

Con *El alquiler del mundo*, premio Francisco Casavella de 2010, Pablo Sánchez (Barcelona, 1970) nos ofrece, como indica la propia contracubierta de la novela, un retrato de la fascinación y las trampas del capitalismo. El autor ensaya en esta su segunda novela publicada un original proyecto crítico, autoirónico siempre, digno de ser considerado una especie de novela de lo real maravilloso del capitalismo contemporáneo en su peculiar versión española.¹ Si Alejo Carpentier se preguntaba en el prólogo a *El reino de este mundo* ‘¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real-maravilloso?’ (1967: 8), en *El alquiler del mundo* entendemos que Pablo Sánchez toma como punto de partida de su exploración la consubstancialidad de lo mágico, lo fantasmagórico o lo misterioso a las características estructurales del sistema de producción capitalista en su último estadio. Así, el protagonista, César, es un ambicioso ejecutivo medio en la firma madrileña especializada en asesoría económica Trántor cuya principal misión en la novela, encomendada por su jefe, Lezama, será enfrentarse al misterioso ‘embrujo’ con el que Yolanda, una ex-empleada, ha venido sometiendo a la sucursal de la compañía en Barcelona. Como resume la contracubierta, ‘la propuesta le llega cuando su matrimonio con Eugenia se desmorona sin remedio tras la adopción de su hijo Jan, un doloroso asunto del que no hablan jamás’. En el empeño de su misión en Barcelona, no sólo acabará fracasando ante los ‘intangibles’ que maneja su enemigo, como reconoce el propio protagonista, sino que además, por razones tan irremediables como oscuras, se precipitará en un juego especulativo que en lugar de facilitarle el ansiado ascenso social, le autodestruirá psicológica, económica y socialmente. En realidad, como intentaremos mostrar, lo fantástico de esta novela, o la voluntad de captar ‘el pulso enigmático y recóndito del presente’, por

¹ Pablo Sánchez es Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona y durante varios años fue profesor de literatura en la Universidad de las Américas (UDLA) en Puebla, México. Actualmente es profesor titular en la Universidad de Sevilla. Además de su primera novela *Caja negra* (Premio Lengua de Trapo, 2005), ha publicado numerosos artículos y monografías sobre literatura latinoamericana y española.

usar palabras recientes del propio Pablo Sánchez (2015: 151),² surgen como imaginativa plasmación de la tendencia irrefrenable a la abstracción de todas las relaciones sociales, entendidas desde el punto de vista de la economía política. En este sentido, consideramos la novela de Pablo Sánchez, en tanto que respuesta imaginativa a unas condiciones reales, a la vez un producto ideológico y una respuesta crítica a la ideología desde su interior. En efecto, como escribía Louis Althusser:

La ideología es, por lo tanto, la expresión de las relaciones de los hombres con su 'mundo', es decir, la unidad (sobredeterminada) de su relación real y de su relación imaginaria con sus condiciones de existencia reales. En la ideología, la relación está inevitablemente investida en la relación imaginaria: relación que expresa más una voluntad (conservadora, conformista, reformista o revolucionaria), una esperanza o nostalgia, que la descripción de una realidad. (1970: 194)

La originalidad de esta novela aparece precisamente cuando integra en su discurso sobre la realidad contemporánea además de una voluntad de crítica, la esperanza (autocrítica) de escapar a las trampas del capitalismo fantasmagórico y una nostalgia por unas relaciones sociales (difícilmente) diferentes. En otras palabras, *El alquiler del mundo* no es sólo la ejemplificación de un mundo devorado por el fetichismo de la mercancía elevado a su enésima potencia, sino que va más allá, en una especie de giro mediante el que se intenta una escritura que contrarreste el irrefrenable proceso de abstracción de vidas y objetos. Desde una aguda y lúcida nostalgia, esta novela clama por la necesidad de una verdad, un asidero en un mundo devorado por el movimiento aparentemente independiente e incomprensible del capitalismo financiero. Sin embargo, el resultado será el débil y emocionante consuelo ante las ruinas de una verdad personal, radicada en la infancia y mediatizada por una memoria que, a su vez, presa de las técnicas de reproducción de la realidad, lucha por una relevancia trascendente.

Cabe en este punto no perder de vista que si bien se trata de una novela escrita en primera persona, cercana a las formas de la autobiografía y el diario, y que si bien la narración se focaliza, por tanto, a partir de la voz del protagonista, no nos parece posible 'acusar' a la novela, como así se

² Tomamos la expresión de la conferencia del propio Pablo Sánchez 'Sombras del fin de la historia: el novelista español frente a la democracia liberal', pronunciada en el marco del congreso 'New Voices in 21st-Century Spanish Fiction', celebrado el 8 de mayo de 2015 en la University of St Andrews, Reino Unido. Citamos la versión publicada en la revista mexicana *Crítica* con el título 'El novelista frente a la democracia liberal'.

ha hecho, de plantear una respuesta individualista a las serias cuestiones que acabamos de mencionar. Así, Benjamin Fraser ha escrito:

In *El alquiler del mundo* the failings of greed and of a lack of empathy (and they are indeed presented as failings in the novel) represent not a structural problem of capitalism, but instead -uncritically embracing a capitalist ideology that David Harvey has denounced as the contrived individualist narrative of neoliberalism (Harvey 2005: 65)- they are the failings of César the aspiring capitalist business manager, alone. (2013: 681)

Más que el extraño propósito de llevar a juicio un texto, nos resulta más interesante analizar hasta qué punto la novela, a través de su protagonista, intenta, precisamente, todo lo contrario: una crítica global a un tiempo y a un sistema económico-social que rechaza la tentación de ocultar el conflicto social tras el supuesto desajuste de un simple individuo. De hecho, el protagonista de *El alquiler del mundo* encajaría dentro de ese tipo de personajes representativos de una clase, de una época, que exigía Lukács para apreciar una novela, digamos, socialmente avanzada. Si dejamos de lado el espinoso punto del ‘realismo’ tal como lo entendía el filósofo húngaro, sí creemos que la novela de Sánchez ‘depict[s] the vital, but not immediately obvious forces at work in objective reality’ (Lukács 2002: 46-47). Perder de vista todo esto llevaría erróneamente a situar *El alquiler del mundo* dentro de lo que David Becerra Mayor ha llamado ‘la novela de la no-ideología’. Por tal este crítico entiende, de hecho, casi toda la producción novelística del capitalismo avanzado en España. Según Becerra,

