

La novela política

Maria Ayete Gil

Universidad de Salamanca, España

Abstract The widespread social unrest in Spain following the crisis led to the emergence of the 15M movement, which politicized the citizenry and catalyzed a renewed engagement with the literary field. Literary texts began to reveal the contradictions within the dominant ideology. These works contributed to processes of visibility by bringing to light issues that had previously been largely silenced or erased, such as precariousness, exploitation, class struggle, mechanisms of power, and various forms of violence against the body. The author defines these texts as political, drawing on Rancière's concept of politics and Juan Carlos Rodríguez's idea of the ideological unconscious.

Keywords Ideology. Politics. 15M. Political novel. Spanish novel.

Índice 1 Introducción. – 2 El punto de partida: Juan Carlos Rodríguez y el *inconsciente ideológico*. – 3 Sobre la noción de *política*. – 4 La novela política. – 5 Dos (breves) ejemplos.

1 Introducción

La crisis económica de 2007/2008 –más tarde crisis social y, finalmente, crisis sistémica– estalla en una expresión de malestar sin parangón en la historia de la democracia española: el 15M, un movimiento-acontecimiento¹ que politiza a la ciudadanía al ensanchar los límites de la imaginación e instaurar en la plaza pública la discusión de los consensos que fundan la realidad legitimada. Creo que esta politización social redunda en cierta repolitización del campo literario,

1 Sobre el 15M como acontecimiento, véanse Becerra Mayor 2021; Gozalo i Salellas 2016.

pues en él comienzan a aflorar textos que, lejos de reproducir el relato aconflictivo dominante y operar desplazando las contradicciones de la ideología hegemónica, se proponen señalar, para hacerlas visibles, justamente esas contradicciones y operaciones de desplazamiento. Los procesos de visibilización que llevan a cabo estas obras literarias –en el caso que aquí nos ocupa, novelas– suponen la aparición, en el plano de la ficción, de cuestiones hasta entonces mayoritariamente silenciadas o borradas –que no inexistentes en la realidad anterior a la crisis– como la precari(e)dad, la explotación, la lucha de clases, los mecanismos de poder o la(s) violencia(s) contra los cuerpos. Las novelas que realizan estas operaciones de desvelamiento son, en términos muy generales, a las que denomino *novelas políticas*.

El objetivo principal de las páginas que siguen es explicar de qué hablo exactamente cuando hablo de novela política. Sin embargo, para llegar a esa definición, es necesario primero establecer un punto de partida y, después, superar algunos obstáculos. Como punto de partida tomo la noción de *inconsciente ideológico* de Juan Carlos Rodríguez, un concepto que permite pensar los textos (y pensarnos a nosotros mismos) como productos ideológicos. Ni hablamos, ni pensamos, ni escribimos desde/en el vacío, sino desde/en el lleno de la configuración ideológica de nuestro inconsciente. Desde este punto de vista, los discursos literarios –entendidos como lo que son, esto es, como producciones elaboradas por un sujeto histórico– ni son inocentes ni son neutrales: son ideológicos y, en cuanto tales, están atravesados por la matriz ideológica de la que han surgido. Veremos esto enseguida.

En cualquier caso, una vez establecido el muro de carga, me detendré en los obstáculos a los que un poco más arriba he hecho referencia. Se trata, más concretamente, de dar respuesta a dos problemas: el primero tiene que ver con la política; el segundo, con las relaciones entre ideología y política. Resulta cuando menos obvio que, si pretendo plantear una definición de novela política y hablar de cierto proceso de *repolitización* de la novela española tras el 15M, dedique alguna que otra reflexión a la idea misma de política. El pensamiento de Jacques Rancière es para mí central en esta cuestión, puesto que a él le debemos una noción de política entendida como praxis de desequilibrio y ruptura del mapa de visibilidades, decibilidades y factualidades que llamamos *realidad*. Pero Rancière no solo me sirve aquí para esclarecer qué entiendo por política, sino también –y, tal vez, sobre todo– para comenzar a escarbar en la potencia política de cierto tipo de arte. Desarrollar, como lo haré a su debido tiempo, la tesis rancièriana según la cual solo el arte inscrito en el régimen estético sostiene la promesa política conlleva contradecir ciertos presupuestos inherentes al concepto de inconsciente ideológico. Es por este motivo por el que deberé abordar, aunque sea brevemente, las relaciones entre ideología y política en el hecho

literario antes de, finalmente, abrir las puertas a la definición de novela política. Cierro mi trabajo con el análisis (corto) de dos ejemplos de novela política post-15M: *Clavícula* (2017), de Marta Sanz, y *Yo misma, supongo* (2016), de Natalia Carrero.²

2 El punto de partida: Juan Carlos Rodríguez y el inconsciente ideológico

En la introducción a *Teoría e historia de la producción ideológica* (1974), Juan Carlos Rodríguez expone su teoría de la radical historicidad de la literatura. La defensa de esta tesis supone, de un lado, aceptar la desnaturalización de la literatura, y, del otro asumir la importancia de la historicidad en la producción literaria. La literatura no es ahistórica, puesto que los discursos codificados como literarios surgen en un momento histórico específico, que es el de la descomposición del feudalismo y el auge de la burguesía y del primer capitalismo (Rodríguez 1990, 5). Asumir esta historicidad pasa por entender que es ella la que «constituye la base misma de la lógica productiva del texto» (6), que es asimismo asumir que transformada esa historicidad cambia la lógica productiva de los textos y, con ella, su codificación. Pero Juan Carlos Rodríguez nos dice algo más, y es que todos los discursos literarios son ideológicos (Rodríguez 2001, 33), y lo son en la medida en la que son productos de un inconsciente ideológico concreto. Con ‘inconsciente ideológico’ se refiere Rodríguez a una noción de ideología que no es que sea inconsciente (como diría Althusser), sino que directamente forma parte la constitución del sujeto: la ideología configura las pulsiones de nuestra psique, luego forma parte de nosotros mismos.³ De ahí lo que decía en los fragmentos introductorios: miramos, pensamos, hablamos, escribimos, deseamos en y desde un lleno, que es el de esa configuración. Desde este punto de vista, deberemos sostener que los textos literarios ni se crean ni aparecen de la nada, ni son transparentes ni son equidistantes, sino que son ideológicos, por cuanto están atravesados por el inconsciente ideológico del sujeto que los produce. Lejos de lo que pudiera parecer, esto no supone la anunciada muerte del autor de Roland Barthes en 1967, sino, más bien, la desmitificación de su figura: el autor no es un genio creador; es un sujeto inserto, como cualquier otro, en las relaciones de producción (sociales, políticas, morales...) de una estructura concreta, luego atravesado por el inconsciente ideológico

2 Para un análisis en extenso de estas y otras obras, véase Ayete Gil 2023.

3 En palabras del propio Rodríguez (2002, 37-8), el inconsciente ideológico es «el diagrama que nos pigmenta la piel, desde el que surge todo (del beso al vestido), y que determina todas nuestras acciones y nuestras producciones textuales».

propio de la coyuntura a la que pertenece. De ahí que su práctica –su trabajo: la obra literaria– esté a su vez atravesada y condicionada por ese mismo inconsciente.

