

La novela postcrisis en la España plurilingüe

editado por
Christian Claesson

e-ISSN 2610-9360 ISSN 2610-8844



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di Rassegna iberistica 37

Novela postcrisis en la España plurilingüe

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Serie diretta da
Enric Bou

37



Edizioni
Ca' Foscari

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

Direzione scientifica Enric Bou (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico Raul Antelo (Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil) Luisa Campuzano (Universidad de La Habana; Casa de las Américas, Cuba) Ivo Castro (Universidade de Lisboa, Portugal) Pedro Cátedra (Universidad de Salamanca, España) Luz Elena Gutiérrez (El Colegio de México) Hans Lauge Hansen (Aarhus University, Danmark) Noé Jitrik (Universidad de Buenos Aires, Argentina) Alfons Knauth (Ruhr-Universität Bochum, Deutschland) Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore Milano, Italia) Alfredo Martínez-Expósito (University of Melbourne, Australia) Antonio Mongeal (Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, España) José Portolés Lázaro (Universidad Autónoma de Madrid, España) Marco Presotto (Università di Trento, Italia) Joan Ramon Resina (Stanford University, United States) Pedro Ruiz Pérez (Universidad de Córdoba, España) Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia) Roberto Vecchi (Università di Bologna, Italia) Marc Vitse (Université Toulouse-Le Mirail, France)

Comitato di redazione Ignacio Arroyo Hernández (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Margherita Cannavacciuolo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Vanessa Castagna (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Marcella Ciceri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elena Dal Maso (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Florencio del Barrio (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Donatella Ferro (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Paola Mildonian (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Mistrorigo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Laura Nadal (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) María del Valle Ojeda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Elide Pittarello (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Susanna Regazzoni (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizio Rigobon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Adrián J. Sáez (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Eugenia Sainz (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Alessandro Scarsella (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Mônica Simas (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Manuel G. Simões (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Patrizia Spinato (CNR, Roma, Italia) Giuseppe Trovato (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Studi Linguistici e Culturali Comparati
Università Ca' Foscari Venezia
Ca' Bernardo, Dorsoduro 3199,
30123 Venezia, Italia
rassegna.iberistica@unive.it

e-ISSN 2610-9360
ISSN 2610-8844



URL <http://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/collane/biblioteca-di-rassegna-iberistica/>

Novela postcrisis en la España plurilingüe

editado por
Christian Claesson

Venezia
Edizioni Ca' Foscari - Venice University Press
2024

Novela postcrisis en la España plurilingüe
editado por Christian Claesson

© 2024 Christian Claesson per il testo | for the text

© 2024 Edizioni Ca' Foscari per la presente edizione | for the present edition



Quest'opera è distribuita con Licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale
This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.



Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione doppia anonima, sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari, ricorrendo all'utilizzo di apposita piattaforma.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari: all essays published in this volume have received a favourable evaluation by subject-matter experts, through a double blind peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari, using a dedicated platform.

Edizioni Ca' Foscari | Fondazione Università Ca' Foscari | Dorsoduro 3246 | 30123 Venezia
<https://edizionicafoscari.unive.it> | ecf@unive.it

1a edizione settembre 2024 | 1st edition September 2024

ISBN 978-88-6969-870-5 [ebook]

ISBN 978-88-6969-871-2 [print]

The publication of this book has been made possible by the generous support of the Per Anders och Maibrít Westrin Foundation.

Progetto grafico di copertina | Cover design: Lorenzo Toso

Novela postcrisis en la España plurilingüe / editado por Christian Claesson — 1. ed. — Venezia: Edizioni Ca' Foscari, 2024. — viii + 344 pp.; 23 cm. — (Biblioteca di *Rassegna iberistica*; 37). — ISBN 978-88-6969-871-2.

URL <https://edizionicafoscari.unive.it/it/edizioni/libri/978-88-6969-871-2/>

DOI <http://doi.org/10.30687/978-88-6969-870-5>

Novela postcrisis en la España plurilingüe

editado por Christian Claesson

Abstract

This book examines the evolution of contemporary Spanish literature in the aftermath of the 2008 economic crisis, proposing the concept of the postcrisis novel. The term does not suggest the end of the crisis but rather refers to a shift in narrative focus towards the ongoing consequences and social transformations triggered by this pivotal moment. The postcrisis novel is not merely a record of the repercussions but a deeper exploration of how these events challenge and reshape cultural, political, and social landscapes. The book highlights the diverse forms of crises – economic, political, social, ecological – across different regions of Spain and explores how they have influenced the literatures of each community. These events catalyzed a repoliticization of literature, where narratives no longer align with dominant ideologies but instead highlight the fractures and inconsistencies within them. The book brings a comparative perspective to the four main literatures of the Spanish state – Catalan, Basque, Galician, and Spanish – analyzing how they reflect their respective communities' issues not just thematically but also discursively.

By studying novels published after these events, this book argues that contemporary political novels in Spain are varied, context-specific, and contingent. The comparative approach breaks away from traditional separations based on linguistic, institutional, and ideological barriers, emphasizing instead the interconnectedness of these literatures. While acknowledging each literary field's unique characteristics, it posits that all are influenced by the political dynamics of the Spanish state. Thus, the book respects these specificities while also exploring how the repoliticization of literature in each region can be understood in relation to the others, offering a nuanced understanding of the political novel in contemporary Spain.

Keywords Postcrisis novel. 2008 crisis. Political novel. Contemporary literature. Spanish literature. Catalan literature. Basque literature. Galician literature.

Índice

Introducción Christian Claesson	3
LITERATURA ESPAÑOLA	
La novela política Maria Ayete Gil	31
La rebelión contra uno mismo Literatura, ideología y ansiedad David Becerra Mayor	53
Narrativa feminista Isabelle Touton	75
LITERATURA CATALANA	
Ideología lingüística e identidad nacional en tríptico de Marta Rojals Júlia Ojeda Caba	103
Mujeres y prisiones Precariedad y violencia en Maria Guasch y Núria Cadenes Júlia Ojeda Caba, Teresa Iribarren	127
Casa, umbral, calle Habitar la literatura catalana (y sus arrabales) Mercè Picornell	149
LITERATURA VASCA	
Nuevas voces para el viejo conflicto, viejos conflictos para el nuevo mundo Lorea Azpeitia, Eider Rodríguez	175

Desplazamientos de lo político Del conflicto armado a los discursos feministas Ibon Egaña Etxeberria	217
¿Qué hacer con la deuda intergeneracional? Pasados traumáticos, espectros y transmisión Amaia Elizalde Estenaga	245
LITERATURA GALLEGA	
Imaginarios dóciles, ansiedades soberanas Límites políticos de la imaginación distópica Pablo Pesado	269
Teoría y crítica del <i>roman à clef</i> Propuestas de lectura de la novela política María do Cebreiro Rábade Villar	295
Una Galicia <i>otra</i> Posibilidades disidentes en la narrativa post-Prestige Dolores Vilavedra	311
Sobre los autores	337

Novela postcrisis en la España plurilingüe

Introducción

Christian Claesson

Lund University, Sweden

Índice 1 La novela política en la España plurilingüe. – 2 Una mirada comparativa. – 3 Literatura española. – 4 Literatura catalana. – 5 Literatura vasca. – 6 Literatura gallega.

La década de 2010 ha sido, cuando menos, convulsa. Mirando hacia atrás, podemos discernir, entre la miríada de acontecimientos más o menos significativos, una serie de cambios y fenómenos que definen el mundo alrededor y nuestra forma de entender, navegar y situarnos en él. La caída de Lehman Brothers en 2008 fue, definitivamente, uno de los acontecimientos definatorios de los 2010, cuyas repercusiones causan una crisis económica, social, política y vital sin precedentes en la era del capitalismo avanzado. La crisis no conllevó grandes cambios en el sector financiero, gracias a los generosos rescates por parte de ese Estado del que el neoliberalismo se quiere declarar independiente; al contrario, la financiarización, la implementación de medidas neoliberales y el traslado del poder desde el parlamento hacia entidades supranacionales no democráticamente elegidas solo han aumentado. Los efectos de la crisis llevaron a una ola de protestas contra las medidas de austeridad y el déficit democrático en distintas partes del mundo.

En España, la crisis no solo supuso esa violencia económica y sistémica que se plasma en desahucios, despidos, desempleo, precariedad y emigración, sino también una serie de cambios políticos

importantes. La movilización popular del 15M y la energía política que desató se tradujo en un activismo heterogéneo y multitudinario. Aparte de los muchos movimientos de base, el 15M también propulsó a Podemos, el partido que sale prácticamente de la nada en las elecciones europeas de 2014, ante el estupor de la izquierda tradicional. El hastío ante el bipartidismo español también benefició a Ciudadanos, partido de centro-derecha que existía en relativo anonimato hasta el trueque postcrisis.

Después de unas décadas de bajo perfil, todavía tocado por la mala prensa del franquismo, el nacionalismo español salió a la superficie en los 2010. La victoria del Mundial de Sudáfrica no fue solamente un espectáculo de evasión en tiempos duros -«España es tan insuperable en el terreno de juego como su gente exhibiendo sus miserias. Celebrarán la victoria de unos millonarios aunque no tengan con qué llenar sus jarras», como constata Javier López Menacho (2013, 170) en *Yo, precario*- sino también permitió a muchos sacar la bandera rojigualda y expresar el amor patrio sin complejos ni tapujos. En octubre de 2011, ETA anunció una tregua unilateral y definitiva, poniendo fin a más de 50 años de existencia y 40 de lucha armada. El cese fue un alivio enorme, sobre todo para Euskadi pero también, en menor sentido, para España en general, aunque también significaba que la amenaza del terrorismo ya no se podía emplear para movilizar los sentimientos españolistas y así fortalecer una identidad nacional en sí relativamente difusa y conflictiva (aunque, a decir verdad, el fantasma de ETA sigue presente en cierto discurso político). Gran parte de la energía del 15M en Catalunya entró en una maquinaria independentista que ya estaba en pie, y con eso empezó un enfrentamiento entre nacionalistas que ha radicalizado a la población tanto en Catalunya como en otros lados de España; así, el independentismo catalán llegó a sustituir a ETA como ese *otro* necesario para fortalecer la identidad nacional español. El referéndum del 1 de octubre de 2017 en Catalunya fue una victoria astuta de los organizadores, pero llevó a un despliegue de violencia policial y judicial estatal, tanto en las semanas inmediatamente después como en el largo proceso del Tribunal Supremo y las duras condenas de cárcel de los líderes políticos y cívicos catalanes. Todo esto ocurrió en un país que, durante la mayor parte de la década, se consideraba la anomalía europea, por no tener un partido de extrema derecha en el parlamento. Ese excepcionalismo terminó cuando Vox se convirtió en la tercera fuerza política del país en 2019, después de un PSOE y un PP que ya habían recuperado el aliento. La vuelta de la extrema derecha a la política nacional fue, entre otras cosas, una reacción a las consecuencias económicas y sociales de la crisis, al creciente *soberanismo* (una palabra que entró en el diccionario político español en los 2010 y que no tiene equivalente en otros idiomas europeos) en Catalunya, al 15M y sus reivindicaciones

democráticas -sobre todo relacionadas a los derechos de la mujer- y como consecuencia de una herencia franquista nunca enfrentada democráticamente. Amador Fernández-Savater relaciona la emergencia de Vox al relato del consenso:

En la superficie, el relato consensual es un discurso de paz y concordia, moderado y equilibrado; pero por debajo es un discurso apocalíptico del miedo y la amenaza, rabioso y crispado. Es la paradoja constitutiva, estructural, de la cultura consensual española. Nos permite entender mejor fenómenos como Vox: no son 'lo otro' del consenso, sino la activación de su subtexto. (2021, 23)

Lo mismo se podría decir de los acontecimientos post-referéndum en Catalunya: la violencia policial y legalista del Estado, a una contraparte expresamente no violenta, es la (re)activación del discurso apocalíptico.

1 La novela política en la España plurilingüe

En el campo de la literatura española, la crisis constituye un antes y un después, con una gran cantidad de novelas y ensayos que incluyen la crisis al nivel temático y formal, y con una crítica más atenta a las dimensiones ideológicas y políticas de la literatura (véase Claesson 2018 para una mirada plural a los efectos de la crisis en la cultura española actual). David Becerra Mayor, una de las voces más prominentes de la crítica literaria política actual en el ámbito español, identifica el 15M, siguiendo a Alain Badiou, como el acontecimiento que desestabiliza el pensamiento hegemónico: aquello que «se define por su capacidad para nombrar el vacío y llenarlo de plenitud, llenarlo de verdad» (Becerra Mayor 2021, 33) y de «cambiar los nombres, perforar los saberes establecidos y transformar los códigos de comunicación y los regímenes de verdad» (34). La publicación de novelas los últimos años nos permite hablar de una narrativa que podríamos denominar *postcrisis*. El prefijo no quiere decir que la crisis realmente haya llegado a su fin, pero una crisis es, por definición, algo repentino y decisivo: un punto de inflexión. En este sentido, resulta más preciso afirmar que se están viviendo las consecuencias de la crisis en lugar de la crisis misma. De igual manera, el prefijo no implica una superación de los efectos de la crisis, sino más bien una forma de cuestionar o reconfigurar dichos efectos para comprender el cambiante panorama social, cultural y político. La novela *postcrisis*, pues, sería aquella que intenta entender los cambios sociales, culturales y políticos al cuestionar los efectos de la crisis, y no simplemente una obra de ficción que registra las consecuencias sin una consideración más profunda.

Sin embargo, sería un error pensar que la crisis económica de 2008 ha tenido la misma importancia en las otras literaturas del Estado. No es que hayan faltado las crisis –pueden ser políticas, sociales, identitarias, lingüísticas, territoriales, ecológicas– pero dependen de las circunstancias particulares de cada una de las comunidades. Según el capítulo de Júlia Ojeda Caba, en Catalunya, el acontecimiento que correspondería al 15M sería la sentencia que recortaba el Estatut en 2010; en Euskal Herria, siguiendo a Lorea Azpeitia y Eider Rodríguez, sería el cese definitivo de la lucha armada de ETA en 2011; y en Galicia, como indica Dolores Vilavedra, es el desastre del Prestige en 2002 que constituye el cambio de paradigma. Lo que tienen en común estos acontecimientos es que llevan a la *repolitización* de la literatura, la cual, según María Ayete, consistiría en una serie de novelas que ya no reflejan una narrativa dominante y pacífica, sino que destacan las inconsistencias y fisuras de la ideología hegemónica. En mayor o menor medida, la literatura refleja los cambios radicales de la sociedad –y las literaturas en otras lenguas tienden a reflejar justamente los problemas de esa comunidad lingüística– no solamente a nivel temático sino, sobre todo, a nivel discursivo.

En este libro, por lo tanto, el estudio de la novela postcrisis es también el estudio de la novela política actual. Cada autor busca sus propias dimensiones de lo político, dependiendo de cada contexto y cada perspectiva particular, pero lo que tienen en común estos capítulos es que investigan la repolitización de la novela como consecuencia de las crisis –en plural– recientes. En el presente libro, entonces, la comprensión de la novela política es diversa, concreta y contingente. Como los grandes acontecimientos mencionados arriba tienen lugar en 2010-11, aunque el ejemplo gallego es anterior, las novelas estudiadas también, normalmente, son posteriores a esa fecha.

Las literaturas del Estado español normalmente se consideran por separado, respetando las barreras lingüísticas, pero también institucionales e ideológicas, entre las disciplinas (para una discusión extensa sobre el tema, véase Claesson 2022). En este libro se hace lo contrario: se aplica una mirada comparativa para estudiar las similitudes y diferencias entre las novelas publicadas en los cuatro idiomas. Aunque hay razones para cuestionarlas, en este libro se han mantenido las denominaciones tradicionales de *literatura catalana*, *vasca* y *gallega* para referir al cuerpo de textos literarios exclusivamente escritos en catalán, euskera y gallego, respectivamente, y *literatura española* para denotar los textos literarios escritos en español por españoles. Ibon Egaña Etxeberria explica, en este volumen, que elige usar el término de literatura vasca exclusivamente para la literatura en euskera, porque considera que esta literatura representa un dominio artístico relativamente autónomo con sus propias normas, y además es un campo de estudio independiente cuya validez y

reconocimiento, a menudo debatidos, deben ser protegidos. No obstante, y sin reducir las particularidades de cada campo literario, este volumen parte de la premisa de que los campos también están hasta cierto punto interrelacionados: todos operan dentro de ese aparato político que es el Estado español. Todos están afectados por los vaivenes del sistema político, por sus éxitos y sus crisis, y todos funcionan acorde con su posición en la estructura estatal; el estudio de la literatura catalana, por ejemplo, nunca puede obviar el hecho de que es una literatura sin Estado y que opera en una realidad diglósica, donde los dos idiomas tienen distinto estatus y poder. Consecuentemente, la ambición de este libro es respetar las especificidades de cada una de las literaturas y, al mismo tiempo, ver cómo sus respectivas repolitizaciones se pueden leer en relación a las otras.

2 Una mirada comparativa

A pesar de las diferencias entre las literaturas del Estado, relacionadas a la configuración del campo literario y a las circunstancias sociales y políticas, está claro que también existen algunos paralelismos llamativos. En la literatura española, la crisis y el 15M son eventos muy importantes –incluso podrían contar como un acontecimiento badiouano– que llevan a una discusión muy amplia y una considerable producción novelística y crítica. En las otras literaturas, su relevancia es más cuestionable: es verdad que la crisis económica tiene cierta presencia, pero es una entre varias crisis, sean políticas, territoriales, lingüísticas o ecológicas. Lo que sí podemos destacar es que ocurre una fuerte repolitización de las literaturas del Estado en la década de 2010, lo cual coincide con la época postcrisis y es aumentado por fenómenos locales como el hundimiento del *Prestige* en 2002, el recorte del Estatut en 2010 y la tregua definitiva de ETA en 2011. Esta repolitización no denota tanto una vuelta a una literatura de ambición política –todas las literaturas tenían sus novelas políticas, incluso en el caso de la literatura española, mayoritariamente apolítica bajo la influencia de la Cultura de la Transición– como una intensificación del ímpetu político, exacerbado por las convulsiones sociales. Incluso en una literatura tan politizada como la vasca, fruto de una sociedad muy politizada, la década de 2010 supuso una ampliación de las miras políticas, donde *el conflicto* dejó paso a *los conflictos*.

También es importante destacar que la crisis no solo cambia la forma de escribir, sino también la forma de leer. Tanto la crítica profesional y académica como los lectores en general empezaron a leer desde una perspectiva política más crítica, para ver cómo la literatura vela y desvela las dinámicas ideológicas de la sociedad y las letras. Clave en esta concienciación fue el feminismo: en todas las literaturas

del Estado es patente que la década de 2010 fue el momento en que las perspectivas feministas empezaron a impregnar la literatura y su recepción. Las voces que antes no se habían dejado escuchar cambiaron, hasta cierto punto, lo que se entendía por literatura política.

Una de las razones de por qué la literatura sigue siendo relevante en una sociedad completamente saturada por material audiovisual es que es el arte verbal por excelencia. Es aquí donde se representan y se discuten algunos asuntos que son importantes donde es fuerte una lengua local, en todas sus dimensiones culturales. En todas las literaturas vemos que hay códigos y consensos específicos, donde el uso de una lengua condiciona también temas y acercamientos, que no se dejan traducir fácilmente a otras lenguas. La literatura es también donde se llega a discutir la lengua misma; no solamente sus particularidades intrínsecas, sino también su uso en una sociedad multilingüe.

En lo que sigue, se resumirán de modo relativamente corto los capítulos del libro, destacando algunos de los detalles importantes de cada estudio con una mirada en el conjunto general del volumen.

3 Literatura española

El capítulo de Maria Ayete Gil, «La novela política», resume algunos de los pensamientos sobre la novela política expuestos en su importante libro *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea* (2023), y a la vez asienta las bases de la discusión en torno a la literatura y la política en el presente volumen. El capítulo identifica e investiga la repolitización de la literatura actual -hablar de una mera politización del campo literario sería obviar las novelas políticas que, aunque en menor medida que ahora, sí se publicaron en la década de los 2000-, que consiste en la publicación de novelas que ya no reproducen el relato hegemónico y sin conflictos, sino que resaltan cómo se ocultan las contradicciones y las grietas de la ideología dominante. Estas obras, especialmente las novelas en este contexto, abordan temas que anteriormente eran pasados por alto o minimizados, aunque siempre han estado presentes en la realidad, tales como la precariedad, la explotación laboral, los conflictos de clase, las estructuras de poder y las diversas formas de violencia. A estas obras que buscan revelar tales aspectos, Ayete Gil las categoriza como *novelas políticas*.

El capítulo demuestra cómo la literatura puede reflejar el pensamiento capitalista: por un lado, mostrando una sociedad donde parece existir solo la clase media y, por otro, retratando individuos que parecen invulnerables a las adversidades físicas y psicológicas. Sin embargo, lo que caracteriza a la novela política es su capacidad para exponer estas falacias, alejándose de esas representaciones simplistas y optando por iluminar realidades escondidas. Exponiendo las desigualdades

de clase y los efectos de la violencia sistémica, estas novelas no asumen automáticamente que el individuo es libre; en cambio, examinan y debaten esa premisa. Más allá de narrar la lucha del individuo por su autonomía, se enfocan en cómo el sistema y las condiciones materiales afectan a ese individuo. Además, nos muestran que el mundo en el que vivimos no es el único posible y sugieren que podemos aspirar a una realidad más justa y equitativa. En vez de centrarse únicamente en los conflictos personales, estas historias enfatizan desafíos colectivos que deben ser abordados de manera comunitaria. Es una literatura que no se esconde de las verdades incómodas: las desigualdades, los conflictos de clase y la explotación, así como el poder y la violencia ocultos en las acciones cotidianas y las palabras. Estas obras de ficción intentan construir una historia diferente en la que no se coloca en el centro lo que garantiza la reproducción del sistema – el individuo libre y no explotado –, sino la ruptura, aquello que generalmente queda sin decirse. Las ficciones políticas revelan el engaño de la noción de sujeto libre al mostrar las contradicciones inherentes a la misma idea de libertad. En resumen, exponen cómo la contradicción entre libertad y explotación atraviesa y moldea al individuo.

Como ejemplos de novelas políticas, Ayete Gil estudia brevemente *Clavícula* (2017) de Marta Sanz y *Yo misma, supongo* (2016) de Natalia Carrero. En la primera, a través de la escritura, se revela, entre otros aspectos, la fragilidad común de los seres humanos y las aflicciones de una mujer en el ámbito laboral, fruto de la inestabilidad y degradación del trabajo en el ámbito cultural. Desde una perspectiva consciente de su posición dentro del sistema productivo, la escritora usa su cuerpo como un espacio político y social para mostrar cómo este es afectado por dicho sistema y las repercusiones de integrar estos ‘cuerpos-sujetos’ en el marco del capitalismo contemporáneo. El cuerpo está impactado por la violencia estructural del sistema, un cuerpo que padece y se debilita: una entidad que internaliza las fuerzas o dinámicas del neoliberalismo. La segunda novela tiene un yo-narrador influenciado por tres elementos que la sumergen en un enfrentamiento con su entorno social y físico: su condición de mujer, su condición de madre y su pasión por escribir. Aunque el tema de la maternidad y el cuidado es esencial en el texto, se destaca particularmente la tensión que se manifiesta en la novela entre el impulso de escribir de la protagonista y un inconsciente ideológico que la presiona hacia la generación de ingresos. Los dos textos, concluye Ayete Gil, dan al lector la oportunidad de percibir la estructura ideológica de la realidad, es decir, nuestra visión ideológica específica como sujetos dentro del capitalismo. Además, resaltan las incongruencias de esa estructura, siendo notable la oposición entre libertad y explotación. Esta oposición se basa en la dualidad de la libertad capitalista que, por un lado, nos concreta en la realidad, pero por otro, nos ofrece una libertad meramente ilusoria.