El resultado es la producción literaria de un texto donde toda forma de conflicto ha quedado eludida. Las contradicciones se enuncian bajo la forma de solución imaginaria, esto es, las contradicciones radicales se desplazan sustituyéndolas por contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología dominante. [...] Así, se resuelven los conflictos a través de una lectura de corte intimista, psicologista o moral, que terminan individualizando y deshistorizando radicalmente todos esos conflictos (en realidad, conflictos aparentes). (Becerra 2013: 30)

Ciertamente, la novela de Pablo Sánchez constituye, en nuestra opinión, una original forma de reinscribir en la ficción española los conflictos inherentes al capitalismo contemporáneo, sin sacrificar, al mismo tiempo, la calidad estética en aras de ninguna denuncia panfletaria.³

³ En este sentido, para Pablo Sánchez es necesario ‘recuperar una poética de la novela que entienda el género no sólo como imaginación predispuesta a la razón, como diría Steiner, sino a una razón crítica o polémica, con vigor epistemológico más allá de cualquier función lúdica. No tanto una novela pretenciosa y sedienta de absolutos, sino

El análisis de *El alquiler del mundo* que proponemos, por tanto, intentará indagar en esa original crítica tomando como punto de partida el mencionado carácter fantástico o misterioso que envuelve la novela. Tal carácter lo resumimos en nuestra fórmula ‘capitalismo mágico’, que a su vez definiríamos como la imaginativa re-creación literaria de las relaciones sociales entre los individuos dominadas por el imparable proceso de abstracción a todos los niveles propio del actual estado de desarrollo del capitalismo.⁴ En segundo lugar mostraremos la crítica a ese proceso de abstracción y la frágil respuesta que parece avanzar la novela.

La abstracción de la vida es una fuerza de la que los personajes son parcialmente conscientes, con la que incluso juegan, para averiguar sus límites, sobre todo César y Marcos Muñoz, su complemento, su doble en tantos sentidos. Es la fuerza manifestada en primer lugar y especialmente a través del dinero: ‘La obsesión por la economía está en todas partes, nos rodea, nos invade, llega hasta nuestros sueños y deseos más íntimos. Estamos colonizados por el dinero’ (Sánchez 2010: 66). Cuando César se muestra escéptico ante esa amenaza Marcos le replica: ‘No confíes en el dinero... El dinero está vivo, tiene su propia vida, es un agente que se está comiendo a la naturaleza y a los hombres. Como HAL en *2001*, ha cobrado conciencia de sí mismo’ (67).

Pero el dinero no es más que la expresión, visible, de una serie de procesos que en realidad están en la raíz de las relaciones de producción capitalistas. No es el lugar, ni somos los más capaces para ello, pero siquiera en unas pocas palabras, necesariamente simplificadoras, podríamos trazar esta línea de abstracción a partir de las consideraciones de Karl Marx en torno a la naturaleza de la mercancía. La mercancía como tal no existe sino a partir de su entrada en el mercado, a partir de su posibilidad de ser intercambiada. En ese instante, además de su valor de uso, aparece con su valor de cambio, que según Marx es la cantidad de trabajo abstracto, es decir, socialmente necesario, para crear la mercancía. Ese valor de cambio es el inicio de la abstracción de las

consciente de que debe proyectar una imagen abarcadora y explicativa del mundo’ (Sánchez 2015: 153).

⁴ Si para Carpentier lo ‘mágico’ de la realidad latino-americana es un aspecto consubstancial de la misma, no lo es menos en nuestra interpretación el aspecto mágico, fantasmático, de la actual sociedad del espectáculo. Como escribe David Becerra ‘la realidad ya está distorsionada de por sí, el propio funcionamiento de base del capitalismo es ambiguo, misterioso, de difícil decodificación’ (2013: 18). Sin embargo, si para Carpentier lo mágico debe reivindicarse, en nuestra lectura de *El alquiler del mundo*, el contenido de lo ‘mágico’ es el de una pesadilla alienante y destructiva.

relaciones sociales, pues en el intercambio de la mercancía los hombres entran en relaciones sociales, no directamente, sino a través de las mercancías. Si por un lado se produce la reificación de las relaciones sociales (las relaciones entre los hombres se dan a través de las cosas, no por las cosas), al mismo tiempo la mercancía adquiere un carácter abstracto: el valor de cambio transforma la mercancía en una entidad suprasensible. Marx lo resume en una especie de visión: ofrece como ejemplo de la mercancía una mesa que al entrar en el mercado, con su valor de cambio, ya no es simplemente una mesa, sino una mesa que se levanta sobre sus patas y baila (Marx 2006: 37). Este es el inicio del proceso de sustitución o disminución del valor de uso y su sustitución por el valor de cambio, expresado en dinero, como verdadera naturaleza de la mercancía. La reificación de las relaciones sociales, paradójicamente, se intensifica en proporción directa al grado de abstracción de las mercancías. Este proceso se desata a a partir de los años sesenta del siglo XX hasta llegar a su paroxismo actual, que tan bien muestra *El alquiler del mundo*.

A partir de la sociedad del consumo, la sociedad del espectáculo, la sociedad del capitalismo monopolista y sus grandes corporaciones o la sociedad del capitalismo financiero, como se quiera, se desemboca en ese grado de abstracción en el que, como escribía Fredric Jameson en 1996, ‘Capital itself becomes free-floating’ (1996: 142). En referencia al capitalismo financiero Jameson añade cómo ‘what finance capital brings into being [is] a play of monetary entities which needs neither production (as capital does) nor consumption (as money does): which supremely, like cyberspace, can live on its own internal metabolism and circulate without reference to an older type of content’ (161). La desconexión del capital de cualquier referente es algo que ha sido visto no sólo por Jean Baudrillard, que parecía celebrarlo en su interpretación semiológica del capitalismo (Baudrillard 1981), sino, sobre todo, y desde una perspectiva marxista, por Guy Debord en su conocido libro *La sociedad del espectáculo* (1967).

