



“Quiero ser mi propio jefe”: la crítica de la autonomía en *Sorry We Missed You* de Ken Loach

"I Want to Be My Own Boss": The Critique of Autonomy in Sorry We Missed You by Ken Loach

Dr. Alfonso A. Gracia Gómez

Universidad de Valencia | Av. Blasco Ibáñez, 13, 46010, Valencia | España |
<https://orcid.org/0000-0002-1045-6891> | alfonso.gracia@outlook.com

Fechas | Recepción: 13/08/2021 | Aceptación: 28/11/2021

Resumen

El cine de Ken Loach es célebre por una propuesta incisiva que busca extraer en sus historias las contradicciones del sistema económico y social. En este sentido, la reciente *Sorry We Missed You* contribuye a una reflexión novedosa que nos acerca a la crítica del totalitarismo neoliberal que expusieron los autores de la ya célebre *Dialéctica de la Ilustración*. En concreto nos remitiremos a una tesis ilustrada por antonomasia, que es la que propone la exigencia de autonomía del individuo como mandato ético presuntamente emancipador. Pese a que este mandato ético es imposible de obedecer, los individuos se ven obligados a observarlo con respeto y admiración por exigencias ideológicas que solo contribuyen a cavar más y más hondo en la zanja de su propia perdición.

Palabras clave: Ken Loach, falso autónomo, teoría crítica, autonomía, falta.

Abstract

Ken Loach's cinema is famous for its incisive proposal that seeks to extract the contradictions of the economic and social system in its stories. In this sense, the recent Sorry We Missed You contributes to a novel reflection that brings us closer to the critique of neoliberal totalitarianism presented by the authors of the now famous Dialectic of the Enlightenment. Specifically, we will refer to an illustrated thesis par excellence, which is the one that proposes the demand for individual autonomy as an ethical mandate that is presumably emancipatory. Although this ethical mandate is impossible to obey, individuals are forced to observe it with respect and admiration for ideological demands that only contribute to digging deeper and deeper the trench of their own doom.

Keywords: Ken Loach, false autonomous, critical theory, autonomy, lack.

1. INTRODUCCIÓN: EL “FALSO AUTÓNOMO” EN LA DIANA CRÍTICA DE KEN LOACH

El cine de Ken Loach no es conocido por ser precisamente neutro. Al contrario, la mirada característicamente realista de sus filmes no solo presume de una capacidad muy detallada de análisis, sino sobre todo del gusto por implicarse con sus narraciones en algunas de las

problemáticas sociales que más impacto tienen en cada momento. Porque, a decir de este autor, “la política es esencial cuando haces películas, escribes o estás involucrado en contar historias sobre la vida de la gente”¹, ya que lo que determina el curso que toman esas vidas no es otra cosa que las circunstancias materiales en las que se desarrollan.

Este aspecto se acentúa en su más reciente película, *Sorry we missed you* (2019). En ella, Loach juega con una serie de mecanismos narrativos que ponen sobre la mesa algunos enfoques novedosos en el conjunto de su obra; en particular, una reflexión muy lúcida sobre las implicaciones subjetivas del actual sistema económico y social; reflexión esta que sin duda trasciende el enfoque marxista, del que el autor se hace deudor, y nos aproxima a los análisis sobre el papel ideológico de la industria cultural, según lo analizan los representantes de la teoría crítica de la Escuela de Frankfurt, como tendremos ocasión de analizar en este trabajo.

Esta tesis, lejos de tratarse de una “mera” propuesta metodológica, revierte en una consideración trágica de la encrucijada en la que, a su decir, se ve abocado todo individuo en tanto que sometido por las exigencias desastrosas de la maquinaria liberal, que acaba por revelarse como el auténtico “sujeto” de sus tramas. Como es habitual en los guiones de Paul Laverty, su colaborador habitual, no hay “injusticias” propiamente dichas. Todo produce los efectos que se deben producir para conducir de forma inexorable a la progresiva decadencia trágica de un individuo que, como el Ícaro de la mitología, parece condenado a morir ahogado como consecuencia de su propio afán de libertad. Así lo expresaba Loach, en este caso acerca de otra de sus últimas películas, *It’s a free world* (2007):

Hace unos años se hablaba de que los empleadores se servían de los trabajadores inmigrantes porque eran más baratos, y entonces sus “amigos” de la prensa los defenestraban porque se trataba de extranjeros. Eso sigue sucediendo. Cuando [Paul Laverty y el propio Loach] pensamos “Hagamos una historia sobre esto”, lo más interesante ocurrió cuando Paul dijo: “No lo hagamos desde el punto de vista de alguien al que están explotando, hagámoslo desde el punto de vista de quien está en una situación en la que tiene que explotar a otros para sobrevivir” [...]. Esa es la lógica del sistema al que nos enfrentamos. No se trata de que la gente mala hace maldades. Se trata de que la gente se ve obligada a hacer maldades porque eso es lo que exige el sistema económico. El documental también puede hacer eso. Puede sacar a la luz estas contradicciones, pero es posible que no cree una forma que sea tan satisfactoria. La gente disfruta de las historias, ¿no? Disfrutan conociendo personajes. Y creo que hay una riqueza en ello que es más accesible para la ficción que para el documental puro. (Testimonio recogido en Roy, 2016)²

¹ Traducción propia del original en inglés: “Politics is essential if you make films about, or you write about, or you’re involved in telling stories about people’s lives. What determines those lives? It’s the material circumstances they grow up in” (en Roy, 2016).

² Traducción propia del original inglés: “Some years ago the whole business of employers using migrant workers because they were cheap while their friends in the press were abusing them because they were foreign. That’s still going on. When we thought: “Let’s make a story about this” the interesting point was when Paul said: “Let’s not do it from the point of view of someone who is being exploited, let’s do it from the point of view who is in a situation where they have to exploit in order to survive.” [...] That’s the logic of the system we’re up against. It’s not bad people doing bad things. It’s people being forced to do bad things ‘cause that’s what the economic system demands. Documentary can do that as well. It can bring this contradictions out, but you might not make a form which is so satisfying. People enjoy stories,

Por una parte, el realismo social de Loach no se queda conforme con la consideración clásica realista de que los actos de los individuos están condicionados (o incluso, más bien, determinados) por el entorno económico y social del que proceden. Esa solo puede ser una parte de la verdad, que por lo demás corre siempre el riesgo de establecer polaridades a su parecer tendenciosas, en las que los que menos tienen siempre acaban siendo los más perjudicados.

