada hacia la sede del Gobierno junto con el resto de trabajadores. Durante el camino, los obreros obtendrán armas y anunciarán el estallido de la revolución. A pesar de la calidad estética (muchos críticos han señalado en esta película rasgos de los primeros pasos del neorrealismo italiano: escenas en tiempo real, como la carga policial, la mezcla de actores y ciudadanos, la temática social, etcétera) el guion recurre a los maniqueísmos entre buenos y malos, y

²¹⁸ Los datos sobre estos cinco films han sido en su mayor parte extraídos del libro de Ramón Sala Noguier *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)* (1993).

los personajes y la trama son poco complejos. Los rasgos de la ideología anarquistas que aparecen en la película se hallan en varios comentarios del protagonista sobre el derecho a la igualdad y la disolución de las clases sociales. Asimismo, se contempla la revolución como el amanecer (*aurora*) de una nueva sociedad más justa e igualitaria; pero al mismo tiempo la diégesis de la película consiste en la instauración de una nueva verdad redentora. En esta película es resaltable el movimiento constante de la cámara que emula una concepción anarquista de la vida como un constante fluir, devenir, efímero y siempre en transformación y contradicción. Sin embargo, los roles de cada persona de la familia central responden a un patriarcado católico y jerárquico. Aún así, el film ofrece algunos hechos inesperados que intentan romper la lógica maniquea entre personajes buenos y malos. Por ejemplo, cuando un policía decide perdonar a un delincuente; o cuando un trabajador resuelve no atacar a un burgués. Finalmente, si bien se establece una desigualdad entre sexos, la forma en que el personaje Juan se dirige a su esposa llama la atención en el contexto patriarcal y machista de la época por la igualdad con la que la trata. Sin embargo, el tratamiento redentor de la clase trabajadora, cada vez más cercana a la idea del pueblo como masa homogénea y alejada por lo tanto de su carácter heterogéneo y múltiple aparta al film de una desestabilización de las jerarquías.

Barrios Bajos (1937), de Pedro Puche, fue un éxito entre el público, pero los escritores y periodistas libertarios consideraron que tenía mala calidad y que no reflejaba sus postulados. La película trata la explotación en varios sectores sociales. La trama consiste en un hombre de clase alta que asesina al amante de su mujer, que también era su amigo. Le pide ayuda a un obrero, arquetipo de la ideología anarquista, y este decide esconderlo en su casa hasta que pueda escapar de la ciudad en barco. Paralelamente, el

obrero ayuda a una joven sin familia a escapar de la prostitución y del proxeneta que quiere traficar con ella. Finalmente, en el intento de salvar a la joven y a su amigo, el obrero será asesinado por uno de los ayudantes del proxeneta. Estéticamente la película está muy influenciada por el cine expresionista y por el cine poético francés. Refleja las ideas anarquistas sobre la integridad, la nobleza y la necesidad de luchar contra la explotación propias de finales del siglo XIX y principios del XX. A pesar de un tratamiento simplificado de los problemas sociales del momento, esta película también contiene intentos de cuestionar las fronteras en las jerarquías pedagógicas o autoritarias. Por ejemplo, se trabaja la prostitución desde el punto de vista de la mujer o se muestra explícitamente el consumo de drogas. El personaje de un vagabundo, Caruso, llama particularmente la atención por su capacidad de provocación, de generar lo inesperado y de mostrar que el intercambio de roles no modifica necesariamente la desigualdad u explotación intrínseca en la estructura de las relaciones desiguales. Primero, en la tasca Paco hay un hombre alcohólico que le pide a la pareja de músicos que canten un tango con él. La pareja no le toma en serio porque no pueden imaginar que un vagabundo, alguien mal vestido y siempre embriagado, sea un artista. Caruso canta en la calle ante el asombro de todos los transeúntes. El segundo desbarajuste se produce al negarse Caruso a explotar su don como cantante para obtener dinero. En tercer lugar, Caruso le pide al cantero varias veces que le fíe una copa. Él se niega y le aconseja que si no tiene dinero, que lo robe. Caruso vuelve con un contador de gas que ha saqueado, y con eso le paga al tabernero. Al irse, riéndose, le dice que el contador era el del propio bar. En este caso, se puede observar en una acción aparentemente insignificante cómo un intercambio de roles puede mantener las mismas estructuras de desigualdad. Así, esta tercera ruptura y asombro la provoca

Caruso al forzar que el camarero sienta las consecuencias del robo que él mismo ha aconsejado consumir.

Nuestro culpable y *Nosotros somos así* son dos musicales influenciados por el cine estadounidense realizados en un intento de cautivar al público. No obstante, hay escenas que rompen los cánones del momento como por ejemplo las escenas de flores como alegorías de lo múltiple, en la segunda, y la puesta en escena de sueños surrealistas que reflejan la libertad creadora de los anarquistas, en la primera. *Nuestro culpable* (1938), de Fernando Mignoni, fue la última película rodada por la CNT y con ella se intentó hacer un film que atrajese a muchos espectadores. A pesar de su intención comercial, la película critica duramente el sistema judicial, el bancario y el presidiario en una trama que tendría completa actualidad hoy. Una diferencia con el resto de las producciones es el papel de la mujer. Por primera vez será la figura de la mujer la que rescate al hombre, y no es, por lo tanto, solo un sujeto pasivo en comparación con el personaje masculino. En general, se reflexiona sobre la libertad a raíz del sistema carcelario, pero sobre todo sobre la corrupción a todos los niveles como se puede desprender de comentarios como los siguientes: "claro que se perderán –los dólares-, como en otra ocasión se me perdió un pañuelo" (00:58:20); "con dos millones de dólares en la maleta no hay policía que te trinque, digo, si es usted banquero sabe de estas cosas más que yo" (00:33:05-17). A pesar de la crítica al sistema capitalista, los pensadores anarquistas denunciaron que el filme llevaba a cabo una apología del dinero y del poder del azar que se alejaba de su ideología. En realidad, el personaje protagonista (el ladronzuelo exitoso) adopta el punto de vista del sistema capitalista que aparenta criticar y del cuál es víctima explotada. En este sentido, la

película ejemplifica la diferencia que Rancière establece entre un texto que cruza fronteras manteniéndolas y otro que las desestabiliza.

Nosotros somos así (1936), de Valentín R. González, es un musical protagonizado por niños que forma parte de los medimetrajes educativos que realizó la CNT para luchar contra la prostitución, el alcoholismo y, en este caso, para concienciar a todas las clases sociales sobre la importancia de una educación sin prejuicios de clase. Este film es un claro ejemplo de los postulados anarquistas de la época: la búsqueda de la igualdad entre hombres y mujeres, entre ricos y pobres; la importancia de la pedagogía, la ruptura de los prejuicios entre clases sociales y la importancia de la enseñanza lúdica. Además del tratamiento intenso sobre la igualdad entre géneros que los niños llegan incluso a debatir en asamblea llama la atención el intento de afectar al espectador a través del espectáculo musical. El medimetraje comienza con un alegato sobre la *apropiada* pedagogía:

¡Atención, mucha atención! Va a comenzar la función tragicómica. Los niños con sus gestos y sus guiños. Con el baile y la canción, quieren buscar la pasión. Para demostrar al mundo que no hay error más profundo que una falsa educación. No intenta el autor del cuento componer un monumento de sabia filosofía, por contento se daría. Se daría por contento si con su experiencia vieja trazara una moraleja con gracejo y emoción. (00:01:58-02:34)

En este sentido, se puede relacionar con los postulados pedagógicos de la Escuela Moderna que reivindican una unión integral entre la vida y la cultura. Por otra parte, el carácter educativo del texto audiovisual supone un intento por dirigir y concienciar hacia los peligros que puede encarnar una educación construida sobre los prejuicios de clase. En la historia, un niño de clase adinerada irá comprobando como falsos sus prejuicios heredados respecto a las clases pobres. El problema de este planteamiento, en relación a las teorías de Rancière abordadas, consiste en que la concienciación es unilateral, es decir,

que los niños de clase pobre disponen de una sabiduría que transmiten, pero sin cuestionar sus propios prejuicios.

La última película es *Carne de fieras* (1936), de Armand Guerra²¹⁹. No fue rodada por una productora anarquista, pero la he incluido en este análisis porque su director Armand Guerra era un libertario que había trabajado en el mundo del cine en la URSS, en Alemania y en Francia, y en su película se reflejan las influencias extranjeras junto a sus ideas anarquistas dando lugar a una producción singular y muy cercana a las teorías ácratas²²⁰. Este influjo de nuevas culturas aplicadas en el texto filmico sin prejuicios sobre lo extranjero es un rasgo libertario. La película trata sobre un boxeador que está casado con una *vedette*. Su esposa le es infiel y cuando él lo descubre se divorcia, lo cual para la época es un gesto transgresor. El boxeador había adoptado a un niño vagabundo cuyo trabajo consiste en recoger colillas para después venderlas. El boxeador acude a un espectáculo que consiste en una bailarina francesa que se expone desnuda en una jaula de leones. Entre otros sucesos, el boxeador y ella se enamoran y finalmente conforman una familia. La película tiene una calidad muy deficiente y la narrativa es simple. No obstante, se puede observar su crítica a la moral católica ya que se une una familia que no responde a los lazos de sangre ni de dinero. Otro aspecto de la ideología anarquista que llama la atención en el film es el desnudo ante el cual los espectadores, dentro de la misma diégesis, no se sorprenden. Para los libertarios era importante tratar el cuerpo con

²¹⁹ El filme en realidad es el primero del grupo seleccionado en realizarse, en 1936, aunque no se montó y se estrenó hasta 1991 a causa de los problemas coyunturales. La guerra comenzó cuando el rodaje ya estaba en marcha. De hecho, hay escenas de la película en las que se puede ver a los grupos de milicianos reales transitando por la ciudad de forma natural. La obsesión por mezclar realidad y ficción, así como el empeño en aparentar normalidad durante la situación de guerra y revolución fue una característica constante en el movimiento anarcosindicalista.

²²⁰ En el diccionario de Daniel Colson *Pequeño léxico filosófico del anarquismo* (2001) se define la anarquía como "el rechazo de todo principio inicial, de toda causa primera, de toda idea primera, de toda independencia de los seres frente a un origen único... la anarquía es, como origen, como objetivo y como medio, la afirmación de lo múltiple, de la diversidad ilimitada de los seres y de su capacidad para componer un mundo sin jerarquías, sin dominación, sin otras dependencias que la libre asociación de fuerzas radicalmente libres y autónomas" (30).

naturalidad, en clara confrontación a la moral católica. Por otra parte, en la película confluyen diferentes formas de deseo. Uno posesivo: el del antiguo marido de la protagonista. Otro obsesivo: el del trabajador que protagoniza el propio Armand Guerra, y que ama a la protagonista hasta el límite de intentar asesinar por ella. La tercera mirada, la propuesta por la película, es la del boxeador que se enamora de la protagonista Marlene y a la que no intenta poseer ni preservar. Se construye así una pedagogía mediante la que se intenta educar sobre las relaciones con el otro.

En conclusión, a pesar de que los ideales anarcosindicalistas de principios del siglo XX se basaban en la ruptura de los cánones y de las jerarquías, en sus películas se educa sobre una moral libertaria que distingue la existencia de conductas positivas en confrontación con otras negativas. Establece, en general, un discurso moralista que mantiene la estructura jerárquica del adoctrinamiento, pero intercambiando las posiciones de los roles. Es el caso de los personajes protagonistas 'buenos' de *Aurora de esperanza*, *Barrios Bajos* y *Carne de fieras* que a pesar de buscar la igualdad caen en el sexismo. En estas películas la mujer sigue siendo tratada como un objeto para el uso del hombre ya que los personajes femeninos nunca se liberan solas de la explotación (o con la ayuda de otras mujeres), sino a través de la figura del hombre salvador o proveedor. De hecho, estos tres largometrajes (excepto *Carne de fieras*) fueron duramente criticados por los anarquistas y los críticos, como he mencionado antes.

Por otra parte, el conjunto de estas singulares películas, componen un híbrido reflejo de la ideología anarcosindicalista durante el nacimiento del cine sonoro en España, y también son testimonio de la transición de una concepción de lo social como algo heterogéneo experimentado durante la Segunda República a otra fascista que percibe lo

social como algo homogéneo y toma forma con la dictadura franquista. La diversidad de personajes, estilos y géneros son el testimonio de la imagen del conjunto de ciudadanos como multitud, en su acepción de multiplicidad (la diferencia entre las personas se considera algo que aporta riqueza). Con la guerra, esta idea queda en segundo plano para formar grupos contrapuestos en base a la generalización de identidades comunes. El proyecto del espectador emancipado propuesto por Rancière también insiste en el reconocimiento de la diferencia como núcleo de la autonomía:

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. (21)

Asimismo, José Peirats i Valls, en el tratado sobre *Cómo debería ser un cinema social* debate indirectamente entre una concepción social formada en la unión de individuos singulares y otra que se genera a partir de la homogeneización de las identidades que forman una masa. Varias veces rechaza Peirats el cine estadounidense porque exalta el individualismo y al soviético por todo lo contrario. Esta dicotomía se halla en el núcleo del proyecto de emancipación anarquista y provoca varias contradicciones. De hecho, en las películas analizadas se aprecia cómo se utilizan los lenguajes cinematográficos de uno y otro cine con el objetivo de generar una nueva narrativa, aunque no siempre se consigue no repetir las estructuras criticadas. Para Peirats, parece que no se puede hablar tanto de una identidad libertaria monolítica, sino que más bien se trata de una existencia que abraza la transformación constante:

No precisamos oficiar de magos del futuro presentando a nuestros lectores un programa acabado de lo que será el cinema en la sociedad del mañana. Somos enemigos de todos los apriorismos, de todos los programas. Lo que será o podría ser el cinema se deduce perfectamente a través de algunas muestras, escasas desgraciadamente, del cinema de hoy. No hay, pues, que crear el cinema social. Este está creado, aunque susceptible de perfeccionarse hasta el infinito. (*Cómo debería ser un cinema social* 33)

No se puede dejar de señalar que hay muchos momentos de los films en los que se cuestionan las diferentes fronteras jerárquicas y el autoritarismo. Asimismo, la heterogeneidad de estéticas en las películas de la CNT es constante: en los filmes se aplican géneros provenientes del cine norteamericano, del cine soviético o francés. Hubo un afán por utilizar todos los medios y lenguajes al abasto sin censurar nada *per se*. Todo era susceptible de ser reutilizado en el montaje para construir nuevas estéticas. En conjunto, estos documentos filmicos reflejan en su estilo y contenido la hibridación de diferentes géneros e ideas que como resultado generan unas películas de gran riqueza para la historia social del cine español.

b) Años 60 y 70: el montaje militante en el caso de *O todos o ninguno* (1975-76) de

Helena Lumbreras

Hombre perdido, ¿quién se arriesgará? Aquel que ya no pueda soportar / su miseria, que se una a los que luchan / porque su día sea el de hoy / y no algún día que ha de llegar. / O todos o ninguno. O todo o nada. Uno sólo no puede salvarse. / O los fusiles o las cadenas. / O todos o ninguno. O todo o nada.
–Bertolt Becht (*Poemas y canciones* 46)

[1972] *Aquests mecanismes de repressió... operen a tots nivells intentant crear aquesta imatge del nostre país de silenci. Imatge patètica de silenci però que en certa manera sembla ... com una forma de consentiment més o menys popular... això és obvi intentar argumentar-ho que està molt lluny de la realitat. En realitat les expressions i tota la potència creativa al nostre poble està ... més enllà d'aquesta legalitat, d'aquesta imatge artificial creada pels sistemes de repressió.*

–Pere Portabella (*Crónica d'una mirada*, "Companys de lluita" 00:15:05-51)

Las representaciones culturales sobre las protestas de la clase obrera en la España del periodo de los años 60 y 70 son bastantes si se tiene en cuenta el contexto de ilegalidad en el que se realizaron al menos hasta 1975 cuando muere Francisco Franco²²¹. Ha sido difícil seleccionar sólo una obra con la que reflexionar sobre el montaje del cine antifranquista de este periodo que mostrara las particularidades del caso español dentro del contexto de una producción internacional de cine militante. Pero finalmente son muchos los motivos que me han conducido hasta *O todos o ninguno* (1975-76), de Helena Lumbreras y del Colectivo de Cine de Clase (CCC)²²². Por una parte, esta película toma la

²²¹ Se pueden consultar algunas obras culturales para analizar esta figura. Por ejemplo, en narrativa se recomiendan las novelas *La mina* (1960) y sobre todo *Año tras año* (2000) de Armando López Salinas, esta última publicada originalmente en 1962 y reeditada recientemente. En cine, estos son sólo algunos ejemplos que se recomiendan para explorar la producción cultural en torno a las luchas obreras antifranquistas (se incluyen también otros ejemplos de lucha como las vecinales o las de los presos políticos, puesto que a veces resulta difícil separar completamente las temáticas dentro del cine militante. También se añaden algunos trabajos contemporáneos sobre el movimiento obrero del tardofranquismo): *Distància 200 metres* (1967), de Jordi Bayona, *Sexperiencias* (1968), de José María Nunes, *Distància, de 0 a infinito* (1969), de Jordi Bayona, *Un lloc per dormir* (1971), de Jordi Bayona, *La lucha obrera en España* (1973), de Andrés Linares y Miguel Hermoso, *La ciudad es nuestra* (1975), de Tino Calabuig y Miguel Ángel Condor, *Vitoria, marzo 1976*, del Colectivo de Cine de Madrid, *Amnistía y libertad* (1976), del Colectivo de Cine de Madrid, *Can Serra: la objección de conciencia en España* (1976), de la Cooperativa de Cinema Alternatiu, *Alborada* (1976), de Lluís Garay y Joan Mallarach, *Hasta siempre en la libertad* (1977), del Colectivo de Cine de Madrid, *Con uñas y dientes* (1977), de Paulino Viota, *Informe general* (1977), de Pere Portabella, *Númax presenta...* (1980) de Joaquím Jordà, *Después de...: No se os puede dejar solos y Atado y bien atado* (1979-80) de Cecilia Bartolomé y José Juan Bartolomé, *Crònica d'una mirada: història del cinema independent 1960-1975* (2004), *Veinte años no es nada* (2005), de Joaquím Jordà, *Autonomía obrera* (2008) de Orsini Zegrí y Falconetti Peña, *Setenta y dos horas* (2010) de Oriol Murcia. Para consultar la variedad de producciones de cine proletario durante el tardofranquismo recomiendo el artículo de Alberto Berzosa Camacho "Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la transición" (2016) y "Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la Transición democrática (1967-1977)" (2017) de Jorge Nieto Ferrando.

²²² El Colectivo de Cine de Clase fue un grupo de cine militante activo en Barcelona desde 1970 hasta 1978. Fue creado por Helena Lumbreras Giménez (1934–1995) y Marià Lisa Escaned. Llorenç Soler participó en varios films sobre todo como operador de cámara (todos los documentales de Lumbreras fueron rodados en 16 mm.). Antes de fundar el grupo, Lumbreras ya había dirigido algunas películas durante y posteriormente a su formación como cineasta en Italia, donde había intercambiado conocimientos con Pier Paolo Pasolini: "In Italy, she acquired technical skills while working as assistant director for such notable film-makers as Gillo Pontecorvo, Federico Fellini (with whom she worked on the filming of *Satyricon*, 1969), Cesare Zavattini and Pier Paolo Pasolini, among others" (Ledezma, "Helena Lumbreras' *Field for Men* (1973): Midway between Latin American third cinema and the Barcelona school" 275). Antes de co-fundar el colectivo con Mariano Lisa, dirigió *España 68: el hoy es malo, pero el futuro es mío* (1968) sobre los movimientos sociales que se movilizaban en el país en contra de la hegemonía del capitalismo liberal impuesta tras la Segunda Guerra Mundial, que en España coincidía con la dictadura Nacional-Católica franquista. Esta película es de enorme importancia para la historia española pues la censura durante la dictadura y tras el pacto del olvido *consensuado* durante la Transición el relato oficial sobre las revueltas de los años 60 y 70 a nivel nacional e internacional no contemplan –fruto de su largo silenciamiento– las luchas que tuvieron lugar en España. Su siguiente documental, *El cuarto poder* (1970), trata precisamente sobre los mecanismos de censura y silenciamiento de la prensa durante el franquismo. En el siguiente film *El campo para el hombre* (1973), Lumbreras y Lisa elaboran un ensayo audiovisual que profundiza en la repartición de tierras y el orden económico del cual subyace. Aquí Lumbreras ya despliega claramente los mecanismos narrativos que van a singularizar su mirada: el anacronismo y la incorporación del pasado (Segunda República por ejemplo) y del futuro en el tiempo presente, la heterogeneidad de materiales (pinturas,

herencia de las películas anarcosindicalistas en relación a la producción colectiva, asamblearia y antiautoritaria sobre los conflictos de los trabajadores que se ha analizado en el apartado interior. Por otra parte, este film si bien muestra modos de expresión militantes y partidista a favor de la clase obrera y del socialismo también se coloca en sus márgenes e incomoda algunas convenciones del género. Por ejemplo, el hecho de que el documental esté codirigido por una mujer abre el debate sobre el carácter secundario de las luchas por la igualdad entre hombres y mujeres en el seno de la izquierda sindicalista. Asimismo, Lumbreras visibiliza la participación de las mujeres en las luchas obreras en casi todos sus largometrajes poniendo de manifiesto su previa invisibilización en los documentos de los años sesenta y setenta. También se coloca en los márgenes cuestionando el género documental militante porque la heterogeneidad de los materiales de esta película y la libertad con que se articulan en el montaje componen un film que coloca en el centro a los movimientos autónomos obreros durante el desarrollismo franquista. Si bien la importancia que se le da al autonomismo obrero no se hace de forma

fotografía, filmaciones, etc.), la pluralidad de las fuentes informativas, la horizontalidad en el tratamiento de las voces narrativas y la desarticulación de la jerarquía autoritaria entre ellas, la libertad en su organización de los materiales en el montaje, la acentuación de la narración popular a través de la música tradicional, la incorporación de la mujer en el relato de la historia, y en definitiva el cuestionamiento de los argumentos de autoridad al introducir al trabajador como fuente narradora de su propia historia. María Camí-Vela coloca el nacimiento del CCC a partir de la creación de *O todos o ninguno* (1975-1976), que se analiza en esta sección, y de *A la vuelta del grito* (1977-1978), que se desarrollara más ampliamente en otra nota a pie de página. Según Mariano Lisa: "Las motivaciones semánticas de Colectivo Cine de Clase eran varias. Nuestro propósito era dignificar la clase obrera. Cine de Clase significaba Cine de Clase obrera. Colectivo era porque la actividad en la que todos participaban estaba en igualdad de condiciones. No había jerarquías, sino que la estructura era democrática o de base de tipo comunitario. Todas las decisiones se decidían de forma igualitaria entre las personas que intervenían en la realización de los filmes" (Camí-Vela 227). Hay varios estudios que analizan las películas de Lumbreras y Lisa ya sea dentro del marco del CCC o no. Entre ellos, para escribir esta sección han sido imprescindibles los siguientes: "Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras" (2009), de María Camí-Vela, "La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras" (2012), de Isadora Guardia, "Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias" (2013), Roberto Arnau Roselló, "Helena Lumbreras' *Field for Men* (1973): Midway between Latin American Third Cinema and the Barcelona School" (2014), de Eduardo Ledesma, *Prácticas fílmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)* (2015), de Xose Antonio Prieto Souto, "Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la Transición" (2016), de Alberto Berzosa Camacho, "El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini y Zavattini" (2017), de Annalisa Mirizio, "Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977)" (2017), de Jorge Nieto Ferrando, "A Network of Affinities: Helena Lumbreras's Collective Films and Social Struggle in Spain" (2017) de Miguel Fernández Labayen y Xose Prieto Souto, y *Displaced Cinema: Militant Film Culture and Political Dissidence in Spain (1966-1982)* (2018), de Pablo La Parra-Pérez.

literal, ésta queda patente con el protagonismo de los trabajadores (independientemente de las siglas a las que estuvieran afiliados o no) en el proceso de lucha en contraposición al de las organizaciones obreras más estructuradas, y posteriormente institucionalizadas que permanecieron en la memoria histórica de este importante periodo de conflictividad laboral en la transformación de dos ciclos políticos y económicos del país. Finalmente, el hecho de que Franco muriera dentro del periodo en el que transcurrió la huelga que narra *O todos o ninguno* permite recuperar la importancia silenciada de las luchas obreras tanto en el seno de la política franquista del trabajo a lo largo de la dictadura como en los últimos años de finales del régimen que coinciden con la crisis económica internacional del petróleo²²³. El resto de motivos que me han llevado a seleccionar esta película son teóricos y estéticos. Conforme avance el análisis cultural del documental se reflexionará sobre su carácter pedagógico en relación al cuestionamiento que Jacques Rancière

²²³ Cuando muere Franco el 20 de noviembre de 1975 los trabajadores llevaban 9 días sin trabajar. Laforsa era la única empresa en el país que estaba de huelga con lo cual este acontecimiento se convirtió en un símbolo que ponía de relieve la importancia de la lucha obrera para la resistencia antifranquista. La visita de los reyes a Cornellà fue interpretada en este sentido como la muestra de que efectivamente la huelga se había convertido en ese símbolo. En el capítulo "El nou moviment obrer al Baix Llobregat (1962-1976)" de José Fernández y Elionor Sellés incluido en *Constructors de consciència i de canvi* (2009) de Prat, Renom y Retuerta, los autores valoran este hecho extra-ordinario en su análisis de la huelga de la siguiente forma: "La mobilització obrera havia trencat la resistència d'una patronal que es negava a perdre els privilegis gaudits durant tant de temps que ja li semblaven inamovibles, havia deixat reduït a la mínima expressió l'enorme aparell burocràtic de l'OSE [Organización Sindical Española] i, sobretot, havia fet visible el moviment obrer, deixant constància que sense ell no era possible un canvi al país. En aquest sentit, és reveladora la frase que un treballador de Laforsa ens diu respecte a l'acord final: 'Bueno, dicen que la llegada del rey por aquí, también supuso la obligación de negociar'.... Els reis d'Espanya havien vingut en visita oficial a Catalunya i fora de programa havien visitat Cornellà.... El gest dels reis era una mostra clara que sense reconeixement explícit de l'existència i importància del moviment obrer no podia efectuar-se ni cap reforma ni cap canvi del sistema polític"(327). Por su parte, Balfour explica que "la muerte del dictador alteró profundamente el clima político. Si bien no hubo una transformación en la naturaleza de la protesta obrera, la multiplicación de las huelgas y manifestaciones y la mayor prominencia en ellas de las demandas de reformas no estuvieron desconectadas de las expectativas de un inminente cambio político" (*La dictadura, los trabajadores y la ciudad. El movimiento obrero en el área metropolitana de Barcelona (1939-1988)* 233). Por otra parte, la crisis internacional agravó el conflicto: "El nuevo movimiento sindical empezó a construirse en medio de la mayor crisis económica internacional desde los años treinta, con una herencia altamente negativa del franquismo y con sus intereses subordinados al compromiso político. No es sorprendente que las formas de organización colectiva que se desarrollaron en la segunda mitad de la dictadura no hayan perdurado. De hecho, la característica más marcada de la historia del movimiento obrero en España desde 1939 es la discontinuidad" (Balfour, "El movimiento obrero desde 1939 en España" 10-11). También es importante tener en cuenta que a la crisis económica del petróleo de 1973 se añade otra política con el asesinato de Carrero Blanco, el 20 de diciembre del mismo año.

desarrolla en *El maestro ignorante*; sobre el extrañamiento y distanciamiento brechtianos, y sobre las ideas de gasto improductivo y soberanía de Georges Bataille.

O todos o ninguno narra el desarrollo de la huelga más larga producida en España desde la Guerra Civil (105 días de paro). Es necesario detenerse en detalle en los acontecimientos para poder abordar el análisis del documental: el conflicto comenzó el 11 de noviembre de 1975 cuando en la empresa metalúrgica Laforsa de Cornellà, a raíz de una discusión por la ruptura de unas barras de hierro, el trabajador Antonio Soria es despedido por faltarle el respeto a un cargo superior de la fábrica. Este despido desencadena una huelga solidaria (de ahí el nombre de la película) que desemboca en el despido de alrededor de 150 trabajadores²²⁴. Los obreros comienzan una campaña de divulgación sobre lo ocurrido en la comarca, y también continúan yendo a la fábrica cada día para decidir en asamblea las acciones a realizar durante cada jornada. Durante estos encuentros solían ser dispersados por la policía y entonces continuaban sus acciones de divulgación manifestándose por la calle de uno en uno y con la ropa del trabajo ya que no se podía llevar pancartas²²⁵. También subían a los autobuses para explicar los motivos de

²²⁴ La huelga de Laforsa corresponde al último ciclo álgido de conflictividad laboral desde el inicio de la dictadura franquista en 1939. En su análisis "La forma de las huelgas en España, 1905-2010" (2011), David Luque Balbona explica de la siguiente forma cómo fueron los ciclos de huelgas durante la activa etapa de los años 60 y 70: "A pesar del estatus de ilegalidad de las huelgas, en la primavera de 1962 se inició en las minas asturianas un movimiento huelguístico generalizado que expresaba el malestar obrero, acumulado durante los años anteriores de estabilización económica en los que los salarios venían subiendo menos que el coste de la vida.... El incremento del número de huelgas acontecidas fue paulatino entre los años 1963 y 1969" (251). En este contexto, las huelgas por motivos de solidaridad se incrementan: "las huelgas adquieren motivos sociales y políticos: a partir de 1967 se produce una politización del conflicto y son las causas político-sociales y la solidaridad obrera las que marcan la pauta.... Durante esta etapa las huelgas se caracterizan, además de por extraordinaria frecuencia, por su gran tamaño —superior a los dos mil participantes por huelga— lo que les confiere un gran componente político-expresivo y reflejan el incremento de la capacidad organizativa de los sindicatos para atraer un mayor número de trabajadores, ya sea de un centro aislado o de varios. Esta combinación de huelgas frecuentes, de gran magnitud y corta duración se traduce en un volumen de huelgas de 1,7 jornadas no trabajadas por asalariado y año, más quince veces superior al registrado en la etapa previa. De este modo, en la segunda mitad de los setenta las huelgas se convierten en un fenómeno muy distinto: actos masivos de corta duración (demostración de fuerza) y mucho más comunes que a comienzos del siglo XX. En perspectiva comparada, esta oleada de huelgas se produce en España con retraso respecto a la mayor parte de los países europeos, que experimentaron la última gran oleada de huelgas a finales de los sesenta y principios de los setenta.... Hecho atribuible al distinto contexto político-institucional en el que se encontraba España en dicho periodo" (253).