En «La rebelión contra uno mismo. Literatura, ideología y ansiedad», David Becerra Mayor parte de las teorías de Jacques Lacan sobre lo simbólico, lo imaginario y lo real para hablar de los desplazamientos que lleva a cabo la ideología hegemónica, también discutidos por Ayete Gil, para tapar las contradicciones inherentes al sistema. Más allá de la reflexión ideológica, dice el autor, al otro lado del espejo de las contradicciones que la ideología tiende a atenuar, se halla *lo real*: esas contradicciones profundas que no se reconcilian, aquello que rara vez se menciona pero que constituye verdaderamente la esencia del individuo: un trabajador explotado cuya plusvalía es extraída por el explotador en el contexto de las relaciones capitalistas de producción. La noción de libertad y de un trabajador libre es una representación que desplaza y enmascara lo auténtico.

La hipótesis de base de Becerra Mayor es que la esencia fundamental del capitalismo radica en la explotación, una realidad que queda excluida de la relación ilusoria que el individuo mantiene con sus condiciones de existencia reales. Se desvanece en el momento en que el sujeto es interpelado por lo que Louis Althusser llama los Aparatos Ideológicos del Estado y se identifica con la imagen que el espejo ideológico le refleja. Lo real reside más allá de los símbolos y las representaciones y es, por tanto, lo que yace fuera de la influencia de la ideología, y también es el disfrute que se ha perdido de manera irrevocable, pero que seguimos buscando perpetuamente para comprender nuestra propia naturaleza y la opresión que experimentamos. Si llegáramos a comprender este aspecto real, podríamos comprender quiénes somos realmente y dar inicio a la lucha por nuestra emancipación. En el ámbito de lo real, se encuentran las contradicciones que la ideología tiende a ocultar, y al descubrirlas, el individuo podría liberarse o desvincularse de las ataduras impuestas.

En la literatura, esta acción de desplazamiento es sin duda de naturaleza ideológica y, como tal, conlleva efectos ideológicos inmediatos, ya que moldea y estructura una perspectiva del mundo. Para llevar a cabo su análisis, Becerra Mayor parte de la idea que aquí y en otros escritos denomina *la novela de la no-ideología*. Esta no está exenta de ideología, ya que ningún discurso, ya sea literario o no, puede estar fuera del ámbito ideológico, sino, siguiendo el pensamiento de Althusser según el cual la ideología nunca se declara ideológica, esta novela no aborda conflictos sociales ni problemas históricos de sus personajes. En su lugar, cualquier disputa se interpreta desde una perspectiva individual, con una perspectiva psicológica o moral. Este enfoque es en sí eminentemente ideológico y genera una percepción del mundo donde, en lugar de buscar causas políticas a los conflictos y actuar sobre ellas, los problemas se ven y enfrentan como cuestiones personales. Este procedimiento refleja la visión del capitalismo neoliberal, que prioriza lo individual sobre lo colectivo.

Esto se ve con toda claridad en las obras literarias que Becerra

Mayor analiza más detenidamente en su capítulo. En *La trabajadora* de Elvira Navarro, una de las novelas postcrisis más estudiadas de la literatura española, la medicación actúa como un amortiguador del conflicto, evitando su politización y relegando a la protagonista a un estado de carencia de subjetividad y agencia. La protagonista solo se presenta en el trabajo cuando los síntomas de su enfermedad están temporalmente bloqueados por la medicación. Por otro lado, en *Democracia* (2012) de Pablo Gutiérrez, el protagonista se convierte en un cuerpo sin estructura definida, transformando su angustia en una fuerza subversiva. Sin embargo, al abordarla de manera solitaria, esta fuerza no logra traducirse en la creación de una comunidad futura. Por último, *Clavícula* (2017) de Marta Sanz se origina en un contexto similar, partiendo de un cuerpo debilitado y vulnerable que no puede mantenerse al ritmo exigido por la sociedad neoliberal para mantenerse activo en el mercado. No obstante, en la obra de Sanz, se intenta simbolizar lo que realmente es auténtico, otorgar nombre al malestar, politizarlo y liberarlo de la esfera individual para reintegrarlo a la comunidad, conectándolo con el concepto de ‘nosotros’. Se reconoce que el dolor no se halla aislado ni es propiedad exclusiva del individuo, sino que tiene dimensiones políticas y sociales. A diferencia de una novela revolucionaria, estas obras no parten de una perspectiva colectiva (‘nosotros’), sino de la experiencia fragmentada de un ‘yo’. Además, no se esfuerzan por diseñar estrategias políticas específicas para abordar problemas concretos y ofrecer soluciones definidas, como lo haría una novela con ese enfoque.

En «Narrativa feminista», Isabelle Touton destaca una perspectiva clave en este volumen: la conciencia feminista en la década de 2010. Argumenta que la mayoría de los estudios que investigan las influencias del movimiento 15M en la narrativa contemporánea pasan por alto la notable influencia que el movimiento feminista ha ejercido en el ámbito literario. Desde el comienzo de la ocupación, el feminismo desempeñó un papel fundamental al impulsar y organizar el movimiento y responder con herramientas teóricas a las críticas, para luego convertirse en el movimiento post-15M más influyente y masivo, gracias a la adopción generalizada de sus prácticas.

Una de las manifestaciones más destacadas del despertar feminista en la narrativa postcrisis es la creciente prominencia de escritoras y la reivindicación de una sororidad sin precedentes, lo que se refleja en la tendencia de las autoras a leerse y citarse mutuamente, recomendarse y entablar diálogos en sus obras literarias. Además, no dudan en presentar obras colaborativas que contribuyen a la construcción de un pensamiento colectivo. Esto se fundamenta en la difusión, el refinamiento y el debate de conceptos y principios feministas que sirven no solo para la organización política y la ocupación del

ámbito literario sin mediación masculina, sino también para mejorar la vida de las mujeres, promoviendo la lucidez y la libertad.

Las mujeres enfrentan desafíos actuales tales como la violencia de género, las restricciones sobre su autonomía corporal, la disparidad salarial y las barreras invisibles en su avance profesional. Además, tienen que lidiar con presiones culturales arraigadas, como los ideales de amor romántico convencional, los estándares de la pornografía, las normas de vestimenta tradicional y los criterios convencionales de belleza. Existe también una resistencia reaccionaria de parte de la comunidad intelectual que teme que la cultura latina, caracterizada por su sensualidad, sea afectada negativamente por un supuesto puritanismo estadounidense asociado con el feminismo y los estudios de género. Así, la crítica a la comercialización y objetificación de los cuerpos femeninos a menudo se malinterpreta como una negación de la belleza y el deseo. En este contexto, las denuncias de violencia sexual y acoso a veces se perciben erróneamente como falta de sentido del humor, una incapacidad para participar en juegos de seducción, o incluso como un rechazo a los hombres. El cuestionamiento de la estructura desigual en la representación visual a lo largo de la historia del arte se asocia incorrectamente con la intención de censurar los cuerpos desnudos.

Como resultado de una mayor conciencia feminista postcrisis, las escritoras exploran lo que Touton denomina una *hermenéutica de los cuerpos*. Aunque los relatos personales sobre lo íntimo y lo corporal podrían parecer un ejercicio egocéntrico y la autoreflexión podría dar la impresión de excluir la escucha de las experiencias de los demás, narrar desde la perspectiva individual, en realidad, fomenta una conexión con otras personas a través de un vínculo que configura una genealogía común. Estas historias emergen de manos, pies y cuerpos marcados por el trabajo, la dominación, el silencio y la interpretación restrictiva del amor. Los conocimientos adquiridos recientemente también impulsan una reevaluación de los prejuicios y opiniones sexistas y clasistas que las generaciones anteriores de escritoras pudieron haber tenido acerca de las vidas de sus madres y abuelas.

Por esta razón, muchas narrativas contemporáneas tienden a estructurarse en un formato que refleja un *antes* y un *después*: el antes representa la internalización de los valores dominantes, y el después es el resultado de una reinterpretación crítica. Al dar voz a la experiencia encarnada y al cuerpo violentado de las mujeres, tanto en el pasado como en el presente, las autoras también reflexionan sobre el impacto de las narrativas en la formación de identidades individuales, las cuales pueden perpetuar juicios controladores, trivializar la violencia, fomentar el silenciamiento, o incluso justificar actitudes masoquistas.

La literatura feminista de la era postcrisis, concluye Touton, no se limita a tratar temas feministas; adopta un enfoque, una forma y

un lenguaje feministas. Esto no significa una uniformidad en la narrativa, sino más bien lo contrario: cada autora, desde su perspectiva única, tiene la libertad de expandir su imaginación más allá de los límites previamente establecidos por el canon androcéntrico, a veces en diálogo con estos discursos, y otras veces explorando territorios completamente nuevos.

4 Literatura catalana

En «Ideología lingüística e identidad nacional en tríptico de Marta Rojals», Júlia Ojeda Caba subraya que en 2008 no solo estalló la burbuja financiera, sino también la burbuja ideológica en la que se encontraba el Estado español desde la Transición. Este evento puso de manifiesto la vulnerabilidad inherente del contrato social y político basado en el consenso y la armonía; anteriormente, solo había sido significativamente alterado por el conflicto vasco, tal como se había establecido en la Constitución de 1978. Además, se rompió definitivamente con la percepción de una normalidad inquebrantable, dejando al descubierto las estructuras, acuerdos, omisiones, agravios, disfunciones, dinámicas y jerarquías que, en épocas más estables, habían permanecido latentes y habían sido aceptadas como parte natural de la conciencia colectiva en general. En el caso catalán, argumenta Ojeda Caba, quizás no sea tan acertado hablar de un aumento en la producción de novelas políticas como de una repolitización, tal y como lo define María Ayete Gil en su capítulo, no tanto a raíz del 15M, sino más bien en relación con eventos vinculados al conflicto nacional catalán: el punto de inflexión definitivo, el *acontecimiento* catalán, fue la sentencia que recortó el Estatut en 2010. Ojeda Caba sitúa el cambio crítico en el marco de los estudios culturales y se relaciona precisamente con una voluntad de analizar los textos desde una perspectiva política, es decir, prestando más atención crítica a la dimensión ideológica de las obras literarias. Según la perspectiva de la autora, es fundamental considerar la noción de comunidad, o incluso el sistema político nacional, lingüístico y literario en los que el escritor y su obra están inmersos, ya sea de manera consciente o inconsciente, si deseamos identificar las evidencias de la repolitización de la narrativa catalana en la postcrisis.

Centrándose en una de las autoras más destacadas de la novela catalana postcrisis, Marta Rojals, Ojeda Caba interpreta la totalidad de su obra como un proyecto coherente que experimenta un desarrollo a lo largo de las tres novelas *-Primavera, estiu, etcètera* (2011), *L'altra* (2014) y *El cel no és per a tothom* (2018)-, a las que denomina un tríptico de la postcrisis catalana. En este contexto, propone un enfoque crítico que aborda los textos de manera interconectada y dialógica, lo que permite analizar cómo este conjunto literario ha representado

distintos aspectos del período postcrisis. Así, sitúa a Rojals en el centro del debate en torno a las literaturas de la crisis y las narrativas de la precariedad. Esta cuestión es parte del proceso de politización de la narrativa de Rojals y constituye una conexión entre las narrativas de la crisis económica y territorial y los nuevos relatos nacionales que surgieron en medio del contexto del Procés catalán. La manera en que Rojals aborda y se aproxima al lenguaje experimenta una progresiva evolución a lo largo de las tres novelas. En *Primavera, estiu, etcètera* encuentra una síntesis de su enfoque central: el dialectalismo (vinculando la lengua al territorio) y la resistencia a la estandarización. *L'altra* se centra en el impacto del bilingüismo y la globalización, y refuerza la noción de conflicto lingüístico como una forma de colonización interna, un tema que ya había surgido de manera sutil en su primera obra. Finalmente, en *El cel no és per a tothom* explora la necesidad de comprender la evolución histórica y social del catalán desde mediados de la década de 1960 (la última etapa del franquismo) hasta los primeros años de la *Normalització* lingüística y las primeras generaciones educadas en catalán. Es importante destacar que esta perspectiva cambia si, en lugar de analizar las novelas de forma independiente, las consideramos en un contexto más amplio que resalte cuestiones relacionadas con la ideología y la actitud lingüística. La representación de la diversidad geográfica que presentan las obras es un reflejo de la identidad nacional y debe ser analizada en paralelo con el crecimiento significativo del movimiento independentista catalán durante la última década. A través de este enfoque hacia la dimensión (socio)lingüística de la narrativa de Rojals, Ojeda Caba resalta un aspecto que hasta ahora ha sido poco explorado en su obra: la creación de un modelo idiomático reivindicativo y las cuestiones relacionadas, como la actitud y el compromiso lingüístico, la estructura formal de la obra y la perspectiva política sobre la lengua y el territorio. La sugerencia de abordar estas obras de manera conjunta es esencial para ver cómo el tríptico de Rojals se organiza en torno a tres ejes fundamentales: lengua, género y territorio.

En «Mujeres y prisiones. Precariedad y violencia en Maria Guasch y Núria Cadenes», Júlia Ojeda Caba y Teresa Iribarren examinan las representaciones literarias de la experiencia de cárceles femeninas – un tema que aún recibe poca atención en los estudios culturales y literarios catalanes – con el objetivo de aclarar cómo se construye este particular espacio narrativo y cómo se retrata a las mujeres encarceladas. Las autoras realizan su análisis comparando dos novelas escritas por mujeres y publicadas en el período posterior a la crisis, que tratan la relación entre mujeres y prisión: *Els fills de Llacuna Park* (2017), de Maria Guasch, que narra las heridas personales y paisajísticas causadas por el boom inmobiliario en una ciudad ficticia del Baix Llobregat; y *Secundaris* (2018), de Núria Cadenes, que retrata

la criminalidad en el Turó de la Peira en la Barcelona después de los JJOO de 1992. Aunque sus experiencias son muy diferentes, ambas autoras se basan en experiencias personales del entorno carcelario.

El análisis se basa en la premisa de que las dos novelas constituyen un gesto político con una intención feminista, al ficcionalizar una realidad marginal y otorgar un papel central al sujeto femenino, además de vincular las violencias machistas con la figura de la criminal. Para identificar cómo se representan la precariedad y la violencia que sufren las mujeres en estas obras, las autoras se preguntan de la manera en que se presentan las condiciones de habitabilidad en una institución concebida bajo una lógica privativa y tradicionalmente centrada en los hombres; cómo y desde qué perspectiva se representan a las presas; y en qué medida ambas novelas provocan una reflexión en el lector sobre las condiciones de las mujeres encarceladas. Teniendo en cuenta la ambición realista de las novelas y el contexto en el que han sido publicadas –un periodo de gran receptividad hacia discursos sobre la precariedad, la violencia contra las mujeres y la represión institucional (relacionada con el Procés Independentista)–, las autoras realizan un análisis literario en diálogo con textos de la sociología. Estos estudios examinan los factores de precariedad social, económica y de género que a menudo explican tanto el delito como las posibilidades de reinserción tras el confinamiento. En ese sentido, para interpretar la especificidad de los personajes y sus contextos penales en las novelas, es crucial considerar aspectos como la migración, la clase social y la educación. Además, dado que el análisis de esta realidad aún se encuentra en una fase inicial–como lo indican muchas sociólogas que han estudiado el encarcelamiento femenino–, hay que establecer un diálogo entre los estudios sociológicos que investigan los sistemas de exclusión penal desde una perspectiva de género y las representaciones literarias recientes de la ficción catalana, que, de diversas maneras, han narrado la vida de sujetos en condiciones de privación de libertad.

El enfoque interdisciplinario les permite a Ojeda Caba y Iribarren mapear algunas de las cuestiones clave en la representación de la institución penitenciaria femenina y de los perfiles de las mujeres reclusas, como el empobrecimiento y la inmigración, así como entender cómo las violencias estructurales se manifiestan de manera diferenciada en el caso de las mujeres.

Mercè Picornell inicia su capítulo «Casa, umbral, calle. Habitar la literatura catalana (y sus arrabales)» estableciendo que en la literatura catalana existen escasos análisis críticos que traten la crisis económica como tema literario y, además, son pocas las obras que la abordan como elemento central. Igualmente, destaca la ausencia de una conciencia generalizada acerca de que la crisis sistémica, cuyo símbolo es el año 2008, sea una cuestión prioritaria en la producción

literaria actual. Picornell reflexiona sobre las complejas razones detrás de esta ausencia de discurso literario sobre la crisis de 2008 en Catalunya, pero señala que no se debe solo a un distanciamiento de la narrativa catalana de la representación de la crisis y sus secuelas, sino también a que los discursos iniciales sobre el cambio que esta crisis suscita en el ámbito literario y cultural no resuenan con la misma intensidad en el contexto catalán como en el español.

La autora propone cuatro factores que pueden explicar esta ausencia:

1. La noción de 'shock' o desconfianza en las instituciones no resulta novedosa para una cultura que ha vivido múltiples crisis y que recientemente ha superado una censura focalizada en su lengua, la cual ha empezado a estudiarse en la educación primaria solo a partir de los años ochenta.
2. En línea con lo observado en los contextos vasco y gallego, las agendas políticas en los territorios catalanes se han visto influenciadas por cuestiones que van más allá de las repercusiones sociales de la crisis del 2008. Estas se suman a una tradición de luchas colectivas de marcada dimensión social, no solamente aquellas vinculadas a los sectores soberanistas de Catalunya, sino también a movimientos contra la urbanización excesiva y la corrupción política, especialmente manifiestos en la agenda de protestas de Valencia y en el movimiento ecologista de las Islas Baleares.
3. La institucionalización más reciente y fragmentada de la cultura catalana, que se divide en al menos tres autonomías con prioridades culturales diversas, podría ser una causa de que el disenso sea más evidente que en un contexto español unificado, donde la Cultura de Transición ha impuesto una suerte de desánimo ante debates controvertidos.
4. A pesar de que la literatura catalana pueda parecer menos prominente en términos de audiencia, visibilidad pública, capital económico y producción editorial -un hecho que podría potenciar la visibilidad de las divergencias de opinión-, persiste una cierta percepción de unidad que emana de discursos de resistencia predominantes durante el franquismo. Esta unidad se resiste a subordinarse a un proyecto político o nacional específico y tiene la intención de incluir lo que se desvía de la norma, minimizando distinciones operativas en otras literaturas, como la diferencia entre lo popular y lo selecto, y entre lo mediático y lo culto.

Picornell considera reduccionista pensar que la escasa presencia de narrativas comprometidas sobre la crisis en la literatura catalana sea indicativa de desconexión con la realidad política; en cambio, refleja la diversidad de géneros y temas que deben atenderse en una literatura con un público más limitado que el de la literatura castellana.

Para abordar tanto los temas principales como los más sutiles, Picornell propone una metodología basada en una triangulación entre los conceptos de *casa*, *umbral* y *calle*, que le permite enfocar la crisis desde uno de sus aspectos más críticos: la burbuja inmobiliaria y sus efectos, tales como la especulación, la precarización habitacional, la hipotecarización de los ciudadanos y la violencia institucional y física de los desalojos. Picornell observa que algunas de las representaciones más contundentes de las consecuencias de la crisis se encuentran en las fronteras de lo literario, zonas que a menudo no son exploradas por las editoriales y la crítica tradicional. Es en estos intersticios donde a menudo emergen expresiones dinámicas y potentes, que no se adhieren a géneros establecidos y que adoptan formas narrativas que trascienden la novela, manifestándose en documentales creativos, arte conceptual y teatro experimental. La casa, o su ausencia, se erige como un contraste que trasciende lo convencional, no desdeña lo comercial y valora diferentes formas de narrativa, incluyendo la literatura infantil, la testimonial y la derivada de procesos interartísticos que incorporan diversas modalidades de textualidad o que se expresan a través de medios visuales o performativos. El recorrido del capítulo descubre un panorama complejo en el que, pese a no abundar en narrativas centradas explícitamente en la crisis y sus efectos, el contexto social y su influencia en las vidas de los personajes son de gran relevancia.

5 Literatura vasca

¿Ha habido un giro político en la literatura vasca después de la crisis de 2008? En «Nuevas voces para el viejo conflicto, viejos conflictos para el nuevo mundo», Lorea Azpeitia y Eider Rodríguez destacan que la literatura vasca siempre ha estado impregnada de connotaciones políticas, al menos desde el siglo XX. El euskera es una lengua minoritaria cuyo proceso de estandarización apenas tiene medio siglo de existencia. Este proceso se desarrolló en los últimos años del régimen franquista, cuando el simple acto de escribir en euskera, independientemente del contenido, a menudo se consideraba un acto político en sí mismo (en algunos casos, aún se considera así). Cuando se habla de crisis y transformación en el ámbito político en el contexto vasco, los momentos clave y los eventos son distintos a los del ámbito español. Aunque el fin de la lucha armada de ETA en 2011 puede ser considerado el *acontecimiento* vasco por excelencia, el cambio de era en la política institucional vasca había comenzado a gestarse años antes, prefigurando un cambio en la esfera política, social y artística. Es importante destacar también que, paralelamente, una vez pasados los años más turbulentos del conflicto armado y cuando el panorama político comenzaba a teñirse de tonos

más democráticos, el Movimiento Feminista de Euskal Herria empezó a ganar fuerza y hoy se ha erigido como uno de los movimientos políticos más influyentes.

Según Azpeitia y Rodríguez, se ha producido una cantidad considerable de literatura política en euskera, aunque quizás sería más acertado decir que se ha escrito mucho acerca de la política; la etiqueta de 'literatura política' solía reservarse exclusivamente para las novelas escritas por autores considerados de izquierda, independientemente de que sus obras trataran o no el conflicto. Escritores como Bernardo Atxaga, que han creado una obra extensa centrada en el conflicto armado vasco, no han sido etiquetados como escritores políticos. En cualquier caso, ha habido una prolífica producción literaria, tanto antes como después del cese del fuego permanente. Para elucidar el cambio en la producción y recepción de las novelas políticas, las autoras dividen las novelas que se centran en el conflicto armado vasco en dos etapas. La primera abarca desde la Transición hasta el año 2000, caracterizada por relatos donde los hombres escriben sobre otros hombres en el centro del conflicto. La segunda etapa, desde el año 2000 hasta la actualidad, se distingue por el alto el fuego definitivo de ETA en 2011 y la creciente influencia del Movimiento Feminista, que representa un punto de inflexión crucial. En esta segunda etapa, emergen nuevas voces que antes habían sido marginadas o silenciadas, y poco a poco, el conflicto singular da paso a otros conflictos, en plural.