Pero ¿de dónde surge ese inconsciente ideológico que nos configura? Emanan de las relaciones sociales y de producción propias de la estructura histórica en la que estamos insertos: en nuestro caso, la del capitalismo avanzado. Quiero decir que el inconsciente ideológico que nos atraviesa y configura es el inconsciente ideológico capitalista y que nosotros somos, por ende, sujetos capitalistas desde el nacimiento.⁴

Bien, si el texto literario es un discurso ideológico por cuanto es producido por el inconsciente ideológico de su autor, y ese inconsciente ideológico emana de las relaciones de producción capitalistas,⁵ podemos pensar que la función principal (que no única) de ese texto literario será la de reproducir la lógica del sistema que la ha determinado. Esto, en realidad, tiene todo el sentido del mundo. La tarea de reproducción de la lógica del capitalismo implica el desplazamiento de sus contradicciones (de sus problemas, de sus desajustes) en favor de cuestiones fácilmente armonizables por la ideología dominante. En una palabra: el texto literario desplazará u opacará, por ejemplo, la desigualdad de clase para presentar, en su lugar, una visión de la realidad en la que una única clase, la clase media, compite contra ella misma por la acumulación del capital, naturalizando de esta manera una interpretación del mundo según la cual las diferencias de clase no existen. Otro ejemplo: el texto literario desplazará u opacará la(s) violencia(s) que contra los cuerpos y las mentes nos inflige el sistema en el que (sobre)vivimos y, en su lugar, presentará unos sujetos orgullosos de su capacidad de sobreponerse a los problemas de la vida, naturalizando de esta manera una interpretación del mundo según la cual las fracturas de un cuerpo o de una subjetividad no existen y, si lo hacen, son signo de debilidad.

De acuerdo con la teoría de Juan Carlos Rodríguez (2002, 41), el capitalismo necesita dos condiciones para emerger y funcionar: la primera, convertir al siervo feudal en sujeto libre; la segunda, que ese nuevo sujeto libre *se crea* de verdad su libertad y participe en las relaciones de producción capitalistas *creyendo* que está trabajando a cambio de dinero y no siendo explotado al vender lo único que posee,

⁴ Que el sujeto nace capitalista es una de las tesis fundamentales del pensamiento de Rodríguez (2013, 50; cursiva en el original), para quien «no nacemos en la vida sin más, sino en un sistema histórico-familiar, lingüístico, de signos y costumbres tradicionales –cinco siglos de capitalismo– que nos va a ir configurando a su vez, paso a paso, desde que nuestro inconsciente pulsional/ideológico comienza a funcionar. *Nacemos pues capitalistas* [...] tanto los explotadores como los explotados».

⁵ La literatura es, en tanto que discurso ideológico, «el producto peculiar de un inconsciente ideológico segregado desde una matriz histórica, propia de unas relaciones sociales dadas» (Rodríguez 1990, 25).

que es su fuerza de trabajo –su vida. Ese convencimiento es fruto del inconsciente ideológico, en virtud del cual el individuo se concibe a sí mismo libre e igual –propietario de su vida y de su destino–, en lugar de verse como sujeto explotador o explotado. La ideología, entonces, opera desplazando lo real lacaniano del capitalismo, su piedra angular, que es la explotación, para presentar una imagen de la realidad en la que el sujeto nace libre y la explotación es cosa del pasado. El capitalismo, al liberar al siervo de su sujeción a la tierra, al amo y a Dios, permite que el sujeto abandone el campo para irse a la ciudad y trabajar para quien quiera o para quien más le pague, prosperar: vivir acorde con sus deseos y no con los deseos de su señor. En este sentido, la libertad que le otorga el capitalismo es *real*, pues supone una ruptura con el servilismo del organicismo feudal. No obstante, esta libertad capitalista es también *imaginaria*, puesto que entra en contradicción con el modo de extracción de la plusvalía, es decir, con la explotación. Pero, atención, que en este último sentido que la libertad sea imaginaria no implica que no exista, sino que solo son visibles sus efectos (la perpetuación del sistema). Nos lo dice muy claro Rodríguez (2016, 57), y es que «el capitalismo tiene la habilidad de explotarnos diciéndonos que somos sujetos libres». ¿Por qué no vemos esta contradicción libertad/explotación, cuando es justo esta la que nos atraviesa radicalmente? Es sencillo: no la vemos –no somos conscientes de ella– porque estamos configurados para desplazarla. ¿Cómo la desplazamos? Identificándonos con la imagen que de nosotros mismos nos devuelve el espejo del capitalismo, una imagen en la que, independientemente de si llegamos a final de mes o tenemos agua caliente, en lo más hondo de nuestro ser nos creemos libres. Al identificarnos con esa imagen del sujeto libre (cada vez que decimos ‘yo soy libre’), desplazamos la realidad de la explotación, luego la contradicción desaparece y el sistema puede seguir reproduciéndose.

Volvamos ahora al cauce de la literatura... El hecho de que la literatura haya operado –y continúe haciéndolo– mayoritariamente como máquina de reproducción ideológica no la inhabilita como herramienta de discusión o de disputa. La ideología contiene fisuras, grietas, resquicios, y desde ellos es posible elaborar unos discursos (literarios) *otros* que problematicen el orden imperante y visibilicen los conflictos y las contradicciones. Sí, la contradicción radical ya la hemos visto: es aquella que nos muestra como sujetos explotados, pero la realidad es que hay más grietas a través de las que mirar. Creo que la crisis abre y el 15M señala esas grietas, destapando una serie de contradicciones de las que la literatura se hace eco para, en lugar de obviarlas, trasladarlas a la ficción y enunciarlas, hacerlas visibles. Esos discursos *otros* que tratan de romper con el horizonte capitalista y su inconsciente de libertad trayendo a la luz lo que permanece opacado son los que denomino *políticos*. Pero ¿qué pretendo decir exactamente cuando digo *políticos*?

3 Sobre la noción de *política*

La política rancièriana no tiene nada que ver con leyes, instituciones o partidos políticos; ella es, más bien, la práctica que produce disenso al contraponerse a la lógica policial que predispone el reparto de lo sensible. El reparto de lo sensible es, por su lado, una configuración específica que, aceptada con la naturalidad con la que se acepta todo aquello que apela al sentido común, distribuye lo que puede verse y lo que no puede verse, lo que puede decirse, escucharse y hacerse de lo que no, lo que es normal y lo que es anormal, lo que forma parte de la comunidad y lo que es excluido.⁶ La política, entonces, tiene por objeto la ruptura con ese sistema de organización de lo perceptible, luego es entendida como la lucha por la reconfiguración del reparto de lo común, como el desacuerdo que busca recortar espacios y tiempos, unir y desunir funciones y transformar en visible, enunciable y factible lo que antes era invisible, indecible e irrealizable, porque no formaba parte de esa partición legitimada de lo comunitario.

