

**Raúl M. Illescas***Universidad de Buenos Aires (Argentina)*

## IDEOLOGÍA Y ESTRATEGIA NARRATIVA DE ISAAC ROSA EN *EL PAÍS DEL MIEDO*

El presente artículo propone un análisis de la novela *El país del miedo* (2008) de Isaac Rosa. Este escritor y dramaturgo es una de las voces más representativas de la literatura española contemporánea. La hipótesis de trabajo considera a la novela como una fábula para adultos poniendo de manifiesto la relación con los cuentos infantiles y lo siniestro de Sigmund Freud. Asimismo, en su propuesta estética Rosa problematiza el género e indaga sobre nuestra condición de lectores.

La historia de Carlos, el protagonista, expone un catálogo de los miedos contemporáneos en un ámbito urbano y releva un diagnóstico social de la realidad. La misma está construida y amplificada por los medios de comunicación y el cine. Todo ello configura un relato paranoico de la realidad que despliega la ideología de los personajes y de una clase social cada vez más individualista e insolidaria. Asimismo permite reflexionar sobre aspectos psicológicos y sociológicos. Los primeros son abordados desde el concepto freudiano de lo siniestro y la percepción paranoica del mundo. Los segundos analizan el catálogo de los sujetos que atemorizan al protagonista: los denominados “pobres desesperados”. De allí que apelando a autores tales como Loïc Wacquant y Richard Sennett, el autor de esta novela se preocupa por las condiciones de sociabilidad y la seguridad urbanas a fines del siglo XX.

**Palabras clave:** miedo, presente, fábula para adultos, traumático, paranoia, siniestro, violencia, medios masivos, cine

El escritor Isaac Rosa (Sevilla, 1974) publicó las novelas *La malamemoria* (1999), *El vano ayer* (2004) y *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil* (2007)!. En la portadilla de esta última se aclara a modo de subtítulo: Lectura crítica de *La malamemoria*. Se trata de reescritura de su primera novela. En todas ellas se plantea leer el pasado reciente español de un modo muy original y además, con una propuesta estética compleja. Esto le valió a Rosa un lugar de colocación importante en la escena española literaria contemporánea, debido a la recepción por parte de la crítica y

de los lectores<sup>1</sup>. Si en *La malamemoria*, *El vano ayer* y en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, podemos reconocer un sistema del modo en que lo pensaban los formalistas rusos Yuri Tinianov y Roman Jakobson (Todorov 1987); en cambio, en su última novela, *El país del miedo* (2008) genera un quiebre o una ruptura respecto de esa construcción que Rosa venía estructurando.

En este sentido, la supuesta ruptura puede ser leída al menos de dos modos diferentes. Tal vez como un atisbo de decepción para los lectores, no continúa dinamitando todos los puentes y relaciones con la industria editorial, sino que reaparece con un texto distinto. Otra posibilidad es leerlo como una apuesta literaria de Rosa diferente. Mientras que en las novelas anteriores, hurga en el pasado y lo desmenuza para explicar el presente; en *El país del miedo* la situación está anclada en el mero presente. Es un tiempo omnívoro y tan verdugo como el narrador omnisciente a cargo del relato.

¿Pero es sólo presente? ¿Es solo un problema de temporalidad? Podría afirmarse que hay algo que une imperceptiblemente a todos los textos en cuestión. Me refiero al efecto traumático o a lo traumático en la literatura de Isaac Rosa. Sus tres primeras novelas -como dijimos- dan cuenta de historias, situaciones sobre el pasado que inexorablemente, replican en el presente. En la última novela, el presente restringido a un inestable hoy y a la actualidad concebida como un noticiero amarillista, liquida cualquier posibilidad de proyecto.

Ahora bien, ingresemos a *El país del miedo*<sup>2</sup> desde su título para luego considerar el soporte libro. Así la novela remite -a primera vista- a las formas más antiguas de los relatos orales. También está relacionado con la visibilidad cultural de la infancia que se produjo en la Modernidad, cuyos cuentos nos transportaban a lugares exóticos o inexistentes para cautivar la imaginación infantil. Ambientados en lugares desconocidos como única anuencia al registro fantástico, aquellos cuentos apelaban a valores sociales marcados por un final feliz y moralizante. De allí que contar historias -a partir de entonces laicas- y enseñar eran dos pilares para educar a ese grupo etario decisivo en la Modernidad. Por consiguiente, *El país del miedo* bien podría ser uno de los tantos relatos que nutrían la imaginación de grupos iletrados o bien, educaban a los niños a partir del siglo XVIII. Sin embargo, esta novela se constituye en una fábula para adultos donde la moraleja no es feliz y no posee prospectiva

1 Illescas, Raúl: "Isaac Rosa, lector crítico de la Guerra Civil" en Porrúa, M<sup>a</sup>. Carmen: *Dialectos de la memoria. Tiempo, escritura e historia en la literatura española contemporánea*, Buenos Aires, Biblos, 2011

2 El miedo tiene *per se* un estatuto; por ello que aunque en el título aparece escrito con minúscula no minimiza ni el continente ni el efecto buscado.

como era *ad usum*. Desde el título y como ocurría con los *enxemplos* y las fábulas en la Edad Media, intenta precisarse el camino, el sentido unívoco de lectura a través del nombre del territorio. Ello se completa con el soporte que refuerza la idea. En primer lugar, por la imagen de la cubierta del libro. La fotografía pertenece al film *El mago de Oz*<sup>3</sup> y el personaje es la Bruja Mala del Oeste que reclama sus poderosas zapatillas de rubí. Interpretada por la actriz Margaret Hamilton, su figura aparece en blanco y negro y la maldad del personaje está reforzada desde la actitud, por la vestimenta, las uñas y la nariz y, además, por una sombra doblemente atemorizante.