Volveremos sobre Debord en seguida, pero quizá sea conveniente iniciar la exploración de los efectos fantásticos de la abstracción. Como primer paso tomaremos de *El alquiler del mundo* un ejemplo, sangrante y grotesco, de la reificación y abstracción, al mismo tiempo, de las relaciones

sociales y personales. Nos referimos al secreto que arrastra César, la ‘devolución’ de su hijo adoptado. Jan, por culpa de una enfermedad incurable, es un niño reducido a la condición de un producto ‘defectuoso’: ‘Nos vendieron un producto que no estaba bien’ (Sánchez 2010: 246). No sólo el niño ha sido cosificado, sino que se ha hecho abstracto también, parte de una relación comercial, y por lo tanto, susceptible de ser tratado como uno de los términos y cláusulas de un acuerdo comercial y no como un ser humano. No se trata acaso de que César sea un ser despiadado, al contrario, sufrió por esto, y sin embargo, no puede escapar a una concepción de las relaciones sociales mediada por las relaciones comerciales. En efecto, las asume de forma radical, hasta el punto de convertirlas en un proyecto filosófico de intelección e interacción con el mundo que continúa y supera los anhelos de su primera vocación como estudiante de filosofía. César se entrega a una lógica mercantil, abstracta; de hecho, su actividad laboral, significativamente, no es productiva, en sentido estricto, sino reproductiva, en tanto que como gran ejecutivo de una consultoría, se dedica a reproducir el capital y su lógica. Como indicaba Jameson, César forma parte del propio metabolismo del capital. Sus habilidades, en línea con la abstracción de la lógica mercantil de la que hablamos, adquieren un carácter metafísico a partir de la trascendencia de este mundo aparte del mundo: ‘Yo busco la totalidad; busco la singular belleza que hay en todo lo que me rodea, en todo lo visible e inmanente que forma parte de mis aledaños hoy. Busco aliento poético en un memorándum, en un informe, en una contabilidad, en una reunión en la sala de juntas.’ (190). Hay en esto tanto una ambición desmedida, propia de la ‘hubris’ que pierde al héroe trágico, como un miedo, de tipo existencialista, al caos, a lo incontrolable fuera de esta lógica. La habilidad como estrategia de este consultor se edifica sobre el temor de que ‘el absoluto sea algo espantoso’ (113). Acaso por reacción descubre que ‘lo inmanente, la vida mundana de los seres corrientes y las cosas materiales, podría ser total: por ejemplo, un trabajo creativo en el que organizar, gestionar y mover sistemas humanos, llevándolos a la perfección, es decir, a la eficacia’ (113).

El caos acecha, quizá como inevitable dimensión del universo. Yolanda se sitúa en ese nivel

en la lucha contra el orden capitalista, como mostraremos más adelante. Marcos Muñoz, por su parte, participa también de esta batalla metafísica, pero desde una posición distinta: ‘Sólo Marcos Muñoz parece ir más allá de toda esta mediocridad y captar el todo como yo, aunque sea para reírse y crear su Gran Broma Piramidal, dándole así al caos el privilegio que merece. Sólo él ha entendido que el mundo ha cambiado y que vamos en otra dirección mucho menos segura de lo que creemos’ (190). La broma piramidal es el juego especulativo con una tan misteriosa como inútil cámara fotográfica, como veremos, pero ahora nos interesa lo que creemos es la intuición de César acerca del carácter caótico del capital, su inevitable complejidad que linda o es, de hecho, fantástica, como han demostrado los manejos del ‘capitalismo de casino’ descubiertos a partir de la crisis de 2007-2008. Por eso cuando César afirma con fascinación: ‘Y en este hermoso y terrible capitalismo el misterio es constante’ (45), no puede sorprender que se encomiende, a modo de talismán, con tanta auto-ironía como devoción, precisamente, a un retrato a gran tamaño, nueva mediación, del actor Klaus Kinski caracterizado como Lope de Aguirre. Un héroe, el de la película de Werner Herzog (*Aguirre der Zorn Gottes*, 1972), no menos desmedido y tocado por la locura: en busca como César, de un imposible El Dorado, mítico, mágico; tentación y ruta a la vez, hacia la autodestrucción.

En su lucha contra el caos en Barcelona, César cree que la del capital es una fuerza que puede dominar en su favor, con trágicos resultados, sin embargo. Probablemente el capital, su carácter mágico e impenetrable, y el temido caos metafísico no sean sino la misma cosa. Su cometido en Barcelona lo entiende César a partir de encontrar ‘la solución «espiritual» que necesita esa oficina’ (35). Tal solución comprende ‘Entender qué quieren y qué les falta... el sentido que cada individuo le da a su trabajo y al de los demás, y ese sentido está lleno de recuerdos y olvidos. Recuerdo de lo que fuiste y olvido de lo que eres; o al revés, recuerdo de lo que ya eres y olvido de lo que fuiste’ (45). Pero aquí como en tantas ocasiones, gracias a la ironía resultante del uso de la primera persona, como ha señalado Benjamin Fraser (2013: 689), se engaña César al no ver más allá de la reificación que le atrapa y le asume. En esas enigmáticas palabras de César que acabamos de citar encontramos una fundamental alienación sustentada en la desconexión de la memoria y el

ser. El resultado es una visión incompleta que impide el conocimiento y la armonía. Es una cuestión de memoria, aspecto éste fundamental que volverá al final de la novela. Se trata también de un olvido, que es para Theodor Adorno la base del fetichismo de la mercancía⁵ y se trata de un recuerdo, como lo entendería Isaac Rubin, en tanto que el individuo mantiene el lugar en las relaciones de producción y reproducción del sistema, aunque haya olvidado, de nuevo, el contenido de la explotación propia de esas relaciones⁶.

No menos enigmática y misteriosa resulta la antogonista de César en Barcelona, Yolanda, quizá otra manifestación del temido caos. La presencia fantasmal de esta ex-trabajadora se materializa a través de su recuerdo e influjo en su amiga Sara, y a través de su ordenador, convenientemente inutilizado por la propia Yolanda. Esta máquina encierra información cuya elevada trascendencia parece inversamente proporcional a su inaccesibilidad y el desconocimiento de su contenido: ‘Como si los textos de Yolanda Llorens no fueran imaginarios, sino que estuvieran realmente escondidos en la memoria de ese disco duro y almacenaran alguna clave para interpretar el futuro de Trántor y, por tanto el mío propio’ (105). Como comprobaremos en el caso de la cámara del juego especulador, destino, orígenes, memoria y deseo aparecen mediados por un instrumento que almacena información para, contrariamente a su cometido, negar su transmisión y circulación. En esta lucha metafísica, César no parece dar con la clave de una estrategia vencedora: ‘La oficina la lidera Yolanda’, admite César. Ambos usan parecidas armas: ‘Se vengó de Trántor (...) manipulando esos intangibles que son precisamente mi especialidad y que ella utiliza en la dirección contraria a la mía’ (274).