²²⁵ Es necesario recordar que las reuniones públicas y más aún las huelgas estaban prohibidas. Por ese motivo tanto filmar como manifestarse conllevaba ponerse en grave peligro y de ahí que se tratara la ropa del trabajo como una

la huelga rápidamente en todos los vecindarios. En el transcurso de estos acontecimientos los trabajadores y el Colectivo de Cine de Clase (CCC) deciden filmar el proceso²²⁶. Éste estuvo marcado por las condiciones que imponía la clandestinidad: por ejemplo, Mariano Lisa explica que para filmar las asambleas tenían que acceder con la cámara desmontada porque la policía estaba en el exterior y filmar estaba prohibido. El trabajador Ramón Rulo filmó en estas condiciones una concentración en el Parc de les Aigües y una marcha a Barcelona. Por otra parte, para solucionar el problema económico, los huelguistas realizaron una caja de resistencia de la cual se repartía la misma cantidad de dinero para cada trabajador durante el periodo que duró el conflicto. Cuando la empresa cede a la presión de la huelga por primera vez, ésta intenta mantener 40 despedidos. En este momento –como recoge el programa de la televisión pública catalana *Dies de Transició: La Lluita obrera. Història d'una vaga*–, Vicente Chorba, defensor de la República de Madrid convenció a los huelguistas para continuar con el conflicto hasta que la empresa no despidiera a ningún trabajador. Como ha señalado Xavier Domènech en su libro *Lucha de clases, dictadura y democracia* (2012) en esta anécdota se percibe la influencia de la

forma de expresión, en lugar de llevar pancartas. Concretamente, sobre la huelga, el Fuero del Trabajo franquista la consideraba un grave delito, según explica Miguel Ángel Giménez Martínez en su artículo "El Fuero del Trabajo: La 'Constitución social' del franquismo" (2015): "la puesta en marcha del FT tuvo efectos importantes sobre el derecho de huelga, cuyo ejercicio pasó a ser considerado 'delito de lesa patria' (declaración XI. 2), mientras que el Código Penal de 1944 calificó las huelgas obreras como delitos de sedición. La simultánea prohibición del cierre patronal o *lock-out* daba apariencia de neutralidad a una legislación implacable, justificada en aras de la paz social y de los supremos intereses de la economía nacional.... El Estado del 18 de julio elaboró un discurso justificativo de la prohibición del derecho a huelga un sistema invocando, por un lado, una experiencia histórica que demostraba la íntima relación entre huelga, caos social y ruina económica y, por otro, la instauración de un sistema socioeconómico que al integrar a todos los sectores productivos en una misma organización hacía innecesarios los tradicionales medios de lucha de la clase trabajadora. Fue frecuente, asimismo, el recurso a una teoría conspirativa del origen de las huelgas, atribuidas a provocadores profesionales a sueldo de los enemigos del régimen" (245). En la Constitución de 1978, el segundo punto del artículo 28 reconoció el derecho a huelga.

²²⁶ Algunos estudios señalan este acercamiento como el resultado de una petición de Lumbreras y Lisa a los trabajadores de Laforsa. Por ejemplo, es el caso de la tesis doctoral *Displaced Cinema...* de Pablo La Parra-Pérez: "When Lumbreras and Lisa arrived at the Laforsa factory to ask the workers if they would like to make a film with them, the workers were astonished: 'We listened to their proposal not without suspicion: this was such a new thing that our immediate reaction was to be hesitant'". En "La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras", Isadora Guardia explica que "el proceso de filmación fue discutido por el equipo técnico y los trabajadores, incluido el montaje. De esta experiencia, Lumbreras resaltaba que el público que veía la película se sentía especialmente motivado ante los planos que estaban rodados por los obreros sin saber quién había llevado a cabo el rodaje de aquello" (83).

lucha republicana en el conflicto obrero de Cornellà pues es a raíz de la intervención de Vicente Chorba que muchos trabajadores deciden no ceder al intento de la empresa de dividirlos. Domènech interpreta este acto como una muestra de la intervención de la memoria de las luchas durante la Segunda República y la Guerra Civil en los conflictos obreros de los años setenta:

Vicente Chorba no era uno de los dirigentes principales de esa huelga, pero según parecen recoger los testimonios, el defensor de la República en Madrid tenía cierta autoridad moral. Todos tuvieron muy claro quién hablaba. Para amplias franjas de la clase obrera, al final de todo un período, seguía existiendo una conexión entre su pasado y su presente que iba más allá de la realidad del olvido como se ha pretendido desde un campo de la historiografía. Pasado y presente, la vieja república y el 'todos o nadie' que había nacido en otro conflicto de referencias míticas para el nuevo movimiento obrero –la huelga de Bandas de Echevarri. (50-51)

Al mes y medio de la huelga, los trabajadores deciden encerrarse en la Iglesia de Santa María de Cornellà. En una de las concentraciones de apoyo afuera de la iglesia, la guardia urbana atropella a un trabajador, lo cual desencadena una huelga general de dos semanas en la comarca apoyada por los trabajadores de 160 empresas²²⁷. Se convoca una marcha al Gobierno Civil de Barcelona de 22.000 trabajadores. El 16 de febrero de 1976, los reyes católicos visitan Catalunya como primer viaje oficial después de la reinstauración de la monarquía borbónica y ello provoca que la huelga se convierta en un tema de Estado. La visita de los reyes provoca una conversación entre el Gobernador Civil de Barcelona y el director de la empresa, Claudio Boada, para pedirle que no despida a nadie pero darle libertad para poner sanciones. Así el 20 de febrero de 1976 se termina el conflicto pero se

²²⁷ El 3 de marzo de 1976 se volvería a producir un abuso policial durante el desalojo de una iglesia en Vitoria donde 4.000 trabajadores en huelga estaban reunidos en asamblea. Murieron asesinados cinco trabajadores y hubo más de ciento cincuenta heridos debido a la intervención policial dirigida por Rodolfo Martín Villa. En la actualidad, Villa es considerado co-responsable de esta represión por la jueza argentina María Servini quien lo llamó a testificar en 2014 por estos delitos. La ejecución con garrote vil de Salvador Puig Antich en 1974, la represión de Vitoria en 1976 y los asesinatos a manos de la ultraderecha de los cinco abogados laboristas de Atocha en 1977 son eventos históricos a los que se recurre para remarcar la violencia del régimen franquista hasta el final y la pervivencia de estas prácticas abusivas durante una Transición que también fue violenta y represora.

establecen sanciones de suspensión de sueldo y trabajo a 12 trabajadores. En cualquier caso, la huelga de Laforsa y la huelga general en la comarca suponen, por una parte, la evidencia para las nuevas élites de la necesidad de negociar con varios sectores sociales en la construcción del nuevo ordenamiento político tras la muerte de Franco, y por la otra una fuerte transformación en la organización obrera misma:

La vaga havia durat dos mesos i mig, havia afavorit una vaga general de dues setmanes de durada i havia enfortit de una manera decisiva la Intersindical. Aquest organisme, creat pels mateixos treballadors, havia aconseguit un paper insubstituïble que ni el mateix règim podia obviar. La Intersindical portava les mobilitzacions, coordinava les accions, convocava les assemblees, estava atenta a l'estratègia que s'havia de seguir. S'havia convertit en la representació del moviment obrer de la comarca del Baix Llobregat deixant un paper marginal al sindicat vertical. Fins i tot la patronal, després de l'experiència de la vaga, entenia que el temps de l'OSE havia acabat. (Fernández y Sellés, "El nou moviment obrer al baix Llobregat" 326)²²⁸

Para representar estos acontecimientos, el montaje de la trama en el documental sobre la huelga de Laforsa sigue un eje organizativo que obedece a una intención informativa y didáctica propia de las discursividades militantes que se han analizado hasta ahora:

El documental posee ese afán didáctico característico de las prácticas filmicas de Lumbreras. Algo que se desarrolla filmando la presencia de los obreros en instituciones educativas, el instituto y la escuela universitaria, explicando su experiencia. Ámbito, el de la educación, al que pertenecían profesionalmente Lumbreras y Lisa. De hecho, algunos de los resultados de la labor docente de Helena Lumbreras como profesora también se integraron en la película.... El material gráfico que se insertó en *O todos o ninguno* a modo de intertítulos y que

²²⁸ Además, la huelga de Laforsa puso de manifiesto que el movimiento obrero era determinante para la transformación democrática del país a pesar de la política de pactos, como explica el historiador Pere Ysàs en su artículo "El movimiento obrero durante el franquismo. De la resistencia a la movilización (1940-1975)" (2008): "La dictadura vio también cómo las organizaciones obreras, y en particular el PCE, se convertían en las fuerzas determinantes de la oposición, y que además lograban complicidades, apoyos y colaboraciones incluso en sectores de la sociedad que se habían identificado con el orden franquista y lo habían apoyado. En realidad, si el movimiento obrero se benefició de complicidades y apoyos procedentes de otros sectores de la sociedad, también fue quien impulsó alejamientos de la dictadura y la extensión de actitudes favorables a la democracia en sectores pasivos o incluso que se habían alineado con el régimen, contribuyendo de esta forma a debilitar sus apoyos sociales. El movimiento obrero contribuyó también a las tensiones internas de la dictadura al generar y agravar problemas ante los cuales el personal político franquista defendía posiciones no coincidentes. En definitiva, si durante el primer franquismo el movimiento obrero sufrió una política que pretendía ni más ni menos que su exterminio, tras los denominados '25 años de paz' se convirtió en el actor fundamental de la erosión de la dictadura y la lucha por el restablecimiento de la democracia" (183-84).

sirve para completar el sentido de la narrativa de este trabajo audiovisual es el resultado directo de la labor de Helena Lumbreras como profesora y fue elaborado por sus estudiantes de dibujo. (Pietro Souto, *Prácticas filmicas de transgresión en el estado español* 463)²²⁹

No obstante, a pesar del enfoque divulgativo, como se va a argumentar, Lumbreras desarticula el adoctrinamiento pedagógico con varios mecanismos retóricos. En primer lugar, a través del trato igualitario de todas las fuentes de información y al mismo tiempo integrando el modo en que se ha producido la fuente informativa dentro de la diégesis²³⁰. La horizontalidad entre la pluralidad de narradores queda explícita con la escena que abre la película: un plano de conjunto encuadra en el centro a un trabajador, y a su izquierda y derecha a los directores Mariano Lisa y Helena Lumbreras mientras los tres pronuncian lo siguiente:

Yo, Manuel González, despedido en 1969 de Roca de Gavà y actualmente trabajador de la Laforsa en nombre de mis compañeros presento la película de la huelga más larga en Cataluña desde 1939. Os ofrecemos nuestra experiencia para que la lucha se extienda y así alcancemos nuestro objetivo como pueblo y como clase. Esta película ha sido realizada por los compañeros Helena Lumbreras y Mariano Lisa. [Lumbreras dice] La película que vais a ver ahora es el fruto de una discusión con los compañeros de Laforsa y otros trabajadores del Baix Llobregat. Es una obra de un colectivo de cine de clase. [Lisa dice] Un trabajador de Laforsa filmó los interiores de la fábrica. El compañero de Laforsa Ramón Rulo hizo de

²²⁹ Varios artículos señalan este aspecto, concretamente Ledesma explica que: "[a]lthough Lumbreras had studied at the Centro Sperimentale di Cinematografia in Rome like Third Cinema directors Tomás Gutiérrez Alea, Fernando Birri, Julio García Espinosa and Nelson Pereira dos Santos, her films avoided the manichean dogmatism of the Latin American militant documentary exemplified by Fernando 'Pino' Solanas and Octavio Getino's powerful yet overly didactic *The Hour of the Furnaces* (*La hora de los hornos*, 1968), a film that nevertheless left its imprint on her work.... Another technique mobilized by Lumbreras is the substitution of the didactic voice-in-off (characteristic of many Third Cinema films) by a plurality of voices" (272, 283).

²³⁰ La Parra-Pérez expone este argumento de la siguiente forma: "One way of understanding the CCC films, then, is as an egalitarian meeting of heterogeneous contributions. Extrafilmic elements are inserted into filmed actions: if *After the Call to Action* used the El Cubri intertitles, *Everybody or Nobody* articulates the narration with a series of vignettes painted by schoolchildren from Cornellà... Footage shot in different film gauges and with uneven technical skills coexist: from the 16-mm scenes shot by the filmmakers to the shaky, blurry Super-8 images taken by Rulo in the streets of Cornellà or by Andrés Marín, another worker, in the interior of the factory.... So too do explicitly reenacted scenes coexist with raw footage, presented as visible evidence, as happens in *Everybody or Nobody* in which reenactments are followed by film documentation of police charges and arrests shot from a balcony and a clandestine photograph of the bruised body of a worker who had been tortured by the police.... Just as every member of the collective was considered equal, so too were the products of their work: drawings, fictions, documents, semiprofessional or amateur footage—the CCC's factory films are a nonhierarchical community of images that, to paraphrase Brenez, prefigure a society without classes" (*Displaced Cinema...* 214-15).

técnico-electricista, rodó algunos momentos de la lucha e interpreta su canción *La regulació*. También canta Julia León²³¹. (00:00:15-01:22)

En el siguiente plano se ve a un público frente a una pantalla dispuesto para visionar el documental. Cabe señalar que en esta primera escena el encuadre de la cámara pasa del primer plano del logo de Laforsa colocado en la chaqueta de trabajo de González a abrirse un poco más cuando éste habla. La apertura del plano se acentúa cuando intervienen Lumbreras y Lisa. Esta apertura progresiva del plano en el tipo de encuadre connota en mi opinión que los intereses de los directores están supeditados a los de los trabajadores, y que asimismo los de todos los participantes están supeditados a la identidad como obreros en su lucha, como lo muestra el plano detalle del logo colocado en primer lugar. Como ha señalado Pietro Souto, a partir de esta introducción, la trama gira en torno a la actividad divulgadora y pedagógica de los trabajadores en varios niveles y ámbitos. Primero, unos trabajadores explican los motivos de la huelga en un instituto²³². Después, una secuencia muestra –acompañada de música folclórica, lo cual acentúa el carácter popular de toda la narración documental– a los estudiantes pintando los carteles ilustrativos que van a

²³¹ Esta experiencia será repetida en el documental sobre la ocupación y autogestión de una fábrica con *Númax presenta...* dirigida en 1980 dirigida por Joaquim Jordà, emulando *O todos o ninguno*. Para un análisis de esta película en relación con Helena Lumbreras véase La Parra-Pérez (172), Berzosa (30) y Nieto (408).

²³² Tanto en esta película como en *El campo para el hombre* (1973), el motivo recurrente del centro educativo es una referencia directa a la herencia documentalista de *Tierra sin pan*, de Luis Buñuel, lo cual funciona como una incorporación anacrónica de la temporalidad de la Segunda República. En respuesta a una pregunta de María Camí-Vela sobre *El campo para el hombre*, Mariano Lisa explica que "[h]abía una realidad del campo español que seguía siendo la misma que durante la República. La gente pobre del campo en Andalucía o Galicia seguía igual que la España durante los años de la República. Para ellos el tiempo se congeló y el franquismo no les trajo ninguna modernidad. Es lo que Buñuel también quería hacer con *Las Hurdes*. También había en cuanto a la imagen el modelo del cine soviético de los años 20 que se tiene como referente" (225). Ledesma, en su análisis de *El campo para el hombre* también reflexiona sobre esta intertextualidad con Buñuel: "This segment evokes Luis Buñuel's film *Land without Bread...* which has been interpreted as a parody of the ethnographic documentary, and which served in its time as a harsh criticism of the state's neglect of Spain's rural areas and the misery of the landless peasantry. Thus, *Land without Bread*, which abounds with surrealist elements, might be seen as a precursor to Lumbreras' own use of ethnographic parody in this segment of *Field for Men*" (281). Hay otro factor importante del documental que dialoga con *Tierra sin pan*: la utilización de los mapas. Durante la explicación del conflicto con los dibujos que los jóvenes realizan en la escuela se crean mapas para ubicar Laforsa en Cornellà, en Catalunya y en España. Esta iconografía funciona como un símbolo sobre la importancia del paisaje para configurar la subjetividad del trabajador (de ahí también la incorporación de numerosos planos sobre el paisaje industrial en los que los trabajadores quedan subsumidos). En este contexto, los mapas conllevan la reapropiación de este paisaje para colocarlo al servicio de la narración proletaria que persigue el CCC.

organizar la trama en el documental. De esta forma se construye otro mecanismo de interrupción: desde las primeras escenas vemos cómo el proceso de producción queda integrado en la propia narración documental, enfatizando así que es tan importante lo que se dice como la manera en que se produce el discurso. Dicho de otra forma, para el colectivo la transgresión del mensaje debía aplicarse también al modo de producción en consonancia con las reflexiones de Walter Benjamin en el previamente analizado ensayo "El autor como productor" (1934). En este sentido, a la pregunta sobre si el montaje militante de *O todos o ninguno* desemboca en un documento que se acerca más a una toma de posición o a una toma de partido –retomando el análisis sobre Brecht y Benjamin desarrollado por Georges Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición*– la respuesta es que, en mi opinión, se acerca a la toma de posición. La militancia de Helena Lumbreras se focalizó en una lucha anticapitalista socialista pero sus discursos no eran partidistas en el sentido de que no estaban adheridos a unas siglas institucionalizadas²³³. Como se ha señalado, *O todos o ninguno* nace como una experiencia colectiva e igualitaria de construcción del relato de la huelga de Laforsa en el Baix Llobregat, alejándose de esta manera ya en su gestación de una lógica narrativa que impusiera un ordenamiento jerárquico y desigual de la representación documental entre un sujeto (que mira) y un objeto (que es mirado)²³⁴. Tanto la multiplicidad de voces que componen esta historia de

²³³ De hecho, Lumbreras y Lisa serán expulsados del PSUC tras ser detenidos por la policía durante una huelga: "[d]espués de haber pasado por lo que Soler denomina 'una doble caída', durante la que fueron detenidos y, posteriormente, despedidos del trabajo y expulsados del PCE.... Mariano Lisa explica que su detención produjo 'el recelo entre los compañeros militantes, aun cuando no arrastraran a nadie más. El vacío fue tan grande que, además de la expulsión del partido, muchos amigos cambiaron su domicilio, e incluso les negaron la palabra'" (Guardia 82). Fernández Labayen y Prieto Souto mencionan este suceso al explicar como se conocieron los fundadores del CCC: "Tellingly, Lumbreras and Lisa met not in cinephile milieus, not in anti-Francoist activist meetings. Having worked as schoolteachers, the couple took part in political activities during 1971 to improve the working conditions of educators; both were militants in the then illegal Partit Socialista Unificat de Catalunya (PSUC)... arrested in Barcelona in August 1971 during the struggle for construction workers' legal rights. Their imprisonment led to the dismissal of both from their paid jobs and expulsion from the PSUC" (401).

²³⁴ Varios artículos mencionan la inclusión de los obreros en la forma de producción de la película. Considero las reflexiones de Annalisa Mirizio especialmente relevantes por las importantes citas que recoge y por la forma en que

la huelga como la heterogeneidad entre sus roles sociales interrumpen *la distancia* denunciada por Rancière en *El maestro ignorante*. La distancia que se construye al quedar ésta inscrita en el mismo gesto que la elimina en el ejercicio de *reducir* la ignorancia cuando se *explica* una lección cualquiera:

Bastaría con aprender a ser hombres iguales en una sociedad desigual. Esto es lo que quiere decir *emanciparse*. Pero esta cosa tan simple es la más difícil de entender sobre todo después de que la nueva explicación, el progreso, mezcló inextricablemente la una con la otra, la igualdad y su contraria. La tarea a la que se dedican las capacidades y los corazones republicanos es hacer una sociedad igual con hombres desiguales, *reducir* indefinidamente la desigualdad. Pero el que ha tomado este camino sólo tiene un medio para llegar hasta el final, la pedagogización íntegra de la sociedad, es decir, la infantilización general de los individuos que la componen. Más tarde se llamará a eso formación continua, es decir, coextensividad de la institución explicativa y de la sociedad. La sociedad de los inferiores superiores será *igual*, habrá *reducido* sus desigualdades, cuando se haya transformado enteramente en la sociedad de los explicadores explicados. (177)

En este sentido, *O todos o ninguno* ejemplifica la contradicción pedagógica del discurso emancipatorio de la izquierda militante pues, desde su apertura hasta el cierre, el objetivo educativo es explícito. No obstante, como se verá más adelante, varios aspectos de distanciamientos brechtianos en el montaje confrontan esta contradicción, si bien no solucionándola, sí extrañándola e introduciéndola en la película mediante sus inclusiones metadiscursivas.

La organización del documental bajo una lógica de divulgación pedagógica se extiende al ubicarse la trama no sólo en la escuela/instituto sino que incluso las asambleas entre los trabajadores repiten esta estructura. Por ejemplo, después de estas primeras

ilustra la búsqueda de horizontalidad en los puntos de vista por el CCC: "Helena Lumbreras defiende que una nueva estética ya se consigue 'dándole una cámara al obrero'. Se trata de 'darle a la clase trabajadora una autonomía y de potenciar su cultura', afirma la directora, y ello pasa por enseñarle a usar la cámara (55–57). El cine militante –insiste la cineasta– 'debe contar, de un modo o de otro, con la clase trabajadora' (59) más que con el apoyo de los partidos, o con la admiración de la crítica. Explica Lumbreras: 'cuando discutes una película con ellos [los obreros] cuando les preguntas lo que ellos creen que debe ponerse o subrayarse, entonces, aunque con evidentes limitaciones, estás elaborando un discurso común con ellos'" (435).

escenas se muestra a un grupo de trabajadores congregados afuera de la fábrica y escuchando de uno de ellos cuáles son los intereses económicos que hay detrás de la explotación capitalista de la empresa. Cada una de las intervenciones de algún trabajador en la reunión informativa o asamblea afuera de la fábrica está encabezada por un Primer Plano de la persona cuya voz en *off* acompaña las imágenes. Esta constante visibilidad de los participantes es intencional y supone una declaración de intenciones frente al régimen franquista. Posteriormente, la exposición de motivos de la huelga continúa en un aula universitaria de ingenieros de telecomunicaciones y en una asamblea de trabajadores, posiblemente dentro del sindicato vertical²³⁵. Tras la explicación de la concentración de personas en un evento en reivindicación de la cultura catalana que es aprovechado para manifestarse a favor de la huelga, aparece una nueva figura divulgadora que será analizada más adelante: las mujeres²³⁶. Después, unos intertítulos dan paso a una pequeña reunión entre representantes sindicales de todo el Baix Llobregat para hablar de la estrategia de la huelga general en la comarca –cuyas narraciones están de nuevo acompañadas por las

²³⁵ Es posible que la elección de una facultad concretamente de ingeniería para filmar esta escena en la que se divulgan las razones de la huelga no sea gratuita. Tal como explican los trabajadores en este encuentro con los estudiantes, la persona a la que los directivos de Laforsa echan es Antonio Soria. Este trabajador, cuyo despido desencadena la huelga solidaria de 105 días, llevaba 15 años en la empresa cuando un gerente que hacía sólo 15 días que se había incorporado lo echa al culparlo por la rotura de una pieza de hierro. Según los oradores en la facultad, el motivo se debe a un fallo técnico que no había sido causado por Soria. Los trabajadores explican que a raíz de una reforma tecnológica que aplica la empresa se empieza a producir menos hierro y la empresa intenta recuperar las pérdidas a costa del plustrabajo entre otras cosas: por ejemplo, se quita el promedio de primas con lo cual los trabajadores perdía de cuatro a seis mil pesetas; les quitan el agua mineral y las bebidas refrescantes durante el trabajo, les mandan cartas a casa amenazándolos de sancionarlos para crear un clima despacible dentro de las familias de los trabajadores, y todo ese malestar culmina con el despido de Antonio Soria el 11 de noviembre.

²³⁶ Si bien todos los actores sociales que abogaban por políticas progresistas estuvieron fuertemente discriminados durante la dictadura franquista la mujer se vio abocada un disciplinamiento sin tregua: "la anulación y la estigmatización de la República por parte del franquismo tuvieron múltiples consecuencias para las mujeres. El desmantelamiento del Estado laico liberal determinó la supresión de la ciudadanía para todos. Sin embargo, para las mujeres, la redefinición de su identidad en cuanto sujeto integrante de la colectividad 'nacional-católica', se produjo mediante un entramado de prohibiciones y de exclusiones. Todo ello fue reforzado a través de la ocultación de la memoria de vivencias femeninas emancipadoras, debido también a la permanencia en el exilio de numerosas republicanas.... La resistencia femenina debe ser considerada, por lo tanto, también como respuesta individual y colectiva frente a la representación social y simbólica tradicional originada en una política de género que abrazaba casi todos los ámbitos de la existencia: desde la discriminación laboral, a la tutela del marido en la familia y a la exclusión de numerosas profesiones con el consiguiente confinamiento a la domesticidad y la maternidad. Una marginación ésta que hizo sentir sus efectos hasta los años sesenta, cuando comenzó, gracias también a la difusión de modelos emancipadores europeos, una evolución de las costumbres que prefiguraba aquel impulso al cambio político y cultural que en pocos años habría alcanzado a gran parte de la sociedad española" (Giuliana Di Febo, "Resistencias femeninas al franquismo" 155-56).

imágenes tomadas por los directores y Ramón Rulo, y de arreglos musicales que se cierran con la fotografía de un trabajador torturado. Aquí la trama da un nuevo giro pues se narra el momento en el que los trabajadores reciben la oferta de la patronal de aceptar a todos los despedidos y aplicar suspensiones de empleo y sueldo a 12 de ellos. Al final del documental grandes planos generales y angulaciones picadas y cenitales marcan el punto de vista que narra el masivo encuentro para celebrar la victoria de la huelga.

A lo largo de la exposición de todas las instancias narradoras en base a esta lógica organizativa didáctica, el *leitmotiv* que las acompaña mayormente es la imagen de un grupo de personas que mira y escucha, *que aprenden de*, una elocución. En este sentido, la tercera forma en que Lumbreras intenta interrumpir el didactismo consiste en la multiplicación de los puntos de vista para desocultar con un montaje horizontal, plural y heterogéneo la complejidad y contradicción que hay en la red de relaciones e intereses que subyace al conflicto de Laforsa. Este gesto de reflexión múltiple, análogo al de mostración plural, acerca también el documental a la *toma de posición* puesto que, como señala Didi-Huberman, en "lo que hay 'detrás' de un acontecimiento factual no es sin embargo un 'fondo insondable', una 'raíz', una 'fuente' oscura de la que la historia sacaría toda su apariencia. Lo que hay 'detrás' es una 'red de relaciones', a saber, una extensión virtual que pide al observador... multiplicar heurísticamente sus puntos de vista" (56). Asimismo, la multiplicación heurística de los puntos de vista se trabaja en el documental a través de varios mecanismos que se acercan al método de extrañamiento. Esta intertextualidad con Brecht no es ajena a toda la obra de Lumbreras pues en consonancia con los comentarios de Raúl Sciarretta en su introducción al *Breviario de estética teatral* (1963) se puede deducir que ambos perseguían objetivos similares: "Las coordenadas del arte y del

pensamiento de Bertolt Brecht definen la vanguardia contemporánea de la estética dialéctico-materialista, de la poética realista y del arte militante revolucionario"²³⁷. Por ejemplo, en la tesis 42 del *Breviario de estética teatral*, Brecht enuncia de forma concisa en qué consiste lo que algunos teóricos han traducido como *efecto de extrañación*: "Llamamos así a la representación que si bien deja reconocer al objeto, al mismo tiempo lo hace aparecer 'extraño'" (38)²³⁸. Esta necesidad que el dramaturgo alemán mostró de forma recurrente por crear un distanciamiento crítico con lo representado podría obedecer a su preocupación sobre la creciente percepción de los órdenes sociales como estructuras que no podían ser transformadas, en el contexto de un capitalismo liberal que se reestructuraba tras la Segunda Guerra Mundial: "Lo que desde hace mucho tiempo no ha sufrido cambios puede parecer realmente inmutable" (39), añade Brecht en su *Breviario*. En un capítulo sobre el "efecto de extrañeza", el filósofo Blanchot argumenta esta

²³⁷ Algunos críticos mencionan la intertextualidad con Bertolt Brecht en *O todos o ninguno*: "parece más apropiado buscar un referente teórico en las propuestas de Brecht, que además de separar el realismo de unas formas específicas, teoriza sobre el efecto de distanciamiento, la necesidad de extraer al espectador de la ilusión diegética creada mediante la convención naturalizada...; en nuestro caso, la ilusión de acceso al mundo real o de una narración unívoca sobre el mundo real. Obsérvese, además, que algunas de las concepciones de la ironía, como la denominada 'ironía romántica', se sustentan justamente en la reflexividad, en la ruptura de la ilusión y en el distanciamiento crítico" (Nieto 416); "The heterogeneity of the materials used by Lumbreras creates a cinematic montage of discontinuous elements that jar the viewer, resulting in a Brechtian distancing effect" (Ledesma 279).

²³⁸ En los años setenta, una de las revistas más importantes dentro del campo de los estudios visuales (*Screen*) le dedicó dos números exclusivos a Brecht (el 15 y el 16) como explica Kaja Silverman en el capítulo en el que trabaja las teorías del autor alemán (Capítulo 3: "El éxtasis político"), incluido en su libro *El umbral del mundo visible* (2009). Silverman considera que "el paradigma privilegiado de tal cine [el narrativo popular] sigue derivando de Brecht y está en oposición a Hollywood" (ch. 3). En este capítulo, a lo largo de la reflexión sobre la naturaleza del intento de Brecht de interrumpir la identificación del espectador con la narración, la autora explica lo que considera contradicciones sobre el efecto de extrañamiento señalando para ello los problemas que se derivan de su traducción: "En teoría del cine, el famoso *Verfremdungseffekt*, de Brecht, se traduce convencionalmente como 'distanciamiento' más que como 'efecto de alienación'. Esta traducción pone una metáfora espacial en el corazón del modelo textual brechtiano; sugiere que un teatro o cine quintaesencialmente brechtiano es aquel en el que la escena representacional está en todos los aspectos más 'alejada' del espectador de lo habitual.... Podría parecer como si esta paradójica cercanía en el corazón del distanciamiento brechtiano no fuera sino el producto alucinatorio de una traducción desafortunada. A primera vista, *Verfremdungseffekt* no parece implicar una metáfora espacial. Literalmente significa 'alienar' o, más precisamente, 'hacer extraño lo familiar'. Sin embargo, la misma paradoja se manifiesta con respecto a este concepto como con respecto al 'distanciamiento', pues hay un elemento teatral en el que precisamente el *Verfremdungseffekt* no entra en juego: el espacio teatral. Brecht quería que el espectador del teatro épico se hallara en términos tan íntimos con la escena, que no dudara en fumarse un cigarro durante la representación, como si estuviera viendo desarrollarse los acontecimientos en su propia sala de estar.... [A]hora puede verse más claramente que esta cercanía implica una acción que es precisamente lo opuesto de lo que en general se supone que significa *Verfremdungseffekt*: más que hacer extraño lo familiar, la estética brechtiana implica hacer familiar lo extraño" (ch. 3).

posibilidad sobre la preocupación por el cambio político en Brecht al afirmar: "La gran preocupación de Brecht es la gravedad de las cosas, la apariencia coagulada y estable de las relaciones humanas, su falso aspecto de naturaleza, la certidumbre que las preserva, la fe en la costumbre, la incapacidad de imaginar el cambio, de aspirar a él y de prepararse para él" (*La conversación infinita* 468). El cine de Lumbreras está en sintonía tanto en su contenido como en su forma con esta incomodidad sobre la creciente sensación de inmutabilidad del orden social durante la reestructuración política y económica del tardofranquismo. Así lo demuestran sus exploraciones formales para incluir en los documentales los modos de producción de cualquier realidad social. Como Brecht, Lumbreras busca técnicas que expongan la naturaleza cambiante de la sociedad:

Una técnica que permita al teatro disfrutar en sus representaciones del método de la nueva ciencia social, la dialéctica materialista; que, para concebir la sociedad en su movimiento, considera las condiciones sociales como procesos y los capta en sus contradicciones; y según la cual todo existe sólo en cuanto se transforma, o sea, está en contradicción consigo mismo. Esto también vale para los sentimientos, las opiniones, el comportamiento de los hombres, en los que se expresa siempre el modo particular de su convivencia social. (Brecht, *Breviario* 40)

A continuación se señalan algunas de las formas de extrañamiento que se han identificado en *O todos o ninguno*.