En segundo lugar, convendría señalar la faja comercial que añade la editorial. Desde ella se interpela al lector: “¿Qué te asusta? Averígualo en la nueva novela de Isaac Rosa”. A partir de la pregunta en cuestión, podríamos considerar al menos dos líneas de análisis. La primera profundiza la relación entre la novela con la imagen de la Bruja malvada del Oeste, el viaje de la huérfana Dorothy Gale -oriunda de Kansas, en busca de otra vida “Somewhere Over The Rainbow”<sup>4</sup>- y la frase de Dorothy al final de la película, cuando al despertar y aún pensando que la aventura ha sido real, le dice a su mascota, el perro Toto: “Realmente no hay lugar como el hogar”. Mientras que en Munchkinland y Ciudad Esmeralda, “los cielos son azules y los sueños que te atreves a soñar se vuelven realidad”, en *El país del miedo* todo es un aplanado y defensivo presente.

La segunda línea de análisis problematiza el texto en tanto género literario. Evidentemente, la faja apunta no sólo a nuestra subjetividad sino que también, nos pone a prueba como lectores con relación al tipo de texto que estamos leyendo. En *El país del miedo* se exploran límites, tanto los imaginarios que propone el espacio ficcional como la emergencia de interrogarnos por los límites del género. ¿Se parte de un estado de miedo, que deviene -progresivamente- en terror o explora a través de lo traumático y del terror un efecto tan específico y primario como el miedo?

En cuanto al género tendríamos que pensar cómo está ambientada la novela. Inserta en un contexto realista, Carlos concibe su vida y la de Sara y su hijo Pablo como una creciente presentización infernal. En este sentido, *El país del miedo* enfatiza lo innecesario del viaje. La experiencia

3 Fleming, Victor et al, 1939, *The Wizard of Oz*, EEUU, Metro-Goldwyn-Mayer. (103 minutos)

4 "Somewhere Over the Rainbow" (1939) es la canción escrita por Harold Arlen (música) y E.Y. Harburg (letra), especialmente para el film. Conocida también como "Over the Rainbow", se convirtió en la voz de Judy Garland (Dorothy) en una las melodías emblemáticas de Hollywood.

es *in situ*; no es preciso viajar sino tan sólo salir del hogar y ¿reconocer? en el barrio, cómo el orden cotidiano se ve trastocado.

Sin dudas, la novela descansa en el texto “Lo siniestro” (Das Unheimliche, 1919), de Sigmund Freud<sup>5</sup>. A través de algunos textos literarios y obras de arte que generan sentimientos de malestar, el padre del psicoanálisis estudió lo siniestro, también conocido como “lo ominoso” en otra traducción española. Recurrió a un instrumental etimológico y semántico para considerar los términos alemanes *heimlich* (“familiar”) y *unheimlich* (“siniestro”). El análisis le permitió pasar de una consideración antonómica a una sinonímica, porque consideró que la experiencia es -al mismo tiempo- familiar y siniestra, configurando de este modo una forma de ambivalencia.

Por tanto, la territorialidad de *El país del miedo* -en apariencia- amplia y abstracta está construida sobre la amenaza. Ésta roe y recorta el territorio de Carlos y su familia. Los espacios son conquistados entonces, por el miedo o por los miedos que acechan al protagonista y que contagian a Pablo y en menor medida, a Sara.

En función de estas premisas, no parece desacertado afirmar que *El país del miedo* es una fábula para adultos, en la que descubrimos un relato paranoico de la realidad<sup>6</sup>. Desde esa perspectiva, este relato sobre los miedos contemporáneos expone la ideología de los personajes.

En este contexto, el país del miedo o el país del presente que habitan Carlos, Sara y Pablo es la representación de los “tiempos líquidos”<sup>7</sup>. En ese marco de incertidumbre y desasosiego, el texto puede ser leído también, considerando sus dimensiones y resonancias psicológica y sociológica.

Siguiendo estas claves de lectura, en la novela se entiende por paranoico un estado de angustia y alerta, a la vez que alcanza formas de delirio, formas de una pesadilla lúcida. Desde esta óptica, el estado paranoico de Carlos genera una manía persecutoria poblada por fantasmas, fantasías y frustraciones, que aunque resulten inexplicables e insopportables, se convierten en deplorable cotidianidad. Por ello, el protagonista deja de frecuentar lugares, tiene que pagar para transitar y los paisajes y personajes se tornan hostiles.

Asimismo, el registro paranoico de Carlos no escapa a síntomas como actitudes obsesivas que sin saberlo confirman o ratifican los prejuicios devenidos en firmes convicciones. De allí que en su historia comprobamos cómo desde su percepción de la realidad, el catálogo de

5 Freud, Sigmund: “Lo siniestro” en Obras completas, Barcelona, Ediciones Orbis, 1988 (pp. 2483-2505)

6 Laplanche 1996 y Roudinesco 1998.

7 Utilizando una de las tres citas que cierran el libro (Bauman 2007).

miedos resultará interminable. Es decir, víctima de sus miedos el protagonista organiza y diseña actividades y mapas propios. Cualquiera de estos constituye el primer movimiento del mecanismo psíquico paranoide que, inmediatamente y como segunda acción, es abortado y se enfatiza como gesto ideológico que deviene convicción.

De igual modo, la novela representa la pesadilla de una clase social. Así como podemos reconocer textos que describen el terror burgués en autores como Edgar Allan Poe<sup>8</sup>, Henry James<sup>9</sup> y Saki<sup>10</sup>, entre otros<sup>11</sup>, en que lo cotidiano es intrusado por condiciones siniestras y sobrenaturales; *El país del miedo* es la alegoría de las clases medias que se auto-titulán como progresistas pero que en sus acciones carecen de compromiso ideológico.