Para evidenciar este cambio, Azpeitia y Rodríguez examinan algunas novelas que consideran auténticamente políticas del segundo período, como manifestación evidente de la evolución en la forma de abordar la narrativa sobre el conflicto vasco. En *Gerra txikia* (2014; *La pequeña guerra*, 2017) de Lander Garro, son voces no tradicionales las que contribuyen a narrar lo que está ocurriendo: madres, hermanos, compañeros de clase y otros hijos e hijas de exiliados. Argumentan Azpeitia y Rodríguez que, aunque en esta novela los conflictos siguen siendo personificados por personajes masculinos (miembros de ETA y agentes de policía), son los niños y niñas que viven en su periferia quienes relatan la historia; es digno de mención que, salvo en la literatura juvenil, la perspectiva infantil ha estado ausente en la narrativa vasca sobre el conflicto. *Jenisjoplin* (2017; *Jenisjoplin*, 2020) de Uxue Alberdi retrata a una protagonista cuya lucha contra el sida, además de vincularla con su pasado, la incita a abandonar su naturaleza reactiva y a reevaluar su identidad sexual, uno de los ejes fundamentales de su identidad. En esta novela, el conflicto de género y la problemática del sida, que a menudo quedan eclipsados por el conflicto armado vasco, adquieren relevancia al dar voz a narrativas marginadas y desafiar la hegemonía del conflicto nacional. Finalmente, *Aitaren etxea* (2019; *La casa del padre*, 2020) de Karmele Jaio hace eco del poema clásico de la literatura vasca, «Nire aitaren etxea» (1963; «La casa

de mi padre») de Gabriel Aresti, emblema de la reivindicación de la lucha de liberación nacional. Sin embargo, en la novela de Jaio, la casa del padre asume un matiz diferente: aquí, los enemigos provienen del propio hogar: hombres autóctonos y reales, potenciales agresores de mujeres. La socialización de las mujeres y las responsabilidades que componen su rutina diaria, incluyendo las cargas laborales y familiares, limitan su participación en la esfera cultural y política, lo que repercute negativamente en su autoridad, tanto económica como en el sentido social, cultural, político y simbólico.

La asociación de los términos *literatura vasca* y *política* conduce, inevitablemente, a reflexionar sobre una tercera noción: el *conflicto vasco*. En «Desplazamientos de lo político. Del conflicto armado a los discursos feministas», Ibon Egaña Etxeberria impugna la hegemonía del conflicto nacional como único discurso político en la literatura y expande la noción de lo político para incorporar las corrientes feministas que han permeado la literatura, a la vez que interroga sobre la relevancia de la clase social como origen de conflicto.

Egaña Etxeberria postula una vinculación ineludible entre la temática e ideología de las novelas y los cambios sociopolíticos significativos de la era, examinando cómo estos elementos se entrelazan con la evolución del ámbito literario vasco. Estos factores influyen en la recepción y difusión de las obras, así como en su carácter político. La interacción entre el conflicto nacional y la literatura ha sido históricamente cargada de ideología; no obstante, diversas novelas recientes han abordado el conflicto desde ángulos que deliberadamente evitan cuestionar o desafiar políticamente el presente, retratándolo como si estuviera exento de problemas, apolítico o carente de conflictos manifiestos. Estas obras reflejan un consenso general sobre el presente, insinuando la desaparición del conflicto nacional tras la cesación de la violencia, y concuerdan en cómo interpretar el pasado, que implica, entre otros factores, minimizar o desechar las motivaciones políticas detrás de la violencia perpetrada por ETA.

Este consenso implica la exclusión de ciertos discursos políticos y establece que las razones políticas detrás de la violencia deben ser omitidas en la narrativa, creando así un obstáculo discursivo que impide la inclusión de las motivaciones políticas de la violencia de ETA en la literatura. Si bien es cierto que la legislación española prohíbe determinados discursos políticos en el ámbito público, penalizándolos como apología del terrorismo y que tal restricción alcanza, en cierta medida, al terreno de la ficción, el silenciamiento respecto a las motivaciones políticas de los personajes no responde exclusivamente a esta prohibición legal. También está relacionado con la manera en que se construyen estos consensos.

El segundo enfoque del capítulo de Egaña Etxeberria es la cuestión de género y el ascendente protagonismo de las perspectivas

feministas en el contexto sociopolítico vasco. Como sostienen también Azpeitia y Rodríguez, el movimiento y la crítica feminista en Euskal Herria han redefinido el concepto de ‘conflicto político’ al promover la idea de ‘conflictos vascos’ en plural, reconociendo así la multiplicidad de cuestiones políticas en lugar de subsumirlas bajo una única categoría. Literariamente, esto ha posibilitado que ciertas temáticas, estilos y enfoques literarios hallen su lugar en la narrativa vasca y sean interpretados desde una óptica política feminista, una perspectiva inédita hace apenas una década. La politización de asuntos como el cuidado, la maternidad y la vulnerabilidad se ha vuelto cada vez más patente. Además, los cambios más notorios quizás se perciban en la recepción de las obras de autoras, cuya presencia entre los galardonados con premios institucionales se ha incrementado, reflejando una validación por parte de instituciones que, hasta hace poco y con contadas excepciones, han sido reacias a reconocer a las escritoras. En el ámbito de la crítica literaria, se ha notado un aumento de reseñas escritas por mujeres en la prensa, y la crítica académica ha empezado a emplear de manera gradual las herramientas del análisis feminista.

Más allá de lo ocurrido tras la crisis financiera de 2008 y el 15M, la representación de la clase social en la literatura en euskera es un tema de gran complejidad. La preeminencia del conflicto nacional ha propiciado que la nación se contemple como el principal antagonismo político, moldeando la identidad vasca y relegando, en ocasiones, la cuestión de clase. También es pertinente considerar factores sociolingüísticos para comprender esta dinámica: a pesar de que algunos sectores relacionados con la cultura en euskera puedan ser militantes y precarios, los datos sociolingüísticos muestran que la población euskaldun es minoritaria tanto en las clases altas como en las bajas, con una presencia más notable en las clases medias. Esto repercute tanto en la creación como en la recepción de la literatura, que se manifiesta principalmente en un amplio espectro de la clase media.

Sin embargo, sería un error concluir que en la reciente literatura vasca no existen obras que aborden temas como la explotación capitalista, la crisis financiera o la precariedad laboral. La cuestión yace en que la recepción crítica y mediática de estas obras ha sido más discreta en comparación con otros temas, y aún no se ha consolidado un discurso colectivo que las aglutine, como sí ha ocurrido con el feminismo. Las transformaciones en la politización, concluye Egaña Etxeberria, exigen nuevas conceptualizaciones de lo que implica ser político y estrategias críticas renovadas capaces de desentrañar la complejidad de lo político.

Igual que en los otros capítulos sobre la literatura vasca, Amaia Elizalde Estenaga señala en «¿Qué hacer con la deuda intergeneracional? Pasados traumáticos, espectros y transmisión» que, aunque la crisis económica tuvo su impacto en el contexto vasco, no se evidencia un cambio cultural significativo que haya fomentado un enfoque más crítico y socialmente consciente en la literatura. A diferencia del aparente letargo en el contexto español, no se detecta un periodo similar de inactividad en la sociedad y la literatura vascas. Desde el término de la era franquista, ha prevalecido una conciencia crítica constante en cuanto a la organización social y la soberanía-identidad.

No obstante, es crucial resaltar que los cambios significativos en el panorama sociohistórico que se estaban forjando a finales del siglo pasado y los que han acontecido en las últimas décadas, particularmente en relación con el feminismo y la cuestión de género, así como con la lucha armada de ETA, han ejercido influencia en la literatura vasca contemporánea. El cambio no se refleja necesariamente en la temática, sino en el enfoque y la perspectiva con que se trata. El cuestionamiento de las perspectivas dominantes masculinas sobre el conflicto, iniciado a principios del nuevo milenio, amplió el abanico de miradas y enfatizó cuestiones relativas a la genealogía del conflicto, es decir, las múltiples facetas de su evolución histórica, la transmisión (o su ausencia) de dicho conflicto, así como la autocritica y el reparto de responsabilidades. Estos tres temas, íntimamente relacionados, han permitido una diversidad de enfoques y reflejan el deseo de contribuir a los discursos culturales sobre el conflicto desde distintas ópticas. Ello se debe a la percepción de una deuda intergeneracional, que conlleva la necesidad de ofrecer una explicación sobre por qué la confrontación directa entre el Estado español y ETA perduró hasta la segunda década de este siglo. La existencia de esta deuda es sumamente compleja y atañe a las generaciones más jóvenes, abarcando elementos emocionales, ideológicos, identitarios, y también intereses políticos y económicos circunstanciales.

Estudiando tanto novelas como obras teatrales, Elizalde identifica la presencia del *espectro*: algo que emerge del pasado no porque se invoque deliberadamente, como ocurre con la memoria, sino porque plantea interrogantes sobre el presente. Desde una perspectiva deconstructivista, su propósito sería desestabilizar las dicotomías establecidas, las distinciones binarias y las certezas ontológicas. Cuando la narrativa oficial en torno a los conflictos vascos tiende a simplificarse a un fenómeno de ‘terrorismo’ y se estructura en un discurso oficial jerárquico y binario, con poco espacio para los matices, sobre todo considerando la vigilancia y la legislación post-ilegalizaciones, no sorprende que la literatura vasca esté impregnada de apariciones del pasado. Además del elemento de la enfermedad, otro rasgo de la manifestación o retorno del pasado traumático en la literatura vasca sobre el conflicto espectral es que no siempre procede del mundo

de los muertos, sino que también emergen figuras de desaparecidos, clandestinos o prisioneros. Junto con el análisis de cómo el pasado traumático se manifiesta en la literatura vasca, es fundamental explorar cómo se transmite esta memoria traumática y, en particular, la tendencia a interrumpirla. Esto responde al deseo antes mencionado de saldar la deuda intergeneracional y de proteger a las futuras generaciones evitando la perpetuación de la memoria traumática.

En general, según Elizalde, la literatura vasca se ha distinguido por abordar las crisis de forma penetrante. En este espacio cultural, la reflexión y la crítica social han evolucionado de manera orgánica y diversa, en contraste con los medios convencionales o el discurso oficial. A pesar de las características señaladas en la literatura vasca sobre el conflicto vasco, a menudo se le acompaña de una reflexión crítica sobre su evolución. Esta es la realidad literaria que desafía Fernando Aramburu en *Patria* (2017), una realidad discursiva en el ámbito de la ficción que se resiste a respaldar una narrativa confrontativa basada en categorías binarias rígidas, tales como víctimas frente a victimarios, ganadores frente a perdedores o, en última instancia, buenos contra malos. En este contexto, revelar verdades ocultas implicaría cuestionar o incluso romper con un consenso que se ha vuelto casi sacrosanto, desafiando así los esfuerzos por mantener la narrativa establecida y los beneficios obtenidos al perpetuar la idea del 'Otro' como un bárbaro incivilizado, lo cual sirve para fortalecer la identidad del 'Nosotros' como portadores de valores positivos.

6 Literatura gallega

Pablo Pesado destaca en «Imaginarios dóciles, ansiedades soberanas. Límites políticos de la imaginación distópica» que ha habido un notable auge en la ficción distópica en diversos medios artísticos. El incremento se puede vincular a un cambio en las expectativas de futuro, agravado por la creciente certeza del cambio climático y el pesimismo generalizado. Este tipo de narrativas se ha vuelto especialmente relevante no solo porque su contenido resuena con los temores contemporáneos, sino también porque sirve como herramienta para interpretar las preocupaciones de la sociedad. En el capítulo, Pesado investiga cómo la conciencia política de las 'clases letradas gallegas' ha evolucionado durante este periodo.

Desde una perspectiva temática, el asunto principal de la producción distópica gallega postcrisis ha sido, en su mayoría, el ecologismo, seguido por el feminismo. Estos temas reflejan las preocupaciones dominantes en la esfera pública gallega durante este periodo. Sin embargo, es notable la ausencia de narrativas que aborden cuestiones como el derecho de autodeterminación o la represión política de movimientos independentistas. Lo que se podría denominar el *mapa*

de ansiedades refleja las preocupaciones dominantes pero también sugiere la existencia de silenciamientos estratégicos, donde la ausencia de ciertos temas no es simplemente un vacío, sino posiblemente una omisión deliberada. La literatura distópica gallega revela tanto lo que la sociedad teme como lo que elige no abordar abiertamente. El análisis de la ficción distópica gallega postcrisis sugiere que los autores gallegos tienden a evitar retratar a Galicia como una entidad política autónoma: a pesar de que hay más de cuarenta obras que especulan sobre el futuro, casi ninguna aborda directamente la idea de Galicia como una entidad política separada.

Dos tendencias destacan en la literatura distópica gallega. La primera es la creación de distopías abstractas, que bien carecen de lazos con la historia presente o los tienen, pero de manera muy difusa. La segunda muestra a Galicia como telón de fondo, pero sin aludir a sus relaciones políticas con España. En estas obras, aunque aparecen localidades reconocibles de Galicia, la región se presenta más como un terreno yermo que como una entidad política unificada. Pesado sugiere que los autores se encuentran atrapados entre dos imperativos: no representar a Galicia como una entidad política autónoma y, al mismo tiempo, no ubicar narrativas escritas en gallego fuera de Galicia. Romper estos supuestos llevaría a transgredir un 'tabú ficcional' asociado a la cultura literaria y la normalización lingüística. Un ejemplo notable de desviación de esta tendencia es *Obediencia* (2010) de Antón Lopo, que se destaca por su propuesta audaz de un nuevo mapa de territorios y soberanías. Sin embargo, incluso esta obra se queda corta en su imaginación de la soberanía gallega, sugiriendo una república gallega de corta duración y subordinada a una entidad más grande. A pesar de los amplios márgenes creativos que ofrece el género distópico, las representaciones literarias del futuro gallego en el período postcrisis han sido en gran medida conservadoras.

Pesado postula dos razones para la falta de distopías que imaginan una Galicia independiente. En primer lugar, está la influencia política externa, que refleja la relación de dependencia política de Galicia con España. Tras la crisis, ha habido un resurgimiento del nacionalismo español, que a menudo ha marginado las discusiones sobre el estatus gallego. Movimientos como el 15M han reforzado el nacionalismo español progresista, posiblemente desviando la atención de la cuestión gallega. La literatura, siendo un reflejo de la sociedad, podría haberse visto influenciada por estos cambios sociopolíticos, llevando a una reducción en el interés por la soberanía gallega. En segundo lugar, tenemos la normalización lingüística. Esta política, iniciada en 1983 con la aprobación de una ley, buscaba promover una literatura gallega que emulara a la literatura española contemporánea, la cual se había modelado en la Cultura de la Transición. Esta normalización llevó a una despolitización de la literatura gallega, favoreciendo obras

que no tratasen de forma explícita cuestiones nacionales. De hecho, la adopción acrítica de los modelos literarios de la España postfranquista puede haber limitado la capacidad de los autores gallegos para abordar temas de identidad y soberanía nacional en sus obras.

En resumen, aunque el género distópico suele ser una herramienta poderosa para explorar futuros alternativos y cuestionar el *status quo*, la literatura distópica gallega del período postcrisis ha sido cautelosa al tratar la independencia gallega o el autoritarismo español. Las presiones políticas y culturales, tanto externas como internas, han modelado esta tendencia, resultando en una representación limitada de la soberanía política gallega en la literatura contemporánea.

En «Teoría y crítica del *roman à clef*. Propuestas de lectura de la novela política», María do Cebreiro Rábade Villar establece una conexión entre la narrativa ficticia y el concepto de la novela familiar interpretado desde la perspectiva freudiana. De este modo, lo que habitualmente se ha designado como la ‘gran familia del galleguismo’ se postula como un mecanismo rector de las narraciones culturales hasta tal punto que gran parte de la novela gallega contemporánea podría interpretarse como *roman à clef*. Desafiando la noción de que este género tiene una tradición limitada en las literaturas de la península ibérica, la autora no solo reinterpreta la literatura gallega bajo esta luz, sino que también pone en tela de juicio la propia definición de ficción. ¿Y si partimos del supuesto de que ninguna novela es, en su esencia, puramente ficticia y que la comunidad imaginada de las naciones modernas no es una mera creación, sino un acto simbólico? Bajo un enfoque lacaniano, donde lo real sería el encuentro potencial entre escritores, personajes y lectores, Rábade Villar sugiere que la fraternidad que la novela moderna forja no descansa meramente en la ficción como juego imaginativo, sino en la posibilidad de que los lectores se vean a sí mismos involucrados en un dominio autorreferencial donde también podrían ser los protagonistas. Este dominio les brinda, además, la oportunidad de reflexionar sobre su propio momento histórico y definir sus papeles como actores de su tiempo.

A partir de este planteamiento, el capítulo subraya que, aunque los referentes en las novelas de Diego Ameixeiras, entre otros, son fácilmente reconocibles para sus lectores, la recepción de estas obras, con la excepción de las críticas más especializadas, ha ignorado en gran medida sus implicaciones sociopolíticas. Es posible que esta omisión derive de la naturaleza de ‘novela familiar’ asociada al *roman à clef*, donde las tramas violentas expuestas por los autores son tratadas como secretos familiares, compartibles en círculos íntimos, pero cuya divulgación abierta podría amenazar la cohesión de la identidad comunitaria que los enmarca y justifica.

La autora examina la narrativa de Alberto Lema, particularmente el lapso comprendido entre *Unha puta percorre Europa* (2008) y

Da máquina (2012), que representa uno de los ejemplos más elocuentes de la literatura gallega en tiempos de crisis. La primera, en particular, sobresale en la obra de Lema, principalmente por su capacidad para anticipar la agenda política postcrisis. Centrándose en Ada y Luz, dos estudiantes económicamente precarias la Santiago de Compostela de principios de milenio que recurren a la prostitución como forma de activismo político, la novela se relaciona directamente con el intenso debate social contemporáneo en España sobre el activismo de género, la diversidad sexual y el dilema de legalizar o no la prostitución. Para Lema, el período de 2008 a 2021 se refleja también al nivel colectivo, simbolizando un abanico de posibilidades definido por tres elementos: a) la movilidad social que, consolidando el acuerdo económico y político de la Transición, permite el acceso a la educación universitaria a alguien de clase trabajadora; b) la inestabilidad laboral y la precariedad posacadémica, características de su generación y más aún de las sucesivas; y c) el tránsito, inesperado pero plausible, de la política asamblearia de base o estudiantil a la política formal. Otra novela más reciente, *Pazo de invierno* (2021), se inscribe directamente en el escenario político que abarca desde el 15M hasta las Mareas, con claves políticas, sociológicas y económicas implícitas. La trama se desarrolla en una ciudad denominada Faro, que cualquier lector gallego identificará rápidamente como un trasunto de la Coruña, adinerada y corrupta, cuyas élites se resisten a ser dirigidas por jóvenes inexpertos que reivindican ser herederos del 15M.

La autora concluye que su análisis no revela únicamente una nostalgia por una derrota, ni un acercamiento a la vez revolucionario y formalista al estilo de Julio Cortázar. En lugar de ello, estas narrativas parecen servir más bien para mitigar emociones como la frustración o la ansiedad, en vez de actuar como mecanismos reveladores de síntomas o dinámicas sociales aún no articuladas. Si es cierto que toda narrativa personal conlleva una justificación intrínseca, entonces es imprescindible reflexionar sobre esas historias que, naciendo de movimientos colectivos, muestran al narrador en su intento de funcionar como portavoz, solo para reconocer finalmente su propia insuficiencia.

Por último, en «Posibilidades disidentes en la narrativa post-Prestige», Dolores Vilavedra parte de la idea de que el evento que realmente sacudió el sistema dominante –tanto político como social– en Galicia no fue el 15M; suponer que los efectos de la crisis entre 2008 y 2011 fueron uniformes en toda España es una visión simplista, basada en conceptos propios de la cultura española centralista, que lleva a ignorar o tergiversar las particularidades culturales de las regiones bilingües. En Galicia, el *acontecimiento* fue el desastre del Prestige en 2002, con profundas consecuencias económicas, políticas, históricas y literarias. Lo que sucede después del acontecimiento

es una repolitización de la sociedad y de la literatura, donde es crucial reconocer que la acción política está intrínsecamente ligada a la esfera colectiva. Aunque la subjetividad puede entenderse desde un prisma político, esta siempre requiere la validación de 'los otros'. Si lo que es políticamente efectivo está vinculado con superar nuestras restricciones, en el ámbito literario esto se traduce en historias que expanden nuestro horizonte político, es decir, cómo ciertas obras pueden ensanchar nuestra percepción de lo diverso. La literatura gallega ha estado creando y consolidando estos espacios de forma sutil, debido a la capacidad de adaptación e innovación de las culturas periféricas, que están menos influenciadas por las agendas de las grandes editoriales y autores. Estas culturas, por su menor tamaño demográfico y económico, suelen ser pasadas por alto por las dominantes, lo que les permite forjar caminos innovadores con mayor profundidad.

Vilavedra examina tres enfoques que, a través de la narrativa de este siglo, han logrado cuestionarnos –tal vez como resultado de la reactivación política post-Prestige– para imaginar una Galicia diferente: el desafío a la visión totalizante de las utopías mítico-fantásticas, el aprovechamiento del potencial político del género policial y el emergente papel del feminismo, transformando a las mujeres de víctimas en 'activistas insólitas'. Una interpretación unificada de estas tres corrientes se refiere a entender la novela política como aquella que abre puertas a una visión renovada –principalmente política– donde la marginalidad y la heterodoxia son vistas como modelos alternativos viables. La autora sugiere que el enfoque no debería ser tanto identificar una inherente naturaleza política en ciertos textos, sino reconocer que estos pueden incentivar interpretaciones políticas.

La evolución de las utopías fantástico-míticas ha transitado desde un inmovilismo complaciente hasta una visión distópica y catastrófica. En tres obras destacadas, las situaciones de crisis surgen directamente de la acción humana y no de eventos aleatorios o de fuerzas incontrolables de la naturaleza. Dichas obras reflejan escenarios reconocibles y plantean preguntas urgentes a las que la sociedad aún busca respuestas. A diferencia de las utopías tradicionales, estas narrativas no proponen visiones totalizadoras sino que admiten contradicciones, abriendo así el camino hacia posibles cambios.

El género policial puede adquirir dimensiones políticas significativas, como en el caso de *Asasinato no Consello Nacional* (2010) de Diego Ameixeiras. Aunque en un principio invita a los lectores a identificar a los personajes con sus contrapartes reales, la trama central acaba siendo secundaria ante la crítica del poder mediático. La novela cuestiona cómo los medios de comunicación modelan nuestra percepción de la realidad y cómo limitan nuestra capacidad para imaginar mundos alternativos.

En lo que respecta al precariado femenino, la narrativa contemporánea gallega desafía la noción de que la literatura moderna carece

de conflicto o conciencia política. A diferencia de la literatura española, la gallega ha abordado el deterioro de las condiciones de vida de las generaciones recientes, en particular de aquellos que crecieron durante la Transición. Estas generaciones, provenientes de la clase media, enfrentan expectativas frustradas y están al borde de la exclusión social. Notablemente, las escritoras han sido pioneras en denunciar este declive, explorando la dimensión política de sus narrativas. Estas obras buscan resaltar conflictos de clase, aunque no siempre ofrezcan soluciones claras a los problemas planteados.

En Galicia se ha observado una tendencia hacia la normalización de la literatura crítica, con la aparición de obras que presentan el disenso como una parte natural de su realidad ficticia y que inspiran visiones alternativas de los gallegos. También se ha prestado mayor atención en la literatura gallega a las facetas más crudas de la realidad. Sin embargo, no se ha producido un esfuerzo inmediato por emplear la literatura para promover una nueva visión política, lo que puede estar relacionado con la pérdida de fe colectiva en una Galicia y un futuro alternativos, marcada por el colapso del gobierno bipartito en 2009 y las circunstancias en que este sucedió. Con respecto al panorama literario, Vilavedra concluye que, a pesar de ciertos ejemplos notables, el impulso comunitario post-Prestige y su potencial para desestabilizar han sido limitados; el status quo lo constituyen narrativas que no logran ir más allá de tratar ciertos problemas desde un punto de vista puramente personal o específico.