En primer lugar, las varias inclusiones metadiscursivas sobre las múltiples fuentes narradoras y los procesos de producción de las narraciones, como por ejemplo el ya comentado inicio en el que los directores y el trabajador explican por qué y cómo han realizado el documental. El efecto con este inicio de la película coloca al espectador entre bastidores y enuncia que éstos van a formar parte de la representación, desocultando de esta forma la heurística de Lumbreras. Walter Benjamin, en uno de sus textos dedicados al teatro épico (publicado en *Iluminaciones*), explica de esta forma la técnica brechtiana: "Se trata, sobre todo, de descubrir primero las situaciones. (Podría igualmente decirse: se trata

de volverlas extrañas.) Ese descubrimiento (extrañamiento) de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de acción" ("¿Qué es el teatro épico?" 140). En la película, no se ha interrumpido aún ninguna acción pues se trata de la primera escena, sin embargo el comienzo apela a la posibilidad de sorpresa pues no es algo habitual en el género documental, y por lo tanto éste activa la atención del espectador desnaturalizando su mirada. Benjamin explica que "[e]l teatro épico ha de 'despojar a la escena de su sensacionalismo'". En este sentido, hay que tener en cuenta el tema seleccionado por el CCC: una huelga dirigida únicamente por trabajadores y que sucede en medio de la muerte de Franco²³⁹. De hecho, la huelga de Laforsa se convirtió en un emblema del poder de la lucha obrera para participar en la transformación democrática del país. El hecho de que Franco muriera durante la huelga puso de relieve la particularidad del caso español: la coincidencia entre un periodo de cambio de régimen político y el final de un ciclo largo en la actividad económica. Didi-Huberman reflexiona sobre la dificultad a la que se exponía también Brecht al trabajar sobre eventos con los que se convivía:

Es terriblemente difícil exponer claramente aquello a lo que uno mismo está directamente, vitalmente, expuesto. ¿Cómo escribir lo que se ha padecido, cómo construir un *logos* –o hacerse una categoría de especie, una idea, un *eidós*– con el propio *pathos* del momento? Ante las constricciones ligadas a su situación, pero confrontado a las exigencias intelectuales, éticas y políticas en cuanto a *tomar posición* a pesar de todo, Brecht, por lo tanto, ha seguido espontáneamente el

²³⁹ Llama la atención el hecho de que no haya ninguna mención a la muerte del dictador durante la huelga ni tampoco a la visita de los reyes. Quizás con esta obliteración se intentaba expresar que el triunfo de la huelga solidaria había sido fruto de los métodos de lucha de los trabajadores a través de la caja de resistencia, de las manifestaciones, los encierros, las divulgaciones, las marchas, y la participación de las mujeres durante todo el proceso. De hecho al final del documental, en la asamblea organizada para enunciar el final del conflicto, uno de los trabajadores dice: "vamos a seguir trabajando haciendo ese sindicalismo, tratando de explicar a todo el pueblo de Catalunya si es necesario cómo ha sido nuestra lucha y que nuestra lucha no la ha arreglado ni el rey, ni el Gobernador, ni Riberola ni nadie sino que la ha arreglado la clase trabajadora. Nosotros tenemos que hacer llegar nuestra experiencia a todos los sitios, y dismantelar todo ese aparato de propaganda... que ellos se quieran apuntar". También llama la atención que se omita el hecho de que durante el encierro en la Iglesia en una de las cargas policiales en el exterior se atropella a un trabajador. En este caso, por ejemplo, Fernández Segura y Sellès Vidal consideran que un acontecimiento fue consecuencia del otro: "En una manifestació de suport davant de l'església, un treballador de Soler Almirall de Sant Joan Despí va ser atropellat per una patrulla de la guàrdia que circulava en ziga-zaga per tal d'atemorir els manifestants. La indignació esclatà y l'endemà començaren aturades a moltes empreses de la comarca. Durant dues setmanes, a partir del 16 de gener de 1976, la comarca va restar aturada amb més de cent-seixanta empreses en vaga" (325).

precepto wittgensteiniano según el cual lo que no podemos decir o demostrar también debemos mostrarlo. Así renunciaba al valor discursivo, deductivo o demostrativo de la exposición –cuando exponer significa explicar, elucidar, contar en el orden justo– para desplegar más libremente su valor icónico, tabular y mostrativo. (24)

En el documental esta tensión entre la narración explicativa y la mostración visual se desarticula no tanto renunciando a la exposición narrativa sino, como se está analizando, colocando las fuentes y las formas de producción de estas exposiciones en la diégesis, extrañando de esta forma el gesto discursivo. Otro de los modos en que se descubre el proceso de producción consiste en mostrar a los jóvenes pintando los dibujos ilustrativos sobre la huelga que más tarde van a servir de carteles y de títulos que articulan la trama del documental. Al respecto, Benjamin explica que en el teatro épico "por medio de la manera de actuar, de los carteles y de los títulos, tiende a exorcizar su carácter sensacionalista" ("¿Qué es el teatro épico?" 138). Esta forma de separación entre secciones funciona también como interrupciones que desaceleran el relato del mismo modo que una cita frena la lectura, tal como explica Benjamin en esta singular reflexión: "la 'interrupción' es uno de los procedimientos formales básicos y fundamentales. De hecho va mucho más lejos del estricto ámbito del arte. Es, para mencionar uno solo de sus aspectos, el principio que da sentido a la cita. Citar un texto implica interrumpir su contexto" (141). A su vez el montaje de esta trama exhibe las junturas en la articulación de sus partes ya sea mediante los mencionados títulos o los primeros planos de los trabajadores cuyos relatos funcionan como voz en *off* narradora en muchas de las diferentes secciones.

Los contrastes entre la inmovilidad de los primeros planos de los rostros e indumentaria de estos trabajadores y de las partes del paisaje industrial con la movilidad de las aglomeraciones heterogéneas mostradas en los planos generales de personas en

manifestaciones, asambleas y marchas despiertan el asombro y también funcionan como mecanismo de extrañamiento al generar un efecto de discontinuidad. Asimismo, para

Benjamin el teatro épico

avanza, de manera parecida a las imágenes de una cinta cinematográfica, a empellones. Su forma fundamental es la del *shock*, el cual se produce al colisionar entre ellas toda la serie de situaciones bien diferenciadas dentro de una misma pieza. Las canciones, los títulos y los convencionalismos gestuales distinguen una situación de otra. Surgen así intervalos cuya tarea es la de estropear la ilusión entre el público. Paralizan su disposición a la empatía sentimental. Dichos intervalos están concebidos para que adopte una posición crítica. ("¿Qué es el teatro épico?" 143)

Estos *empellones* del montaje están motivados también por los anacronismos que provocan las situaciones ficcionalizadas en la trama del documental²⁴⁰. Me refiero, por ejemplo, a la ya comentada entradilla creada para el film en la que vemos a los trabajadores-espectadores a punto de ver la película. Escena que posteriormente queda integrada en el propio documental como momento pasado que convoca un presente que se repetirá cada vez que se visiona el film. Otro ejemplo es la escena que inmediatamente le sigue a esta entradilla: la huelga ya ha ocurrido pero tres trabajadores se hallan en un centro educativo hablando de ella como si ésta estuviera ocurriendo en ese momento. La marca de esa anacrónica la subraya el comentario de un estudiante que pregunta: "¿no hay otra solución *antes de* ir a la huelga?"—como si ésta todavía no se hubiera producido. En esta misma secuencia, los jóvenes aparecen en sus pupitres creando los dibujos y carteles que dentro del montaje del documental narran todos los hechos ya acaecidos en él,

²⁴⁰ Annalisa Mirizio elabora una extraordinaria argumentación relacionando las imperfecciones técnicas de la película con el efecto de una heterogeneidad temporal: "El resultado es un anacronismo, una inactualidad con respecto al presente, también el presente del cine político y militante.... Ahora bien, pensar esta distancia, separación o "automarginación" (en los términos de la propia directora) como una elección, más que como una fatalidad deprimente, permite observar el cine de Lumbreras como un cine abierto a la realidad donde las fuerzas históricas se inscriben en la materia misma de la imagen: sean las fuerzas represivas y censorias del régimen franquista, que determinan la asincronía del sonido, la mirada a cámara, la opacidad de la imagen, y en algunas ocasiones incluso un cierto primitivismo del plano; sean las fuerzas verbosas de la revolución cuyos discursos imponen otras condiciones y otras renunciaciones al cine militante al servicio de la política" (437).

entrando así en contradicción temporal con el tiempo presente utilizado por el joven que pregunta. Estas anacronías generan discontinuidades temporales que interrumpen la narración, en consonancia con los preceptos estéticos del teatro épico, tal como lo analiza Didi-Huberman:

Brecht lo expresa, por su parte, en términos de curvas y saltos: allí donde en la forma dramática 'los acontecimientos se suceden linealmente', la forma épica expone las transformaciones 'en curvas'; allí donde la narración dramática procede por continuidades..., el montaje épico revela las discontinuidades que operan dentro de todo acontecimiento histórico.... (56)

Otro anacronismo patente se halla en el desfase del supuesto presente en el que se muestran unas imágenes que ilustran el adentro de la fábrica a una audiencia que está en la calle. Estas imágenes seguramente se añaden posteriormente al montar la escena. La voz de uno de los oradores explica en *off* estas imágenes a la audiencia: "Nuestras condiciones de trabajo, como veis, están marcadas por el sufrimiento en el puesto de trabajo, el calor continuo, las enfermedades.... Esto es significativo. Aquí se trata de sacar cuento más producción mejor, sólo a través de nuestro esfuerzo. Sólo así, ellos ir embolsándose unos millones a costa de nuestro esfuerzo" (00:06:40-07:08). Las explicaciones del trabajador están acompañadas por unas singulares imágenes del adentro de la fábrica metalúrgica de Laforsa que ilustran la dureza de la labor a través de estáticos (grandes) planos generales que aportan fuerza estética a la imagen. Esta apertura de los encuadres filmados desde una gran distancia en varios casos provoca que los trabajadores sean percibidos como partes mínimas del proceso de trabajo incrustadas como sombras en el paisaje de la fábrica. Éste queda sumido en una atmósfera irreal debido a la indefinición entre los contornos de los objetos y de los trabajadores, al silencio en el montaje de estas imágenes, al fuego y a la bruma o polvo que acompaña a las actividades de la fábrica, y al estatismo del movimiento.

En el último fragmento citado de Benjamin éste menciona otros dos mecanismos de interrupción que aparecen en cierta forma en *O todos o ninguno*. Por una parte, la música, y por la otra la gestualidad, en este caso de las personas del documental en su devenir, en cierto grado, personajes/actores de la película. Respecto a este segundo efecto de extrañación como ya se ha comentado hay muchas escenas dramatizadas en algún grado, no obstante los participantes no son actores y por lo tanto la naturalidad de sus gestualidades queda trastocada por la presencia de la cámara y la dramatización en algunos casos. Gran parte de la teorización de Brecht sobre el extrañamiento consistía en interrumpir la identificación acrítica del espectador con el actor: "extrañar un personaje de modo de hacerlo 'propiamente ese personaje' y en 'ese preciso momento', sólo será posible cuando evite crear la ilusión de que el actor se identifica con el personaje y la representación con el acontecimiento" (*Breviario* 44). Por ejemplo, a través de gestos que ofrecieran un espaciamiento al espectador para la reflexión:

Para dar relieve a una de las partes del acto, la de mostrar, podemos acompañarlo con un gesto; por ejemplo, hacemos fumar al actor e imaginamos que antes de exponer otro comportamiento del personaje inventado, él deja cada vez su cigarrillo. Si nos imaginamos esta situación sin precipitaciones, si en el descuido del gesto no vemos exageración, habremos imaginado un actor capaz de hacernos tener presentes nuestras -y sus- reflexiones. (49)

Los participantes de *O todos o ninguno*, como sabemos, no son actores pero su extrañeza a ser filmados por una cámara produce un efecto de extrañamiento constante en toda la película que hace parecer que de hecho estén actuando. Así queda reflejado también cuando en muchas filmaciones a la audiencia, las personas, incómodas a veces, miran a la cámara interrumpiendo la ficción de veracidad y objetividad a la que el género documental convencional aspira. Esta interrupción descoculta la construcción de la diégesis en consonancia con lo que perseguía Brecht con el distanciamiento aplicado al trabajo de los

actores: "Así como no se debe inducir al público a creer que en el escenario no actúa el actor sino el personaje inventado, tampoco se debe hacer suponer que cuanto sucede en la escena no ha sido elaborado y que ocurre por vez primera" (*Breviario* 43). Otro efecto de extrañeza en relación a los personajes es el sonido sincrónico desfasado de la voz de las personas que hablan en el documental: la voz y los gestos de los labios a veces no se corresponden. Asimismo y también posiblemente debido a limitaciones técnicas hay algunos planos en los que los oradores son filmados en plano medio de espaldas mientras que sus palabras son relevantes para la trama. Es el caso del discurso ofrecido por el trabajador Cerdán al final del documental en la concentración de celebración del éxito de la huelga. El plano medio de espaldas interrumpe la identificación con el personaje en un momento de clímax dentro de su lucha. Otro efecto de extrañamiento lo provocan los carteles que funcionan como intertítulos en el montaje pues a veces éstos no ocupan todo el encuadre del plano y se pueden ver huecos entre la cartulina y los límites del encuadre. Hay varios aspectos técnicos que provocan extrañamiento al dejar ver al espectador la construcción del documento. Mariano Lisa explica que la coyuntura de clandestinidad y las imperfecciones técnicas se retroalimentaban e incluso se intentaban aprovechar en beneficio del documental:

La cámara no tenía pastilla para sincronizar la imagen con el sonido. Utilizamos deliberada y manifiestamente la asincronía. Nuestras películas eran clandestinas e ilegales. Trabajar sin sincronía facilitaba que la persona que hablaba en pantalla, si era detenida por la policía o guardia civil, pudiera alegar que ella no decía las palabras que se escuchaban, porque las aberturas, cierres y movimientos de su boca no se correspondían con la locución del film. (qtd in Mirizio 437)

Otro efecto de extrañamiento que es especialmente importante tiene lugar en la secuencia que relata la participación normalmente invisibilizada de las mujeres en el conflicto obrero documentando varias de sus acciones. Primero, en una puesta en escena

dramatizada, un semicírculo de mujeres discute sobre una carta que están escribiendo en apoyo de la huelga. Una de ellas lee el comienzo de la carta:

Las mujeres de los hombres trabajadores de Laforsa a la opinión pública... nuestros maridos llevaron a cabo un encierro en la Iglesia Santa María de Cornellà.... [otra intervención] En aquel momento decidimos ir a la puerta de la fábrica para... sus puestos de trabajo... fuimos resueltas por la policía. Nos dirigimos a la puerta de la Iglesia para hacerles compañía a nuestros maridos y decirles que ni el hambre ni el frío los venciera. (00:16:06-52)

La siguiente mujer que interviene es interrumpida por su hijo quien requiere su atención mientras ella pronuncia lo siguiente: "También podéis poner que eran muchos los trabajadores y los ciudadanos... pero que la policía los alejó con las porras" (00:16:53). La interrupción del niño no tiene nada de gratuito si la analizamos en el conjunto de la obra de Lumbreras que muchos críticos consideran marcadamente feminista. De hecho todas sus películas documentales incluyen la presencia de la mujer en el mundo del trabajo. En este caso, lo que esta interrupción visibiliza es la ya comentada doble cadena de (re)producción que alimenta la economía capitalista: "La obra de Helena Lumbreras permite evidenciar el doble trabajo de las mujeres en el ámbito privado y doméstico, al convertir éste en un espacio de lucha y de intervención al tiempo que pretenden mantener su lugar en el mundo laboral" (Guardia 97). Al generar un distanciamiento no sólo dejando ver cómo el niño interrumpe a su madre sino por el hecho mismo de colocar esta secuencia en la mitad del documental *coloca en el centro* el trabajo de reproducción y extraña el discurso marxista tradicional. En palabras de Silvia Federici:

Poner la reproducción de la fuerza de trabajo en el centro de la producción capitalista desentierra un mundo de relaciones sociales que estaba oculto en Marx pero es esencial para exponer los mecanismos que regulan la explotación de la mano de obra. Muestra que el capital extrae de la clase obrera mucho más trabajo no asalariado del que Marx pudo imaginar, pues también incluye el trabajo doméstico que se espera que hagan las mujeres y la explotación de las colonias y las periferias del mundo capitalista.... no solo se naturalizan las formas de trabajo y coerción implicadas, sino que ambas se integran en una cadena de producción

global diseñada para reducir el coste de reproducción de los trabajadores asalariados. (*El patriarcado del salario* 91)

La discusión sobre el contenido de la misiva continúa en *off* mientras se ven imágenes documentales de las mujeres manifestándose en diferentes ocasiones y claramente identificadas como colectivo (vistiendo con la ropa de trabajo de sus parejas, por ejemplo). No obstante, la autodenominación de las participantes en la lucha es subsidiaria de la identidad masculina del trabajador de la fábrica en tanto que autodenomina su existencia en relación a éste. En cualquier caso, la secuencia es de gran valor testimonial sobre las luchas de las mujeres durante el franquismo, que además se produce el mismo año en el que tendría lugar el primer acto feminista tras la muerte de Franco²⁴¹.

En el encuentro final del documental, los comentarios de los trabajadores que hablan en público ponen de manifiesto el reconocimiento a los grupos obreros autónomos al no estar representados por nadie en esa lucha política que reclamaba también la amnistía de los presos²⁴². Las luchas autónomas quedaban muchas veces al margen de los

²⁴¹ Desde 1974 la Plataforma de Organizaciones Feministas se reunían de forma semiclandestina para celebrar el Año Internacional de la Mujer que había declarado la ONU para 1975. La ONU convocó dos encuentros, uno de ellos en octubre en el Berlín Oriental a la que acudieron 13 mujeres españolas y dos exiliadas: "En medio del congreso, las radios y televisiones norteamericanas dieron la noticia de la muerte de Franco. Estupefacción y júbilo, así definen las delegadas lo que sintieron. 'Lo que allí se organizó en pocos minutos es casi imposible de contar: corrieron el vino y el champán y se cantó hasta la madrugada.' La fiesta terminó en las habitaciones del hotel. Al día siguiente, las noticias dieron otra versión: Franco estaba muy mal pero... no había muerto" (Núria Varela, *Feminismo para principiantes* 232). Las Primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer se celebraron en Madrid en diciembre de 1975, y enero del siguiente año se produjo la primera manifestación después de la muerte de Franco bajo el lema: "Mujer: lucha por tu liberación". En Barcelona "cerca de 4.000 mujeres participaban en mayo de 1976 en las Jornades Catalanes de la Dona. Mientras tanto, millares de mujeres se habían manifestado en Madrid contra la discriminación y en favor de la amnistía política y de los 'delitos' femeninos (aborto, adulterio, uso de anticonceptivos), con cortejos y recogida de firmas. El ocho de marzo era declarado *día de lucha feminista* y celebrado con gran participación y numerosas iniciativas en Barcelona, Madrid, Sevilla, Granada y Bilbao, con la consigna: 'Ocho de marzo. Jornada internacional de la mujer trabajadora: ni una mujer en la cárcel, ni una mujer sin trabajo'" (Giuliana Di Febo, "Resistencias femeninas al franquismo" 155-56). Parte de estas jornadas en Barcelona fueron filmadas por la Cooperativa de Cinema Alternatiu que creó en 1977 *La dona*, un documento de menos de diez minutos de gran valor histórico en el que a través del formato de un noticiero narra los conflictos socio-económicos de las mujeres. En este contexto, esta escena incluida por Helena Lumbreras en *O todos o ninguno* refleja las luchas de las mujeres que habían cobrado mayor visibilidad a partir de los años setenta. Para un análisis de esta secuencia del film, recomiendo el capítulo 7 de la tesis doctoral de Xose Antonio Prieto Souto "Problemáticas feministas: Género y estrategias de visibilidad en las PFT de Helena Lumbreras y el Colectivo de Cine de Clase".

²⁴² La lucha por la amnistía de los presos políticos antifranquistas fue una de las que más protagonismo cobró durante los años en que se filma este documental. Muestra de ello son las numerosas referencias que los trabajadores hacen durante sus asambleas. Por el ejemplo, en el encuentro final, uno de ellos dice: "Para terminar sólo querría decir que en

partidos y sindicatos. Al respecto Camí-Vela señala que la práctica filmica de Lumbreras y del CCC

consistió en dar la voz a una gente de base que excluía las jerarquías de los partidos y creaba otro tipo de organización. En vez de a la cúpula, a los que tenían que guardarse para las concesiones que vendrían más tarde en la llamada Transición, el Colectivo filmó a los movimientos de base, a los que lucharon, a los que dieron la cara, a los autores verdaderos de la deseada 'ruptura'... fue desbancada por la propuesta reformista que supuso otro tipo de ruptura: la ruptura con el pasado. En otras palabras: el olvido. El mismo olvido que ha sufrido el cine de Lumbreras. (228-29)

Las luchas autónomas inventaron formas de resistencia igualitarias y antiautoritarias, cuya voluntad era llevar más lejos la transición democrática (López Petit, *Luchas autónomas* 18)²⁴³. De ahí que no encajen dentro del marco tradicional del sindicalismo; estos colectivos habitaron los márgenes en esta coyuntura socio-política y así queda reflejado en el modo de representación del CCC. Por ejemplo, en una de las secuencias en la que los trabajadores les cuentan sus experiencias durante la huelga solidaria a los estudiantes explican: "El éxito de nuestra huelga es que la tomamos todos como nuestra. No es que había unos líderes que eran los que empujaban a los demás. Nosotros tratamos de que no hubiera líderes en la huelga, o sea de que fuéramos todos participantes. Entonces hicimos comisiones" (00:02:30). Esta lucha por conquistar mediante el método de la huelga una

estos momentos es fundamental la amnistía para que a nuestro país vuelvan todos los exiliados, salgan de las cárceles todos los presos para empezar a plantearnos el futuro congreso sindical obrero desde la base hacia arriba para que se organicen todas las ideas políticas y para que terminen de una vez para siempre los que nos han estado oprimiendo porque creemos que va llegado el momento de que digamos todos basta". Para profundizar en este tema, recomiendo el capítulo 8 de *Luchas autónomas de los setenta*: "Subirse al tejado. Las revueltas de los presos sociales en la Transición", escrito por el colectivo La Ciutat Invisible.

²⁴³ "Con el nombre de luchas autónomas se conocerán aquellas luchas protagonizadas directamente por los propios trabajadores. Estas luchas eran ciertamente luchas antifranquistas, pero su enfrentamiento iba más allá, contra una dictadura que era definida explícitamente como capitalista.... Pero la originalidad residía en que la autonomía obrera se afirmaba, por un lado, en la democracia directa que era la forma de organización, y por otro en la ausencia de pacto y la consecuente defensa del contrapoder obrero. Las luchas autónomas –asociadas a fábricas, y a veces, a ciudades enteras– constituyen verdaderos hitos colectivos voluntariamente ignorados y ocultados" (*Luchas autónomas de los años setenta* 17-18). Para analizar la heterogénea historia de las luchas autónomas obreras recomiendo el Archivo Digital de la Autonomía Obrera creado por el colectivo Espai en Blanc (www.autonomiaobrera.net) y los documentales *Autonomía obrera* (2008), de Orsini Zegrí, Falconetti Peña, y *Setenta y dos horas. Autonomía obrera en la Barcelona de los 60* (2012), de Oriol Murcia. Concretamente para el análisis de los Grupos Obreros Autónomos (GOA) se puede consultar el capítulo de Felipe Pasajes de esta misma monografía ("Arqueología de la autonomía obrera en Barcelona 1964-1973").

soberanía en el sentido que le dio Georges Bataille se halla inscrita en el constante trabajo de polifonía y exposición de las formas de producción de los discursos que sin bien inoperan cualquier autoridad individual configuran también una serie de voces narradoras singulares. Para Bataille, los momentos soberanos, como por ejemplo "la poesía, el éxtasis, la risa" (*Lo que entiendo por soberanía* 94), son los que no responden a un principio de utilidad y conservación y están, por lo tanto, íntimamente relacionados con el gasto improductivo. En este sentido, la huelga *solidaria* funciona como gesto que inscribe esta idea de soberanía al interrumpir, rechazar, negar el principio de utilidad dentro de la lógica del trabajador en este contexto particular. Omar Moncada expande el significado de los momentos soberanos de Bataille al interpretar que "son momentos en los que el orden teleológico, el desarrollo del pensamiento, la finalidad, objetividad y utilidad -todo aquello guiado hacia un fin productivo-, por decirlo de algún modo, se quiebra. La muerte lo es por antonomasia, pero también con ella toda vivencia irreductible y paradójal" (omondaca.wordpress.com/2014/06/16/soberania-en-georges-bataille/). La interrupción de la producción por parte de los trabajadores deviene un gesto soberano que se torna político al abrir las posibilidades de transformación social a escenarios e imaginarios no previstos. El hecho de que la huelga se lleve a cabo en solidaridad con los trabajadores despedidos pone en marcha el principio bataillano de improductividad en el que el *gasto improductivo* que implica la acción conjunta de los huelguistas no se define en función a una inversión acumulativa de energías, de un fin productivo dentro de un contexto social capitalista. Por el contrario, la detención del trabajo implica una "negatividad sin empleo" (Gasquet 45), sin síntesis, a través de la cual los participantes en la huelga suspenden la interpelación hacia ellos en tanto productores, y afirman de esta forma nuevas posibilidades de

existencia más allá de su identidad normativizada. En este sentido las acciones de los grupos autónomos funcionan como una "potencia de vaciamiento" y deconstrucción del peligro de institucionalización en partidos y sindicatos:

La autonomía obrera era el nombre que se daba a unas prácticas sociales de resistencia anticapitalista que intentaban en todo instante deconstruir la figura del Uno.... la autonomía obrera es más bien una potencia de vaciamiento que actúa sobre sí misma: contra el capitalismo que se infiltra en los proyectos revolucionarios, contra el Uno que se afianza bajo las formas más diversas reproduciendo el poder. (*Luchas autónomas* 23-24)

La forma en que esta potencia de vaciamiento que actúa sobre sí misma toma el lenguaje cinematográfico se podría interpretar a partir de los planos de conjunto y los planos generales que muestran a varias personas reunidas y que devienen uno de los *leitmotiv* del documental. Hay un contraste entre las imágenes filmadas por los trabajadores y las producidas por los directores. Los primeros ofrecen el material de las marchas y concentraciones, y los segundos aportan aquellas que corresponden a las situaciones dramatizadas y a los planos sobre el paisaje industrial. La contingencia que emerge de las filmaciones de los trabajadores queda muy marcada por el hecho de filmar en clandestinidad: los encuadres y la angulación están determinados por la contingencia de los dinámicos acontecimientos que acompañan a una marcha política en un contexto en el que se filma en clandestinidad: "Los colectivos de cine de este periodo, dadas las condiciones en las que se gestan, son, por definición, organizaciones en las que la participación de sus miembros está sometida a una alta dosis de provisionalidad" (Roselló 295). Esta contingencia si bien filma las acciones de los trabajadores interrumpe su mostración como "Uno", como un sujeto heroico que estuviera reproduciendo la misma jerarquía que denuncia. Por ejemplo, a partir del minuto catorce y después de la charla que los trabajadores dan en la escuela de Ingeniería comienza una secuencia cuidadosamente

montada sobre el acto público que tuvo lugar en el Parc de les Aigües en el marco de la manifestación por la Cultura Catalana. La entrada a la secuencia está marcada por una música folclórica popular y una cartulina ilustrativa pintada por los estudiantes de Lumbreras. Se ve a Ramón Rulo colocando los rollos de las imágenes (otra inclusión metadiscursiva sobre el modo de producción y la autoría compartida) que él mismo ha filmado en esta convocatoria. Antes de empezar a ver su filmación se le escucha decir en *off*—ya sobre sus imágenes tomadas en la marcha—: "esta es la fiesta del Parc de les Aigües la que tuve ocasión de grabar con mi cámara de 8 mm. Este fue un gran día importante para nosotros por cuanto vimos todo el pueblo entregado y colaborando no solamente en este acto de manifestación popular sino en colaboración solidaria y económica especialmente con Laforsa" (00:14:15). Aquí se solapan el arreglo de música instrumental tradicional, el sonido del aparato de proyección de la filmación en 8 mm. El zoom de la filmación subraya la fascinación por las aglomeraciones de gente en un momento en que estaba prohibida cualquier concentración de personas en un espacio público. En varias ocasiones, Rulo filma un plano muy cerrado y desde ahí abre en zoom a la aglomeración de personas descubriéndola paulatinamente. Podría filmarla al revés (desde un plano abierto hacia un cerrado), sin embargo él elige ir de lo concreto a lo general porque lo *concreto* ha devenido lo *general* de la lucha solidaria de la huelga cuyo triunfo depende de la participación masiva. Otro cartel dibujado cierra esta secuencia ya sin la música en la que se explica que durante la manifestación que tuvo lugar durante la cabalgata de los Reyes Magos hubo una carga policial. Para reflexionar sobre la representación de lo contingente que protagoniza las filmaciones de los trabajadores podemos recurrir a una de

las reflexiones de la pensadora Mary Ann Doane sobre lo contingente en su libro *La emergencia del tiempo cinematográfico* (2012):

La racionalización debe entrañar una disminución y un rechazo de la contingencia. En el taylorismo, cada uno de los movimientos del trabajador debe tener un sentido para que, en condiciones ideales, no haya pérdidas ni excesos en el sistema. Los movimientos corporales son eficaces y responden a un fin, y el tiempo se convierte en la medida de esa eficacia. Pero la modernidad también está estrechamente relacionada con doctrinas que valoran lo contingente, lo efímero y lo casual, es decir, todo lo que va más allá o lo que es reacio al sentido.... [Y] las nuevas tecnologías de la representación -en particular, la fotografía- se vinculan constantemente a la contingencia y a la capacidad de aprehender lo efímero. (27)

En este sentido, lo inesperado, lo indeterminado, lo ambivalente que es captado en las imágenes de Rulo destrabaja o inopera la funcionalidad en la que los directores enmarcan estas filmaciones en la narrativa de su documental. Tanto la contingencia como las formas de interrupción analizadas se sublevan contra la imagen del Uno heroica y cohesionada del sujeto trabajador que en la última escena, en la que se celebra el éxito de la huelga, es perseguida por los directores: Rulo, en tono triunfante, es filmado en un marcado contrapicado con los brazos abiertos mientras da un discurso.