Carlos y Sara son representantes de una clase social que cree que solo ellos sufren el miedo. Esto se verifica en su modo de actuar con los demás. En el desarrollo de la historia se comprueba cómo el matrimonio ubica a los otros en su cuadrícula mental-ideológica<sup>12</sup>. Recordemos la situación que nos introduce *in media res* en la historia. Naima es una joven marroquí que se encarga de las tareas domésticas en la vivienda<sup>13</sup> de Sara y en otros departamentos. Como se apresura a informar el narrador omnisciente, “Nada más se sabe de ella” (Rosa 2008: 10). Naima por su condición de inmigrante indocumentada, se convierte en el blanco perfecto por la repetida falta de dinero que registra Sara en su billetera. Sin escándalos, la joven africana es injustamente acusada y despedida de su trabajo sin posibilidad de defenderse.

Sara ha realizado requisas y cuentas mentales para hacer de la sospecha una evidencia. Luego, prepara una trampa que funciona y le cuenta su versión de los hechos a su marido. Él tiene una actitud que se repetirá a lo largo de la historia.

8 Me refiero a la colección “Cuentos de lo grotesco y arabesco” (Tales of the Grotesque and Arabesque, 1839).

9 “El rincón ameno” (“The Jolly Corner” 1908).

10 “El narrador de fábulas” (“The Story-Teller”, 1914).

11 La lista con ejemplos puede ampliarse con “Casa tomada” (1951) de Julio Cortázar y algunos de los relatos de *La casa inundada* (1960), de Felisberto Hernández.

12 Hay un texto singular de John Berger, *King, una historia de la calle*, que cuenta la vida de los *homeless* en una ciudad imaginaria y cuyo narrador es un perro. Este crítico y narrador inglés, elimina de la tapa el nombre del autor puesto que ese texto sería el producto de la suma de voces que habitan la calle. Algunas de ellas reflexionan sobre el miedo:

“Esa casucha de allí, junto al hombro izquierdo, la construyó Luc, que se ha ido.

A mí... Yo me muevo por donde no hay miedo, le dije a Luc un día.

Hay miedo en todas partes, dijo él.

No donde yo voy.

Donde hay vida, hay miedo, repitió.” (Berger 2000: 21)

13 Aunque para subrayar lo siniestro, resultaría más apropiado utilizar el término hogar.

“Sin embargo, Carlos escucha en silencio y cuando ella termina no dice nada. Espera unos segundos, como si no diese por finalizada la historia y faltase un último capítulo. Y qué piensas, pregunta por fin. Qué pienso, repite Sara, y añade, tú qué crees, para mí está muy claro. Pero él permanece callado. Tiene que ser ella quien emita el fallo, y también la que, al día siguiente, ejecute la sentencia.” (Rosa 2008: 13)

Sara continúa accidentalmente descubriendo que hay objetos que faltan, como por ejemplo, unos pendientes; ella liquida cualquier tipo de elucubración por parte de Carlos y se refiere a Naima dada su condición de jueza y verdugo, como un “caso cerrado”. Sin altercados pero mediante un asedio insistente, el novio de la muchacha intenta convencer a Sara de la inocencia de su pareja, que por la falsa acusación ha perdido los otros trabajos en el edificio. Debido a ello, Sara se encuentra acorralada cada vez que sale para ir a su trabajo. Entonces el portero automático se convierte en el último parapeto que le permite rechazarlo. Sara con un pensamiento clasista y central se siente respaldada y autorizada por los comentarios de su vecina para quien también trabaja Naima.

“(…) soy muy despistada, y seguro que se ha aprovechado y me ha sacado lo que ha querido, qué sinvergüenza, no se puede una ya fiar de nadie, les das confianza y mira lo que recibes, luego dicen que si el racismo, y la vecina continúa enlazando tópicos y frases hechas aprendidas en televisión, hasta que ante la falta de réplica se despide y deja que Sara entre en casa.” (Rosa 2008: 30)

Además, aquello que efectivamente resguarda a Sara es la condición de ilegales de Naima y su compañero, que no detentan la condición de ciudadanos. De allí que Sara pueda condescender y ofrecerle al novio de Naima: “Le pagaré lo que queda del mes, propone, pero no quiero volver a verla, que se busque otra casa” (Rosa 2008: 29). Sin dudas lo sucedido trasciende el marco privado e individual de Carlos y Sara (no se conocen sus apellidos) para poner en evidencia los prejuicios de clase y su situación privilegiada respecto a la empleada. En términos sociológicos, el comienzo abrupto de la novela con la descripción del robo, sirve para hacer explícita la asimetría de la que se vale una clase social de Europa para mantener una lógica de bienestar sustentada por ejemplo, en el trabajo en negro. Además, lo sucedido sirve para poner de manifiesto los prejuicios que tienen los dueños de la casa. Podríamos organizar la secuencia que comienza a partir de la situación doméstica narrada y permite precisar el catálogo paranoico de Carlos. El mismo se constituye y se inicia con los ilegales para seguir con los pobres, los mendigos, los gitanos, los africanos, los rumanos, los árabes, los adolescentes que conforman pandillas juveniles y así, *ad infinitum*. Es una progresión

que acrecienta su temor, lo convierte en miedo y alcanza el pánico. Estas sensaciones se explicitan tanto por los agentes que molestan e interfieren el orden ideal de Carlos, como y en referencia a la subjetividad, se descubren en ensueños angustiosos y tenaces. Como describe el narrador, para Carlos y Sara el miedo es como el aire que contamina todo y también es el catálogo de personas que lo corporiza.