¿Cuáles son las motivaciones de Yolanda? Rencor, acaso, o el deseo de destrucción del falso orden capitalista. ‘Yo destruyo esperanzas’ (285), afirma la mujer. Resulta una especie de poder negador, más allá de cualquier ideología política precisa. Yolanda se comporta como poseída por

⁵ Así, Adorno escribió ‘[la mercancía es un] bien de consumo que no debe recordar en nada cómo ha llegado a nacer’ (1939: 17).

⁶ Según Rubin, la mercancía ‘organiza’ las relaciones sociales: ‘The thing acquires specific social characteristics in a market economy (for example the properties of value, money, capital and so on), due to which the thing not only hides the production relations among people, but it also organises them, serving as a connecting link among people’ (Rubin 1972: 10).

una fuerza entrópica. En términos económicos es el 'afuera' del capital, la negación del intercambio y el valor de cambio. De ahí que Yolanda viva encerrada: 'Lo tengo todo, ¿entiendes?' -le espeta a César al final de la novela, cuando éste aún espera poder obtener alguna información con la que comerciar y salvarse-. [...] No hay nada que intercambiar'(288).

En este punto aparece ante el lector el ambiguo nivel metafísico de la novela, en el que frente al caos esencial del universo el capital, al menos a ojos de César, parece crear un cierto orden. Y sin embargo, lo que César tiene por tal sistema es también un proceso generador de más entropía a través de relaciones sociales emponzoñadas por una abstracción que hace de esas relaciones incontrolables algo no menos misterioso y temible que ese caos. Entropía y capitalismo se retroalimentan y confunden para perdición de los hombres. Comprobaremos esto a través del juego especulativo de la cámara, endemoniadamente absurdo y lógico, con el que César se autodestruye.

En efecto, de todos los aspectos de la novela, aquel en el que se refleja y se explora con mayor profundidad el carácter abstracto y mágico o misterioso, cuando menos, de las relaciones sociales en la fase tardía del capitalismo es el juego especulativo de esa cámara fotográfica. Se trata de un objeto premeditadamente desprovisto de valor de uso, pues no funciona ni puede repararse, y, sin embargo, es al mismo tiempo 'exclusivo', como el más deseado objeto lujoso, destinado a ser comprado y vendido secretamente entre los selectos miembros de los círculos del poder. El objetivo último del juego, paradójicamente es el de lograr separarse de ella y venderla a otro, antes de que el interés decaiga o deje de haber compradores capaces de superar el último precio pagado.

El carácter mágico de la cámara aparece en seguida en la desproporción entre el precio al que se ofrece y la propia inutilidad de este objeto-mercancía arbitrario. En cierto sentido, la cámara es una parodia de esos objetos típicamente surrealistas, un ready-made, recuperados por el mercado del coleccionismo de arte y obscenamente sobrevalorados. De hecho, el tipo de interacción que suscita la cámara es, además del intercambio, la contemplación estética y casi religiosa:

Todo en ella es una anomalía y por eso precisamente brilla (...) Estoy desconcertado; pienso que me gustaría tener un cepillo para limpiar fósiles y pasarlo por esa superficie obsoleta e incluso cómica. (...) La pongo entre mis manos casi como si fuera un bebé, con miedo de que se me resbale y esa fragilidad tan cotizada pierda su

carácter sagrado (...) Sí, es hermosa. Extrañamente hermosa. (179)

La cámara es, literalmente, el fetiche por excelencia en esta novela. Naturalmente, César no se engaña acerca de la naturaleza del fetiche, pero precisamente por serlo, no puede evitar verse arrastrado irremediabilmente, contra toda lógica: ‘Las cosas son absurdas y respetables al mismo tiempo; geniales y ridículas; caras y baratas’ (257). La cámara, mejor que ningún otro objeto, al ser simplemente dinero acumulado, una gran cantidad de dinero, destinado a circular, a producir más dinero, no sólo ejemplifica, a través del limitado círculo de vendedores y compradores que pone en contacto, ese metabolismo separado de toda referencia a un mundo real del que habla Jameson, sino que, sobre todo, constituye casi la perfecta ilustración de la definición del espectáculo según Guy Debord: ‘Le spectacle est le capital à un tel degré d’accumulation qu’il devient image’ (Debord 2006: 775). En efecto, la inutilidad de la cámara la reduce, como decíamos, a un objeto de contemplación, a una imagen, que diluye toda entidad real de la cámara, pues no es una cámara lo que se contempla, sino su trascendencia, una imagen superimpuesta al objeto ‘real’. Pero al mismo tiempo la imagen tiene una consecuencia material: las relaciones sociales que crea. En este sentido, en la sociedad del espectáculo, como dice Debord: ‘Le spectacle n’est pas un ensemble d’images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images’ (767). En realidad, es dinero lo que se contempla. Debord entiende precisamente el dinero como la contraparte del espectáculo:

Le spectacle est l'autre face de l'argent: l'équivalent général abstrait de toutes les marchandises. Mais si l'argent a dominé la société en tant que représentation de l'équivalence centrale, c'est-à-dire du caractère échangeable des bien multiples don't l'usage restait incomparable, le spectacle est le complément moderne développé où la totalité du monde marchand apparaît en bloc, comme une équivalence générale à ce que l'ensemble de la société peut être et faire. Le spectacle c'est l'argent que l'on *regarde seulement*, car en lui déjà c'est la totalité de l'usage qui s'est échangée contre la totalité de la représentation abstraite. Le spectacle n'est pas seulement le serviteur de *pseudo-usage*, il est déjà en lui-même le pseudo-usage de la vie. (781)

Que la cámara y el dinero que vale, por el que se cambia, es la contemplación de todo lo que la sociedad puede ser y hacer se piensa casi de forma literal en la novela, por eso se incluye en el juego la posibilidad de que los hombres más ricos del mundo, como Bill Gates, participen, porque lo que es y puede hacer la sociedad es el valor de cambio, que es la única actividad, formalizada en

las relaciones económicas de compra y venta. Pero aquí se revela el pseudo-uso de la vida. El propio César es consciente de la locura que supone la cámara, y sin embargo la acepta: acepta la libre flotación de valores y las consecuencias de ello, la falta de sentido de todo. Aparece aquí, de forma dramática para César, lo que Debord llama la miseria de la mercancía y de la pseudo-vida que produce:

Cette constante de l'économie capitaliste qui est la *baisse tendancielle de la valeur d'usage* développe une nouvelle forme de privation à l'intérieur de la survie augmentée, laquelle n'est pas davantage afranchie de l'ancienne pénurie puisqu'elle exige la participation de la grande majorité des hommes, comme travailleurs salariés, à la poursuite infinie de son effort; et que chacun sait qu'il lui faut s'y soumettre ou mourir. C'est la réalité de ce chantage, le fait que l'usage sous sa forme la plus pauvre (manger, habiter) n'existe plus qu'emprisonné dans la richesse illusoire de la survie augmentée qui est la base réelle de l'acceptation de l'illusion en général dans la consommation des marchandises modernes. Le consommateur réel devient consommateur d'illusions. La marchandise est cette illusion effectivement réelle, et le spectacle sa manifestation générale. (781)

Precisamente, como intentaremos mostrar más adelante, también a propósito de la cámara, *El alquiler del mundo* plantea nada menos que el intento de luchar contra esa ilusión real, de contrarrestar esa tendencia a la baja del valor de uso.

¿Pero cuál es el contenido de la cámara-imagen? Probablemente el poder, el acceso al poder. A través de la puesta en circulación de la cámara, su poseedor-poseído forma parte de las relaciones de producción (producción de valor de cambio fantasmal), reflejado en el precio de la especulación, del deseo de jugar-especular-ascender en la pirámide social. Pero la cámara no se puede poseer indefinidamente; debe circular: no tiene valor de uso, es tan sólo el portador de un valor de cambio que debe realizarse constantemente. La cámara dirige a los hombres, les mueve, los impulsa, les pone en relación. La cámara debe ser intercambiada por dinero de inmediato o, si se es arriesgado jugador (y especulador), tras esperar el momento adecuado para poder venderla. En todo caso, la cámara o, mejor dicho, su fantasmal valor de cambio, su precio, dicta lo que debe hacerse. Como indicaba Debord, 'La valeur d'échange n'a pu se former qu'en tant qu'agent de la valeur d'usage, mais sa victoire par ses propres armes a créé les conditions de sa domination autonome' (2006: 780).

En efecto, como decía el personaje de Marcos Muñoz, el dinero, el valor de cambio, ha adquirido vida propia. Mientras se siente guiado por el valor de cambio, César parece ascender en un plano metafísico, de sabor hegeliano, en correlación al sospechado ascenso del valor de la cámara: ‘Ahora pienso que por fin estoy subiendo en la pirámide y de algún modo sí siento que asciendo, que se abre una nueva etapa de eso que equívocamente llamamos espíritu y que tal vez es lo que estoy buscando desde hace un cierto tiempo. Empiezo a ver la Gran Estrategia’ (229). En realidad se está equivocando -se ha equivocado constantemente, en el fondo-; pero la lógica del intercambio, su eterno presente, en el que el pasado no cuenta, sino las perspectivas del nuevo intercambio, este proceso sin aparente historia del capitalismo, en fin, parece cegar a nuestro protagonista. Acaso no sea sorprendente, si se nos permite este excursión en este punto, reparar en la narración en presente de la novela. En efecto, aún acudiendo a la forma autobiográfica -Benjamin Fraser sitúa la novela en la tradición del bildungsroman (2013: 681)-, *El alquiler del mundo* no es el relato retrospectivo que podría esperarse: es una sucesión de presentes, al modo de un diario, o en realidad una sucesión de secuencias, como las que pudiese contener una cámara, precisamente, de modo que las reflexiones del protagonista, su discurso, carecen de una perspectiva ordenadora, desde el final, por decirlo de alguna manera. Así, la circulación de la cámara, la lógica del valor de cambio y la forma narrativa coinciden con el mismo resultado irónico: la imposibilidad de una visión unitaria y por tanto la imposibilidad de controlar la propia vida, la propia narración, que es, precisamente, a lo que siempre parece haber aspirado César en su horror al caos.

¿Pero es esto realmente así? En cierto modo, esta novela que abunda en misterios también guarda en su juego, y en el juego de la cámara, una posible respuesta. No en vano, el juego de la cámara tiene mucho de fáustico, como reconoce el propio César: ‘Aspiraba al conocimiento’ (270). En efecto, el juego reserva sus amargas enseñanzas a César y acaso al propio instigador, Marcos Muñoz.

Como hemos intentado mostrar, la cámara obsoleta es el fetiche del poder económico y social en una sociedad no productiva, basada en la imagen del poder o incluso en algo menos: la

imagen de la cercanía al poder. Pero como fetiche acaso sustituye otro contenido: la infancia. La cámara fue entregada a Marcos por su padre y guarda, presumiblemente, imágenes de la infancia de ambos. Hay algo pues que une a Marcos y César más allá de ser compañeros de juego: parecen el doble el uno del otro. En este sentido, en el epílogo de la novela César también recuerda, o narra, un fragmento de una película familiar, una escena de su niñez, en la compañía de su padre y rodada por su madre. Pero volviendo a la misteriosa cámara de Marcos y César, ésta, en su continua circulación, hace pasar de mano en mano un secreto, ocultado irónicamente, pues en principio su misión es la de facilitar la distribución de imágenes en la sociedad de la imagen. Como tales, las imágenes que ‘guarda’ esa cámara carecen de valor, por ser inaccesibles, anodinas o acaso vulgares, en contraste con la cámara como tal. Y sin embargo, ese pedazo de memoria será lo verdaderamente valioso frente a la máquina, irónicamente inútil y sin embargo apreciadísima. Por otro lado, la propia inaccesibilidad salva a esas imágenes de la circulación, de su mercantilización: se protegen así de ser valor de cambio, en medio de la vorágine del mismo. Pero a la vez, también son éstas imágenes perdidas.

