

---

# Ante la dura realidad, imaginación: el ‘contra-realismo’ de Isaac Rosa en *Aquí vivió* y *Tu futuro empieza aquí*

Against a Harsh Reality, Imagination: Isaac Rosa’s  
‘Counter-Realism’ in *Aquí vivió* and *Tu futuro empieza aquí*

---

MAURA ROSSI  
*Università di Padova*

## Palabras clave

---

Isaac Rosa; novela  
gráfica; narrativa  
de la crisis;  
realismo;  
imaginación.

De entre las plumas que, en el ámbito de la literatura española del siglo XXI, están dedicándose a la elaboración de un relato literario de la crisis económica, el nombre de Isaac Rosa destaca no solamente por la pluralidad de acercamientos narrativos propuestos ante un tema en continua evolución, sino también por la matización y discusión constantes de la escritura, y en particular de la presencia de la realidad en la ficción, como instrumento de resistencia cívica. El objetivo de este artículo es una observación por menorizada de la materia real y realista en *Aquí vivió* y *Tu futuro empieza aquí*, dos novelas gráficas ‘de la crisis’ en las que el autor imagina modalidades de acción individual y colectiva que sanen algunas de las heridas profundas que el desajuste económico está infligiendo a la población en la España actual. Finalidad última de la observación aquí propuesta es mapear el elemento real *versus* el imaginario dentro de las dos obras, con tal de fijar y justificar la definición de la tendencia narrativa del autor como ‘contra-realismo imaginario’.

## Keywords

---

Isaac Rosa;  
graphic novel;  
literature about  
the world crisis;  
realism;  
imagination.

Among the writers who, within the context of ultra-contemporary Spanish literature, are devoted to the elaboration of a narrative account of the current economic crisis, Isaac Rosa’s name is one of the most well-known. This is due not only to the plurality of his fictional approaches to a subject which is continuously evolving, but also to his constant metaliterary reflexion on the act of writing and the presence of reality in literature, both always declined in his works as instruments of civic resistance. The main aim of this article is a detailed observation of Rosa’s realism (which involves both realist writing and figments of reality within the fictional works) in *Aquí vivió* and *Tu futuro empieza aquí*. These two graphic novels deal with the crisis and allow the writer to imagine modalities of private and collective action which become capable of contrasting the human cost of the great recession in contemporary Spain. The ultimate objective of the observation proposed here is to draw a map of both the realistic and imaginary features of Rosa’s writing, in order to explain and justify a definition of his style as ‘imaginary counter-realism’.

Pese a alimentar e impulsar una serie polifacética y plural de ficciones, declinadas todas según las numerosas posibilidades creativas que ofrece la peculiar combinación entre imagen y palabra, la narración gráfica va a menudo identificada, por lo menos superficialmente, con sus versiones más populares –*pop*, podría decirse– y prolíficas, las cuales confluyen, sobre todo en el caso de las historietas, en la creación de mundos y personajes inventados cuya característica sobresaliente es el alejamiento de la referencialidad y la superación declarada y descarada de la dimensión de ‘lo real’<sup>1</sup>. Si semejante encrucijada de superpoderes y “funny animals” (Rotschild, 1995: 106) puebla, efectivamente, –aun sin agotarlos– numerosos ejemplos de literatura gráfica breve o en serie, acuñados sobre todo, según observa Ossa (2019), a partir de los años treinta en los Estados Unidos, no se recibe la misma impresión tras una evaluación sincrónica y trans-territorial de la novela gráfica actual, un subgénero notablemente fértil y movedizo, que solamente en tiempos recientes ha sido reconocido desde los *cultural studies* como hipónimo de la novela y, por ende, como producto literario con pleno *pedigree*<sup>2</sup>, ya no confinado dentro de la esfera de lo “underground or alternative” (Heschner, 2016: s.p.), sino comparable con la narrativa ‘tradicional’ por su extensión, profundidad, variedad formal, pluralidad temática y difusión. Dentro de tales narraciones gráficas, de la misma manera que en el *maremágnum* de la novela contemporánea *tout court*, parece primar todavía la “construcción del efecto de realidad y de la ilusión referencial” (Greco, 2014: 52, traducción mía); eso es, según el modelo Spiegelman o Satrapi<sup>3</sup>, la configuración de cierta verosimilitud o adhesión sustancial a una realidad que a menudo mana de la materia histórica o social, y que resulta en todo momento reconocible, aun bajo la capa creativa de la artimaña ficcional de cada autor.

El ámbito mayormente específico de la novela gráfica publicada en España en lo que corre del siglo XXI parece confirmar la impresión, ya que, entre la amplia gama de “asuntos originales o marcadamente personales [tratados] desde perspectivas propias de cada autor y en obras de hechura compleja” (Díaz de Guereñu, 2014: 54)<sup>4</sup>, sobresale la temática memorialista, eso es, un enfrentamiento narrativo con el pasado reciente de la nación, que, al igual que lo hacen la novela o el relato, se encara con el legado mnemónico de la guerra civil española, la dictadura franquista o la transición, con un marcado corte transgeneracional y persiguiendo un

<sup>1</sup> Para una profundización de la materia imaginaria dentro de la narración gráfica sobre todo estadounidense y japonesa remito a Vilches (2014), mientras que un detallado análisis diacrónico del personaje con superpoderes en la historieta puede encontrarse en Morrison (2012).