Por otra parte, el uso “implícito” que Loach hace de la trama como soporte de un argumento, que no tiene por qué aparecer rigurosamente expresado ni por los diálogos de los personajes ni por cualquier otro recurso narrativo, se aviene muy bien a lo que Manuel Asensi (2011) ha llamado “silogismo”, esto es, la herramienta que este autor propone en ayuda del crítico de la literatura, que permite develar el razonamiento oculto que subyace a un texto eminentemente de ficción. Estos textos, como sabemos, habitualmente son la ocasión para que autor y lector se reúnan en torno a una serie de tesis sobre qué es el mundo y cómo funciona el orden que ambos comparten, en la medida en que ese “estado de cosas” encontraría su mejor expresión en la obra que les sirve de salvoconducto, dada la presunta neutralidad que se le supone a todo texto ficticio (más aún en nuestra característica sociedad del entretenimiento).

En este sentido, el “silogismo” asensiano descubre eminentes similitudes con la concepción marxiana de la ideología, y se muestra particularmente próximo a los análisis sobre la industria cultural que desarrollaron los teóricos de la Escuela de Frankfurt, y que tendremos ocasión de explicar en el siguiente apartado. Pero hay que notar que, si Manuel Asensi habla, a este respecto, de “silogismo”, y no de “tesis”, es por una razón: porque la obra de arte no se limita a configurar la justificación de un determinado posicionamiento, sino que para ello debe primero dar forma a todo un mundo que es el que da cierta condición de “naturalidad” a un pensamiento determinado. Esa configuración (modelo de mundo, en los términos del autor) tiene la función de “atrapar” al lector para hacerlo partícipe, sin él advertirlo, de los esquemas simbólicos que dan soporte a un posicionamiento subjetivo que excede los límites de la obra de arte, pues emite un juicio acerca de la realidad. Todo lo cual redundaría en la apología de la crítica como manera adecuada (o “saboteadora”) de realizar la lectura, en oposición del adormecimiento narcótico que opera en el consumo de la obra de arte característico de las producciones culturales de masas.

[...] se comprenderá que nos encontramos ante el mecanismo que lleva a cabo la transición desde el modelo de mundo representado en el texto a la situación concreta física y psicológica de los receptores. Es precisamente la estructura silogística la que establece el nexo de unión entre la función estética y la función ético-política de la obra de arte. (Asensi, 2011, p. 58)

En este sentido, varios son los temas que pone sobre la mesa la magnífica cinta que nos disponemos a analizar: la precarización del trabajo, la inseguridad de las familias, las dificultades de la relación entre padres e hijos o la deshumanización de los servicios sociales. Pero estos son temas que ya pueden encontrar algún que otro lugar en otras obras de la filmografía del autor. En cambio, el eje de esta película gira en torno a un tema particularmente novedoso tanto en sus obras como en la sociedad que con tanto empeño

don't they? They enjoy getting to know characters. And I think there's a richness to fiction that is more easily available than straight documentary” (en Roy, 2016).

trata de reflejar: se trata de la figura que en la mayoría de los países de habla hispana conocemos como “falso autónomo”.

La página web Infoautónomos (2020) define este concepto como “una figura ilegal que desvirtúa completamente la esencia del trabajo por cuenta propia haciéndose hueco entre empresas de la llamada economía colaborativa favorecidas por el ahorro de costes sociales que la situación fraudulenta conlleva para el empresario”; es decir, que este beneficio, del que se retribuye el empresario, no redundará en una mejora para la situación del empleado, puesto que “el falso autónomo desempeña las labores correspondientes a un trabajador por cuenta ajena pero con las obligaciones de un trabajador autónomo”.

Con toda la sobriedad de la que acostumbra a hacer gala, sin necesidad de recurrir a erudiciones ni a razonamientos complejos, el guion de Laverty ha sido capaz de dilucidar la perversión profunda que descansa detrás de un término como el de “falso autónomo”, que sin embargo toca lo capital de lo que nos constituye en nuestra tradición de ciudadanos de democracias liberales postilustradas. Así ocurre especialmente si lo afrontamos desde el punto de vista de la filosofía, donde nos remite al núcleo mismo de los beneficios que había prometido a la humanidad el desarrollo de la racionalidad característica del pensamiento ilustrado. En particular, el término “autónomo” resulta imprescindible para la ética desde Kant, quien lo definió en base a la capacidad básica que tienen los seres racionales para darse a sí mismos la norma que deben seguir³. Un ser humano autónomo es, así, propiamente un ser adulto, responsable de sí mismo y de las consecuencias de sus actos. ¿Lo opuesto a un autónomo? Un niño, un borrego, un ser sin rostro ni nombre entre la masa anónima, dirigida y manipulada en base a los intereses más espurios; un delincuente.

Desde Kant, todo el mundo quiere ser “autónomo”. Ese es posiblemente el vínculo más estrecho que se puede establecer entre el pensamiento ilustrado y el liberalismo predominante en las sociedades occidentales contemporáneas, que ha convertido al “papá Estado” en la cabeza de turco que explica todos los males atribuibles a aquellas políticas de corte social que, a decir de estos críticos, convierten a su usufructuario en un sujeto inútil, desvalido, desprotegido; un sujeto que no es capaz de hacerse cargo de su propia existencia (de ser autónomo) porque la confía a las manos heterónomas de la administración pública, buenista y sobreprotectora. Este es el discurso contra el que se rebela el guion de Paul Laverty. No es casualidad que uno de los dos personajes principales de la trama, Abbie (esposa y madre, magníficamente interpretada por Debbie Honeywood), se dedique profesionalmente a la atención a personas desvalidas: será la manera como se nos va a mostrar que, en esta sociedad ilustrada, racional y supuestamente justa o meritocrática que presume promover el ideólogo liberal, el desvalido está absolutamente desvalido y el autónomo solo lo es como “falso”.

2. WE MISSED YOU... LA OCASIÓN QUE ESTABAS ESPERANDO

Esta dialéctica, con menos carga epistemológica y una evidente pasión por la crítica social, es lo que ha sido representado con maestría por el tándem Loach-Laverty, no solo en esta *Sorry We Missed You* (2019), sino ya en toda la filmografía del cineasta inglés desde hace un cuarto

³ Entendemos aquí por “autonomía”, pues, la “capacidad de autodeterminación racional” que es para el autor de Königsberg dignataria de la “idea de humanidad” (Kant, 1996: 189; cf. Gutmann, 2019).

de siglo, en la que se cuenta una quincena de colaboraciones, con éxito desigual, pero siempre con un elemento en común: el interés por mostrar con el mayor grado de detalle, casi de forma analítica, las complejidades insolubles que el sistema pone en manos del individuo, y que irremisiblemente le conducen a su propia autodestrucción.