En conclusión, el documental *O todos o ninguno* inopera cualquier intento de construir una imagen homogénea y cerrada del movimiento obrero en beneficio de un documento que en su constante autocuestionamiento inscribe la potencia política del anonimato, de la autoría colectiva y de la contingencia. Asimismo, a través de los mecanismos de interrupción que resaltan el gesto soberano e inoperante de la huelga solidaria la película reflexiona sobre las contradicciones de las políticas reformistas, regidas por un principio de utilidad, para una clase trabajadora que veía cómo sus años de luchas quedaban tras la muerte de Franco subsumidos por los pactos sociales entre partidos y sindicatos. Roberto Arnau Roselló, en su análisis sobre los colectivos de cine clandestinos durante el tardofranquismo, elabora una acertada analogía entre la transición

política y la suerte que corren las imágenes de este cine militante apropiadas y sometidas por los programas televisivos posteriores (como ocurre por ejemplo en "La Transición Española" de Victoria Prego, según Roselló):

En estos trabajos pseudo-periodísticos la representación de la transición española como un proceso acabado, perfecto, sin aristas ni posibles interpretaciones, a través del discurso del consenso, choca frontalmente con la versión que se desprende de los filmes producidos colectivamente en el periodo. En ellos se cuestiona, entre otras muchas cosas, la representatividad y la legitimidad del naciente sistema político. El programa de re-interpretación al que se han visto abocados sus filmes, en línea con el consenso sobre la imagen beatífica de la transición, demuestra que, aún hoy, queda mucho trabajo por hacer, casi tanto como entonces. (315)

En el contexto de la política reformista, la legalización de los sindicatos y de los pactos sociales, las luchas obreras autónomas desaparecen del centro de la lucha política por la democracia a pesar de haber contribuido con especial intensidad durante los años sesenta y setenta²⁴⁴. En este sentido, creo que se puede extender el ámbito de la denuncia propuesta por Roselló e interpretar en esta analogía también la forma en que las luchas obreras fueron capitalizadas por los actores sociales con poder político durante el proceso de la transición. Como argumenta el sociólogo Andrés Bilbao en su obra *Obreros y ciudadanos. La desestructuración de la clase obrera* (1993) y como reflejarán los documentales *A la vuelta del grito* (1978)²⁴⁵, de Lumbreras, *Númax presenta...* (1980) y *Veinte años no es*

²⁴⁴ Los Pactos de la Moncloa son unos acuerdos relevantes durante la transición de la dictadura a la democracia cuyo objetivo fue generar un clima político y económico de estabilidad. La conflictividad social durante los años setenta había sido especialmente elevada y la tasa de inflación estaba en el 26% aproximadamente. Fueron firmados en 1977 entre el Gobierno de España presidido por Adolfo Suárez, los partidos políticos con representación parlamentaria en el Congreso de los Diputados, los sindicatos CCOO, UGT y CNT, y el apoyo de la patronal. Como explica Bilbao en *Obreros y ciudadanos*, los "Acuerdos de la Moncloa se sitúan en la encrucijada de la transición tanto desde el franquismo como desde el capitalismo de los años sesenta. La resolución de esta encrucijada, la monarquía constitucional y la regulación liberal del ciclo económico, constituyen la historia de los años siguientes. Años en los que el mercado de trabajo, la pieza fundamental en el mecanismo económico-social, será completamente reorganizado" (55).

²⁴⁵ *A la vuelta del grito* (1977) critica la economía capitalista en la cual se engloba la intensificación de la crisis económica contemporánea al film. Para ello se filman los conflictos obreros en Catalunya, Andalucía y Euskadi que englobaba la Coordinadora de Empresas en Crisis. El film pone en práctica los recursos que singularizan la mirada de Lumbreras como por ejemplo la heterocronía, los intertítulos, la pluralidad de voces y de fuentes, la horizontalidad entre narradores, etcétera; y acentúa otros como por ejemplo la presencia de la lucha de la mujer trabajadora, dedicando toda una sección a que las obreras expliquen cómo repercute la crisis económica en la mujer trabajadora: "Las mujeres

nada (2005), de Joaquín Jordà, a partir de 1977 (con el desarrollo del keynesianismo y el Estado Asistencial en España) se experimenta la pérdida de la fuerza política de la clase obrera. Hay una transición hacia otras categorías como por ejemplo la de ciudadano. Según Bilbao, la clase obrera "sufrirá una lenta e imperceptible, pero firme, transición, para reaparecer como mercado de trabajo en los años ochenta.... La clase obrera hacía referencia a un sujeto social, identificable políticamente. El mercado de trabajo es un agregado de individuos que forma un conjunto ordenado analíticamente, pero irrelevante desde el punto de vista político" (9). La categoría de clase obrera permanece relacionada a las determinaciones sociales de los procesos de producción mientras que la de ciudadano si bien está relacionada a la comunidad política permanece desvinculada de esta determinación de los procesos de producción:

El ideal típico del perfil ideológico de obrero vincula el orden que ocupa en las relaciones de producción con el orden que ocupa en la estructura social del cual deriva, por último, una específica opción política. El universo social de la teoría económica que hace del mercado el regulador único y exclusivo tiene, obviamente, en la universalización del ciudadano su condición social. El obrero, y su correlato discursivo de la lucha de clases, es lo opuesto, es aquello que hace socialmente inviable la teoría económica basada en el mercado. (Bilbao 10)

La siguiente sección dedicada al análisis del montaje espectral en la figura del huelguista durante la globalización neoliberal está protagonizada por el trabajador como grupo social ya caracterizado por una expropiación naturalizada de sus posibilidades para determinar los procesos sociales de producción.

c) Globalización: el montaje espectral en el caso de *La trabajadora* (2014), de Elvira

Navarro

son representadas como parte de la clase obrera en una superación de los espacios privados que lleva a los contextos de lucha; y también son afirmadas con la doble condición, de género y de clase. Así, la construcción de un discurso de género, en el que se explicita la doble condición femenina como elemento de doble lucha, evidencia la voz que permanece oculta bajo la tradición más ortodoxa del movimiento obrero" (96 Guardia).

Con la llegada de las cámaras digitales, el instante en el que no se podía planear qué aparecería en la imagen revelada ha desaparecido totalmente. ¿Qué ocurre cuando desaparece el lapso que, atravesando la cámara oscura, media entre el negativo y la fotografía? ¿Cuando lo inesperado que duerme en la emulsión de nuestra conciencia deja de aparecer, como se desvanecieron esas apariciones fantasmagóricas en las viejas fotografías? La sorpresa de que se haga visible algo de lo que nada sabíamos, una expresión facial que captamos, un movimiento involuntario que se petrifica, un gesto de tensión, ya no tienen posibilidad alguna frente a la composición perfecta. Lo impredecible corre siempre el riesgo de desaparecer, y con ello un pedacito de incertidumbre. Pero cuanto más nos esforzamos por excluir el azar, más se engrosa el ejército de espíritus que no vemos.

—Andrea Köhler (*El tiempo regalado* 100-101)

A lo largo de las décadas de los 80 y 90 se vive en España una transformación en el modo de producción al pasar de un fordismo tardío (de implantación durante la posguerra y con un carácter paternalista y militarizado debido a su nacimiento en un contexto dictatorial), al escenario neoliberal instalado paulatinamente hasta la crisis de 2007/8, momento en que se acelera la privatización y la desregulación, y se naturaliza la pérdida de derechos laborales²⁴⁶. En este contexto, la segunda década del siglo XXI ha quedado marcada por el estallido social del Movimiento 15 de Mayo que nace, entre otros motivos, como respuesta a la pérdida de confianza de la ciudadanía en las instituciones socio-políticas y en las políticas sociales y ciudadanas, al perder éstas protagonismo en beneficio de los intereses de la esfera económica neoliberal, dentro de la dinámica que caracteriza el proceso de privatización de los bienes comunes y desregulación del mercado económico conocido como globalización. Asimismo, las protestas laborales en respuesta a los constantes Expedientes de Regulación de Empleo (ERE) y recortes en derechos

²⁴⁶ A partir de 1985 el PSOE lleva a cabo las transformaciones en el sistema productivo para acomodar la economía española a los requerimientos de la globalización. A partir de ese año, como indica Juan Sisinio en *Contra el poder* (2015), "se ha terciarizado el empleo, en detrimento del sector secundario y del primario, pero es que además en estos dos sectores también se han terciarizado las ocupaciones. Esto significa una mayor tecnificación y profesionalización de las plantillas de todos los ámbitos productivos" (274). Sin embargo, el porcentaje de trabajadores no cualificados se ha mantenido constante entre 1995 y 2010. En este sentido, señala Sisinio, hay que preguntarse si "la desindustrialización y el consiguiente cambio en la estructura de clases ha suavizado las diferencias sociales o ha relanzado la polarización con otros parámetros laborales" (279). En esta disertación se concibe esta segunda posibilidad como respuesta más adecuada a la realidad socioeconómica contemporánea, cuyo exponente ejemplar será la clase social del precariado.

laborales también han protagonizado los últimos años, uno de cuyos momentos más visibles fue la huelga general del 29 de septiembre de 2010. La producción cultural se ha hecho eco de las protestas emergentes a raíz de la transformación post-fordista en el ámbito del trabajo a través de múltiples proyectos socio-culturales, novelas, películas, documentales e incluso piezas de video-arte²⁴⁷. Una muestra clara de la resonancia en el ámbito cultural de las fuertes transformaciones en las prácticas laborales han sido los circuitos de distribución audiovisual. Por ejemplo, en Madrid se emprendió en 2014 el ciclo de cine documental "40 años no es nada (Reflejos y derivas del cine militante español contemporáneo)", organizado por la Asociación de Cine Documental (DOCMA) y la Fundación SGAE, y diseñado por los cineastas Samuel Alarcón y David Varela. En Barcelona, el Centre de Imatge La Virreina organizó en 2017 el proyecto de investigación en formato textual y audiovisual *Working Dead. Escenarios del postrabajo* dirigido por Marta Echaves, Antonio Gómez Villar y María Ruido.

En este contexto se enmarca este análisis de *La trabajadora* (2014), de Elvira Navarro, la novela que he elegido para ilustrar un tipo de composición literaria que interrumpe o inopera a través de la inscripción cultural la lógica temporal capitalista en la

²⁴⁷ Algunas obras audiovisuales importantes son las siguientes: *The mutant* (1994), de Clemente Calvo, *W: La Force du Bio-Travail* (2001), de Marta de Gonzalo, *Smoking Room* (2002), de Roger Gual, *La memoria interior* (2002), de María Ruido, *200 km* (2003), de Tània Balló, *El efecto Iguazú* (2003), de Pere Joan Ventura, *Precarias a la deriva* (2003), del Colectivo Precarias a la Deriva, *Primero de Mayo (La ciudad-fábrica)* (2004), de Marcelo Expósito, *20 años no es nada* (2005), de Joaquim Jordà, *El taxista ful* (2005), de Jordi Soler, *La Punta del Moral* (2005), de Ricardo Íscar, *Secret Strike. Inditex* (2006), de Alicia Framis, *El astillero (disculpen las molestias)* (2007), de Alejandro Zapico, *Ficciones anfibias* (2007), de María Ruido, *Lo que tú dices que soy* (2007), de Virginia García del Pino, *Autonomía obrera* (2008), de Orsini Zegrí y Falconetti Peña, *501* (2009), de Laia Fábregas, *Ja arriba el temps de remenar les cireres* (2012), de Jorge Tur Moltó, *Libre te quiero* (2012) de Basilio Martín Patino, *Vers Madrid* (2012), de Sylvain George, *Monumentos en la luna* (2013), de Atom Samit, *VidaExtra*, de Ramiro Ledo (2013), *La voz del viento. Semillas de transición* (2013), de Carlos Pons, *La chica de la fábrica de limones* (2013), de Chiara Marañón, *Mis Cármenes* (2014), de Samuel Domingo, *ReMine. El último movimiento obrero* (2014), de Marcos M. Merino, *Mañana Goodbye. Grupo de mujeres que trabajan juntas* (2015) del centro cultural Tabakalera, *Coca-cola en lucha* (2016), de Georgina Cisquella y Pere Joan Ventura, *Fíos Fora* (2015), de Illa Bufarda, *Lo dieron todo: las luchas de Marinaleda* (2016), de Susana Falcón, *Somonte, los puños en la tierra* (2016), de Comsoc, *F(r)icciones entre el trabajo y la vida* (2017), de Raquel Marques, María Romero, Zoraida Roselló y María Zafra, *La ciudad y los premios* (2017), de Tito Montero y *Hotel explotación: Las Kellys* (2018), de Georgina Cisquella.

modernidad tardía²⁴⁸. Otros trabajos, como *VidaExtra* (2013) de Ramiro Ledo²⁴⁹, *Remine. El último movimiento obrero* (2014) de Marcos M. Merino, o la novela y la película *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa y David Macián, nos habrían situado de forma explícita en el centro de la figura del trabajador huelguista, no obstante he considerado que el gesto interruptor que subyace a la composición narrativa de *La trabajadora* encarna la idea de huelga como concepto de detención en el tiempo de una producción capitalista y alienante al mismo tiempo que ilustra con especial intensidad el concepto de montaje espectral. Estos aspectos son importantes en un contexto en que el se ha puesto en evidencia cómo el discurso de emancipación de la clase obrera y de la izquierda política en general es subsumido por la lógica capitalista para conquistar nuevos cotos de productividad porque como explica Jorge Moruno en su ensayo *No tengo tiempo* (2018) “[e]l verdadero éxito del capitalismo es conseguir imponer, como único horizonte posible, aquello que no es natural: subordinar la vida a la producción” (49):

El imaginario neoliberal articula el deseo por dejar de ser trabajador, un deseo anticapitalista, aunque de forma individual, como fuga de clase en lugar de abolición de la misma... un marco de época fundado sobre la competencia, sobre el devenir capital de la fuerza de trabajo, el solapamiento del tiempo de vida y de trabajo, y la empresa como forma imaginada de comunidad. (31)

²⁴⁸ Elvira Navarro ha publicado *La ciudad en invierno* (2007), *La ciudad feliz* (2009) *El invierno y la ciudad* (2012), *La trabajadora* (2014) y *Los últimos días de Adelaida García Morales* (2016). En 2013 la revista *El Cultural* la seleccionó como una de las voces españolas con mayor futuro. No obstante, la autora ha denunciado en varias entrevistas su situación de precariedad económica, como explica Ofelia Ros en su artículo "Una cartografía de la ciudad, el trabajo y la locura en *La trabajadora* de Elvira Navarro" (2018) (3). La autora escribe el blog *Periferia* (www.madridesperiferia.blogspot.com) que trata sobre los barrios de Madrid donde explora los espacios amorfos y limítrofes, en consonancia con la temática de su novela aquí analizada.

²⁴⁹ *VidaExtra* (2013) trata sobre los acontecimientos de la huelga general de 2010 en Barcelona y realiza una reflexión profunda sobre las transformaciones en la figura del huelguista y de la lucha sindical en general desde los años sesenta y setenta hasta la actualidad. En la España del periodo constitucional, se han llevado a cabo 13 huelgas generales, concretamente desde 1981 hasta 2019. Es importante tener en cuenta que durante la dictadura franquista se produjo una huelga general, algo inédito en una dictadura como explica Teresa Abelló en *El movimiento obrero en España, siglos XIX y XX* (1997): "El régimen tuvo que hacer frente en este periodo (1951) a la huelga de usuarios de tranvías de Barcelona, el primer gran movimiento de masas en el que se ponía de manifiesto pública y notoriamente la disconformidad de la población, incluso la escasamente 'concienciada', con la dictadura y su política.... la transformación de la convocatoria en la huelga general antes citada, cuyo éxito desbordó todas las perspectivas, marcando un hito en la propia dictadura y en el movimiento obrero" (133).

En este sentido, el gesto de *La trabajadora* en mi opinión consiste en apropiarse –como potencia de lucha frente a las discursividades que apuntalan las formas de explotación contemporáneas– de su propia fragilidad, resultante ésta de permanecer desvinculada de la discursividad de emancipación de la lucha obrera anclada en la idea de libertad:

[En la sociedad neoliberal] Se reinterpreta el diseño social y laboral en su conjunto, presentando un desierto de precariedad, competencia e incertidumbre como una oportunidad para mejorar tu desarrollo personal y capturar las oportunidades que te ofrece el mercado. Durante las huelgas salvajes y masivas de la FIAT en Turín en 1973, los jóvenes obreros que se sublevaron acabaron tomando la fábrica y colgaron tras las rejas un letrero que rezaba *aquí mandamos nosotros*. Hoy, ese deseo de liberación y emancipación es capturado y expresado a través de Ikea cuando nos invita a entrar en *la república independiente de mi casa...* Es el calcetín del revés: el deseo de liberación del trabajo, de ese comunismo del 'aquí y ahora' que hoy sirve de harina para el discurso de la contrarrevolución capitalista. (Moruno 102-103)

Ante la volubilidad de los discursos del capitalismo actual, he considerado importante analizar una obra que presentara una forma de *huelga* que desbordara el marco de la lucha laboral en el tradicional espacio/tiempo del trabajo asalariado. Por ello, en el análisis cultural de esta novela se explora cómo la composición *desoculta* (muestra e interrumpe) la forma de percepción que acompaña a la producción capitalista de la modernidad tardía, y al mismo tiempo refleja la fragmentación e indefinición espacial y temporal que caracteriza al sujeto neoliberal.

A modo de introducción, se adelanta que en múltiples niveles la escritura de *La trabajadora* se sitúa en el ámbito de la indefinición y de la espectralidad espacio-temporal, de tal forma que, como interpreto, éste deviene una potencia de apertura a una transformación todavía no prefigurada ante la precariedad de la imaginación política que configura la subjetividad neoliberal o la del precariado según la conceptualización de Guy

Standing²⁵⁰. Los múltiples ámbitos de interrupción a los que me refiero son: la temática de la novela centrada en la patología psicológica; el desmontaje de la percepción de la homogeneidad del espacio, por una parte, y el de la temporalidad progresiva y productiva, por la otra; la interrupción de la secuencialización discursiva en la composición de la novela, y también en la escritura mediante una serie de interrupciones textuales que provocan el efecto de las citas intertextuales; la metadiscursividad en la organización de los relatos a modo de *matrioshka*, de forma que el lector va descubriendo que cada relato corresponde a la diégesis de otro relato superior que lo constituye; finalmente, se interrumpe la ordenación progresiva con un cierre que bloquea la posibilidad de una síntesis resolutoria del conflicto, aunque de forma sugerida y supeditada a la interpretación del lector. Estas estrategias, entre a otras, devienen gestos inoperantes (que suspenden los fines utilitarios alienados) en un marco diegético que consiste en la traslación de la crisis psíquica de los personajes al escenario espacio/temporal que las envuelve y del cual se reapropian a lo largo de la novela. Para ello, se construyen figuras o imágenes de la paradoja y de la contradicción; de lo improductivo o inoperante; de lo espectral o fantasmal; de la intrusión y de lo extraño; de lo indefinido e informe, etc. Estas figuras

²⁵⁰ Para abordar la temática de la imaginación política desde el punto de vista estético, recomiendo los prólogos de Isaac Rosa a las tres antologías de relatos publicados por el diario digital *La Marea* sobre las consecuencias de la situación económica en la configuración de imaginarios sociales. Me refiero a *El puto jefe* (2015), *Compro Oro* (2013), y *Welcome* (2016). Por ejemplo, en este último el escritor reflexiona: "Qué poca imaginación política tenemos, ¿verdad? Incluso en estos tiempos en los que el juego político se ha abierto, cuando nuevos actores se sientan a la mesa y el tablero se ha llevado, más de una patada, nuestra imaginación política sigue siendo limitada. Nos alcanza para pensar medidas contra la precariedad, pero no para imaginar otra forma de producción que no pase por la oposición capital-trabajo.... Contra esta falta de imaginación, ¿qué puede hacer la literatura, la ficción? ¿Puede servir para ensanchar el campo de lo posible, para hacer verosímiles otras realidades?" (13-14). Por otra parte, en relación a la clase del precariado Martínez Rubio, en su artículo "Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis" (2016) relaciona directamente la clase social de los protagonistas de la novela de Navarro con la elaborada por Guy Standing en su libro *Precariado* (2013), y la sintetiza de la siguiente manera: "el precariado consiste en la estructuración de la vida laboral (y por extensión del resto de ámbitos vitales) en base a un mundo lleno de incertidumbres, intermitente e inestable, muy distinto al modelo laborista en el que el trabajo, a pesar de su desocupación o escasez, mantenía un horizonte de firmeza en base al cual se articularon las grandes reivindicaciones obreras de los siglos XIX y XX" (296). Esta incertidumbre se extiende a todos los ámbitos de la existencia: la sanidad, la residencia, las relaciones, etcétera; y la categoría de precariado englobaría a una clase social emergente en la era de la economía postindustrial, neoliberal y globalizada.

crean un paisaje narrativo en el que la singularización radical a través del montaje como praxis de exploración perceptiva interrumpe la lógica capitalista de la aceleración. Como veremos, la exploración y puesta en valor de la mirada y de las praxis singulares a través del espaciamento de la percepción de múltiples sentidos (por ejemplo, el aumento de los tiempos improductivos como los de la espera) en detrimento de un discurso focalizado en la racionalidad y lo utilitario, centrado en el trabajo asalariado, constituye en la novela uno de los principales campos de resistencia frente a la totalización de la lógica productiva que asola a sus personajes²⁵¹. Por ejemplo, una metáfora en la novela de esta fuga del discurso focalizado en el pensamiento racional es la búsqueda de la protagonista Elisa Núñez de su conocimiento instintivo mediante el gesto de retomar sus carreras por la ciudad²⁵². El personaje explica que tiene una capacidad para orientarse de forma instintiva desde niña y que por eso se lanza sin orientación a la calle: para poder comprobar así cómo es capaz de orientarse sin consultar un mapa. Esta práctica se produce una vez que Elisa ha perdido su seguridad laboral, social, e incluso identitaria mediante una crisis nerviosa. En síntesis, la

²⁵¹ El filósofo Harmut Rosa le dedica un capítulo a "La aceleración como una nueva forma de totalitarismo" (*Alienación y aceleración* 105-109). Argumenta que "prácticamente no hay ningún área de la vida social que no se vea afectada o transformada por los dictados de la velocidad. Dado que la progresión de la aceleración social transforma nuestro régimen espacio-temporal, es válido decir que invade e incluye todo. Ejerce su presión induciendo el temor constante de que podemos perder la batalla, que quizá ya no seamos capaces de mantener el ritmo es decir, cumplir con todos los requerimientos (en crecimiento constante) que se nos plantean a diario, que podríamos llegar a necesitar tomarnos un descanso, con lo que quedaríamos excluidos de la competencia inexorable" (106). Por otra parte, su argumento central consiste en afirmar que estas normas no son visibles: "estos dictados apenas son reconocidos y percibidos como construcciones sociales. No han sido formulados como aseveraciones o reglas normativas (que, en principio, siempre puede ser a) disputadas, o b) resistidas) y no figuran en los debates políticos. El tiempo sigue siendo experimentado como una fuerza bruta natural y la gente tiende a echarse la culpa por mala administración del tiempo cuando siente que se está quedando sin él" (107-8). Por su parte, el sociólogo Jorge Moruno en su ensayo *No tengo tiempo* explicita en qué acciones laborales se materializa esta totalización: "la erosión del centro de trabajo también significa su extensión fuera del horario y centro de trabajo: correos, whatsapps, urgencias, objetivos, disponibilidad, conexión permanente, etcétera. El centro de trabajo como aquel espacio que condensa al tiempo, muta, desde el momento en que es el centro de trabajo el que se incorpora dentro de un tiempo de trabajo más amplio, no regulado" (63).

²⁵² Del nombre de la protagonista se desprende el guiño al género autobiográfico pues las similitudes con el nombre Elvira Navarro, con idénticas siglas, son llamativas. Los artículos de Ofelia Ros, José Martínez Rubio y María-José Furió así lo señalan. Esta última autora en su trabajo "Evocación y reivindicación de las vanguardias artísticas en la arquitectura moderna con ambición social en las novelas *Catálogo de Formas*, de Nicolás Cabral, y *La trabajadora*, de Elvira Navarro" (2015) opina que "[a]mbas novelas se oponen en su manera de plantear el género novela: entre la autoficción y el impulso utópico de las vanguardias" (1). Asimismo, en varias entrevistas la autora ha explicado las similitudes entre la precariedad de la protagonista y la suya como escritora.

escritura de *La trabajadora* activa varios mecanismos que persiguen la reapropiación del tiempo/espacio a través del gasto improductivo, soberano, autónomo y no alienado en un contexto social de aceleración en que "[e]l tiempo se empobrece como posibilidad cuando es suprimida la decisión autónoma. La tiranía de lo inmediato, que vuelve anticuado todo, domestica de forma desgarradora a la necesidad humana y la expropia del tiempo"

(Moruno 47). Sin embargo, el concepto de autonomía encierra una contradicción que ha supuesto el talón de Aquiles de las discursividades emancipadoras dentro del capitalismo moderno, como se ha visto por ejemplo a raíz de la subsunción del discurso capitalista de las luchas de los años 60 y 70. Luciano Concheiro explica en este sentido que

[e]l sistema capitalista tiene la capacidad de asimilar los actos subversivos e incorporarlos a su lógica. Una vez detectados, son convertidos en mercancías y configurados por los principios mercantilistas. Es curioso: la visibilidad, que en otros tiempos se hubiera considerado un elemento positivo y necesario, constituye hoy una condena. Cuanto más crezca la fuerza de un movimiento o un líder social, más probable es que sea neutralizado a partir de su transmutación en un producto de consumo que, como cualquier otra mercancía, está destinado a ser utilizado y desechado prontamente. Sin importar lo corrosiva que sea, la crítica, al volverse visible, es cosificada. (*Contra el tiempo* 102)

Al respecto, en el estudio colectivo de las experiencias sobre las luchas obreras autónomas en España durante los años setenta, el filósofo Santiago López Petit concluye que se trata precisamente de la autonomía empujando la heteronomía

lo que significa el paso de un paradigma de la explotación capitalista a un paradigma de la movilización global (que contiene y supera al primero). La movilización global en la que nos inscribimos en tanto que centro de relaciones, y que reproduce esta realidad obvia que se nos impone, es esencialmente automovilización. Nosotros mismos somos quienes nos autocontrolamos, quienes nos (re)producimos como pieza de este engranaje. La vida se ha convertido así en la auténtica forma de dominio, pero también en nuestro campo de batalla. No se puede oponer simplemente la autonomía (autonomía social) a la heteronomía porque antes hay que rescatarla de su apropiación por el capital, porque antes hay que construirla colectivamente. (*Luchas autónomas* 25)

La protagonista de *La trabajadora*, Elisa Núñez, encarna al malestar social que aqueja al sujeto de la movilización total, consumida por las patologías psíquicas a las que su condición precaria pero contradictoriamente libre y autónoma la han abocado²⁵³. La crisis psicológica del personaje deviene el paisaje íntimo de la crisis socioeconómica del ciclo 2007/8. Dentro de este conflicto de clases, a pesar de que la protagonista persigue su emancipación –Elisa dice literalmente: "Yo buscaba romper con la empresa" (*La trabajadora* 104)– la lucha sindical es insuficiente ante la ausencia de un discurso de solidaridad de clase y de la reconfiguración conceptual de la autonomía en favor de la lógica productiva. Por eso, en su conclusión López Petit sugiere que la lucha contra la explotación requiere de la reflexión que devuelva el carácter social a las formas de existencia: "El problema es que no existe un nuevo sujeto histórico, y eso si alguna vez lo hubo. A lo más existen sujetos políticos que tratan de afirmarse en su radical ambivalencia" (*Luchas autónomas* 25). En este escenario, Moruno urge a “elaborar una crítica a la racionalidad que interioriza y actualiza el deseo capitalista como deseo propio. El trabajo autónomo y creativo, o la fuga de la fábrica disciplinada y del trabajo asalariado

²⁵³ Uno de los principales motivos de la novela es el malestar social tal como lo conceptualiza Santiago López Petit: "El malestar social que sería la nueva 'cuestión social' no deriva tanto de la explotación capitalista clásica como de la movilización global. De la permanente movilización global de nuestras vidas en una sociedad-red en la que nos insertamos en tanto que somos un 'centro de relaciones' o una auténtica marca (comercial). La movilización global comprende y lleva más allá la explotación capitalista, porque es la autorreproducción de esta realidad obvia que coincide con el capitalismo. Los síntomas de ese malestar social son, entre otros, las llamadas enfermedades del vacío (depresiones, ataques de pánico, anorexia, etc.)" (*Luchas autónomas* 255). En *La trabajadora* el leitmotiv del malestar se configura mediante menciones explícitas a la enfermedad, la depresión, la paranoia, la desesperación, la angustia, la perturbación (por ejemplo, “pensé que la nerviosidad que arrastraba desde hacía meses me llevaba a percibir de forma anómala”, en *La trabajadora* 65), la inseguridad; la psicosis, la esquizofrenia, los ataques de pánico, la medicación como los trankimazines, los lexatines, y en general una alusión constante al desmoronamiento subjetivo. Por otra parte, en su *Breve tratado para atacar la realidad* (2009), el filósofo Santiago López Petit desarrolla el concepto de movilización global que según explica constituye el fundamento velado de la realidad del espacio-tiempo global. Por una parte, éste "es el mecanismo interno y el límite al que apunta la actual globalización neoliberal. Consiste en la autorreproducción de esta realidad hecha una con el capitalismo, y se efectúa mediante la movilización de nuestras vidas" (67). La movilización global "es la (re)producción de esta realidad capitalista, única y estallada, que la obvedad cierra y protege. En la medida que esto es cierto, la movilización global se presenta como una explicación válida de la globalización neoliberal" (68).

son condiciones de partida de las luchas proletarias que nos precedieron; lo malo son las condiciones de llegada actuales bajo la contrarrevolución capitalista" (92).

Veamos a continuación, a través de una sinopsis de la novela, cuáles son estas "condiciones de llegada", encarnadas en los personajes de *La trabajadora*. La novela de Elvira Navarro narra el transcurso de la crisis psicológica de su personaje protagonista a raíz de la situación de precariedad económica en la que vive como colaboradora externa del Grupo editorial Término que lleva varios meses sin pagarle sus trabajos de edición y corrección: "Hacerme colaboradora externa había sido el primer paso. Luego empezaron a atrasar los pagos y a ingresármelos a tiempo solo cuando me quejaba. Me decían que tenían esa deferencia conmigo porque me estimaban. Cuando llegó el frío llevaba dos meses sin cobrar, y había comenzado, sin demasiado éxito, a asomar el morro en otras editoriales" (46-47). A este motivo desencadenante de la crisis de ansiedad se le suma la crisis creativa que confronta la protagonista pues su modo de vida no le permite desarrollar su deseo de ser escritora a pesar de haber publicado ya una novela y un relato. Por una parte, la crisis económica que provoca la precariedad de Elisa y, por la otra, la crisis creativa desencadenada como consecuencia de la configuración de una subjetividad neoliberal que impide que Elisa encuentre tiempo para *gastar* su tiempo de forma *improductiva* (fuera de sus obligaciones laborales y del circuito de retribución económica del capital), constituyen el paisaje en el que se enmarcan los acontecimientos²⁵⁴. La

²⁵⁴ En relación a la primera crisis, las menciones directas e indirectas a la recesión son múltiples. Así se habla de la especulación inmobiliaria, de la crisis en el sector editorial y de comunicación, de los contratos temporales, becarios y precarios, de los problemas de las amistades atravesadas por la competición laboral, se experimenta en la esfera íntima la situación de precariedad en lugar de tratarlo como un problema público así como ocurrió con los dramas de los desahucios en su primera fase a principios del 2000, se menciona el ERE de la editorial para la que trabaja Elisa, y las tiendas que cierran constantemente. Por ejemplo, Susana es un caso paradigmático de la flexibilidad y de la migración laborales pues ha trabajado de recepcionista de Hotel en Utrecht donde también había sido ayudanta en una guardería, camarera, profesora particular de español, guardesa, niñera, pinche de cocina y se había dedicado a hacer encuestas. Finalmente, también, se menciona el ladrillismo, la autoexplotación, y los múltiples estudios de la protagonista a pesar de los cuales no logra tener un trabajo que le aporte un salario mínimo. Por otra parte, la crisis creativa se exterioriza

historia de la novela está compuesta por escasos personajes: la propia Elisa, su amigo Germán, su inquilina Susana, su jefa de edición Carmentxu, los *cartoneros-traperos*, y las parejas de Susana, Fabio y Janssen²⁵⁵.

