

LA ENAJENACIÓN EN EL ESPECTÁCULO DEL TRABAJO. UNA LECTURA DE *LA MANO INVISIBLE* DE ISAAC ROSA

Raúl Illescas

Universidad de Buenos Aires

Resumen

Este artículo propone una lectura de la novela *La mano invisible* (2011) de Isaac Rosa. La hipótesis del ensayo es que la escena laboral desarrollada en el hangar por los trabajadores contratados puede tener lecturas alternativas. Puede ser interpretado como un museo antropológico, un *tableau vivant* o un *reality show*. A partir de ello, se analizan las características de estos tres posibles escenarios. Luego se examinan las actividades desarrolladas por algunos trabajadores, las aptitudes en sus oficios y se considera la incidencia del trabajo en sus cuerpos como modo de leer la enajenación, la alienación en el modelo neoliberal y en la sociedad del espectáculo.

Palabras clave: Isaac Rosa, *La mano invisible*, trabajo, enajenación, espectáculo, neoliberalismo, *reality show*.

Introducción

Publicada en 2011, la novela *La mano invisible* de Isaac Rosa exhibe su preocupación por el mundo laboral en la actualidad mediante la espectacularización del trabajo. La trama consiste en la historia de diferentes trabajadores que son contratados para realizar sus oficios en un depósito en las afueras de la ciudad, preparado especialmente para que estos puedan ser observados. No se develan sus identidades ni se conoce por quiénes fueron contratados. El trabajo estipulado supone una jornada de ocho horas y un buen salario. A partir de un formato de *reality show*, un público – presente o desde sus hogares – asiste a una representación del trabajo como forma de extrañamiento. *La mano invisible* trasciende esa lógica evidente y de superficie para proponer una reflexión sobre las condiciones del trabajo en el imperio del neoliberalismo¹.

Extraño era por supuesto el trabajo ofrecido, las instrucciones detalladas para hacerlo y que al principio le sonaron a broma, todavía hoy le parece una broma, como si en cualquier momento fueran a apagarse los focos y al otro lado apareciesen sus amigos del pueblo, su familia, los compañeros de cuadrilla y un presentador de televisión con sonrisa blanquísima, todos compinchados para hacerle esta inocentada (*La mano invisible* 26).

Aunque el juego ficcional de la novela está presentado como un *reality show*, este trabajo propone que la escena desarrollada en el hangar puede tener otras lecturas como la de un museo antropológico y la de un *tableau vivant*, privilegiando la representación y el lugar otorgado al trabajo y los trabajadores. Por ello se analizarán, en primer término, las características de estos tres posibles escenarios y se considerarán los cuerpos, ya sea como engranajes o excedentes. En segundo término se examinará la actividad de algunos trabajadores y su aptitud en sus oficios y se prestará atención a sus reflexiones, las del panel de especialistas y las actitudes del público. Mediante este análisis se explicitan dos estados propios del trabajo mecanicista: la enajenación y la anomia. Ello se evidencia en el ritmo de la cadena de montaje industrial como violencia calculada, ejercida sistemáticamente contra el trabajo de los hombres en todas las actividades y que no es exclusiva de la fábrica.

Es posible afirmar que en su producción literaria Isaac Rosa plantea interrogantes sobre temas precisos². En *La mano invisible* (2011) y en *La habitación oscura* (2013) su preocupación es el mundo laboral en la actualidad. La primera refleja la representación del trabajo mientras que en la segunda el autor reflexiona sobre los efectos de las nuevas condiciones de trabajo de una generación de la democracia en España. En ambas novelas el trabajo es la actividad rectora de todas las esferas humanas y sus aceleradas transformaciones. En particular, en *La mano invisible* el trabajo emerge en tanto sueño original del capital en busca del movimiento perpetuo de la fábrica, lo que le permite al autor generar más interrogantes que conclusiones al considerar el trabajo actual como sistema. Rosa describe situaciones y ambientes tan evidentes que producen un intenso vacío y una sensación de profundo desamparo al pensar en la actualidad y en el futuro del trabajo.

El análisis de *La mano invisible* puede partir de la interrogación ¿por qué trabajamos? Esta pregunta elemental, con una variedad de respuestas e interpretaciones, es productiva en la medida en que permite pensar, por un lado, en qué significa esa puesta en escena: ¿es esa representación o, simplemente, un trabajo al que acuden diariamente trabajadores y público que los observa? Por el otro, esa situación reclama una reflexión sobre el trabajo, la producción, los mercados, el salario, las nuevas condiciones laborales y, también, el fantasma del paro o el desempleo en momentos de crisis. Todo ello queda sintetizado en la enajenación en la que están sumergidos los trabajadores contratados.

1. El neoliberalismo es considerado en esta lectura desde una doble perspectiva. Por un lado, el concepto cobra protagonismo a propósito de la crisis estructural que se registra a partir de 1973. Ello implica el abandono del ideario keynesiano, que operaba desde el fin de la Segunda Guerra Mundial, para incorporar un nuevo tipo de políticas económicas lideradas por Milton Friedman y la Escuela de Chicago, cuyo pensamiento remite a la obra de Friedrich von Hayek. Por otro lado, el neoliberalismo se constituye en una ideología en la medida que elabora a partir de políticas económicas, un proyecto diferente de sociedad que podría sintetizarse en la desregulación del comercio y las finanzas, el abandono primordial del papel del Estado como institución de intervención (de allí, el recorte en el gasto social) y el cambio en las condiciones laborales, en las relaciones entre el capital y el trabajo. Lo señalado se verifica en las nuevas condiciones de acumulación, en el desmembramiento del Estado de Bienestar y la implementación de una nueva estructura social, en los EEUU de Ronald Reagan, en Chile durante la dictadura de Augusto Pinochet y en Gran Bretaña de Margaret Thatcher.

2. Tanto en *El vano ayer* (2004) como en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007) aborda las consecuencias de la Guerra Civil y su producción inflacionaria. En *El país del miedo* (2008) se refiere al modo en que esa experiencia ha invadido las formas de la vida colectiva y condiciona actitudes y comportamientos individuales.

Rosa precisa que las condiciones de los trabajadores son –en la actualidad– frágiles y eventuales. En su diagnóstico, desde una perspectiva marxista, sobresale la alienación económica o propia del trabajo, aunque el imperio del espectáculo exceda lo analizado por Karl Marx. Recordemos que es a través de los *Escritos económico-filosóficos de 1844* (inéditos hasta 1932), que el concepto de alienación cobra dimensión teórica en la esfera de la economía política. En su lectura, Marx privilegia la alienación económica por sobre la filosófica, la religiosa, la política y la social.

La *enajenación* del trabajador en su producto significa no solo que el trabajo de aquel se convierte en un objeto, en una existencia *externa*, sino que también el trabajo existe *fuera de él*, como algo independiente, ajeno a él; se convierte en una fuerza autónoma de él: significa que aquella vida que el trabajador ha concedido al objeto se le enfrenta como algo hostil y ajeno (*Manuscritos económico-filosóficos* 107).

En la propuesta de Rosa no hay una preocupación por las nuevas tecnologías como formas amenazadoras de sustituir al hombre en sus actividades sino que la novela se ocupa del *homo faber*, de su pasado, su actualidad y su futuro en una sociedad postindustrial. En ese pasaje de reificación explícita del ser humano, este se convierte en una pieza del engranaje mayor con fecha de vencimiento. A la alienación económica o propia del trabajo desde esta perspectiva se superpone en la novela el imperio del espectáculo.

Rosa es consciente de lo que significó a partir de 1970 la lenta retirada del modelo fordista³, motivo por el cual las condiciones laborales cambiaron radicalmente. Producto de una economía de mercado, el trabajo devino en una situación flexible, transitoria, insegura e inestable. Esto se vio favorecido por la aparición e implementación de un capitalismo informacional y globalizado de principios neoliberales. En ese aspecto, *La mano invisible* coloca el trabajo en tanto actividad y forma de vida en una encrucijada en la cual, dadas las características de espectacularización en que son presentados los personajes –trabajadores y trabajadoras–, permite revisar las nuevas condiciones laborales entre las que se cuenta la exclusión. En cierto modo, Rosa propone también un recorrido por sistemas económicos que dan cuenta del lugar que estos le otorgan al trabajo y al trabajador. En otras palabras, elabora un diagnóstico de las nuevas condiciones de trabajo en clave literaria.

Ya desde el título de la novela hay una explícita declaración del sentido que se busca construir. Este hace eco de la expresión acuñada por el economista Adam Smith (1725-1790) y desarrollada en su célebre libro *La riqueza de las naciones* (1776)⁴. Para este pensador de la escuela clásica, *invisible hand* es una metáfora para explicar la “inteligencia” del mercado y su capacidad de resolver la vida económica de una comunidad. El mercado, a través de su mano invisible, es el único agente que determina y resuelve enfrentando los intereses individuales y la formación de precios, los problemas de la producción y la distribución de bienes. En clave neoliberal, la mano invisible “ordena” el intercambio y “orienta” el curso del proceso económico global.

A partir de lo explicado resulta oportuno precisar que, mediante la novela, el autor termina con la idea del trabajo como algo obvio, es decir, como una actividad definida y sin dificultades. En *La mano invisible* revela que, por estos tiempos, el trabajo y todo lo que creíamos saber sobre él (incluso las supersticiones) han cambiado drásticamente. Para ello, Rosa delimita con precisión quirúrgica la topografía en la que se cuenta la historia. Transcurre en un hangar o pabellón en una área industrial aislada, marginal. En ese espacio cerrado las actividades desarrolladas alcanzan la suspensión del tiempo. Ello se evidencia en la repetición y automatización, que recuerda la escena chaplinesca de la enajenación de *Tiempos Modernos* (1936), en la que distintos trabajadores llevan a cabo las acciones propias de sus tareas⁵. A través de esa “maquinización” se ilustra

3. El teórico marxista Antonio Gramsci utilizó por primera vez el concepto de fordismo en el ensayo “Americanismo y fordismo” (1934), perteneciente a sus *Cuadernos desde la cárcel*. Lo definió como un sistema socioeconómico basado en la producción industrial en serie y recibe su nombre al investigar la Ford Motor Company, antes de la Primera Guerra Mundial. Henry Ford fue el fundador de las cadenas de producción modernas utilizadas para la producción en masa y en la lectura de Gramsci es el modelo americano que configura una economía programada

4. Es necesario señalar que el concepto de la mano invisible lo postula previamente en *La teoría de los sentimientos morales* (1759).