<sup>2</sup> Pese a que la etiqueta crítica y de género que procede del sintagma inglés *graphic novel* haya cosechado hasta la fecha tantas perplejidades como codificaciones –“el cómic no ofrece muchos consensos historiográficos”, según recuerda Antonio Altarriba (en Gracia Lana & Asión Suñer, 2018: 17)–, parece por lo general útil la definición sintética de ‘novela gráfica’ propuesta por Francisco Álamo Felices (2011: 78), quien habla de una “propuesta [...] moderna de historieta para adultos”, cuyos rasgos recurrentes serían que “se presenta en formato libro; suele tener autoría individual; el argumento original tiende a la densidad y a la extensión; practica diferentes técnicas narrativas; su destinatario es el público adulto con pretensiones literarias”. Asimismo, es de cierto interés el desglose del término que aparece en Baetens & Frey (2015: 7-8), donde se explica que “we consider [...] that the graphic novel is a medium, the key feature of which can sit on a spectrum on whose opposite pole is the comic book. Roughly speaking, these features can be situated at four levels: 1) form, 2) content, 3) publication format and, directly related with this, 4) production and distribution aspects”.

<sup>3</sup> Me refiero, naturalmente, a *Maus* (Spiegelman, 2003) y *Persepolis* (Satrapi, 2008), dos de los ejemplos más acabados e internacionalmente exitosos de novela gráfica contemporánea.

<sup>4</sup> De entre los estudios que intentan mapear el universo articulado de la novela gráfica de la España contemporánea, cabe citar las recientes aportaciones de Santiago García (2013) y José Manuel Trabado Cabado (2013), así como las aportaciones misceláneas recogidas en Lluch-Prats et al. (2016).

intento de escrutinio de y pacificación colectiva con el equipaje mnésico conflictivo y su desmemoria fraudulenta. Al igual que dentro del “fictional space” de la narrativa canónica, entonces, “knowledge that serves the imagination of a collective identity has been disseminated” (Labrador Méndez, 2010: 272) también a través del marco icono-verbal de la novela gráfica, utilizando como base una mirada activa y activista sobre los últimos ochenta años de la historia de España e interactuando incesantemente con un impulso memorialista que antes que cultural es cívico, político y reivindicativo<sup>5</sup>.

Al contexto de una parecida permeabilidad de la novela –gráfica y no– a las solicitudes de la plaza o a temáticas reconocidas como relevantes por y para la colectividad quepa quizás adscribir la tendencia cada año más marcada en España hacia una representación puntual y ‘urgente’ de las consecuencias de la crisis “que ha vivido Europa en la última década y que en España ha repercutido con gran virulencia” (Pozuelo Yvancos, 2017: 351). El desajuste financiero mundial de los años “2007-20..” (Pego en Caballero Míguez & Garza Gil, 2010: 101) constituye, de hecho, un tema preferente para la narrativa ultracontemporánea española, a la vez que da materia de trabajo a una serie de colaboraciones entre dibujantes y novelistas que hacen que la novela gráfica sobresalga como forma de ficcionalización –nunca estrictamente limitada a la esfera de lo literario, sino frecuentemente convertida en “ficción política” que tiene “capacidad para [...] interrumpir el relato dominante y cambiar las formas de pensar y percibir el mundo” actual (Claesson, 2019: 19)– para el bache socio-económico de los últimos años y el consiguiente “paisaje social” que “recuerda [...] a un apocalipsis zombi” (Rendueles, 2015: s.p.)<sup>6</sup>. Dentro del interés de parte de la narrativa española no solamente por reflejar en sus declinaciones la situación corriente, con una materia que combina la “crítica social y un intimismo cercano a la autoficción” (Aguilar, 2015: s.p.), sino también por buscar un lenguaje literario apropiado para la representación de una sociedad y unos sujetos ‘traumatizados’ por las consecuencias a corto y largo plazo del *crack* financiero<sup>7</sup> se coloca la experimentación de Isaac Rosa con la novela gráfica, con la publicación en el año 2016 de *Aquí vivió. Historia de un desabucio* (Rosa & Bueno, 2016), y, al año siguiente, de *Tu futuro empieza aquí* (Rosa & Mikko, 2017).

Si se quiere investigar la relación entre ‘dura realidad’ y elementos ‘contra-reales’, como los definiremos, dentro de semejantes obras, es preciso ante todo recordar que el recorrido creativo y crítico de Rosa ha coincidido desde sus comienzos con un cuestionamiento constante del discurso literario –y, a la vez, historiográfico, político y mediático– de raigambre

---

<sup>5</sup> Al hablar de iniciativa cívica en la España actual en relación con la memoria colectiva de los años 1936-1975 –con posibles extensiones de espectro cronológico– hago alusión al movimentismo y asociacionismo pro-mnemónico surgido sobre todo a partir de la aprobación de la llamada ‘Ley de la memoria histórica’ en diciembre de 2007, bajo el ejecutivo Zapatero (para una profundización, véase Aguilar Fernández, 2008). De entre los numerosos estudios académicos que en los últimos años se han interesado por la vinculación entre novela gráfica y memoria del pasado reciente, señalo Alary (2011) y en Lluch-Prats et al., 2016: 6-28), Crippa (2017), Scarsella et al. (2017), y Suárez Vega (2018).

<sup>6</sup> Entre numerosos títulos recuerdo *Andando*, de Torres, Correrres y Riego (2011), *La máquina de hacer dinero: quiénes y cómo fabrican las crisis económicas*, de Carlos Torres y Ona Peña (2011); *15M, voces de una revolución*, de Lara Fuentes y Patricio Clarey (2011); *Los vagabundos de la chatarra*, de Jorge Carrión y Sagar (2015); *El mundo a tus pies*, de Nadar (2015); *Lo que me está pasando*, de Miguel Brieva (2015).