La novela se divide en tres partes que no se sostienen tanto en el transcurso lógico de los eventos sino en una estructura de misterio y suspense construida a través de la elipsis y prolongada mediante un tono irónico. Así por ejemplo, la primera parte se compone de la sección titulada "Fabio" y comienza *in medias res* con la siguiente advertencia: "[Este relato recoge lo que Susana me contó sobre su locura. También anoto algunas de mis reacciones, en verdad no muchas. Huelga añadir que su narración fue más caótica:] Acababa de regresar a Madrid, no existía Internet y tenía que recurrir a los periódicos. Mi deseo se cifraba en que alguien me lamiera el coño con la regla en un día de luna llena"²⁵⁶. En este fragmento se puede apreciar que la narración de la primera parte es en primera persona (Susana) y es constantemente interrumpida por los pensamientos de su escritora, Elisa, que a modo de entrevistadora escucha el relato de Susana para más

cuando Susana descubre el relato de Elisa en el papel que envuelve una taza mientras ayuda a una amiga a preparar una mudanza. Elisa explica: "Una tarde la vi aparecer con mi libro. Lo había sacado de la biblioteca y lo puso sobre la mesa. Metió entre sus páginas el pequeño relato, o lo que fuera, que yo había escrito para el periódico, como si estuviera reuniendo mis obras completas. Juzgué maldito ese cuento arrugado, con su descripción anticipada de trayectos y caídas, y le pedí que lo retirara de la mesa" (89).

²⁵⁵ Elisa se refiere a un grupo de recogedores de cartones, entre otros materiales para su reventa, con los que hace años que se tropieza durante sus paseos por la ciudad. Ella los suele llamar "los del camión": "A veces me cruzaba con los del camión. Me arrebujaba en el abrigo para que no me insultaran. Los había visto siempre por el centro, de madrugada. No sabía que comenzaban su actividad por el extrarradio, aunque era lógico, pues allí el tráfico cesa antes y no hay ya policías. Tendrían entre catorce y dieciséis años cuando yo cumplí los veinte y me topé con ellos por primera vez. Me lanzaron la esquina de una caja plagada de grapas, que me rozó el pelo y fue a clavarse en un arriate de Neptuno. Se rieron. Eran casi unos niños, todos gitanos; recogían cartones y les gritaban a las mujeres jóvenes que se encontraban. También huían de los guardias urbanos, de los camiones de la basura, a los que hacían la competencia" (57). Estos personajes serán importantes en la interpretación final de la novela y en relación a la importancia del montaje.

²⁵⁶ Como han notado varios críticos, el estilo de esta primera parte que narra la *locura* de Susana durante los años 80 recupera el realismo sucio de autores como Ray Loriga y José Ángel Mañas. Por ejemplo, Furió Sancho opina que el discurso "introduce a una galería de personajes del mejor estilo *trash*, como el homosexual Fabio cuyas dimensiones contrastan grotescamente con la altura y la gordura de Susana.... Esta galería de personajes y el estilo de pensamiento recuerdan en su estilización repulsiva la narrativa de Roberto Bolaño; estética que también bebe de la cultura norteamericana, el viejo realismo sucio, pasada por el *turmomix* de otros escritores españoles contemporáneos de la autora" (s.p). Sin embargo, Ofelia Ros opina que "a diferencia de Ray Loriga o José Ángel Mañas, representantes del realismo sucio español de los años 90, la escritura de Navarro no otorga brillo narrativo a la suciedad, corrupción y pauperización instaladas en el corazón de la ciudad. Sus personajes se posicionan en un intersticio del centro y la periferia, la cordura y la locura, el trabajo y la desocupación" (6).

tarde transcribirlo. Concretamente, esta primera parte narra los episodios de la crisis mental de Susana que tienen lugar en el Madrid de los años 80 después de haber padecido un brote psicótico, como lo explica el propio personaje: "Mi locura daba miedo, y los hombres se levantaban de la silla después de que yo desplegara mi calendario.... Para entonces ya me habían cambiado el risperdal por el litio: mi categoría pasó de esquizofrénica a bipolar. El litio tiene menos efectos secundarios y me dejaba atender a las conversaciones" (13). Susana le cuenta a Elisa el periodo de su vida que transcurre cuando tenía 27 años y durante el cual atravesó su enfermedad mental junto a múltiples encuentros con citas a través de anuncios en el periódico. El título de la sección de esta primera parte, "Fabio", corresponde al nombre del personaje con el que mantiene una relación más larga y cuya descripción a través de la percepción de Susana capta el tono irreal de la narración de la inquilina: "Fabio respondió a mi anuncio para homosexuales. Se presentó como un rastreador de lo que había detrás de esos anuncios. Sabía qué peticiones escondían.... Lo descubría por el olfato. Se pasaba el día oliendo periódicos y revistas. Según él, había un olor originario que persistía" (14).

En la segunda parte, compuesta por la sección denominada "La trabajadora" y dividida en 17 capítulos, se descubre que Susana (después de haber pasado siete años en Utrecht vuelve a Madrid) es la nueva inquilina de la treintañera Elisa, quien ha tenido que mudarse a un barrio de Madrid (Aluche) más barato –alejado del centro de la ciudad– y subalquilar una habitación para poder sostenerse económicamente. Se deduce pues que el relato de la primera parte nace como consecuencia de la escritura del personaje Elisa en la historia que transcurre en la segunda parte. En esta segunda parte se narra en primera persona la crisis psicótica que se desencadena en Elisa a raíz de su reciente traslado, del

temor ante los impagos en su trabajo, la llegada de Susana quien invade su espacio, y el recuerdo de su primera novela y relatos publicados.

La tercera parte de la trama contiene una única sección de tres páginas, "Pesquisas", en la que se descubre que el relato de la segunda parte es formulado a su vez por Elisa como forma de curación ante su crisis nerviosa. Su terapeuta, en el diálogo que configura toda esta sección, le señala a Elisa:

Dice que ha superado su, digamos, alucinación, pero desea grabar nuestros encuentros para usarlos después como una especie de coda a su novela y fijar así la curación en el papel. Me dijo el primer día que pensaba que lo que había escrito hacía años desencadenó su crisis nerviosa, y quiere dejar constancia literaria de su proceso terapéutico para asegurarse de que nunca más volverá a asomarse al abismo. ¿No esconde eso una nueva fantasía? (154)

Asimismo le comenta que no ha resuelto su situación de precariedad laboral, lo cual, en su opinión es uno de los principales desencadenantes de la crisis nerviosa. Y la propia Elisa da a entender que tampoco ha resuelto su crisis personal en el abrupto final de la novela, donde deja constancia de su intención de no cerrar el texto de forma resolutiva: "Si no logro superar la impresión de estar a punto de perder la cordura, esta podría ser la última frase del libro. Porque continuar si no ocurre nada resultaría redundante, ¿no?" (155).

Las tres partes de la novela están narradas con un tono irónico y distante que representa la alienación de la narradora Elisa Núñez con su entorno y consigo misma²⁵⁷. No obstante, esta distancia deviene en el texto una forma de inoperatividad al convertirse en una de sus figuras principales representadas en la paradoja y la contradicción como

²⁵⁷ Para Ofelia Ros la ironía "es un recurso literario emblemático en la narrativa de Navarro, posicionándose como el recurso del lenguaje primordial para suspender y visibilizar las nociones y las leyes de la racionalidad a medias en la que se funda la España contemporánea" (13). Concretamente, en su artículo mencionado anteriormente Ros analiza *La trabajadora* en su relación con el recurso de la ironía realizando una conexión con la heterocronía en la novela. Así Ros señala que el uso de la ironía "acompaña la distorsión del orden que establece el tiempo cronológico"(10). Este recurso retórico estaría en relación también con la figura de la paradoja o contradicción: "A través de la ironía y su distancia crítica, la autora construye una 'paradójica familiaridad'... ante prácticas cotidianas en las que los personajes actúan *como si* creyeran en la línea divisoria que mantiene la pobreza por fuera del centro de la ciudad, a los educados y cultos a salvo del desempleo o la precariedad del contrato laboral, a la soledad por fuera del vínculo de pareja, y a la locura por fuera de la normalidad"(24).

leitmotiv. Por ejemplo, en este comentario de Elisa se aprecia cómo la paradoja se va a repetir en la narración en varios niveles: "El psiquiatra... me dijo que el estado ansioso es la cúspide de algún tipo de contradicción sobre la que se ha caminado largamente, contradicción que, al igual que un cáncer si no se extirpa a tiempo, arriba a su momento de metástasis y se extiende a todas las facetas de la vida, a todas las pequeñas decisiones, a la percepción y al aire" (96). La capacidad de percepción de las contradicciones por parte de todos los personajes (no sólo de Elisa) se representa en el texto a través de los múltiples momentos de extrañeza, desbarajuste y disonancia que se señalan directamente en la escritura. Por ejemplo, en la primera parte Susana comenta: "Fabio me decía que pensaba a menudo en cómo un cuerpo gurrumino gozaba de capacidades portentosas, y que concluía con rabia que el mayor poder residía siempre en la paradoja" (25). En la segunda parte, Elisa dice: "me había instalado en una paradójica familiaridad, pues todos mis másteres y mis estancias en el extranjero se revelaban ahora como una negación anticipada de lo que me ocurría. Es decir: que me había estado preparando torcidamente para algo parecido a esto" (48). O, ante el rumoreo de un ERE en la editorial, Elisa expresa: "la noticia aumentó mi sensación contradictoria" (101)²⁵⁸. En relación al efecto que le producen los medicamentos que le recetan a raíz de su primera crisis nerviosa Elisa concluye: "yo notaba con absoluta claridad a lo largo del día que estaba bajo los efectos de

²⁵⁸ Un Expediente de Regulación de Empleo en la legislación española es un procedimiento administrativo-laboral mediante el cual una empresa solicita la autorización para despedir a sus trabajadores debido a, en teoría, la mala situación económica que atraviesa. Por ejemplo, sólo en lo que llevamos del año 2019, más de 70.000 trabajadores se han visto afectados por los ERE en España: SEAT presentó en octubre un ERE que afecta a 4.700 trabajadores en Martorell, Mercedes Benz uno de 2.881 empleados, Ford uno de 3.000, Sidenor, 3.107, o Roca, 1.990 (www.expediente-regulacion-empleo.es/casos-despidos-ere/). Como ya se ha comentado anteriormente, España entró en recesión a partir de 2007/8 por factores internos y externos: "desde que en los Estados Unidos se desinfló la burbuja inmobiliaria y llegaron las medidas de austeridad dictadas por la Unión Europea hasta el colapso de la construcción en España, las suspensiones de pagos de las empresas y el consiguiente crecimiento del paro... se redujeron los ingresos públicos, creció la deuda estatal, aumentó el déficit de la balanza exterior" (Sisinio 303-304). En este contexto, las huelgas han sido continuas en empresas como Amazon, Alcoa, Cacaolat, las camareras de pisos autodenominadas como las Kellys (laskellys.wordpress.com) y Coca Cola, ampliando las formas de lucha a por ejemplo acciones de boicot al consumo en el caso de ésta última y Amazon.

varias drogas, que además tenían distintos cometidos en mi sistema nervioso y por tanto en mi cabeza, y que ocultaban, o tal vez simplemente mecían, una suerte de aporía" (116). La extrañeza paradójica se materializa también en el contraste entre los personajes, por ejemplo entre la altura de Susana y la baja estatura de Fabio; o entre el aspecto débil del mismo Fabio y sus extra-ordinarias capacidades sensitivas: "[Fabio] Estaba contratado por el CNI para oler a asesinos y terroristas en cartas y otro tipo de documentos. La revolución informática había comenzado y eso lo alarmaba: su olfato no funcionaba con las pantallas. También le pagaban por dejarse investigar en el CSIC, donde se lo repartían dos centros de neurociencia" (18). Como se ve, los ejemplos son numerosos. Una de las contradicciones más ricas es la del personaje de Susana en relación al de Elisa pues su presencia, tal como la va percibiendo Elisa, acompaña la autoexploración de la protagonista que avanza gracias a las dudas abiertas entre sus aparentes diferencias: la autonomía y la libertad con la que Susana dota a sus percepciones contrasta con el juicio y la rigurosidad de Elisa. También, es paradójico el protagonismo absoluto de la esfera laboral en la vida de Elisa en contraposición al silenciamiento de Susana sobre su trabajo, quien abiertamente alerta de que no va a hablar de su empleo como teleoperadora. Elisa dice: "[e]sta negativa [de Susana] a hablar sobre su trabajo me llamó la atención por el contraste con lo pródiga en detalles que había sido al contarme cómo lo había encontrado. 'Prefiero no gastar saliva en eso', me decía ahora. No tardé en suprimir el 'Qué tal el día' cuando, a las cinco y media de la tarde, llegaba a la casa" (54). En conclusión, la paradoja funciona como un *leitmotiv* que en última instancia va a señalar la forma en que Elisa, en su condición de precariado neoliberal, se reapropia de su capacidad de percepción. La multiplicidad de contradicciones y paradojas funcionan como un mosaico o composición

de imágenes dialécticas que dejan emerger la existencia singular del personaje a partir de la escritura (su propio gesto de montaje), existencia que ha sido subsumida en su totalidad en la lógica neoliberal de producción, y que la espectralidad en la novela permitirá desnaturalizar a partir del develamiento de la discontinuidad temporal y la distorsión del tiempo cronológico²⁵⁹. Del mismo modo que Benjamin persigue transformar la relación con el pasado para provocar una modificación en el presente, las paradojas funcionan como citas que interrumpen el contexto de la cotidianidad de Elisa. Como Wajcman concluye en su análisis sobre la crítica benjaminiana del progreso, la transformación de esta relación con el pasado "is what historical materialism aims for too, of course, but according to Benjamin, is prevented from achieving by virtue of its attachment to chronological time" (23).

La composición dialéctica de estas imágenes se articula mediante otro *leitmotiv* del relato: la figura del *hueco* como un espaciamiento inoperante que permita la singularización de la percepción. Por ejemplo, cuando Susana estaba narrando sus citas con desconocidos a través de la sección de anuncios en el periódico explica que después de un tiempo de descanso como consecuencia de su relación con Fabio, las echa de

²⁵⁹ El filósofo Bruno Tackels elabora en su *Pequeña introducción a Walter Benjamin* una conceptualización del recurso de la paradoja en relación a gran parte de la obra del pensador alemán. Para Tackels la lógica paradójica deviene una heurística, un método de conocimiento, que sortea "la lógica causalista y unidireccional" (12) –según las palabras de Amparo Venga, la traductora, prologuista y editora de esta obra de Tackels. Esta lógica funcionaría en cierta forma como la alegoría al ser la paradoja capaz de reunir y separar al mismo tiempo. Para Benjamin, según la interpretación de Tackels, esta forma de pensamiento le permite reflexionar en consonancia con su oposición al concepto de principio o fundante que dirige la reflexión únicamente mediante la lógica. Por el contrario, explica Vega, "la paradoja reposa solamente en su no-reposo, en su in-definición... en la tensión que surge cuando se afirman tesis y antítesis al mismo tiempo" (12) alcanzando con ella la "articulación de un sentido en circulación que se comunica en todo el espacio textual sin por ello producir ese sentido como totalidad. En palabras de Tackels, "el objetivo no es, pues, revelar el sentido de este pensamiento, y menos aun exponer exhaustivamente un sentido para *cada uno* de sus componentes; ni unidad *fusional*, ni dispersión, sino la tentativa de presentar una lógica existente en la escritura constelada, *lógica [paradójica]* nque unifica tanto como dispersa" (43). Según el razonamiento de Tackels, la lógica paradójica subyace a las imágenes dialécticas de Benjamin como mecanismos capaces de interrumpir el tiempo del progreso (que sigue la lógica del tiempo mítico, según lo interpreta Benjamin), fetichizado o reificado, y de dejar emerger su sentido histórico: "La imagen dialéctica es una salida del mito en el sentido de que permite paradójicamente hacerlo aparecer como tal en totalidad, es decir, como aquello que aparece en la totalidad de la historia. Es apareciendo como el mito deja de obrar, es decir, de producirse (en y por) la 'historia de siempre'" (154).

menos: "a menudo le contaba que echaba en falta aquel menester no por los encuentros, sino por el vacío entre uno y otro. Lo que había explorado durante ese tiempo era el hueco, simple y al mismo tiempo misterioso, que me proyectaba sobre el futuro, ese 'espectro del pensamiento'" (27). En este sentido, y como retomaré y extenderé más adelante, el concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin, articulado a través de espaciamientos de inoperatividad y suspensión (tal como entiendo el motivo del *hueco* en la novela) inscribe una de las varias formas de espectralidad en la obra. Antes es preciso aclarar que me apoyo en el trabajo *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera* (2018), de la filósofa alemana Andrea Köhler, para interpretar el motivo del hueco en la novela como un espaciamiento temporal *grosso modo* desvinculado de la lógica de la aceleración para la optimización del ciclo de retribución de valor capitalista. El ensayo de Köhler resalta el tiempo de la espera como forma de experimentar la finitud así como el *intersticio* desde el que se practica la capacidad de imaginar y de explorar transformaciones por venir:

"Esperar es una lata. Y, sin embargo, es lo único que nos hace experimentar el roer del tiempo y sus promesas" (11): "El que espera imagina lo venidero, a menudo contando con la opción del vacío, por lo que la espera es nuestro primer acto cultural" (12); "El ser humano es un animal que espera y es capaz de anticipar la muerte. Pero así como la desaparición de los intersticios y el acortamiento de los tiempos de espera intentan excluir cada vez más lo impredecible, también los rituales de despedida se han adaptado a esa actividad incesante que sin duda altera el escenario del morir" (14). Köhler explora el tiempo de la espera desde diversos campos de estudio: el filosófico y la crítica cultural a través de Heidegger, Benjamin o Kracauer, por ejemplo, el literario con Samuel Beckett o Marcel Proust, entre otros escritores, el sociológico con autores como Harmut Rosa, o la

deriva de la espera en esperanza en el cristianismo. Si bien todas son de especial interés para este análisis, sobre las formas discursivas de detención del tiempo del capital en la modernidad tardía, importa la sección del libro "El tiempo es oro" porque trata directamente su relación con el neoliberalismo:

Podríamos describir la modernidad —en la medida en que cabe concebirla como historia de la movilidad— como un proceso de acortamiento de los tiempos de espera; la técnica trabaja en la eliminación de los intervalos entre tiempos y espacios. Sin embargo, no fue hasta 1800 cuando esta tendencia liberó los procesos por medio de los cuales se crea el fenómeno de la 'velocidad'. A partir de la revolución industrial la vida se mide en tiempo fundamentalmente secular. La manía de ver las horas del día como un presupuesto disponible es producto de una economía mundial de la aceleración, cuyo correlato aparentemente privado es la agenda cuajada de citas. No puede haber huecos, sería una mancha. (*El tiempo regalado* 85)

De este fragmento deduzco que Köhler interpreta la eliminación de los tiempos improductivos (*huecos*) como una alienación del sujeto respecto de su condición temporal finita y de alteridad. De esta sección se puede también interpretar que el tiempo de espera suele ser aquel que no produce valor capitalizable, es improductivo, es decir inoperante. Asimismo, el trabajador huelguista en sentido conceptual es aquel que se detiene y abre un espacio de cuestionamiento y exploración. Como se ha visto en la sección de los años 30, Simone Weil elabora una reflexión sobre cómo la modernidad (concretamente las formas de explotación en el trabajo asalariado fabril) elimina estos tiempos de espera, lo cual constituye una de las principales formas de explotación así como de sumisión pues la ausencia de tiempo para la contemplación afecta directamente a la reflexión y al pensamiento, según explica la filósofa. En este sentido, con su análisis Köhler añade una nueva relación entre la observación (*la mirada*) y el hueco o la espera como tiempo inoperante. La filósofa explica que el recorrido etimológico del verbo *esperar* en alemán (*warten*) significa según el Diccionario Grimm "mirar a algún lugar, dirigir la atención

hacia algo, atender, cuidar, servir a alguien, guardar, perseverar, etc.'" (22). Desde aquí, interpreto que Elisa y Susana interrumpen su alienación que ha devenido en patología psíquica en la medida en que se incrementa la temporalidad del hueco, de la espera o de la improductividad, y que ello les permite espaciar la mirada y experimentar de nuevo, desde su singularidad, su condición temporal.

La figura del hueco se despliega en la novela a través varios aspectos que implican cierta inoperatividad y cristalizan en la práctica artística de Susana como observadora singular de su entorno y montadora de collages. De hecho, cuando Elisa mira sus trabajos, observa que hay una intencionalidad por centrarse en lo secundario:

Una noche la invité a una cerveza, y me contó que las figuras elegidas jamás eran de actores ni de nada que pudiera rotularse como famoso, pues lo digno de mitificación no le interesaba. Examiné los recortes; la verdad es que tenía una asombrosa habilidad para cazar motivos secundarios que, observados aisladamente, semejaban escenas de un cuadro de El Bosco y cromos de los álbumes infantiles de Iván Zulueta. (*La trabajadora* 53)

Este aspecto señala una nueva oposición paradójica: la inquilina de Elisa muestra cierta obsesión por el mundo cultural de cuyo círculo se siente excluida debido a su falta de educación institucional y de relaciones sociales en ese ámbito: "Lo empecé todo tarde. Hice Pedagogía tarde, intenté especializarme tarde, y mi relación más larga y seria también la inicié tarde" (93). No obstante, Susana envuelve su cotidianidad de arte, yendo al cine y hablando de cultura contantemente, emprendiendo diversos proyectos fotográficos y collages, cuyo material es muchas veces su vida personal, etcétera. Esta insistencia en entrelazar vida y cultural, realidad y ficción, creatividad y actividad así como el silenciamiento de su vida laboral contrastan con la profesionalización de la cultura en la vida de la editora Elisa. La protagonista precisamente dispone de las herramientas para entrar y salir del ambiente cultural pero del que paradójicamente,

asfixiada por su situación precaria, se distancia. Su trabajo la acerca a la literatura pero la situación precaria que la envuelve afecta a la capacidad de sorpresa en su mirada. En este sentido, la autosuficiencia y curiosidad del personaje de Susana funciona como acicate para activar el extrañamiento en Elisa hacia los efectos de su condición de precariedad: "Con su trabajo de teleoperadora, a mi inquilina le ingresaban la paga puntualmente, y a partir de las cinco de la tarde ya no tenía que ocuparse de nada, mientras que yo guerreaba con las galeradas de los libros hasta las ocho, y vivía pendiente de que me pagaran" (59).

La inoperatividad representada en la figura del hueco detiene la lógica de la aceleración de la modernidad expresada en la novela a partir las nuevas formas de alienación y explotación que acompañan a las subjetividades construidas por y para el turbocapitalismo contemporáneos. El sociólogo mexicano Luciano Concheiro, (de quien tomo el concepto de turbocapitalismo, como se ha adelantado en el capítulo anterior) en su trabajo *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante* (2016) sintetiza la forma en que las esferas de lo económico, lo social, lo cultural y lo político se supeditan a la aceleración:

La fuerza del capitalismo actual, que bien podría ser bautizado como turbocapitalismo, emana de la lógica de la aceleración. Gracias a ella puede mantener su afán insaciable por obtener ganancias. Aumentar la velocidad de la producción, del consumo y de los movimientos financieros es uno de los mecanismos más eficaces para mantener a flote la avaricia capitalista. Como consecuencias directas: moverse de un lugar a otro más rápido, una política oportunista que piensa en el corto plazo, una memoria degradada, déficit de atención, prisas, estrés y ansiedad, la imposibilidad de construir una narrativa contrahegemónica duradera y coherente. Si se quisiera un ejemplo visual: la lógica de la aceleración es un torbellino que atrae todo hacia sí para incorporarlo a su veloz movimiento circular regido por los criterios mercantiles. (107)

Köhler y Concheiro, en sus formulaciones sobre las formas de cierta singularización de la experiencia temporal, recurren al sociólogo y filósofo alemán Harmut Rosa. En su obra *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica en la temporalidad en la modernidad*

tardía (2016) reflexiona detalladamente sobre la lógica de la aceleración. En este trabajo Rosa se pregunta cómo es posible que las innovaciones tecnológicas destinadas a mejorar los ritmos de producción no hayan *liberado* nuestro tiempo:

Se repite a lo largo de la historia de las invenciones mas o menos tecnológicas generadas desde comienzos de la era industrial de manera casi idéntica: las tasas de crecimiento rebasan las tasas de aceleración, y por esa razón el tiempo se esta volviendo más y más escaso de cara a la aceleración tecnológica. Por esto podemos definir a la sociedad moderna como una 'sociedad de aceleración' en el sentido de que se caracteriza por un aumento en el ritmo de vida (o escasez de tiempo) *a pesar* de las tasas de aceleración tecnológica tan impresionantes. (39)²⁶⁰

Para explicar los efectos sociales de esta aceleración Rosa recupera el concepto de *contracción del presente* con el que explica la experiencia contemporánea mediante la cual se perciben las experiencias pasadas rápidamente como obsoletas e inempleables para definir el horizonte de expectativas²⁶¹. En este contexto la crítica a la temporalidad que formula Benjamin sobre todo en *Sobre el concepto de historia* y en "Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso" (el Convoluto N de *La obra de los pasajes*) cobra relevancia cuando por ejemplo afirma: "Una representación de la historia que se ha liberado del esquema de la progresión en un tiempo vacío y homogéneo, volvería a traer, por fin, al campo de batalla las energías destructivas del materialismo histórico, que han sido neutralizadas tan largamente" (69). Estos dos conceptos son determinantes para

²⁶⁰ Köhler continúa su argumento con un importante razonamiento en relación a este análisis: "En el momento en que ya solo se experimenta el tiempo como retraso, nos encontramos plenamente bajo el dictado de esa pulsión explotadora que responde sucintamente a la divisa 'el tiempo es oro'. Este principio se basa, como todos sabemos, en la paradoja de que con cada ahorro de tiempo crece la falta de tiempo. Aquello que esta era de la aceleración ha supuesto como ahorro objetivo en tiempo se representa bajo la perspectiva de las tecnologías y nuevas formas de comunicación como improductiva dilapidación de tiempo y dinero. Las distancias son menores, los espacios más estrechos y las unidades de medida del tiempo, fracciones cada vez más pequeñas" (89).

²⁶¹ Rosa recupera el significado del concepto de *contracción del presente* del filósofo Hermann Lübbe: "las sociedades occidentales experimentan una constante contracción del presente como consecuencia de la velocidad acelerada de la innovación cultural y social... *el pasado* se define como aquello que *ya no se sostiene/que ya no es valido*. El presente, entonces, es el lapso de tiempo en que... coinciden los espacios de experiencia y de horizontes de expectativas. Solo dentro de estos períodos de tiempo de relativa estabilidad podemos aprovechar las experiencias pasadas para orientar nuestras acciones e inferir conclusiones a partir del pasado con miras al futuro. Solo dentro de estos lapsos de tiempo podemos hallar alguna certeza en cuanto a orientación, evaluación y expectativa. En otras palabras, la aceleración está definida por un incremento en las tasas de pérdida de confianza en las experiencias y las expectativas, y por la contracción de los lapsos de tiempo definibles como 'el presente'" (26).

entender la aceleración y la velocidad en la ideología del progreso como el orden temporal del capitalismo moderno. En su análisis sobre la crítica del progreso en Benjamin,

Wajcman explica que el tiempo homogéneo y vacío

suggests a chronological ordering in which events take place in sequence along a single continuum with no differentiation between them.... [T]he idea of time as an additive sequence, a process of building toward something—even though the exact identity of the goal may not be clear. This form of time is empty because it consists merely of quantitative transitions, i.e. additions of facts laid out on an infinite temporal continuum. It is homogeneous because it is used-by those Benjamin refers to as history's so-called 'victors'-to homogenize the subjects of history by passing off the cumulative events of history as the history of humanity as a whole. (*The Sociology of Speed* 18)

La aceleración de las innovaciones que tornan obsoletas las experiencias pasadas sumergen al sujeto de la era contemporánea en una temporalidad homogénea y vacía en el sentido de que la percepción del *valor* de su tiempo es expropiada en beneficio de la aceleración del círculo retributivo de capital (D-M-D'). De esta forma el tiempo de vida queda homogeneizado pues se erosiona la experiencia singular, y vaciado al percibir el transcurrir como una concatenación cuantitativa y progresiva. Por el contrario, como interpreta también Judy Wajcman, Benjamin no concebiría la lógica de la aceleración como un avance progresivo, sino más bien como repetición: "Against conventional ideas of history as progress, Benjamin argues that the temporal order of capitalism is characterized not by acceleration, by rather by endless repetition. It is, he suggests, a disaster on repeat" (*The Sociology of Speed* 19). En este sentido, el personaje de Susana descomprime ese tiempo presente contraído, homogeneizado y vaciado por la aceleración convirtiendo su cotidianidad en el material de sus prácticas artísticas de tal forma que su experiencia temporal *resista* a ser erosionada por el tiempo abstracto de la producción. Por el contrario, Elisa –"La trabajadora", como enuncia el título de la segunda parte puesto que ocupa todo el tiempo del día en su empleo– experimenta múltiples formas de

alienación laboral. A través de la detención a la que le obliga su enfermedad psíquica y del contacto con la *extraña y contradictoria* Susana irá interrumpiendo esta alienación con pequeñas acciones que van desnaturalizando lo cotidiano y descubriéndolo como algo no inmutable y por lo tanto transformable²⁶². El proceso de percepción mediante el que devienen extraños los aspectos cotidianos que envuelven la vida de Elisa bien podría responder al siguiente requerimiento para la desnaturalización de Bertolt Brecht en su obra

La excepción y la regla (1930):

Debajo de lo cotidiano, desvelen lo inexplicable. Detrás de la regla consagrada, discernan lo absurdo. Desconfíen del menor gesto, aunque fuere aparentemente sencillo. No acepten como tal la costumbre recibida, busquen su necesidad. Se lo rogamus encarecidamente, no digan: 'Es natural' ante los acontecimientos de cada día. En una época en que reina la confusión, en que se derrama la sangre, en que se ordena el desorden, en que la arbitrariedad cobra fuerza de ley, en que la humanidad se deshumaniza.... No digan nunca: 'Es natural' con el fin de que nada pase por inmutable. (qtd. in Blanchot 468)

Elisa mira desde nuevos ángulos su vida cotidiana a través de por ejemplo recorridos improductivos por los barrios periféricos de Madrid, de las largas conversaciones con su inquilina o de la búsqueda de áreas (galerías o cafés) donde Susana pueda exponer sus trabajos de mapas remontados con recortes de miniaturas. Como veremos, los mapas-collages funcionan como imágenes dialécticas (re)montadas con objetos alegóricos que dan lugar a una paradoja que extraña la lógica temporal en la que vive Elisa alienada:

Susana lo hacía con destreza; tardaba apenas tres segundos en rodear con la punta de la tijera los diminutos bordes. Luego metía las figuras en sobres que rezaban: 'Árboles', 'Jardines', 'Edificios altos', 'Edificios bajos'. Lo que iba quedando sobre el mapa era solo el trazado. Por primera vez recortaba en el salón. Siempre, tras la cena, se metía en su cuarto para dedicarse a sus miniaturas. Le pregunté para qué

²⁶² Elisa dice explícitamente que considera a Susana contradictoria en el siguiente fragmento: "De la misma manera que el retrato hecho por Germán no concordaba con lo que estaba resultando ser Susana (me había insistido en que se trataba de una persona corriente y comedida), tampoco el furor clasificatorio desplegado en la cocina guardaba relación con el caos de sus libros, de sus botellitas rellenas de sal tintada, de sus muñecos de goma, de sus chapas, de sus encendedores, de sus coches de juguete, de sus relojes de pulsera pop, de sus cerámicas de Talavera. Juzgué incoherente que alguien poseyera objetos tan dispares, como si sus gustos no acabaran de decantarse y hubiera decidido, a la espera de su definición, almacenar cosas" (52).

hacia aquello, y me dijo que quería cambiar los edificios de sitio. Su pretensión era que el mapa permaneciera igual en su estructura, pero con todos sus elementos traspuestos. (*La trabajadora* 79)