5. Filmada durante la Depresión y antes de la Segunda guerra mundial, la película desarrolla –sobre todo en la primera parte– un maquinismo furioso de cuño taylorista y como afirma Chaplin: “El filme parte de una idea abstracta; de un impulso para decir algo sobre la forma en que la vida es manipulada y canalizada, y en la que los hombres se transforman en máquinas...” (*Diccionario del Cine* 24).

la enajenación del obrero, un problema que estará presente en la mayoría de los personajes de la novela.

El hangar se constituye al mismo tiempo como un espacio de exclusión y de exhibición. La importancia del trabajo no reside en la producción de bienes para su comercialización sino en la representación de la elaboración de modo que la productividad –en principio– no es algo que preocupe. Los trabajadores acuden a la puesta en escena para la que fueron contratados a mostrar cómo se realiza un oficio o una actividad. Aunque en la novela el trabajo posee un papel importante, al autor le interesa la circunstancia de esos hombres y mujeres que personifican el colectivo de trabajadores y el espacio en el que se realiza su trabajo. Este interés de Rosa está en concomitancia con uno de los autores consultados y citados en el libro. Quizás su lectura sea un intento de respuesta al filósofo José Luis Pardo. La novela finaliza con un fragmento de *Nunca fue tan hermosa la basura*:

“El trabajo, en sí mismo considerado, parece ser, en efecto, inenarrable,” [...] 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?)” (*La mano invisible* 379).

La cita se convierte en un desafío por dos razones. Por un lado, lo es a causa de la perspectiva ideológica subyacente y, por el otro, por el modo de narrar el trabajo. Sin duda, como en otras de sus novelas, Rosa señala un malestar contemporáneo. Aquí quiere dar cuenta del trabajo inmerso en el sistema neoliberal y las nuevas condiciones impuestas. Rosa quiere contar, reflexionar sobre el trabajo a partir de quiénes lo llevan a cabo. Por esa razón la nave industrial sirve para exhibir a los trabajadores en acción y mostrar los distintos pasos del proceso productivo o de sus actividades cotidianas que, en esta situación, pueden ser consideradas trincheras en una guerra no declarada, sorda.

De modo que para que el trabajo sea narrable, Rosa se propone visibilizar a quienes son los protagonistas. La docena de personajes que construye con mayor o menor protagonismo dotan de otro sentido al título de la novela. Acaso “la mano invisible” sea en este contexto la actividad de trabajadores anónimos que colaboran para que de una u otra forma los consumidores tengamos un modesto bienestar. Un fragmento de los pensamientos de la limpiadora, uno de los personajes, sirve para ejemplificar lo anterior: “[...] el mundo es un sitio que se ensucia cada día y que necesita ser permanentemente barrido, lavado, desengrasado, encerado, abrigado; la gente no se da cuenta de que alguien viene detrás limpiando lo que manchan” (*La mano invisible* 156).

Así, el relato de Rosa ilumina a los trabajadores *in situ* para hacer evidente las condiciones de precarización del trabajo en España y el mundo. A partir de una descripción minuciosa propone una crítica al discurso neoliberal y las “bondades” de su ideología. Es necesario señalar que a pesar de la decisión de narrar el trabajo, Rosa no deja de problematizar el modo de hacerlo. Al respecto su participación en la mesa redonda sobre “las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado” es un aporte valioso sobre su posición⁶. Además de precisar que “no soy ni de lejos un experto en marxismo [...] tampoco soy un teórico en literatura”, su intervención es desde su “condición de autor, de escritor de novelas” (Rosa, 2010: 100). De allí que su preocupación sea –afirma– de orden práctico. Se considera inmerso en el tema de la mesa y su reflexión ronda en torno a la escritura y las posibilidades del realismo en este contexto. Sostiene que una literatura materialista carga con una serie de prejuicios producidos tanto por apriorismos de los escritores como por las expectativas de los lectores y que no son necesariamente negativos. Su experiencia – y es oportuno recordar que Rosa realizó esta exposición

6. Organizada por la *Revista de crítica literaria marxista* 3, Isaac Rosa presentó una ponencia homónima “Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado” (2010).

mientras escribía *La mano invisible*— registra problemas previos como la posibilidad de dejar el proyecto, ya sea por decisión propia como por la influencia de amigables “voces disuasorias”. Por un lado los interrogantes son del orden de la sociología de la literatura y tocan, por ejemplo, al escritor y su lugar de pertenencia. Aquí esboza una crítica respecto de Walter Benjamin y la proletarización del intelectual. Por el otro lado, problematiza la cuestión de la verosimilitud y algunos procedimientos literarios. Se podría afirmar que Rosa se pregunta, siguiendo a los formalistas rusos, por la “literalidad”. Y quizás estas preocupaciones determinan que escriba sobre el trabajo a partir de quienes lo realizan⁷.

A partir de lo expuesto, la lectura de *La mano invisible* trasciende el formato propuesto del *reality show*. A continuación, el interrogante estará puesto en dilucidar si, además de un *reality show* con vocación sociológica, puede ser leída como una visita museística dada la situación agonizante del trabajo o también como un *tableau vivant*.

¿Reality show, museo antropológico o tableau vivant?

Algunas de las características con las que se presenta la actividad en el hangar se asemejan al *reality show* puesto que hay elementos evidentes de este género televisivo. Como por ejemplo, el modo en que los personajes son observados y cómo se documentan en tiempo real sus oficios y —colateralmente— sus vidas ordinarias. Como se verá más adelante, se trata de personajes anónimos que sólo serán identificados por las tareas que realizan. Si bien sus actividades están preestablecidas dados los compromisos y obligaciones contraídos en el contrato firmado por cada uno de ellos, esos sujetos ponen en escena los conflictos y teatralizan el drama que la situación les suscita. Mientras se asiste al desarrollo de oficios y otras formas de trabajo, además se conocen sus pensamientos en un tono confesional. No es un programa de descubrimiento de talentos ni una competencia de estrategia y supervivencia, sino una escena en la que —a través de un exceso de realidad— se espera que los trabajadores muestren, desplieguen y ¿enseñen? cómo se realizan esas tareas. No hay jueces ni eliminaciones aunque hay un panel de opinión. Con cierta distancia de los programas holandeses *Nummer 28* (1991) y *Big Brother* (1999) o el estadounidense *Survivor* (2000), que arrojan a los participantes al turbulento ambiente de los famosos, esta experiencia los mantiene en el anonimato asemejándolos más a máquinas que a seres humanos.

La mano invisible puede pensarse como un *reality show* aunque hay razones que impiden clasificarlo estrictamente así. El lector corrobora que están dadas las condiciones del *reality* por la exposición de los trabajadores, un público que los sigue “en vivo” y hasta un panel de “especialistas”. A través de la televisión e *in situ*, el público es un *voyeur* que descubre a trabajadores en su “hábitat natural”, lo que permite pensarlo como un experimento sociológico. Funciona como un reconocimiento de las formas de trabajo, a partir de la tarea en serie.

Rosa se pregunta por el sentido del trabajo en el marco del capitalismo avanzado. La historia parte de un diagnóstico: el trabajo es un bien escaso, razón por la cual esta convocatoria —a pesar de sus particularidades— es una posibilidad. El empleo es temporal, las condiciones son peculiares y el empleador es anónimo; todo ello expresa las nuevas modalidades del capitalismo global. No obstante y pese a aceptar la cláusula, el ser observados por público los condiciona en su modo de actuar. Asimismo, el contrato estipula cambios como, por ejemplo, una mayor productividad y un mayor ritmo. A ello se suman la vigilancia impuesta y los conflictos que surgen entre los trabajadores.

Al escenificar el trabajo como sistema, Rosa propone una mirada anticapitalista que expone la violencia y la dominación a través de la

7. Esto tiene una estrecha relación con su preocupación sobre la relación entre literatura y política, manifestada en diversas entrevistas (García, 2015; Fernández, 2008 y Castilla, 2011). De allí que Rosa junto a Belén Gopegui y otros escritores se inscriban —según Santos Saenz Villanueva (2009)— en el nuevo realismo de fines del siglo XX. Progresivamente construyeron una posición radicalizada y anticapitalista. En el caso de Rosa está preocupado por la forma y la búsqueda de un diálogo con el lector. Señala y analiza códigos y procedimientos que caracterizan el realismo actual y que —algunos de ellos— pueden reconocerse en el del decimonónico. Además destaca el trabajo de laboratorio con el discurso, el recurso de la abstracción, el punto de vista y la construcción de una trama con interpolaciones ensayísticas, alcanzando “formas híbridas de narración”. Rosa propone una tesis sobre un tema que busca probar mediante las experiencias de sus personajes.

tecnología. El autor exagera y agudiza los síntomas a través de un presente continuo que es la rutina. Además, la novela pone de manifiesto las contradicciones de los obreros y empleados contratados y también sus angustias. Rosa sabe que el capitalismo se construye con la invisibilidad de los trabajadores y en la monotonía del sistema. La condición de seres anónimos es una clave política porque es una reserva inagotable y porque, además, provoca una reacción por parte del lector. Pero el anonimato no le impide describir las particularidades de cada personaje. Por este motivo Rosa escoge el marco de un *reality show*, que permite a los espectadores recibir el espectáculo de personas que podrían ser ellos o ellas con sus necesidades y aspiraciones.