Para ello, el comienzo de la obra (2:58) nos sitúa ante las precariedades características de una pequeña familia de Newcastle, compuesta por el matrimonio que forman Ricky y Abby y sus dos hijos. La primera escena nos presenta a Ricky –aunque solo tras largos segundos de un fundido en negro de intencionalidad evidente–, que pronto se convertirá en nuestro maltrecho héroe, durante una entrevista de trabajo realmente paradójica, ya que los protagonistas pretenden fingir que se trata más bien de una suerte de reunión de negocios entre iguales.



Figura 1. Fotograma de la película correspondiente a la entrevista de trabajo de Ricky

Por una especie de pacto social, que pareciera reeditar el momento de fundación (mítico, como todos los momentos de fundación) del Leviatán hobbesiano, Ricky relata ante nosotros que lleva toda su vida pasando de un empleo a otro y que “ha decidido”, por fin, cambiar de rumbo y ser su propio jefe. Se trata de un discurso que nos es de sobra conocido por su predominancia en todo tipo de medios de comunicación: desde los *mass media* más convencionales hasta las redes sociales, pasando incluso por el modo como las propias leyes educativas, entre ellas la española, promueven el “sentido del espíritu emprendedor” en todas sus asignaturas y todos los niveles⁴.

⁴ Para el caso de España, *cf.* lo que dice la LOMCE respecto a lo que considera una “competencia clave”: “Entre los conocimientos que requiere esta competencia se incluye la capacidad de reconocer las oportunidades existentes para las actividades personales, profesionales y comerciales. También incluye aspectos de mayor amplitud que proporcionan el contexto en el que las personas viven y trabajan, tales como la comprensión de las líneas generales que rigen el funcionamiento de las sociedades [...]; así como la postura ética de las organizaciones y el conocimiento de cómo estas pueden ser un impulso positivo. // Asimismo, esta competencia requiere de las siguientes destrezas o habilidades esenciales: capacidad de análisis; capacidades de planificación, organización, gestión y toma de decisiones; capacidad de adaptación al cambio y resolución de problemas; comunicación, presentación, representación y negociación efectivas [...], así como evaluar y asumir riesgos cuando esté justificado

Lo que se está produciendo entonces es un juego estructural, en el que el espectador debe entenderse como el destinatario simbólico de ese *mensaje* que porta Ricky y que funciona de modo alegórico durante toda la película. Este aspecto es fundamental para comprender el enfoque crítico de esta historia. El inicio de la conversación, que se produce todavía en el aludido fundido en negro, es como sigue:

RICKY: He hecho de todo. Lo que se te ocurra, lo he hecho; sobre todo en la construcción: cimientos, canalizaciones, excavaciones, señalizaciones, hormigonado, techado, revestimiento de suelos, pavimentación, solados de piedra, fontanería, carpintería... Hasta he cavado tumbas. ¡De todo!

MALONEY: ¿Y por qué lo dejaste?

RICKY: Porque siempre tenía a alguien encima. Y después de pasar tanto tiempo, tantos inviernos helándote las pelotas, acabas hartándote.

MALONEY: ¿Has hecho trabajos de jardinería?

RICKY: Sí, me encanta: siempre fuera, clientes diferentes cada día, diferentes casas, diferentes encargos... Soy muy currante. Por desgracia, los chavales con los que curraba no lo eran; eran unos vagos, los cabrones. Así que... sí, prefiero trabajar por mi cuenta y ser mi propio jefe.

El comienzo de la película nos sitúa de este modo ante las principales características del fenómeno conocido como “uberización” (en referencia a la empresa de transportes Uber)⁵, que consiste en una forma de precarización en la que el aspirante consigue un puesto laboral a cambio de renunciar a todas las “seguridades” (económicas y sociales) que se supone implícitas a la supeditación a un contrato laboral –lo que se entiende como trabajar “por cuenta ajena”–. Se trata de un modelo económico en debate en Europa y que se suspende sobre un supuesto ciertamente perverso: la idea de que el trabajador no trabaja para la empresa, sino para sí mismo. Esta es una tesis ideológica. Ricky se ve impelido a aprovechar cualquier ocasión para dejar claro que su posicionamiento ideológico es el mismo que el del que le está entrevistando, en una entrevista de trabajo paradójica porque, como sabemos, no va a establecer una verdadera relación laboral. Del resultado de esta entrevista solo va a obtener Ricky algo así como una licencia, y la posibilidad consecuente de que se le hagan encargos, cuyos costes deberán ser enteramente asumidos por parte del propio trabajador. El trabajador, en efecto, debe ser empleado y, al mismo tiempo, capitalista. Pero, como veremos, eso no va a convertir a Ricky, precisamente, en *jefe*.

(manejo de la incertidumbre y asunción y gestión del riesgo)” (Fuente: Ministerio de Educación y Formación Profesional. Gobierno de España 2020).

⁵ Este término tuvo mucha popularidad para referirse a la problemática de los falsos autónomos, sobre todo a raíz de las protestas que protagonizaron los gremios de taxistas en España y otras partes del mundo desde 2014 (cf. Wikipedia, 2020, “Conflicto entre Uber y los taxistas”). Estrictamente hablando, hace referencia al uso de aplicaciones web para interconectar a los usuarios de servicios con agentes particulares que puedan realizar la actividad pese a no estar sujetos a ningún tipo de obligación laboral. Por ello varios autores sostienen que la uberización no es otra cosa que una “precarización” de las condiciones laborales que se ha aplicado a distintos sectores económicos con ayuda de los últimos avances tecnológicos (Bardey 2015). Para Fundéu fue candidata a “palabra del año” en 2017.

De esta forma, el espectador encuentra el truco en esta oferta, dado que él mismo tiene que invertir la mitad de sus ahorros en comprar la furgoneta con la que entregará los pedidos. Esto provoca que se produzca una sucesión de falta de sensibilidad y abusos por parte de la empresa. Por lo cual el film responde, de esta manera, a una realidad muy latente. Provoca empatía con el público al mostrar las ganas de trabajar y las condiciones deplorables que se ofrecen muchas veces. El protagonista se aferra a la primera frase esperanzadora de convertirse en su propio jefe, omitiendo lo que no encaja, como la inversión que debe realizar. (Bueno, 2019, s. p.)