Bibliografía

- Ayete Gil, M. (2023). *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea*. Barcelona: Bellaterra
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento*. Barcelona: Bellaterra Edicions.
- Claesson, C. (ed.) (2018). *Narrativas precarias: Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de lata.
- Claesson, C. (2022). «Introducción: España comparada». Claesson, C. (ed), *España comparada: Literatura, lengua y política en la cultura contemporánea*. Granada: Comares, IX-XXXV.
- Fernández-Savater, A. (2021). *La fuerza de los débiles: El 15M en el laberinto español. Un ensayo sobre la eficacia política, Pensamiento crítico*. Madrid: Akal.
- López Menacho, J. (2013). *Yo, precario*. Barcelona: Los libros del lince.

Literatura española

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 redundará 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? Emanada de las relaciones sociales y de producciones 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 procaico 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 legítima 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.

La rebelión contra uno mismo

Literatura, ideología y ansiedad

David Becerra Mayor

Universidad Autónoma de Madrid, España

Abstract Drawing on Lacan's theory of the subject and Althusser's theory of ideology, this chapter studies the textual symptoms that indicate a crisis in neoliberal ideology, which is based on the image of a free and autonomous subject. The 'real' subject does not align with the idealized 'image' demanded by ideological discourse. This misalignment gives rise to anxiety, depression, and mental illness. Through novels such as Pablo Gutiérrez's *Democracia* (2012), Elvira Navarro's *La trabajadora* (2014), and Marta Sanz's *Clavícula* (2017), the author examines the textual symptoms where the imaginary begins to crack, allowing glimpses of the real nature of capitalist exploitation to emerge through these fissures.

Keywords Ideology. Neoliberalism. The real. Mental illness. Contemporary Spanish narrative. Crisis.

Índice 1 Introducción: lo imaginario, lo simbólico y lo real. – 2 La noción de ideología. – 3 Ideología y literatura. – 4 El espejo roto de la ideología. – 5 Conclusión.

1 Introducción: lo imaginario, lo simbólico y lo real

Voy a empezar con algunas reflexiones sobre marxismo, psicoanálisis y literatura. Mi objetivo es partir de algunas nociones teóricas de estas escuelas de pensamiento para *analizar* una pequeña muestra de textos narrativos que se han producido en España tras la crisis económica, pero, sobre todo, tras las movilizaciones sociales y ciudadanas que la replicaron. Utilizo el verbo *analizar* a propósito. No

digo interpretar, ni estudiar, ni pensar esos textos, sino analizarlos, en el sentido más psicoanalítico del término, prestando atención a los síntomas textuales y a los rastros que estos dejan en el texto. Se trata de seguir sus trazas para encontrar la ‘causa ausente’, el inconsciente ideológico que produce o constituye estos discursos literarios, aquello que no está dicho, pero es legible, lo que no vemos más que en sus efectos.

Tomo el concepto de ‘inconsciente ideológico’ de Juan Carlos Rodríguez (1991), pero antes de movilizarlo, necesito ir un poco más lejos, hasta la Italia del *Quattrocento*, donde vivía una familia milanesa, los Borromeo, cuyo escudo de armas lo formaban tres redondeles en forma de trébol. El escudo quería simbolizar la alianza de las tres ramas de la familia, cuya fortaleza y poder residía en su unidad inquebrantable. Los anillos que conformaban el escudo se anudaban de tal forma que, si uno de ellos se retiraba, los otros quedaban libres. El descubrimiento por parte del psicoanalista francés Jacques Lacan de este escudo y del llamado *nudo borromeo* tuvo un enorme impacto en su teoría del sujeto, pues fue a partir de este momento que Lacan empezó a hablar de los tres registros a través de los cuales el sujeto se constituye: el registro de lo imaginario, de lo simbólico y de lo real (Roudinesco 2021, 561 ss.).

Lacan (1984b) localiza uno de los momentos fundamentales en la formación del sujeto en el denominado ‘estadio del espejo’, que se produce aproximadamente a los seis meses de edad, cuando el lactante empieza a reconocerse plenamente en su imagen proyectada en el espejo, incluso «antes de que el lenguaje le restituya en lo universal su función de sujeto» (87). Antes de identificarse con su imagen en el espejo, el lactante, ese sujeto que todavía no se ha constituido como tal, se encuentra en una fase prematura y de «fetalización» (89), en la que no puede valerse por sí solo. Ese sujeto en formación no se percibe como unidad diferenciada del mundo, sino que se contempla como fragmentos que se sitúan en el mismo nivel ontológico que el resto de las cosas. El espejo le va a otorgar al sujeto una «forma ortopédica» (90), una imagen unitaria que resultará clave para corregir las deficiencias de un ser que depende todavía del otro –la figura de la madre como primer objeto fijo de deseo– para satisfacer sus necesidades vitales. El espejo le permite verse no ya fragmentado, como si las distintas partes de su cuerpo no le pertenecieran, sino como un cuerpo entero, unificado y perfecto, que reconoce como propio. Al reconocer su imagen especular, vista desde fuera, en un proceso de identificación alienante a través de un objeto externo, el sujeto se constituye de forma imaginaria, es decir, a través de la imagen. A partir de este momento, empieza a verse cómo lo ven los demás, con los ojos del *otro* y, en consecuencia, a actuar en función de los demás, no ya para satisfacer sus deseos primarios, como lo había hecho hasta ahora, sino para satisfacer lo que los demás desean de

él. Como lo dice Lacan: «Es este momento el que hace volcarse decisivamente todo el saber humano en la mediatización por el deseo del otro, constituye sus objetos en una equivalencia abstracta por la rivalidad del otro» (91). En el momento de este reconocimiento el sujeto se inscribe en el registro de lo imaginario.

Por otro lado, en el proceso de constitución del sujeto resulta crucial, además de la imagen, el rol que representa el lenguaje. El sujeto es constituido con el lenguaje, desde el lenguaje y a través del lenguaje. El sujeto no se conformará como tal hasta que no sea atravesado por el significante. A través del lenguaje, el sujeto va a empezar a descifrar y a elaborar los códigos y las normas que van a condicionar su comportamiento y a permitir su inserción en la sociedad: «el símbolo –dice Lacan– abre al sujeto cierta relación con el mundo» (Lacan 1981, 97). Mediante la comprensión de símbolos, palabras, significantes, el sujeto empieza a descubrir que existen límites que no se deben sobrepasar. Aprende a respetar el *Nom-du-père*.¹ De la misma manera, por medio del lenguaje, y no ya del llanto, puede anunciar sus deseos para tratar de colmarlos. El lenguaje inscribe al sujeto en el registro de lo simbólico.

Una vez inscrito en estos dos registros, el sujeto deja de actuar de acuerdo con sus deseos primarios para pasar a hacerlo en función de lo que los demás esperan o desean de él: cómo me ven los otros (orden de lo imaginario), cómo debo actuar en función de las normas y límites que me marcan los otros (orden de lo simbólico). Cuando el sujeto queda atravesado por el significante, en el momento en que se produce un corte en el proceso de significación, queda un residuo, un *goce* perdido para siempre que el sujeto va a pasar el resto de su vida tratando de encontrar. A ese residuo Lacan lo llamó 'lo real'. Lo real siempre va a estar allí, acompañando al sujeto a lo largo de su vida, «pegado a la suela» (Lacan 1984a, 19), dice Lacan, pero, a pesar de estar allí, es imposible de ver y nombrar. Lo real, precisamente por ser aquello que queda por fuera de lo simbólico y de lo imaginario, no puede representarse a través de imágenes o palabras. Como afirma Lacan, «lo real o lo que es percibido como tal es lo que se resiste absolutamente a la simbolización» (110), o dicho de otro modo: «*lo que no ha llegado a la luz de lo simbólico aparece en lo real [...]; lo real es el dominio de lo que subsiste fuera de la simbolización*» (Lacan

1 Son habituales en Lacan los juegos de palabras. En este caso, Lacan juega con la idéntica pronunciación en francés entre *nom* (nombre) y *non* (no), por lo que 'el nombre del padre' es a su vez el 'no del padre', una autoridad que actúa por negación. Cabe también añadir que cuando Lacan se refiere al padre no se refiere estrictamente a la figura biológica con la que el sujeto mantiene una relación paterno-filial, sino que funcionan como estructuras o significantes.

1984c, 373).² Todo intento de expresar lo real, de convertirlo en palabras, no supondrá sino un intento fallido. Como cuando al despertar queremos contar un sueño y las palabras nunca son suficientes para aprehender su sentido, que al entrar en contacto con el lenguaje se esfuma. No es posible articular su sentido a través de las palabras, porque las palabras no hacen sino alejarlo de su verdad. En este sentido, Lacan define «lo real como lo imposible» (Lacan 1987, 174; 2006, 135) precisamente porque no se puede simbolizar.

2 La noción de ideología

Si traigo a colación la teoría del sujeto de Lacan elaborada a través del nudo borromeo y la unión de los tres registros es porque sin duda guarda una estrecha relación con la teoría de la ideología que se desarrolla en el interior de la escuela althusseriana, en la cual se inscribe mi investigación. Louis Althusser (2004, 144), en su teoría sobre la ideología, sostenía que una de las fases de constitución del sujeto se daba en el momento de su *interpelación* por parte de los Aparatos Ideológicos del Estado (AIE). De la misma manera que el sujeto lacaniano se inscribe en el registro de lo simbólico para actuar de acuerdo con sus códigos y normas, el sujeto althusseriano se integra en la sociedad a través de una serie de instituciones especializadas –desde la escuela a la iglesia, pasando por los sindicatos o la familia– que interpelan al sujeto para garantizar su inserción en la sociedad y, de este modo, asegurar su sujeción (125). Los AIE cumplen la función de unificar las contradicciones ideológicas de la sociedad bajo la ideología dominante –o, más exactamente, la ideología de la clase dominante (128). Los AIE son objeto y lugar de la lucha de clases, y en ellos y a través de ellos, la clase dominante trata de asegurar la armonía, neutralizando los conflictos y unificando las contradicciones (128). Esas contradicciones constituyen al sujeto, pero se diluyen, podríamos decir, en el proceso de subjetivación a través de la *interpelación* de la misma manera que lo real se pierde cuando el sujeto es atravesado por el significativo en el momento de su inscripción en el orden de lo simbólico.

Al tiempo que el sujeto es interpelado por los AIE se va a ver a sí mismo como la clase dominante quiere que se vea. Como si la ideología fuera un espejo, el sujeto se ve en ella en función de los intereses de la clase dominante, como sucede en Lacan cuando el sujeto se inscribe en el registro de lo imaginario. No es casualidad que Althusser utilice el adjetivo ‘imaginario’ cuando define ideología como «relación *imaginaria* de los individuos con sus condiciones reales de existencia»

² La cursiva pertenece al original. Todas las cursivas en las citas que aparezcan a partir de ahora, sin necesidad de indicarlo, pertenecerán al original.

(139). El sujeto se ve a sí mismo, de forma imaginaria, como un sujeto *libre* que se incorpora *libremente* a las estructuras sociales y de producción, y *libremente* negocia, con su empleador, sus condiciones de trabajo. Fuera del marco del espejo se encuentra la explotación. En el orden imaginario es un trabajador libre y, al concebirse como tal, puede seguir, aceptar y reproducir, sin contradicciones, las normas, los límites y las imposiciones que marcan los AIE, como el nombre/no del padre del registro de lo simbólico lacaniano. Pero al otro lado del espejo de la ideología, de esas contradicciones que la ideología neutraliza, se encuentra 'lo real', las contradicciones radicales sin armonizar, lo que nunca se nombra, pero constituye *realmente* lo que el sujeto es: un explotado cuya plusvalía le extrae el explotador en las relaciones de producción capitalistas. La noción de libertad y de trabajador libre es una *imagen* que desplaza u opaca lo real.

Esta es mi hipótesis de partida: lo real del capitalismo es la explotación. Es lo que queda fuera de la relación imaginaria que mantiene el sujeto con sus condiciones reales de existencia, es lo que se pierde en el momento en que el sujeto es interpelado por los AIE y se reconoce en la imagen que el espejo de la ideología le devuelve. Lo real es que queda por fuera del símbolo y de la imagen. Es, por lo tanto, lo que queda fuera de la ideología, y es también el *goce* perdido para siempre y siempre buscado para entender lo que nos constituye y nos sujeta, y que si lo llegamos a conocer podríamos entender lo que somos e iniciar la lucha por la emancipación. En lo real se hallan las contradicciones que la ideología unifica y, al descubrirlas, el sujeto se podría liberar, o des/sujetar.

3 Ideología y literatura

La literatura, como operador privilegiado de reproducción y legitimación ideológica, que es en la definición que Étienne Balibar, Pierre Macherey (1974, 44) proponen interviene en la unificación de las contradicciones ideológicas. En la literatura, las contradicciones, dicen Balibar y Macherey,

se enuncian bajo [...] *su solución imaginaria*, o mejor: que las desplaza [las contradicciones radicales] sustituyéndolas por otras contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología religiosa, política, moral, estética o psicológica [...]; la literatura, diremos, "comienza" con la solución imaginaria de las contradicciones ideológicas irreconciliables. (34; cursiva en el original)

Es decir, las contradicciones *reales* del capitalismo, basadas en las relaciones de explotación, quedan así desplazadas por una contradicciones *imaginarias* y asumibles por el sistema, que las neutraliza

para asegurar su reproducción. De nuevo, aparece la intervención de lo imaginario desplazando lo real: las contradicciones radicales, la lucha de clase, las relaciones de explotación. En este sentido, Becerra Mayor (2013) ha estudiado el modo en que, en la narrativa española contemporánea, el conflicto político y social se encuentra siempre desplazado, siempre fuera de campo. La 'novela de la no-ideología', como así la denomina, no porque carezca de ideología -ningún discurso, sea literario o no, puede situarse fuera de la ideología- sino porque, como decía Althusser (2004, 148) «la ideología nunca dice 'soy ideológica'», no habla ni de conflictos sociales ni de sujetos históricos con problemáticas asimismo históricas; en ella, todo conflicto se desplaza a favor de una lectura *imaginaria* de las contradicciones en clave individual, psicologista o moral. Esta operación de desplazamiento es claramente ideológica y, como tal, produce unos efectos ideológicos inmediatos (en la medida en que articula y organiza una visión del mundo): para solventar cualquier conflicto, sea de la naturaleza que sea, no habrá que buscar sus causas políticas y, una vez localizadas, tratar de actuar sobre ellas y transformar sus efectos; al contrario, se representan como problemas individuales que consiguientemente deben combatirse individualmente, como en el espejo de la ideología del capitalismo neoliberal.

La literatura, lejos de ser aquel espejo lukácsiano que refleja la realidad, funciona más bien como el espejo lacaniano en el que el sujeto contempla su imagen como se proyecta en los demás. Al mismo tiempo, la literatura se produce, en tanto que discurso, por medio del lenguaje y opera por lo tanto en el orden de lo simbólico. La literatura, por su propia constitución, está atravesada por el significante. La literatura es un acto de significación y, por consiguiente, en el momento mismo de escribirse, precisamente por el hecho de *escribirse*, está perdiendo para siempre lo real. Lo real se esfuma cuando entra en contacto con el lenguaje. La literatura en tanto que *escritura* -y forma ideológica- supone siempre un desplazamiento de lo real, que reprime y censura la posibilidad de su emergencia. El lenguaje literario, por su propia constitución simbólica, establece un corte en lo real.

El corte deja unas trazas en las cuales podemos encontrar lo real. Lo real está aunque no lo veamos. No se dice, pero es legible en sus efectos, en sus síntomas textuales. Pero, ¿cómo leemos lo que no está? Solamente por medio del *análisis* de los silencios y de los huecos que deja la escritura será posible reconocer lo real elidido en el texto, esas contradicciones que la ideología desplaza, neutraliza y unifica. Estos fragmentos de lo real no los deja conscientemente el autor sobre su texto -simplemente se los encuentra, de la misma manera en que el autor, como señala Pierre Macherey (1974, 54), no está para producir ideologías, sino que las encuentra en su texto-, son un producto de su inconsciente ideológico, en el sentido que le imprime al término Juan Carlos Rodríguez (1991).

La ideología opera desplazando lo real, unificando las contradicciones radicales del sistema. En el capitalismo, lo real de la explotación existe al tiempo que se produce su ocultación. Es la manera que tiene el sistema de garantizar su reproducción. En el espejo de la ideología, el sujeto se ve *imaginariamente* libre porque no podría soportar toparse con el reflejo de su rostro *real* de sujeto explotado. Tampoco el sistema lo podría soportar. De ahí la operación de la ideología en su desplazamiento, armonización u ocultación. Como dice Juan Carlos Rodríguez (2013, 15; cursiva en el original) en *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*,

“yo-soy-explotado” [...] es el único lugar desde el que cada uno/a habla. No hay otro “lugar” posible: *aunque dudosamente [uno] se sea consciente de tal realidad*. Por ello ese único “lugar” desde el que se habla y se vive -el “yo-soy-explotado”- se convierte automáticamente en *un lugar opaco y -casi- imposible* para hablar desde él, para pensar desde él.

Cuanto mayor es la dominación de una ideología, más opaco es aquello que la constituye. En los años en que el capitalismo parecía haberse convertido en sistema-mundo y nada escapaba de su control, y cada poro del mundo estaba saturado por el suero del capital, que decía Perry Anderson (2000, 78), lo real de la explotación no se nombraba. Parecía que no existía la explotación en el ‘mundo libre’. El sujeto del capitalismo avanzado, *imaginariamente* libre, consideraba como única posible la imagen que le devolvía el espejo neoliberal, la del sujeto libre, plenamente autónomo e independiente, capaz de sobreponerse a cualquier adversidad que le presentara el mundo y capaz de sortear cualquier obstáculo. Era la imagen verdadera. La ideología, como apunta Juan Carlos Rodríguez (2003, 15), operaba en la construcción de «la imagen continua del sujeto libre, autónomo y plenamente individualizado en la competitividad atroz del mercado: ser ganador o perdedor, *winner* o *loser*, esa es la imagen». Pero con la crisis el espejo se agrieta y con él se agrieta también la imagen que el espejo le devuelve al sujeto y los fantasmas de lo real empiezan a emerger y sus síntomas a detectarse en los textos. El análisis de esos síntomas textuales es el objeto de este capítulo.

4 El espejo roto de la ideología

El sujeto *imaginariamente* libre ya no se reconoce en la imagen que el espejo de la ideología le devuelve y empieza a percibir su rostro real a través de las grietas abiertas del espejo/de su inconsciente ideológico. La dificultad, o incluso la imposibilidad, de decir yo-soy-libre ante unas condiciones materiales de existencia en exceso precarias, hacen posible que se empiece a hablar desde ese lugar opacado por

la ideología que es la explotación. Podemos rastrear los síntomas de esa contradicción ahora no desplazada ni armonizada en novelas recientes como *Democracia* de Pablo Gutiérrez (2012), *La trabajadora* de Elvira Navarro (2014), o *Clavícula* de Marta Sanz (2017), novelas todas ellas que sitúan el foco de sus tramas en las enfermedades psíquicas de unos sujetos característicos del capitalismo avanzado, descentrados e inestables, que experimentan la dificultad de vivir y sobrevivir con dignidad en un mercado laboral cada vez más precarizado.

Con *Democracia* asistimos al ascenso y caída de un sujeto de clase media. Procedente de la clase trabajadora e hijo de madre soltera, Marco se desclasa hacia arriba gracias a un trabajo bien remunerado al que accede por haber seguido el camino que otros han trazado para él. Debido a sus aptitudes artísticas, su madre quería que estudiara Bellas Artes y se convirtiera en un artista de éxito, pero tras conversar con su tutor decide estudiar...

Aparejadores, es una buena opción para ti, chaval, tu destreza y tu creatividad al servicio de un trabajo lucrativo, lo otro sólo equivale a desempleo y frustración, créeme, he visto estrellarse a muchos bachilleres brillantes como tú, nadie dice que no puedas seguir dibujando, ésa será tu *afición*, y con el dinero que ganes con tu *profesión* te construirás un bonito estudio bohemio para llenarlo de lienzos y pinturitas, necesitas labrarte un futuro, chaval, bienestar, una casa, un coche, pensiones. Bienestar. Labrar un futuro. (137)

Marco ha firmado el pacto. Formará parte de la clase media, progresará, realizará viajes exóticos, firmará una hipoteca e incluso tomará muy en serio, junto a su mujer, la posibilidad de tener hijos. La 'clase media', que se autopercibe como un estrato intermedio de la sociedad situado entre los que poseen los medios de producción y la clase obrera, había confiado tradicionalmente en el cumplimiento del pacto tácito que había firmado con la sociedad: si cumplían con su *función social* iban a ver realizada la promesa de progreso, bienestar, estabilidad y consumo. En su libro *El fin de la clase media*, el periodista Esteban Hernández (2014, 12-13) define la clase media en los siguientes términos:

Los padres de clase media educaban a sus hijos para que no cruzaran la calle si el semáforo estaba en rojo, les insistían en que cumpliendo las normas se sentía uno mejor consigo mismo y se llegaba más lejos en la vida y les decían que había que confiar en la eficacia de las instituciones sociales y en la capacidad de autocorrección del sistema. Su mundo era relativamente sencillo, porque la idea dominante era que si uno trabajaba duro y cumplía con su parte, la vida le iba a ir bien.

Y añade Hernández en otro lugar de su ensayo:

La clase media no se define sólo desde su nivel de ingresos, ni por sus conocimientos técnicos y científicos o por un nivel educativo determinado, o por su posición, sino por su función social, que no es otra que la de operar como mecanismo estabilizador y cohesivo que protege al sistema de las disfunciones provenientes tanto de la ausencia de normas como de su exceso. La clase media era un pivote desde el que asegurar el núcleo del sistema frente a los extremos. (133)

La clase media se convierte en una clase acomodada a cambio de garantizar la 'paz social' del sistema. La sociedad le asigna la función de ser un «mecanismo estabilizador y cohesivo» a cambio de un futuro estable, sin turbulencias. La clase media podría definirse como una clase que ha renunciado a la lucha, porque, al disponer de algo más que sus cadenas –frente a la definición de proletariado expuesta por Marx, Engels (1998, 94) en el *Manifiesto comunista*–, percibe que en la lucha existe más riesgo a perder lo que tiene que a ganar lo que le falta.

En ese sentido, y esta es la tesis central del libro de Esteban Hernández (2014), la clase media ha garantizado la continuidad y la estabilidad del sistema. La crisis económica, sin embargo, que la golpeó fuerte, ha desorientado a una clase que por primera vez observa que, a pesar de haber hecho los deberes, de haber cumplido con su parte del acuerdo, no ha recibido la recompensa de ver satisfechas las promesas de bienestar:

El trabajo ha sido el terreno en el que estas situaciones de desajuste se han mostrado de forma más nítida. Y no sólo se trata de que las nuevas generaciones, que esperaban vivir situaciones laborales estables similares a aquellas de las que se beneficiaron sus padres, hayan tenido que abandonar sus expectativas, sino que muchos trabajadores de cuello azul y blanco de mediana edad han visto cómo todo tipo de seguridades se han desvanecido. Unos y otros se sienten en transición, conscientes de que los tiempos han cambiado, pero no tiene claro hacia dónde se dirigen. (262)

Llegó la crisis, la caída de Lehman Brothers y el despido a *Democracia*:

Fueron los años de la prosperidad [...] y de las parejitas que firmaban la primera letra de aquellos bloques mesetarios que Marco convertía en Palm Beach.

Luego

Leh-

Bro

Y

Fin. (Gutiérrez 2012, 70)

El pacto se ha roto. Marco hizo todo lo que se suponía que tenía que hacer -hizo los deberes, se sometió a la disciplina, siguió el camino que habían marcado para él, estudió cosas útiles- para labrarse un futuro, para recibir a cambio una vida estable, tranquila y, en cierto modo, feliz. El pacto incluía el abandono de la lucha, garantizar con su vida ordenada la paz social, el cumplimiento de la función social de una clase que garantizaba la continuidad y la estabilidad del sistema.