Harmut Rosa desarrolla una categorización de los tipos de alienación generada por la lógica de la velocidad²⁶³. Concretamente trabaja sobre la alienación respecto *del espacio, de las cosas, de nuestras acciones, del tiempo, y del yo y los otros*. A continuación, se explora brevemente cada uno de estos tipos de alienación en relación a su representación en la novela. Primero, la alienación *con respecto al espacio* cobra una especial importancia pues se produce una traslación de la desfiguración perceptiva en Elisa hacia el paisaje exterior. Para Rosa "la aceleración social genera mayor movilidad y desprendimiento respecto del espacio físico, pero también afianza la alienación respecto de nuestro entorno físico o material" (149). Rosa pone como ejemplo el hecho de que se cambian rápidamente los objetos que le dan una historia singular a los espacios o que cambiamos nosotros mismo de estos espacios construyendo una relación más desapegada, pues si bien tenemos una relación utilitaria con los lugares cada vez se comparte menos tiempo con cada uno de ellos. La crisis de Elisa comienza por una parte cuando se traslada del barrio de Tirso de Molina a Aluche. A partir de ese momento el autocuestionamiento *de la trabajadora* con respecto así misma invade las localizaciones que la protagonista recorre en la novela: "no quería a nadie que interrumpiera este divagar de mí misma a mí misma, los paseos perpetuos de una habitación a otra, el territorio insoportable y limitado

²⁶³ Rosa recupera las reflexiones sobre la alienación elaboradas por Karl Marx en sus manuscritos económicos y filosóficos de 1884: "Es de sobra conocido que, para el joven Marx, el modo de producción capitalista generaba una quintuple alienación del ser humano: respecto de sus acciones (trabajo), de sus productos (cosas), de la naturaleza, de los otros seres humanos (el mundo social) y, por último, de sí mismo/a.... Ahora bien, como es sabido, el concepto o 'verdadero significado' de 'alienación' nunca quedó debidamente establecido en el discurso social, llevando a los marxistas conservadores a renunciar completamente a la idea.... No obstante, en este capítulo final quiero formular una tesis que se parece en algunos aspectos al razonamiento de Marx, pero no en otros: tratare de mostrar que la aceleración social esta a punto de atravesar ciertos umbrales mas allá de los cuales los seres humanos necesariamente quedan alienados, no solamente respecto de sus acciones, los objetos con los que trabajan y viven, la naturaleza, el mundo social y su propio yo, sino también del mismo tiempo y espacio" (*Alienación y aceleración* 146-47).

que iba de la entrada al salón y del salón a mi cuarto, a la cocina, al baño” (*La trabajadora* 51). La constricción temporal en la que el tiempo de trabajo lo ocupa todo ha devenido también en una alienación espacial pues, por ejemplo, al ser colaboradora externa su casa es también su oficina. En el siguiente fragmento, Elisa le escribe a su psiquiatra qué es lo que ella considera que le ofrece a su trabajo:

Cinco horas por la mañana con demasiadas interrupciones. Dedicación aburrida. A veces aprendo algo si el libro es un ensayo. Me satisface el trabajo bien hecho. Pienso al mismo tiempo que no me pagan con justicia, y lo hago peor. Por las tardes no saco más de cuatro horas excepto si tengo una entrega a la vista, aunque estoy hasta las nueve, o las diez (y a veces más), delante de la pantalla. Me permito perder mucho tiempo porque así me ocupo todo el día y no me angustio. Y también porque me he acostumbrado. No tengo nada mejor que hacer. (114)

La llegada de Susana al piso, su crisis psicológica y este ejercicio de autoexploración laboral, como la protagonista lo denomina, activan una serie de acciones que interpreto como una reapropiación del espacio alienado. Estos gestos de reapropiación comienzan cuando el sentimiento de inseguridad empuja a Elisa a recorrer Madrid sin más objetivo que el de caminar:

Trabajaba hasta muy tarde con galeradas que me dejaban sin ganas de leer o de mirar más pantallas, y tenía que salir a la calle, caminar y beberme un par de cervezas.... puesto que era incapaz de permanecer en casa, mis caminatas empezaron a convertirse en una suerte de carreras en las que al principio procuraba no mirar nada.... Cuando se acentuó mi necesidad de huida, empecé a subirme a autobuses.... era suficiente para empezar a componer una especie de itinerario mental que funcionaba como una evasión muy efectiva. (47)

Estos itinerarios que comienzan siendo formas de escapar a su alienación espacial activan una nueva forma de mirar más atenta en Elisa conforme se incrementan. Por ejemplo, la protagonista explora el Madrid de la periferia y los barrios pobres donde los espacios que no significaban nada para ella antes comienzan a ser descifrables. El capítulo 6 de la novela aborda plenamente este redescubrimiento del espacio por parte de Elisa lo cual connota que su mirada está experimentando una transformación. Por ejemplo, mientras

recorre los barrios pobres de la periferia descubre por primera vez una serie de casas ocupadas que roban la luz de los postes generales del vecindario. Por otra parte, hay dos figuras invasivas que acompañan a Elisa en esta reapropiación del espacio. Primero, un grupo de gitanos *cartoneros* recorren la ciudad por la noche en busca de objetos de valor para revenderlos, como por ejemplo el cobre. Si bien Elisa percibe su presencia como algo incómodo e incluso peligroso llega un momento en que expresa cierta afinidad con ellos en sus conjuntos rastreos nocturnos. Segundo, los mapas-collages de la invasiva Susana y su desestabilización espacial tornan extraña la alienación espacial en la que vive Elisa y así como sus miniaturas requieren de una mirada más lenta y atenta para poder ser observadas, la protagonista incrementa su tiempo y formas de conectar con el espacio. A diferencia de Elisa, Susana configura su percepción del espacio desde el montaje de sus miniaturas. Pero hay una conexión explícita entre las caminatas improductivas de Elisa y los mapas-collages de miniaturas de Susana que queda patente en el siguiente fragmento:

Al llegar [de correr] al piso me encontré a Susana con unas tijeras de cortar las uñas, finísimas y extrañamente bellas, que surcaban con delicadeza un folleto imponente donde había un mapa de la villa.... Recortaba inmuebles que no eran más grandes que la mitad de la uña de mi dedo pulgar, y también, y eso me pareció una clase de locura, coches del tamaño de pulgas, cuyas formas, fuera de las carreteras minúsculas del mapa, quedaban reducidas a pizcos de colores. (79)

En este fragmento inaugura una conexión entre el recorrido de Elisa por el paisaje de Madrid como mecanismo de amortiguación de su alienación espacial y la reconstrucción de los mapas de Madrid que realiza Susana (considerados por Elisa como "una clase de locura" también), quien reconfigura el espacio según su criterio. Queda también patente en esta asociación que la locura en la novela se convierte en un mecanismo para transformar la percepción de lo cotidiano.

En segundo lugar, la alienación *de las cosas* para Harmut Rosa existe porque los aparatos se vuelven cada vez más complejos de forma que la experiencia propia pierde valor al no ser ya útiles los conocimientos culturales y prácticos. "También me alieno de las cosas que poseo en el sentido de que me siento mal porque no las trato como debo. De esta manera, si tengo algún sentimiento respecto de ellas, es de culpa" (Rosa 153). De nuevo, esta alienación puede rastrearse en la novela en la contraposición entre los objetos minimalistas que caracterizan el espacio de Elisa y la cantidad y abigarramiento de los de Susana, quien por otra parte recuerda una historia personal para cada uno de sus objetos. Es importante notar según lo percibe el personaje de Elisa, que los objetos de Susana funcionan como citas que interrumpen su contexto: "Yo entraba y observaba todos aquellos objetos, que me producían una sensación de extrañamiento" (*La trabajadora* 79). Y que conducen su mirada hacia nuevos ángulos y enfoques: "comenzó a pegar, de una forma tan cauta como amenazante, recortes de no más de cinco centímetros que constituyeron los motivos de la estancia. En la cocina, dispuso alimentos a lo Arcimboldo; encima del sofá del salón, dos mujeres estatuarias que me recordaron a dos gatas persas disecadas; en el váter, baños de espuma" (53).

En tercer lugar, para Harmut Rosa la alienación *respecto de nuestras acciones* consiste en que "tendemos a olvidarnos de lo que 'realmente' queríamos hacer y quienes 'realmente' queríamos ser. Estamos tan dominados por el deseo de reducir la lista de cosas por hacer y dedicarnos a las actividades de consumo y gratificación instantánea... que perdemos nuestro sentido... de aquello que en verdad queremos" (163). Por eso, concluye Rosa "al final tenemos la sensación de que somos alguien muy diferente, porque nunca

encontramos tiempo para ser él o ella" (163). Elisa deja constancia de esta sensación de heteronomía en la siguiente confesión:

En el fondo no me había resignado a ocupar el humilde puesto de correctora, y pensaba que las circunstancias podían volver a aliarse para que escribiese un nuevo libro con el que atestiguar cierto mérito. Desde que era autónoma y mi ánimo naufragaba, esta circunstancia, que antes apenas me hería, se estaba convirtiendo en un motivo crucial de mi desazón. (*La trabajadora* 92)

El pensador alemán explica que en la época de la modernidad tardía se produce una descompensación entre las tareas que se realizan y el nivel de implicación con ellas debido a que la forma en que se abordan viene determinada por, por ejemplo, complejas y constantemente renovadas tecnologías (por ejemplo, la utilización de un *netbook*), procesos difíciles de controlar en su totalidad (por ejemplo, los detalles de un trayecto de una ciudad a otra) o trámites de difícil comprensión (por ejemplo, la declaración de la renta). La alienación, en estos casos, suele producirse por la falta de tiempo para la preparación de estas tareas (Rosa 155) acentuada por el exceso de información, con lo cual, muchas veces en las prácticas diarias y cotidianas las personas experimentan la "alienación como el sentimiento de 'no desear realmente lo que uno está haciendo', por más que uno actúe por su propia decisión y libre albedrío" (158). Como ejemplo, Rosa menciona una situación en la que emprende la escritura de un libro pero ésta queda finalmente desplazada por las múltiples distracciones como el correo electrónico o la consulta de páginas de Internet. La distracción y dispersión en las prácticas que se supone que una persona quiere hacer no sólo afecta al uso de las tecnologías sino que se extiende a todo tipo de profesiones. Justo antes de su primera crisis nerviosa, Elisa deja constancia de cómo estas distracciones funcionan en su rutina laboral:

Algunos días trajinaba hasta las diez o las once con las maquetas, y no porque dedicara todo ese tiempo a cazar erratas. A lo que me dedicaba, cada vez más y sin provecho alguno, era a vagar por Internet. Visitaba veinte veces la portada de *El*

País, las entradas de los blogs que seguía, Facebook. No podía romper el círculo porque en la siguiente página me esperaba una búsqueda ineludible e infinitamente más insulsa que leer la misma cabecera del diario: comprobar, por ejemplo, si el acento de 'chérie' era abierto o cerrado. (*La trabajadora* 59)

Esta alienación genera un sentimiento de culpabilidad ya que se extiende a muchas áreas de la vida la sensación de que uno nunca hace lo que realmente quiere hacer. Rosa añade que "[e]sta forma extraña y completamente nueva de alienarnos respecto de nuestras propias acciones resulta también... de las lógicas autopropulsadas de la competición y la aceleración" (161). Esta alienación respecto de las acciones es expresada de diversas formas por Elisa, como ya se ha ido viendo en los fragmentos en los que ella habla de su trabajo como editora. Asimismo, el contraste entre la forma de implicación de Susana con sus actividades diarias a través de la cultura y la sensación de heteronomía en la que vive Elisa marca una de las principales paradojas que denota al mismo tiempo una de las contradicciones nucleares: que la protagonista trabaja todo el día pero al mismo tiempo no puede vivir de su trabajo. También, la crisis nerviosa de Elisa es tratada en el libro como algo privado y personal, es algo de lo que el personaje se hace responsable, subrayando así este tipo de alienación. Finalmente, algunas observaciones de Elisa retratan el ambiente de competición que percibe en su trabajo y que consecuentemente implica que, como apunta Rosa, sería una de las consecuencias de la puesta de su tiempo al servicio de tareas laborales que quizás realmente no desea: "En un curso al que me había apuntado... cuando barruntaba montar una empresa de servicios editoriales, me habían dado claves para gestionar el tiempo de una forma empresarial, es decir, vigorosa y sin contemplaciones para los cafés y el bello y a la vez horripilante paisaje de barrio ladrillista" (90).

En tercer lugar, la alienación *con respecto al tiempo* consiste para Harmut Rosa en una falta de apropiación de éste debido a la velocidad. Por una parte, "el tiempo pasa

rápidamente en la experiencia, pero se encoge en la memoria" (166). Se refiere aquí a que las actividades que se realizan que "no tienen relevancia para nuestras vidas, o nuestra identidad en su totalidad, y dado que no agregan nada a nuestras experiencias pasadas" (167) se tienden a olvidar puesto que no dejan huella en la memoria y cuyos recuerdos dentro de la lógica de la aceleración devienen rápidamente *inútiles* en un contexto en que precipitadamente las prácticas cotidianas son novedosas. Rosa recupera el ensayo de Walter Benjamin *Experiencia y pobreza* (1933) para añadir a esta primera hipótesis el hecho de que, como vaticinó Benjamin

nos volvemos cada vez mas ricos en vivencias (*Erlebnissen*), pero cada vez mas pobres en experiencias (*Erfahrungen*). Como resultado, el tiempo parece estar 'corriendo en dos sentidos': transcurre rápidamente y se va quedando sin memoria.... Al igual que con nuestras acciones y mercancías, lo que está ocurriendo aquí es una falta de 'apropiación del tiempo'; no logramos hacer que el tiempo de nuestras experiencias sea 'nuestro' tiempo: las meras vivencias y el tiempo que se dedica a ellas siguen siendo *extraños* a nosotros. (Rosa 169-170)

En la novela, la alienación temporal de Elisa cobra visibilidad en sus repentinas salidas a correr por la ciudad, en un principio, para relajarse después de los excitantes que ha tomado para adecuar su tiempo al del trabajo: "La sobredosis de cafeína y cigarros no beneficiaba mi creciente debilidad anímica y algunas noches, para contrarrestar el nervio, hacía footing" (*La trabajadora* 56). De hecho, en el siguiente comentario se explicita que uno de los motivos por los que Elisa corre es para adecuarse a la lógica de la aceleración: "Eché de nuevo a correr; llevaba mi chándal grueso, de invierno, y deseé proyectar en el cristal de los escaparates una imagen más ligera" (56). Elisa, como una mercancía más en el escaparate, adecúa el tiempo de la experiencia a un ritmo veloz que le permita competir dentro de la fugaz economía neoliberal.

En otro comentario sobre esta actividad –que la empuja a empezar sus trayectos con los que se va reapropiando del espacio, de su experiencia, y, por lo tanto, de su

tiempo— deja traslucir el quinto y último tipo de alienación que determina Rosa: la alienación *del yo y los otros*. Elisa piensa: "Esa piel seca que yo estiraba mientras corría, a la que en vano intentaba arrancar las patas de gallo, era la auténtica cartografía. Existían otras maneras de alisar, de insuflar energía al chasis, como el sexo, si bien yo había dejado de tener relaciones sexuales, así que mis correteos, en los que apenas fijaba mi atención, me servían para hacer algo con mi cuerpo" (73). En este fragmento, se puede constatar el aislamiento y autoalienación de Elisa como resultado de una desconexión que la han conducido a su crisis nerviosa y depresión. Según Rosa, "la aceleración conduce... a la desintegración, primero, y a la erosión del compromiso, después: no logramos integrar nuestros episodios de acción y de experiencia (y las mercancías que adquirimos) en la totalidad de una vida" (73). Como consecuencia, y como representa el personaje protagonista de la novela "estamos cada vez mas indiferentes y menos comprometidos con los tiempos y espacios de nuestras vidas, de nuestras acciones y experiencias, y de las cosas con las que vivimos y trabajamos" (Rosa 170). La alienación respecto *del yo y de los otros* que caracteriza a Elisa se acentúa en silencio hasta que irrumpe la figura de la intrusión. La interrupción intrusiva se representa de forma más obvia en el personaje de la inquilina, quien incluso antes de llegar ya consigue extrañar el aislamiento de Elisa, como se ve por ejemplo en el siguiente comentario de la protagonista ante la repentina llegada y desaparición de Susana: "Hubo también por mi parte, en aquellos cinco días de espera, una cuestión más profunda, más mezquina seguramente: ¿por qué ella desaparecía, derrochando autosuficiencia, y yo permanecía encerrada con mis fantasmas?" (51). La intrusión penetra en la novela por diversas vías. Por ejemplo, mediante el uso privilegiado que se le otorga a la percepción sensorial en detrimento del pensamiento racional. De

nuevo, es la contraposición entre Susana y Elisa como mejor se puede ilustrar esta interpretación. Mientras la primera sigue sus intuiciones y se expresa dejando que los sentidos invadan la lógica reflexiva (toda la primera parte "Fabio" deja constancia de este uso lingüístico), Elisa se refugia en el pensamiento como forma fiable de conocimiento, de la que, por otra parte, comienza a desconfiar a raíz de la presencia de Susana: "Agarrarme al pensamiento. Siempre que había estado cerca de quebrarme había buscado una forma lógica de salir. Una forma que el conocimiento asegurara. Como si el conocimiento no fuera una construcción endeble" (86). En contraposición, en la primera parte Susana asegura: "jamás me permitía dudar de sensaciones como aquellas, puramente intuitivas y que, de una manera que no tocaba ninguno de los bordes de la razón, explicaban las cosas" (38). De hecho, el estilo lingüístico de la novela, a pesar de la frialdad que transmite el tono de la narradora-protagonista, utiliza en varias ocasiones la sinestesia. La utilización de esta figura retórica en mi opinión es un gesto que interrumpe el predominio del pensamiento lógico como método de razonamiento y pone en valor los sentidos como herramientas de conocimiento.

La figura de la invasión en la novela puede conducirnos a formular lo que podría ser un sexto tipo de alienación que guarda relación con la omnipresencia de las referencias a la fantasmagoría a lo largo del texto: la alienación *respecto del yo como otro* (o la incapacidad de experimentarse como otro, es decir, como alteridad). Para Elisa la presencia de su inquilina Susana es percibida como una invasión sobre todo en el ámbito del espacio. Con su llegada al piso "las estanterías se llenaron de libros, de hojas de árboles (debían de ser de árboles que crecían en Canadá, o en Japón, o en algún otro sitio donde se prodigarán aquellos colores resistentes y excéntricos), de cámaras de fotos (tenía

nueve), de almanaques, de objetos de vigencia dudosa y absurda. Y todo al tuntún" (52).

El asedio que supone Susana en la vida de Elisa implica una materialización de la alteridad y heterogeneidad en la historia narrada. La propia existencia de Susana se descubre como una presencia espectral en la vida de la protagonista al estar en ella sin realmente ocuparla: por ejemplo, el tono irreal o fantástico de la escritura de la primera parte de la obra, así como el hecho de que ese capítulo se descubra más tarde como un relato escrito por la propia Elisa para su psiquiatra durante el proceso de terapia despierta la sospecha de que Susana sea un personaje real o no. En cualquier caso, en mi opinión, lo relevante es su función como interruptora de la alienación con respecto a alteridad al despertar la sospecha de que los acontecimientos podrían suceder de otra manera, y poner al personaje en contacto con su condición finita y de alteridad. En relación a la condición de lo espectral en la ya introducida obra de Jacques Derrida *Espectros de Marx*, Susana como espectro abre la opción de la posibilidad: "Lo que... no deja jamás de suceder también, pero no sucede sino en la huella de lo que sucedería de otra manera y, por tanto, sucede también, como un espectro, en lo que no sucede" (Derrida 42). Susana y sus paradójicas y contradictorias prácticas implican la presencia de la posibilidad de una transformación impredecible: "el espectro es el porvenir, está siempre por venir, sólo se presenta como lo que podría venir o (re)aparecer..." (Derrida 52). No importa tanto si este personaje existe o no afuera de la mente de Elisa, sino su extrañante presencia como contingencia a lo largo de la crisis e intento de reapropiación en la percepción en Elisa. En última instancia el asedio espectral que supone la llegada de Susana a la vida de Elisa abre un espacio –en el transcurrir acelerado y alienado de la protagonista– para lo que Derrida

llama "promesa democrática", "hospitalidad sin reserva" o el "porvenir" de una "alteridad inanticipable":

espera de lo que no se espera aún o de lo que no se espera ya, hospitalidad sin reserva, saludo de bienvenida concedido de antemano a la absoluta sorpresa del arribante... justa apertura que renuncia a todo derecho de propiedad, a todo derecho en general, apertura mesiánica a lo que viene, es decir, al acontecimiento que no se podría esperar como tal ni, por tanto, reconocer por adelantado, al acontecimiento como lo extranjero mismo, a aquella o aquel para quien se debe dejar un lugar vacío, siempre, en memoria de la esperanza.... (Derrida 79-80)

De hecho, Elisa expresa que se siente asediada pero que no puede detener la intrusión de Susana: "Dado que yo era la arrendadora, ¿por qué no se me ocurría trazar límites precisos, como respetar la disposición de mis cosas, o que sus pertenencias solo pudieran quedarse en su habitación? No lo sé. En aquel momento, creo que me convencí de que no tenía derecho a estas prerrogativas" (*La trabajadora* 54).

La espectralidad en la novela no se ciñe a la presencia de Susana, sino que se despliega en los temas y motivos, en el lenguaje y la composición. En primer lugar, el hecho de que uno de los motivos que estructuran la diégesis sea la locura ya establece una indefinición entre lo que es real y lo que no lo es en el sentido de que pueda ser fruto del delirio de la voz narradora. La desestabilización de la frontera entre los conceptos binarios a través de lo fantasmal es subrayada en las primeras páginas cuando se menciona al tiempo futuro como a "ese espectro del pensamiento". Así, el texto está plagado de referencias a lo fantasmal. Por ejemplo: "tenía la impresión de que quienes se colaban en mi buhardilla a través del aparato eran fantasmas" (27); "urbanizaciones fantasma, calles enteras de inmuebles vacíos en el centro, cuyos propietarios no los alquilaban para jugar con la escasez" (77); "El transcurso del día exoneraba su fantasma" (100); "Le pregunté a su fantasma dónde debía buscar más departamentos allanados que confirmaran la

existencia de otra ciudad" (143); "las presencias que rodeaban mi cama" (61); "los espectrales jefes" (102).

En segundo lugar, la espectralidad tiene lugar en la obra mediante la construcción de una temporalidad heterocrónica a través de las interrupciones con citas y con comentarios extradiegéticos así como de un ordenamiento que no sigue una temporalidad lineal. Las citas desorganizan el orden temporal cronológico y configuran una relación dialéctica entre las imágenes del texto. Wajcman explica con claridad este uso benjaminiano de la cita en *La obra de los pasajes*: "Benjamin's use of citations to construct 'dialectical images' in *The Arcades Project* can be viewed as a form of de-contextualization wherein context means chronological time". Por ejemplo, en la primera parte de la obra "Fabio" *in medias res* los textos en cursiva que introducen los pensamientos de Elisa interrumpen el orden cronológico de los eventos narrados que ocurren en los años 80. Al mismo tiempo en la ordenación compositiva la separación entre secciones no funciona tanto como transiciones progresivas sino como interrupciones que desaceleran el relato del mismo modo que una cita frena la lectura como explica Benjamin en su singular reflexión ya citada en la sección anterior: "[c]itar un texto implica interrumpir su contexto" ("¿Qué es el teatro épico?" 141)". Estos recursos construyen un paisaje heterocrónico en el que no se sabe que ha ocurrido antes o después o qué es real o qué es imaginado, dando lugar al tiempo del espectro pensado por Derrida, que desajusta el tiempo presente entendido como lo contemporáneo a la experiencia: "Hay varios tiempos del espectro. Lo propio del espectro, si lo hay, es que no se sabe si, (re)apareciendo, da testimonio de un ser vivo pasado o de un ser vivo futuro, pues el (re)aparecido ya puede marcar el retorno del espectro de un ser vivo prometido'.

Intempestividad, de nuevo, y desajuste de lo contemporáneo" (Derrida 115). Por otra parte, en la diégesis se introducen otros momentos históricos no contemporáneos al presente del relato que van deshilvanando el mito de una temporalidad progresiva criticada por Walter Benjamin:

El concepto de progreso tenía que repugnar a la teoría crítica de la historia desde el momento en que ya no fue aplicado como un patrón a determinadas transformaciones históricas, sino que debía medir la tensión entre un comienzo legendario y un fin legendario de la historia. En otras palabras: tan pronto como el progreso se convierte en signatura del transcurso de la historia en su totalidad, su concepto ingresa en el contexto de una hipóstasis acrítica, en lugar de entrar en el contexto de un cuestionamiento crítico. Este último contexto se reconoce en la consideración concreta de la historia por delinear el retroceso al menos con tanta agudeza [cuanta pueda emplear en] poner en el campo visual un progreso cualquiera. (Así Turgot, Jochmann) [N 13, 1]. (*La dialéctica en suspenso* 121)

De esta forma, una serie de intrusiones pasadas van interrumpiendo el presente de Elisa y preparando el contexto para abordar su historia de forma crítica. Por ejemplo: el relato publicado de Elisa que Susana se encuentra en una hoja de periódico que envolvía una taza durante una mudanza y que resulta ser obra de su arrendataria Elisa Núñez; la múltiple inclusión de películas, directores, escritores que van conformando una heterogeneidad también temporal; y finalmente la inclusión de la temporalidad de la Guerra Civil española a través del libro en el que Elisa está trabajando durante su crisis nerviosa. En mi opinión, esta serie de espectralidades en una novela sobre las formas de explotación laboral en la época contemporánea funcionan como una desarticulación de la lógica binaria en el pensamiento marxista sobre la alienación por la cual se establece una esencia de lo que correspondería a la verdad de lo no alienado, como se ha explorado en la introducción a esta disertación²⁶⁴. De esta forma, la diferencia entre lo autónomo y lo

²⁶⁴ Harmut Rosa explicita su intento de escapar del supuesto esencialismo en su crítica de la alienación: "mi propósito ha sido demostrar la posibilidad de la reintroducción del concepto de alienación en la Teoría Crítica contemporánea. Esta reintroducción, según creo, puede lograrse sin la necesidad de recurrir a concepciones esencialistas como naturaleza humana y esencia. Respecto de lo que nos hemos alienado a causa de los dictados de la velocidad, he

heterónimo (que hemos visto con las formas de alienación según Harmut Rosa) es desestabilizada y difusa. Esta perturbación abre la posibilidad de incidir en las nuevas formas de explotación (o malestar social) una vez que las discursividades de la emancipación de la lucha obrera han sido subsumidas bajo la capitalización de la idea de *autonomía* por un *turbocapitalismo* cuyas formas de opresión devienen en cierta forma también espectrales:

Afirmar de algo que no puede verse no significa obligatoriamente invisibilidad. No-(poder)-verse remite a la 'ausencia de una presencia que insiste'. En este sentido, son múltiples los modos de darse ese aparecer: mostrarse, y en el mismo momento, ocultarse; mostrarse con interrupciones; imposibilidad de universalizarse la particularidad... En la 'ausencia de una presencia que insiste' está funcionando una tensión que es la que existe entre el 'aún no' y el 'ya no'. Pues bien, esa conflictividad nueva que tiene la forma de 'la ausencia de una presencia que insiste' es a lo que llamamos *malestar social*. (*Luchas autónomas* 255)

El desajuste de la percepción espacio-temporal lineal y progresiva en la historia de Elisa puede interpretarse como causa del carácter intangible de las formas de explotación neoliberales. Sin embargo, en la novela, a través del devenir del montaje en figura se transforma la intangibilidad de ese malestar en posibilidad de resistencia en la medida que funciona como una reapropiación de la experiencia singular.

La figura del montaje protagoniza el relato desde múltiples ámbitos. En primer lugar la estructura de la novela funciona como la develación de un misterio, acción que implica la reconfiguración de datos, impresiones, recuerdos, etcétera, de tal forma que se permita llegar a una síntesis²⁶⁵. Para Elisa, su enfermedad, el personaje de Susana, el paisaje del Madrid de la periferia adonde se ha trasladado, su editora Carmentxu, la empresa, etcétera, funcionan como misterios que intenta descubrir. De hecho, la tercera

argumentado, no es de nuestro ser interior inalienable, sino de nuestra capacidad para apropiarnos del mundo" (175-76).

²⁶⁵ La figura de la pesquisa, de la búsqueda o de la investigación atraviesa todo el texto. Por ejemplo, el personaje de Fabio es una especie de detective que utiliza sólo el olfato, o el mismo trabajo de Elisa cuando debe investigar bibliografías mal documentadas se convierte también en la resolución de un misterio.

parte de la novela se llama "Pesquisas" y revela al lector, quien también avanza en un movimiento que emula al de un detective el motivo original de los dos primeros textos: el tratamiento terapéutico. En este sentido, la escritura en la diégesis también se puede interpretar como una experiencia de reapropiación en la alienación de Elisa. No obstante, es importante recordar que el final deja a la protagonista suspendida en la paradoja de su conflicto, sin solución.

Incluso los personajes de los cartoneros que en sí mismos son una alusión directa a la praxis del montaje y que así mismo impulsan a Elisa en su inoperante actividad de *flâneur* consituyen un misterio irresuelto²⁶⁶. La protagonista llega a pensar: "Temía descubrir un vínculo entre los recogedores de cartón y la empresa [los mapas] de Susana. Es más: entre ambos quehaceres encontraba una relación directa y evidente. ¿Evidente de qué?" (*La trabajadora* 122). En mi opinión la relación es el montaje, lo cual nos conduce al segundo ejemplo del protagonismo de éste en la novela: las praxis cotidianas de Susana. Por ejemplo, cuando la inquilina le está explicando a Elisa en qué consisten sus mapas de Madrid remontados con recortes de miniaturas le deja claro que el proceso de composición es uno de sus principales objetivos en la tarea y que por eso quiere que éste quede visible en su trabajo. Cuando Elisa le pregunta si no hay programas de ordenador que hagan más rápido el trabajo de Susana, ésta le responde: "Supongo, pero eso tiene menos gracia.... Quedaría perfecto, y a mí me gusta que se note el trabajo. La suciedad. –¿Y qué vas a hacer luego con eso? Susana cogió la mochila donde llevaba su portátil y sacó un taco de

²⁶⁶ En cierta forma, Elisa –a través de la mirada activada a lo largo de la convivencia con la *flâneur*-Susana– se convierte también en un *flâneur* benjaminiano. Wajcman describe de forma clara en qué consiste esta figura para el pensador alemán: "Crucially for Benjamin, it is the *flâneur* who has a privileged perspective, and is able to see textures and details in the cityscape that the modern type is too harried to notice. Benjamin sees here, moreover, a heightened experience of modern life that can have radical potential, insofar as the *flâneur* is able to break down or see through the surface of the rationalized, commodified experience of bourgeois life. Benjamin contrasts the *flâneur* lassitude with Taylorism, or so-called scientific management, with its slogan, 'Down with dawdling!'.... *flâneur* was seen by Benjamin as a protest against the acceleration society, especially the speeding-up of the production" (20).

planos. –Quiero hacer series. Luego puedo quemarlas o exponerlas" (80). En este personaje, el tono omnipresente de la indagación detectivesca es acompañado por una mezcla de configuración estética y cultural que desnaturaliza lo cotidiano, en un gesto brechtiano, desmontando y remontando lo que la rodea, donde los mapas son su expresión más directa. El crítico Miguel Vedda en su posfacio a *Los empleados* de Siegfried Kracauer (*El ensayista como traperero*) da una buena explicación del proceso de montaje como reapropiación de la experiencia singular²⁶⁷:

se trata de contemplar una realidad demasiado conocida y, por eso mismo, ignorada a través de sentidos renovados, a fin de que la automatización de la percepción habitual quede interrumpida y se consiga el despertar de la conciencia. La fragmentación y reordenamiento de lo real en constelaciones nuevas constituye una operación típicamente *alegórica*.... Éste [Kracauer] emplea el recurso en un sentido parecido al que puede hallarse en las reflexiones teóricas y en las aplicaciones estético-ideológicas de la alegoría en Benjamin o en Bloch; se trata, ante todo, de ofrecer una configuración -un 'mosaico'- en el que una multiplicidad de elementos dispersos revela la índole contradictoria, a la vez que la transitoriedad, de una realidad conmocionada; de ahí el efecto de abigarrada confusión que provoca el arte del alegorista, totalmente distinto de la unidad de sentido propia del símbolo. (*Los empleados* 247-48)

El personaje de Susana funciona como el de una alegorista cuyo material principal es lo que tiene a mano en su cotidianidad. Por ejemplo su relación con Jassen: "Mi idea es juntar las notas con fotografías de Utrecht" (66). O con cualquier otro evento de su día a día que ella considere valioso: "lo que quiero es montar algo con las notas que voy tomando y las fotografías" (67). Que la importancia en los procesos artísticos de Susana es la praxis del montaje y no su resultado queda evidente en la siguiente observación de Elisa cuando ambas están preparando la exposición de sus mapas-collages en un bar de

²⁶⁷ La mención al "traperero" proviene de hecho del prólogo de Walter Benjamin que introdujo la ya citada obra de Kracauer y que se tituló "Sobre la politización de los intelectuales" (*Los empleados* 93-101). En éste, Benjamin hace una analogía entre el oficio del traperero y el del sociólogo: "si queremos imaginárnoslo tal como es, en la soledad de su oficio y su obra, veremos a un traperero que, en la alborada, junta con su bastón los trapos discursivos y los jirones lingüísticos a fin de arrojarlos en su carro quejoso y terso, un poco ebrio, no sin dejar que de vez en cuando revoloteen de manera burlona, al viento matinal, uno u otro de estos desteñidos calicós: 'humanidad', 'interioridad', 'profundidad'. Un traperero, al amanecer: en la alborada del día de la revolución" (*Los empleados* 100-101).