Resta por saber entonces qué impulsa a Marcos a hacer circular la cámara. ¿Acaso es una impugnación del juego especulativo para mostrar qué tiene realmente valor y qué no, y qué debe ser apreciado y qué no? Podemos meditar sobre ello, y reflexionar también sobre cómo esta operación de investigación filosófica del intercambio y la economía política posmoderna no puede abandonar la propia lógica reificadora de la mercancía, pues la cámara está en el centro de este experimento. De igual modo podríamos meditar acerca de los ‘verdaderos’ motivos que llevan a César al juego de la cámara. Porque además del ascenso social, la cámara también significa o guarda mucho más para César. En primer lugar no es su único fetiche. Ya mencionamos el póster de Klaus Kinski; deberíamos recordar su minidisc. Esta mercancía fallida de Sony, un reproductor de música que quedó obsoleto en seguida a pesar de la gran inversión en su diseño y desarrollo es, en tanto que error de cálculo de Sony, un antecedente del error de cálculo de César con la cámara. Y de igual manera, lo que lleva a César a su fascinación por el minidisc también es parte, de forma oculta,

inconsciente quizá, de su fascinación por la cámara. En efecto, César exhibe el minidisc ante sus subordinados como ejemplo de errores del pasado que pueden superarse, errores estratégicos que hay que enmendar (u olvidar). Ambos fetiches sin duda tienen mucho que ver para César, que piensa en guardarlos juntos en algún cajón. Nos parece que además de una herramienta para un discurso motivador destinado a los alicaídos empleados de Trántor en Barcelona, el minidisc ofrece también uno de esos ensueños metafísicos del gusto de César: devolver al pasado su sentido, un sentido nuevo y hacer de lo obsoleto algo que ya no lo es de una forma nueva. Algo así como superar a través de los éxitos propios los fracasos de otros. Y este es el punto que conecta a un nivel más profundo no sólo el fetichismo del minidisc con el de la cámara, sino también a esta última con la infancia, por cierto.

En nuestra opinión, la entrada de César en el juego de la cámara debe entenderse en relación con la traumática experiencia de ‘devolver’ a su hijo adoptado, Jan, pues ambas son experiencias comerciales desastrosas. Así, cuando Marcos Muñoz le anuncia que nadie va a comprar la cámara, César reacciona de este modo: ‘Mi primera perplejidad evoca otra en mi memoria: el diagnóstico del médico sobre Jan. No está bien, su problema es más grave de lo que pensábamos, tenéis que asumir que nunca será un niño normal.’ (264) Ante una mercancía defectuosa sobreviene el recuerdo de otra mercancía defectuosa. La relación entre Jan y César en realidad se revela como el espectáculo de una relación paterno-filial, mediada por el intercambio económico, contaminada por una relación de consumidor y producto. En cierto modo, la enfermedad de Jan, no es sino un reflejo simbólico de esa relación ‘defectuosa’, ‘adulterada’; a no ser que César, inconscientemente, asuma la culpabilidad por la traumática experiencia como un ‘defecto’ en su habilidad para controlar las relaciones interpersonales y asegurar un orden. En este sentido, César cita como una posible motivación de su entrada al juego un impulso de autodestrucción, que no sería sino una forma de expiación, o quizás una forma de alienación para acallar el dolor.

En cualquier caso, la participación en el juego y el recuerdo de Jan revelan lo que, por seguir usando de momento términos psicológicos, parece un episodio de repetición compulsiva. Otto

Fenichel distinguió en un clásico estudio dos clases de este fenómeno: ‘Repetitions of traumatic events for the purpose of achieving a belated mastery’ y ‘Repetitions due to the tendency of the repressed to find an outlet’ (1942: 542). Ya se le sitúe el juego de la cámara en una u otra de estas dos formas, lo que nos interesa es averiguar el origen de esta actividad neurótica. En nuestra opinión, deberíamos localizarlo en la colonización del inconsciente por la lógica de las leyes del capitalismo, por la ideología. Como escribe Juan Carlos Rodríguez,

La ideología no es, pues, un puñado de ideas políticas o un mero enmascaramiento fantasmático de lo real. El nivel ideológico de cualquier sociedad es tan real como el nivel económico o el político. Pero del mismo modo que es real es a la vez falso y verdadero, consciente e inconsciente, visible e invisible. Es en este sentido, pues, en el que hablamos también de inconsciente ideológico. (2002: 38)

Siguiendo a Rodríguez, por tanto, el juego especulativo en que entra César y la ‘devolución’ de su hijo son manifestaciones de un inconsciente colectivo en el que los procesos de reificación llevados hasta sus más abstractos extremos, como hemos descrito, constituyen la experiencia íntima del sujeto contemporáneo. En efecto, según esta lectura, César reincide con la cámara en lo único que conoce, la transacción, el intercambio, el funcionamiento autónomo de la mercancía que le lleva y le trae, quizás con la misma esperanza con la que adora su Minidisc: rehacer el pasado, mejorar y conjurar el error. En este sentido, la novela adquiere su objetividad histórica, como afirma Juan Carlos Rodríguez, en relación al inconsciente colectivo del que surge y que la permea, al mismo tiempo (Rodríguez 2008: 193).⁷

Pero retornemos a César y al juego de la cámara. Ya indicamos antes que para nuestro

⁷ La novela no es muy precisa en cuanto al momento histórico exacto en que se sitúa, y sin embargo nos parece que un paralelo puede establecerse entre el juego especulativo de la cámara, por un lado, y la especulación inmobiliaria, o ‘cultura del pelotazo’, que caracterizó la economía española entre 2000 y 2008. De un modo u otro, en contraste con su propio fracaso, César intuye que un cambio estructural ha sucedido entre bambalinas, de forma oculta, misteriosa, en el que Lezama ha tomado parte de triunfalmente, y en el que a través de la cámara, César ha sido utilizado como un peón: ‘Examino con atención todos los indicios y aun así no puedo captar la estrategia en su conjunto (...) Algo en España se ha movido de manera subterránea, como si se tratara de una placa tectónica, y ahora vemos los efectos en la superficie. Las grandes consecuencias históricas se verán dentro de unos años, supongo; pero España ya no es la misma, en muchos sentidos’ (301). Nos aventuraríamos a destacar aquí esta dimensión supraindividual del misterio al que se ha venido enfrentado César, y también nos atreveríamos a interpretar este cambio como el momento de transición entre el ‘consenso socialdemócrata’ del que hablara el historiador Tony Judt (2010: 48) y el neoliberalismo, o el capitalismo de rostro ‘inhumano’, incontralado, en el que la economía ha adquirido vida propia, tan misteriosa como ajena a la lógica del bien común, tan esotérica como manipuladora de múltiples destinos individuales al servicio de intereses imposibles de aclarar, como si fueran de otro mundo. Irónicamente, el fin del juego especulativo de la cámara presagia la explosión de la burbuja inmobiliaria en 2008 y la crisis económica que aún hoy asola España.