“Carlos tiene miedo. ¿A qué, a quién?” (Rosa 2008: 24), este es el comienzo de uno de los capítulos que bien podría ser el inicio del libro y es la interpelación que trata de responder la novela. Teniendo en cuenta lo expuesto anteriormente, es preciso señalar que, como reflexiona el protagonista sus miedos son selectivos. De manera que a lo largo de la fábula observamos cómo opera en él un criterio de entomólogo para definir y describir a los sujetos que le producen miedo y las fantasías ominosas que lo acosan. De allí que el texto exhiba un despliegue y una ramificación de casos y personas. Pero sin dudas, la colección a que hacemos referencia tiene su ejemplar más terrible en la figura del compañero escolar de Pablo. Su presencia es importante por varias razones. Se llama Javier y es el responsable de la falta de dinero y otros bienes en la casa de Carlos y Sara. Él establece una forma de sometimiento con Pablo, quien cotidianamente debe pagarle algún tipo de tributo o peaje para tener una vida tranquila en el colegio y también es el hilo conductor de una violencia espiralada. A partir de la confesión del hijo, primero comprobamos que la acusación a Naima era falsa y luego, muestra de la lógica extorsiva con la que Javier somete a Carlos. La relación entre ellos es de confrontación; la misma lo lleva al protagonista a reorganizar su vida y cambiar drásticamente hábitos, a tratar de entender las actitudes del muchacho en clave de novela familiar freudiana y realismo dickensiano. Finalmente, Javier es el ejemplo más claro de las consecuencias del miedo. Por este motivo y aconsejado por su cuñado policía, Carlos decide “darle un susto” al muchacho: la acción no alcanza y Carlos deja en manos de aquel servidor de la ley, la solución.

Como ya fue expresado, la novela en tanto fábula para adultos presenta un diagnóstico social de la realidad y releva también, el catálogo de miedos de Carlos como referente de una clase social cada vez más individualista e insolidaria. Ese efecto se logra a través de un narrador omnisciente. Éste asume complicidades con algunos pensamientos del personaje y se transforma en un chivato cuando explicita las opiniones más viles del protagonista. Probablemente los ejemplos más significativos se revelan en los encuentros y las charlas con el policía, cuñado de Carlos.

“(…) tu eres de los que piensan que los policías somos todos unos bestias, y que esos niños son víctimas de la sociedad y que hay que rescatarlos, educarlos; pero yo no soy educador, y cuando uno de esos niños se me encara no le voy a decir que se lea un libro, ni le voy a pedir por favor que se tranquilice, le doy dos hostias y él me entiende, es el único lenguaje que comprenden, y funciona; quienes no lo veis así, y nos criticáis, luego venís a pedirnos ayuda cuando tenéis problemas con ellos, porque tu método no funciona, (...)” (Rosa 2008: 196)

“Lo sabes de sobra, le interrumpo, poniéndole una mano en el hombro, amistoso, sabes de sobra qué hay que hacer, lo que pasa es que no lo vas a decir tú, esperas que lo diga yo, sabes que es mi competencia y que, te guste o no, sé hacer mi trabajo.” (Rosa 2008: 197)

Sus movimientos determinan una relación inversamente proporcional entre el territorio del miedo y el catálogo. Mientras que el primero se recorta espacialmente en la medida en que los temores, miedos y fobias se hacen familiarmente cotidianos, por su parte el catálogo es un monstruo en constante evolución, que nunca acaba de encontrar sus exactas dimensiones.

Paralelamente, *El país del miedo* se ubica en un espacio urbano que aunque impreciso, pone de manifiesto la imposibilidad de Carlos por transitarlo. La ciudad es un territorio minado que a la vuelta de cada esquina puede ofrecer su escena más desagradable y actual.<sup>14</sup>

Ahora bien, en cuanto al espacio en el que transcurre la novela, no hay indicios que permitan reconocer al país. El país es la ciudad aunque son escasas las referencias para identificarla.<sup>15</sup> Pero está claro que el territorio hostil tiene signos urbanos. En ese sentido, la novela en su envés puede ser leída como un ensayo en un sentido amplio en el que se desarrolla el tema de la seguridad urbana. *El país del miedo* permite preguntar por la condición de ciudadanía de sus habitantes. Teniendo en cuenta la referencia amplia de un contexto urbano, es importante considerar algunos textos del sociólogo Loïc Wacquant. En *Las cárceles de la miseria* (2000) y *Parias urbanos* (2001) analiza el lugar de la pobreza, los dispositivos punitivos y la penalización a través de la denominada “tolerancia cero”. Wacquant se preocupa por definir el concepto de pobreza actual y estudia a los pobres de fin de siglo XX. En la nueva urdimbre

14 ¿Podemos considerar la novela como una distopía? Tal vez siguiendo la propuesta de Jeremy Bentham (*cacotopía*) y John Stuart Mill; la distopía se constituye en una realidad inviable que hace de ese espacio utopía negativa. En términos de lectura, este concepto propone una advertencia y en relación con *El país del miedo* establece un vínculo más con la crítica que constantemente Carlos hace a la cultura visual y a la enciclopedia cinematográfica.

15 En el capítulo relacionado con Pablo, el único hijo de la pareja, Carlos reflexiona sobre la paternidad y sus miedos. Allí nos brinda la posibilidad de un indicio cultural a través de “el tío Camuñas” y el garrampón o el hombre de la bolsa en diferentes regiones de España.



social, éstos son llamados excluidos como una forma impersonal o un acto voluntario de explicar el efecto; el conjunto incluye a los desocupados, a los trabajadores precarizados y a los inmigrantes. No es una enumeración simplificadora sino que un mismo sujeto puede estar en más de una estas condiciones. Tal es el caso de Naima, una inmigrante sin documentación que por ese motivo es sometida a condiciones precarias de trabajo. Todos ellos son víctimas de un Estado de Bienestar desaparecido o franca en retirada.