Huertas²⁶⁸: "a Susana no le importaba que se grabara bien, no le perturbaba que el resultado pudiera no ser satisfactorio. Lo que le importaba era tomar una idea y observar su desenvolvimiento" (12). Los mapas-collages funcionan como una constelación que suspende la lógica temporal del progreso en la que la protagonista se halla alienada. Cuando Elisa los mira, descubre el paisaje del Madrid de siempre pero al mismo tiempo totalmente diferente, al igual que ocurre con las imágenes dialécticas: "Las imágenes dialécticas son constelaciones entre unas cosas alienadas y una significación que entra [en ellas], deteniéndose en el instante de la indiferencia de muerte y significación.... [N 5, 2]" (*La dialéctica en suspenso* 102)". De hecho, cuando Elisa observa los mapas-collages de Susana al mismo tiempo reconoce y no reconoce la ciudad de Madrid, obligándola el desajuste entre el referente y el significado a rellenar los mapas de sentido en base a su propia experiencia, y haciendo uso ella misma en cierta forma del montaje:

Los observé con atención. Si hubiese entrado en una sala de exposiciones donde estuvieran colgados, habría advertido el tufo a ciudad española, pero no habría sido capaz de lanzar demasiadas hipótesis.... No identifiqué ningún barrio, aunque era evidente cuáles podían ser céntricos y cuáles estaban fuera de la M-30. Estos últimos, además, me recordaron a mis paseos, no porque yo tuviera una imagen clara de la ciudad, sino por el caos. (*La trabajadora* 120)

También las referencias culturales que funcionan como intertextos en la novela subrayan el montaje como práctica a través de la cual dejar espacio a la experiencia de la singularidad, como ocurre por ejemplo con la mención a Iván Zulueta²⁶⁹. De espacial

²⁶⁸ El bar del barrio Huertas de Madrid donde finalmente se exponen los mapas-collages es el mismo bar en el que casi veinte años antes Susana encontraba a sus citas y entre ellas a Fabio. Se establece por lo tanto una conexión entre el espacio de la locura de Susana, el montaje de los mapas-collages como forma de expresión de esa locura y Elisa, quien es la persona que consigue hallar este espacio para exponer la obra de su inquilina. La protagonista expresa esta conexión cuando dice: "Susana esperaba algo que no tenía que ver con el triunfo ni con sus mapas, sino con estar diecisiete años después en el lugar de su locura, y que ahora se había convertido en el lugar de su arte" (129).

²⁶⁹ Al mencionar los cromos de Zulueta, Elisa se refiere probablemente a un momento del film *Arrebato* (1979), una de las películas más populares del ya en sí singular director Iván Zulueta. Esta película que ha devenido paradigmática de toda una generación de la transición de la dictadura franquista a la democracia hace varias alusiones a la experiencia del tiempo como praxis singular y determinada por la experiencia única de cada mirada particular. El mismo concepto de arrebato se refiere, generalizando, a la suspensión temporal del ordenamiento cronológico que se experimenta cuando un objeto o contacto desencadena una forma de percepción que conecta con la singularidad de una mirada. Los

importancia es la referencia a la película *La ciénaga* (2001), de Lucrecia Martel: "Hay una peli de Lucrecia Martel –nos dijo–, que se llama *La ciénaga*, donde los únicos libres son los niños. Juegan, se toquetean, espían, y los adultos siguen con sus cosas al margen de la orgía. En esa película la cámara está situada a la altura de los niños. Todo se ve desde la estatura de un infante" (*La trabajadora* 129-30). Las películas de la directora argentina, y especialmente esta primera obra, se caracterizan por su exploración de la multiplicidad de ángulos y formas de percepción que en última instancia subrayan la singularidad de la mirada, y reivindican una exploración de la alteridad. El protagonismo de la mirada del niño resaltada por Susana en este fragmento funciona desde este punto de vista como forma de redescubrimiento del propio acto de descubrir. El propio personaje de Susana a través del montaje funciona como una presencia invasiva que obliga a mirar atentamente. De hecho, cuando su arrendataria y ella hablan de cómo darle salida a sus obras artísticas, Susana se confiesa inexperta en el arte como institución: "Voy a muchas exposiciones, sí, pero nunca me entero de su valor real. No tengo formación. Me aburre leer sobre arte. Siempre paso de los catálogos; lo que me gusta es mirar" (138). Ante todo, Susana mira, y el montaje se revela como una praxis que deja espacio a la posibilidad de la mirada singular. Los mapas de Susana detienen y transforman la mirada de Elisa quien al mirar la ciudad de nuevo, reconoce: "Todo era como siempre, si bien lo que se desplegaba ante mí no parecía la ciudad que veía a diario, sino los planos de Susana, que creí habitados de manera subrepticia, y que ahora que la ciudad se descubría como otra cobraban sentido. No habría podido precisar en qué consistía esa otredad" (*La trabajadora* 132).

cromos, al igual que los mapas de Susana, podrían ser uno de estos objetos, como ocurre en la película con el personaje de Eusebio Poncela al quedarse arrebatado cuando observa un cromó igual a uno de los que solía tener en su infancia. Otras intertextualidades corresponden a autores que también se caracterizan por su libertad creativa y su mirada única, como por ejemplo el director de cine Ingmar Bergman, el pintor Antonio López, y quizás, desde una interpretación muy libre, se podría especular que el nombre del personaje de Susana podría corresponder a la película homónima de Luis Buñuel.

En conclusión, a través del mirar activado con los remontados mapas de Madrid se impulsa un proceso de desaceleración que devuelve a Elisa la experiencia de su existir temporal y finito, experiencia de la cual había quedado alienada como sujeto inmerso en la lógica acelerada de la producción. En mi opinión, la otredad a la que se refiere la protagonista no es más que la recuperación de su propia alteridad mediante la detención de su mirada frente a una constelación —alegorizada en la novela con los mapas-collages de Susana— de situaciones ubicadas fuera de su lugar común que le permiten observar(se) desde ángulos no naturalizados, o apropiados por la lógica de la aceleración y capitalización de la experiencia. Como explica Benjamin, la detención abre el pensamiento a otros caminos no previstos: "Al pensar pertenece lo mismo el movimiento que la detención de los pensamientos. Allí donde el pensar llega al detenimiento en una constelación pletórica de tensiones, aparece la imagen dialéctica. Ella es la cesura en el movimiento del pensar.... [N 10 a, 3]" (*La dialéctica en suspenso* 117). Los gestos inoperantes que conducen a la detención de la mirada recuperan la ambivalencia y lo impredecible en la existencia y por lo tanto cierta fuerza política (transformadora) es explorada en la suspensión del tiempo que se busca en la novela a través de los mecanismos que construyen un efecto de espectralidad, en consonancia con el concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin:

No es así que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado, sino que es imagen aquello en lo cual lo sido comparece con el ahora, a la manera del relámpago, en una constelación. En otras palabras: [la] imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es una puramente temporal, continua, la de lo sido con el ahora es dialéctica. (*La dialéctica en suspenso* 95)

De hecho, todos los pensadores que se han retomado aquí por sus trabajos en relación a la lógica de la aceleración de la modernidad tardía ofrecen alguna forma de detención, de

suspensión, inoperante de la temporalidad capitalista contemporánea. Luciano Concheiro expresa la necesidad de este objetivo común en el siguiente fragmento de su obra *Contra el tiempo*:

cualquier intento por resistir al estado de las cosas actual debe enfocarse en enfrentar la aceleración, la concepción del tiempo sobre la cual descansa nuestra época. Si se logra evadirla, se mina el sistema político y económico actual –ese que nos obliga a ser veloces siempre.... la política por venir, aquella que va al fondo de las cosas y resulta efectiva, debe ser una *cronopolítica*. Esto quiere decir, una política que transforme la relación con el tiempo existente y construya una diferente... que permita, para decirlo contundentemente, *otra vida*. La reacción natural frente a la velocidad es buscar disminuirla. Ir más lento. (108-109)

Los pensadores que hemos mencionado proponen alguna forma de resistencia para *ir más lento* y así posibilitar una mirada contemplativa. Concheiro formula una *filosofía práctica del instante* al que considera "una experiencia que consiste en la suspensión del flujo temporal... un no- tiempo: un parpadeo durante el cual sentimos que los minutos y las horas no transcurren.... un tiempo fuera del tiempo" (14). Andrea Köhler recupera la importancia de la espera para permanecer en contacto con una experiencia de la condición humana entendida como existencia temporal finita. Jorge Moruno, desde una perspectiva político-económica, reivindica el mecanismo de la renta básica universal como una medida de redistribución del tiempo-riqueza:

la batalla por la renta básica universal (RBU) es, como siempre, una lucha por el dominio y el sentido del tiempo.... Quien dice renta básica dice cualquier mecanismo de bienestar que garantice el ejercicio de la libertad porque amplía el tiempo propio. Y quien dice 'tiempo propio' no dice necesariamente 'individual', como tampoco 'autonomía' significa 'independencia', sino más bien otra temporalidad acorde a otra interdependencia no mediada socialmente por el trabajo y sus productos. (*No tengo tiempo* 72)

Harmut Rosa propone como reverso de la alienación *del yo con el mundo* la capacidad de responsividad, concepto en el cual se unen la capacidad de respuesta, de receptividad y de responsabilidad. El arte, para Rosa, sería una de las herramientas que podrían activar esta

capacidad (180-81). En la novela *La trabajadora* se exploran estas formas de detención e inoperatividad a través de las múltiples figuras mencionadas y que configuran al montaje como espaciamento para la inoperatividad en una figura en sí misma. En este sentido, el proceso, el mecanismo, no consiste en un instrumento que conduce a un fin, sino que existe como fin en sí mismo y ahí reside su fuerza interruptora. Fuerza en última instancia política pues abre, como se ha sugerido en las primeras páginas con la imagen del *hueco*, una temporalidad de la *ambivalencia* y de la *paradoja* en la que se deja espacio para el devenir no predeterminado. El *hueco* como el intersticio en el que se detiene el tiempo del capital aglutina la idea nuclear de la huelga en su aplicación contemporánea. La propia protagonista expresa claramente este anhelo de apertura hospitalaria hacia lo no conocido o no predeterminado cuando dice: "En el fondo deseaba huir de la cadena de estos meses para instalarme en la posibilidad" (*La trabajadora* 102). Para ello, Elisa se detiene, recupera el montaje como praxis que va construyendo contactos que le permiten mirar de forma contemplativa y experimentar su propia alteridad. Finalmente, a través de todos los mecanismos analizados, en la novela se redescubre que la realidad es un *montaje*, una construcción, tal como la directora Lucrecia Martel expresa con sus películas: "La realidad es una arbitrariedad y si de algo hay que estar prevenido es de lo que se naturaliza, de lo que se da por bueno. La realidad es una construcción y, por tanto, debemos discutirla.... Lo que se vuelve natural se vuelve incontestable, inmutable. Y ahí es donde perecemos" (www.elmundo.es/cultura/cine/2018/01/18/.html).

Sección III. Figuras inoperantes del trabajador huelguista: la construcción de la mirada que se detiene

Según se desprende de los análisis culturales que se han realizado, los montajes que configuran una mirada que se detiene son aquellos que desnaturalizan (extrañan) el mismo proceso de composición dejando así emerger las fuerzas históricas que lo conforman. Ese gesto de desocultamiento implica en sí mismo una interrupción de la lógica temporal progresiva que estos discursos de emancipación, frente a la explotación del trabajo asalariado, pretenden denunciar. Por ejemplo, en el análisis de la mirada que se detiene en *Tea Rooms* de Luisa Carnés no sólo se identifica la doble explotación de la mujer trabajadora en los años 30 sino que se desoculta en su composición la forma en que es configurada una mirada sumisa a través de la anulación de la capacidad de percepción en el trabajo. Las reflexiones de Simone Weil sobre cómo se construye la subjetividad del sometimiento –mediante la supresión de los tiempos improductivos– han sido cruciales para desarrollar este razonamiento que la filósofa francesa resume en una sencilla frase: "Pensar es ir menos deprisa" (*La condición obrera* 54). En este sentido, la desnaturalización de los movimientos lentificados de la mirada de la protagonista Matilde develan tanto su condición alienada como su potencia de desbarajustar la fantasmagoría de progreso a través de una suspensión continua de la velocidad mediante mecanismos narrativos como la voz narradora y el tono, entre otros. En *O todos o ninguno* de Helena Lumberras son las interrupciones brechtianas las que detienen la identificación del espectador y con ello configuran un montaje militante que devela el discurso de emancipación de la clase obrera durante su apogeo en los años 60 y 70, pero que al mismo tiempo interrumpe la narración teológica y triunfalista (des)figurando al trabajador militante como sujeto histórico único. Por su parte, el montaje espectral en *La trabajadora* de Elvira Navarro aborda directamente la ralentización en la composición al extrañarla

como práctica compositiva de imágenes dialécticas benjaminianas. En *La trabajadora* se ilustra la alienación totalizada del sujeto precario –una vez interiorizado el deseo capitalista como propio (según se ha visto con los teóricos de la modernidad tardía analizados) y diluidas las fronteras espaciales y temporales del trabajo– y se convierte en potencia interruptora esta misma alienación al reapropiarse de la praxis del montaje como posibilitadora de una temporalidad y percepción improductivas y contemplativas. Por último, la colectivización de la producción cinematográfica por parte de los anarcosindicalistas desarticula más en su modo de producción colectivizado que en su contenido las lógicas jerárquicas de distribución de poder que subyacen tras la producción de los discursos culturales pedagógicos.

Exceptuando estas últimas películas anarcosindicalistas, el resto del corpus elabora sus discursos desde el género realista al que tensiona y modifica derivando en un proceso de (des)figuración del trabajador huelguista. Por ejemplo, en *Tea Rooms* con las inclusiones vanguardista y su insistencia en la construcción visual del espacio. En *O todos o ninguno* con la desnaturalización o extrañamiento del relato de la verdad documental mostrando sus *fisuras* en el montaje dentro de la diégesis. Y en *La trabajadora* con su construcción de un paisaje de lo limítrofe e informe que coloca en el centro la (des)figuración de tiempo y espacio por una parte desde la *locura* de sus protagonistas o por otra desde el desordenamiento del orden progresivo del relato. De hecho, estas tres obras culturales introducen heterocronías en sus montajes de forma dialéctica. Los montajes tienen el efecto de (des)figurar el orden lineal de la trama y dejar así emerger las diferentes potencias históricas que conviven en el supuesto presente de la historia narrada. El orden temporal lineal es también interrumpido al suspenderse en las tres obras el final

como desenlace: en *Tea Rooms* no hay salvación para Matilde, y tampoco en *La trabajadora* para Elisa. Ambos personajes viven transformaciones en sus formas de mirar ahora lentificadas pero los contextos de explotación que las envuelven permanecen igual que al inicio de la trama. En *O todos o ninguno* las interrupciones brechtianas desarticulan el tono triunfalista del final del documental mitigando la identificación emocional con los protagonistas de la huelga de Laforsa.

Por otra parte, si se piensa conjuntamente el análisis de *Tea Rooms* y *La trabajadora* es posible identificar la configuración de la discursividad del trabajador que detiene su mirada en el momento de transformación de los valores del huelguista bajo el Estado-nación y el de la globalización neoliberal. Por ejemplo, en ambas novelas la figura de la madre sufre una crisis en relación a sus protagonistas. Se pueden extraer algunas conclusiones si se interpreta esta polisémica figura (lo maternal) como símbolo de los lazos y relaciones –en una comunidad– de cuidados e intercambios no basados en la utilidad y la retribución sino en una protección mutua caracterizada por su condición de donación y *gratuidad*. En este sentido, en *Tea Rooms*, el personaje de Matilde se desvincula de su herencia sociocultural transferida mediante la figura de su madre al rechazarla y negarse a repetir su rol. Por el contrario, en *La trabajadora* Elisa no se confronta con la figura de la madre sino que ésta ha desaparecido (fallecido) debido a una enfermedad. Su presencia como recuerdo persiste en la mente de la protagonista quien rememora en alguna ocasión sus salidas nocturnas a la farmacia en búsqueda de medicinas para su madre enferma. Este tipo de vínculos basados en el cuidado existen en Elisa como algo inconsistente y perdido en la memoria, no obstante de forma espectral tiene la figura de la madre una presencia en la novela. Salvando la enorme distancia temporal entre

ambas obras y por lo tanto tomando cualquier interpretación con prudencia, se puede señalar una transformación en el concepto de comunidad caracterizada por la pérdida del apoyo mutuo en la era de la globalización en contraposición a la todavía *autopercebida* presencia de una sociedad articulada –y explotada– bajo el Estado-nación.

Finalmente, la *soberanía* y el *gasto improductivo* bataillanos como conceptos de desposesión atraviesan las narraciones y los personajes de las obras analizadas quienes, mediante el paro y la detención que caracterizan a la huelga, suspenden la interpelación a ellos dirigida como sujetos productores de capital. Una desposesión radical tiene lugar en el personaje de Elisa pues su condición de sujeto precario ha conquistado su deseo, sus emociones y sus formas de percepción. Sobre la desposesión del sujeto precario bajo la globalización Antonio Gómez Villar, en "El trabajador precario y la construcción del precariado como sujeto del cambio" (2010), opina que en el contexto de lucha contemporáneo para la consecución de la negación de la sociedad salarial

[n]o existen formas colectivas de ser, portadoras en sí mismas, por naturaleza, de forma intrínseca, de un antagonismo inherente. El nuevo modelo de emancipación es un modelo de ‘alteridad’, que se ha de vivir y no edificar; y que no estará marcado por el carácter del trabajo asalariado. El proletariado pensó la transformación social a través de su afirmación como proletariado, como clase, como sujeto histórico. El precariado debiera pensar la transformación social a partir de su negación como sujeto, su negación en tanto sujeto precario. (10)

En conclusión, un gesto *soberano* de negación de sí mismo en tanto sujeto explotado ha quedado reflejado en las obras analizadas, y asimismo ha abierto la posibilidad de reflexionar sobre el montaje como constructor de una narración inoperante que a través de una configuración dialéctica permita (des)figurar los discursos de emancipación abriéndolos a perspectivas que potencialmente sean capaces de desnaturalizar e interrumpir las discursividades que sostienen la lógica temporal productiva del ciclo de retribución económica del capital.

CONCLUSIONES

I. (Des)figuras del trabajador asalariado

Del hombre anónimo no sabemos nada y, sin embargo, hombres anónimos somos cada uno de nosotros. Pero, para nosotros, siendo lo más lejano -un destino anónimo es lo último que quisiéramos- es inimaginable tan grande es su cercanía. Cuando la sociología al uso lo quiere pensar, no sabe hacerlo sin reducirlo a variantes de la dicotomía sujeto/objeto. O es la turba que se lleva todo por delante, o son las masas alienadas que se dedican a consumir febrilmente ¿Sabemos qué puede el hombre anónimo? En realidad, estando presente en cada uno, lo desconocemos hasta tal punto que lo confundimos con el hombre cualquiera. Ponemos en él todo lo que somos y no nos gusta, y por eso pensamos de él que es un cualquiera que se produce y reproduce en la monótona repetición de la cotidianidad. A lo sumo le concedemos un estado letárgico del que quizá un día pueda despertar gracias a nosotros, por supuesto. En definitiva, nos decimos, la falta de conciencia. El hombre anónimo no se ofende porque no nos escucha ya que no se encuentra jamás donde le buscamos; se encuentra siempre donde no le buscamos. Puede que satisfechos al regresar de esta búsqueda infructuosa nos sintamos más seguros. Pero puede suceder también que, por el contrario, durante este viaje hayamos sentido miedo y que ahora al mirarnos en el espejo nos sintamos ridículos y nos vengan unas ganas terribles de reírnos de nosotros mismos. Esta risa incontenible, burlona, descreída, anuncia al hombre anónimo que vive en nosotros
–Santiago López Petit (*Horror Vacui* 27)

A lo largo de la disertación se han analizado dieciséis documentos que interrumpen las figuraciones hegemónicas en la historia cultural española del trabajo a través de las figuras inoperantes del migrante, del desempleado y del huelguista producidas durante los años 30, los 60 y 70, y del 2000 al 2014. Según se ha examinado en los tres capítulos, sobre todo en las maneras de estructurar sus composiciones los documentos producidos durante estos tres periodos de conflictividad social y crisis político-económicas desafían las convenciones genéricas heredadas. Concretamente, en la narrativa del realismo social y

el documental audiovisual (sobre todo en relación a sus formas de acercamiento a la realidad representada como *veritas* –como correspondencia-) se experimenta con varias técnicas estéticas para develar e interrumpir una organización discursiva temporal que (re)produce una lógica productivista en la forma de articular los discursos.

Como consecuencia, estos montajes desocultan los mitos de la modernización y del progreso en las discursividades de emancipación pedagógica, militante y espectral que a veces siguen determinando las representaciones culturales de denuncia sobre la explotación laboral. En los relatos de emancipación articulados por una estructura pedagógica se suspenden las implicaciones adoctrinadoras y la reinstauración de una jerarquía de la diferencia. En los segundos, se desmitifica al militante como sujeto histórico prometedor de un cambio y se cuestiona el impulso productivo que lo constituye. En este sentido, Revelli lo vincula en parte con el soldado del siglo XX: "nace como soldado, teniendo la guerra como horizonte, con la misma disciplina... [,] voluntad de victoria, el mismo espíritu de 'movilización total'" (253). En el tercer tipo de relato, se desoculta la interiorización y totalización de la lógica global de acumulación de capital. Los múltiples efectos de espectralidad analizados develan una disolución de los límites espaciales y temporales ya no como un síntoma de modernización y progreso (lo cual define la ideología de la *flexibilidad* en el turbocapitalismo) sino como una territorialización global de lo capitalizable. La lentitud construida en los montajes es una de las formas en que estos relatos detienen las discursividades subyacentes al aceleramiento del circuito capitalista de retribución económica.

Además, la contraposición de figuras del trabajo circunscritas al Estado-nación con las de la globalización acentúa la visibilidad de las transformaciones, dentro del ámbito de

sus discursividades culturales, de la sociedad del trabajo asalariado en ambas eras: es el caso de la yuxtaposición entre *Imán* y *Vikíngland* (la construcción de *la mirada sumisa*), *Viridiana* y *En la orilla* (la construcción de *la mirada endeudada*), y *Tea Rooms* y *La trabajadora* (la construcción de *la mirada que se detiene*). La yuxtaposición de estas obras deja ver los modos de subjetivación de la producción, por una parte, bajo el Estado-nación, como por ejemplo el nacionalismo, la moralidad de la culpa, la estructura de la familia nuclear y la dependencia del salario patriarcal masculino. Por otra parte, bajo la globalización se puede apreciar la interiorización de la lógica productiva en las esferas íntimas de la existencia y la totalización y globalización de los ámbitos capitalizables hasta alcanzar las formas de percepción; el aislamiento y el desplazamiento de la condición social de los seres dentro de una comunidad atomizada y competitiva, condicionada por una subjetividad de la deuda que erosiona cualquier tipo de reflexión no predeterminada y que anula la posibilidad de introducir temporalidades improductivas. Asimismo la diferencia –entre las obras del siglo XX y del siglo XXI– en el tratamiento del padre, como figura de autoridad, y de la figura materna, como símbolo de vínculos de cuidados *gratuitos* en la comunidad, evidencian el debilitamiento del impacto social del Estado asistencial y la naturalización del aislamiento social en la globalización. En última instancia estas transformaciones trazan los síntomas de una negación de la condición de alteridad y finitud.

En definitiva, estas discursividades disponen en sus montajes correspondientes yuxtaposiciones heterogéneas de forma que, como expresa perfectamente Didi-Huberman, se reconozca

la potencia de la imagen como lo que la destina a no ser nunca 'la una-imagen'.
Como lo que la destina a las multiplicidades, a las separaciones, a las

constelaciones, a las metamorfosis. A los montajes, por decirlo todo. A los montajes que saben escandir para nosotros las apariciones y las deformaciones: que saben mostrarnos en las imágenes *cómo el mundo aparece, y cómo se deforma*. Es aquí donde al tomar posición en un montaje dado, las diferentes imágenes que lo componen –al descomponer su cronología– pueden enseñarnos algo *diferente* sobre nuestra propia historia. (*Cuando las imágenes toman posición* 247)

De esta forma, la heterogeneidad temporal y espacial en la disposición de los materiales genera discursividades que se distancian de la lógica productiva en la misma articulación de sus relatos. Este gesto de desposesión y de fuga de cualquier totalización o cierre del sentido construye un corpus de novelas y películas sobre el mundo laboral español que constituye el negativo del mito del progreso capitalista desnaturalizando e interrumpiendo las situaciones de explotación en sus discursos²⁷⁰. La fuerza política de estas obras sin embargo no reside (no únicamente) en los retratos de las situaciones de desigualdad que siempre corren el riesgo de devenir estetizaciones de la miseria. Por el contrario, la potencia de estos montajes inoperantes consiste, por una parte, en abrir espacios improductivos que permitan mirar de forma contemplativa (suspendiendo el tiempo progresivo), y, por la otra –retomando la cita de Didi-Huberman– en "mostrarnos en las imágenes *cómo el mundo aparece, y cómo se deforma*", en descubrir el proceso de construcción social que subyace a todo relato, en lugar de ocultarlo. Es en este sentido en el que los montajes en sí mismos devienen la figura principal de estas obras.

De diferentes maneras, todos los documentos culturales que hemos recorrido conllevan un acercamiento a prácticas de (des)figuración y de (des)ocultación de sus procesos de composición. En definitiva, esta desnaturalización tiene lugar a través de una

²⁷⁰ Es importante actualizar –a raíz de la invocación del *hombre anónimo* y del negativo de la historia oficial– el conocido fragmento de Walter Benjamin sobre un tipo de trabajo histórico para el cual la "obra del pasado no está nunca está cerrada": "El materialista histórico adopta una actitud bien reservada frente a dicha historia cultural. Para justificar esta actitud, nos bastaría solo con echar un vistazo al pasado: todo el arte y la ciencia que el materialista histórico perciba tiene procedencia que él no puede contemplar sin horror. Pues todo eso debe su existencia no tan sólo al esfuerzo de aquellos grandes genios que lo han ido creando, sino también (en grado mayor o menos) a la esclavitud anónima de sus contemporáneos. No hay ningún documento de cultura que no sea al tiempo documentos de barbarie" (*Walter Benjamin. Escritos Políticos* 128).

práctica de *desmontaje* porque implica un cuestionamiento de las tradiciones culturales heredadas, que, al mismo tiempo, no inscribe ninguna solución (según se deduce, por ejemplo, de los finales abiertos en las obras estudiadas) en sus tramas narrativas dejando así espacio para una temporalidad que permita la contemplación *improductiva*, la reflexión y la posibilidad indeterminada en el ejercicio de interpretación.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, Begoña, et al. *En legítima defensa. Poetas en tiempos de crisis*. Bartleby Editores, 2014.
- Abelló, Teresa. *El movimiento obrero en España. Siglos XIX y XX*. Barcelona Hipòtesi, 1997.
- Accidents Polipoètics. *Van a por nosotros*. Arrebato Libros, 2012.
- Ackelsberg, Martha. *Mujeres Libres: El anarquismo y la lucha por la emancipación de las mujeres*. Traducido por Antonia Ruiz, Virus Editorial, 2017.
- Agamben, Giorgio. *The Use of Bodies*. Stanford University Press, 2016.
- Althusser, Louis. *Ideología y aparatos ideológicos de Estado. Freud y Lacan*. Traducido por José Sazbón y Alberto J. Pla, Nueva Visión, 1988.
- Arriola, Joaquín and Vasapollo, Luciano. *Flexibles y precarios. La opresión del trabajo en el nuevo capitalismo europeo*. El Viejo Topo, 2005.
- Arroyo-Rodríguez, Daniel. *Narrativas guerrilleras. El maquis en la cultura española contemporánea*. Biblioteca Nueva, 2014.
- Aizpuru, Mikel and Rivera, Antonio. *Manual de historia social del trabajo. Siglo XXI*, 1994.
- Alejandro, Julio, and Luis Buñuel. *Viridiana*. Alma, 1995.
- Álvarez Junco, José. *La ideología política del anarquismo español (1868-1910)*. Siglo XXI Editores, 1991.
- Arendt, Hanna. *La condición humana*. Traducción de Ramón Gil Novales, Paidós, 2013.
- Atienza Muñoz, Pau. *Historia y evolución del montaje audiovisual: de la moviola a Youtube*. Universitat Oberta de Catalunya, 2013.
- Auerbach, Erich. *Figura*. Traducido por Yolanda García Hernández y Julio A. Pardos, Trotta, 1998.
- Babiano Mora, José. "Las peculiaridades del fordismo español." *Cuadernos de relaciones laborales*, no. 3, 1993, pp. 77-94.
- — —. *Emigrantes, cronómetros y huelgas: un estudio sobre el trabajo y los trabajadores durante el franquismo (Madrid, 1951-1977)*. Siglo XXI Editores, 1995.