Sobre esta comprensión de la política se erige uno de los grandes pilares del proyecto filosófico de Rancière: la crítica al ejercicio político en los sistemas democráticos occidentales actuales, sistemas a los que se refiere él como *democracias consensuales* o *postdemocracias*. Las democracias consensuales o postdemocracias se rigen por una lógica consensual dentro de la cual solo hay cabida para una visión de la realidad en la que los enemigos han desaparecido y el conflicto se ha evaporado. Dentro de la cultura del consenso, la posibilidad de imaginar mundos alternativos se neutraliza, pues más allá de los consensos acordados no hay espacio para otras opciones. Si el desacuerdo es inherente al ejercicio de la política y en las postdemocracias solo cabe la práctica del consenso, tenemos que concluir con el francés que estas no suponen sino la despolitización de la política. Como veremos más adelante, la democracia del Estado español sigue de cerca este modelo.

En cualquier caso, apunta Rancière que no solo la política tiene esta capacidad de crear disensos que rompan con la división desigual de la comunidad: también la estética -y con ella, cierto arte- puede

⁶ Escribe el propio Rancière (2009, 9; cursiva en el original) en su ensayo *El reparto de lo sensible. Estética y política* que «llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas. [...] Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en este reparto. El ciudadano, dice Aristóteles, es aquel que *tiene parte* en el hecho de gobernar y de ser gobernado. Pero otra forma de reparto precede a este tener parte: aquel que determina a los que tienen parte en él».

redistribuir lo sensible. En efecto, la estética es política en la medida en que es un régimen de pensamiento que trata de las formas de configuración de la sensibilidad común, de la visibilidad de los cuerpos en la comunidad. No obstante, en *El malestar en la estética* (2004) se nos advierte de que no todo el arte es político, sino que solo lo es aquel que se inscribe en el régimen estético de las artes. El arte inscrito en este régimen ha roto con el régimen de representación y se ha desprendido de toda ligadura, jerarquía y clasificación para identificarse consigo mismo, afirmándose «la absoluta singularidad del arte y destruye[ndo] al mismo tiempo todo criterio pragmático de esta singularidad» (Rancière 2011, 26). El arte es autónomo y, por ende, los objetos artísticos aquí no son ya apariencias creadas según un modelo extraído de la realidad; o sea, no son objetos cuya singularidad o calidad responda a una correlación con lo real ni con los que quepa entablar un diálogo en términos de verdad/falsedad porque no hay dos lados de una misma moneda (la realidad y su reflejo), sino dos esferas totalmente independientes. Como no hay dos lados, el modo de eficacia estética de este régimen es el de una desconexión, una separación o una ruptura entre la obra, la intención del artista y el efecto que esta produzca en el público, de ahí que, como sostiene Rancière (2010, 77) en *El espectador emancipado*, las prácticas artísticas no «salen de ellas mismas para convertirse en formas de acción política colectiva». En resumen, el arte en el régimen estético es político porque es autónomo –y, en tanto que tal, podemos añadir, antirepresentativo–, porque crea mundos sensibles que entran en contradicción con el reparto de capacidades, funciones, espacios y visibilidades, y no porque pretenda intervenir en la realidad, porque tenga la capacidad de saltar *al otro lado* de las palabras y de las imágenes, de los signos y de los significantes, para concienciar sobre los mecanismos de dominación escondidos tras las palabras y los actos cotidianos. La obra política es, en este sentido, una obra indiferente, y es «precisamente debido a esta indiferencia que», como explica el autor con un ejemplo, «la obra sobre nada, la obra que ‘reposa sobre sí misma’ del esteta Flaubert fue inmediatamente percibida [...] como una manifestación de la ‘democracia’» (2011, 53).

Al lector avisado no se le habrá escapado la contradicción entre lo referido en el párrafo anterior y los presupuestos establecidos como punto de partida, empezando por la radical historicidad de la literatura y terminando por el inconsciente ideológico como determinación del producto literario. Bien, comencemos a desenredar el embrollo por la cuestión de la autonomía del arte.

De acuerdo con Rancière, solo un arte separado del mundo prosaico puede ser político, puesto que solamente una obra indiferente puede ser igualitaria. La pregunta es obvia: ¿existe un producto artístico indiferente? ¿Puede existir, como sostiene el francés, una obra

que «no dese[e] nada, [...] sin punto de vista, que no transmit[a] ningún mensaje y no se preocup[e] ni por la democracia ni por la anti-democracia» (53)? En su opinión, sí, y prueba de ello son tanto Flaubert como las vanguardias. Desde el punto de vista que definiendo yo aquí, sin embargo, no existe ni puede existir una obra indiferente, una obra inocente e independiente. El arte no es autónomo -no puede desprenderse del lugar desde el que se produce-, y no lo es porque es producto de la matriz ideológica específica de su momento histórico; o sea, porque está atravesado por su radical historicidad y por el inconsciente ideológico.

Por otro lado, y dado que el arte político ha de ser anti-representativo, parece que lo que puede producir, por ejemplo, una revolución en los trabajadores no es la aparición de la revolución en la obra, de lo que se deriva que, en el régimen estético, la aparición de elementos fácilmente atribuibles a lo político -entendiendo lo político en un sentido menos sofisticado- como la explotación, la desigualdad o la lucha de clases desaparecen en favor del aparato artístico en sí. Al fin y al cabo, solo así puede entenderse que Rancière incluya en el régimen estético del arte al ya citado Flaubert, a las vanguardias o a esos poetas proletarios que, en lugar de escribir como obreros, escriben como burgueses y, al hacerlo, se des-identifican con su imagen y lugar asignados -rompen con el reparto- para colocarse en otro lugar. Vamos al grano: si el arte político es un arte anti-representativo, entonces elementos como los referidos (la explotación, la desigualdad, la lucha de clases) no son políticos, puesto que no se inscriben en el régimen estético, sino en el régimen de representación (son *reflejo* de la realidad). ¿Un arte que ponga sobre la mesa dichos elementos no es político, no fractura el reparto de lo sensible? Desde la perspectiva rancièriana la respuesta es clara: en la medida en que se trataría de re-presentar (de volver a presentar lo que ya está presente), no habría modificación del reparto de las partes de lo común. Desde la mía, se produciría lo contrario. Me explico enseguida.