Con la crisis esa forma de vida se derrumba. Las promesas incumplidas dan inicio al tiempo de la precariedad. Las expectativas de vida se desmoronan al tiempo que este mundo *imaginario* deja de existir. Lo que había sostenido esta ilusión era el trabajo, pero con la crisis aumentan las tasas de desempleo que provocan un desclasamiento de la clase media que, de repente, redescubre que sus orígenes de clase proletaria le esperaban ante la primera sacudida del sistema. Marco pierde su empleo el mismo día de la caída de Lehman Brothers en septiembre de 2008. Marco es un efecto microeconómico de una crisis mundial. El despido repentino deja a Marco sin razón de ser. Su vida no tiene ningún sentido desde que aquello que la sostenía desaparece. El despido y el paro dejan paso al aburrimiento, y el aburrimiento a «la depresión, el foso, la ruina, el hundimiento» (47) y finalmente a un «cuadro de ansiedad [...] sensación de derrota y estado depresivo» (87).

La relación entre crisis y enfermedad mental también atraviesa *La trabajadora*, de Elvira Navarro (2014). La novela está protagonizada por dos mujeres, Elisa y Susana, que se ven obligadas a compartir piso, en un periférico barrio de Madrid, cuando las dos han alcanzado la madurez vital y profesional, y han superado aquellos tiempos de juventud en los que el relato dominante les prometía que con una alta formación académica podrían optar a un trabajo estable y bien remunerado, que, a su vez, les permitiría ser independientes y vivir con cierta holgura. Pero tras la universidad, los másteres y las estancias en el extranjero, no se halla el paraíso, más bien el infierno de las prácticas no remuneradas y los contratos temporales que se encadenan *ad infinitum*. Elisa, la protagonista, descubre el lado oculto de la ideología de la flexibilidad laboral, que se traduce en un trabajo mal remunerado, ocupando puestos que en ocasiones requieren menos formación que la que el trabajador ostenta. En *La trabajadora* de Elvira Navarro sus protagonistas son las víctimas de las nuevas relaciones de explotación capitalistas: Elisa es una novelista sin éxito que trabaja como *freelance* de correctora en una editorial que ha externalizado gran parte de sus funciones y que subcontrata, para su realización, a colaboradores externos, más baratos; y Susana, un personaje extraño sin pasado, de quien sabemos que, a pesar de sus aptitudes artísticas, trabaja de teleoperadora en un *call center*.

Elisa, en un principio, percibe su situación como provisional, la precariedad como un estado transitorio. Por eso no se compromete,

no establece lazos con sus compañeros. Como diría Richard Sennett (2000, 25) en *La corrosión del carácter*, resulta complicado establecer lazos a largo plazo en un mundo que se mueve a corto plazo. Así se cuenta en *La trabajadora*:

El Grupo Editorial Término había sido el primero de un cuestionario en el que, cinco años antes, señalé mis preferencias a la hora de hacer las prácticas de un máster de edición. Las prácticas dejaban abierta la posibilidad de un contrato, y el contrato era la aspiración fundamental de las ochenta personas que íbamos todos los viernes y sábados a que nos enseñaran el oficio. Mi grupo editorial, cuyos sellos eran los más mencionados en el cuestionario, organizaba el máster. Tras mis prácticas, encadené tres contratos temporales, y luego todo se precipitó: la empresa debía hacer frente a una deuda cuantiosa y comenzaron los recortes salariales y la conversión de los que estábamos contratados temporalmente a colaboradores externos. Eso implicaba, aparte de cobrar menos, corregir no solo para el sello donde había trabajado, sino también para la colección de bolsillo, en la que se editaban libros de todo tipo, incluyendo primeras ediciones. Al principio no me quejé, ni busqué la solidaridad de nadie. Ni siquiera quise saber cuántas conversiones a colaboradores externos habían tenido lugar en el resto de los sellos. Tampoco mantuve contacto con ninguno de mis antiguos compañeros de mesa. Nuestra amistad, si es que podía llamarse así, atravesaba la punta filosa de la competición, de esos leves y extenuantes signos tipográficos cuya pertinencia era siempre evaluada. (Navarro 2014, 63)

Lo que parecía transitorio se descubre que no forma parte de la nueva lógica laboral del capitalismo neoliberal. Como asimismo se descubre que el trabajo que, en principio, se correspondería con su formación académica se encuentra también en exceso precarizado, incluso más que otros que exigen una cualificación menor. Por ello, la protagonista de *La trabajadora* llega a pensar en trabajar como «teleoperadora si eso me aseguraba un sueldo fijo [...]». Por otra parte, ¿aceptaban en su empresa aspirantes sobrecualificados, o tenía que modificar mi currículum?» (69). Esta posibilidad de realizar un trabajo de menor cualificación y menos valorado socialmente, que se plantea, pero difícilmente llevará a cabo, mostrando más una reticencia que una voluntad, es lo que define, en palabras de Esteban Hernández (2014, 270), a los precarios contemporáneos, tan bien representados en la novela de Navarro:

los precarios contemporáneos, cuya capacidad para resistir situaciones complicadas proviene de la terca negativa a abandonar aquello que les gusta y para lo que se han preparado. Son gente

que se ha formado para trabajar en un campo determinado y que se niega a abandonarlo, a menudo contra lo que la razón indica. Su insistencia en no tirar por la borda años de investigación, estudios y sacrificios va más allá del deseo de prolongar un rato su permanencia en el campo que les gusta y de añadir cinco minutos más a una aventura que se sabe a punto de terminar. Su tozudez tiene mucho que ver con la defensa de un sentido del yo, con un deseo de preservar tanto sus esperanzas como la misma promesa en que crecieron. Su reacción aspira a dar un poco de sentido y solidez, cuando no un punto de justicia, a un mundo extraviado.

La clase media se da de bruces con la nueva realidad social: las promesas de progreso que daban razón de ser a la clase media han desaparecido. La formación no tiene su correlato en un buen salario y en una actividad laboral estable. *La trabajadora* es una novela que pone en escena la frustración que sufre la llamada «generación mejor formada de la Historia de España», cuyo inconsciente ideológico estaba programado para decir *yo-soy-libre* y conseguir todo aquello que se propusiera, para reforzar la imagen de sujeto autónomo y plenamente individualizado del espejo de la ideología, pero llega la crisis y sus expectativas de vida y de trabajo se desmoronan ante sus ojos. Su burbuja se pincha y en vez de encontrar puestos de trabajo bien remunerados, acordes con su formación, no halla más horizonte que el de la precariedad.

Pero hay algo más en *La trabajadora*. La novela nos habla, aunque quizá no de forma explícita, de la dificultad de emprender una acción colectiva cuando no somos sino un «Coro de Personas Solas» (Navarro 2014, 36). El capitalismo ha destruido el *nosotros* y, en esta situación de aislamiento individual, donde el sentimiento solidario es desplazado por el sentir solitario, el conflicto se interpreta asimismo como individual: Elisa, la protagonista, es incapaz de aprovechar el tiempo de trabajo y en consecuencia no alcanza los objetivos de productividad programados por la empresa que la subcontrata. Entonces le acecha un sentimiento de frustración, de culpabilidad y de fracaso. No interpreta su situación como un efecto del sistema, sino como una incapacidad personal. Se ve a sí misma como una perdedora, como un sujeto incapaz de competir y sacar rentabilidad en la competitividad cotidiana del capitalismo. Y, al percibirse como perdedora, enloquece. Sufre alucinaciones, ataques de pánico, hormigueo en las piernas y en los brazos.

En esa misma línea podemos leer *Clavícula* de Marta Sanz, una novela sobre el cuerpo como lugar donde se sienten los efectos del capitalismo neoliberal. En un ejercicio político de reapropiación del cuerpo, Sanz nos describe en *Clavícula* el cuerpo propio a través del dolor. La identidad de la mujer se define aquí desde el dolor de su cuerpo *diferenciado*. La ansiedad, la menopausia, la aparición de un lunar

o un bulto que se teme pueda ser maligno, son rasgos de esa identidad. Por medio de un estilo fragmentado, Sanz (2008, 301) vuelve a llevar «su honestidad hasta el impudor del desnudo», como hiciera en *La lección de anatomía*, a exponer su cuerpo como un lugar «lleno de señales» (Sanz 2017, 12). Con su mirada y su lenguaje típicamente neobarroco, Sanz concibe el cuerpo como «recuerdo de la muerte», como reza el último verso del celeberrimo soneto de Quevedo «Miré los muros de la patria mía». Porque, en efecto, el cuerpo es un recuerdo de la muerte que vendrá, en el cuerpo se anuncian los síntomas de la muerte que acecha a los seres humanos que, en tanto que seres finitos, están condenados a la descomposición y a la muerte. *Clavicula* nos recuerda que el dolor no pertenece exclusivamente al ámbito de la intimidad, sino que tiene una dimensión política. La ansiedad viene de la mano de la precariedad y del miedo a que la enfermedad no nos permita seguir trabajando y, en consecuencia, seguir viviendo. Marta Sanz denuncia la precariedad del trabajo cultural, tan mal pagado, o incluso nunca pagado. No hay una nostalgia por la desaparición de un mundo «en que la cultura era un elemento de desclasamiento positivo» (69), pero la forma de evidenciar que las cosas han cambiado –y a peor– es también una forma de denuncia. Aunque se intenta combatir la ansiedad por medio de ansiolíticos, la propuesta de Sanz no es psicologista, sino radicalmente política: escribir *sobre* el cuerpo –acerca del cuerpo, pero también encima del cuerpo– responde a la necesidad de encontrar un nuevo lenguaje capaz de «resistir al neoliberalismo somatizándolo» (135).

¿En qué se diferencian estas novelas de otros títulos de la narrativa actual donde el conflicto se interpreta en clave psicologista? La respuesta está en que le dan la vuelta a la lógica de la novela de la no-ideología: la enfermedad psíquica es consecuencia de la precariedad, y no al revés. Si en las novelas de la no-ideología todo se reduce a un conflicto interior y el afuera si apenas existe es como escenario, dando lugar a novelas protagonizadas por sujetos descentrados, histéricos e inestables, con serias dificultades para llevar una vida plena y ordenada, en lo erótico y en lo laboral, en estas novelas sucede justamente lo contrario: el exterior es lo que determina el interior del individuo, y es la precariedad de un mercado laboral flexibilizado e inestable lo que impide a los sujetos decir yo-soy, construir una narrativa de vida coherente, labrarse un futuro, construir un horizonte vital sobre el que dirigir sus pasos. Estas novelas no hablan de sujetos trastornados o simplemente enfermos, como casos individuales o aislados. Estas novelas dicen que el capitalismo produce su locura, que el capitalismo produce enfermedad.

La enfermedad mental es un síntoma del agrietamiento del espejo imaginario en el que el sujeto neoliberal se miraba y definía su individualidad. Por esta razón, y como dice Juan Carlos Rodríguez (2003, 15), «tal vez habría que preocuparse no solo por las enfermedades

físicas del capitalismo sino también por las enfermedades psíquicas que provoca». Con la crisis, el espejo de la ideología refleja con dificultad la imagen del sujeto libre, de un yo-soy plenamente individualizado y autónomo. Como señala Rodríguez el problema de la ideología capitalista no es tanto que la hayamos interiorizado sino más bien nuestra dificultad por externalizarla:

No se trata de que se intente interiorizar el modelo exterior. Se trata por el contrario –esa es la base– de que el modelo lo llevamos interiorizado [...]. No se trata de que el capitalismo nos aliena o nos seduzca sino que se trata de que el capitalismo nos produce, nos construye. Las contradicciones surgen siempre a partir de allí [...] El problema radica en el verdadero eje de toda la cuestión: en la exteriorización del modelo, en lo que se ha llamado la autopercepción de cómo nos vemos [...]. El modelo es el espejo interior desde el que necesitamos presentar nuestro doble exterior, el único fantasma real que existe. (15-16)

La función de la ideología es que nos identifiquemos con ella como nos identificamos con nuestro rostro cuando nos contemplamos en el espejo. El espejo de la ideología capitalista quiere proyectar una imagen de un yo fuerte, autónomo, plenamente individualizado, capaz de sobreponerse a cualquier adversidad que la vida nos presente, y salir victorioso de la competencia capitalista cotidiana. Sin embargo, la realidad nos recuerda, a cada paso que damos, que somos vulnerables, precarios, que tenemos necesidad de cuidados y que resultamos heridos en cada batalla cotidiana. Se hace ciertamente complicado mantener la imagen de ese sujeto autónomo y plenamente individualizado. Sobre todo después de la crisis, resulta complicado encontrarse en el espejo de la ideología neoliberal. Dice Rodríguez:

La imagen feliz del yo autónomo, individualizado y competitivo, de acuerdo con el modelo establecido, se tambalea en cada momento. Si no tenemos tiempo (todo nuestro mundo es un contrato temporal o un contrato basura), si no tenemos espacio (no sabemos el sitio ni el lugar en el que estamos o en el que estaremos mañana) ¿cómo vamos a decir yo-soy, ese algo que necesitamos imprescindiblemente para competir en el mercado literario o erótico? Y sin embargo parece imposible separarnos de tal imagen, porque insisto en que tal imagen nos tiene “atrapados/construidos”. (16)

Y añade más adelante:

cuando la miseria material no permite exteriorizar el modelo, inmediatamente se genera la miseria moral, incluidas las depresiones y las neurosis [...]. Y ya me he referido que cuando hablo de

miseria material me refiero a la inestabilidad en el tiempo e inestabilidad en el sitio, en el espacio de trabajo o del mañana inmediato, algo que hoy sufren evidentemente casi todos los trabajadores, sean manuales o intelectuales, hombres o mujeres. Las señales de auto-reconocimiento y de competencia en el mercado, del espejo sacado hacia fuera e imposible de manejar desde dentro, toda esa imposibilidad provoca, obviamente, el desquiciamiento psíquico. (19)

Es como si el espejo se hubiera roto, o al menos agrietado, y que a través de sus fisuras se revelara lo real de la explotación capitalista, el síntoma que nos recuerda que no somos libres, como *imaginariamente* nos concebimos, sino *realmente* explotados. Y recibimos esta carga en soledad, y no en el interior de una comunidad fuerte que nos rodea y nos cuida. Nos queremos rebelar, pero al ser incapaces de politizar nuestro dolor, enloquecemos. Como dice Juan Carlos Rodríguez, «en vez de provocar la rebelión contra el sistema, provoca la rebelión contra uno mismo. Y cuando el espejo se estrella contra uno mismo el desquiciamiento psíquico resulta inevitable» (19).

He aquí uno de los síntomas que se manifiestan en *Democracia, La trabajadora* o *Clavícula*: la rebelión contra uno mismo. La presencia de la enfermedad mental en estas novelas es el síntoma textual que anuncia la manera en que la ideología ha empezado a disfuncionar, ha perdido la capacidad de armonizar las contradicciones, de desplazar lo real para que lo imaginario se imponga en la percepción que el sujeto tiene de sí mismo. El espejo de la ideología empieza a ver asomar sus grietas y a través de ellas surge el conflicto -lo político- que la ideología difícilmente puede, con la misma contundencia de antes, neutralizar.

En cada novela esta rebelión contra uno mismo se vive -y se narra- de manera distinta. En *Democracia*, Marco transforma su ansiedad en rabia y emprende una acción político-poética-pictórica, a la Banksy, que consiste en pintar una nueva ciudad sobre la ciudad real, con el propósito de ocultarla. Con su intervención artística, Marco experimenta una forma de superar la crisis económica y personal, abrazando «una idea superior, como un yihadista. La idea superior es La Ciudad, aún inconclusa, La Ciudad que ocultará la ciudad» (Gutiérrez 2012, 158). A partir de entonces cada día la ciudad amanece con el rostro cambiado:

En cada una de las franjas de un paso de cebra dibuja las viñetas de un cómic con cebras mutantes persiguiendo salacots de safari.

En la pared de una agencia de viajes dibuja el rostro de Julia recordado de memoria, cada trazo es un hilo de versos, la boca se cierra con *alma* y *noche* en el labio superior, se mece una *púrpura* en el arco del labio inferior.

Todos hablan del acontecimiento. Vecinos, agentes municipales, periodistas. Se preguntan quién, por qué, cuántos. Discuten si poesía o vandalismo. La policía hace rondas, Marco las esquiva. Los vecinos aguardan en las ventanas con cámaras de vídeo. La Ciudad sale en el telediario del mediodía, sección de noticias disparatadas. (166)

Acaso su acción poético-pictórica pudiera interpretarse como una forma de recuperar la ciudad, como quieren los movimientos municipalistas y como proponen algunos urbanistas como el geógrafo marxista David Harvey (2013), o lo canta Nacho Vegas (2014) en «Ciudad Vampira»: «exigir que nos devuelvan la ciudad | y reparar esta tristeza desde hoy». Pero en la novela la intervención de Marco tiene una función, si acaso la tiene, ambivalente: por un lado, con ello «dulcificó el combate, la poesía hace eso con las cosas hostiles» (Gutiérrez 2012, 176), pero, a su vez, no parece sino responder a un impulso nihilista: «sueña con una explosión atómica que arrase cada partícula [...]. No hay remedio, el mundo es feo, que desaparezca» (218). No hay un intento de enfrentarse al poder ni de organizarse colectivamente para hacerle frente. De manera individual, apenas intenta de vivir al margen, en un afuera donde acaso sea posible fundar esa Ciudad Nueva que le proteja de «la Democracia y el Estado del Bienestar» (234), esa Ciudad Nueva que «crece cada noche, como una demo que enseguida termina pero permite reiniciar el juego y repetir mil veces más la misma partida» (234). En realidad, como decía Rancière (2022, 185), la única revolución posible –y verdadera– es aquella que está en marcha, que no tiene objeto ni fin.

Lo que ocurre es que la ‘potencia destituyente’ –en el sentido agambiano de renunciar a toda disputa por el poder y situarse más bien en el lugar donde hacer inoperativo al poder, donde sus dispositivos no alcancen al sujeto para fijarlo en su estructura de dominación (Agamben 2016, 345)– que pueda contener las acciones de Marco apunta apenas a una salida nihilista e individual. Al protagonista de *Democracia* le sucede lo que Deleuze, Guattari (2002) definen como «desestratificación salvaje». Para los autores de *Mil mesetas*, en el proceso de desestratificación –en el que el sujeto se libera de los puntos que lo fijan en la realidad dominante–

[h]ace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse [...], también hay que conservar pequeñas dosis de subjetividad, justo las suficientes para poder responder a la realidad dominante. (165)

Aunque Marco, como la demo del videojuego, puede reiniciar su proyecto de destrucción cada mañana, se ha desestratificado de tal manera, tan salvajemente, que ya no mantiene ningún punto de

subjetividad que le fije en modo alguno con la realidad dominante y, en consecuencia, no puede enfrentarse a ella. Su potencia destituyente no sirve para explorar líneas de fuga hacia una forma-de-vida al margen del poder, hacia un devenir, hacia la configuración de un sujeto que, en común y en colectivo, sea capaz de liberarse de los dispositivos del poder. La acción destructiva y solitaria de Marco, en su desestratificación salvaje, no puede anunciar una comunidad por venir.

El caso de Elvira, de *La trabajadora*, es distinto. Se cita con un psicólogo para liberarse de su ansiedad y poder, de este modo, continuar trabajando. En el capitalismo avanzado, en vez de acudir al sindicato pedimos cita al psicólogo y, en lugar de politizar el conflicto, este se borra por medio de la medicación. El sujeto autónomo ha fracasado y en su lugar, deja paso a un sujeto autómatas, sin subjetividad ni agencia, borradas por la medicación. No hay posibilidad de construir un nosotros, una comunidad otra, si el sujeto ha sido aniquilado. A pesar de la precariedad y la extracción de plusvalía absoluta y relativa, y del concurso de acreedores que atraviesa la empresa en la que trabaja Elisa, no hubo revuelo en la oficina, todo seguía «en el mismo orden de siempre, primoroso y eficaz, como si nada hubiera ocurrido» (Navarro 2014, 101).

En *Clavícula*, de Marta Sanz (2017), la precariedad se localiza en el cuerpo, sus síntomas se leen en el cuerpo. El dolor en *Clavícula* deriva del agotamiento que supone mantener la imagen del sujeto autónomo, plenamente individualizado, para sobrevivir en la competencia cotidiana capitalista. El nombre del escritor se ha convertido en una marca, que no puede dejar de producir para no desvalorizarse en el mercado. Es imposible detenerse, no se puede decir no. De lo contrario, no salen las cuentas:

Mi marido apunta en un papelito mis ingresos mensuales. Me los canta como un niño de San Ildefonso. Gano 1.256 euros en enero, 325 en febrero, 7.000 en marzo, 122 en abril, 650 en mayo, 500 en junio, 1.450 en julio... Mi marido me asegura: "Puedes estar tranquila. Muy tranquila". Y, sin embargo, yo miro por la ventana el suelo, el horizonte, y no, no me puedo confiar. (184)

Y en otro lugar:

Echo cuentas [economía doméstica, asociaciones, fisioterapeuta, etc.]. El nivel de vida de nuestros amigos está por encima del nuestro [...]. Nuestros ingresos provienen de [prensa, conferencias, derechos de autor, anticipos de textos, jurados literarios, etc.]. Lejos quedaron los tiempos en que la cultura era un ejemplo de desclasamiento positivo [...]. Hay una desproporción, un inmenso desajuste entre esfuerzo y remuneración que me obliga a multiplicar el número de mis trabajos para poder mantener mi nivelito de vida.

A todos tengo que decir sí por el miedo a que no cuenten conmigo la próxima vez y porque echo cuentas [...]. Mi dentro siempre ha sido mi fuera, y mi espíritu, carne. (67-9)

Clavícula nos habla del dolor del cuerpo, de un dolor interior que sin embargo no puede entenderse sin el afuera, sin acudir a las lógicas del neoliberalismo para encontrar en ellas la causa del malestar. El cuerpo de Sanz, como el que describe Judith Butler (2006), tiene una dimensión pública:

los cuerpos por los que luchamos nunca son lo suficientemente nuestros. El cuerpo tiene una dimensión invariablemente pública. Constituido en la esfera pública como un fenómeno social, mi cuerpo es y no es mío. Entregado desde el comienzo al mundo de los otros, el cuerpo lleva sus huellas, está formado en el crisol de la vida social. (52)

En el cuerpo de *Clavícula* se hallan esas huellas sociales y en él se leen los efectos biopolíticos que el neoliberalismo que deja en nuestro cuerpo:

Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo y nuestras somatizaciones se transforman en un interesado misterio de la ciencia. Los trastornos del sueño, la rigidez de los huesos y los músculos, la falta de apetito sexual, la inflamación de la vulva, la ansiedad, la depresión, la hipersensibilidad en ciertos puntos del cuerpo. (Sanz 2017, 135)

Al poner en relación el dolor con la dimensión política del cuerpo, los efectos biopolíticos que el neoliberalismo tiene sobre los cuerpos, Sanz trata de simbolizar lo real, aquello que nos constituye y que es urgente nombrar para entender lo que nos pasa y ponerle remedio. La literatura puede cumplir esa función y, en lugar de desplazar u opacar la causa del malestar, acaso sea capaz de ponerle nombre:

Escribo de lo que me duele. Hoy veo con toda claridad que la escritura quiere poner nombre e imponer un protocolo al caos. Al caos de la naturaleza, a la desorganización de esas células dementes que se resisten a morir, y al caos que habita en el orden de ciertas estructuras sociales [...]. Amputa miembros. Identifica -para sanarlas- las lacras de la enfermedad. Es un escáner [...], nos aclara un poco la visión. (51)

El nombre inserta el dolor en una estructura de significación, lo integra en un orden y le da sentido. Solamente cuando seamos capaces de pronunciar su nombre podremos intervenir sobre el dolor:

«Yo quiero que me quiten un dolor. Que me ayuden a localizarlo. Que me extirpen del corazón el ansia poniéndole un nombre y un remedio» (29-30). Como «[m]i dentro siempre ha sido mi fuera», para entender el dolor que habita el cuerpo resulta imprescindible salir de él, asomarse al afuera, a las relaciones sociales y de producción que lo constituyen, a las políticas neoliberales que destrozan el cuerpo y enfermedad, a la biopolítica que, como decía Foucault (1994, 210), nos controla «no solamente a través de la conciencia o de la ideología, sino en el cuerpo y con el cuerpo» (trad. del Autor).