<sup>7</sup> La interpretación de la crisis económica como trauma colectivo –y, por ende, comparable con el trauma histórico que funciona como base de la ‘narrativa de la memoria– es sugerida en Crosthwaite (2012).

realista, con el objeto declarado de concienciar al lector sobre “la manera en que se ha escrito hasta ahora” (Rosa en Hafter, 2008: 119), induciéndole a activar un filtro crítico a la hora de abordar la narración, por supuesto nunca inocente, de hechos reales. Al mismo tiempo, el compromiso de Rosa con la realidad y su recreación ficcional se sedimenta en una asunción sistemática de la responsabilidad cívica que conlleva una escritura que “proviene de una necesidad social a la que el escritor ha de atender” (Sanz Ruiz, 2016: 54) y no se puede escaquear, entonces, de la obligación de presentar su materia real de forma punzante, sugerente y ‘provocadora’. Una escritura, entonces, que utiliza el realismo para formular “political critiques of beliefs and values, as opposed to the correspondence of depictions to (pre-existing) ideas about life-like representations” (Adams, 2008: 10). Semejante confrontación con un ‘¿qué hacemos con la literatura?’ que en los últimos años ha vertebrado la obra de numerosos escritores españoles –y que al mismo tiempo es una pregunta dirigida a los lectores, receptores del mensaje literario<sup>8</sup>– puede registrarse ya desde las primeras novelas del autor, particularmente en *El vano ayer* (2004), una historia de violencia y corrupción policial ambientada en el tardofranquismo, y en *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!* (2007), relato de una investigación alrededor de un misterio arraigado en el conflicto de 1936-1939 y peligrosamente ramificado hasta la Transición. Mediante un recurso constante al inserto metanarrativo, que en numerosas ocasiones pausa la narración para diseccionarla a mano de un personaje que reúne diferentes señas de identidad del mismo autor, dar la vuelta a sus recursos retóricos y relevar ante el lector los infinitos peligros de manipulación de la empatía, de la percepción y, por ende, de la opinión, Rosa empieza así a declarar su inconformidad con la lengua literaria relativa al trauma histórico, cuya modulación en la ficción, según se infiere de los comentarios del autor, ha sido y sigue siendo a menudo llana, estereotipada, no problematizada, reductiva, a veces incluso costumbrista.

El trabajo no solamente reflexivo sobre el estilo continúa –cabía esperarlo– con las más recientes incursiones de Rosa en el tema de la crisis económica, con respecto a la cual el autor marca camino a la hora de moldear un nuevo marco ficcional que constituya para ella un ‘reportaje’ razonado, plural y proactivo, sin dejarse engatusar por los esquemas manidos y dulcificantes de la *fake news* literaria de corte vétero-realista.

En *El país del miedo* (2008), *La mano invisible* (2011), *La habitación oscura* (2013) y *Feliz final* (2018) la metanarración y la encrucijada intermedial de discursos –mediáticos, ensayísticos, especializados, del universo *social media*– siguen constituyendo un carácter distintivo de la escritura del autor<sup>9</sup>. Asimismo, Rosa dedica un número siempre creciente de artículos, notas y entrevistas a la definición de la necesidad ya ineludible de un realismo actualizado que cuente la crisis desde un punto de vista alternativo –y no connivente– con respecto a “las ficciones que hoy ocupan el espacio público, que hegemonizan el discurso”, es decir “el periodismo, la política y la economía” (Rosa, 2012: 171). Con respecto a la ficción sobre el presente, explica Rosa que

---

<sup>8</sup> El sintagma va retomado del título de la reflexión plural recogida en Becerra Mayor et al. (2013), que reformula y actualiza el conocido *qu’est-ce que la littérature?* sartriano, proponiendo reflexiones alrededor de la capacidad de la literatura española actual para influir activamente en la sociedad.

<sup>9</sup> Para una profundización de las cuestiones metanarrativas e interdiscursivas en *La mano invisible* y *La habitación oscura* remito a Guarino (2018), mientras que un análisis del juego metaliterario y autoficticio en *El país del miedo* puede encontrarse en Prada (2015).

Cuando hablo de una literatura de la crisis, de una narrativa que indague esa realidad, que arroje una mirada crítica sobre el presente, no estoy pensando necesariamente en una novela documental, periodística, en una novela que se dedique a retratar las situaciones más obvias: el paro, los desahucios, los recortes al Estado de Bienestar, el miedo de las familias. Siendo necesaria esa novela documental, que tampoco existe, y que se correspondería con un realismo clásico, yo voy más allá, y me refiero a la necesidad de una literatura que abra una reflexión más profunda, que sepa ir al fondo de esa realidad, que sepa caracterizar esa sensación de vulnerabilidad, de malestar, de desasosiego, de desesperanza ante el futuro, de violencia, de mundo en descomposición [...]. Por tanto, una literatura que no necesariamente debe ser realista. (175)

He aquí, entonces, la primera acepción del ‘contra-realismo’ de Rosa, eso es, un modo de escritura que, aun sin renunciar a su vinculación con la referencialidad –en un contexto, cabe recordarlo, de autorevisión y replanteamiento interno del macrocosmos gaseoso que es la literatura realista, según observa Jameson (2013)–, no se echa atrás a la hora de ir literalmente ‘en contra de’ una realidad insatisfactoria y paradójica con la cual no está conforme. Es un realismo que renuncia a la distancia y a la quimera de una objetividad insensata para enfatizar su mensaje político de disidencia e incitación a la acción, su voluntad de indignar al lector, haciendo que este recoja por fin la invitación formulada por Stéphane Hessel (2011) y no se deje embohar por los relatos fatalistas, catastrofistas, simplistas o unidireccionales sobre la situación corriente. La “escritura responsable” (Florenchie, 2011: 131) del autor evoluciona, entonces, más allá de la mera “reinención del realismo social” (Sanz Villanueva, 2009: 87), hasta construir “un realismo fuerte, que entiende que para hablar de la realidad hay que procesarla primero, hay que someterla a un contraste estético e ideológico y, en consecuencia, debe ser artificial si pretende parecer natural” (Mora, 2014: s.p.). Se trata de un realismo desacralizante, que pone al desnudo el aspecto surrealista de una circunstancia fácticamente aceptada por habituación colectiva –con una responsabilidad marcada del “*storytelling* compulsivo” de cierto colectivo mediático en el tráfico y suministro de la ‘droga informativa’–, pero éticamente inaceptable:

Ante una realidad que se resiste a ser contada, que se ha vuelto más sofisticada, más difícil de narrar, la literatura tiene esa capacidad, o debería tenerla, de ser una narración con una complejidad algo más avanzada que otras formas de narración. [...] Vivimos en un tiempo de incertidumbre, de desconcierto, y yo me pregunto si la ficción puede ser una forma de reconstruir cierta seguridad, de construir algunas certezas que nos sacudan un poco de ese desconcierto. (Rosa en Gascón et al., 2018: 65-67)

Ante la dura realidad, entonces, imaginación, es decir acto (trans- y extra-) literario de imaginar no un mundo irreal o irrealizable, sino un presente alternativo, representado a través de un nuevo idioma ficcional que ayude a concebir –imaginar, se decía– una salida, aunque solamente sea anímica, de esta época frecuentemente aludida mediante “la reiteración de unas cuantas metáforas simples: la desaceleración de un vehículo que ha avanzado a gran velocidad durante mucho tiempo; el aterrizaje confortable de un avión; [...] la burbuja” (Muñoz Molina, 2013: s.p.).

*Aquí vivió y Tu futuro empieza aquí* podrían definirse como dos piezas más en la indagación de Rosa alrededor de la renovación del realismo literario, dos variaciones específicas sobre el

tema de la crisis que también cuentan con la aportación del elemento visual con vistas a su hazaña ‘imaginaria’, y que se fundamentan ambas en miradas y puntos de vista adolescentes o jovencísimos, lo cual universaliza la narración y permite emanciparla del desencanto o desasosiego –previsibles y justificables– del personaje adulto ante las cuestiones tratadas, a la vez que resalta la vulnerabilidad y la propensión al cambio de los protagonistas<sup>10</sup>.

La primera de las dos novelas gráficas ahonda en el drama familiar y social de los desahucios, que desde los primeros años de la crisis inmobiliaria han aparecido ininterrumpidamente, aunque con frecuencia variable, en la crónica española. Su título, *Aquí vivió*, tomado a préstamo de las fórmulas que se suelen encontrar en los letreros que informan a los transeúntes de que un dado edificio fue el hogar de personalidades ilustres, confiere desde el principio una connotación fantasmal, hectoplasmática y reivindicativa a la presencia forzosamente obliterada de quien habitó un espacio y fue luego echado de él, subrayando a la vez la persistencia imborrable del trauma del desalojo en el recorrido vital de quien lo sufre: no se puede borrar el paso de un individuo por una vivienda, así como no se puede borrar el impacto de un desahucio en su vida. Se trata de la ‘humanización’ rebuscada por Rosa de una llaga social demasiadas veces reducida a datos despersonalizantes, o incluso atribuida, con respecto a sus causas, a la impericia de los ciudadanos en la gestión de sus finanzas –el infame y reiterado ‘hemos vivido por encima de nuestras posibilidades’.

La historia se abre con un inquietante fallo en el proceso de notificación de un desahucio, un error de nombre y dirección debido al cual el propietario legítimo de una vivienda se encuentra defendiendo su inmueble ante un ‘pelotón’ –guardias civiles, emisarios del juzgado, un herrero– encargado de ejecutar la disposición jurídica. Eje del relato es, en cambio, el piso recién adquirido por Carmen, una compañera de trabajo del hombre cuyo desahucio incipiente ha tenido un ‘feliz final’, que precisa mudarse junto a su hija tras el derrumbe del núcleo familiar. Para la joven Alicia, todavía dolida por la separación de sus padres, el traslado constituye una suerte de viaje interior ‘por el país del miedo’, una toma de conciencia gradual de la crudeza aniquiladora de la situación habitacional que gravita alrededor del agujero negro que es un proceso de alejamiento forzado. Al llegar a la propiedad que su madre ha comprado de un banco, evitando hacerse preguntas sobre las causas de un precio tan rebajado, la joven registra, sin explicársela, la hostilidad de todos los miembros de la comunidad hacia las nuevas inquilinas, a la vez que siente estar invadiendo un espacio que pertenece a otras personas, las huellas de cuya vida siguen siendo visibles en cada rincón del apartamento. Al mismo tiempo, nota a una joven más o menos de su edad observando las ventanas del piso desde la calle, lo mismo que hace Alicia al cruzar la zona donde se encuentra el chalet con jardín que compartía con sus padres y donde ahora vive otra familia<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> En su representación de dos aspectos puntuales de la crisis, recreados por medio de la inmediatez y compresión que otorga el formato novela gráfica, más que de los universos complejos fabricados en las novelas tradicionales de Rosa, las dos obras parecen reminiscentes de la narrativa de menor extensión del autor, con un énfasis particular en los libros de cuentos *Compro oro* (2013), *El putito jefe* (2015), *Welcome* (2016) y *Toda esa furia* (2018).