En *El inconsciente estético*, Rancière (2006, 21-2) entra en diálogo con el inconsciente freudiano y propone la actuación del llamado *inconsciente estético* en el régimen estético del arte: el arte verdaderamente revolucionario es aquel que se inscribe en el régimen estético y fractura la distribución de lo común al hacer visible lo invisible, audible lo inaudible y nombrable lo innombrable, sí, pero, para ser más concretos, lo que hace ese arte político es, en realidad, sacar a la luz lo inconsciente (hasta entonces invisible, inaudible e innombrable). En vista de lo anterior, podríamos decir que mientras el régimen de representación se queda en la superficialidad (en lo ya-presentado), el estético ahonda en lo que no es decible (simbolizable). Podríamos decir también, en la misma línea, que el hecho de que el arte en el régimen estético trate de visibilizar lo inconsciente

significa en realidad que el arte en ese régimen trata de simbolizar lo real lacaniano, o las partes de lo real lacaniano simbolizables.⁷

Sigamos, que el puzle está casi resuelto. Decía que la lucha de clases, la desigualdad, la explotación, etc. son elementos que, de acuerdo con Rancière, no promueven un nuevo reparto de lo sensible. La perspectiva cambia radicalmente si pensamos que tales elementos son, a pesar de experiencias vividas diariamente en nuestras carnes, aspectos desplazados o invisibilizados en la visión dominante (consensual y consensuada) de la realidad, luego no contemplados en ese reparto de lo sensible. Todo aquello que no forma parte del reparto no es identificable por un arte representativo: la desigualdad, la explotación, la lucha de clases *no están ahí* –permanecen ocultos por la lógica policial que protege el estado de cosas– así que no hay reflejo posible. En otras palabras: estos elementos son lo real lacaniano del capitalismo, es decir, aquello consustancial o constitutivo del sistema que es desplazado continuamente para garantizar su propia reproducción. Desde este punto de vista, hablar de estas realidades desplazadas sería inscribirse en el régimen estético por cuanto sería contar precisamente lo que no (se) cuenta, representar lo que no se representa (esto es, lo que se oculta porque su visibilización entorpecería la perpetuación del sistema). El régimen estético de Rancière es el régimen en el que se inscribe lo no contado en el reparto, lo no representable en el régimen de representación porque *no está ahí*, porque está emborronado (aunque sabemos de algún modo que sí está –la explotación, la desigualdad, la lucha de clases...– porque lo sufrimos). La novela política es política, entonces, porque se inscribe en el régimen estético rancièriano; porque identificando las grietas en el inconsciente ideológico y mirando a través de ellas, textualiza precisamente esos elementos borrados –desvela lo real del capitalismo– fracturando con ello el reparto legitimado de lo común.

4 La novela política

Pensar la literatura como producto emergente de –y, por lo tanto, relacionado con– unas condiciones materiales e ideológicas determinadas obliga a la consideración de esas condiciones. La repolitización de la novela española escrita en castellano acontece con/tras la crisis y el 15M, luego es prioritario ahora prestar atención a ese

⁷ De acuerdo con Lacan (1987), el sujeto está inscrito en tres registros distintos representables en la figura del nudo borromeo: lo imaginario, lo simbólico y lo real. Explicado mal y pronto, lo real es lo irrepresentable, lo que no puede concebirse, pensarse ni lograrse; aquello imposible de enunciar, imposible de expresar, un poso lejano que el sujeto no cesa de buscar a pesar de la imposibilidad de su cometido, pues «solo podemos alcanzar fragmentos de lo real» (121), nunca su totalidad.

momento de producción. Las democracias consensuales o postdemocracias rancièrianas nos ayudan mucho en ese propósito, porque la llegada de la transición democrática al Estado español es la instauración del espíritu de consenso característico de los sistemas despolitizados y despolitizadores de Rancière.⁸

El mito de la Transición -así, con mayúsculas y con sus grandes nombres- cristaliza en la Constitución de 1978 y en la archiconocida expresión 'el espíritu de la Transición', una suerte de comodín acrítico intercambiable entre la derecha y la izquierda que apela al consenso y la concordia. Este mito, convertido en poco tiempo en el relato oficial de ese período de la historia, incuestionable y definitivo, funciona como relato de superación de otro mito histórico, el de la España cainita, el de las dos Españas enfrentadas. La transición a la democracia se funda en una serie de pactos y de consensos entre distintas fuerzas políticas, sindicales y élites resumibles, en términos generales y con la ayuda de Luisa Elena Delgado (2014) y su ensayo *La nación singular*, en la instauración de una idea de normalidad equivalente a la de cohesión nacional. Así, «la idea de un estado democrático sin antagonismos internos, con desacuerdos siempre consensuales va ligada en España a la de una identidad nacional sana, coherente y cohesiva» (65). Esta idea es una fantasía, y el problema con esa fantasía no es su existencia inicial, sino que se haya mantenido hasta hace poco gracias a un sofisticado engranaje de consensos que ha desplazado -cuando no eliminado- de forma sistemática el disenso.⁹

Hasta el año 2011, la arquitectura erigida por el mito de la Transición ha conseguido mantenerse en pie con relativa solvencia, promoviendo la visión de la realidad normalizada por consenso. Sin embargo, y esto es fundamental, que esa solvencia sea relativa y no total se debe a la propagación en las últimas décadas de estudios historiográficos que reflexionan en torno al relato oficial de la Transición para cuestionarlo y mostrar su otra cara, es decir, las borraduras sobre las que se construye. Las consecuencias oficiales de las transacciones del proceso transicional son bien sabidas: la modernización, la entrada en la Unión Europea, la llegada del estado del bienestar, los Juegos Olímpicos, etc. Pero en esa otra cara resplandecen episodios como las manifestaciones en contra de la entrada de España a la OTAN, el terrorismo de ETA y el terrorismo de Estado de los GAL,

8 El sistema consensual sobre el que se apoya el régimen del 78 no es exclusivo de la democracia española, pues, como sostiene Emmanuel Rodríguez (2013) en *Hipótesis Democracia*, con la transición se instaura «un nuevo ordenamiento político e institucional» (232) que busca equipararse a las democracias parlamentarias del resto de los países europeos.

9 Entiende Delgado (2014, 21) el término *fantasía* en su versión psicoanalítica, como «apoyo que da coherencia a lo que llamamos realidad, lo que hace posible e imposible a la vez la identificación colectiva».

los sucesos de la huelga general en Vitoria, la matanza de Atocha, la adicción a la heroína o todos esos movimientos culturales de oposición que tan bien analiza Germán Labrador Méndez en *Culpables por la literatura* (2017) y que encierra bajo el término *contracultura*. Estos ejemplos son solo algunos de los muchos que conforman una realidad invisibilizada por el mito, una realidad que, al contrario de la expuesta por el relato idealizador, está plagada de disidencia, movilizaciones y violencia. En definitiva: la transición no es la Transición.