Sin embargo, este experimento que propone la novela de Rosa dista del *reality* por más de un motivo. La experiencia en el hangar no busca que la audiencia interactúe y genere participantes activos ni que los trabajadores alcancen reconocimiento, fama o que esta exposición sea un trampolín para futuros trabajos en el ámbito televisivo. (Y aún menos, no aparecen confesionarios o *edredoning*). Tampoco, en tanto dispositivo sinóptico, *La mano invisible* está interesada en los conflictos interpersonales de los participantes. Esta experiencia aboga por la exposición de los diferentes oficios, en el mero presente de cada una de las actividades y de la repetición *ad infinitum*. No hay progreso ni resolución, solo una única escena de producción. Además, dado su anonimato, los trabajadores/actores, también pueden formar parte del público.

Respecto a la puesta en escena, desde el comienzo se advierte la inminencia del espectador (“el impulso a saludar”) y progresivamente se sabrá que es un *reality show*:

En ese momento los trabajadores, todos, miran hacia la grada, arrugan los ojos ante los reflectores, se ponen la mano como visera para intentar distinguir algo, como si de repente, con el aplauso y los gritos, se hubiesen dado cuenta de que no están solos, de que hay espectadores (*La mano invisible* 253).

A propósito los trabajadores discuten en más de una oportunidad y se refieren a su trabajo como “dar el espectáculo” o el “plan circo” (*La mano invisible* 214) a lo que es necesario incorporar la opinión del catedrático del panel televisivo, que lo analiza como “esa sinfonía del trabajo” (*La mano invisible* 184). La imagen continúa con el reconocimiento “...de que todo es una representación, que hay una voluntad artística, que los trabajadores son en realidad actores, o músicos, dijo, pues tienen un notable sentido del ritmo, de la armonía...” (*La mano invisible* 184). Sin embargo, los sonidos pertenecen a los talleres, a las fábricas.

En *La mano invisible* se pueden leer las acciones que realizan los contratados como lo que es o eso que fue, eso que se realizaba y que era un motor social. El trabajo se ilustra como una actividad anacrónica. A partir de ello, la escena establece vinculaciones con una situación museística, bien de fósiles o más precisamente con un museo antropológico. Son cuerpos vivos de los que la historia se alimenta y persisten resistiendo, cuerpos que recrean la vida de pueblos o comunidades desaparecidas y extintas. Por este motivo, en ese espacio de pura visibilidad, el hangar es comparable a una sala de museo que conserva, difunde —en forma accesible— todo lo relativo a la antropología del trabajo. Las herramientas y los materiales, por un lado, y sus oficios, por otro, funcionan como acervos arqueológicos y sus registros etnográficos, respectivamente. Las representaciones del trabajo son semantizadas para lograr la evocación de identidades de colectivos en tanto que todos son trabajadores puesto que cada uno posee la experticia propia de su oficio, de su gremio.

Asimismo, en el hangar se observan sin solución de continuidad “rituales”

que realizan cada uno de los participantes. Me refiero a la preparación, a la consecución de la tarea y a su finalización. Por este motivo, la nave se convierte en un artefacto cultural, en un dispositivo, cuyo papel consiste en albergar una actividad que construya un relato actuado de esas actividades de la Modernidad en clave neoliberal.

Otra lectura posible es la del *tableau vivant*, cuyo origen puede rastrearse en la Edad Media como el modo de escenificar momentos de la liturgia cristiana. Estaba representado por actores o modelos que reproducían una composición artística que podía ser una pintura, una escena literaria – un pasaje bíblico, sobre todo– una escultura, etc. Con frecuencia este montaje se refería a temáticas religiosas, alegóricas o históricas. Quizás a instancias de la nobleza y de una burguesía ascendente, el estatismo propio del *tableau vivant* evolucionó hacia el movimiento de los personajes. Más tarde, con la inclusión de diálogos, canciones y recitaciones, es decir, la dramatización surgió el *tableau parlant* (Ferré, 19-28).

El *tableau vivant* se desarrolló como una forma de entretenimiento durante el siglo XIX. Diferentes personajes se disfrazaban y posaban emulando la imagen de una pintura. Fue muy popular y alcanzó su momento de esplendor relacionado con la fotografía. Sin duda, esta pintura viviente impregna diferentes artes, técnicas y prácticas del arte contemporáneo y posee una importancia capital en el arte del siglo XX: el cine (Vouilloux 2014). La idea de considerar *La mano invisible* como un *tableau vivant* radica, en primer lugar, en la posibilidad de analizarlo como una escena histórica y, en segundo lugar, en el modo en que la escena en la nave ilumina trabajos invisibilizados, genera imágenes performativas realizadas por personas reales a través del espectáculo de sus cuerpos, que ponen de manifiesto interrogantes en el orden de lo político y lo estético. La escena en el hangar constituye una performatividad calculada en la cual se trasunta la enajenación en los cuerpos de los contratados como lo exhibible, lo usable y lo descartable. De ello se sigue que la “espectacularización teatral” de la que serían víctimas los personajes en la ficción de Rosa son productivos ideológicamente, se sirven de los mecanismos históricos para revertirlos y de ese modo, visibilizan la explotación laboral contemporánea. *La mano invisible* muestra escenas efímeras y repetidas obsesivamente, que permiten cruzar las fronteras existentes entre la pintura, el teatro, el cine y la *performance*. Además, como escena laboral, pierde toda localización geográfica aunque no histórica.

El elemento característico del *tableau vivant* y que constituye un argumento importante para considerar la novela como tal es la expresividad corporal. En el hangar y desde sus hogares, el público asiste a la situación existencial de los personajes a través de lo corpóreo. Cada espectador tiene la posibilidad de focalizar en cualquiera de las escenas laborales. En estas, los trabajadores se ponen a prueba representando sus oficios y también evidencian el cansancio y el dolor producto de movimientos mecánicos. En la hipérbole del *tableau vivant*, los trabajadores ¿son efigies, estatuas, momias como resultado del sinsentido del trabajo? Estos personajes reificados resultan metáforas de la condición humana, que en cada escena permiten a los espectadores construir biografías anónimas.

Una escena de la novela muestra el momento en que ingresan a la nave unos inspectores de trabajo:

Los trabajadores se quedaron quietos en sus puestos, sin entender bien qué pasaba pues con los reflectores apenas veían el movimiento inusual de gente aunque sí escuchaban voces imperativas y gritos de protesta. Se miraban unos a otros, sin atreverse tampoco a abandonar sus puestos, cada uno congelado

en el gesto que le define, el albañil con la paleta en la mano, el carnicero con el cuchillo recién descargado sobre un pollo, la teleoperadora callada pero sin dejar de sonreír, y así todos, como figuras de un belén, hasta que los inspectores les pidieron que se aproximaran al centro de la nave (*La mano invisible* 143).

La potencialidad del *tableau vivant* puede relacionarse con tomas cinematográficas que resaltan los movimientos repetitivos y los recursos interpretativos de los trabajadores que delatan rigidez en sus cuerpos y la pérdida de flexibilidad producto de movimientos insistentes. Las lecturas de *La mano invisible* como *reality show*, museo antropológico y *tableau vivant* se superponen y pueden ser pensadas como un artefacto o, quizás, como un dispositivo, en un sentido amplio. Ya sea como lo consideró Michel Foucault (1991): una red, un acontecimiento⁸. En cuanto a la red, el contrato entre la empresa y los trabajadores es un documento que articula un conjunto heterogéneo de saberes, reglamentos, instalaciones, prácticas e instituciones, entre otras, que son explicitadas o no. En cuanto al acontecimiento, *La mano invisible* evidencia la emergencia del trabajo y los trabajadores en tiempos neoliberales. Produce subjetividades y los dota de historicidad cristalizando las escenas en los diferentes personajes. Esto se alcanza mediante la repetición mecánica, robótica, que se inscribe en sus cuerpos y determina formas de comportamiento. Para hacerlo evidente, incuestionable, la empresa busca la pericia en cada contratado. Entendida cada una de las posibles lecturas como un panóptico y para continuar privilegiando el lugar del cuerpo, se puede considerar la reflexión al respecto de Giorgio Agamben:

Recapitulando, tenemos, pues, dos grandes clases, los seres vivientes (o las sustancias) y los dispositivos. Y, entre los dos, en tercer lugar, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos (*¿Qué es un dispositivo?* 18).

En *La mano invisible*, más que una lucha, se observa el disciplinamiento, la sumisión de esos cuerpos mediante el uso metódico de su *tekné*. A ello es necesario señalar que en su ambigua condición de trabajadores o actores, y como consecuencia del dispositivo, sufren un proceso des-subjetivante, es decir, que pone en crisis la subjetividad. Las condiciones laborales impuestas manifiestan el problema de la subjetividad de cada uno de ellos. La escena que reproducen diariamente dispara el interrogante sobre quiénes son, qué hacen y para qué. Todo podría responderse de manera sencilla: por trabajo, por un salario. Sin embargo, una vez obtenido el mismo, las condiciones del contrato hacen que ellos se reconozcan como individuos fragmentados, inseguros e inmovilizados. Su preocupación no es la de cómo son percibidos por los espectadores sino cuál es su condición de sujetos, su interioridad. Además, el contrato es la representación del biopoder sobre sus cuerpos.

Así, cada uno de los cuerpos de los trabajadores lleva inscripta la historia del trabajo. En *La mano invisible*, el cuerpo del trabajador muestra una lección –paradójicamente– marxista. Mediante acciones “programadas”, el trabajo ha esculpido y modelado esos cuerpos. Como afirma Karl Marx, lo primero que produce el trabajo es el cuerpo del obrero, el cuerpo del trabajador⁹.