Evidentemente, la novela de Rosa está pensada desde los ritmos que marcó el neoliberalismo a partir de la década del '80 y que permite explicar la "tolerancia cero" como el resultado de un Estado que abandona su rol social y privilegia su papel penal. En este marco, el narrador se encarga de subrayar que Carlos no tiene miedo a los pobres y a partir de ello reflexiona sobre la falsa relación entre pobreza y delito. Ésta permite reconocer su miedo.

"Sabe que no hay una relación determinista entre pobreza y delincuencia, ni siquiera está seguro de que pese algún elemento probabilístico, pero asume que esos delincuentes son más visibles, más identificables, y por tanto tienen mayor presencia en nuestros temores y en nuestras estrategias defensivas." (Rosa 2008: 33)

En el libro *Parias urbanos*, Wacquant trabaja desde el cruce o la comparación al leer las situaciones estadounidense y europea. Toma las ciudades de Nueva York y París, respectivamente, de cuya investigación reconoce la permanencia de guetos en la primera y en París como en otras ciudades del viejo continente, el problema radica en la desigualdad progresiva. En ambos campos de investigación examina motivos similares para acentuar la hostilidad hacia los pobres. Mientras que en EEUU y Gran Bretaña son llamados "infraclase, en París son los "excluidos" y se los etiqueta como "nueva pobreza", en Alemania y Holanda; Carlos prefiere calificarlos de otro modo. Por ello habla del "miedo a los resentidos y a los desesperados, sobre todo a los que acumulan ambas situaciones, los resentidos desesperados, aquellos cuya caída en desgracia parece irreversible." (Rosa 2008: 31) Esta conjunción hace que Carlos sienta más miedo que compasión, aunque lo haya leído y discutido con sus amigos.

En efecto, comprobamos que para él si bien ese grupo que constituyen los pobres y desesperados no son culpables, sí son sospechosos. Por tanto, el pre-juicio está instalado e, inmediatamente, la exclusión o el proceso expulsivo se ponen en funcionamiento.

Sus actitudes manifiestan lo monstruoso o lo siniestro que llevamos dentro. En la alteridad no radica el problema del otro, sino que el otro

es construido y estigmatizado cuando se proyecta en él todo lo que cada uno necesita negar. La negación de nuestros propios prejuicios y del otro es lo que permite mantener el espejismo de estabilidad o mejor aún, de inmutabilidad. Desde allí se cimienta la lógica binaria incluidos/excluidos.

El filósofo y sociólogo Richard Sennett se ha preocupado por la crisis del espacio público y sus condiciones de sociabilidad. Su libro *Vida urbana e identidad personal* publicado en 1970, es decisivo para reflexionar sobre los problemas específicos en la ciudad. En el capítulo “Los buenos usos de la ciudad” afirma:

“Garantizar la tranquilidad por anticipado es retroceder al sueño de la inmunidad indolora, y en último término, si vamos a juzgar algunas revoluciones sociales de nuestro propio tiempo, ocasionar una rigidez totalitaria en aras del sueño.” (Sennett 2001: 210)

Probablemente sea ésta una clave para comprender dos situaciones en la novela. En primer lugar, Carlos como representante de ese grupo social considera -de modo infantil- que lo mejor es que nada cambie. Es decir, que no comprende y le asustan las condiciones dinámicas de la sociedad actual.

”Carlos siente como propia la responsabilidad de restablecer lo perdido y si no es suya la responsabilidad, decide asumirla. Para ello construye una delicada apariencia de normalidad que se apoya en pequeños engaños cotidianos (...) (Rosa 2008: 101)

En segundo lugar, el fragmento se relaciona con su miedo más íntimo que supera a todos los miedos explicados y fantaseados.

Carlos teme al dolor. “A menudo piensa en el dolor, pero le falta experiencia. Por supuesto que no lamenta carecer de experiencia fiable en materia de dolor, no es eso, pero cree que ese desconocimiento acrecienta su miedo que en tono grandilocuente llama ‘la violencia’” (Rosa 2008: 70)

De este modo, en su percepción lo abstracto y lo tangible conducen a la región del miedo. Es un punto de encuentro entre lo interior y lo exterior como mecanismo paranoico que hace que todos los actos estén fundados en el extrañamiento.

En el caso del hogar, el narrador describe el ritual de la seguridad que realiza Carlos y que siempre descubre una nueva posibilidad para protegerse. En el mundo exterior, establece férreas barreras socio-culturales y económicas para distanciarse de los otros. En suma, el país del miedo construido por él muestra límites lábiles; o tal vez sería conveniente hablar de frontera. Ésta trasciende el concepto de límite físico y pone de manifiesto un entramado mayor donde entran en juego ideas

tales como comunidad, vivencias cotidianas, herencia y formación cultural. El concepto proviene de frente, del universo militar y alude a la zona de conflicto con una fuerza enemiga. Es por tanto, una línea fluctuante y variable de acuerdo con las contingencias bélicas. De allí que los confines del miedo sean resbaladizos, frágiles y débiles.

A propósito de ello, se puede afirmar que toda frontera que impide entrar, también impide salir. En la cotidianidad de Carlos la fórmula “*home sweet home*” no cumple las expectativas y comienza a desdibujarse. El temor, la desconfianza y la mentira organizan un sistema en el que Sara como madre y esposa, queda excluida. La relación padre-hijo que establece Carlos con Pablo, abre interrogantes. ¿Hay una acción protectora o es un modo implícito de transmitir sus propias sensaciones y hasta su cobardía?