<sup>11</sup> Ya desde los comienzos de la novela gráfica el autor parece subrayar con insistencia que un proceso al parecer puramente monetario como es la compraventa de un piso adquiere matices inhumanos en una época de crisis inmobiliaria como ha sido la española en los últimos años. En particular, Rosa denuncia sin reparos el ciclo enfermizo impulsado por el sistema bancario de hipotecas con condiciones sospechosas-desahucios-puesta en venta de las viviendas a sujetos en dificultad económica, una vez más con la intención evidente de arrebatar el relato de los desalojos a los discursos económicos y estadísticos, para devolverlo a sus protagonistas. Semejante tendencia del

La semilla del viraje a la vez imaginativo y contra-realista de la novela toma las formas – cómo no, ya era de esperar conociendo el gusto metaliterario del autor– de un cuadernillo manuscrito que Alicia encuentra al limpiar el armario de su minúscula habitación. En él, una “colegiala de trece años” (Rosa & Bueno, 2016: 35), al igual que la protagonista, va anotando en forma de diario la congoja que siente al tener que esconderse, prestar atención a cualquier ruido de fuera y no poder siquiera asomarse a las ventanas, so pena de ser descubierta y desalojada junto a su familia<sup>12</sup>. Los fragmentos universales del *Diario de Ana Frank* –que el lector reconoce enseguida–, además de fijar un marco de comparación para el impacto de los desahucios en las personas, desencadenan la incitación por parte del padre de Alicia a que la joven redacte, como lo hizo él en su adolescencia, “un diario imaginario. Yo me inventaba mi vida y la escribía como si hubiese sucedido. Día a día... [...] Una vida más emocionante que la real” (49).

La escritura del diario de Alicia, que vemos a través de la repetición, en puntos distintos de la narración, de imágenes parecidas que retratan al personaje con un cuaderno en las rodillas y un boli en plena acción, tiende a difuminarse –como lo hacen las sombras en la pared del cuarto de la joven– a medida que se impone en la trama una presencia anómala y a la vez reveladora. Se trata de Carmen, una abuelita que al parecer padece alguna forma de demencia y que entra en medio de una noche al piso de Alicia, reclamando que esa es su casa –¿cómo podría ser de otra manera, si es que ha entrado abriendo la puerta con sus llaves?– y quejándose, al encontrarla alterada, de que sus familiares “otra vez me lo han cambiado todo de sitio” (73). Mientras la madre de Alicia trata de averiguar la identidad de la anciana, una vecina que la ha reconocido en el pasillo se encarga de informar de su historia ‘fantasmal’: el piso pertenecía efectivamente a Carmen, cuyo hijo Ramón perdió su propia vivienda al quedarse “sin trabajo y con una hipoteca que no había quien fuera a pagarla” (88). Carmen misma acabó sin propiedad cuando el banco quiso cobrar la deuda contraída por Ramón, al resultar insuficiente el valor de su piso. Echada del piso y despojada de cualquier recurso habitacional, la familia decidió entonces ocupar secretamente el piso vacío, con la ayuda solidaria de la comunidad y la complicidad del herrero, que a cambio de un soborno les facilitó una copia de las nuevas llaves<sup>13</sup>. Tuvo que marcharse definitivamente, y a la fuerza, cuando el banco empezó a enseñar el piso para venderlo.

---

autor se asemeja notablemente, en sus intenciones, a las primeras líneas de la crónica de su propio desahucio escrita por Cristina Fallarás (2013: 11), enteramente jugadas al hilo de la alternancia de registro entre discurso técnico-burocrático y personal-empatizante: “Ustedes dicen prima de riesgo, treinta mil seiscientos millones, subasta de deuda. Pero nada dicen de la madre encogida en la cocina agarrada a la enésima patata, de la llamada amenazante de la voz del banco en el buzón del móvil, del vértigo que provoca en la mirilla el operario de la luz armado con una orden de oscuridad”. Asimismo, el chalet que fue de la familia de Alicia tampoco está libre de fantasmas, ya que más adelante en la narración descubrimos que “quizá para levantar la urbanización tiraron casas viejas o desalojaron a chabolistas” (Rosa & Bueno, 2016: 155).

<sup>12</sup> La proyección de semejantes estados de ánimo al proceso de desalojo –una suerte de ‘nada menos’ histórico que, pese a resultar aparentemente desproporcionado, ayuda a desdibujar la dimensión humana de la tragedia habitacional– recuerda la tensión de las primeras escenas de la película *Techo y comida* dirigida por Juan Miguel Castillo (2015).

<sup>13</sup> La abuela de Alicia, al escuchar la historia de la familia, compara sus condiciones de vida como *okupas* a los dos años que al final de la guerra civil un primo suyo pasó como *topo* en la buhardilla de su propia vivienda, pues temía la represalia de los vencedores al haber luchado por el bando republicano.

Intentando ayudar a Carmen a reencontrar a su familia, Alicia entra en un enredo hecho de bancos sin ningún escrúpulo, pero con las paredes llenas de eslóganes tentadores para cualquier tipo de préstamo; de historias entrecruzadas de dificultad económica y sufrimiento social compartido; de familias desgarradas por la crisis en las que –también por el hecho de que la nieta con la que Carmen la confunde tiene su misma edad y su nombre– la niña ve reflejados fragmentos de su propia situación. Es empezando a acudir a una obra social de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca como Alicia llega a ver la otra cara de los desahucios, que no son simples procedimientos judiciales, sino que son rostros reales, objetos concretos – amontonados en los espacios de la PAH como reliquias salvadas de un naufragio–, acciones colectivas para hacer que se convierta en realidad el eslogan “ni gente sin casa, ni casas sin gente” (185)<sup>14</sup>. La Plataforma, entonces, claro catalizador de la creación de Rosa, casi asumiendo los perfiles del personaje colectivo, se convierte en protagonista de la narración, en la medida en que Alicia se compromete cada día más con la lucha, informándose sobre la llamada burbuja inmobiliaria y sobre la acción de protesta impulsada a partir del 15-M, participando en las reuniones, haciendo de anillo en las cadenas humanas que defienden a las familias a punto de ser sacadas de su hogar; incluso siendo llevada a la comisaría tras una carga policial<sup>15</sup>. El recorrido del personaje podría clasificarse como un verdadero *bildungsroman* cívico, como una gradual y sólida toma de conciencia social que lleva a Alicia a empoderarse y entender el potencial de la reivindicación y la resistencia comunes. Poco importa que en las últimas páginas del texto descubramos que una parte considerable de la historia que acabamos de leer solo existe en la imaginación de Alicia: Carmen no entró nunca al piso suyo y de su madre, y la joven protagonista no empezó del brazo de la anciana su frecuentación con la Plataforma.