5 Conclusión

La narración de la enfermedad mental nos permite identificar la dificultad en que los individuos pueden exteriorizar la imagen del sujeto libre, autónomo y plenamente individualizado, el conflicto que supone afirmar *yo-soy y*, en consecuencia, se convierten en el *otro* aniquilado. En estas novelas es posible analizar los síntomas de la crisis de la imagen del *yo-soy* -imaginariamente- libre del capitalismo avanzado. Los síntomas de su aniquilación como sujetos autónomos se detectan en la enfermedad mental, en los cuadros de ansiedad y en la depresión, en la rebelión contra uno mismo.

Si en *La trabajadora* la medicación neutraliza el conflicto, impidiendo su politización, convirtiendo a Elisa en un cuerpo sin subjetividad ni agencia, que acude al trabajo cuando los síntomas de su enfermedad se bloquean por la medicación, en *Democracia*, Marco es un cuerpo sin órganos que convierte su malestar en una potencia destituyente que, sin embargo, al emprenderse de manera solitaria, tampoco se traduce en una comunidad por venir. *Clavícula* parte del mismo lugar, de un cuerpo enfermo y precario incapaz de seguir el ritmo de trabajo que la sociedad neoliberal exige; sin embargo, en Sanz hay un intento por simbolizar lo real, dar nombre al malestar, politizarlo, sustraerlo del individuo para regresarlo a la comunidad, anudándolo con el nosotros, que el dolor no está aislado ni le pertenece al individuo, sino que es político y social.

Estas novelas no parten de un nosotros, sino de un *yo roto*, como tampoco estas novelas contribuyen a diseñar, como lo haría una novela revolucionaria, una estrategia, o serie de estrategias políticas específicas capaces de proponer una solución concreta a un problema asimismo concreto. Son novelas escritas/inscritas en una ideología dominante que se encuentra con dificultades a la hora de unificar o armonizar las contradicciones entre lo imaginario (la libertad del sujeto plenamente autónomo e individualizado) y lo real (las condiciones materiales de existencia que condenan al sujeto a la precariedad y le impiden decir *yo-soy-libre*). Esto es así porque, como decía Althusser (2021, 96) en su conferencia de Granada de 1976, una

ideología *otra* «hay que constituir la a partir de lo que existe, a partir de los elementos, de las regiones de la ideología existente, a partir de lo que el pasado ha legado, que es diverso y contradictorio», lo que en este caso es esa ideología neoliberal que nos construye como sujetos autónomos, plenamente individualizados, preparados para triunfar en la competencia atroz de un capitalismo que se ha convertido en mundo, pero que, por nuestras condiciones materiales de existencia, nos encontramos con serios problemas para exteriorizar. De la disfunción de la ideología surge el conflicto, lo político, las contradicciones que se desbordan por todas partes, lo real de la explotación que pone en cuestión la imagen de la libertad.

En estas novelas es posible leer los síntomas textuales de nuestra particular rebelión contra nosotros mismos, que acaso sea la antesala de, una vez enunciado o simbolizado el dolor, la construcción de lo común, de la comunidad, del comunismo. Acaso un primer paso para pensar, luchar y vivir en un mundo libre y sin explotación.

Bibliografía

- Agamben, G. (2016). «Per una teoria della potenza destituente». *L'uso dei corpi. Homo Sacer*, col. IV, 2. Milano: Neri Pozza, 333-51.
- Althusser, L. (2004). «Ideología y aparatos ideológicos del Estado». Žižek, S. (ed.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica, 115-55.
- Althusser, L. (2021). *La transformación de la filosofía. Conferencia de Granada*. Granada: Universidad de Granada.
- Anderson, P. (2000). *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- Balibar, É.; Macherey, P. (1975). «Sobre la literatura como forma ideológica». Althusser, L. et al., *Para una crítica del fetichismo literario*. Selección e introducción de J.M. Azpitarte Almagro. Madrid: Akal, 23-46.
- Becerra Mayor, D. (2013). *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierradenadie ediciones.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G.; Guattari, F. (2002). «¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?». *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos, 155-71.
- Foucault, M. (1994). «La naissance de la médecine sociale». *Dits et écrits*, vol. 3. Paris: Gallimard, 207-28.
- Gutiérrez, P. (2012). *Democracia*. Barcelona: Seix-Barral.
- Harvey, D. (2013). *Ciudades rebeldes*. Madrid: Akal.
- Hernández, E. (2014). *El fin de la clase media*. Madrid: Clave Intelectual.
- Lacan, J. (1981). *Seminario 1: Los escritos técnicos de Freud*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1983). *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1984a). «El seminario sobre La carta robada». *Escritos, I*. México: Siglo XXI, 5-55.

- Lacan, J. (1984b). «El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica». *Escritos, I*. México: Siglo XXI, 86-93.
- Lacan, J. (1984c). «Respuesta al comentario de Jean Hyppolite sobre la Verneinung de Freud». *Escritos, I*. México: Siglo XXI, 366-83.
- Lacan, J. (1987). *Seminario 11: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (2006). *Seminario 23: El sinthome*. Buenos Aires: Paidós.
- Macherey, P. (1974). «Lenín, crítico de Tolstoi». Althusser, L. et al., *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 37-83.
- Marx, K; Engels, F. (1998). *Manifiesto comunista*. Barcelona: Debate.
- Navarro, E. (2014). *La trabajadora*. Madrid: Random House.
- Rancière, J. (2022). «Les vertus de l'inexplicable à propos des 'gilets jaunes'». *Les trente inglorieuses. Scènes politiques*. Paris: La fabrique, 181-5.
- Rodríguez, J.C. (1990). *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- Rodríguez, J.C. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Granada: Comares.
- Rodríguez, J.C. (2003). *Literatura, moda y erotismo: el deseo*. Granada: I&CILE.
- Rodríguez, J.C. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Madrid: Akal.
- Roudinesco, É. (2021). *Jacques Lacan. Esbozo de una vida, historia de un sistema de pensamiento*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, M. (2008). *La lección de anatomía*. Madrid: RBA.
- Sanz, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- Sennett, R. (2000). *La corrosión del carácter*. Barcelona: Anagrama.
- Vegas, N. (2014). «Ciudad vampira». *Resituación*. Madrid: MarxoPhone.

Narrativa feminista

Isabelle Touton

Université de Bordeaux-Montaigne, France

Abstract The feminist gaze has permeated postcrisis fiction by women in Spain. In the first part, this chapter explores the ongoing and necessary fight for bodily autonomy, analyzing it through the lens of vulnerability and the poetics of the obscene. The second part shifts focus to the exposure of structural violence, made visible through narratives that juxtapose the period before and after the emergence of feminist consciousness. Finally, the chapter underscores the struggle for a form and language free from the constraints of ‘the master’s voice’.

Keywords Feminist literature. Current Spanish novel. Female authorship. Feminist genealogies.

Índice 1 Introducción: crisis, feminismo y literatura. – 2 La libertad de decidir sobre el propio cuerpo no es una batalla del pasado. – 3 Relato íntimo, sororidad y cambio estructural. – 4 Conclusión desde una reflexión sobre la forma y el lenguaje.

1 Introducción: crisis, feminismo y literatura

Desde la literatura en castellano y desde Europa, hablar de ‘crisis’ es referirse a la violenta crisis económica que azotó España oficialmente entre 2008 y 2014,¹ aunque sus efectos fueron sangrantes por

1 La Contabilidad nacional, al basarse en las cifras que da el Instituto Nacional de Estadística (en particular en el aumento del PIB y de la creación de empleos) da por concluida la crisis en 2014 («Crisis económica española (2008-2014)», *Wikipedia.org*, [https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_econ%C3%B3mica_espa%C3%B1ola_\(2008-2014\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_econ%C3%B3mica_espa%C3%B1ola_(2008-2014))).

lo menos hasta 2017-18. Aún hoy se pueden rastrear, por ejemplo, en la baja tasa de fecundidad de la sociedad española (en 2022, era de 1,28) (EFE 2022), en los ‘contratos basura’ que siguen imperando en la universidad española (Guindo 2022), en todo tipo de agotamiento laboral o patologías, como Marta Sanz diagnosticara ya en *Clavícula*:

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 ha 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. (2017, 197)

A partir del 15M, las movilizaciones que dieron una lectura política del cataclismo económico y ensayaron otras prácticas de organización social –pensamiento de la crisis, pensamiento ‘indignado’, reflexión sobre el papel del arte en la sociedad como agente de transformación social– estuvieron estrechamente vinculados y penetraron uno de los espacios más institucionalizados de la literatura: la narrativa impresa. En ese sentido, se ha dado una mayor visibilidad a una literatura ‘política’ (Ayete Gil 2021; Becerra Mayor 2021), que Belén Gopegui llamaría ‘militante’ puesto que, como escribió en 2005:

toda literatura es, se sabe, política; preguntarse sobre literatura y política en las actuales condiciones significa preguntarse si la literatura, como la política, puede hacer hoy algo distinto de traducir, acatar o reflejar el sistema hegemónico. (Gopegui 2019, 54)

En una sociedad cuya imaginación había sido ‘hipotecada’ (Álvarez Blanco, Gómez Quiñones 2016) emergieron voces en el campo literario que se declararon legítimas para pensar e ‘intervenir’ (Lluch-Prats 2015) desde un «pensar vulnerable» (Jornet Somoza 2020) y precario (Claesson 2019), la creación colectiva (Peris Blanes 2017) y ‘de lo común’ (Martínez Fernández 2019). Lo hicieron, adoptando un tono menor, explorando el ensayo literario, la ficción y la no-ficción, y formas híbridas. Sacaron mucho partido de lo testimonial –tanto de las historias de vida subprimes, como las llamó Germán Labrador Méndez (2012), como de las narrativas obreras, según la concepción ampliada que les dio Ángela Martínez Fernández (2018). Se volcaron también hacia un ámbito que parecía haberse convertido, desde los años ochenta, en un coto vedado de los espacialistas y tecnócratas: el de la economía (Bonvalot 2016). Sin embargo, la mayor parte de los trabajos que exploran las prolongaciones del 15M en la narrativa actual obvian la penetración del movimiento feminista en el campo literario. No obstante, no se puede pensar lo uno sin lo otro.

Provisto de una genealogía propia y previa al 15M, aunque rechaza-do por una parte de la gente que empezó la acampada en la Puerta del Sol, el feminismo estuvo presente desde el principio de la ocupa-ción, impulsando y organizando el movimiento; contestó con herra-mientas teóricas y conceptuales a sus detractores, hizo tal trabajo de pedagogía que se adoptaron muchas de sus prácticas, hasta el punto de haberse convertido en el movimiento post-15M más potente y ma-sivo (Hellín García, Corbalán Vélez 2019; Galdón Corbella 2022; Tou-ton 2022). Es cierto que el feminismo conoció su propia ‘crisis’ que le permitió ensanchar sus filas y que circulara la palabra entre va-rias generaciones de mujeres: la que supuso el anteproyecto de ley del aborto de 2013. De allí surgió una articulación entre los relatos de la memoria del franquismo y de la Transición y los de las experien-cias y miedos de la juventud actual. Las movilizaciones pararon la ley y forzaron la dimisión del ministro de Justicia Alberto Ruiz-Gallar-dón, pero las mujeres tienen que seguir lidiando aún hoy con la vio-lencia de género, las limitaciones del derecho sobre el propio cuerpo –aborto prácticamente imposible en los hospitales públicos de cier-tas comunidades (Arnáu 2023)–, con la desigualdad salarial y los te-chos de cristal, y con las dominaciones simbólicas y los marcos de sentido heredados, por ejemplo, el del amor romántico al uso, el del canon pornográfico, de la ropa formal (el uniforme ‘traje y corbata’), o de los criterios de valoración estética legitimados. Por otra parte, se está armando una respuesta antifeminista, un *backlash*, en par-ticular desde la extrema derecha, pero también desde una parte del patriarcado en el poder que se niega a pensar las discriminaciones o posibilidades alternativas de organización social ideadas desde el feminismo, tomando pretexto de la ‘cultura de la cancelación’ y su-puesta ‘censura feminista puritana’.

Desde luego, como el resto del mundo, España sufrió agudamente la crisis mundial de la pandemia del covid y las medidas de cuarente-na y distanciamiento social impuestas para contenerla, pero apenas se está empezando a elaborar ahora una literatura de esta postcri-sis. De momento, lo que he podido leer desde el feminismo en rela-ción con este acontecimiento tiene que ver con la visibilización de una experiencia del confinamiento bastante radical a la que se re-dujo la vida de algunas de nuestras madres y abuelas, en particular en las sociedades o comunidades que han ejercido o siguen ejercien-do un control muy estricto sobre el movimiento de las mujeres (‘la mujer la pata quebrada y en casa’), como recuerda Najat El Hachmi (2020), una escritora procedente del Rif marroquí que llegó a Cata-luña con sus padres a los ocho años:

Desde que empezó el estado de alarma no puedo pensar en otra cosa: mi madre y millones de mujeres como ella, son obligadas de por vida a quedarse en casa porque la casa es el espacio que les

corresponde. Sí, sigue existiendo aquí y ahora un confinamiento de por vida para ellas. No sé lo que ustedes pueden hacer con esta información, lo mínimo sería no ser indiferentes. No sé lo que tengo que hacer yo con esta herida: compartirla con ustedes es un intento de sanarla.

Una de las consecuencias de la toma de conciencia feminista masiva en el campo de la narrativa de postcrisis es la creciente visibilidad de las mujeres escritoras y la reivindicación de una sororidad bastante inaudita. Se traduce por una mayor tendencia de las escritoras a leerse, a citarse, a recomendarse entre sí, y a dialogar en sus textos, como declaró, en junio de 2019, la escritora e ilustradora Sara Morante:

Así llegué a Alice Munro y a Carmen Laforet (¿cómo es posible que no hubiera leído antes *Nada*?). He leído a tantos escritores a lo largo de mi vida, ¿y quién no? [...] Una me llevó a otra. Perdí todo prejuicio. [...] A mis amistades les hablo con vehemencia recomendándoles este o aquel título, con la vehemencia de la neófita que acaba de abrir una puerta desconocida, la de la literatura escrita por mujeres. Y de aquí no salgo, o no retrocedo.²

Las escritoras se atreven también a proponer libros colaborativos que contribuyen a la elaboración de un pensamiento colectivo, apoyado en la difusión, matización y discusión de unos conceptos y principios feministas que se convierten en herramientas no solo para organizarse políticamente y *okupar* el campo literario, autorizando un tipo de literatura *otra* sin mediación masculina, sino también para que las mujeres vivamos mejor, con lucidez y libertad. Esta es, por ejemplo, la hoja de ruta que se dio Marta Sanz para el libro *Tsunami. Miradas feministas* (2019), al que recurriré bastante a lo largo de este artículo por su dimensión reflexiva:

Mujeres de tres o cuatro generaciones diferentes -sería una imprudencia contar con los dedos-, desde perspectivas y lenguajes plurales, pero siempre comprometidos, comparten su visión de qué ha pasado en los últimos tiempos y de cómo ha cambiado nuestra manera de nombrar las cosas; de fijarnos en la cotidianidad; de repasar nuestras genealogías y nuestra biografía, las de nuestras madres y las de nuestras abuelas; de reinterpretar el cuerpo, los tabúes, las palabras, el mal humor, el silencio. Incluso cierta felicidad. De repensar la escritura, sus marcas y su carnalidad. Los amores que son pinchitos que se clavan en los dedos después de comer un higo chumbo. (13)

² «El otro día ordené...», publicación en Facebook, junio 2019.

Si bien las lectoras de ficción siempre han sido mayoritarias en la España de la democracia, no ha sido el caso de los catedráticos y críticos -hombres que leían a hombres- por lo que el canon que se transmitía en la escuela y en la universidad era, hasta ayer, muy androcéntrico. Aunque haya prescriptores que se resisten a ponerse a la escucha de las voces femeninas, con la introducción de cada vez más autoras en los planes de estudio y el programa de ciertas clases, con la propuesta de asignaturas optativas con perspectiva feminista o de estudios de género, las jóvenes generaciones, que además tienen otros canales de concienciación, están mucho más formadas para detectar y criticar la cancelación masculinista de la literatura escrita por mujeres, para juzgar desde criterios alternativos el valor estético de un texto y entender como nobles ciertas temáticas o tipos de personajes antes relegados a la paraliteratura. La modificación del campo de la creación incide en el polo de la recepción a la vez que responde a la evolución de los criterios de muchos lectores y lectoras. Las escritoras de distintas generaciones vienen insertando cada vez más en su ficción una experiencia femenina del mundo intransferible, íntima, con una explícita conciencia del alcance político de este desvelamiento:

¿Por qué hacer público lo personal? Porque hay experiencias que trascienden la primera persona, y quiero creer que esta es una de ellas. ¿Por qué representar lo doméstico, el cuerpo? Quizá para conquistar o resignificar la intimidad.

Se trata, al fin y al cabo, de otro tipo de destape, consistente en explorar mundos tradicionalmente silenciados. La representación de ciertas realidades es subversiva, marginal. Y, por tanto, potencialmente transformadora. (Barrio 2021, 133)

La perspectiva feminista se inserta en formas narrativas muy diversas: evolucionando desde una narrativa culturalista centrada en universos masculinos hasta un tipo de autoficción que roza con el ensayo literario y antropológico -es el caso de Paloma Díaz-Mas en sus últimos libros: *Lo que aprendemos de los gatos* (2014), *Lo que olvidamos* (2016) y *El pan que como* (2020)-; recogiendo una tradición fantástica -Layla Martínez en *Carcoma* (2021); Cristina Morales, que, de manera inesperada, introduce en la descripción de Nati el «síndrome de las compuertas» en *Lectura fácil* (2018); Marta Sanz, que juega con las películas fantásticas de terror en *pequeñas mujeres rojas* (2020); Pilar Adón o Cristina Sánchez Andrade en sus novelas de 2022 (*La nostalgia de la Mujer Anfibio* y *De bestias y aves*)-; insertando la perspectiva feminista en relatos o novelas de la memoria -Cristina Sánchez-Andrade (2014; 2019), Cristina Fallarás (2018), Marta Sanz (2020), Edurne Portela (2021)-; o explorando las posibilidades de una autoficción más cercana al testimonio que al juego metatextual, como hacen, por ejemplo, Marta Sanz en *Clavícula* (2017) o Remedios

Zafra en *Los que miran* (2016; Touton 2021). Muchas veces, lo hacen desde un apego a la ficción que desplaza el material autobiográfico y lo reformula en espacios simbólicos, como suele hacer Sara Mesa en sus novelas y reconoce la paradójica narradora de *Perrita Country* (2021a, 98): «Cuando hablo de mí lo hago en pasado y en tercera persona. Me disfrazo con la gramática, me la echo de cobertor para resguardarme y no quedar expuesta». En muchos casos, aunque la manera de insertar el pensamiento difiere generalmente del que se da en el ensayo, la narrativa de ficción escrita por mujeres se atreve también con la articulación de un pensamiento explícito o con la inserción de una argumentación política, muchas veces compleja o apta para subrayar contradicciones y aporías. Si bien algunas escritoras, como Sara Mesa, siguen manejando la ambigüedad moral y el dialogismo tan encumbrados en la literatura de la ‘Cultura de la Transición’ (Martínez 2012), otras, como Marta Sanz (2014, 178) en *No tan incendiario*, defienden la legitimidad de una propuesta estética que se decante por un posicionamiento radical y explícito:

la prevenida posición del escritor que se *interroga* en los libros es un modo de curarse en salud ante la incorrectísima postura del que arriesga *respuestas* –a menudo equivocadas– y se expone a ser acusado de aleccionador o de dogmático, a colocarse al margen de un *verdadero* espíritu de la literatura que, paradójica y ortodoxamente, se identifica con la ambigüedad, con el decir sin decir, con el no pillarse los dedos. Es confortable –hipócritamente poco autoritaria– la efigie del escritor dubitativo que nos invita a compartir su duda. Sin embargo, hay escritores que reivindicán la aseveración [...] en sintonía con las ideas emancipadoras de su tiempo. La aseveración también deja resquicios, estimula la respuesta, implica preguntas, no es mineral.

Partiendo de este panorama, propongo reflexionar sobre cómo la mirada feminista ha permeado la narrativa de ficción escrita por mujeres en España y en castellano a partir de obras que podríamos llamar de ‘postcrisis’ (económica y política) aunque escritas desde la (pre)crisis pandémica, es decir publicadas esencialmente desde 2015 hasta 2022. En una primera parte, abordaré la aún necesaria lucha por decidir sobre su propio cuerpo desde la vulnerabilidad y a partir de una poética de lo obscuro; en un segundo momento me centraré en el desvelamiento de la violencia estructural incorporada gracias a relatos que juegan con un antes y un después propios de la toma de conciencia feminista y proponen una hermenéutica de los cuerpos, tejiendo redes entre experiencias femeninas temporal y culturalmente distintas; y, al final, destacaré la lucha por la forma y la lengua emancipada de ‘la del amo’.

2 La libertad de decidir sobre el propio cuerpo no es una batalla del pasado

Aunque se diga que la lucha por la libertad sexual y la necesidad de reivindicar la decisión sobre nuestros propios cuerpos son batallas de lo que se ha llamado la segunda y tercera olas feministas, en realidad la narrativa en español más reciente deja constancia de la permanencia de los mecanismos de control del *biopoder*, tal como lo definió Michel Foucault, sobre el cuerpo de las mujeres, del «tatouage de l'histoire sur nos corps et dans nos têtes» (Braidotti 2003, 36)³ y de la necesidad de leerlos para aprender a atenuar los efectos de este control. En palabras de Najat El Hachmi (2021, 22): «Mi cuerpo encogido y la sombra en tu mirada eran fruto de una misma herida, pero por aquel entonces ni tú ni yo lo sabíamos». Esta huella dejada por las violencias ejercidas por la historia patriarcal –política, económica, religiosa y familiar– en el cuerpo de las mujeres, se revela a través de síntomas diversos que debilitan a las mujeres. En la actualidad, el patriarcado se disimula en la explotación capitalista, aunque sea desmaterializada, de los cuerpos exprimidos por el trabajo o por su carencia, que atraviesa todas las formas de dominación, como se trasluce en muchas obras de la última década:

Las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico, porque somos más sensibles al ruido, a la deformación, y nos resistimos a las inercias de nuestra forma de vida. Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo y nuestras somatizaciones se transforman en un interesado misterio de la ciencia. Los trastornos del sueño, la rigidez de los huesos y los músculos, la falta de apetito sexual, la inflamación de la vulva, la ansiedad, la depresión, la hipersensibilidad en ciertos puntos del cuerpo incapacitan a Chari para hacer muchas cosas. (Sanz 2017, 135)

Conseguir la «soberanía sobre el propio cuerpo» (El Hachmi 2021, 38) pasa, primero, por descifrar el sentido y las causas de los estigmas que lo aquejan, es decir llevar a cabo cierta *hermenéutica de los cuerpos* característica de la actual literatura escrita por mujeres, sobre la que volveré en una segunda parte. Consiste también en relatar las limitaciones puestas a la libertad de las mujeres, las luchas por conseguirla y representar cuerpos de mujeres habitados, «desvictimizados» (Ayete Gil 2019, 636), con capacidad de agencia, y no objetualizados ni reducidos a proyecciones de la mirada masculina

3 'tatouaje de la historia en nuestros cuerpos y nuestras cabezas' (trad. del Autor).

heterosexual o a meras superficies. El primer gesto de reapropiación simbólica del propio cuerpo pasa por la necesidad de *nombra*r las partes tabú del cuerpo, en particular el sexo femenino que para muchas generaciones de mujeres no ha tenido nombre y permanece aún en una periferia del pensamiento y de la literatura feministas, tal como afirma Cristina Fallarás (2019, 169-70) en su texto «La vulva»:

Pero *el tema* no cuelga. Y si colgara, si admitiéramos que cuelga, todo se vendría abajo. Abajo, de eso se trata. Mi madre me decía: “Lávate bien ahí abajo”. Mi padre: “Cuidado con el bañador, que se te marca ahí abajo”. Lo que cuelga son los penes. Y los cojones.