También y en ocasión de un robo perpetrado en el edificio, los vecinos deciden contratar una empresa de seguridad. A raíz de ello reciben a una agente comercial que despliega un *dossier* y un arsenal de veladas recomendaciones. Carlos y Sara toman conciencia del “negocio del miedo” y deciden no sumarse al nuevo orden por un “prejuicio ideológico”. De esta manera, se transforman en los parias de la propiedad horizontal.

“Así fue como Carlos y Sara se convirtieron en los únicos habitantes del edificio con una puerta sencilla, sólida aunque no acorazada, que destacaba en la uniformidad blindada del resto de viviendas, y que no ofrecería la mínima resistencia a un golpe de palanca, según las amenazadoras palabras de aquella vendedora que incluso se ofreció a hacerles una demostración práctica, cosa que amablemente rechazaron.” (Rosa 2008: 46)

Además, las posibilidades de movimiento se tornan cada vez más restringidas y convierten a Carlos y a su hijo en animales domésticos:

“Alguna vez ha oído hablar de los llamados “mapas de peligrosidad”, que al parecer existen en las grandes ciudades estadounidenses y que surgieron para señalar a los taxistas y transportistas de las zonas en que tenían mayor riesgo de ser atracados. Nunca ha visto uno de esos mapas, ni sabe cómo se elaboran, si se basan sólo en la estadística o tiene en cuenta la percepción subjetiva de la inseguridad, pero se imagina calles, manzanas, barrios enteros en colores según su mayor o menor peligrosidad, en rojo vivo los más conflictivos, en azul las islas de tranquilidad, y poder manejarse por la ciudad con uno de esos mapas para no despintarse y meterse sin querer en la boca del lobo. (...) No ha visto nunca un mapa de la inseguridad pero sabe que podría elaborar su propio mapa, personal íntimo, marcando sobre el plano urbano de su ciudad aquellas zonas en las que él se siente más inseguro, (...) Cree que el mapa, su mapa iría creciendo con el tiempo, el color rojo en sus distintas tonalidades iría ganado espacios, coloreando

pequeños puntos o grandes áreas, mostrando gráficamente el avance del miedo.” (Rosa 2008: 111-112)

De este modo, los miedos que padece son el resultado de la ruptura de un contrato social que ha sido arrasado por el neoliberalismo imperante.<sup>16</sup> En este sentido, *El país del miedo* y la realidad-pesadilla que suscita es producto del lado oscuro de la globalización y de sus relaciones desiguales. En tal caso, al catálogo de miedos de Carlos puede añadirse el catálogo -por momentos interminable- de los seres que lo generan. Todo ello pone de manifiesto la desaparición de cualquier forma de solidaridad sustentada en la desconfianza. Luego se establece un aparato penal preciso y, sobre todo, se internaliza una actitud punitiva en los ciudadanos que en el caso de Carlos y dada su cobardía, la pone en manos de su cuñado.

Si retomamos la idea del texto entendido como un cuento para adultos con lugares familiares y amablemente habitables que se revelan como pesadillas, observamos que el registro realista se codea con el terror. Rosa lleva al límite la idea de fábula como herramienta educativa. Como sabemos, la moral burguesa se espantó (nunca más preciso el término) de los relatos pertenecientes a las tradiciones orales europeas, debido a su crudeza. Por consiguiente, la tarea que se impuso fue el borramiento de algunos de los cuentos y la reelaboración de la mayor cantidad de ellos mediante la simplificación y el edulcoramiento<sup>17</sup>. Sin embargo aún en esas nuevas condiciones, los relatos infantiles junto con la aparición de los denominados “cuentos de hadas” se convirtieron en oasis. Allí abrevaron no solo niños sino reconocidos intelectuales, puesto que dichas historias permitieron construir el sentido de la vida. Bruno Bettelheim explica en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (2006) de qué modo la pervivencia de las narraciones ha perfeccionado los relatos y además, les ha otorgado la posibilidad de diferentes sentidos. Es decir, pueden ser leídos de acuerdo a la comprensión de cada persona, por grandes y chicos. En el caso del último grupo, el relato a través de diversas situaciones estimula al niño como lector en ese hacer y como sujeto de su aventura de vivir. El niño construye desde su ignorancia y la relación con esas historias desde su más temprana edad, lo ayuda a moverse u orientarse en las contingencias de la vida cotidiana. Siguiendo a Bettelheim, los cuen-

---

16 Recordemos que para acompañar ese proyecto económico se erige la figura de Francis Fukuyama, quien pergeñó en su artículo “¿El fin de la historia?” (1992), la muerte de las ideologías y la democracia liberal como única salida. Todo ello sintetizado en el concepto del pensamiento único. A modo de ejemplo, en *Historia del siglo XX*, de Eric Hobsbawm, el historiador recoge algunas frases de Margaret Thatcher que ilustran el lado más brutal del neoliberalismo: «La sociedad no existe, solo los individuos». (Hobsbawm 1995: 338).

17 Una referencia imprescindible es el libro de Robert Darton (1987).

tos infantiles *in genere* alcanzan en cada escena, en cada ilustración, un efecto de condensación que opera sobre su vida emocional. A partir de ello, podrá ensayar y confrontarlos con sus temores, deseos y valores.

Ahora bien, si volvemos al protagonista de la novela, ¿cómo experimenta cada una de las sensaciones que vive? El narrador recupera las reflexiones de Carlos en torno a esa literatura y su historia.