protagonista se trata también de una exploración intelectual. Precisamente, como enseñanza de toda esa investigación sobre la economía política, ambos personajes, César y Marcos Muñoz (y con más decisión éste último, probablemente), emprenden una especie de movimiento inverso en búsqueda de la restauración, inevitablemente limitada, del valor de uso; en busca también de una relación más directa consigo mismos a través de su memoria, aunque las mediaciones propias de la lógica de la mercancía sean inevitables. En cierto sentido, podría decirse que en este punto surge, de forma fundamental para entender la función crítica de la novela, lo que Juan Carlos Rodríguez llamaría un ‘desequilibrio’ en el interior del texto ‘between what is required for the proper functioning of the general ideology, and what is specifically required for the objective functioning of the text, the text being where this general ideology is inscribed’ (Rodríguez 2008: 197). En efecto, cuando Marcos y César han de enfrentarse a la ruina y la expulsión de ese mundo de dinero y ambiciones piramidales, Marcos recupera la cámara, paga por ella, aunque no sirva de nada, pero él recuerda lo que hay grabado dentro: ‘Es un recuerdo de mi padre. Mi padre me lo dio con todo su cariño. Un padre y un hijo, César. Gente que vive y gente que muere. Para qué nada más’ (310). De nuevo, César y Marcos, la cámara y la infancia aparecen anudadas. La infancia parece emerger, así, ambigualmente, como la supuesta última y primera patria, el dudoso refugio.

Marcos ha pagado para recuperar otra relación paterno-filial. De esta manera la cámara recobra, aparentemente, un cierto valor de uso. Pero es un valor de uso fantasmal, que se desvanece, igual que lo ha hecho el valor de cambio. El valor de cambio ha arrastrado el valor de uso, recordemos a Debord. Así, la infancia ha sido vendida para con ella llegar a alturas políticas o por aburrimiento, como en algún momento parecía sugerir Marcos Muñoz. El caso es que los 60.000 euros que le devuelve Marcos a César para recuperar la cámara han desaparecido, porque ésta no se puede revender y porque no funciona. Por otro lado, esa suma tampoco la va a disfrutar César, pues la usará para cubrir de inmediato deudas contraídas. Nos aventuraríamos a ver aquí el proceso por el que el capital mercantiliza memorias e identidades y las hace valor de cambio. Pero por eso mismo, ha convertido la memoria en un objeto innacesible. En otras palabras, la lógica del espectáculo ha

separado al hombre de su propia memoria, que ha quedado obsoleta, inaccesible, atada al fetiche. La infancia, como el dinero, desaparece; es valiosa y no lo es: intangible, invendible, también inalienable ya porque el objeto que la contiene no va a circular. Va a perder todo su valor de cambio y acaso va a adquirir algo de valor de uso, aunque siempre desde la separación, nunca desde la reunión del desposeído con su posesión. La única forma de acceso, al menos así lo asegura Marcos, es sólo la de la memoria (y recordemos que para Adorno la reificación es un problema de falta de memoria): ahora Marcos tiene al menos en sus manos el origen de su memoria, el objeto que une a padre e hijo.⁸

En cualquier caso, la mediación mercantil supone para nuestros protagonistas una forma de desposesión: tienen que pagar por lo que ya disfrutaban de forma natural (gratuita, por decirlo en una palabra): su propia memoria, su propia vida. De ahí, Quizá, esos versos de César Vallejo tomados del poema XXIII de *Trilce* y de los que sale el título de la novela:

Tal la tierra oirá en tu silenciar
cómo nos van cobrando todos
el alquiler del mundo donde nos dejas
y el valor de aquel pan inacabable.
Y nos lo cobran, cuando, siendo nosotros
pequeños entonces, como tú verías,
no se lo podíamos haber arrebatado
a nadie; cuando tú nos lo diste,
¿dí, mamá?

(Citados en Sánchez 2010: 12)⁹

El reflejo de Marcos en César o a la inversa, así como los lazos de memoria, mercancía e infancia culminan en el epílogo. En éste, como indicábamos, recuerda César una escena de infancia con su padre, pero en realidad, ¿visualiza César esas imágenes en otra cámara, doble de la que compró, o el presente desde el que se narra es coetáneo de las imágenes, y es un presente perdido en algún dispositivo? En todo caso: ‘Lo que cuenta es que se nos ve a mi padre y a mí sin problemas’

⁸ Como el protagonista de la película *Citizen Kane* (Orson Welles, 1940), Muñoz y sobre todo César han intentado recuperar lo más valioso de la única forma que el capitalismo les deja, comprándolo. Cabe decir que la diferencia entre Charles Foster Kane, por un lado, y César y Marcos por el otro, toda una diferencia de época, quizá, se evidencia en la distancia que va de un objeto cercano como el trineo (el ‘Rosebud’ añorado por Charles Foster Kane) y su relación directa con la memoria y el tiempo vivido, al mayor grado de abstracción propio de la imagen almacenada y distribuida en la cámara.

⁹ Sobre la presencia de César Vallejo en *El alquiler del mundo* véase Benjamin Fraser 2006: 685-689.

(313). Entendemos aquí que con este epílogo más que abogar por un ‘capitalismo humanizado’, como ha querido ver Benjamin Fraser (2013: 691), la novela lleva un poco más lejos el intento, dificultoso, de recuperar un valor de uso. Así, este ver la imagen, en realidad, este leer nuestro del libro, en presente, en simultaneidad a la acción y la emoción, salva de alguna manera el pasado. En otras palabras, mediante la lectura y el visionado, o el recuerdo técnicamente mediado, si se quiere, es posible la fantasía del ahora y del entonces unidos, fundidos en un único espacio y tiempo. Se trata también de una manera de contrarrestar la pérdida de la relación paterno-filial de Jan y César, interrumpida cuando éste lo devuelve. En el fondo de esta fantasía late de alguna manera la promesa y la trampa de las imágenes mecánicamente reproducidas, un espejismo que se ha venido arrastrando en la cultura occidental casi desde la invención del daguerrotipo, y que no puede evitar el dolor del ‘Ça a été’, el haber sido, del que hablaba melancólicamente Roland Barthes en *Camera lucida* (1984).