Curiosa interpretación la de Almudena Bueno que, al describir como “esperanzador” este anhelo de ser su propio jefe, parece reproducir la misma lógica tendenciosa que parece obligar a Ricky a pronunciar la que a la postre será su propia sentencia. Por ello cabe, quizá, discrepar de esta interpretación, pues ¿hasta qué punto parece Ricky convencido de lo que dice? Los hechos contradicen el discurso entre ambos, y a nadie se le escapa que Ricky se limita a darle la razón a su entrevistador. Ricky busca un trabajo y busca, con ese trabajo, seguridad; entonces ¿por qué motivo iba Ricky a afirmar que “la oportunidad que siempre había estado buscando” era la de ser su propio jefe? La respuesta, que también provoca la empatía del público, parece más simple: a Ricky no le queda otra. De este modo, el análisis de Loach y Laverty se parece mucho a lo que expresaron en su día Adorno y Horkheimer:

Sospechosa no es, claro está, la descripción de la realidad como un infierno, sino la rutinaria exhortación a salir de ella. Si el discurso debe hoy dirigirse a alguien, no es ni a las llamadas masas ni al individuo, que es impotente, sino a un testigo imaginario, a quien se lo dejamos para que no perezca enteramente con nosotros. (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 276)

“Sospechoso” es que, en esta escena, el sistema entero se presente como salvador de la situación precaria en que se ve ahogado Ricky aun antes de decidirse, no a entrar en él, sino de hundirse por completo. Con ello, la confirmación del argumentario neoliberal por parte de Ricky durante la entrevista, en la que alega querer ser él mismo su propio jefe, se parece mucho a esa falsa diferenciación que denuncian Adorno y Horkheimer respecto a los productos de la industria cultural: “Lo que los entendidos consideran como ventajas o desventajas sólo sirve para perpetuar la apariencia de competencia y de posibilidad de elegir” (p. 137).

En el mismo sentido, Ricky finge que sea elección suya la posibilidad de ser “su propio jefe”. Es algo que no debe extrañarnos, puesto que “La industria cultural –como su antítesis, el arte de vanguardia– fija positivamente con sus prohibiciones su propio lenguaje, con su sintaxis y su vocabulario” (p. 141). Por ello, en una consonancia paradójica con los supuestos clásicos de Orwell (2008; cf. Mayor, 1984: 29), Adorno y Horkheimer señalan la creación de una “neolengua” como uno de los rasgos distintivos del totalitarismo inherente a la sociedad de mercado capitalista. Es la forma de control más absoluta: “Lo que se dice y la forma de decirlo deben poder ser controlados desde el lenguaje ordinario, como en el positivismo lógico” (2007, p.142).

De este modo pone Loach sobre la mesa, ya desde el primer momento, que esa figura contractual que en España, muy elocuentemente, se conoce como “falso autónomo”, describe en la práctica una “autonomía” falaz, dado que, para empezar, ni siquiera se produce como la

consecuencia de un vínculo entre verdaderos iguales. Al contrario, el deseo de Ricky de obtener la aprobación del tal Maloney le obliga nada menos que a adoptar el discurso legitimador del sistema, que le pone en una situación especialmente desventajosa con respecto a sus contratantes, ya que el reclamo de autonomía (“Quiero ser mi propio jefe”) se transforma subrepticamente en una renuncia a sus derechos como empleado:

RICKY: [...] Sí, prefiero trabajar por mi cuenta y ser mi propio jefe.

MALONEY: ¿Has cobrado ayudas sociales alguna vez?

RICKY: ¡No! No. No, no, no... Tengo mi orgullo. Es... Prefiero morirme de hambre.

MALONEY: Me encanta lo que oigo, Ricky. Henry tenía razón: eres un hombre de fiar. Dejemos algunas cosas claras desde el principio, ¿vale? Aquí no eres un contratado, te unes al equipo. Tú eres un miembro más. No trabajas para nosotros, trabajas con nosotros. No repartes para nosotros, realizas servicios. No hay contrato como tal, hay objetivos de rendimiento; cumples normas de calidad. No hay sueldo, hay tarifas. ¿Está claro?

En este sentido, no podemos sino recordar una sentencia que Adorno y Horkheimer dejaron escrita en su afamada *Dialéctica de la ilustración*: “Quien no quiera arruinarse, debe arreglárselas para no resultar demasiado ligero en la balanza graduada de este aparato. De otro modo pierde terreno en la vida y termina por hundirse” (2007, p. 163). Tal vez por esta razón, cuando Maloney, el entrevistador, pregunta a Ricky si alguna vez ha cobrado ayudas sociales, Ricky rechaza con énfasis este extremo alegando que prefiere “morir de hambre”. Al fin y al cabo, Adorno y Horkheimer explican que: “Quien tiene hambre y frío, aunque una vez haya tenido buenas perspectivas, es un *outsider*, y ser un *outsider* es, exceptuando, a veces, los delitos de sangre, la culpa más grave” (p. 163).

Se trata de una forma de control perfecta, sin fisuras, que hace aparecer como rebeldía lo que en suma no es sino mera complacencia y sumisión amedrentadas: “Lo que se resiste puede sobrevivir solo en la medida en que se integra. Una vez registrado en su diferencia por la industria cultural, forma ya parte de ésta como el reformador agrario del capitalismo” (pp. 144-145). Ricky, en el fragmento citado, dice punto por punto lo que debe decir. Incluso cuando oíamos la voz de su entrevistador inquiriéndole si de verdad había trabajado como jardinero, descubrimos de inmediato la utilidad de haber añadido esas líneas en su currículum: “Sí, me encanta: siempre fuera, clientes diferentes cada día, diferentes casas, diferentes encargos... Soy muy currante. Por desgracia, los chavales con los que curraba no lo eran; eran unos vagos, los cabrones. Así que... sí, prefiero trabajar por mi cuenta y ser mi propio jefe”.

Ricky tenía cada palabra preparada. Sin embargo —o quizás por ello—, su afirmación resulta, más bien que una declaración (de autonomía), un acto de obediencia, una auténtica promesa de sumisión que empieza aún antes que la relación laboral, lo que entra en perfecta coherencia con la falta de lazos legales que caracteriza al tipo de vínculo contractual que se le pone sobre la mesa.