En cualquier caso, tras el proceso transicional, la sociedad española pasa lentamente de ser proletaria a ser propietaria, como decía en pleno desarrollismo económico el ministro de vivienda de Franco José Luis Arrese. ¿Cómo? Gracias a la revalorización de la vivienda. Si el patrimonio de los hogares depende del valor inmobiliario y este crece, la riqueza de las familias aumenta. Esta riqueza, sin embargo, no implica una subida de la renta salarial, un aumento real de los ingresos mensuales de la mayoría de los hogares, aunque sí es suficiente para crear la ficción de la pertenencia social al estrato medio. Es justo esta ficción la que, en palabras de Emmanuel Rodríguez (2016, 35), «adscribe a los sujetos sociales fuera o ‘al margen’ de lo que ha sido el gran motivo de conflicto en el siglo XX, la confrontación capital/trabajo, [...] la ‘lucha de clases’». ¹⁰

Como he señalado más arriba, el resultado de la transición a la democracia es la implantación de una democracia consensual. En el caso del Estado español, ha sido la apelación a la Transición lo que ha servido como mecanismo de desplazamiento del litigio, la cultura ha funcionado como hilo de sutura de la desunión y los intelectuales orgánicos del régimen del 78 han sido las voces legitimadoras de la mejor versión de España. En este sentido, según Delgado (2014, 101-2) lo que se ha hecho ha sido continuar «una línea en la que han coincidido tanto la república como la dictadura o la monarquía parlamentaria: la de entender la cultura como ‘pegamento’ necesario, tanto de uso interno como externo, ante una realidad sociopolítica marcadamente plural y centrífuga». ¹¹ La cultura, entonces, ha trabajado en la promoción de esa imagen aporética de la realidad a través de

10 Atender a los siguientes datos, extraídos de la Agencia Estatal de Administración Tributaria (AEAT), puede dar una idea del tamaño de la ficción a la que estoy haciendo referencia: «En 2007, justo antes de la crisis y del estallido del paro, solo el 37% de los asalariados cobraba entre 16.000 y 40.000 euros brutos al año [...]. Por arriba, sólo se encontraba un 7,5% de los trabajadores por cuenta ajena de los que los supersalariados, con más de 80.000 euros al año suponían el 1%. Por debajo, sin embargo, se encontraba el 56% de los entonces más de 19 millones de asalariados. Esto quiere decir que más de la mitad de los trabajadores era mileurista, o incluso cerca del 40% era ochocientoseurista o menos» (Observatorio Metropolitano 2011, 84).

11 Esa cultura como pegamento de la que habla Delgado es analizada desde distintos lugares –no sin problemas– en el volumen colectivo *CT o la Cultura de la Transición*, coordinado por Guillem Martínez (2012).

la reproducción, en sus productos, de esa idea de normalidad según la cual vivimos en un mundo aconflictivo y, por ende, despolitizado.

Un cliente despolitizado demanda un producto despolitizado, y dentro de los analgésicos culturales propios de la lógica consensual se encuentra la novela, un género cuya producción en la España de las últimas décadas estudia David Becerra Mayor en *La novela de la no-ideología* (2013).¹² La novela de la no-ideología es, de acuerdo con el autor, la novela dominante en el Estado, una novela que, habiendo interiorizado la ideología del capitalismo avanzado, elude o desplaza el conflicto colectivo en favor de litigios de carácter íntimo resolubles desde una lectura de corte individual y psicologista (30). La individualización y privatización del sujeto y de sus conflictos, su desidentificación con la clase social a la que pertenece, la desactivación de la historia como esfera de (auto)reconocimiento o la asunción de una realidad aporética son algunas de las consecuencias de este tipo de lectura, fundamentales a la hora de comprender cómo estos textos se relacionan con la razón neoliberal imperante en el presente.¹³ Son fundamentales porque operan invisibilizando el conflicto. La novela de la no-ideología no es una novela *carente* de ideología (todos los discursos son ideológicos), sino una novela cuya operación de invisibilización y clave de lectura forma parte de un discurso ideológico específico (el de la ideología neoliberal).

Pero los artistas de la despolitización no son genios malignos que reproducen la ideología hegemónica a conciencia con el objetivo de desmovilizar al lector e insertarlo en la rueda. Antes al contrario: artista y receptor se encuentran al mismo nivel (comparten inconsciente ideológico; reproducen ideología en sus prácticas diarias). Ahora bien, que la literatura funcione y haya funcionado históricamente como máquina de reproducción ideológica no la inhabilita como artefacto de lucha y de cuestionamiento. Sí, la novela de la no-ideología ha dominado durante décadas el paisaje de la literatura española escrita en castellano; no obstante, la ideología es rugosa, tiene contradicciones, así que siempre queda un espacio –por muy reducido que sea– desde donde armar discursos *otros*. No es que las novelas

12 Santos Sanz Villanueva (2013) subraya sobre la producción literaria de los años inmediatamente posteriores a la muerte de Franco y de los primeros tiempos de democracia la imposición de elementos formalistas, escapismos y fantaseamientos, esto es, «todo menos decir lo que pasaba en la calle, menos contar los conflictos políticos y sociales que convulsionaban el país, menos reflejar la deteriorada situación económica del momento y las circunstancias difíciles en lo cotidiano que aquejaban a grandes sectores de la vida nacional» (18).

13 *Historias del Kronen* (1994), de José Ángel Mañas; *El móvil* (1987), de Javier Cercas; *Las edades de Lulú* (1989), de Almudena Grandes o *Corazón tan blanco* (1992), de Javier Marías son algunas de las novelas analizadas en el citado libro, es decir, ejemplos de novelas no-ideológicas. Rosa Montero, Alberto Olmos, Arturo Pérez-Reverte o Enrique Vila-Matas podrían añadirse asimismo a la lista, entre otros muchos.

disidentes no existan, por supuesto que lo hacen (siempre hay grietas), lo que pasa es que no disfrutan del mismo eco del que disfrutaban aquellas que repiten el modelo.

Creo que este paisaje sociocultural se resquebraja el 15 de mayo de 2011, cuando las aristas del sistema se hacen al fin evidentes en la plaza pública. La politización de parte de la ciudadanía viste las calles con pancartas que discuten el relato oficial no solamente de la crisis sino también -y, quizá, sobre todo- de las tres décadas de democracia. La crisis sistémica abre una serie de grietas en la ideología dominante que el 15M se dedica a señalar y exponer en las ágoras a la vista y al oído de cualquiera ampliando de repente los horizontes de la imaginación y abriendo, con ellos, todo un campo de posibilidades que una parte de la producción novelística aprovecha para trasladar a la ficción. La politización de la ciudadanía encuentra, así, su reflejo en la repolitización de una novela que hurga en busca de las fisuras, de los huecos, de los ángulos muertos en el inconsciente ideológico para proponer discursos alternativos, repartos de lo sensible *otros* que, en tanto que *otros*, discuten la versión legitimada y conflictiva de la realidad. La novela política escudriña los rastros de lo que no está, de lo que no se nos ofrece, pero sabemos que existe o que al menos puede existir; explora esa opción no contemplada en el menú del capitalismo, torna palabra lo que era ruido, arroja algo de luz sobre los rincones en sombras.