En su lectura sobre Marx, Erich Fromm señala que: “La crítica principal de Marx al capitalismo no es la injusticia en la distribución de la riqueza; es la perversión del trabajo en un trabajo forzado, enajenado, sin sentido, que transforma al hombre en un ‘monstruo tullido’” (52-53). La imagen corresponde al proceso de deshumanización a que es sometido el obrero en la sociedad del espectáculo (55). En esa dirección de lectura, Foucault profundizó y extendió las investigaciones de René Descartes sobre el cuerpo como modelo mecanicista. Desacralizado, es convertido en un objeto de investigación: es el cuerpo-máquina como propuso Le Mettrie

8. En la concepción foucaultiana las nociones de episteme y dispositivo están próximas porque ambas establecen un plan para alcanzar un fin específico. En ambas se puede diferenciar la estrategia del modo de alcanzar el objeto perseguido. En particular la episteme se ocupa de lo discursivo en tanto que el dispositivo considera múltiples y diversas facetas de la sociedad. La episteme es el reconocimiento de una manifestación de poder a través del análisis de una formación discursiva. En cuanto al dispositivo, Foucault realiza una acción cada vez más inclusiva. Es decir, no propone una síntesis sino un efecto proteico que considere elementos que corresponden a la esfera de lo dicho y de lo no dicho. Por este motivo pensar el dispositivo como una red permite dar cuenta de un momento dado, de diversos discursos relacionados por un tipo de saber que los determina y reproduce. Ello responde a un fin determinado.

9. Cf. Capítulo XXII “El trabajo alienado” (*Manuscritos económico-filosóficos de 1844* 104-107).

en 1748. Este modelo mecanicista –asegura Foucault– organiza una “tecnología política del cuerpo”, que reside en la relación que se establece con las instituciones, lo que determina una instrumentalización del cuerpo disciplinado y mecanizado para alcanzar el mayor grado de producción. En palabras de Foucault: “El cuerpo sólo se convierte en fuerza útil cuando es a la vez cuerpo productivo y sometido” (*Vigilar y castigar* 33). Ese cuerpo-máquina (y sus insuficiencias), como posteriormente caracteriza David Le Breton, es una de las “nuevas prácticas sociales que la burguesía, el capitalismo naciente y su sed de conquista inauguran” (75).

Desde esta perspectiva y volviendo sobre la novela, Rosa hace hincapié en la marginalidad del espacio y la política sobre los cuerpos, de esa manera expone la gravitación del sistema a través de una extrema visibilidad que exhibe las condiciones laborales del paradigma económico neoliberal en la actualidad. Así, elabora un discurso y una poética desde el margen con personajes anónimos, un relato contra-hegemónico que, para ser efectivo, debe reproducir hasta el hartazgo lo estandarizado, lo hegemónico y los consecuentes procedimientos de integración y exclusión con el fin de dar cuenta de lo precario y lo provisorio.

A través de la puesta en escena se intensifican condiciones laborales y el grupo de trabajadores en el hangar se presenta allí para mostrar, actuar y representar su quehacer cotidiano mientras son observados con extrañeza y con desinterés. En resumen, aunque esta escena sea leída como *reality*, museo o *tableau vivant*, Rosa no propone un escenario a-histórico. Muy por el contrario, se sirve de la historia para pensar y reflexionar la explotación contemporánea mediante la “espectacularización teatral”.

Actuar para vivir

Para privilegiar el lugar de los trabajadores, Rosa escoge en el inicio de la novela un epígrafe:

Y no creas que esto me ha suscitado impulsos de rebelión. No, sino todo lo contrario, la cosa que más lejos estaba de imaginar: la docilidad. Una docilidad de bestia de tiro resignada. Me parecía que había nacido para esperar, para recibir y ejecutar órdenes; que toda la vida no había hecho más que esto, que nunca haría nada más (*La mano invisible* 9).

Es una cita de Simone Weil (1909-1943), que pertenece a “Carta a Albertine Thévénon” (*La condición obrera* 41-48)¹⁰, publicada junto al *Journal d’usine*. En este último ensayo se puede leer como la acción de un etnógrafo en una comunidad desconocida. Sin la necesidad de informantes se incorpora para poder describir y realizar –“vivenciar”– su propia experiencia. Rosa pondera esa escritura entre la antropología y la sociología pero para contar sobre el trabajo opta por mantenerse en la esfera literaria. En este sentido, utiliza registros como incrustaciones propias de las ciencias sociales o bien en boca de los personajes los parodia y los convierte en opiniones.

Rosa tiene una mirada próxima al entomólogo cuyo primer gesto es reconocer la invisibilidad en los distintos ejemplares y sus actividades mecánicas. Pero ampliando el foco, trasciende el espacio de los trabajadores para considerar al público presente del otro lado de los cristales. Los incorpora porque sus reacciones o lo que los trabajadores perciben como intervenciones forman parte de la performatividad buscada para el show. Así, tanto Weil como Rosa, realizan incursiones en el mundo real del trabajo.

La novela de Rosa comienza *in media res* cuando el albañil ingresa al escenario. En el hangar irán apareciendo diferentes personajes: un carnicero, una empleada administrativa, una joven estibadora, una

10. Weil fue una intelectual judía laica que se convirtió al cristianismo. Docente de profesión, decidió trabajar durante casi un año en las fábricas Althson y Renault para tomar contacto con “la vida real”. Allí escribió su *Journal d’usine* (publicado en 1962) contiene varias cartas sobre el tema escritas entre 1934 y 1936, un diario sobre la vida en la fábrica y sus reflexiones sobre la condición obrera (1936-1942). Allí anotó minuciosamente sus experiencias y sensaciones en ese espacio, desde el recuento de horas hasta conocer las cuestiones técnicas y mecánicas del funcionamiento de las máquinas. Además detalla su cansancio personal, su sorpresa al descubrir la ausencia de camaradería y solidaridad, y la dureza fabril. A propósito del epígrafe escogido reconoce la “docilidad” del obrero. Lo más parecido a la esclavitud, apunta.

teleoperadora, un mecánico, una costurera, entre otros. La situación da cuenta de un momento teatral con la tentación de ese protagonista por saludar. Es el albañil quien, transcurrida una semana, “camina sin naturalidad...” y sabe de la proximidad de un público “por las miradas, las toses y una risa que quiere creer no la ha provocado su llegada” (12). Tiene la tentación y los miedos del artista puesto que sabe que está siendo observado. Desde el inicio de su jornada reconoce un problema con la verosimilitud. Sus pensamientos y su actitud dan cuenta de su enojo por la representación: “Un disfraz, se dijo el primer día..., ahí viene el albañil” (12).

La preocupación de este personaje reside en lo que pretenden quienes lo contrataron. Me refiero a la cantidad y variedad de materiales y herramientas que “nunca las necesitaría, están ahí por ignorancia, porque las compró alguien que nunca puso un ladrillo ni vio ponerlo” (*La mano invisible* 13). El albañil considera que el exceso y variedad forman parte de la escenografía, “crear ambiente” dirá— para “los turistas del trabajo” (30). Luego, la representación implica una tensión entre la teoría y la praxis o entre el modo de proceder de un arquitecto y el hacer de un albañil. “Sería capaz de levantar la pared a ojo”, reflexiona (13). Se observa un comportamiento minucioso, metódico, de manual; el albañil lleva a cabo el “juego de construcción” requerido: material ordenado y una amplia variedad de herramientas, su mono impecable y la construcción siempre igual. El momento de preparar la mezcla se convierte en una actividad decisiva.

De modo que es una representación teatral en la medida en que en el contrato los trabajadores tienen que realizar su actividad de determinada forma, cumpliendo paso a paso un programa, para hacer explícitamente visible su oficio. En otras palabras, y pensado cinematográficamente, es como un “guión de hierro”. Las reflexiones del albañil cuestionan esa práctica y abogan por un estilo o por una forma personal de realizar su oficio:

En fin, vamos a ello. Coge lo necesario y se arrodilla sobre el piso para empezar las mediciones. No las necesita, [...] sin poner ni siquiera una regla ni un solo cordel y no se desviaría un centímetro, pero forma parte del acuerdo, hay que medir antes (13).

Precisamente, “En fin, vamos a ello” es una retahíla que el albañil masculla y lo hace discutir en soledad. Ello pone en crisis lo teatral, el guión, y lo hace de dos maneras. En primer lugar, trabajar siguiendo los pasos no daría cuenta de un saber sino de lo inverosímil que resulta la acción. Para quienes organizaron esa experiencia, lo metódico sería lo real de lo real. No obstante, las reflexiones del obrero desbaratan todo ello a partir de la referencia de una ropa siempre impecable —como un disfraz— y, por ejemplo, la imposibilidad de fumar mientras trabaja. En segundo lugar, reclama que le permitan trabajar a su estilo e introducir acciones performativas que desarticulen la lógica robótica y seriada que le exigen¹¹.

En ese sentido la intervención del albañil es sumamente importante puesto que mantiene una actitud subversiva respecto de quienes lo contrataron. Él es el que introduce la idea del zoológico. En efecto, este show, representación o investigación escogen la lógica del ejemplar, ese sujeto único que es el que puede ilustrar cómo se hace o se hacía mejor esa tarea. Ya no importa el colectivo sino el individuo.

Nada de zoo, responde el acompañante, esto es el circo de Buffalo Bill, indios disfrazados de indios y haciendo lo que se espera que haga un indio, montar a caballo, lanzar flechas, tallar dioses de madera y aullar para que los espectadores sientan que están viendo un pedacito del salvaje oeste (*La mano invisible* 104).