- — —. Babiano, José y Fernández, Ana. *La patria en la maleta. Historia social de la emigración española a Europa*. Fundación 1º de Mayo, 2009.
- Balfour, Sebastian. *Abrazo mortal. De la Guerra Colonial a la Guerra Civil en España y Marruecos (1909-1939)*. Traducido por Inés Belaustegui, Barcelona: Península, 2018.
- — —. *El fin del imperio español (1898-1923)*. Traducido por Antonio Desmonts, RBA Coleccionables, 2006.
- — —. "El movimiento obrero desde 1939." *Barcelona: Institut de Ciències Polítiques i Socials*, no. 24, 1990.
- — —. *La dictadura, los trabajadores y la ciudad. El movimiento obrero en el área metropolitana de Barcelona (1939-1988)*. Traducido por Carles-Xavier Subiela y Ibañez, Alfons el Magnànim, 1994.
- Ballús, Neus. *La plaga*. Cameo Media, 2014.
- Barrio Alonso, Ángeles. *Por la razón y el derecho: historia de la negociación colectiva en España (1850-2012)*. Comares, 2014.
- Barrionuevo, José, y Magalí Luz Sánchez. "Deseo, deseo del Otro y fantasma." *Universidad de Buenos Aires*, marzo de 2013, psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/055_a_dolecencia1/material/archivo/deseo_fantasma.pdf
- Barrios, Manuel, et al. *Crònica d'una mirada. Història del cinema independent (1960-1975)*. Editorial Món Diplomatic, 2004.
- Bartolomé Rodríguez, Isabel. "¿Fue el sector eléctrico un gran beneficiario de 'la política hidráulica' anterior a la Guerra Civil? (1911-1936)." *Hispania - Revista Española de Historia*, no. 239, 2011, pp. 789-818.
- Bataille, Georges. *Lo que entiendo por soberanía*. Traducido por Pilar Sánchez Orozco y Antonio Campillom, Ediciones Paidós, 1996.
- — —. *El límite de lo útil (fragmentos de una versión abandonada de La Parte Maldita)*. Traducido por Manuel Arranz, Losada, 2010.
- — —. *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Traducido por Johanna Givanel, Edhasa, 1974.
- Bellido López, Antonio. *Basilio Martín Patino. Un soplo de libertad*. Filmoteca de la Generalidad Valenciana, 1996.

- Benjamin, Walter. "Infancia en Berlín hacia el mil novecientos." En: *Walter Benjamin. Escritos políticos*. Traducido por Alfredo Brotons y Jorge Navarro, Abada, 2012, pp. 31-35.
- . "Moscú." En: *Walter Benjamin. Escritos políticos*. Traducido por Alfredo Brotons y Jorge Navarro, Abada, 2012, pp. 57-61.
- . "El surrealismo." En: *Walter Benjamin. Escritos políticos*. Traducido por Alfredo Brotons y Jorge Navarro, Abada, 2012, pp. 61-77.
- . "Experiencia y pobreza." En: *Walter Benjamin. Escritos políticos*. Traducido por Alfredo Brotons y Jorge Navarro, Abada, 2012, pp. 81-89.
- . "El autor como productor." En: *Walter Benjamin. Escritos políticos*. Traducido por Alfredo Brotons y Jorge Navarro, Abada, 2012, pp. 89-113.
- . "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador." En: *Walter Benjamin. Escritos políticos*. Traducido por Alfredo Brotons y Jorge Navarro, Abada, 2012, pp. 113-167.
- . "Sobre el concepto de historia." En: *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*. Traducido y editado por Pablo Oyarzún, LOM Ediciones, 2009, pp. 37-85.
- . "La *Obra de los pasajes* (Convoluto N: 'Fragmentos sobre teoría del conocimiento y teoría del progreso')." En: *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre historia*. Traducido y editado por Pablo Oyarzún, LOM Ediciones, 2009, pp. 85-139.
- . "Conversaciones con Brecht." En: *Iluminaciones*. Traducido por Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Taurus, 2018, pp. 119-135.
- . "¿Qué es el teatro épico?" En: *Iluminaciones*. Traducido por Jesús Aguirre y Roberto Blatt, Taurus, 2018, pp. 137-145.
- . "Capitalismo como religión". Traducido por Enrique Foffani y Juan Antonio Ennis, 2016, ceiphistorica.com/wp-content/uploads/2016/05/Benjamin-Walter-El-capitalismo-como-religión.pdf.
- Berardi, Franco. *Almas al trabajo: alienación, extrañamiento, autonomía*. Traducido por Giuseppe Maio, Enclave de Libros, 2016.
- Berzosa Camacho, Alberto. "Aproximación a un cine proletario español durante el tardofranquismo y la Transición." *Historia, trabajo, sociedad*, no. 7, 2016, pp. 11-34.

- Bilbao, Andrés. *Obreros y ciudadanos: La desestructuración de la clase obrera*. Trotta, 1995.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Arenas Libros, 2008.
- — —. *La comunidad inconfesable*. Traducido por Isidro Herrera, Arena Libros, 2016.
- Brecht, Bertolt. *Breviario de estética teatral*. Traducido por Raul Sciarretta, La Rosa Blindada, 1963.
- Buñuel, Luis. *Las Hurdes. Tierra sin pan*. Umbrella World Cinema, 2009.
- — —. *Viridiana*. Criterion Collection, 2006.
- Camí-Vela, María. "Entre la esperanza y el desencanto. El cine militante de Helena Lumbreras". En: Aranda, Daniel, et al. *Puntos de vista: Una mirada poliédrica a la historia del cine*. Universitat Oberta de Catalunya, 2009, pp. 213-131.
- Candel, Francisco. *Los otros catalanes*. Península, 1965.
- — —. *Ser obrero no es ninguna ganga*. Ediciones Ariel, 1968.
- Carnés, Luisa. *Tea Rooms: Mujeres Obreras. (novela-reportaje)*. Hoja de Lata Editorial, 2018.
- — —. *Natacha*. Mundo Latino, 1930.
- Castañar, Fulgencio. *El compromiso en la novela De La II República*. Siglo XXI Editores, 1992.
- Català, Josep María, et al. *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*. Ocho y Medio, Libros de Cine, 2001.
- Cayuela Sánchez ,Salvador. "La biopolítica del franquismo desarrollista: hacia una nueva forma de gobernar (1959-1975)." *Revista De Filosofía*, vol. 38, no. 1, junio de 2013, pp. 159-179.
- Chamberlain, James A. *Undoing Work. Rethinking Community. A Critique of the Social Function of Work*. ILR Press, 2018.
- Chillón, Albert. *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*, Barcelona. Universitat Autònoma de Barcelona, 1999.
- Chirbes, Rafael. *En la orilla*. Editorial Anagrama, 2013.

- Chirro, Xurxo. *Vikingland*. Filmika Galaika, 2011.
- Colson, Daniel. *Pequeño léxico filosófico del anarquismo: de Proudhon a Deleuze*. Traducido por Heber Cardoso, Nueva Visión, 2003.
- Concheiro, Luciano. *Contra el tiempo. Filosofía práctica del instante*. Barcelona: Anagrama, 2016.
- Coromines, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua española*. Gredos, 2008.
- Costa, Luiz. "Entre realismo y figuración el realismo descentrado de Auerbach." *Historia y grafía*, no. 32, 2009, pp. 109-129.
- Crusells, Magí. *Cine y Guerra Civil Española. Imágenes para la memoria*. Ediciones JC, 2006.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Traducido por José Miguel de Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, 1995.
- Di Febo, Giuliana. "Resistencias femeninas al franquismo." En Nash, Mary. *Represión, resistencias, memoria: las mujeres bajo la dictadura franquista*. Comares, 2013.
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Machado Libros, 2013.
- . *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes, 2013.
- . *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada, 2012.
- Díez Rodríguez, Fernando. *Homo faber: historia intelectual del trabajo, 1675-1945*. Siglo XXI Editores, 2014.
- Díez Puertas, Emeterio. *Historia del movimiento obrero en la industria española del cine: 1931-1999*. Ediciones de la Filmoteca, 2001.
- . "El cine bajo la revolución anarquista. Cine libertario." *Historia 16*, no. 322, 2003, pp. 50-101.
- . *Historia social del cine en España*. Fundamentos, 2003.
- Doane, Mary Ann. *La emergencia del tiempo cinematográfico: la modernidad, la contingencia y el archivo*. Traducción por Cálamo y Cran S.L., revisada por Marta Morales, CENDEAC, 2012.

- Domènech, Xavier. *Clase obrera, antifranquismo y cambio político. Pequeños grandes cambios, 1956-1969*. Los Libros de la Catarata, 2008.
- Durán Vázquez, José Francisco. "La construcción social del concepto moderno de trabajo." *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 2006, pp. 219-236.
- Eisenstein, Sergei M. *Hacia una teoría del montaje*. Traducido por José García Vázquez, Paidós, 2001. 2 vol.
- Ena Bordonada, Ángela, "Imagen de la mujer trabajadora en la novela española del primer tercio del siglo XX: María de Echarri, Juan Antonio Cabezas, Luisa Carnés." En: Bernard, Margherita y Rota, Ivana. *Nuevos modelos. Cultura, moda y literatura (España 1900-1939)*. Bergamo University Press-Sestante Edizioni, 2012, pp. 129-153.
- Escribano Gutiérrez, Juan. "Representación filmica del derecho del trabajo durante el franquismo." *Cuadernos de Historia del Derecho*, vol. 23, 2016, pp. 211-242.
- Escudero, Jesús. *El lenguaje de Heidegger. Diccionario filosófico 1912-1927*. Herder Editorial, 2015. Kindle Digital File.
- Evans, Peter W. *The Films of Luis Buñuel: Subjectivity and Desire*. Clarendon Press, 2004.
- Farocki, Harun. *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra, 2013.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducido por Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Traficantes de sueños, 2012.
- — —. *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Traducido por María Aránzazu Catalán Altuna, Traficantes de Sueños, 2018.
- — —. *Revolución en punto cero: trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas*. Traducido por Carlos Fernández y Paula Martín, Traficantes de Sueños, 2013.
- Fernández, Miguel Anxo. *Las imágenes de Carlos Velo*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.
- Fernández Buey, Francisco. *Leyendo a Gramsci*. El Viejo Topo, 2001.
- Fernández Labayen, Miguel, y Prieto Souto, Xose. "A Network of Affinities: Helena Lumberas's Collective Films and Social Struggle in Spain." *The Modern Language Review*, vol. 112, no. 2, 2017, p. 397.

- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica*. Traducido por Horacio Pons, 2012.
- — —. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Traducido por José Vázquez, Pre-Textos, 2008.
- Fornari, Emanuela. *Heterotopías del mundo finito: exilio, transculturalidad, poscolonial*. Traducido por Laura Cavagliato, Carolina Bruna Castro, José Luis Egío García, Juan Manuel Núñez, Andrés Presello y Nélica Trevisi, Editorial Universitaria Villa María, 2014.
- Freud, Sigmund. "De la historia de una neurosis infantil (el 'Hombre de los lobos')." En: *Obras Completas*. Traducción de José L. Etcheverry, Vol. 17, Amorrortu, 1976.
- Fuentes, Víctor. *La mirada de Buñuel: cine, literatura y vida*. Tabla Rasa Libros y Ediciones, 2005.
- Furió, María-José. "Evocación y reivindicación de las vanguardias artísticas en la arquitectura Moderna con ambición social en las novelas *Catálogo de formas*, de Nicolás Cabral, y *La trabajadora*, de Elvira Navarro." *Dissidences*, vol. 6, no. 11 2015.
- Fusi Aizpurua, Juan Pablo. "El movimiento obrero en España 1876-1914." *Revista de Occidente*, no. 131, 1974, pp. 204-237.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. Translated by Elisabeth Fay, University of Minnesota Press, 2010.
- — —. *Espacios políticos. La edad moderna y la edad global*. Traducido por Jorge Tula, Nueva Visión, 2002.
- Garcés, Marina and López Petit, Santiago, et al. *La fuerza del anonimato*. Edicions Bellaterra, 2009.
- Gasquet, Axel. *Georges Bataille. Una teoría del exceso*. Universidad Veracruzana, 2014.
- Gaudreault, André, and Jost, Francois. *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Traducido por Núria Pujol, Paidós, 2010.
- Geeroms, Maarten. "La escritura-constelación de Walter Benjamin como alternativa de la historia: *En la orilla* (2013) de Rafael Chirbes." *Bulletin of Hispanic Studies*, vol. 94, no. 7, 2017, pp. 747-764.
- Gómez Villar, Antonio. "El trabajador precario y la construcción del precariado como sujeto del cambio." *Astrolabio. Revista Internacional de Filosofía*, no. 11, 2011, pp. 209-217.

- González, Valentín. *Nosotros somos así*. REDHIC, 2010.
- Gorz, André. *Crítica de la razón productivista*. Traducido por Joaquin Valdivielso, Pere Darnell, Joan Giner, Miguel Gil and Isidro Arias, Los Libros de la Catarata, 2008.
- Gramsci, Antonio. "Americanismo y fordismo." En: *Cuadernos de la Cárcel*. Vol. 6. Traducido por Ana María Palos, Ediciones Era, 1975, pp. 59-97.
- Guerra, Armand. *Carne de fieras*. REDHIC, 2010.
- Guardia, Isadora, "La escritura de la realidad a través de la mirada de Helena Lumbreras." *Quaderns de filologia. Estudis literaris*, no. 17, 2012, pp. 77-99.
- Hammond, Paul. "Hacia el paraíso de los peligros." En: *Tierra sin pan. Luis Buñuel y los nuevos caminos de las vanguardias*. IVAM, 1999.
- Harvey, David. *Breve historia del neoliberalismo*. Traducido por Ana Varela Marcos, Akal, 2007.
- Heidegger, Martin. *Ser y Tiempo*. Traducido por Jorge E. Rivera. Trotta, 2006.
- — —. *De la esencia de la verdad. Sobre la parábola de la caverna y el Teeteto de Platón*. Traducido por Alberto Ciria, Herder Editorial, 2007.
- — —. "La doctrina de Platón acerca de la verdad." Traducido por Norberto V. Silvetti, *Eikasia: Revista de Filosofía*, no. 12, 2007, pp. 261-284.
- Highfill, Juli. *Modernism and Its Merchandise: The Spanish Avant-Garde and Material Culture, 1920-1930*. Pennsylvania State University Press, 2018.
- Huertas, Pilar y Sánchez Rodríguez, Antonio. *El desarrollismo en la España de los 60*. Creaciones Vincent Gabrielle, 2014.
- Ibarz, Mercè. "Tierra sin pan. En el umbral del cine de Buñuel." *Archivos de la filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen*, no. 34, 2000, pp. 9-20.
- Ivars, Joaquín Pascual. "Las razones del neoliberalismo". *452°F. Revista de teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, no. 15, 2016.
- Juan-Navarro, Santiago. "Un pequeño Hollywood proletario: el cine anarcosindicalista durante la revolución española (Barcelona, 1936-1937)." *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 88, no. 4, 2011, pp. 523-540.

- Kinder, Marsha. *Buñuel's the Discreet Charm of the Bourgeoisie*. Cambridge University Press, 1999.
- Köhler, Andrea. *El tiempo regalado: un ensayo sobre la espera*. Traducido por Cristina García Ohlrich, Libros del Asteroide, 2018.
- Kracauer, Siegfried. *Los empleados: un aspecto de la Alemania más reciente*. Traducido por Miguel Vedda, Gedisa, 2008.
- Krauss, Rosalind. *El inconsciente óptico*. Traducido por J. Miguel Esteban Cloquell, Tecnos, 2013.
- Kristeva, Julia. *Extranjeros para nosotros mismos*. Traducido por Xavier Gisperts, Plaza & Janés, 1991.
- Lacan, Jacques. *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Traducido por Juan Luis Delmont-Mauri and Julieta Sucre, Paidós, 1999.
- — —. *Escritos I*. Traducido por Tomás Segovia y Armando Suárez, Siglo XXI, 2009.
- La Parra-Pérez, Pablo. *Displaced Cinema: Militant Film Culture and Political Dissidence in Spain (1966–1982)*. Diss., New York University, 2018.
- Laplanche, Jean and Pontalis, Jean-Bertrand. *Diccionario de psicoanálisis*. Traducción de Fernando Gimeno Cervantes, Paidós, 1996.
- Laval, Christian y Pierre Dardot. *La nueva razón del mundo: ensayo sobre la sociedad neoliberal*. Traducido por Alfonso Díez, Gedisa, 2013.
- Lazzarato, Maurizio. *La fábrica del hombre endeudado. Ensayo sobre la condición neoliberal*. Traducido por Horacio Pons. Amorrortu Editores, 2013.
- — —. *Gobernar a través de la deuda. Tecnologías de poder del capitalismo neoliberal*. Traducido por Horacio Pons, Amorrortu Editores, 2015.
- Ledesma, Eduardo. "Helena Lumbreras' *Field for Men* (1973): Midway between Latin American Third Cinema and the Barcelona School." *Studies in Spanish & Latin-American Cinemas*, vol. 11, no. 3, 2014, pp. 271-288.
- Lida, Clara E. *Antecedentes y desarrollo del movimiento obrero Español 1835-1888: textos y documentos*. Siglo XXI Editores, 1973.
- López Petit, Santiago. *Horror vacui: la travesía de la noche del siglo*. Siglo XXI Editores, 1996. Print.

- . *El gesto absoluto. El caso Pablo Molano: una muerte política*. Pepitas de Calabaza, 2018.
- . López Petit, Santiago, et al. *Luchas Autónomas en los años setenta: del antagonismo obrero al malestar social*. Traficantes de Sueños, 2008.
- . *La movilización global. Breve tratado para atacar la realidad*. Traficantes de sueños, 2009.
- Lumbreras, Helena. *O todos o ninguno*. Filmoteca de Catalunya, 1976.
- . *A la vuelta del grito*. Filmoteca de Catalunya, 1977.
- . *El campo para el hombre*. Filmoteca de Catalunya, 1973.
- . *El cuarto poder*. Filmoteca de Catalunya, 1970.
- . *Spagna 68*. Filmoteca de Catalunya, 1968.
- Luque Balbona, David. *Las huelgas en España, 1905-2010*. Germania, 2013.
- . "La forma de las huelgas en España, 1905-2010." *Política y sociedad*, vol. 50, no. 1, 2013.
- Luchetti, Antoni y Corominas, Agustí. *No se admite personal. Plaza de Urquinaona*. En: Barrios, Manuel, et al. *Crònica d'una mirada. Història del cinema independent (1960-1975)*. Editorial Món Diplomatic, 2004.
- Lukacher, Ned. *Primal Scenes: Literature, Philosophy, Psychoanalysis*. Cornell University Press, 1986.
- Macián, David. *La mano invisible*. La mano invisible D.L., 2016.
- Maier, Corinne. *Lo obsceno: la muerte en acción*. Traducción por Herber Cardoso. Ediciones Nueva Visión, 2005.
- Malheiro Gutiérrez, Xosé Manuel. "El fenómeno migratorio en Galicia: del obrero emigrante al ciudadano acogedor... ¿lecciones aprendidas?" *Migraciones*. no. 21, 2013, pp. 155-178.
- Martín, Oscar. *Celuloide Colectivo: el cine en guerra*. Tema Distribuciones, 2010.
- Martín Patino, Basilio. *El grito del sur. Casas Viejas*. Suevia Films, 2004.
- . *Queridísimos verdugos*. Suevia Films, 2007.

- Martínez Muñoz, Pau. *La cinematografía anarquista en Barcelona durante la guerra civil (1936-1939)*. Universitat Pompeu Fabra, 2008.
- Martínez Rubio, José. "Precariedad, subjetividad y trauma en la novela de la crisis. Desorden psíquico y enfermedad social en *La trabajadora* de Elvira Navarro." *Rassegna Iberistica*, no. 106, 2016, pp. 289-306.
- Marx, Karl. *El Capital*. Vol 1. Traducción de García V. Romano. Tres Cantos: Akal, 2016.
- — —. *Manuscritos: economía y filosofía de 1844*. Traducción de Francisco Rubio Llorente, Alianza Editorial, 1980.
- Mattoni, Silvio. "Bataille: la experiencia soberana." *Nombres: Revista De Filosofía*, vol. 10, no. 15, 2000, pp. 191-198.
- — —. *Georges Bataille. Cuatro nociones inaugurales*. Quadrata-Biblioteca Nacional, 2011.
- Mendelson, Jordana. *Documenting Spain: Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929-1939*. Pennsylvania State University Press, 2005.
- Mignoni, Fernando. *Nuestro Culpable*. REDHIC, 2010.
- Mirizio, Annalisa. "El anacronismo visual en el cine militante de Helena Lumbreras. Notas a propósito de la influencia de Pasolini Y Zavattini." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 18, no. 4, 2017, pp. 425-441.
- Modonesi, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía: marxismo y subjetivación política*. CLACSO, 2010.
- Molino, Sergio del. *La España vacía: viaje por un país que nunca fue*. Turner Publicaciones, 2016.
- Monegal, Antonio. *Luis Buñuel de la literatura al cine: una poética del objeto*. Anthropos, 1993.
- Morales Morante, Fernando. *Montaje audiovisual: teoría, técnica y métodos de control*. Editorial UOC, 2013.
- Morán, Gregorio. *El precio de la Transición*. Tres Cantos: Akal, 2015.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Ediciones libertarias, 2002.

- . *La estela del tiempo. Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Iberoamericana, 2011.
- Moreno, Juan Felipe. "Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional." *Revista De Estudios Sociales*, 2001, pp. 129-131.
- Moreno, Víctor. *Edificio España*. Cameo, 2015.
- Moruno, Jorge. *No tengo tiempo: geografías de la precariedad*. Akal, 2018.
- Nancy, Jean-Luc. *La comunidad desobrada*. Traducción de Pablo Perera, Arena Libros, 2001.
- Nash, Mary. *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*. Anthropos, 1983.
- . *Mujeres Libres: España, 1936-1939*. Tusquets, 1977.
- Navarro, Elvira. *La trabajadora*. Literatura Random House, 2014.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós, 1997.
- Nieto Ferrando, Jorge. "Narradores y reflexividad en el documental político del tardofranquismo y la transición democrática (1967-1977)." *Signa: Revista De La Asociación Española De Semiótica*, no. 26, 2017, pp. 401.
- Nietzsche, Friedrich. *La genealogía de la moral: un escrito polémico*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Alianza, 2011.
- . *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual, Alianza, 2015.
- . *Segunda consideración intempestiva: de la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Traducido por Juan B. Llinares, Tecnos, 2018.
- Núñez Pérez, María Gloria. "Evolución de la situación laboral de las mujeres en España durante la Segunda República (1931-1936)." *Cuadernos De Relaciones Laborales*, vol. 3, no. 13., 1993, pp. 13-31.
- Olmedo, Iliana. "El trabajo femenino en la novela de la Segunda República: *Tea Rooms* (1934) de Luisa Carnés." *RILCE*, vol. 30, no. 2, 2014, pp- 503-524.
- . *Itinerarios de exilio. La obra narrativa de Luisa Carnés*. Renacimiento, 2014.

- Pardo Torio, José Luis. "El vientre de la ballena. Carta abierta a Richard Sennett a propósito de 'La corrosión del carácter'." *El buscador de oro*, 2002, no. 7, pp. 19-38.
- Peirats, José. *Para una nueva concepción del arte: lo que podría ser un cinema social*. Barcelona: *La revista blanca*, 1935.
- Pena García, Sabela. "*El ángel del hogar se echo a volar*": *La construcción de las nuevas feminidades en la novela de la edad de oro de las escritoras*. Diss., University of Colorado at Boulder, 2018.
- Pérez Galdós, Benito. *Halma*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001, cervantesvirtual.com/obra/halma--0/.
- Pérez López, Carlos. *La huelga general como problema filosófico: Walter Benjamin y Georges Sorel*. Metales Pesados, 2016.
- Pérez Perucha, Julio. *Antología crítica del cine español, 1906-1995*. Cátedra, 1997.
- Prieto Souto, Xose Antoni. *Prácticas filmicas de transgresión en el Estado español (tardofranquismo y transición democrática)*. Diss., Universidad Carlos III de Madrid, 2016.
- Porton, Richard, et al. *Arena: On Anarchist Cinema*. PM Press, 2009.
- Postone, Moishe. *Tiempo, trabajo y dominación social. Una reinterpretación de la teoría crítica de Marx*. Traducido por María Serrano, Marcial Pons, 2006.
- Prat, Enric, et al. *Constructors de consciència i de canvi: una aproximació als moviments socials des del Baix Llobregat*. Sant Feliu de Llobregat: Arxiu Comarcal del Baix Llobregat, 2009.
- Puche, Pedro. *Barrios Bajos*. REDHIC, 2010.
- Purkey, Lynn C. *Spanish Reception of Russian Narratives, 1905-1939. Transcultural Dialogics*. Cambridge University Press, 2013.
- Radcliff, Pamela Beth. *Modern Spain: 1808 to the Present*. Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2017.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Traducción de Ariel Dilón, Ellago Ediciones, 2010.
- — —. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Traducido por Cristobal Durán. LOM, 2009.

- — —. *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Traducción de Núria Estrach, Laertes, 2010.
- Revelli, Marco. *Más allá del siglo XX. La política, las ideologías y las asechanzas del trabajo*. El Viejo Topo, 2002.
- Ribas-Casasayas, Alberto. "Tales of the Brick Age: Corruption and Bankruptcy in the Late Works of Rafael Chirbes." *Symploke*, vol. 25, no. 1, 2017, pp. 405-417.
- Romaguera, Joaquim y Soler, Llorenç. *Historia crítica y documentada del cine independiente en España: 1955-1975*. Laertes, 2006.
- Rosa, Hartmut. *Alienación y aceleración: hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía*. Katz, 2016.
- Rosa, Isaac. *La mano invisible*. Seix Barral, 2011.
- Roselló, Roberto Arnau. "Los colectivos cinematográficos en la España tardofranquista: militancias, transgresiones y resistencias." *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentario*, no. 15, 2013, pp. 293-318.
- Sala Noguera, Ramón. *El cine en la España republicana durante la Guerra Civil (1936-1939)*. Mensajero, 1993.
- Sánchez, Juan Luis. *Las 10 mareas del cambio*. Roca, 2013.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1991.
- — —. *Viridiana: Luis Buñuel*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Sánchez Veiga, Julio. *El laberinto marroquí*. Intermedia Producciones, 2013.
- Sánchez Vidal, Agustín. *Luis Buñuel*. Cátedra, 2004.
- Sanchís, Enric. "La experiencia de paro." *Política y sociedad (Madrid)*, vol. 40, no. 1, 2003, pp. 161-183.
- — —. *Trabajo y paro en la sociedad postindustrial*. Consejo Económico y Social, 2008.
- Santaolalla, Isabel, et al. *Buñuel, Siglo XXI*. Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.
- Sassen, Saskia. *Inmigrantes y ciudadanos: de las migraciones masivas a la Europa fortaleza*. Siglo XXI Editores, 2014.

- Sau, Antonio. *Aurora de esperanza*. REDHIC, 2010.
- Segura, Carmen. "Martin Heidegger, 'Ser y tiempo'." Nueva Revista, 29 de septiembre de 1997, www.nuevarevista.net/libros/martin-heidegger-ser-y-tiempo/.
- Sender, Ramón J. *Imán*. Edición crítica de Nil Santiáñez, Crítica, 2006.
- — —. *Viaje a la aldea del crimen: documental de Casas Viejas*. Libros de Asteroide, 2016.
- — —. *Siete domingos rojos*. Barcelona Virus Editorial, 2005.
- Sennet, Richard. *La corrosión del carácter. Las consecuencias personales del trabajo en el nuevo capitalismo*. Traducido por Daniel Najmías. Anagrama, 2003.
- Sisinio Pérez Garzón, Juan. *Contra el poder. Conflictos y movimientos sociales en la historia de España. De la prehistoria al tiempo presente*. Comares, 2015.
- Soler, Llorenç. *Gitanos sin romancero*. Youtube, 1976, [youtube.com/watch?v=lznD1IFRYkI](https://www.youtube.com/watch?v=lznD1IFRYkI).
- — —. *El largo viaje hacia la ira*, 1969. En: Barrios, Manuel, et al. *Crònica d'una mirada. Història del cinema independent (1960-1975)*. Editorial Món Diplomatic, 2004.
- Soler, Jordi. *El Taxista Ful*. Barcelona: Zip Films, 2007.
- Standing, Guy. *El precariado. Una nueva clase social*. Ediciones de Pasado y Presente, 2013.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra, 2014.
- Stone, Rob, and Julián D. Gutiérrez-Albilla. *A Companion to Luis Buñuel*. Malden, Massachusetts: Wiley-Blackwell, 2015.
- Tackels, Bruno. *Pequeña introducción a Walter Benjamin*. Traducción de Amparo Vega, Universidad Nacional de Colombia, 2010.
- Témime, Emile, et al. *Historia de la España contemporánea. Desde 1808 has nuestros días*. Traducido por Albert Carreras, Editorial Ariel, 2001.
- Termes, Josep. *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. RBA, 2011.
- Tiana Ferrer, Alejandro. *Las Misiones Pedagógicas: educación popular en la Segunda República*. Libros de Catarata, 2016.

- Tortella, Gabriel. *El desarrollo de la España contemporánea: historia económica de los siglos XIX Y XX*. Alianza, 1994.
- Tretiakov, Serguéi "The Biography of the Object." In: *October*, no. 118, Fall 2006, pp. 57–62. Traducción al castellano inédita, scribd.com/document/349004239/BIOGRAFI-A-DE-OBJETO-tretiakov
- Tuñón de Lara, Manuel. *El movimiento obrero en la historia de España*. Taurus, 1972.
- Valdivia, Pablo. "Literature, Crisis, and Spanish Rural Space in the Context of the 2008 Financial Recession." *Romance Quarterly*, vol 64, no. 4, 2017, pp. 163-171.
- Varela, Nuria. *Feminismo para principiantes*. Ediciones B, 2019.
- Velo, Carlos. *Romancero Marroquí*. Madrid: Filmoteca Española, 2008.
- — —. *Almadrabas*. 1935. En: *Galicia en la memoria: una selección de fondos fotográficos y cinematográficos, 1934-1989*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, 2018.
- — —. *Galicia*. 1936. En: *Galicia en la memoria: una selección de fondos fotográficos y cinematográficos, 1934-1989*. Ministerio de Agricultura, Alimentación y Medio Ambiente, Secretaría General Técnica, Centro de Publicaciones, 2018.
- Vilanova, Mercedes y Julià X. Moreno. *Atlas de la evolución del analfabetismo en España de 1887 a 1981*. Ministerio de Educación y Ciencia, 1992.
- Vilches, Lorenzo. *Diccionario de teorías narrativas: cine, televisión, transmedia*. Caligrama, 2017.
- Villamía Vidal, Luis. "La cólera de la memoria y la gravedad de los cuerpos: arqueología de las novelas de la crisis de Chirbes." *MLN*, vol. 132, no. 2, marzo de 2017, pp. 407-425.
- Wajcman, Judy, et al. *Sociology of Speed: Digital, Organizational, and Social Temporalities*, New York Oxford University Press, 2017.
- Weber, Max. *La ética protestante y el "espíritu" del capitalismo*. Traducido por Joaquín Abellán. Alianza Editorial, 2016.
- Weil, Simone. *La condición obrera*. Trotta, 2014.
- — —. *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*. Paidós, 1995.

- Williams, Gareth. "Decontainment: The Collapse of the Katechon and the End of Hegemony." In: Luisetti, Federico, et al. *The Anomie of the Earth: Philosophy, Politics, and Autonomy in Europe and the Americas*. Duke University Press, 2015, pp. 159-173.
- Williams, Linda. *Figures of Desire: A Theory and Analysis of Surrealist Film*. University of California Press, 1992.
- Ysás Pere. "El movimiento obrero durante el Franquismo. De la resistencia a la movilización (1940-1975)." *Cuadernos de Historia Contemporánea*, no. 30, 2009, pp. 165-184.
- Yarza, Alejandro. *Making and Unmaking of Francoist Kitsch Cinema. From Raza to Pan's Labyrinth*. Edinburgh University Press, 2017.
- Žižek, Slavoj. *Cómo leer a Lacan*. Paidós, 2010.