Los autores de la *Dialéctica de la ilustración* formulaban esta paradoja de una manera muy particular. A su parecer, la sociedad capitalista produce una suerte de “recaída” en aquellos “temores” que Hobbes hacía propios de la existencia humana precontractual, esto es, todavía dentro de la situación mitológica que el filósofo isabelino identificaba como “estado de

naturaleza”. Para ellos, lo característico de la sociedad capitalista consiste en que aquella “autoconservación” mitológica –esto es, el instinto que protegía a los individuos cuando estos aún no podían disponer del resguardo de la sociedad–, que a Hobbes le servía para para fundar los términos autorrestrictivos en que se producía el primer contrato, redundaba actualmente en una “forma de autoconservación propia de la sociedad de clases” (p. 169). En ella, el temor y la agresión al otro, auténtica expresión hobbesiana que Freud formulará posteriormente como “pulsión de muerte”, dan lugar a “la dureza de la sociedad competitiva” (id.) propia del mercado laboral en el liberalismo. Por último, ello conduce a una situación en la que los individuos, si quieren sobrevivir, se ven forzados a aceptar e incluso a predicar las bondades de la misma maquinaria que los somete, en aras a no quedar excluidos por un contrato que, lejos de haber quedado sellado “a fuego”, convierte “la existencia en el capitalismo tardío [en] un permanente rito de iniciación”:

La sociedad es una sociedad de desesperados, y por eso es presa de los *rackets* [...]. La posibilidad de convertirse en sujeto económico, en empresario o propietario, ha sido finalmente liquidada. Hasta en la última quiescencia, la empresa independiente, en cuya dirección y herencia se había fundado la familia burguesa y la posición de su jefe, ha caído en una dependencia sin salida. Todos se convierten en empleados, y en la civilización de los empleados cesa la dignidad [...]. El comportamiento del individuo respecto al *racket* –ya sea negocio, profesión o partido, ya sea antes o después de la admisión– [...] adopta rasgos singularmente masoquistas. La actitud a la que cada uno se ve obligado para probar siempre de nuevo su idoneidad moral en esta sociedad hace recordar a aquellos adolescentes que, en el rito de admisión en la tribu, se mueven en círculo, con una sonrisa estereotipada, bajo los golpes regulares del sacerdote. La existencia en el capitalismo tardío es un permanente rito de iniciación. Cada uno debe demostrar que se identifica sin reservas con el poder que le golpea. (Adorno y Horkheimer, 2007, pp. 166-167)

Este es el mundo al que nos abre la película, con un Ricky que se ve obligado a revindicar las presuntas bondades del sistema con el único objeto de que lo “contraten”, de acuerdo con esa fórmula, tan paradójica, que retrotrae al individuo a una situación que más parece precontractual, porque el empresario se ha desentendido de todas las responsabilidades inherentes a su aportación de capital. Ricky representa así a ese individuo inerme aunque no propiamente marginado, un miembro de la clase trabajadora con aspiraciones a medrar y alcanzar ciertos estatus y comodidad, para él y para su familia. Pero para ello es imprescindible que toda esa responsabilidad, incluso buena parte del capital necesario, recaiga en el propio trabajador.

3. LA FALSA AUTONOMÍA DEL HOMBRE GENÉRICO

En *Dialéctica de la Ilustración* hay un diagnóstico muy lúcido respecto a cómo los trabajadores se adhieren a la misma ideología que los esclaviza. En el siguiente fragmento, los autores hablan de “masas” porque se refieren a los destinatarios del cine, particularmente del cine sonoro. Y, a tal respecto, dicen: “...las masas sucumben, más aún que los afortunados, al mito del éxito. Las masas tienen lo que desean y se aferran obstinadamente a la ideología mediante la cual se les esclaviza” (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 178 [Szpilbarg y Saferstein, 2014, p. 63]). Como bien explican Szpilbarg y Saferstein, esto implica que no sea posible la aparición de

algo realmente novedoso; toda innovación puede serlo solamente en apariencia, y siempre mucho menos revolucionaria o emancipadora de lo que el discurso ideológico pretende establecer, “puesto que todo lo que se resiste debe ser integrado en el sistema para poder subsistir” (p. 65).

La industria cultural ha realizado malignamente al hombre como ser genérico. Cada uno es sólo aquello en virtud de lo cual puede sustituir a cualquier otro: fungible, un ejemplar. Él mismo es como individuo lo absolutamente sustituible, la pura nada, y justamente eso es lo que llega a sentir cuando, con el tiempo, va perdiendo la esperanza. (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 159)

Como concluía *El gatopardo*, algo tiene que cambiar para que todo siga como está. Eso se manifiesta del mejor modo en la siguiente escena, ya avanzada la película, pero clave para el desarrollo de lo que finalmente ha de convertirse en la tragedia de Ricky. En ella, Ricky acepta sustituir a su compañero de trabajo y ocupa plenamente su lugar:

MALONEY: Llegas tarde. ¿Y tu furgoneta?

REPARTIDOR: Aparcada fuera. He telefoneado tres veces esta mañana. ¡Tres veces! ¡No lo coges! Alguien me ha destrozado el retrovisor, el retrovisor lateral, arrancado de cuajo, en el suelo.

MALONEY: ¿Por qué coño no lo arreglaste anoche?

REPARTIDOR: Ha sido delante de casa a primera hora de la mañana. ¿Qué querías que hiciera? No es culpa mía.

MALONEY: Búscate un conductor sustituto.

REPARTIDOR: Dame dos horas. Es lo único que te pido.

MALONEY: ¿De qué me sirve eso? ¡Esperar dos putas horas! Conoces las normas: vienes aquí a primera hora o te buscas un sustituto.

REPARTIDOR: ¡Anda ya, tío! He trabajado catorce días seguidos. Échame un cable. Dos horas. ¡Nunca cedes nada!

MALONEY: Porque siempre te estás quejando, joder. Siempre llamas con alguna puta excusa. Y encima fallaste tres preferentes la semana pasada.

REPARTIDOR: Sí. ¿Y sabes por qué? ¡Nos encargas demasiadas putas entregas!

MALONEY: Eso tiene fácil arreglo: puedo darle tu ruta a otro conductor, a otro que no se queje cada dos minutos y que cumpla los encargos.

REPARTIDOR: Ya, ya. Como Steeve. Exprímelos, tío. La misma historia de siempre, tío.

Él ya había sustituido a otro y otro le va a sustituir a él: la “historia de siempre” en la que nadie es imprescindible y los modos tan amables en el trato con Ricky se transforman en un tono autoritario implacable que le sitúa en una posición cercana a la divinidad. Y en efecto, Maloney va a proponer que sea otro repartidor quien ocupe su lugar. Ante la negativa de los primeros a quien va preguntando, por fin se lo ofrece directamente a nuestro héroe: “¡Ricky! Estás corriendo mucho sin armar follón. ¿Quieres una ruta mejor?”. Este vacila. Agacha la mirada (27:38). Pero un codazo y un susurro (“¡Cógelo, tío!”), emitidos ambos por el mismo

compañero que sabemos que le había introducido en la empresa, le dan el impulso que necesita para aceptar el cargo.