11. Lo que se exhibe es la propuesta de Chaplin en *Tiempos modernos* dada la maquinización y robotización del hombre y su consecuente enajenación en solitario. Puede agregarse a esta referencia el film de René Clair: *À nous la liberté* (1931). Aunque la película deja un mensaje sobre la solidaridad y la amistad y sobre cierta confianza en el progreso científico, no es menor la crítica al taylorismo desde una perspectiva marxista. A modo de ejemplo, al respecto hay dos escenas. La primera es al comienzo con los protagonistas Louis y Émile. Clair establece un paralelismo entre la vida carcelaria de los reclusos en la prisión y la de los obreros en la fábrica. La segunda escena muestra un error que se produce en la línea de montaje a partir de una distracción. Además del problema que genera, visibiliza la desautomatización por un instante.

Además, se hace referencia al hacer y al anonimato de su tarea mientras camina por la ciudad:

Reconoció varios bloques en que había trabajado, y aunque se detuvo un rato a mirarlos, comprobó lo que ya se esperaba: que no le despertaban nada parecido al orgullo, no los percibía como suyos, haber levantado muchas de sus paredes no le hacía sentir ninguna forma de autoría [...]: lo imprescindible para hacerlo no fuimos los trabajadores sino nuestro trabajo (*La mano invisible* 37).

Otro de los personajes es el carnicero, el cual otorga una perspectiva distinta. En la novela este personaje ataca a los espectadores bien pensantes, los llama “almas sensibles” (77) que vieron

[...] demasiadas películas de dibujos animados con animales que cantan y ríen y lloran y sufren, mucha pena por el perrito abandonado pero nunca se les ocurre pensar, cuando se comen un filete o un muslo de pollo de dónde ha salido eso, cómo ha llegado hasta su plato, acaso se piensan que a las bestias las duermen dulcemente o les dan una pastillita para que no sufran, no lo piensan, claro que no, pero tampoco quieren saberlo (79).

Esta cita furiosa es una suerte de invectiva contra el consumidor urbano y su hipocresía. Pero el carnicero atrae el interés del público. La clave es su tarea con seres vivos y el espectáculo de la sangre. Es consciente de ello y sabe cómo manejar la curiosidad que suscita. Posee un registro preciso de los tiempos cinematográficos y de las necesidades del público para utilizar sus cámaras fotográficas e inmortalizar ese instante del ritual de la sangre. Por ello, el carnicero ralentiza sus movimientos corporales para preparar el clímax.

Mediante dos recursos logra que los espectadores pasen de la fascinación al espanto. El primero radica en sus acciones performativas, es decir, el modo en que su cuerpo se relaciona con el animal a sacrificar. Todos sus movimientos son precisos y certeros. El segundo –estrechamente relacionado con el anterior– son sus herramientas. Fundamentalmente utiliza el hacha y el cuchillo. Cada una de ellas señala dos momentos diferentes. Con el hacha probablemente realice la acción más efectista, que supone el descuartizamiento y la aparición de la sangre. El cuchillo sirve en la fase posterior, asimilable a la actividad de un cirujano. Es una acción microscópica que dará como resultado los diferentes cortes de la res.

Ayudado por un mozo que le trae incesantemente vacas, cerdos, ovejas y conejos para el espectáculo, el carnicero sabe que la representación es incompleta porque evita un paso, el de la muerte del animal. En sus reflexiones trata de recuperar esa secuencia desde el lugar del animal cuyo corolario es: “si lo que les pasa a los animales es que no pueden con su alma” (78). La humanización que ensaya no impide que su explicación incorpore el momento previo a la muerte como el condenado ante el patíbulo porque “ha oído los chillidos de quienes le precedieron, que huele la sangre y hasta la muerte y por eso se tira al suelo y se niega a dar un paso, que lucha por su vida” (78). También hace referencia al último viaje en el camión, en pie, hacinados y en ayunas “para que tengan los intestinos vacíos y no contaminen con su mierda los filetitos que luego se comerán esas mismas almas sensibles” (79).

Como un conocedor del proceso de carnización del ganado, utiliza dos procedimientos. En primer lugar descosifica a la bestia describiendo superficialmente el recorrido del animal desde el campo hasta el matadero. Es decir, desanda “el último viaje” del ganado y deja entrever aquello que los consumidores no desean saber cómo sucedió. Habla, por

ejemplo, del transporte, el mantenimiento en corrales y las condiciones del sacrificio del animal. Todo ello “para alcanzar los objetivos deseados de una matanza humanizada, higiénica y racional” (Barzola 3), pero sobre todo, para evitar cualquier pérdida económica. De allí que no solo desreifique a la bestia sino que la humanice. Esta imagen de resistencia ante lo inexorable y la actividad como montaje explicita la matanza. El segundo procedimiento consiste en una descripción asimilable al *giallo*, al registro periodístico sensacionalista policial que privilegia las escenas de sangre, violencia y escatología jugando con la ironía y el buen gusto de las “almas sensibles”. La actitud es aviesa porque por un lado manifiesta privarlos de las escenas para evitarles el mal gusto pero, por el otro, no se reprime de hacerlo. Por este motivo se puede afirmar que reclama lo real mediante la muerte del ganado. Si no se supiera que estos comentarios corresponden a un carnicero se podrían leer como un manifiesto vegano.

Al igual que sus compañeros de trabajo, el narrador acude a la memoria de ese oficio:

Qué diferente esta forma de trabajar, este coger la ternera o el cerdo enteros y recorrer cada estación hasta dejarlos troceados y deshuesados, qué diferente al matadero industrial donde pasó siete años antes de quedarse fuera por un expediente de regulación; aquí se siente como si estuviera en un taller, un pequeño taller, [...] así él aquí, desmontando la ternera pieza a pieza como un artesano, qué diferente de la fábrica, él la llamaba así, fábrica, esto no es un matadero, es una fábrica, aquí se hacen filetes y pechugas... (86-87).

En esta reflexión sabe que su trabajo se encuentra en franca desaparición. Y en relación con el espectáculo se expresa que la tarea necesita de un orden preciso:

Pero él no es un sádico, que nadie se confunda, él no disfruta degollando corderos ni pollos, lo que le pasa es que tiene claro cómo funcionan las cosas, cómo hay que hacerlo para que todo salga bien, para que haya filetes en una bandeja en el supermercado y se los preparen a la plancha los quejicas cuando lleguen esta noche a casa (82).

La escena del carnicero descuartizando incesantemente animales parece dejar en claro que no hay finalidad en su tarea (al igual que en la de los otros trabajadores). Contratados por una extraña empresa, la intención es –quizás– la de mostrar la “esencia” del trabajo a un público “curioso” que asiste libre y gratuitamente al espectáculo, aunque sin percibir la finalidad de ese trabajo y percatándose tan sólo de la monotonía que emana de algo tan repetitivo. Únicamente los espectadores parecen interesarse cuando surge algún roce entre los trabajadores al cuestionarse el sentido de su actividad porque, en efecto, tienen la sensación de que el trabajo abstracto puede dejar paso a la aparición de vidas y conflictos individuales. De esta forma, el carnicero trabaja en los tiempos de la representación y así acredita el sin sentido de ello. Hay una suerte de bucle, de relato sin fin:

Cierra el grifo de la manguera, y mientras los últimos restos de sangre, carne, cartílago y pellejo se escurren por el sumidero, hace una señal al mozo, que al verle suelta los tabloncillos con los que lleva un rato peleándose y corre a la cámara frigorífica al fondo de la nave. (*La mano invisible* 77).

En términos generales, se puede afirmar que el modo de presentación de todos los trabajadores es similar. Se irá conociendo la actividad de cada uno de ellos lentamente. Actividad, probablemente sea el término más apropiado. En su primera acepción del *DRAE* es definido como la

“capacidad de obrar o producir algo”, que aquí genera un sujeto anónimo. ¿Es un trabajador, un actor, un hacedor? El reconocimiento del trabajador se alcanza a partir de su hacer. Es decir, cada uno es un *homo operatur* que desautomatiza su *tekné* ya que la idea es que al ser observados, el público conozca cómo trabaja un carnicero, una costurera, etc. Además a través del narrador se conocerán las actividades actuales y parte de sus historias personales-profesionales.

En el caso de la empacadora, la enajenación surge al recordar sus historias en otros talleres y por su actuación en el hangar. Este personaje revela la idea de producción a través del ritmo pero sin estridencia alguna. Diversas circunstancias como la conversación con otras compañeras, la vigilancia del jefe y la “incidencia” en el pago, la transportan al pasado. Su actividad es la estiba de las piezas de diferentes tamaños: “... dos redondas, dos cuadradas, dos triangulares y dos rectangulares, levanta la caja, se gira en la silla, la coloca en la torre de cajas llenas y se vuelve ligeramente para tomar otra vacía y vuelta a empezar” (51). Es el modo de privilegiar su obsesión por el ritmo de producción en el que se incluye una línea de montaje para no perder tiempo ni dinero. La empacadora tiene reflexiones que –por momentos– la colocan en la esfera patronal y también en la que se reconoce como una mera pieza del engranaje de producción. Asimismo, describe una preocupación por no pensar a través de una operación mental que se podría denominar dinámica obsesiva. Este personaje trae su historia laboral vinculada a la rutina y la enajenación:

[...] eso se decía ella cuando entró en la fábrica el primer día, qué bien, un trabajo en el que no hay que pensar, todo fácil, y en parte es cierto, no hay que pensar, [...] es cierto que se desarrolla una rutina de movimientos mecánicos, pero eso no significa que desocupes la cabeza para pensar en tus cosas” (65-66).

Ello se hace patente a través de automatismos diversos y una mínima “atención requerida.” Sin embargo, esa situación no le permite evadirse. Es la tensión contra el error en la “secuencia programada”.