Porque *el tema* no se nombra, aunque todo lo que lo rodea parezca concluir en un agudo enunciado de Revolución. El *tema* está proscrito, arrumbado en la nada vacía de la ignorancia. Las revoluciones no tocan lo proscrito, esto es así. Ni las teorías lo tocan. Si acaso lo rodean. ¿Qué nombramos sino *el tema* al decir Menstruación, al decir Aborto, al decir Menopausia, al decir Coito, al decir Orgasmo, al decir Mírame con amor a los ojos, luz de donde el sol la toma?

El tema

O sea, la vulva.

O sea, mi coño.

Pasa también por la necesidad de reivindicar la libertad sexual para *todas* las mujeres, lo que a su vez consiste en demostrar que hay comunidades, familias e instituciones que siguen controlando ciertos cuerpos de manera muy directa y no solo simbólica, y que lo hacen con la complicidad de quienes estiman que se trata de un tema político del pasado o desautorizan los testimonios de las voces discrepantes. Así, Najat El Hachmi (2021, 56) hace del tema de la libertad sexual, primero impedida, y luego costosa, el eje de su primera obra en castellano, *El lunes nos querrán*: «¿A quién le vamos a pedir cuentas por habernos expropiado el goce jovial y libre?». La novela cuenta el progresivo proceso de concienciación y la difícil lucha contra la interiorización de los mandatos familiares y comunitarios de la protagonista y su amiga. En un primer momento, no consiguen vivir su sexualidad sin el recurso psicológico al masoquismo («porque no era yo la que decidía sentir placer, era él quien me obligaba», 137). En un segundo momento, pagan el alto precio de la expulsión/desplazamiento de la comunidad musulmana del barrio catalán de su infancia por dar un paso más hacia la autonomía («en el infierno había más mujeres que hombres por ser nosotras unas fornicadoras provocadoras amigas del demonio», 78). Esto último tiene como consecuencia que todo el peso de la maternidad (trabajo asalariado para mantener a la familia, cuidados, carga mental) recaiga en ellas, es decir que sus cuerpos permanezcan enajenados por el trabajo fuera y dentro de casa, e inhabilitados para el goce. Por otra parte, la narradora

y futura escritora relata cómo durante mucho tiempo tanto periodistas como editores se resistían a escuchar hablar de deseo y sexualidad a una hija de la inmigración magrebí. Desde los marcos de la izquierda, en reacción a una utilización racista de las reivindicaciones feministas de las mujeres de ciertas comunidades por una parte de la derecha, negaban la escucha atenta y las necesidades de libertad sexual que dan por obvios y siguen reivindicando, en particular, para las personas con «sexualidad disidente», siempre y cuando no procedan de un barrio inmigrante y musulmán, en un gesto a su vez racista que se autoignora: «Lo único que me interesaba en ese momento era gozar de libertad que tanto me había costado conquistar. Pero sobre eso nadie quería oír una sola palabra, querían religión, exotismo, política internacional. Todo menos deseo» (El Hachimi 2021, 63).

En *Lectura fácil* (2018), Cristina Morales estructura su novela sobre un elemento muy perturbador para la institución que se hace cargo de las cuatro protagonistas, hermanas y primas, diagnosticadas con un grado de ‘discapacidad intelectual’ alto, que conviven en un piso tutelado de Barcelona: la vida sexual desenfundada, libre y no escondida de Marga, la única chica que no sabe leer. Uno de los ejes del libro son las declaraciones de las jóvenes para el juicio que va a servir a imponerle una esterilización forzosa, de la que escapa provisionalmente gracias a la *okupación* de una casa vacía organizada para ella por un colectivo libertario con la ayuda de su prima Nati, quien estuvo haciendo un doctorado antes de sufrir el ‘síndrome de las compuertas’, que se cierran y se abren en su frente y le nublan la mente. Cuando por fin las autoridades encuentran a Marga, la encierran, privándola de su principal fuente de felicidad en el mundo, después de haberla esterilizado, en un acto que parece, antes que una medida de protección, un castigo por su búsqueda obsesiva del placer, compartido o no. Asimismo, desalojan a las cuatro antiguas compañeras del piso tutelado (hasta a Patri, que había colaborado con la justicia). La pluralidad de voces en la novela y de regímenes de escritura, que se valen de la parodia, cuando no de la sátira –diario, novela escrita por whatsapp en lectura fácil, declaraciones del juicio, fanzine anarquista, actas asamblearias del colectivo *okupa-* crean una «saturación» (Becerra Mayor 2019, 54) dialógica que obliga a la lectora a reflexionar sobre la violencia que unas instituciones y leyes paternalistas, aunque aplicadas por representantes de la ‘nueva política’ aquí encarnada por la figura de la alcaldesa de Barcelona Ada Colau, pueden imponer a aquella a las que pretenden cuidar. Así, cuando la prima ‘colaboradora’, Patricia, imagina, a partir de una interiorización de la lengua políticamente correcta, que Marga tiene una «diversidad de fecundidad» (157), en su declaración a la jueza, su otra prima, Nati, establece que la chica ha sido víctima de «un acto terrorista» más entre aquellos que psicólogos y jueces ejercen contra la «población disidente» (317).

Como ha demostrado María Ayete Gil (2019, 629), en la novela de Cristina Morales, aunque las víctimas del poder disciplinario acaben encerradas, controladas, castigadas físicamente, no se rinden al intento de naturalización de la represión que sufren ni interiorizan el discurso que la legitima, sino que reivindican su rabia y discrepan tanto en lo que hacen como en lo que dicen, partiendo de un postulado consensuado entre ellas, el de no callarse ni pedir a las demás que se callen:

No mandar callar a nadie es, de hecho, la regla de oro de nuestra convivencia, porque nos hemos pasado la vida en colegios para niños subnormales, en Centros Rurales y Residencias Urbanas para Discapacitados Intelectuales (CRUDIS y RUDIS respectivamente) y en la casa de nuestra tía Montserrat siendo acalladas por hablar inoportunamente. (Morales 2018, 43)

En *Leña menuda* (2021), Marta Barrio aborda el tema poco conocido del aborto terapéutico después de siete meses, un proceso muy complicado a llevar a cabo en el Estado español, en particular en la Comunidad de Madrid, que no se puede realizar sin el permiso de un comité de interrupción del embarazo que concede muy pocos. El relato en primera persona de una mujer joven, heterosexual, que ambiciona convertirse en escritora, acaba de quedarse embarazada y lo celebra con su novio A., evoluciona trágicamente cuando detectan después de treinta y dos semanas de embarazo una acondrogénesis al feto, una enfermedad que hará de él o ella un 'monstruo' (se establece una filiación con la biografía de Mary Shelley y su *Frankenstein*): «En ninguno de mis futuros imaginados cabía esta experiencia sórdida, ni mi lamentable carrera de eterna becaria, ni una casa de empeños. Y sin embargo aquí estaba, malvendiendo nuestras pertenencias para pagar los honorarios de una clínica de embarazo» (71). Al tener que ir a pasar por el parto de un bebé muerto, sola, en Bruselas, la protagonista se da cuenta de que el aborto es aún un tabú (77), de que el turismo abortivo sigue siendo un privilegio de clase (155), y descubre en su propia carne el peso de la violencia estructural: «Nunca hasta ahora lo personal había sido tan político, ni había sufrido de forma directa la injusticia ligada a la crudeza de la condición femenina» (77). Paralelamente, ella lleva a cabo un proceso de apostasía de la Iglesia Católica, en el mismo gesto de deshacerse de un peso (muerto), pero esta vez simbólico. Esta novela enlaza con el trabajo de recuperación de la dimensión política del aborto que inauguró Marta Sanz en *Daniela Astor y la caja negra* en 2013, rescatando las luchas que las feministas de la Transición llevaron a cabo en vano para que la Ley de Amnistía se aplicara también a las presas por aborto clandestino y contando la violencia de esta represión desde la historia sentimental de la hija adolescente (Touton 2015). Marta

Barrio rinde homenaje explícito a Marta Sanz al citar en epígrafe un fragmento de la novela en el que la narradora recuerda cómo, un día de noviembre de 1978, unos guardias civiles se llevaron a su madre por haberse negado a tener un hijo no deseado y cómo este acontecimiento supuso un trauma para la hija, una ruptura en su temporalidad adolescente que sigue manifestándose en su vida adulta a través de un rasguño en su memoria: «El tiempo se hizo petróleo. Nos manchó la ropa. En mi memoria queda un ruido blanco: paisajes difusos, casi borrados completamente, del ir y venir de mi madre. [...] No recuerdo el orden exacto de los acontecimientos [...]» (Barrio 2021, 11).

Pero si las escritoras, y de manera más amplia las artistas feministas, aún sienten la necesidad de reivindicar el poder de decisión sobre su propio cuerpo y el derecho a usarlo libremente, ¿por qué se centran los ataques antifeministas actuales, en el campo literario, en las acusaciones de puritanismo? Según estos ataques habría luchas obsoletas (puesto que se ha conseguido la igualdad de derechos), luchas aún legítimas (a favor de la igualdad salarial), y luchas superfluas o nocivas vinculadas con las cuestiones de representación y de lengua, de lo simbólico. En estos ámbitos, las feministas ejercerían de policía del pensamiento, una censura que amputaría la literatura de lo más interesante: su capacidad para reformular las pulsiones más inconfesables y hurgar en lo más oscuro del alma humana. Por eso, en un artículo titulado nada menos que «Nuevas inquisiciones», declaró Mario Vargas Llosa (2018) que las feministas se habían convertido en «las peores enemigas de la literatura y la cultura»:

Ahora el más resuelto enemigo de la literatura, que pretende descontaminarla de machismo, prejuicios múltiples e inmoralidades, es el feminismo. No todas las feministas, desde luego, pero sí las más radicales, y tras ellas, amplios sectores que, paralizados por el temor de ser considerados reaccionarios, ultras y falócratas, apoyan abiertamente esta ofensiva antiliteraria y anticultural.

Para simplificar, diremos que estas acusaciones estriban en un miedo a la aculturación según el cual la sociedad latina sensual se vería contaminada por un puritanismo estadounidense *via* feminismo y estudios de género; el rechazo a la comercialización y cosificación de los cuerpos femeninos se interpreta como el rechazo a la belleza y al deseo; la denuncia de la violencias sexuales y los acosos se ve como una falta de humor, una generalización abusiva, una incapacidad para entrar en el juego de la seducción o un odio a los hombres; el cuestionamiento a la estructuración desigual del campo visual predominante en la Historia del Arte se asimila a la voluntad de cubrir los cuerpos desnudos. Sobre todo, se reduce a una supuesta censura puritana la deconstrucción de las relaciones de poder en el campo literario y el cuestionamiento del canon (que serían también

una herramienta más estratégica que pudibunda para dar visibilidad a mujeres artistas que no pueden lucir por su propio talento). En cuanto a los análisis que sacan a relucir el valor moral de una obra, serían la prueba de una errónea concepción de lo literario y de una incapacidad para percibir su valor estético. Sobre esto han contestado muy bien algunas escritoras como Laura Freixas, Marta Sanz o, en el ejemplo siguiente escrito ya en 2006, Belén Gopegui (2006, 32):

Yo no tengo posibilidad de prohibir relatos y no hablo desde ahí. Reivindico algo bastante más humilde: la posibilidad de criticar la ficción por lo que cuenta, por lo que propone, después de haber analizado no sólo las comas, las estrategias narrativas, la brillantez formal, sino de haber analizado además a quién salpica o, dicho de otro modo, qué valores se articulan y dramatizan y por qué. Creo que, en contra de lo que a menudo se afirma, éste es un juicio que se hace siempre, que no ha dejado de hacerse y que está íntimamente relacionado con la percepción colectiva de lo bueno, lo deseable, lo intolerable.

Pero, ¿cómo se han llegado a vincular las acusaciones de puritanismo con las propuestas feministas para un canon literario alternativo? Con la metáfora implícita de la frigidez estética: las feministas serían enemigas del erotismo, del humor, estarían incapacitadas para entender el segundo grado, para practicar la autoparodia y para captar el interés de la violencia catártica, en resumen, serían refractarias al gozo estético. Ahora bien, los escritores y críticos que llevan a cabo estas acusaciones nunca citan obras de autoras feministas, se ciñen a invectivas imprecisas o se detienen en acontecimientos puntuales. Sin embargo, las narradoras españolas actuales se encuentran en las antípodas de un puritanismo al que siguen denunciando en su propia educación religiosa, en particular, la que impuso el franquismo: «El puritanismo es una violencia soterrada. Es difícil medir las consecuencias de imponer a adolescentes esa forma rígida y artificiosa de contemplar la vida», recuerda Nuria Barrios (2019, 155). Una de las consecuencias contra las que se rebelan es el sentimiento de culpa vinculado al ejercicio de la sexualidad, que analizan de forma recurrente muchas escritoras mayores de cincuenta años, como Cristina Fallarás (2019, 172), en su propia autobiografía:

Sin embargo, una vez terminado el último espasmo, el alma podía regresar a mi cuerpo. Y con el alma, la certeza del castigo. De tal manera que culpaba a mis fabulosos orgasmos de cada una de las desgracias que me sucedían. Eran desgracias del tipo A ese chico no le gusto. He suspendido matemáticas [...]. Pero también, muy de vez en cuando, eran del tipo Mi abuelo tiene cáncer. Por mi culpa.

Otra de sus consecuencias es el sadomasoquismo, al que también apuntaba Najat El Hachmi en el caso de mujeres más jóvenes que crecieron en entornos religiosos, y que subraya a su vez Nuria Barrios (2019, 158): «Sin saberlo, y con toda seguridad sin quererlo, predicaban como virtudes rasgos que comparten muchas mujeres maltratadas: la obediencia, el sacrificio, el silencio, el sufrimiento...». La auténtica literatura, protesta Mario Vargas Llosa, debe de ser irreverente, transgresora, irónica, hurgar en el fondo oscuro y violento del alma, una descripción que parece particularmente adecuada, pongamos, para *pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz. Asimismo, ¿cómo leer puritanismo en las recurrentes escenas entre crudas y burlescas, de abusos físicos o psicológicos descritos por varias escritoras en la consulta del ginecólogo, por ejemplo, por Gabriela Wiener en *Nueve lunas* (2009), Sara Mesa en «La amabilidad» (2019) o aquí Cristina Fallarás (2019, 177) en «Mi vulva»?

Aquel Rembrandt de pulcra manicura no procedió entonces a introducirme su dedo corazón en la vagina, como es costumbre. Me pellizcó un mechón del vello púbico no tan suavemente como requerirían sus candelabros y exclamó con desprecio: “¿Qué significa todo esto?”. Antes de que yo pudiera preguntarle a qué se refería, añadió: “Esta selva, ¿qué significa esta selva? Hay que eliminar esta mata de pelo. Toda, todo el pelo”. Entonces sí, entonces introdujo su dedo en mi vagina y hurgó a su gusto o necesidad antes de hacer debidamente lo mismo con mi ano.

Las escritoras no le temen a la palabra exacta, no se amedrentan frente a las descripciones crudas, no proponen como modelos personajes pecados. Por el contrario, reivindican cierta poética de lo obsceno, como un acto político que consiste en obligar al lector a mirar lo que no quiere ver, obsceno «por enfocar lo nimio, lo poco importante, lo que por su intrascendencia debería permanecer fuera de escena. Ob-scena. *Off*. Las cositas de mujeres y el fundido a negro» (Sanz 2019, 15).

De la misma manera, no son pocas las narradoras que recurren a la violencia catártica para expresar su hartazgo de los crímenes y brutalidades del pasado o del presente ejercidos en los cuerpos de mujeres y su rabia, este afecto tan tabú socialmente para las mujeres (Ahmed 2010; Picornell Belenguer 2022, 93). Particularmente ejemplar, a estos efectos, es la novela *Carcoma* (2021) de Layla Martínez, en la que una abuela y su nieta, que por otra parte se odian, se alían para hacer desaparecer al hijo de la familia Jarabo, que emplea a la nieta y está en el origen de la historia de dolor, explotación y humillación sufrida por los suyos. El niño servirá para alimentar a la casa encantada y a sus sombras:

A mí ahí apenas podía escarbarme, ese agujero no era mío ese agujero era de la vieja que era la que sentía el dolor la culpa la tristeza el desgarrar de romperse romperse romperse porque el cuerpo de su hija seguía en algún zarzal en algún barranco en alguna fosa y quien lo había hecho nunca había tenido que pagar por ello.

Ahí le vi yo el agujero a la vieja y le entendí mejor lo cruel lo mezquino lo resentido lo amargado. Y aquello debió de agarrármeme a algún lado y empezar a crecer porque cuando volví a casa de los Jarabo después de la enfermedad ya no era lo mismo. El niño se portaba igual que siempre la madre me trataba igual que siempre pero yo ya no podía aguantarlos, no podía. Se me venía al cuerpo una negrura que iba creciendo a cada día que pasaba. Y la vieja debió de vérmela porque aquella mañana me dijo ha llegado el momento y yo supe que era verdad, que había llegado. (80-1)

3 Relato íntimo, sororidad y cambio estructural

Los relatos de lo íntimo, de lo corporal y de las violencias sufridas calladamente podrían parecerse a un ejercicio de ombliguismo individualista e identitario; la autocontemplación y el autodiagnóstico podrían estar reñidos con la escucha a las demás; y el relato desde la propia experiencia y el recorrido individual podrían ser incompatibles con una visión más colectiva y beligerante de la sociedad. No es en absoluto el caso, como lo explica Marta Sanz (2019, 11) en su prólogo a *Tsunami*: «Escarbamos dentro del ombligo porque ese ombligo se une a otros a través de un cordón que configura una genealogía. De manos, pies y cuerpos castigados por el trabajo, el dominio, el silencio, la interpretación asfixiante de una idea del amor-lápida».

Las herramientas y luchas colectivas son las que iluminan de manera distinta cada recorrido individual por lo que ciertos textos autoficcionales aparecen como el resultado de un experimento científico en el que la escritora se toma como objeto de observación casi externo: «me propongo revisar mi vida desde la perspectiva de los nuevos postulados feministas, observar (y juzgar) mi experiencia personal como mujer con las gafas de la nueva conciencia feminista, y ver qué ocurre» (Usón 2019, 69). Los aprendizajes recientes llevan también a la revisión de los juicios y apreciaciones machistas y clasistas que la generación de las escritoras pudo tener sobre la vida de sus madres y abuelas. Por eso, estos relatos actuales se estructuran muy a menudo entre un antes y un después, un antes de la interiorización de los valores dominantes y un después, el de la relectura *a posteriori*, una vez calzadas las 'gafas violetas'. Esta relectura pasa, entre otras cosas, por una atención a los detalles, en particular a los gestos, al tono de voz, a la mirada de las mujeres, que funcionan como indicios de un malestar, un dolor o un secreto vergonzoso que las escritoras

se esfuerzan por reinterpretar en un trabajo de *hermenéutica de los cuerpos y las actitudes*. La reevaluación del legado de las generaciones anteriores en las familias humildes, de las mujeres sin estudios, trabajadoras o amas de casa, ha sido un proceso lento que está emergiendo recientemente. Lo encontramos en particular en los textos de María Sánchez (2019, 94):

Lo reconozco. El feminismo fue una bofetada muy necesaria en mi vida. Una mano decidida a quitarme la venda que llevaba en el rostro, y que no sólo tapaba la vida, sino la voz y el oído. Pero todas alzamos la mirada hacia arriba, a las referentes, a las intelectuales, a las grandes. Nuestras madres y abuelas, mujeres-casa, seguían y siguen ahí, en los márgenes.

Incluso cuando ignoraban las teorías feministas, estas mujeres resistieron a su manera, aunque fuera solo habiendo hecho posible con sus cuidados y ánimos el que sus hijas estudiaran para llegar a ser económicamente independientes. Algunas escritoras reconocen, en ciertas mujeres de su entorno, la «emoción feminista», tal como la describió Teresa Langle de Paz (2011), es decir, la conciencia de la desigualdad, de su injusticia y de la aspiración a la libertad que nace antes que su teorización abstracta. De esta manera, los personajes más feministas de la novela de Najat El Hachmi (2021) son unas amigas sin pretensiones intelectuales ni conocimientos teóricos de su barrio, dispuestas a cualquier transgresión con tal de no obedecer los mandatos del poder patriarcal:

Yo os admiraba y envidiaba porque os plantabais. Sin haber leído tantos libros de feminismo como yo, sin tantas teorías, erais las mujeres más feministas que había conocido. Para vosotras se trataba de algo muy simple: lo único que estabais defendiendo era vuestro derecho a ser y estar en este mundo sin dar explicaciones, el derecho a tomarte una caña en un bar sin tener encima a un delincuente convertido en policía islámica. Lo único que hacíais era defender vuestra propia libertad. (118)

A veces, la doble temporalidad es implícita: la novela toma la forma de un contradiscurso, que responde a otros discursos previos que funcionan como palimpsestos. Marta Sanz entra a menudo en este diálogo interdiscursivo. En *Daniela Astor y la caja negra*, Catalina cuenta lo que no fue el aborto de su madre, desmintiendo las expectativas creadas por películas y novelas tremendistas sobre los abortos clandestinos (Sanz 2013, 237-9), y en *pequeñas mujeres rojas* (2020) reinterpreta los cuentos de hadas revisitados por Disney, tal como analiza María Ángeles Naval (2021, 58):

Estos animalitos Disney, que son referencia emblemática de la urgencia de la deconstrucción feminista de estos relatos tradicionales, acompañan a Paula en su inútil intento de escapar por el bosque, por “el pinar más oscuro” (275-283), y convierten la escena en una parodia de la convencional representación folclórica de los peligros que arrostran las mujeres y de los príncipes y cazadores que acuden a salvarlas.

Adivinamos la doble temporalidad (la de la lectura y la de la reescritura), en novelas que releen el pasado a través de otros paradigmas, como hace Cristina Sánchez-Andrade en los relatos de *El niño que comía lana* (2019), donde la infidelidad femenina y los consiguientes ‘hijos bastardos’ hacen historia mucho más de lo que suele considerar la historiografía.