La realidad vuelve de forma prepotente cuando Alicia, que por fin puede dar con la autora del ‘manuscrito olvidado’ que estaba en el fondo de su ropero, llega a saber que la abuela Carmen “murió poco después de que perdiéramos la casa” (249). Aun así, no se disuelve con el cierre abrupto de lo imaginario la participación de la joven en la acción de la PAH, ya que en las últimas viñetas se ve al personaje en una manifestación que reúne a las demás figuras de la novela, a lo largo de la cual Alicia coloca en la pared de su edificio un letrero que informa de que “Aquí vivió Carmen López Fuentes. Junto a su familia fue desahuciada el 22 de febrero de 2009” (254). La acción ‘contrarreal’ de Alicia y sus compañeros coincide, entonces, con la fundación de una memoria urbana de los desahuciados, con un necesario proceso de explicitación pública del coste humano de un fenómeno demasiadas veces neutralizado a través de la estadística.

---

<sup>14</sup> Para una profundización sobre la historia y las modalidades de acción de la PAH remito a Colau & Alemany (2012).

<sup>15</sup> La frecuentación de la PAH y sus miembros por parte de Alicia funciona de pretexto narrativo para la colocación dentro de la novela de un abanico de historias ligadas a los desahucios, como la de una mujer de la limpieza, la primera en entrar a los pisos recién vaciados, que se encuentra con postales post-apocalípticas de abandono; la de un hombre que se tiró de una de las ventanas de su piso al escuchar la llegada del funcionario judicial; las de familias que viven años en el limbo burocrático, porque “la gente se cree que esto es de un día para otro, y qué va” (Rosa & Bueno, 2016: 216). Asimismo, Alicia camina por una ciudad que se convierte en un mapa de la crisis, con chatarrerros revolcándose en los basureros; banderas de la PAH en las ventanas de los edificios, alternada a carteles que informan de que ‘se vende’; edificios okupas que constituyen la única esperanza de vida digna para los que lo han perdido todo; y barrios con numerosísimos pisos vaciados, aunque desde fuera no sea posible intuir lo que ha pasado detrás de cada portal, pues “otro problema de los desahucios” es que “son invisibles” (202).

Una acción colectiva parecida –todavía no real, pero imaginable– es el elemento narrativo que vertebra *Tu futuro empieza aquí*, una obra que ahonda en el extendidísimo desempleo juvenil proyectando al lector en el mismo viaje por “Precarilandia” que emprende Lola, una adolescente que en el espacio de un verano debe recuperar varias asignaturas en las que ha suspendido, junto a su hermano Jorge, un *ni-ni* veinteañero que se balancea entre la búsqueda de un trabajo y la frustración por no conseguir ninguno<sup>16</sup>.

La familia de Lola y Jorge, con una madre ama de casa, un padre agente de comercio y un hermano mayor que ya vive fuera del hogar junto a su pareja, presenta al parecer una estratificación generacional que refleja la inflexión progresiva del mercado laboral español hasta nuestros días: los padres pertenecen a la generación que luchó por los derechos de los trabajadores y el estado de bienestar, con lo cual parecen disfrutar, por lo menos aparentemente, de cierta estabilidad; el hermano Marcos tiene un empleo que encontró antes de que estallara la crisis –con suerte, pues la novela se encarga de especificar que muchos de sus compañeros de carrera están en el paro–; Jorge, en cambio, sin saber bien cómo, ha resbalado dentro de la categoría de los jóvenes que ‘ni estudian, ni trabajan’<sup>17</sup>. No obstante, a lo largo de la obra emerge una lectura transversal del desajuste laboral, que sí afecta mayormente a los llamados *generación Y*, pero también tuerce hasta convertirlas en absurdas –o surrealistas, una vez más– las condiciones de los trabajadores en todos los niveles del empleo.

Ante una situación que parece imposibilitar tajantemente cualquier respuesta constructiva a la pregunta que abre la novela y que a todos nos disparó la ilusión siendo niños –¿qué quieres ser de mayor?–, el hermano de Lola decide primero doblar su currículum en forma de avioncito de papel y lanzarlo desde la ventana de su cuarto, a ver si la casualidad es más fructuosa que el envío masivo del mismo por correo electrónico. Poco después, viendo el programa “El jefe infiltrado” –que Rosa también critica con ahínco en *El puto jefe*–, donde los ejecutivos de grandes empresas se incorporan de manera encubierta a sus plantillas para detectar comportamientos excelentes o ínfimos, Lola tiene la idea de sugerir a su hermano que se infiltre dondequiera que haya trabajo: “ponte a trabajar, sin esperar a que te llamen. [...] Digo que vayas y que trabajes, aunque no te quieran. Tú vas y haces el trabajo, y demuestras que vales” (Rosa & Mikko, 2017: 108).

Las hazañas de un Jorge inicialmente escéptico –en un sitio de obras, una pizzería y una tienda de electrónica– se quedarían en la dimensión de un juego entre hermanos, si no interviniera una compañera de uno de los trabajos ‘hackeados’, que escucha la historia de Jorge y decide contarla en el periódico digital para el cual es redactora. Es entonces cuando, como en una suerte de cuento de hadas *millennial*, la idea de Jorge se hace viral en las redes sociales y se convierte en movimiento de “jóvenes que se cuelan en las empresas para protestar contra la falta de oportunidades”, bajo los *hashtags* “#niniinfiltrado #queremostrabajar” (175 y 165).