Quizás el ejemplo preciso de la incertidumbre de los trabajadores sea la reflexión de la empacadora que refiere –sin saberlo– a la teoría keynesiana:

Es como aquello que oyó alguna vez de poner a los obreros a abrir los hoyos y luego cerrarlos de nuevo, para tenerlos ocupados y poder justificar el sueldo que se les paga; pues aquí es igual: no hay producción contabilizada al final del día o del mes, no hay objetivos que alcanzar... (75).

Su cavilación conlleva ideas más profundas. Como afirma, lo importante es poder pagar las cuentas y ayudar a su madre. Pero, además, dada su condición ambigua de trabajadora/actriz incorpora una nueva vuelta al espiral de la enajenación. Desde una perspectiva marxista, el espectáculo del trabajo hace que la actividad sea una mera escenografía y una escena infinita. Si bien es cierto que todos concurren diariamente al trabajo, cumplen un horario y obtienen un buen salario a cambio de su fuerza laboral, en términos de producción, no hay creación o fabricación de una mercancía. Así, desde la ficción del *reality*, el trabajo carece de sentido y puesto que la mercadería nunca ingresará al mercado, no posee ni “valor de uso” ni “valor de cambio”. La reflexión de la empacadora permite revisar la reflexión de Marx sobre la mercancía en la espectacularización del trabajo: “A primera vista, una mercancía parece ser una cosa trivial, de comprensión inmediata. Su análisis demuestra que es un objeto endemoniado, rico en sutilezas metafísicas y reticencias teológicas” (*El capital* 84).

La pregunta con que se inició este artículo “¿Por qué trabajamos?” se convierte para el albañil, la empacadora, la empleada administrativa, el carnicero, la teleoperadora, el mecánico y la costurera, en un enigma y en una sumisión a las condiciones laborales imperantes. Esta misma pregunta tiene su eco en otros de los personajes. Me refiero a la tertulia de especialistas que, a propósito del programa, se interrogan sobre si lo que se hace en el hangar es “trabajo o es otra cosa” (*La mano invisible* 75). Quizás una respuesta posible sea que finalmente, los trabajadores comprendan su condición real en el depósito. El escenario, las luces, la escena sempiterna y el público privilegian su condición de “actores”. A diferencia de esos actores que para crear sus personajes deciden investigar y conocer los ámbitos y hasta alguna persona, los protagonistas de *La mano invisible* no necesitaron aprendizaje alguno del guión ya que fueron contratados para representar lo que hacen diariamente. Por este motivo su mercancía deja de ser lo que producen y lo que destruyen o descartan, para transformarse en la representación del proceso productivo hasta su consecución.

De alguna manera, la exposición de cada uno de los trabajadores y sus oficios remite a lo analizado por Benjamin Coriat en *El taller y el cronómetro*¹². Para este autor, el modelo de la fábrica americana —es decir, el Fordismo— terminó con el tiempo de las “secuencias adquiridas” (2000: 45) y “los tiempos muertos” (8). En cuanto a las primeras, Coriat se refiere al fin del oficio con sus secretos y sus saberes propios de los gremios medievales. Ese proceso productivo “artesanal” implicaba etapas entre las que se cuentan “los tiempos muertos” del proceso de la materia sobre la que se actuaba, la utilización de las herramientas, los tiempos personales del obrero y una serie de factores propios de cada oficio. Es la dictadura del cronómetro o de cualquier instrumento de medición del tiempo como lo ideó el Taylorismo. Esta nueva organización está basada en una línea de montaje que busca lograr la regulación de los tiempos de producción y la economía de la mano de obra, lo que supone un mejor aprovechamiento del tiempo y una mayor productividad. Como contrapartida, se acaba el oficio como tal dado que, como es un proceso mecanizado y estandarizado, el obrero no tiene acceso al proceso completo —solo realiza una acción repetitiva para producir una parte— y, por tanto, pierde el control, que queda en manos del patrón. Este constituye el primer paso hacia la enajenación que se completa mediante las nuevas tácticas empresariales con la ruptura de los lazos sociales durante la producción. La cofradía de antaño y la pertenencia a una clase y el gremio no están considerados en el nuevo contrato laboral. La lógica laboral impuesta se apodera de los cuerpos y propone un trabajo parcial e individual para el obrero. Las acciones que realizan los trabajadores del hangar están vaciadas de contenido. En segundo lugar, se busca borrar cualquier marca personal o estilo de trabajo. Y, por último, se subraya la inutilidad mediante la destrucción, el descarte e, incluso, la reconstrucción.

Además, en el espectáculo del trabajo se cuela cierta intimidad de los trabajadores a través de sus enojos, discusiones y reflexiones. Valga como ejemplo la vida de la costurera y el modo de entender su oficio a partir de las fórmulas paremiológicas. Mientras confecciona ropa recuerda que “había mamado todo ese esmero que su madre le pedía cuando las dos cosían juntas en casa...” (*La mano invisible* 208) y es lo que permite que afloren los refranes maternos en la forma más “machacona”, fastidiosa e insistente de la sabiduría popular: “la mejor herencia es trabajo y diligencia”; “de dios abajo cada cual a su trabajo” (209). Se comprueba la rabia acumulada y el hecho de que sigue pensando el trabajo como dignidad de generaciones que ya no reconoce. La costurera introduce un nuevo problema, el lugar del artesano¹³:

[...] pero después de tanto tiempo trabajando con máquinas industriales le dio risa ver este trasto de andar por casa, para esto

12. Teniendo en cuenta las distintas escenas laborales en la novela, taller es sinónimo de oficina, obra en construcción, fábrica, etc. y cronómetro es la imagen de cualquier tecnología de medición de tiempos y movimientos que se han desarrollado después del taylorismo.

13. Marx en el Libro I cap. 13, “Maquinaria y gran industria”, *El Capital*, afirma: “En la artesanía y la manufactura, el trabajador utiliza una herramienta; en la fábrica, la máquina utiliza el obrero. En el primer caso, los movimientos de los instrumentos de trabajo provienen de él; en el segundo, debe seguir el movimiento de las máquinas. En la manufactura, los trabajadores son una parte de un mecanismo vivo; en la fábrica, hay un mecanismo inerte, independiente del obrero, quien se convierte en un simple apéndice vivo” (*El Capital* 232).

que le hubiesen dado mejor una aguja y un dedal y a coser a mano, más entretenida estaría, y algunos espectadores lo apreciarían más... (*La mano invisible* 212).

Tanto su madre como su tía están aún presentes. Un comentario en el diario sobre el *reality show* con el que su madre acordaría le genera una nueva reflexión. En esta oportunidad cavila sobre la condición de las trabajadoras de la costura. Ella le decía que trabajar con la máquina le producía cansancio y dolores y que con el dedal y la aguja recuperaba elasticidad. De modo que esa efímera vuelta a lo artesanal le proporciona un hálito de libertad y el retorno al mundo del detalle en clave de bordados, ojales y distintos tipos de puntos de tejido.

La historia familiar de la costurera revela una supuesta "dignidad del oficio" o "el árbol genealógico" de los trabajadores. Sabe de la invisibilidad de sus profesiones que alcanza a sus compañeros: sus actividades carecen de firma y, por tanto, no dejan huella, permanecen en el anonimato. Esa ausencia de reconocimiento los determina social y económicamente.

Probablemente sea el mecánico el que tiene una mejor relación con su trabajo y por ello, despierta la expectativa del público. El "niño feliz" como lo llamaban en los primeros talleres donde trabajó se considera diferente respecto de los contratados. Como un relojero o como un niño eterno, se sumerge en cada auto para desarmarlo y reconstruirlo con intensidad: "Saca la última rueda, y aprovecha que lo tiene en alto para desmontar el tubo de escape, una pieza de museo, ya no se hacen tubos así..." (*La mano invisible* 193). La diferencia respecto de sus compañeros reside en el valor que le otorga a cada auto y a cada pieza. Su condición de "restaurador" se verifica en que es el mediador cuando sus compañeros tienen alguna diferencia o pelea.

Su relación entre el juego y el trabajo permite leerlo desde otra perspectiva cercana a las ideas de George Bataille. A este escritor de filiación nietzscheana le importan la risa y el juego por sobre el conocimiento y el trabajo. La razón de esta elección reside en que tanto aquellos dos como la obra poética suponen una erótica y un principio de soberanía. Como se afirmó, el mecánico convierte su tarea en juego y vive su trabajo como si jugara. Siguiendo a Bataille, el "niño feliz" se entrega a una actividad inútil y la disfruta; aunque lo que realiza no tiene sentido ni finalidad productiva en ese contexto, lo goza. No hay en él ninguna clase de cálculo futuro. El mecánico en su juego solitario de armar y desarmar es puro instante y quizás en ello radique tanto el reconocimiento del público como un gesto soberano político y hasta antisistema. Este personaje piensa su actividad como un proceso de construcción y deconstrucción *ad infinitum*. Esta actitud lo convierte en el trabajador modelo para quienes lo contrataron. De este modo su conducta lúdica transforma bujías, faros, asientos, cubiertas, pedales, motores y tantas cosas más en juguetes. Así, la tarea con cada una de las partes de un coche le evita la nostalgia sobre su infancia. En su historia personal se considera un obrero anónimo en el sistema de montaje, que reivindica: "la cantidad de gente que ha tenido que poner su trabajo para que tú te puedas sentar en el asiento de tu coche..." (*La mano invisible* 199).