“Su educación miedosa comenzó en la niñez, como la de todos, como la de Pablo. Piensa que los cuentos infantiles son una de las herramientas pedagógicas en esos años en los que a miedo se refiere. (...) Pero lo esencial en ese momento tal vez sean los cuentos, clásicos o nuevos, inventados o de autores, orales leídos o adaptados al cine. Una versión infantil del mundo que actúa como transmisor de ideología y moral, que educa en determinados valores, que muestra como natural la forma de la sociedad que habitamos, que nos construye una visión de la realidad nada inocente. Y de la misma forma que los cuentos infantiles perpetúan estereotipos y esquemas de interpretación, y nos hacen creer que el bien siempre triunfa, que el amor todo lo puede, que no hay barreras sociales infranqueables pues basta un golpe de suerte, un poco de magia y o una demostración de audacia para que un sastrecillo se convierta en rey o una campesina en princesa; de la misma forma que los cuentos nos hacen sentir ternura por unos animales y aversión hacia otros, también nos construyen el miedo, actúan como ilustración de normas de comportamiento, reglas de supervivencia. (Rosa 2008: 239-240)

De este modo comprobamos cómo Carlos sin desconocer u obviar la literatura infantil, lee el envés de la propuesta. El cuento infantil no funciona en su inconsciente como una modelo del bien sino como un método de auto-preservación basado en la suspicacia y la desconfianza.

Y retomando la idea de género que propusimos al inicio y en concomitancia, nuestra situación de lectores, ¿qué queda de esta fábula; cuál es la apuesta en términos de políticas de la literatura de Isaac Rosa?

En cuanto al protagonista, la historia que se asienta en un presente cada vez menos hospitalario, encuentra su clave precisamente en ello, en la temporalidad en la que transcurre. Sin dudas, el presente es su fortaleza pero también su prisión. Léida como un cuento para adultos de finales del siglo XX y los albores del XXI, la historia muestra un sujeto anclado en la inacción que genera el miedo.

Carlos no decide acudir al pasado o al futuro, sino que no puede hacerlo. La imposibilidad reside en que el recuerdo del ayer está poblado de miedos. Por ejemplo, cuando reflexiona sobre la paternidad y cuando recuerda su relación con los gititanos.

“(...) cuando ve varios niños con aspecto mendicante cambia de acera o de rumbo, todavía víctima del recuerdo de aquellos gititanillos de su infan-

cia cuya sola evocación ponía en fuga a los miedosos como él, que nunca tuvo problemas con ellos entre otras cosas porque siempre los esquivó, pues la leyenda negra los relacionaba con el robo de bicicletas y ropa deportiva, peleas a pedradas y profesores golpeados en la esquina del colegio.” (Rosa 2008: 84)

Asimismo, cuando al revisar el cuaderno de Pablo encuentra escrito con color rojo y en mayúsculas, la palabra “chivato”. Ello le merece una reflexión parca y vergonzante.

“(…) actuó como si nada supiera, para no agobiarlo total, son cosas de niños, también pasaban cuando él tenía su edad, no hay que darles más importancia.” (Rosa 2008: 117)

Sin embargo, la palabra tiene resonancias extraordinarias en la historia infantil de Carlos. Aquella organiza una enumeración de términos intranquilizantes: delación, paredón, fusilamiento, picana, ejecución, desfiladero, remiten más al recuerdo aciago del franquismo que a una escena escolar. Y el futuro está negado por las condiciones imperantes del hoy. Se reprime proyectar; apenas sobrevive. La fantasía más exacerbada.

“Por encima de todos esos miedos pequeños, anecdóticos, autónomos, soportables uno a uno a condición de que nunca coincidan, está el gran miedo, con mayúsculas y letras luminosas, el Big One; el día futuro, sin fecha, ni siquiera seguro en su venida aunque esperable, el día del gran miedo, en que todas las amenazas, pequeñas o grandes, confluyan en un mismo momento y lugar... (Rosa 2008: 293)

Para finalizar y en relación con lo expuesto, es necesario señalar que a lo largo de toda la historia, surgen agentes que perfeccionan el registro patológico espacial de Carlos. Así sus miedos, la actitud paranoica y la incesante catalogación obedecen<sup>18</sup> a dos elementos. El primero, emblema de la actualidad, es producto del efecto tecnológico. En gran parte las actitudes de Carlos están modeladas por la información que consume a través de los medios audiovisuales. Internet y los medios masivos en general, se constituyen en dispositivos hipertextuales y generan “la virtualización de la violencia” como la denomina Pierre Lévy (1999). En esa nueva situación, el tiempo se presenta como un problema puesto que como afirma este autor: “El pasado heredado, recordado, el presente activo y el futuro esperado, temido, o simplemente imaginado en su conexión viva, son de orden psíquico, existenciales. El tiempo como extensión completa sólo existe virtualmente.” (Lévy 1999: 67). Asimismo y siguiendo esta lógica, el denominado relato clásico se ve impelido

---

18 “(…) los miedos son acumulativos, los viejos nunca desaparecen.” (Rosa 2008: 141)

a atravesar duras pruebas en función del puro presente. Ello es lo que podemos reconocer en la peripecia cotidiana de Carlos que no sólo está pendiente del *quotidie*, del día a día sino también y como ilustra Lévy queda preso del “efecto Moebius” (Lévy 1999: 24) por el cual la virtualización genera la desterritorialización y por tanto, reconoce un pasaje de lo interior a lo exterior y viceversa que se torna inmanejable. Así categorías como lo público y lo privado, propiedad y comunidad, subjetividad y objetividad, cartografía y territorialidad y hasta conceptos como autor y lector son ganados por el efecto Moebius, aplanando las coordenadas de espacio y tiempo. Víctima de esa lógica que en Carlos se verifica en el convencimiento de que es un precavido lector que reconoce y actúa en consecuencia, en el panóptico social moderno; este habitante del país del miedo descubre gradualmente, que es un engranaje más del sistema. Toda la información que recibe a través de los mails<sup>19</sup> y que colecta en la Web no son sino un barrote más que recortan sus “islas de tranquilidad” y que lo domestican para convertirlo en un sujeto esencialmente animal.