De una resemantización del rótulo *ni-ni* –que ahora es “ni nos dejan estudiar, ni nos dejan trabajar” (181)– cobra visibilidad un colectivo consistente, pero hasta la fecha acallado, que no solamente promueve un número considerable de incursiones en todos los sectores del trabajo, sino que también organiza manifestaciones y *sit-ins*, según el modelo, una vez más, del 15-M,

<sup>16</sup> ‘Precarilandia’ es la definición que Jorge elabora para describir el panorama laboral español mientras revela a su hermana las claves para descomponer el lenguaje cifrado de los anuncios que intentan maquillar trabajos basura. “Tu futuro empieza aquí” es el encabezamiento engañoso de uno de ellos (Rosa & Mikko, 2017: 85).

<sup>17</sup> Para una discusión plural y una reapropiación de la etiqueta ni-ni, inicialmente despectiva, véanse los estudios recogidos en VV. AA. (2011).

citado explícitamente por Rosa: “El problema de los ni-nis es que son invisibles, que se desesperan en casa de sus padres, encerrados en el dormitorio. Y lo que no se ve es como si no existiera. La gente oye ‘ni-ni’ y se imagina a un joven todo el día tirado en la cama o en el sofá y piensan que no trabajamos ni estudiamos porque somos unos flojos” (208).

La acción colectiva –en lo referente tanto a la invasión de los lugares de trabajo como al *occupy Madrid* que inunda las calles de la capital de jóvenes tendidos en sofás y camas para desafiar el estereotipo– también empieza a cuajar en una plataforma por medio de la cual los *ni-nis* intentan capitalizar el interés que empiezan a dirigirles los políticos, los sindicatos y los medios de comunicación discutiendo de “inteligencia colectiva, pensar y actuar en común... Efecto mariposa... Liderazgo difuso... Masa crítica... Multitud conectada... Tecnopolítica... Colaboración en red... Dinámicas de empoderamiento... Emergencia de una nueva subjetividad... Estructuras rizomáticas” (164).

La reacción ‘contra-realista’ –eso es, en contra de una realidad inicua e inaceptable– se encuentra en pleno fermento hacia la conclusión de la obra, que deja abiertos sus posibles escenarios y también, como si Rosa no quisiera dejar de enfatizar la amplitud del problema social, muestra sus dificultades de organización interna debido a la pluralidad de reivindicaciones y casos involucrados en la lucha. Aunque en las últimas páginas de la novela las marchas del colectivo por las calles de la capital son el pretexto para que se sane la relación largamente deshinchada de Jorge con su padre, el movimiento *ni-ni* acaba volviéndose en contra del joven, que ya es reconocido como un subversivo por los potenciales empleadores. No teniendo afanes de heroicidad ni liderazgo del movimiento, Jorge decide entonces marcharse a Escocia para buscar allí el futuro laboral que España parece vedarle con insistencia.

Si se quisiera sacar conclusiones de la observación comparada de dos novelas gráficas que, según se ha visto, presentan un planteamiento y una serie de sugerencias parecidos, podría destacarse la firme intención de Rosa de contrastar la circunstancia actual contrabalanceando la narración bidimensional de la crisis con una escritura que se funda en la explicitación de la factibilidad de una acción crítica y colectiva que funcione como amortiguador solidario del coste económico-social de esta. A través de la sensibilización y, entonces, de la incitación a una toma de conciencia de las masas no solamente sobre su poder reivindicativo, sino también sobre su deber de desmontar los discursos normalizantes de las consecuencias inhumanas del *crack*, el autor parece configurar un ‘contra-realismo imaginativo’ cuyo objetivo último es un tonante *make the crisis human again*. Tomando a préstamo las palabras del dibujante Paco Roca (2008: s.p.) en su *Crónica de una crisis anunciada*, “que lo inmoral sea ilegal es un reto para todos”.

#### BIBLIOGRAFÍA:

- ADAMS, Jeff (2008). *Documentary Graphic Novel and Social Realism*. Bern: Peter Lang.
- AGUILAR, Andrea (2015). Las voces de la nueva realidad. *Babelia* de *El País*, 23/05/2015. [Disponible en: [https://elpais.com/cultura/2015/05/21/babelia/1432217193\\_151694.html](https://elpais.com/cultura/2015/05/21/babelia/1432217193_151694.html). Última consulta: 23/09/2019].
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma (2008). *Políticas de la memoria y memorias de la política*. Madrid: Alianza.
- ÁLAMO FELICES, Francisco (2011). *Los subgéneros novelescos. Teoría y modalidades narrativas*. Almería: Universidad de Almería.