A los personajes analizados, que se completan con la teleoperadora, el mozo, la empleada administrativa y el vigilador es necesario agregar tres personajes más. El primero aparece como el muchacho, "que nadie sabe a qué se dedica" (*La mano invisible* 176). Es el informático cuya función se conocerá a través de la telefonista, que decide no guardar el secreto. Le explica que su actividad consiste en "una gestión de nóminas, incluso de recursos humanos" (328). Cuando la noticia llega a los otros trabajadores deja de ser considerado un "brujo" o un "mago" para convertirse en un "chivato". El enojo, la furia de sus compañeros se produce porque precisamente la actividad que le asignaron rompe un imaginario de

compañerismo laboral. El informático trata de explicar su labor para poder salir de su lugar de espía y dejar su condición de infiltrado. En esa circunstancia todos se abroquelan como una comunidad laboral y lo acorralan. Para explicar, solicita que la reunión se realice “fuera de cámara”, acción que enoja al público. Allí, el informático intenta convencerlos de su inocencia para lo cual explica aquello que le solicitaron hacer cuando lo contrataron: “[...] la gestión de recursos humanos. [...] algo habitual en muchas empresas hoy, programas que controlan los tiempos de trabajo de sus empleados y miden la productividad individual y la colectiva” (334).

De manera que esta labor de “recursos humanos” resulta un eufemismo del actual sistema de control capitalista. En su acción persuasiva pregunta a algunos de ellos si en otros trabajos no les ocurría esto de modo explícito. Además de explicarles la cantidad de dispositivos que se colocan en fábricas, oficinas y talleres con la anuencia de los delegados sindicales. Y el último golpe que les asesta es la pregunta si en el contrato habían aceptado ser observados. Pero el argumento no solo no convence a sus compañeros sino que alguno de ellos elucubra que quizás “él fuese el cerebro de todo esto, el responsable de la performance, experimento o circo que todos llevaban semanas intentando descifrar” (330). Pasados cuatro días regresa a escena indultado por el público.

El informático es la personificación del panóptico moderno y, además, posibilita una crítica a la lógica invasiva de la tecnología y a algunos de sus inventores y factótum. Su afirmación “son el rostro bondadoso del capitalismo” (333) podría leerse como una crítica a personalidades del mundo de la tecnología, los medios y las redes sociales. Además, este personaje pone de manifiesto el problema de los trabajadores: la tensión entre realidad y ficción. Cuando el informático sincera su actividad, los otros trabajadores buscan respaldo y “asilo” en “el afuera”. Por ese motivo apelan –no sin miedos ni aprehensiones– a la posibilidad de una denuncia laboral, a los convenios colectivos, las leyes vigentes y el apoyo de los sindicatos. Pero el informático les recuerda que firmaron un contrato entre cuyas cláusulas aceptaron ser observados y un proceso de productividad creciente. Esta situación determina la enajenación colectiva del grupo en un escenario que desconocen. De allí que la huelga de brazos caídos que propone la costurera no sea más que una posibilidad de la *performance*.

El segundo personaje es el de la limpiadora. Su problema es que no sabe si está incluida en el grupo de los trabajadores-actores para ser observada. Más allá de su pertenencia y de que no tiene problemas en ser observada, ella sabe de su invisibilidad y sentencia: “porque para que la mirasen, primero tendrían que verla [...]” (*La mano invisible* 144). Su gesto corporal es la genuflexión propia de su trabajo de limpieza e ironiza sobre la posibilidad de ser considerada “la artista de la fregona” (155). Su trabajo consiste en la limpieza general pero está indisolublemente asociado a los baños. Esta actividad pone en evidencia su condición de servicio por estar relacionada con lo escatológico. Por este motivo cuando ella abandona el trabajo no importan los motivos sino que se solucione el problema de la suciedad de los sanitarios. Esto ratifica la invisibilidad de la trabajadora, su anonimato y la necesidad de sustitución inmediata. Las propuestas de “división del trabajo” que propone el camarero como solución práctica no son aceptadas por el grupo. A propósito de un supuesto encuentro sexual del camarero con una prostituta que forma parte del público, ella le informa sobre sus tarifas y él hace una contraoferta: “Y por veinte me limpias los dos baños, pregunta él sacando un billete. Ella se gira hacia él, boquiabierta, y entonces saca otro más: veinticinco, te pago veinticinco, no hace falta que lo dejes brillante, solo un repaso general [...] ah, y acepto también la paja, ya puestos” (267). La escena da cuenta de la humillación y explotación entre trabajadores, cuando el camarero la contrata clandestinamente establece una lógica de “libre mercado”, ya que ella acepta los términos para conseguir el trabajo de limpiadora.

El tercero es un caso que resulta difícil de catalogar o que desestabiliza el catálogo existente. Me refiero al “rumano”, un personaje excéntrico en su lugar de colocación. Por un lado, es un sujeto que aporta contemporaneidad a la historia. Él representa a los europeos del Este y a los inmigrantes indocumentados en general. Es la inmigración de la mano de obra barata, mal remunerada, de modo que introduce la globalización en su faceta negativa, mediante su presencia. Sin embargo, desde su perspectiva, convierte a España en tierra de promisión. En su envés, su figura genera comentarios y acciones xenófobos dada su disposición para realizar cualquier tipo de tarea, porque encarna la flexibilidad laboral buscada por el neoliberalismo, que viene a quitarles el trabajo a los menos calificados. El rumano construye su(s) tarea(s) desde la condición de su nacionalidad extranjera. El gentilicio lo valida como tal:

Llevaba poco tiempo en España, y todavía se confundía con algunas palabras, así que cuando una camarera le preguntó qué era, él entendió que le preguntaba de dónde era y respondió que era rumano. Ése es tu trabajo, preguntó la chica, eres rumano, y él rió la confusión, pero a continuación tuvo un momento de lucidez y dijo que sí, que ésa era su profesión, rumano. (110).

Por otro lado, su historia conlleva la de otro migrante anónimo, “un chico ecuatoriano que quedó aplastado por una excavadora mientras colocaban un tubo colector” (114). Probablemente sin poder comunicarse, los unía la condición de periféricos y peligrosos, “que trabajan más por menos dinero” (112). El rumano ingresó “a ciegas” movido más por la necesidad que por elección. No recibió mucha información, solo sabía que era una de esas empresas de trabajos temporales. Si hay algo distintivo en este personaje es su disponibilidad horaria absoluta y su predisposición para cualquier tarea: “No le dieron más información y tampoco él preguntó, nunca hacía falta, todo es trabajo, él no se dedica a esto o aquello, él simplemente trabaja, su profesión es trabajador...” (110).

En síntesis, estos personajes —el informático, la nueva limpiadora y el rumano— ponen en evidencia la inequidad y la ausencia de igualdad de los contratados. El primero está por sobre los demás dada la información que posee y produce. La prostituta y el rumano se ubican en el último escalón social. La “fraternidad” o actitud de clase que los otros trabajadores le exigen al informático no es tenida en cuenta por ellos respecto de estos últimos por discriminaciones de nacionalidad y clase social.

Un narrador solidario

La focalización en cada uno de los trabajadores de la novela supone otra lectura, que radica en la posibilidad de transmitir la experiencia. ¿Hay un modo de narrar experiencias alienadas? Para llevarlo a cabo, *La mano invisible* se sustenta en dos procedimientos: la descripción y la enumeración. Construida a partir de oraciones y párrafos extensos, hay una intención que escriturariamente ilustra la situación de los trabajadores y, además, pone a prueba el tesón de los lectores. De alguna manera estos últimos soportan la humillación y la extenuación de aquellos.

Así, a partir de un gesto repetitivo, como si se quisiera reflejar con ello la monotonía, lo invariable, Rosa explica y explícita la representación del trabajo enajenado. Mediante el discurso del albañil, el narrador propone la idea de que los “pensamientos enladrillados, que distraen, hacen más llevadera la jornada, las ocho horas pasan antes” mientras “se olvida de todo, pone ladrillos sin pensar en ello” (37). Como ejemplo de la representación del trabajo enajenado, el siguiente fragmento refiere a la actividad del albañil, aunque el procedimiento se reconoce en cualquiera de los otros personajes: “coger mezcla, extender mezcla, colocar el

ladrillo, apretarlo con la mano, dar unos golpecitos con el mango, rebanar el sobrante y vuelta a empezar, coger la mezcla..." (39).

El narrador recupera la actividad como una secuencia en infinitivo para dar cuenta del anonimato y lo simple de la operación. Enumerar y repetir para que el cuerpo y el cerebro funcionen por "inercia". Si no fuera por el canto o el grito de un colega –piensa el albañil– "nadie los diría humanos..." (39). Pero el nuevo problema en el hangar es que tanto el albañil como los otros son ejemplares únicos y deben realizar su trabajo en soledad.

También las onomatopeyas en las tareas ilustran las actividades de los trabajadores:

[...] Como si una mano en la sombra girase una rueda, el conjunto va gradualmente cogiendo velocidad, ris-ras, ris-ras, ris-ras, tomp-tomp-tomp, tac-tac-tac-tac-tac, clin-clin-clin-clin, risssss, risssss, treq-treq-treq-treq-treq, sshh-sshh, sshh-sshh, clic-clic-clic, y si alguien, él mismo mientras desenchaja los limpiaparabrisas, cierra los ojos unos segundos y se concentra en escuchar, comprobará que no se pueden aislar los sonidos, que todos forman parte de un mismo tema... (183).

En la narración, Rosa apela a la cronología como un procedimiento simple y hasta transparente. Recurre tanto a la analepsis como a confesiones a través del discurso directo libre para proporcionarle espesor a la historia de los personajes, pero la sucesión temporal funciona como un ejercicio de encarnizamiento y sofoco tanto para los personajes como para los lectores.

Como se mencionó, el narrador es omnisciente pero se mueve entre la tercera y una primera persona cuando se ocupa de cada trabajador. Esa decisión le permite ingresar en la vida de ellos y conocerlos a partir del flujo de conciencia. Sabrá sobre sus preocupaciones actuales, la incertidumbre generalizada sobre lo que están realizando y también – como se dijo– dará espacio para sus confesiones. Se podría afirmar superficialmente que la forma de presentarlos resulta adocenada. Sin embargo la historia personal es lo que determina las diferencias. Así se construyen retratos o auto-retratos que enhebran historias de trabajo y vida, historias de oficios y aprendizajes grupales. Como excepción, se destaca la historia de la telefonista que se ocupa de encuestas de satisfacción y anteriormente trabajaba en un centro de unificación de deudas hipotecarias. Su relato conlleva un malestar por haber sido partícipe de la burbuja inmobiliaria y los consecuentes desahucios. Ella se reconoce como una estafadora y su presente es relativamente mejor.