Figura 2. Fotograma de la película en el que Ricky sopesa si debe aceptar el cambio de ruta que le ofrece su superior, pese a que eso pueda redundar en el perjuicio a un compañero

Ricky no parece muy convencido de esta opción, que sin duda será dramática. Los compañeros que han rechazado la oferta no lo han hecho, no al menos explícitamente, por compañerismo ni por conciencia de clase. Lo han hecho porque no “aspiran a más”, porque tienen suficiente (“Mi mujer no se pondría muy contenta”, arguye uno de los empleados con extrema elocuencia). Y eso es algo que él no se puede permitir, pero no sabemos si ante sí mismo o ante la mole inmensa de Maloney, que demuestra tan altas expectativas en su persona. Ricky lleva apenas unos días y ya tiene una de las “mejores” rutas de reparto de la empresa. ¿A costa de pisar a un compañero? Si hacemos caso a su inconfesado superior, no tenemos por qué entenderlo así: “Porque él ya ha perdido su ruta, pase lo que pase”. Pero, si es así, ¿por qué duda Ricky? ¿Por qué agacha la mirada y solo tras el acicate de otro de sus camaradas es capaz de aceptar, a regañadientes, esa propuesta mejor?

Ricky, como todos los que han rechazado esa ruta, intuye de sobra que no le va a llevar necesariamente a una situación mejor. Es, efectivamente, “más dinero, más preferentes”, pero también implica mayor nivel de compromiso, de otro modo, más horas de trabajo. Así se demuestra cómo Ricky se halla preso de aquella especie de “rito de iniciación” al que aludíamos en el apartado anterior. Ha llegado el momento en el que las desmedidas aspiraciones que entonces manifestó Ricky tengan su consecuencia.

4. “¿QUIÉN TOMA LAS DECISIONES?”. LA CAUSA DEL DESEO DEL OTRO

Como expresa el acertado estudio de Weinstein (2018) sobre el totalitarismo: “Totalitaria es una sociedad que tiende a la indivisión social mediante determinación objetiva del poder o mediante determinación del poder objetivo” (p. 74), lo que a su parecer “abre la puerta a una interpretación del neoliberalismo como totalitarismo original” (id.). En ello, precisamente, radica la paradójica situación totalitaria que denunciaron Adorno y Horkheimer, cuyas tesis siguen siendo del mayor interés para las disciplinas sociohistóricas contemporáneas.

En este sentido, la figura molesta del duro Maloney no puede dejar de recordar, en la encarnación del actor, aquel cíclope homérico cuya caída en desgracia a manos del intrépido Odiseo simbolizaba la victoria del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza (Adorno y Horkheimer, 2007). Pero la trama de Loach y Laverty invierte la tesis homérica al recordarnos que, en efecto, Odiseo solo consigue hacer prevalecer su deseo ante el cíclope a costa de convertirse, él mismo, en un “nadie”. La sonrisa de Maloney durante la entrevista a Ricky nos descubre que el titán ha aprendido la lección: ahora es Odiseo el que busca quien sacie su necesidad (de un trabajo) y el cíclope responde con mucha astucia: “Aquí no te va a contratar *nadie*”.

Porque Maloney bien podría haberse limitado a explicar cómo funciona un falso contrato de autónomo. Pero en lugar de esto construye toda una teoría en la que el empleado pasa a ser un agente de otro “Otro”, un tercer “Otro” incorporal y del cual él deviene su más perfecta encarnación. Maloney “incorpora” así al Otro, con los riesgos que ello supone para Ricky, su no-contratado (o su “nadie contratado por nadie”):

MALONEY: [...] Todos en este edificio me tienen como el cabronazo número uno, pero nadie me comprende. Todas las quejas, la ira, la rabia, el odio... me lo trago y lo uso como combustible. Con esa energía creo un escudo protector alrededor de este almacén. Este almacén tiene los mejores resultados de todo el país. ¿Quieres saber por qué soy el número uno? Porque hago feliz a esto [mostrando el aparato que registra los pedidos, un escáner de mano]. Las casas a las que has ido, las caras que has visto, las personas con las que has hablado, ¿te ha preguntado alguien de verdad cómo estás? Les importa un pijo que te duermas al volante y te estrelles contra un autobús. Solo les importa el precio, la entrega y el paquete en la mano. Y todo eso se introduce en esta caja de nuevo. Esta caja compite con todas las demás cajitas negras alrededor del país, y eso es lo que decide los contratos. Esto decide quién vive y quién muere. Quiero a Apple, Amazon, Samsung, Zara aquí, para mis conductores y sus familias. Este sitio parecerá un antro de mierda, pero es una puta mina de oro. Los accionistas deberían erigirme una estatua en el aparcamiento: “Maloney, santo patrón de los cabronazos”. ¿Quieres un día libre? Te costará cien libras diarias.

Maloney no es el Otro, es el representante físico que pone voz al verdadero otro (la “caja” del fragmento, el escáner de mano que el vendedor necesita para registrar su actividad) que, de forma muy elocuente, se expresa como causa del deseo de todos los personajes que intervienen en la ecuación de una compra: desde los accionistas hasta los repartidores, pasando por supuesto por compradores y vendedores.

No es la primera vez en que se habla tan expresamente de la importancia de “esto” que Maloney presenta como verdadero agente del deseo que construye la relación intersubjetiva, monstruosa, que da forma al almacén como empresa común. En una secuencia anterior, Liza Jane, la hija de Ricky, le acompaña en el reparto durante el fin de semana. Mientras Ricky conduce, ella sostiene en sus manos el preciado elemento (44:41). Lo observa y lo cuestiona. Y entonces tiene lugar la siguiente conversación:

LIZA JANE: Envía mensajes, telefona, fotografía, escanea, firma, contacta con los clientes, ¿algo más?

RICKY: Sí, pita. Pita un montón ese trasto. Te juro que pita cuando llevo dos minutos fuera de la furgoneta.

LIZA JANE: (*riendo*) ¿Para que el cliente sepa dónde estás?

RICKY: El cliente siempre sabe dónde estoy, rastrean los paquetes. Si vas por la puerta delantera, por la de atrás... Puedes dejarlo en el garaje, que ellos saben dónde ha terminado.

LIZA JANE: ¿Y quién introduce la información ahí? Alguien tiene que pensarlo todo.