El segundo elemento que opera en la paranoia, los miedos y la catalogación de Carlos es el cine. Éste diseña y tamiza las leyendas urbanas que constituyen las narraciones orales y anónimas de su actualidad. También se pueden reconocer en los diarios. Él lee toda la realidad desde el cine y sus procedimientos. Su registro cinéfilo de la violencia se verifica en citas a films tan diversos como *El Expreso de medianoche* y *El perro andaluz*; pero en cualquier caso y relacionado con los miedos y el dolor, las pesadillas imaginadas por Carlos parecen tomadas de escenas de algún film de Sam Peckinpah.

Por todo lo expuesto podemos concluir que *El país del miedo* es una fábula para adultos leída en clave paranoica de la realidad. La historia de Carlos y su familia permiten adentrarnos en la lógica de los miedos contemporáneos. Fundados en ellos, el texto descubre referencias de la subjetividad y de orden sociológico. Asimismo y a partir del malestar y las tribulaciones de Carlos, se explicita la política de la literatura en Isaac Rosa. En la propuesta estética de *El país del miedo* como forma de cuento infantil, Rosa problematiza el género e interroga no solo sobre nuestra condición de lectores. Por ello, la novela trasciende la historia del miedo cerval que sufre Carlos para dar cuenta de la cantidad de miedos que nos atraviesan y sobre todo de los discursos que los generan y apuntalan. Finalmente, el autor pone en el campo de los lectores -a través de un

19 “(...) todo tipo de bulos en circulación, algunos torpes, otros bien elaborados, con aspecto de comunicado policial o de aviso de las autoridades, enviado por personas de su confianza que han dado crédito a la alarma.” (Rosa 2008: 217)

narrador omnisciente que se hace cargo de un nosotros- el interrogante sobre la construcción perversa que hacen los medios masivos de los imaginarios sociales contemporáneos. Por último, Rosa en su última novela no resigna su compromiso ideológico. Así como en *La malamemoria*, *El vano ayer* y en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* nos instala en el ayer para comprender nuestro presente, *El país del miedo* revisa nuestro presente y vislumbra otro futuro.

### Referencias bibliográficas

- Laplanche y Pontalis 1996: J. Laplanche y J. B. Pontalis, *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- Roudinesco 1998: É. Roudinesco y M. Plon: *Diccionario de psicoanálisis*, Buenos Aires: Paidós.
- Todorov 1987: T. Todorov (comp.), *Teoría de los formalistas rusos*, México, Siglo XXI.
- Bauman 2007: Z. Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, Barcelona: Tusquets.
- Bettelheim 2006: B. Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Editorial Crítica. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales* (1976).
- Berger 2000: J. Berger, *King, una historia de la calle*, Buenos Aires: Alfaguara.
- Darton 1987: R. Darton, *La gran matanza de gatos y otros episodios en la historia de la cultura francesa*, México: FCE.
- Fukuyama 1992: F. Fukuyama, *El fin de la historia y el último hombre*. Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Hobsbawn 1995: E. Hobsbawn, *Historia del siglo XX. 1914-1991*, Barcelona: Editorial Crítica/Grijalbo-Mondadori.
- Lévy 1999: P. Lévy, *¿Qué es lo virtual?*, Barcelona: Paidós.
- Rosa 1999: I. Rosa Camacho, *La malamemoria*, Badajoz: Del oeste ediciones.
- 2004: -----, *El vano ayer*, Barcelona: Seix Barral.
- 2007: -----, *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, Barcelona: Seix Barral.
- 2008: -----, *El país del miedo*, Barcelona: Seix Barral.
- Sennett 1970: R. Sennett, *Vida urbana e identidad personal*, Barcelona: Península, 2001.
- 1978: -----, *El declive del hombre público*, Barcelona: Península.
- Wacquant 2000: L. Wacquant, *Las cárceles de la miseria*, Buenos Aires: Manantial.
- 2001: -----, *Parias urbanos. Marginalidad en la ciudad a comienzos del milenio*, Buenos Aires: Manantial.



Raúl M. Illescas

**EL PAÍS DEL MIEDO BY ISAAC ROSA:  
IDEOLOGY AND NARRATIVE STRATEGY**

Summary

This paper proposes an analysis of the novel *El país del miedo* (2008) by Isaac Rosa. This writer and dramatist is one of the most representative voices of contemporary Spanish literature. The hypothesis considers the novel as a fable for adults showing the relation with children's stories and the sinister of Sigmund Freud. Also, in his aesthetic proposal Rosa calls into question the gender and inquires about our status as readers.

The story of Carlos, the main character, presents a catalog of contemporary fears in an urban environment and relieves a social diagnosis of the reality. It is constructed and amplified by the media and the cinema. All of this creates a paranoid story unfolds the reality that displays the ideology of the characters and social class increasingly individualistic and unsupportive. It also allows the reflection on psychological and sociological aspects. The former are dealt with from the Freudian concept of the sinister and paranoid perception of the world. The second analyze the list of subjects that frighten to the protagonist: the so-called "poor desperate". Hence, appealing to authors such as Loïc Wacquant and Richard Sennett, the author of the novel is concerned with the conditions of urban sociability and security in the late twentieth century.

Key words: fear, present, fable for adults, traumatic, paranoia, sinister, violence, mass media, cinema

*Примљен јануара 2011.*

*Прихваћен за штампу фебруара 2011.*