Además, el narrador omnisciente funciona como un cómplice del lector. Así, por un lado, este último comparte como el público en el hangar o los televidentes todas las acciones en escena. Por el otro, y sólo como lector, accede al *backstage* para conocer las reflexiones de los participantes, sus historias personales y laborales además de participar de los encuentros que mantienen fuera de cámaras, en el "afuera". El narrador permite asomarse a resquicios de las intimidades de los personajes. Allí trasuntan las aspiraciones, los sueños y las actividades por fuera del trabajo mecánico. En esos encuentros y conversaciones se reconoce cómo reaparece, secretamente, cierto vocabulario del universo gremial a propósito del pedido de productividad por la patronal. Pero hasta ese lenguaje resulta extemporáneo en términos de explotación, dignidad sindical, tono asambleario, huelga, manifestación, etc.

El narrador entonces practica una acción estratégica que consiste en (¿escuchar?) dejar hablar a los protagonistas. También los acompaña fuera del depósito y es testigo de sus alegrías y frustraciones. Asimismo,

conduce de la mano a los lectores ávidos por saber sobre esas vidas anónimas. Probablemente esta estrategia sea un gesto fuertemente político porque no juzga ni saca conclusiones. Simplemente muestra.

Reconocimientos y gratitudes

Rosa en los agradecimientos propone una lista de colaboradores, escribas implícitos de este proyecto en la que encontramos la configuración de su pensamiento. A ella, solo sería oportuno agregar al cineasta Ken Loach y algunos de sus films sobre las condiciones laborales en tiempos del Thatcherismo¹⁴. Pero sin dudas el texto que puede considerarse como sustrato de la novela es el ensayo *La Sociedad del espectáculo* (1967) de Guy Debord, en la medida en que sus reflexiones son radiografías del capitalismo salvaje. Si el siglo XX fue el siglo de la imagen por excelencia era previsible que el espectáculo ocupara un lugar decisivo en la escena económica, política y social. “Toda la vida de las sociedades donde rigen las condiciones modernas de producción se manifiesta como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo que antes se vivía directamente, ahora se aleja en una representación” (7).

En ese “tiempo espectacular” que borra la frontera entre el tiempo de la producción y el tiempo del ocio se exponen a los trabajadores/actores convalidados por el público, a conseguir la superación del tiempo de la producción. Observar y representar son dos modos de consumo y reproducción del sistema capitalista actual. De esta forma todos los personajes están inmersos en la enajenación de un trabajo que solo consiste en representar. Por este motivo, *La mano invisible* puede pensarse como una metáfora de la sociedad del espectáculo cuyos protagonistas son prisioneros de lo inminente en un doble sentido. Por un lado, es lo que está por suceder, que sugiere un riesgo, lo desasosegante, el peligro de exclusión y, por el otro, es lo que nunca sucederá dada la maquinaria de espectacularización y su condición de presente.

Pero, sin dudas, el modo de demostrar la condición actual del trabajo en la sociedad del espectáculo se puede explicar mediante la escena diaria del final del obrero. En la consecución del trabajo constante y su sin sentido, el espectáculo del trabajo reclama un momento sublime: la destrucción de la pared. Rosa decide otorgarle un tempo similar al derribo como a la construcción. Podría leerse como una forma de *suspense* aunque sin embargo demoler la pared es como la construcción, un acto cotidiano. El albañil reflexiona sobre la facilidad de realizarlo y enumera los motivos. En primer lugar, la construcción carece de la zapata o la base bajo tierra que le otorga más resistencia a la pared. En segundo lugar, la mezcla está fresca. Por ello no es necesario ni fuerza ni excesivos golpes. Pero como el contrato y el público lo exigen, el obrero se prepara como un lanzador de martillo o un torero con su estoque para el momento culminante de la representación: “retrasa un poco la pierna derecha, gira el torso hacia el mismo lado, agarra la maza con firmeza, se balancea hacia atrás para tomar impulso y descarga un golpe” (*La mano invisible* 47). El éxito depende de asestar ese único golpe que derribe el muro con estruendo y produzca la mayor fragmentación de los materiales. (Eso sí, que nadie sea herido).

ISSN: 1523-1720
NUMERO/NUMBER 42
Agosto/August 2019

14. Respecto de ello y a propósito de la estética realista, Geneviève Champeau afirma que *La mano invisible* manifiesta de este modo una tendencia de los “nuevos realismos” a explicitar sus fuentes documentales, ostentar su documentación y los discursos con los que dialogan, en vez de asimilarlos en el propio relato como solían hacerlo sus predecesores (13).

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Diccionario del Cine*. Editorial Rialp, 1989.

Agamben, Giorgio. *¿Qué es un dispositivo?* Adriana Hidalgo, 2014.
Bataille, George. *El Erotismo*. Tusquets Editores, 1985.

---. *La felicidad, el erotismo y la literatura. Ensayos 1944-1961*. Adriana Hidalgo, 2008.

A Nous La Liberté (Viva La Libertad). Directed by Clair, René. Films Sonores Tobis, 1931.

Benjamin, Walter "El autor como productor." *Tentativas sobre Brecht*, Taurus, 1999, pp. 117-134.

Bonilla, Juan. "Treintagenarios." *Partes de Guerra*, Pre-textos, 1994, p. 27.

Castilla, Amelia. "Entrevista: La literatura del malestar", *Babelia-El País*, 17 sep 2011.
https://elpais.com/diario/2011/09/17/babelia/1316218341_850215.html.
Acceso 24 jun 2019.

Coriat, Benjamin. *El taller y el cronómetro. Ensayo sobre el taylorismo, el fordismo y la producción en masa*. Siglo XXI, 2000.

Champeau, Geneviève. "Realismo y teatralidad de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa", *Pasavento: revista de estudios hispánicos*, vol. 2, n. 1, 2014, pp. 11- 32. <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23683> Acceso 24 jun 2019.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. La marca editora, 2008.

Fernández, Jaime. "Como instrumento de reflexión, la novela tiene muchas ventajas sobre el ensayo", *Tribuna Complutense*, 11 nov 2008, p. 15.

Ferré, Rose Marie. "L'art des tableaux vivants au Moyen Âge. Rappel de la question et enjeux". *Le Tableau vivant ou l'image performée*, editado por Julie Ramos, Mare & Martin Institut national d'histoire de l'art, 2014, pp. 19-28.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. Siglo XXI editores, 1989.

---. *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI editores, 1989.

---. "El juego de Michel Foucault." *Saber y verdad*. Ediciones La Piqueta, 1991, pp. 127-162.

BIBLIOGRAFÍA

Fromm, Erich. *Marx y su concepto del hombre*. Fondo de Cultura Económica, 1966.

García, Pilar. "Isaac Rosa: 'Entiendo la Literatura como un ejercicio de responsabilidad'", *Abc*, 29 mar 2005, http://www.abc.es/hemeroteca/historico-29-03-2005/sevilla/Sevilla/isaac-rosa-entiendo-la-literatura-como-un-ejercicio-de-responsabilidad_201484244950.html. Acceso 11 ene 2017.

Gramsci, Antonio. "Cuaderno 22. Americanismo y fordismo (1934)." *Cuadernos desde la cárcel*, Era, 1981, pp. 59-95.

Hegel, Georg W. F. *La Fenomenología del espíritu*. Fondo de Cultura Económica, 1990.

Huizinga, Johan. "I. Esencia y significación del juego como fenómeno cultural." *Homo Ludens. El juego y la cultura*, Fondo de Cultura Económica, 2005, pp. 17-46.

La Mettrie, Julien Offray de. *El hombre máquina*. Eudeba, 1961.

Le Breton, David. *La sociología del cuerpo*. Ediciones Nueva Visión, 2002.
Marx, Karl. *El Capital*. Siglo XXI, 2002.

---. *Manuscritos económico-filosóficos de 1844*. Colihue, 2004.

Modern Times (Tiempos Modernos). Directed by Charles Chaplin. United Artists, 1936.

Orwell, Georges. *1984*. Editorial Destino, 1997.

Pardo, José Luis. *Nunca fue tan hermosa la basura: artículos y ensayos*. Galaxia Gutenberg, 2010.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós, 2003.

Rosa, Isaac. *El vano ayer*. Editorial Seix Barral, 2004.

---. *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* Editorial Seix Barral, 2007.

---. "Las posibilidades de una literatura materialista en la sociedad del capitalismo avanzado". *Revista de crítica literaria marxista*, núm. 3, 2010, pp. 100-105, http://www.fim.org.es/02_02.php?id_publicacion=243. Acceso 15 jun 2019.

BIBLIOGRAFÍA

---. *La mano invisible*. Editorial Seix Barral, 2011.

---. *La habitación oscura*. Editorial Seix Barral, 2013.

Sanz, Villanueva, Santos. "Isaac Rosa o la reinención del realismo social." *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 703, enero de 2009, pp. 87-93.

Smith, Adam. *La riqueza de las naciones*. Alianza editorial, 1996.

---. *La teoría de los sentimientos morales*. Alianza editorial, 1997.

Weil, Simone. *Ensayos sobre la condición obrera*. Editorial Nova Terra, 1962.

---. *La condición obrera*. Editorial Trotta, 2014.

Vouilloux, Bernard. "Le geste dans le tableau vivant. Des arts de la scène à la photographie". *Le Tableau vivant ou l'image performée*, editado por Julie Ramos, Mare & Martin Institut national d'histoire de l'art, 2014, pp. 67-78.