Pero si esto pudiera ser así, no es menos cierto que la mediación es inevitable: son imágenes sobre algún tipo de soporte material lo que se describe, ya sean irrecuperables o no. Si la cámara de César fuera como la de Marcos sería difícil sustraerse al simbolismo del objeto obsoleto, o del objeto que no puede realmente cumplir la promesa de hacer presente lo registrado, entendido a la vez como la resistencia a la lógica de la abstracción y el testimonio de sus efectos devastadores. La ruina económica que es la cámara y la ruina del recuerdo que sólo puede ser tal mediado por la mercancía atestiguan como un monumento funerario la lógica del capital espectacular, de la moda, de la volatilidad del valor de cambio y del precio en procesos especulativos. Estos procesos hacen obsoletos los objetos y también las personas y sus memorias. Y sólo dejan como rastro estos restos de la fantasmal patria de la infancia que, por decirlo con palabras de Giorgio Agamben, constituyen la dolorosa presencia de una ausencia.¹⁰

Queda una última ironía en el epílogo, ironía final, y acaso el inicio, el origen que responde

¹⁰ Giorgio Agamben encuentra aquí una fractura que rastrea desde los orígenes de la cultura occidental. Se trata de la fractura de la presencia del ser. ‘Because of that fracture -continúa Agamben-, all that comes to presence comes there as to the place of a deferral and an exclusion, in the sense that its manifestation is simultaneously a concealment, and its being present, a lack’ (Agamben 1993:136).

a todos los enigmas en esta novela de misterios. El padre instala en César la experiencia de la reificación y la mediación de las mercancías como forma de las relaciones sociales y, por extensión, como forma de explotación y control de los otros. En el juego del fútbol el padre fuerza al hijo a dar nombres a los jugadores de madera. El niño César responde sorprendido, ateniéndose a lo evidente:

‘Papá, son sólo muñecos. No son personas’
‘Si no son personas y son sólo muñecos, entonces ¿por qué nos gusta tanto este juego?’ (315)

Aquí, nada menos que en la añorada infancia, empieza pues para César la experiencia fetichista del mundo, tal como la hemos entendido. Una experiencia material y abstracta, que integra esta aparente contradicción: tan real y sin embargo tan fantástica, misteriosa y fascinante como la vida cotidiana bajo el capitalismo en su presente estadio de desarrollo. De este modo, *El alquiler del mundo* no sólo llama la atención sobre el triunfo del valor de cambio sobre el valor de uso en el capitalismo contemporáneo (Lefebvre 1996: 167-68), sino que además, a través del epílogo, enfrenta al protagonista a un entendimiento estructural del capitalismo más allá de los autoengaños ideológicos. Así, ‘the death dealing character of capital’, como escribía el mismo Henri Lefebvre (2006: 53), o la condena a la no-vida en términos de Guy Debord, se ponen de manifiesto, emergen a la conciencia (si no enteramente a la del protagonista, al menos a la de los lectores cuidadosos).

En conclusión, frente a la dominación de la literatura de la no-ideología en el panorama cultural español contemporáneo *El alquiler del mundo* se sitúa en una interesante posición. Acaso pueda ser leída, cuando menos, como una respuesta ambigua, pero también como una tentativa, en el mejor de los casos, de una superación política y estética de ese tipo de novela. Así, si bien por un lado el epílogo podría responder a la realización del yo protagonista como una subjetividad autónoma, que según Becerra, se articula en la novela de la no-ideología de forma aislada, ‘observando al otro como contrincante’ (2013: 125), al mismo tiempo la novela de Pablo Sánchez trasciende la mera denuncia de cómo tal individuo ha respondido a las presiones del capitalismo

(Benjamin Fraser 2013: 693). Precisamente, *El alquiler del mundo* aprovecha el juego de imágenes del capital para hacerle revelar tras su aparente misterio o impenetrabilidad el absurdo vital que no sólo no ha logrado curar, a pesar de sus promesas, sino que, de hecho, ha contribuido decisivamente a crear, hasta dar lugar a la fantástica pesadilla tecnificada que nos mastica día a día.

Obras citadas

Adorno, Theodor, 1939. 'Fragmente über Wagner', *Zeitschrift für Sozialforschung*, 8.1-2: 3-20.

Agamben, Giorgio, 1993. *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture*, trans. Ronald L. Martínez (Minneapolis: University of Minnesota Press).

Althusser, Louis, 1970. *La revolución teórica de Marx* (México: Siglo XXI).

Barthes, Roland, 1984. *Camera lucida: Reflections on Photography* (London: Flamingo).

Baudrillard, Jean, 1981. *For a critique of the political economy of the sign* (New York: Telos Press).

Becerra Mayor, David, 2013. *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España* (Madrid: Tierradenadie Ediciones).

Carpentier, Alejo, 1967. *El reino de este mundo* (México: Compañía General de Ediciones).

Debord, Guy, 2006. *La société du spectacle* en *Œuvres* (París: Gallimard), pp. 765-872.

Fenichel, Otto, 1942. *The Psychoanalytic Theory of Neuroses* (London).

Fraser, Benjamin, 2010. 'The Diary of a Failed Spanish Capitalist: Individualism and the Ambivalent Critique of Pablo Sánchez's *El alquiler del mundo*', *Bulletin of Hispanic Studies*, 90: 679-696.

Jameson, Fredric, 1998. 'Culture and Financial Capital' in *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998* (London-New York: Verso), pp. 136-161.

Judt, Tony, 2010. *Ill Fares the Land* (New York: The Penguin Press).

Lefebvre, Henri, 1996. *The Right to the City*, repr. In *Writings on Cities*, ed. and trans. E. Kofman and E. Lebas (Oxford: Blackwell).

---, 2006. *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, trans. S. Elden and G. Moore,

Introduction S. Elden (London and New York: Continuum).

Lukács, Georg, 2002. 'Realism in the balance' in *Aesthetics and Politics*, de. Ronald Taylor (New York: Verso), pp. 28-59.

Marx, Karl, 2006. *El Capital. Crítica de la economía de la política*. I (México: Fondo de Cultura Económica).

Rodríguez, Juan Carlos, 2002. *De qué hablamos cuando hablamos de literatura* (Granada: Comares).

---, 2008. 'The Myth of Moral Poetry: Machado in the Mirror' in *State, Stage, Language: The Productio of the Subject*, trans. Malcolm K. Read (Melbourne: Romance Monash Studies), pp. 185-200.

Rubin, Isaak Illich, 1972. *Essays on Marx's Theory of Value* (Detroit: Black and Red).

Sánchez, Pablo, 2006. *Caja negra* (Madrid: Lengua de Trapo).

---, 2010. *El alquiler del mundo* (Barcelona: Destino).

---, 'Sombras del fin de la historia: el novelista español frente a la democracia liberal', *Crítica* 166