- ALARY, Viviane (2011). La novela gráfica en la historieta contemporánea. En Geneviève CHAMPEAU et al. (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual* (pp. 217-236). Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- BAETENS, Jan & FREY, Hugo (2015). *The Graphic Novel. An Introduction*. New York: Cambridge University Press.
- BECERRA MAYOR, David et al. (2013). *Qué hacemos con la literatura*. Madrid: Akal.
- CABALLERO MIGUEZ, Gonzalo & GARZA GIL, María Dolores (2010). *La gran recesión. Perspectivas globales y regionales*. A Coruña: Netbiblo.
- CASTILLO, Juan Miguel (2015). *Techo y comida*. Diversa Audiovisual, 90' [película].
- CLAESSON, Christian (coord.) (2019). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Madrid: Hoja de Lata.
- COLAU, Ada & ALEMANY Adrià (2012). *Vidas hipotecadas. De la burbuja inmobiliaria al derecho a la vivienda*. Barcelona: Angle Editorial.
- CRIPPA, Francesca (2017). La narrativa gráfica contemporánea y la memoria de la Guerra Civil española. Técnicas, estrategias, tendencias. *El Genio maligno*, 20, 18-26.
- CROSTHWAITE, Paul (2012). Is a Financial Crisis a Trauma?. *Cultural Critique*, 82, 34-67.
- DÍAZ DE GUERENU, Juan Manuel (2014). *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- FALLARÁS, Cristina (2013). *A la puta calle. Crónica de un desabucio*. Barcelona: Planeta.
- FLORENCHIE, Amélie (2011). Isaac Rosa o la escritura responsable. En Amélie FLORENCHIE & Isabelle TOUTON (eds.), *La ejemplaridad en la narrativa española contemporánea, 1950-2010* (pp. 131-149). Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- GASCÓN, Daniel et al. (2018). ¿La realidad se impone? Coloquio. *Minerva*, 31, 65-68.
- GARCÍA, Santiago (2013). *Supercómic: mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae.
- GRACIA LANA, Julio & ASIÓN SUÑER, Ana (coords.) (2018). *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- GRECO, Cristina (2014). *Graphic novel. Confini e forme inediti nel sistema attuale dei generi*. Roma: Nuova Cultura.
- GUARINO, Augusto (2018). Metanarratività e interdiscorsività in Isaac Rosa. *La mano invisibile* (2011) e *La habitación oscura* (2013). *Rassegna iberistica*, 41, 109, 33-48.
- HAFTER, Lea Evelyn (2008). España de la rabia y de la idea. Contra un mañana efímero: entrevista a Isaac Rosa. *Olivar*, 9, 11, 115-121.
- HESCHER, Achim (2016). *Reading graphic novels. Genre and narration*. Berlin: De Gruyter [edición digital].
- HESSEL, Stéphane (2011): *¡Indignaos!. Un alegado contra la indiferencia y a favor de la insurrección pacífica*. Barcelona: Destino.
- JAMESON, Frederic (2013). *The Antinomies of Realism*. London/New York: Verso.
- LABRADOR MENDEZ, Germán (2010). Regarding the Spain of Others. Sociopolitical Framing of New Literatures/Cultures in Democratic Spain. En Luis MARTÍN-ESTUDILLO & Nicholas SPADACCINI (eds.), *New Spain, New Literatures* (pp. 261-276). Nashville: Vanderbilt University Press.
- LLUCH-PRATS, Javier et al. (2016). *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*. Valencia: Universidad de Valencia [anejos a la revista *Diablotexto digital*, n. 1].
- MORA, Vicente Luis (2014). La construcción del realismo fuerte en algunos libros de narrativa hispánica actual. *Diario de lecturas*, 10/05/2014, s.p. [Blog personal del autor disponible

en: <http://vicenteluismora.blogspot.com/2014/05/la-construccion-del-realismo-fuerte-en.html>.

Última consulta: 23/09/2019].

MORRISON, Grant (2012). *Supergods. Héros, mitos e historias del cómic*. Madrid: Turner.

MUÑOZ MOLINA, Antonio (2013). *Todo lo que era sólido*. Barcelona: Seix Barral [edición digital].

OSSA, Felipe (2019). *Cómic. La aventura infinita*. Bogotá: Planeta.

POZUELO YVANCOS, José María (2017). *Novela española del siglo XXI*. Madrid: Cátedra.

PRADA, Laura Mercedes (2015). La autoficción y el ensayo en *El país del miedo*. RECLAL, 6, 7, s.p.

RENDUELES, César (2015). *Capitalismo canalla. Una historia personal del capitalismo a través de la literatura*. Barcelona: Seix Barral.

ROCA, Paco (2012). Crónica de una crisis anunciada. *El País Semanal*, 1.855, s.p. [Panfleto descargable de la web del autor: <http://www.pacoroca.com/download/cronica.pdf>. Última consulta: 23/09/2019].

ROSA, Isaac (2008). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2007). *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2008). *El país del miedo*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2012). Literatura de la crisis / Literatura en crisis. *Versants*, 59, 169-179.

ROSA, Isaac (2013). *Compro oro*. Madrid: La Marea.

ROSA, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2015). *El puto jefe*. Madrid: La Marea.

ROSA, Isaac (2016). *Welcome*. Madrid: La Marea.

ROSA, Isaac (2018). *Feliz final*. Barcelona: Seix Barral.

ROSA, Isaac (2018). *Toda esa furia*. Madrid: La Marea.

ROSA, Isaac & BUENO, Cristina (2016). *Aquí vivió. Historia de un desabucio*. Barcelona: Nube de Tinta.

ROSA, Isaac & MIKKO (2017). *Tu futuro empieza aquí*. Barcelona: Nube de Tinta.

ROTSCHIEDL, D. Aviva (1995). *Graphic Novels. A Bibliographic Guide to Book-length Comics*. Westport: Greenwood.

SANZ RUIZ, Cristina (2016). La literatura como acto de intervención social. Los cuentos de Isaac Rosa. *Siglo XXI. Literatura y cultura españolas*, 14, 51-68.

SANZ VILLANUEVA, Santos (2009). Isaac Rosa o la reinención del realismo social. *Cuadernos hispanoamericanos*, 703, 87-94.

SATRAPI, Marjane (2008). *Persepolis. The Story of a Childhood and The Story of a Return*. London: Vintage.

SCARSELLA, Alessandro et al. (eds.). (2017). *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venezia: Edizioni Ca' Foscari.

SUÁREZ VEGA, Carla (2018). Memoria histórica en viñetas: representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares. *Caracol*, 15, 286-307.

SPIEGELMAN, Art (2003). *The Complete Maus*. London: Penguin.

TRABADO CABADO, José Manuel (2013). *La novela gráfica: poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco Libros.

## **AIC**

VV. AA. (2011). *Desmontando a ni-ni: un estereotipo juvenil en tiempos de crisis*. Madrid: Instituto de la Juventud.

VILCHES, Gerardo (2014). *Breve historia del cómic*. Madrid: Nowtilus.