Pero esta novela política post-15M no aparece de la nada, como tampoco lo hace el 15M, que bebe de protestas anteriores en el tiempo (desde las manifestaciones contra la guerra de Iraq, las reacciones ante los atentados de Atocha o las concentraciones frente al Plan Bolonia, hasta los *riots* griegos, WikiLeaks o la Primavera Árabe). Siempre hay grietas, por eso ya antes del estallido del 15M escribían autores como Rafael Chirbes, Belén Gopegui, Rafael Reig o Marta Sanz una literatura que trataba de contradecir o de interrumpir la tendencia mayoritaria de reproducción del horizonte ideológico hegemónico. Sus textos se publicaban en editoriales de prestigio, sí, pero ni constituían una corriente ni ocupaban un lugar relativamente central en el campo literario. El movimiento de los indignados cambia, por poco que sea, la situación y aquello que antes practicaba un número reducido de escritores es ahora una práctica literaria más generalizada.¹⁴ Si uso el término *repolitización* en lugar del *politización* a la hora de hablar de este cambio en la novela es justamente por la existencia de una novela política, entendida en los términos que he establecido, anterior al punto de inflexión del 15M. Así, frente a las borraduras de la Historia contrapongo el prefijo *re-* en la acepción que lo contempla como intensificador para reconocer

¹⁴ Prueba de ello son los más de 15 autores que analizo en Ayete Gil 2023.

la labor crítica de textos anteriores a los indignados y hablar de un proceso, el de la repolitización de la novela, entendido como intensificación en la producción de este tipo de novela, y no como mero retorno de lo político a la ficción narrativa (como si antes no hubiera habido novela política).

La literatura despolitizada es una literatura que, en lugar de modificar los aparatos de producción, cuestionar el sistema mostrando sus contradicciones e interpelar políticamente al lector, perpetúa la lógica dominante mediante la creación de ficciones que apelan a la identificación sentimental de los sujetos en su individualidad. Es una literatura anestésica, que tiene por función «encontrar en la situación política siempre nuevos elementos de entretenimiento para el público» (Benjamin 2018, 109). La existencia de esta novela (cultura) despolitizada no es fruto de una decisión tomada en una reunión secreta del Estado, sino que forma parte de la lógica cultural propia del capitalismo avanzado. Esta es la novela de la no-ideología de Becerra Mayor, una novela que cumple su función como elemento de cohesión de las contradicciones de la ideología dominante y que es producida por las mismas relaciones que legitima y reproduce.

La ideología opera desplazando elementos como la explotación, la desigualdad y la lucha de clases en favor de contradicciones más fácilmente asimilables. Esto tiene mucho sentido: si no lo hiciera, el sujeto dejaría de concebirse libre, autónomo y pleno para pasar a concebirse como sujeto explotado inscrito en una sociedad de relaciones desiguales. Si se viera a sí mismo como tal, cabe suponer que ese sujeto se rebelaría y que, con su rebelión, dejaría de garantizarse la reproducción del sistema. Creemos que somos libres porque estamos configurados por nuestro inconsciente para creerlo. Sin embargo, nos tomamos continuamente con situaciones en las que esa libertad queda puesta en entredicho. En efecto, el sistema capitalista nos dice que somos libres a la vez que nos explota, nos dice que somos iguales a la vez que nos muestra lo desiguales que son las relaciones sociales.

Al inicio de estas páginas ponía dos ejemplos del modo de reproducción de la lógica del capitalismo a propósito de la literatura: un texto que desplaza la desigualdad de clases mostrando una realidad en la que solo existe una clase social, la clase media, y otro que desplaza la(s) violencia(s) sobre los cuerpos y las mentes presentando un mundo repleto de individuos (libres) inquebrantables. Bien, la novela política es aquella que, en lugar de operar de esta manera, muestra en el primer caso la existencia de clases sociales (y su correspondiente desigualdad) y, en el segundo, la vida de individuos (¿libres?) rotos física/psíquicamente por la(s) violencia(s) del sistema. Lo que quiero subrayar con esto es que la novela política confronta las líneas maestras de la *normalidad*, porque no desplaza las contradicciones radicales que pueblan nuestro inconsciente, sino que las señala, las presenta, las muestra, las hace visibles. Es la novela que no da por

hecho la libertad del sujeto, sino que la discute, la matiza. La novela que no narra cómo el sujeto lucha contra su entorno, contra los demás y/o contra sí mismo para mostrarse libre y autónomo, sino la que narra la vida del sujeto en relación con la explotación y con sus condiciones materiales. La novela que desvela que no vivimos en el mejor de los mundos posibles y que, al hacerlo, plantea, ya sea directa o indirectamente, que otra forma de vida –mejor, más igualitaria– es posible. Una novela en la que los conflictos que se narran han dejado de ser estrictamente personales para pasar a ser colectivos y, en la medida en que lo son, han de resolverse colectivamente. Una novela, en definitiva, que trata de poner sobre el papel los elementos que la ideología dominante borra: la desigualdad, la lucha de clases y la explotación, pero también los mecanismos de poder, de exclusión y de normalización de conductas, estéticas y discursos; la(s) violencia(s) escondida(s) tras el lenguaje, los gestos y las relaciones; las cicatrices, los ángulos muertos, el detalle emborronado de la imagen. Estas ficciones intentan construir una historia *otra* en cuyo centro, en vez de encontrarse aquello que garantiza la reproducción del sistema (el yo-libre no explotado), se encuentra la fractura: lo no-dicho. Las ficciones políticas, entonces, (de)muestran el engaño del sujeto libre al descubrir las contradicciones que anidan en el mismo hecho de serlo. Es decir, desvelan cómo la contradicción libertad/explotación atraviesa al sujeto por cuanto lo conforma.

5 Dos (breves) ejemplos

Marta Sanz coge el bisturí y se abre la carne para averiguar qué nos duele, cómo nos duele y por qué nos duele en *Clavícula*, una suerte de diario heterodoxo atravesado de principio a fin por la experiencia del dolor físico (que es también psicológico y social), y todo lo que este dolor conlleva (elucubraciones, miedo, quejas, médicos, pero también cuidados y amor). Mediante la escritura se desvelan, entre otras cosas, la vulnerabilidad compartida de los cuerpos y los dolores de una mujer trabajadora derivados de la precariedad y precarización del trabajo cultural desde una voz consciente de ocupar un lugar concreto en el sistema de producción del que forma parte, porque, tomando el cuerpo propio como lugar político y social, la autora se propone revelar los modos en que este es traspasado por el sistema y las consecuencias de la inserción de los sujetos cuerpo en la estructura del capitalismo avanzado.