RICKY: Un robot, una *app*, un programa informático...

LIZA JANE: Pero ¿quién se ocupa del robot?

RICKY: (*riendo*) Ni idea. Algún cerebritito cuatro ojos, ¿no?

LIZA JANE: Que nunca va al baño... Ya que tienen tiempo para medirlo todo, podrían tener tiempo para ir al baño.

RICKY: Sí. ¿Ese coco no lo has heredado de mí, no?



Figura 3. Fotograma de la película en el que Liza Jane se plantea cuestiones sobre el rastreador de paquetes

Todo elegir presupone la capacidad, falaz o no, de darse a uno mismo la norma; esto es lo que significa propiamente ser “autónomo”. Por ello un falso autónomo, en la película de Ken Loach, puede y debe entenderse como algo más que esa figura económica precaria, vinculada a un tipo determinado de lazo contractual. El contrato, como bien explicó Hobbes (2002, p. 18), se hace mediante un sometimiento del individuo a una suerte de Otro autoritario que se convierte en el depositario, y también guardián, de la Ley (ese “dios mortal” que consigue someter “las voluntades de todos” por el “miedo” que producen “su poder y su fuerza” [p. 173]). La interiorización de la norma, como ocurre con el superyó freudiano, no redanda necesariamente en una mejora en las condiciones del trabajador, del individuo que se somete de forma voluntaria a tal mandato.

El rastreador exige la fidelidad absoluta tanto de Malone como de Ricky, pero no cabe duda de que las consecuencias no son las mismas para ambos, y ese es un aspecto que la película deja patente con facilidad tan solo con dejar hablar a los personajes acerca del mismo aparato: lo que para uno es un objeto causa del deseo, para otro es un panóptico insoslayable (cf. De Aguilera, Sosa, De Aguilera, 2018).

La autonomía no es, por lo tanto, capacidad de darse la norma, sino capacidad de cumplirla, lo que sitúa al sujeto en la deriva de un otro imperioso y dominador, déspota, autoritario, que Loach personifica a la perfección en el personaje del jefe-no jefe de Ricky. Un otro salvaje, un auténtico Leviatán. Por lo tanto, ni por lo que respecta al querer ni al deber puede considerarse el autónomo Ricky como su auténtico “jefe”, pese a la confesión que iniciaba la película.

5. DEBATE Y CONCLUSIONES: EL DESTINATARIO QUE FALTA A LA ENTREGA DEL MENSAJE

Hemos visto que, para Loach, su propia filmografía debe entenderse como algo más que un mero reflejo de la sociedad. De hecho, el autor sostiene que sus producciones son elementos auténticamente contestatarios en los que la realidad social representada no funciona como mero objeto observado, ni por ende como modelo, sino más bien como el escenario social que, con vocación plenamente naturalista, le hace las veces de “laboratorio”. Así lo expresaba él mismo en un documental que la cadena francesa Arte le dedicó con ocasión del estreno de su premiada I, *Daniel Blake* (2016):

Hay un poema de Brecht (no recuerdo las palabras ahora, pero tenía este sentido): si dices cómo es el mundo, eso debería ser suficiente. Porque ello implica la necesidad de cambio. Y también implica los medios por los que se podrían producir tales cambios. Así que [...] ofrecer una descripción veraz de cómo es el mundo se convirtió en algo fundamental para nuestro proyecto. (Roy, 2016)⁶

De este modo sostiene Loach que el lenguaje del arte se abre a expresar pensamientos originales y profundos, y que estos llevan implícitos la posibilidad y aun necesidad de una transformación. No hace arte para dar forma a una historia, sino para transformar efectivamente la sociedad. Para ello, sus películas deben entrar a formar parte del propio engranaje social, lo que a su decir se consigue en virtud de esa “descripción veraz” que es capaz de producir ciertos efectos en el espectador.

Recordemos a este respecto la razón que llevaba al autor a priorizar la narrativa de ficción por encima del documental “estricto”. También este recurso podía ser una buena herramienta para “sacar a la luz” las contradicciones íntimas del sistema. Pero la ficción produce personajes, y este punto es determinante. Las personas que ven las películas se divierten con sus ocurrencias, con sus conversaciones (los “conocen”, usando sus propias palabras), y eso les permite “vivir” el tipo de experiencias que Loach y Laverty han decidido extraer de esta realidad social que es para ellos espacio de encuentro, no de representación, entre el director, el público y la película.

⁶ Traducción propia del original en inglés: “There’s a poem by Brecht (I can’t remember the words now, but to the effect that): if you say how the world is, that should be enough. Because it implies the need for change. And it also implies the means that changes would be brought about. So telling this... being true to the... telling a truthful description of how the world is, became central to what our project was”.

Mediante el filme, Loach “obliga” al espectador a ponerse en el espacio imaginario de ciertas situaciones que nos rodean, pero a las que nos negamos a mirar de frente desde su “verdad” profunda y humana. Ni siquiera el discurso pretendidamente “objetivo” de la prensa⁷ puede bastar para propiciar este efecto en el espectador (cf. Soengas Pérez, 2018). No, al menos, en el sentido en que lo pretende el director británico. Volvamos nuevamente a cómo recordaba él que había tomado forma el argumento de su película *It's a Free World*: “Hace unos años se hablaba de que los empleadores se servían de los trabajadores inmigrantes porque eran más baratos, y entonces sus ‘amigos’ de la prensa los defenestraban porque se trataba de extranjeros” (*supra*). Hay algo en la “objetividad” de los discursos pretendidamente neutros que, en cierto modo, los hace proclives a resultar reaccionarios o incluso (por decirlo en la terminología de Adorno y Horkheimer) totalitarios: a promocionar el aplastamiento de un individuo bajo las pesadas cadenas de un sistema ya de por sí suficientemente ominoso.

Quien ante el poder de la monotonía aún duda, es un loco. La industria cultural es capaz de rechazar tanto las objeciones contra ella misma como las dirigidas contra el mundo que ella duplica inintencionadamente. Sólo se tiene la alternativa de colaborar o quedar apartado. (Adorno y Horkheimer, 2007, p. 161)

La ficción aporta algo absolutamente novedoso, útil y aun pragmático para Loach. Ello puede ser así porque el hecho de que algo sea ficticio no lo convierte de inmediato en “mentira”. Al revés: el supuesto (reconocido) de que subyace una intencionalidad teórica en la construcción de una historia es una componente intelectualmente honesta que sin embargo tiene nula presencia en las obras culturales de corte comercial, del gusto de un público masificado y poco o nada predisuesto a la crítica. En cambio, el estilo absolutamente realista de un autor como Loach puede resultar contestatario porque en su relato se articula una tesis, un silogismo, una auténtica visión del mundo que, en la medida en que forma parte del mismo mundo al que representa, no solo funciona como modelo, sino que, además, ella misma “modela”. Es por eso por lo que la ficción tiene mayor capacidad para transformar el mundo que un documental, ya se trate de propagar la ideología acorde al sistema, ya de subvertir el orden establecido.