Clavícula presenta ya desde la primera línea su gran tema, el dolor, mediante dos preguntas: «¿Cuándo empieza el dolor?, ¿el primer síntoma?» (Sanz 2017, 12). Cuando el cuerpo duele, el exterior (el mundo) se detiene, porque la mente vuela continuamente hacia el «runrún [...] del dolor» (13), un runrún que obsesiona, que atormenta y que paraliza

de miedo. A la diarista le duele una parte del cuerpo y es ese dolor el motor que pone en funcionamiento una práctica escritural encaminada a ponerle nombre a ese dolor, a explicarlo, ordenarlo, compartirlo y acaso exorcizarlo: «Tengo que compartir mi dolor y mi miedo para sacarlo de mí» (17). La simbiosis entre texto y realidad corporal –entre palabra y dolencia– es total en el libro: el dolor fractura y repliega nuestro cuerpo igual que se fractura y repliega el texto, de ahí su fragmentariedad, su composición a base de pedazos que, como haces de luz repentinos o pinchazos imprevistos de dolor, nos ciegan o nos retuercen momentáneamente. El protagonismo del cuerpo es aquí indiscutible, en tanto en cuanto se parte de lo corporal para, como si de un bumerán se tratara, desplazarse hacia el exterior para regresar después a lo propio en un vaivén continuo que quiere (de)mostrar que la fragilidad de uno es también la fragilidad de todos.

Al parque de atracciones de la *normalidad* en que se ha convertido la realidad, Sanz contrapone el ejercicio de la confesión de lo más íntimo mientras reconoce el yo del texto:

que el miedo a la locura no proviene de una predisposición química, endógena, sino de una serie de estímulos externos que me van dejando huellas, incisiones muy profundas, sombras del hueso fracturado que se ven en las radiografías. (108)

La autora enarbola las inseguridades y los miedos (los propios y los compartidos; también los inducidos) contra la risa enlatada de la realidad. El cuerpo envejece y duele, pero el dolor, sea físico o psíquico, encuentra muchas veces su causa fuera. Somos cuerpos atravesados por las violencias estructurales del sistema, cuerpos que sufren y se resienten: somos materia que somatiza las inercias o las dinámicas del neoliberalismo. Vivimos precarios y precarizados, pero asentimos con condescendencia. Aguantamos y nos enorgullece nuestra resistencia; usamos parches, apósitos y fajas para esconder lo que nos pasa, tomamos otro café, compramos pastillas y nos ponemos las gafas de sol. Pero la verdad es que el cuerpo no lo puede todo. Nos resquebrajamos, nos rompemos, nos vemos superados por una realidad (y un inconsciente ideológico) que nos exige sin cesar, cada día un poco más, más trabajo y menos tiempo, menos afectos, menos cuidados. La (auto)explotación como forma de supervivencia, como articulación de nuestro estar-en-el-mundo; más allá de ella, la muerte por inexistencia en un mundo cuya lógica expulsa al quejica, al endeble, al indeciso. «Mi dolor es un fallo que no puedo permitirme. La prueba irrefutable de una inteligencia débil» (57), refiere en una de sus entradas *Clavícula*. El mundo está hecho para los fuertes y los proactivos. Por eso, junto con el dolor aparece la culpa. El sistema tira la piedra y esconde la mano. Como la esconde, hurgamos en

nuestro interior y nos juzgamos culpables, cuando en el fondo lo que nos acontece es el efecto de la opresión bajo la que vivimos:

Es la inercia. La fantasía de que de verdad elegimos y la culpa por no tomarnos con la debida seriedad los avisos de nuestro cuerpo. Como si pudiéramos parar cuando nos diera la gana. Hasta de eso tenemos la culpa. Tenemos la culpa de todo. (34)

El miedo «a que la enfermedad se relaciona con la imposibilidad de pagar las facturas» (54) es, sin duda, uno de los miedos más significativos de los rastreados en *Clavícula*. Es, en efecto, el miedo a verse obligado a dejar de trabajar, un miedo enormemente sintomático de la enfermedad real de la que ninguno escapamos: el capitalismo. Sí, el capitalismo y sus condiciones de vida como enfermedad, como virus o como bacteria que nos corroe diariamente y en silencio, que nos aflige y nos debilita, que nos duele porque nos violenta y nos explota. El sistema nos concibe y nos quiere cuerpo para producir, cuerpo para trabajar. Es más, estamos configurados ideológicamente para querernos así, por eso expone el yo del diario el sufrimiento que le produce sentir «que se me gasta la capacidad de trabajo imprescindible para la autoexplotación, porque en la autoexplotación reside el germen de mi felicidad» (64). La paradoja es significativa: sufrimos el dolor resultante de la (auto)explotación a la que nos tiene encadenados el sistema, pero sufrimos a su vez por no poder (auto) explotarnos, porque ciframos en esa (auto)explotación nuestra utilidad, parte de nuestra plenitud. Al fin y al cabo, la vida en el capitalismo «consiste en trabajar todo el día y culparse por esos momentos en que no se está trabajando» (69). La causa de la dolencia expresada en *Clavícula* se encuentra en el exterior, en el funcionamiento de la realidad que habitamos. Porque la aflicción que muestra esta suerte de diario que es la obra de Sanz es una aflicción física y psíquica que es también social (colectiva) y que tiene que ver con la precariedad de nuestras vidas y con los procesos de precarización a los que estamos sujetos:

Nos hemos hecho viejos antes de tiempo por culpa de la reforma laboral. Los ajustes, la crisis, los recortes, los eufemismos y las malas palabras, el taco y los exabruptos, las retenciones del impuesto sobre la renta de las personas físicas y el 21% de IVA se nos han metido en el cuerpo, como un demonio, como una bacteria, y ahora forman parte de nuestro recuento plaquetario y de la enfermedad de la que, palabrita del Niño Jesús, nos vamos a morir. (197)

Las dinámicas de precarización impulsadas por el Estado e intensificadas, sobre todo, tras la crisis, han dificultado sobremanera la supervivencia, el mantenimiento de la vida en condiciones dignas. La

precariedad es diferencial, y la falta de apoyo social y económico se ha acentuado, redundando en un aumento del riesgo de mortalidad de unas vidas determinadas y no de otras, menos expuestas al daño. La intersección de género y de clase es fundamental (por no hablar de otras variables como la raza): sujeto a mayores índices de paro, peores trabajos, salarios más bajos e incluso trabajos no remunerados, el cuerpo de mujer es el cuerpo más expuesto a la violencia estructural de la que estoy hablando: «descubro que casi todo el mundo ha pasado por lo mismo que yo», escribe la diarista, porque todos somos cuerpos vulnerables atravesados por el sistema; sin embargo, continúa, «echo la cuenta y me salen más mujeres. No creo que sea una cuestión de debilidad, sino de incremento de la presión» (95). Vivimos precarios y precarizados, continuamente necesitados de una estabilidad material que nos permita respirar con relativa tranquilidad, de ahí la (auto)explotación, traducible en la conversión en lujo del síndrome de Bartleby.