En consonancia con esta “honestidad” de Loach, a nadie se le escapa (o no se le debería escapar) que la expresión “*sorry we missed you*” que da título a su película expone un mensaje raro, paradójico, casi tendencioso: algo así como una disculpa por la falta que, sin embargo, ha sido cometida por otro (que no es cualquier otro, además, sino el otro receptor del mensaje). Se trata de la “disculpa” que debe dejar el repartidor cuando no encuentra en su domicilio al destinatario del mensaje: “Sentimos echarte de menos / en falta”.

Pero entonces, ¿quién es el que “falta” en ese lugar donde se entrega el mensaje? ¿La película no debería interpretarse, ella misma, como el mensaje enviado a un receptor que no está, que falta a su lugar, el lugar donde el repartidor esperaba encontrarlo? Desde este punto de vista, *Sorry We Missed You* es en sí misma un reclamo al espectador para que actúe, una llamada a la puerta que espera respuesta y que, sin embargo, sabe de antemano de la “falta”. De esta manera, esta historia tiene la virtud de ponernos a los propios espectadores en el punto de mira y nos hace objeto de nuestra propia mirada: las masas, los sujetos que aceptan formar parte de ese entramado sin rostro que recibe, obediente, los recados dispuestos por una

⁷ Sobre el significado de tal “objetividad”, como presupuesto de la prensa, nos hemos pronunciado en Gracia Gómez (2020).

conveniencia eminentemente heterónoma; ya responda esta al interés de “los accionistas”, del gerente de un almacén o de un aparato minúsculo pero capaz de decidir la vida de un individuo hasta en sus últimas posibilidades.

Referencias

- Adorno, T. y Horkheimer, M. (2007). *Dialéctica de la Ilustración*. Trotta.
- Asensi, M. (2011). *Crítica y sabotaje*. Anthropos.
- Bardey, D. (2015, 4 de agosto). ¿Qué significa la “Uberización” de la economía? ¿Cuáles son sus consecuencias para Colombia? *Foco económico. Un blog latinoamericano de economía y política*. <https://bit.ly/33CIHgr>
- Bueno, A. (2019, 2 de noviembre). *Sorry We Missed You: La decisión de Ricky*. Cinemagavia. Cine y series. <https://bit.ly/2Eb1sxN>
- De Aguilera, M., Sosa, A. y De Aguilera, R. (2018). Comunicación, discursos, algoritmos, poder. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 40, edición de primavera, 2018, 161-167. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2018.i40.20>
- FundéuRAE (s.f.). *Uberización y uberizar, términos válidos*. Consultado el 14 de diciembre de 2021. <https://bit.ly/32CiXAi>
- Gobierno de España, Ministerio de Educación y Formación Profesional (s.f.). Sentido de la iniciativa y espíritu emprendedor. *Ley de educación*. Consultado el 14 de diciembre de 2021 <https://n9.cl/0pfd1>.
- Gracia Gómez, A. A. (2020). Subjetividad y perspectivismo en la prensa y la literatura: análisis de La condena de Franz Kafka. *Estudios de teoría literaria – Revista digital. Artes, letras y humanidades*, 9 (18), 153-164. <https://n9.cl/gpx2l>
- Gutmann, T. (2019). Dignidad y autonomía. Reflexiones sobre la tradición kantiana. *Estudios de Filosofía*, 59, 233-254. <http://dx.doi.org/10.1515/9783110222906.3>.
- Hobbes, T. (2002). *Leviatán I*. Alianza-RBA.
- Infoautónomos (2020). ¿Qué es un falso autónomo? *Infoautónomos. Nacer, crecer, triunfar*. <https://bit.ly/3kpnXyo>
- Kant, I. (1996). *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Ariel.
- Loach, K. (director). (2007). *It's a Free World* [película]. Sixteen Films.
- Loach, K. (director). (2016). *I, Daniel Blake* [película]. Why Not Productions y Wild Bunch.
- Loach, K. (director). (2019). *Sorry We Missed You* [película]. Versión distribuida en español por Vertigo Média, coproducida por Sixteen Films - BBC Films - BFI Film Fund - Les Films Du Fleuve - Why Not Productions - Wild Bunch.
- Mayor, F. (1984). Orwell, 1984. *Cuenta y razón*, 17, mayo-junio, 23-35.
- Orwell, G. (2008). *Nineteen Eighty-Four (1984)*. Penguin: England.
- Roy, E. (director). (2016). *How to make a Ken Loach film* [película]. Sixteen Film – Upián – Arte.. <https://bit.ly/2RDmV5o>.
- Soengas Pérez, X. (2018). Los medios de comunicación en la sociedad actual: crisis, negocio y politización. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 40, edición de primavera, 2018, 59-61. <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2018.i40.12>
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2014). El concepto industria cultural como problema: una mirada desde Adorno, Hockheimer y Benjamin. *Calle14: revista de investigación en el campo del arte*, 9 (14), 56-66. <https://bit.ly/3mwuAkk>
- Weinstein, M. (2018). Pensar el totalitarismo neoliberal: seis tesis sobre totalitarismo. *Constelaciones. Revista de teoría crítica*, 10, 74-115. <https://bit.ly/3c9WY0u>

Wikipedia (s.f.). *Conflicto entre Uber y los taxistas*. Wikipedia. La enciclopedia libre. Consultado el 14 de diciembre de 2021. <https://bit.ly/3mpe7ye>

Semblanza del autor

Alfonso A. Gracia Gómez es doctor en Filosofía por la Universidad de Valencia y profesor de Secundaria en la Conselleria d'Educació de la Generalitat Valenciana. Colabora como investigador en el grupo EINDA, de la Escuela de Psicoanálisis Lacaniano de Valencia, y en el grupo “Crítica y sabotaje”, del Departamento de Teoría de los Lenguajes y Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Filología, Traducción y Comunicación de la Universidad de Valencia. Es autor de numerosas publicaciones nacionales e internacionales sobre psicoanálisis, hermenéutica, teoría de la literatura y crítica de la cultura.