En la medida en que está inserto en su estructura, nuestro cuerpo es traspasado y afectado por la(s) violencia(s) del capitalismo avanzado. Sanz desvela algunos de los efectos del capitalismo en nuestro cuerpo y les pone nombre. *Yo misma, supongo* hace lo mismo desde otro lugar. Se trata de una novela de Natalia Carrero escrita desde el yo de una mujer de nombre Valentina Cruz que quiere ser escritora y que, a través de materiales de índole distinta (poemas, dibujos y narración propiamente dicha), repasa algunos periodos de su vida desde la adolescencia hasta el presente. Valentina es un personaje atravesado por tres factores que la abocan de lleno al conflicto con su entorno social y material: su condición de mujer, su condición de madre y su vocación de escribir. Las cuestiones relacionadas con la maternidad y con los cuidados son fundamentales en el texto, sin embargo, me interesa subrayar aquí la tensión desplegada a lo largo de la novela entre la pulsión de escritura de la protagonista y un inconsciente ideológico que la empuja a la producción de dinero. «A menudo me siento un cero, una inútil que no produce nada material» (Carrero 2016, 69), escribe el personaje. En un sistema basado en la explotación, pareciera que un individuo que no trabaja a cambio de un salario ha conseguido salirse de los marcos de normalidad de «una sumisión al mundo que dicta que hay que ser alguien, que me impone que para serlo debo dejarme explotar, dejarme la piel u otra parte de lo que me conforma en una oficina» (40). ¡Eureka! Sin embargo, nada está más lejos de la realidad, puesto que, aunque el trabajo asalariado configura en buena medida nuestra subjetividad, la explotación no existe únicamente en el ámbito laboral. La institución familiar es, en este sentido, terreno también para la explotación, ya que obliga a la progenitora a la omnipresencia derivada del cuidado de los hijos. Esta explotación es, además de no asalariada, invisible: está completamente naturalizada. Bien significativa es a

este respecto la reflexión de la protagonista de Carrero a propósito de la opinión de otras madres con trabajo remunerado, quienes,

cree[n] que como yo siempre estoy en casa no tengo nada que ver con la explotación, menos aún con la autoexplotación a la que más de una nos sometemos complacidas, con la sonrisa de auténticas idiotas perfectamente congelada. (72)

Nuestro inconsciente está configurado para que nos autorrealicemos en el mundo del trabajo; de ahí las contradicciones contra las que pelea diariamente la protagonista de *Yo misma, supongo* entre el rechazo de la explotación y la realidad de tener que «pasar por el tubo de la normalidad [...] de desempeñar una labor importante no para la sociedad, sino para el capital». (41)

Clavícula y *Yo mismo, supongo* son solamente dos ejemplos de ficción narrativa inscrita en el régimen estético rancièriano, esto es, tan solo dos muestras de arte que trabaja haciendo visible lo que habita en las profundidades del inconsciente: sus recovecos, sus imprecisiones, sus ángulos muertos. Nuestro inconsciente es ideológico, por lo que visibilizar esas partes que lo componen es visibilizar, de una manera o de otra, su configuración ideológica, o sea, desvelar el modo en que se construye desplazando, borrando, obviando sus contradicciones para exhibirse unánime y hermético. Ambos textos permiten al lector atender a la configuración ideológica de la realidad, que es atender a nuestra particular configuración ideológica en tanto que sujetos capitalistas; pero también subrayan las contradicciones de esa configuración, entre las que destaca, qué duda cabe, la contradicción libertad/explotación, fundada en ese doble filo de la libertad capitalista según el cual el sistema nos hace reales pero también imaginariamente libres.

El cuerpo es una superficie donde quedan grabadas las violencias de las políticas neoliberales, de ahí la importancia de atender, tal como lo hacen Sanz y Carrero, al cuerpo precario y precarizado. En esa atención al cuerpo que somos cobran especial relevancia las causas de nuestros dolores físicos y psíquicos, así como sus efectos (las consecuencias del cruce entre la condición indispensable para la supervivencia en el capitalismo –la explotación– y los procesos de sustracción de las condiciones necesarias para esa misma supervivencia). Ni vivimos en burbujas ni nuestros huesos están cubiertos por pedazos de carne indolente: habitamos un lugar y un tiempo concretos, ocupamos una posición determinada en la estructura, luego estamos sometidos a una serie de tensiones que nos expanden y nos contraen. Somos sujetos históricos, radicalmente históricos. La novela política revela sin tapujos esa radical historicidad apuntando a las contradicciones que la conforman, a las grietas –sean estas pequeñas o grandes, superficiales o profundas–; al detalle pixelado de

la realidad cuya señalización y posterior despixelamiento en el texto supone la visibilización de lo invisible. Lo invisible es aquí lo real del capitalismo y de su ideología, es decir, aquello que, siendo constitutivo del primero (la explotación, la violencia, la desigualdad...), es continuamente desplazado por la segunda para asegurar la reproducción del sistema, que es asegurar el modo de producción del que la ideología misma emerge.

Bibliografía

- Ayete Gil, M. (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- Becerra Mayor, D. (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierradenedie ediciones.
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- Benjamin, W. (2018). «El autor como productor». *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 101-18.
- Carrero, N. (2016). *Yo misma, supongo*. Barcelona: Rata.
- Delgado, L.E. (2014). *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- Gozalo i Salellas, I. (2016). «15-M, la lluvia que no cesa. Una relectura del acontecimiento contemporáneo». *452°F. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15, 54-70.
<https://452f.com/15-m-ignasi-gonzalo/>
- Labrador Méndez, G. (2017). *Culpables por la literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- Lacan, J. (1987). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Martínez, G. (ed.) (2012). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Penguin Random House.
- Observatorio Metropolitano (2011). *La crisis que viene. Algunas notas para afrontar esta década*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rancière, J. [2001] (2006). *El inconsciente estético*. Buenos Aires: Del Estante.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Rancière, J. [2008] (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. [2004] (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Rodríguez, E. (2013). *Hipótesis Democracia. Quince tesis para la revolución anunciada*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rodríguez, E. (2016). *La política en el ocaso de la clase media. El ciclo 15M-Podemos*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Rodríguez, J.C. [1974] (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J.C. (2001). *La norma literaria*. Madrid: Editorial Debate.
- Rodríguez, J.C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.

- Rodríguez, J.C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J.C. (2016). «1998. Juan Carlos Rodríguez: “Un filósofo actual”». *Pensar la literatura. Entrevistas y bibliografía (1961-2016)*. Granada: Los libros imposibles, 53-71.
- Sanz Villanueva, S. (2013). «Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas». Calvo Carilla, J.L. et al (eds), *El relato de la Transición. La Transición como relato*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 13-41.
- Sanz, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.