Las escritoras intentan traducir o dejar que se expresen los cuerpos maltrechos de sus madres y abuelas, interpretando síntomas somáticos a veces muy sutiles y, repletas de frustración, expresan por fin una rabia contenida para dar voz a tantas mujeres calladas, pero también a los hombres a los que la sociedad considera como subalternos. La narradora de la novela *Otra* de Natalia Carrero (2022, 123) cuenta haberse autoanulado cuando sus padres decidieron privar a su hermano mayor de su voz, derecho al movimiento y poder de decisión al diagnosticársele como esquizofrénico:

Estoy envenenada desde que te medicaron. Lo afirmo así aunque a primera vista parezca que una cosa no tiene nada que ver con la otra. Me solidaricé con tu anulación social. Si en adelante ibas a vivir encerrado y ausente, desde mi ubicación a la intemperie yo bebería hasta perder la conciencia. También yo me ausentaría. He tardado en reconocerlo y empezar a compartirlo.

Es más, las novelistas intentan rastrear en los textos de las escritoras del pasado el archivo inexistente, ocultado, manipulado, la verdad detrás de la palabra que surgió bajo vigilancia, o constreñida por guiones previos de interpretación de la realidad. En este sentido, me parece particularmente elocuente el ejemplo de la novela de encargo *Malas palabras* (2015) de Cristina Morales, en la que suple la voz de santa Teresa de Jesús, intenta interpretar algunos silencios suyos o restablecer el sentido de un aspecto biográfico sobre el que se deslizó la pluma de la monja. Se fija notablemente en el breve párrafo dedicado al fallecimiento de su madre después de dar a luz a su décimo hijo en *El libro de la vida*:

Mi madre tenía también muchas virtudes, y pasó la vida con grandes enfermedades; grandísima honestidad. Con ser de harta hermosura, jamás se entendió que diese ocasión a que ella hacía caso

de ella; porque con morir de treinta y tres años, ya su traje era como de persona de mucha edad, muy apacible y de harto entendimiento. Fueron grandes los trabajos que pasaron el tiempo que vivió. Murió muy cristianamente. (Santa Teresa de Jesús 1993, 120)

En su novela, Morales (2015) vuelve sobre el destino de la madre de Teresa de Cepeda y Ahumada, y propone una lectura feminista de la vida de esta mujer que funciona como justicia poética, buscando las causas y responsabilidades detrás de lo fáctico, devolviéndole su dimensión épica:

¿Vuestra paternidad cómo, estando mi madre recién parida de Juana, postrada y haciendo testamento, aún fue mi padre a importunarla una última vez para embarazarla de muerte? [...] ¿Puede verla apretando los ojos, puede ver la mueca de asco detrás del agotamiento, detrás de los brazos inertes con la pluma en la mano todavía, detrás de las piernas en fino triángulo, de la fiebre otra vez subiendo? Ahora, como vuestra paternidad es hombre, ¿puede explicarme lo que hacía mi padre? ¿Puede decirme si eso es amor del esposo hacia su esposa? ¿Es siquiera respeto? ¿Es siquiera gusto? ¿Hallaba mi padre gusto en fornicar con una convaleciente? ¿Hallaba mi padre gusto en la piel amarilla y en los genitales de mi madre nueve veces rajados y cosidos y nunca bien cicatrizados? ¿Es que diez hijos le parecían pocos? ¿Por qué no se iba mi padre con una meretriz? ¿Qué puede querer un hombre infligiendo semejante amargura a una mujer, si en ello no existe ni la necesidad del primogénito ni tan siquiera el consuelo de la carne? Yo os lo diré: someterla es lo que quiere. (94-5)

Además, propone una lectura crítica de la propia percepción de la hija («Este gradual asesinato se me hace insoportable ahora que sé reconocerlo, pero la niña que fui no acusaba tal vejación. Bien al contrario, culpaba a la víctima», 17), así como de sus prejuicios acerca de lo que se considera digno de constar en un relato o no:

¿Veis qué rápido me pongo a hablar de las expediciones a las Indias de los hombrecitos, veis qué rápido me pongo a hablar de su joven sustituta y a continuar la historia de amor? ¡Madre, madre, vos que me enseñasteis a escribir contra la opinión de todos, heme aquí ignorándoos en mi primer encargo de escritura! Dios mío, castiga a esta ingrata seducida por la imaginación del siglo, que sólo ensalza los continentes descubiertos y los indios finiquitados! Dime, Señor, que si la hazaña de Beatriz fue estar al mismo tiempo embarazada y moribunda, esa hazaña es la que hay que consignar. Si la gesta de Beatriz fue escribir sobre un tablero móvil ladeado por el bulto de la barriga, esa gesta es la que hay que cantar. Si la venganza de Beatriz fue no modificar su testamento

cuando se supo por décima vez embarazada, no incluir a su último hijo, no querer tenerlo, no querer que un feto le sorbiera la poca salud que le quedaba y así vivir unos cuantos años más, desear que su hijo muriera antes de morir ella, desear matar a su hijo antes de que su hijo la matara a ella. (96-7)

Al llevar a cabo en sus textos un trabajo de escucha intergeneracional, interclasista y transnacional,⁴ las escritoras proponen establecer vínculos directos entre mujeres, sacando lecciones unas de otras, intentando comprender «una forma de padecimiento que es un fósil» (Moreno 2022, 124), autorizándose entre sí, transmitiendo un legado científico, político y moral que será caja de herramienta para las jóvenes generaciones, en un espíritu colaborativo y generoso. De este modo, contribuyen a lo que, para Mariana Menéndez Díaz (2018, 82), es lo más subversivo de la ‘revolución feminista’ actual: «[corroer] el mandato histórico de enemistad entre mujeres, desplazando la mediación masculina para estar y pensar el mundo».

Sin embargo, algunas ficciones muestran también los motivos por los que sus personajes, presas de su propia historia, cuando a la violencia de clase y género se suman historias de migraciones, racismo, precariedad, pérdidas y separaciones forzadas de los propios hijos, no pueden ser solidarias. En *La ciudad* (2022) de Lara Moreno, tres mujeres que se cruzan en un mismo edificio madrileño, no se dirigen la palabra ni se intentan ayudar porque la carga mental, física y moral que sobrellevan no deja espacio para la sororidad. Cada capítulo se centra en una de las tres protagonistas, en unos relatos en tercera persona que se alternan. La vida de Oliva tiene unas coordenadas muy cercanas a las de la autora: es una maquetista treintañera, vive en Madrid y tiene una hija. La parte que se le dedica describe de manera implacable cómo se establece un proceso de acoso moral en el seno de la pareja que ha formado con un hombre más joven y carismático, en el que ella acepta, poco a poco, ser maltratada psicológicamente porque se ha vuelto adicta al sexo con él, antes de conseguir confesarse a sí misma la naturaleza del mal que le aqueja. Por su parte, Damaris tuvo que salir de Colombia para asegurar un porvenir a sus hijos, después de que un terremoto matara a su esposo.

⁴ Como se hace explícito en el libro colectivo *Tsunami. Miradas feministas* donde las autoras citadas son muy numerosas. Se crea así una constelación de referencias femininas internacional, aunque dominan las autoras europeas y americanas. Va aquí una muestra no exhaustiva: Anaïs Nin, Colette, Marguerite Duras, Simone de Beauvoir, Aleksandra Kollontaj, Rosa Regàs, Virginia Woolf, Kate Millett, Christine Planté, Sandra Gilbert y Susan Gubar, Gerda Lerner, Griselda Pollock, Rozsika Parker, Linda Nochlin, Adrienne Rich, Joanna Russ, Judith Fetterley, Sylvia Plath, Almudena Hernando, María Galindo, Itziar Ziga, Beatriz Espejo, Diana J. Torres, Siri Hustvedt, Nancy Huston, Amelia Valcárcel, Celia Amorós, Charlotte Brontë, Margaret Atwood, Kopano Matlwa...

Sufre algunos problemas de salud porque la agota cuidar a unos niños gemelos en casa de una familia que la explota y por el estrés (miedo a perder su piso compartido, imposibilidad de viajar a Colombia a pesar de las peticiones de su hija). Por último, Horía es una joven madre marroquí que dejó a su hijo adolescente para poder mandar a casa el dinero que pensaba ganar como recolectora de fresas. Huye de los que la mantienen encerrada y sin derechos laborales, trabajando de sol a sol en los campos, y consigue alojarse en un minúsculo local en el bajo del mismo edificio de Madrid a cambio de alguna faena (no declarada) para la comunidad. Cuando su hijo de catorce años desaparece para cruzar el Mediterráneo en busca de otros horizontes, se obsesiona con encontrarlo. La novela configura así una ficción con tres ejes, en el que la lectora puede sentir compasión tanto por una misma como por mujeres con historias de vida muy distintas, pero siendo esta compasión «una emoción políticamente situada» tal como la define Mercè Picornell Belenguer (2022, 97-8) en otro contexto. La lectura impele a sentir hasta qué punto poder ejercer la solidaridad es un lujo que no se pueden permitir algunas en unas sociedades poscoloniales y neoliberales. Así, Horía, la mujer más expuesta de la novela, «no está en condiciones de ser hospitalaria» (Moreno 2022, 177) y vive en una «invisibilidad bidireccional» (278). Estas tres mujeres se cruzan en el edificio madrileño donde vive Oliva, sobrevive Horía y trabaja Damaris. Se adivinan el sufrimiento las unas de las otras, pero su vulnerabilidad se ha vuelto tal (material y moral en el caso de Damaris y Horía, psicológica en el caso de Oliva) que no pueden ayudarse mutuamente. Sobre esta falta de comunicación y solidaridad la novela no teoriza: es el lector el que se tiene que dar cuenta de su ausencia.

Finalmente, aunque muchas novelas actuales de autoría femenina anhelan construir unas tupidas redes de pensamiento y conexión entre mujeres, no todas idealizan la perspectiva de un colectivo femenino -en *De bestias y aves* (2022), Pilar Adón sí crea una comunidad exclusivamente femenina, entre utopía y distopía-. En efecto, las escritoras que proceden de comunidades cerradas desconfían de las tribus y siguen apostando por el ejercicio de cierta autonomía. Las tribus que han conocido -en gran parte segregadas pero regidas por una lógica patriarcal- han contribuido a generar en las mujeres un sentimiento de culpa, alimentando, según el testimonio de Remedios Zafra (2016, 129), «un malestar que en formas abstractas habita mi cabeza y que yo atribuyo a un cordón feminizado con la tribu que parece habitar dentro y hacer hogueras con mi conciencia, alimentando injustamente mi culpa» y, según demuestra Najat El Hachmi (2021, 293-4), han funcionado demasiadas veces como cárcel y panóptico para ellas:

Las madres del colegio discutían sobre métodos de crianza, admiraban esas sociedades africanas en las que era la tribu entera la que cuidaba y educaba a los niños. Me daban ganas de soltarles:

¿queréis una tribu? Pues os regalo la mía, os regalo sus bondades, que os encierren, que os obliguen a someteros. Podréis dedicaros a vuestros retoños, claro que sí, pero a nada más, y harán lo posible por ir rebajando vuestra dignidad hasta que no recordéis que la habíais tenido.

4 **Conclusión desde una reflexión sobre la forma y el lenguaje**

Al decir la experiencia encarnada, al nombrar y leer el cuerpo violentado de las mujeres de ayer y de hoy, las escritoras reflexionan también sobre el peso de los relatos que configuran subjetividades, contribuyen a la interiorización de los juicios controladores, a la banalización de la violencia, al silenciamiento o nos conducen al masoquismo. Por eso, Marta Sanz (2016, 203) recuerda en *Éramos mujeres jóvenes* cuánto importan las historias que socializamos:

Porque la realidad se relaciona con sus representaciones, me parece que deberíamos poner muchos de esos relatos en cuarentena para evitar que las mujeres sigamos deseando ser musas y víctimas, seres vampirizados por el amor, atados por las cuerdas del contemporáneo bondage light de Grey y de sus sombras, mujeres sufrientes llevadas por sus pasiones como si sus pasiones les naciesen de un insobornable centro biológico, incontinente y torrencial, y no fueran más bien el fruto de una construcción.

El papel de las escritoras, en el nuevo empuje masivo del feminismo despertado por la crisis financiera y política desde el principio de la década anterior, se vincula con lo simbólico, las representaciones, la dirección de los relatos, y el lenguaje. Pensar la lengua es también pensar los conceptos e imaginar los que nos hacen falta para expresar mejor todas las sensibilidades y experiencias. Desde el dolor de la pérdida, la protagonista de *Leña Menuda* de Marta Barrio (2021, 231) observa así: «A veces la lengua se queda corta. Debería haber una palabra para los padres que se han quedado sin hijos, igual que la hay para los hijos que se han quedado sin padres. Me siento huérfana de esperanza».

En boca de santa Teresa de Jesús, Cristina Morales (2015) nos recuerda la necesidad que las mujeres tienen de destruir las formas y los lenguajes heredados, que no les permiten decir el mundo como lo perciben, de lo que ya nos avisaron, entre otras, Virginia Woolf y Adrienne Rich:

A mí me parece que no, y esa es mi miseria: que no puedo hacerme ver al mundo ni puedo haceros ver el mundo a vos como mi entender querría, que lo que escriba, si quiero que se lea, debe estar

al gusto del lector y no de su autora. ¿No es eso extraño? Si he de escribir para edificar, ¿cómo voy a levantar ningún edificio sobre el suelo del lector sin antes echar abajo el edificio que ya está ruinoso? Escribir para dar gusto, ¿no es echar más escombros sobre las ruinas, o es quizá limpiarlas y recolocarlas, haciendo como que se construye, cuando en realidad no hay edificio sino una ordenada montaña de basura? ¿Eso me queréis, padre, animándome a escribir: basurera? (43)

Las palabras de las que no quieren ser basureras se las han tenido que tragar muchas mujeres por la censura moral, social, política y, en el juego de ecos que realiza Morales con su propia situación, económica. La narrativa actual da cuenta a menudo de un proceso que llevó a las escritoras a dar la callada por respuesta a todo tipo de violencia, o a presentar la cara forzada de la mujer amable, hasta que se empezaran a formar palabras en su interior, que las iban a envenenar si no las dejaban salir, como analiza la protagonista de «La amabilidad» de Sara Mesa (2019, 37): «Calla porque siempre calla, porque está acostumbrada a callar, pero no para sus adentros, no ahí, en su interior, donde están empezando a crecer las palabras que algún día, muchos años después, serán escritas». Por eso, surgen en estas novelas tantos gritos. En la obra de Sara Mesa, las mujeres suelen hablar mucho menos que los hombres, ellas parecen otorgar calladamente frente a un discurso aparentemente objetivo y articulado que tiene como meta dominarlas, y se despliega al lado de la verdad, tal como observaba Belén Gopegui (2019, 68-9) en 2005:

Habitamos hoy en el reino del habla salvaje. En ese reino, la retórica obedece sobre todo a su acepción de uso más común; la retórica es ropaje y disimulo, encubrimiento del interés bajo el manto de palabras que un día nos conmovieron y cuyo uso deshonesto logra, sin embargo, conmovernos todavía.

Pero la retórica masculina pocas veces logra sus objetivos en la obra de Mesa: aunque calladas o torpes, las protagonistas suelen encontrar formas de resistencia pasiva, esquivando, mintiendo, como hace en *Cicatriz* (2015), estando donde no se las espera, como en el relato «Nosotros, los blancos» de *Mala Letra* (2016, 106-8) o prefiriendo al hombre que carece de palabras antes que al seductor parlanchín como en *Un amor* (2020).

Las escritoras actuales rara vez practican la metaficción como un juego literario que serviría para desplegar su erudición. Las incursiones reflexivas en el seno de su narrativa suelen apuntar hacia la voluntad de desactivar los viejos mitos que naturalizan el estatus subalterno de las mujeres en nuestras sociedades humanas, sirven para disputar las jerarquías en el orden simbólico y concreto

(la centralidad de lo económico, lo emocional, de los cuidados) o para redefinir el perímetro de lo que se considera literatura y de su función en la sociedad. Aquellas que se han dedicado durante siglos a limpiar se proponen ensuciar, nada más y nada menos que el lenguaje y la literatura. Esta declaración de principios la pone Marta Sanz (2020) en boca de su coro de asesinadas y asesinados, hacinados desde 1939 en una fosa común del pueblo de Azafrán/Azufrón. Conciérne al legado de las luchas republicanas y de la represión franquista, pero se puede extender también a las reivindicaciones de todas las *pequeñas mujeres rojas* de la historia con minúscula:

Ensuciaremos la literatura con panfletos y los panfletos con la literatura porque las palabras no son un cuarto que pueda desinfectarse con lejías. [...] Uno de los mayores problemas de las calaveras, en abstracto, es nuestra sensibilidad dental; en concreto, las calaveras de fosa común compartimos otro problema más político: no vamos a creer nunca que nosotros, asesinadas y asesinados, no podamos recitar nuestros himnos, fantasías y alabanzas. Si nos cerráis las bocas, agujeros de los dientes, en nombre de la equidistancia, la limpieza del canon y de Pachelbel, de la ortodoxia de no utilizar ni los adjetivos ni las tesis en vuestros libros de tapa dura, tendréis que explicarnos de qué lado cae el fanatismo. (332)

La literatura feminista actual postcrisis no es literatura de tema feminista (o no solo), sino literatura de enfoque, forma y lenguaje feministas. No significa que haya homogeneidad en esta narrativa, sino al contrario, que cada autora, desde su propio mundo, puede dejar crecer su imaginación más allá de los límites que el canon androcéntrico le había fijado, a veces en diálogo con sus discursos, otras veces en otro lugar. En absoluto se trata de una literatura identitaria, la identidad no es el tema. Lo son el afán de entender, el de restablecer un tipo de justicia simbólica, el de crear vínculos y construir pensamiento colectivo, el de inventar y proporcionar herramientas intelectuales para defenderse, el de inventar otros relatos, el de luchar por abrir brechas en la «verosimilitud dominante» (Goepgui 2019, 134).

Bibliografía

- Adón, P. (2022). *De bestias y aves*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Ahmed, S. (2010). «Killing Joy: Feminism and the History of Happiness». *Signs*, 35(3), 571-94.
<https://doi.org/10.1086/648513>
- Álvarez Blanco, P.; Gómez Quiñones, A. (eds) (2016). *La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*. Madrid: Libros en acción.
- Arnáu, V. (2023). «¿En qué comunidades es más difícil abortar?». *Antena 3*, 17 de enero.
https://www.antena3.com/programas/espejo-publico/noticias/que-comunidades-mas-dificil-abortar_2023011763c6961d3c81f20001d97ba8.html
- Ayete Gil, M. (2019). «Forma e ideología. Mecanismos de integración y de sumisión en Lectura fácil, de Cristina Morales». *Kamchatka*, 14, 625-39.
<https://doi.org/10.7203/KAM.14.15632>
- Ayete Gil, M. (2021). *Ideología, poder y cuerpo: la repolitización de la narrativa española en castellano (2011-2020)* [tesis doctoral inédita]. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Barrio, M. (2021). *Leña menuda*. Barcelona: Tusquets.
- Barrios, N. (2018). «María Pandora». Sanz, M (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso, 147-66.
- Becerra Mayor, D. (2019). «Dispositivos biopolíticos e institucionalización de los cuerpos en Lectura fácil de Cristina Morales». *Ínsula*, 874-875, 51-4.
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Barcelona: Bellaterra.
- Bonvalot, A.-L. (2016). «Le discours romanesque face au capitalisme: mobilisation des affects et contingence des représentations». *L'homme & la société*, 200(2), 121-38.
<https://www.cairn.info/revue-l-homme-et-la-societe-2016-2-page-121.htm>
- Braidotti, R. (2003). «Les sujets nomades féministes comme figure de multitudes». *Multitudes*, 12(2), 27-38.
<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2003-2-page-27.htm>
- Carrero, N. (2022). *Otra*. Madrid: Tránsito.
- Claesson, C. (ed.) (2019). *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata.
- Díaz-Mas, P. (2014). *Lo que aprendemos de los gatos*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz-Mas, P. (2016). *Lo que olvidamos*. Barcelona: Anagrama.
- Díaz-Mas, P. (2020). *El pan que como*. Barcelona: Anagrama.
- EFE (2022). «El 78% de las jóvenes retrasa su maternidad por causas socioeconómicas». *el Periódico de España*, 13 de septiembre.
<https://www.epe.es/es/sociedad/20220913/78-jovenes-retrasa-maternidad-causas-75370241>
- El Hachmi, N. (2020). «Confinadas de por vida». *El País*, 11 de abril.
https://elpais.com/elpais/2020/04/10/opinion/1586531279_940591.html
- El Hachmi, N. (2021). *El lunes nos querrán*. Barcelona: Destino.
- Fallarás, C. (2018). *Honrarás a tu padre y a tu madre*. Barcelona: Anagrama.
- Fallarás, C. (2019). «Mi vulva». Sanz, M. (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso, 167-78.
- Galdón Corbella, C. (2022). *Un feminismo de código abierto. Del movimiento 15M a las huellas feministas del 8M (2011-2019)*. Madrid: Ménades Editorial.

- Gopegui, B. (2019). *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*. Barcelona: Debolsillo.
- Guindo, D. (2022). «Los investigadores siguen con las protestas por los contratos basura pese a prometer el ministerio hacerlos indefinidos». *Las provincias*, 9 de marzo.
<https://www.lasprovincias.es/comunitat/investigadores-csic-protestan-20220309121614-nt.html>
- Hellín García, M.J.; Corbalán Vélez, A. (2019). *Todos a movilizarse. Protesta y activismo social en la España del siglo XXI*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- Jornet Somoza, A. (2020). *Un pensar vulnerable. El ensayo de la precariedad en el campo intelectual de la crisis económica (2008-2018)* [tesis doctoral inédita]. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- Labrador Méndez, G. (2012). «Las vidas ‘subprime’: la circulación de ‘historias de vida’ como tecnología de imaginación política en la crisis española (2007-2012)». *Hispanic Review*, 80(4), 557-81.
- Langle de Paz, T. (2011). *La rebelión sigilosa. El poder transformador de la emoción feminista*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Lluch-Prats, J. (2015). «Escritores españoles ante la crisis: propuestas de una literatura de intervención social». *HispanismeS*, 9, 4-16.
https://hispanistes.fr/images/PDF/HispanismeS/Hispanismes_9/2_LLUCH-PRATS_Javier_HispanismeS_9.pdf
- Martínez, G. (2012). *CT o Cultura de la Transición*. Barcelona: Debolsillo.
- Martínez, L. (2021). *Carcoma*. Jaén: Amor de madre Editoras.
- Martínez Fernández, Á. (2017). «Marta Sanz: Clavícula (Mi clavícula y otros inmensos desajustes)». *Diablotexto Digital*, 2, 236-41.
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.2.11275>
- Martínez Fernández, Á. (2018). «Lxs obrerxs ocupan la palabra pública». Peris, J. (ed.), *Cultura e imaginación política*. París; México: RILMA2; ADEHL, 63-92.
- Martínez Fernández, Á. (2019). «Ficciones de lo común: narraciones colectivas frente a un futuro incierto». Candel Vila, X. (ed.), *Entresiglos: del siglo XX al XXI. Estudios en homenaje al profesor Joan Oleza*. Valencia: Universitat de València, 340-56. Anejos de Diablotexto Digital 4.
<https://dx.doi.org/10.7203/anejosdiablotextodigital-4>
- Martínez Fernández, Á. (2021). «Los hijos de los hijos de la clase obrera: fantasmas, barrios e impostores en la ficción literaria del siglo XXI». *Études romanes de Brno*, 42(2), 105-22.
- Menéndez Díaz, M. (2018). «Entre los acontecimientos y las tramas». Gago, V. (ed.), *8 M. Constelación feminista*. Buenos Aires: Tinta Limón, 73-84.
- Mesa, S. (2015). *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama.
- Mesa, S. (2016). *Mala letra*. Barcelona: Anagrama.
- Mesa, S. (2019). «La amabilidad». Sanz, M. (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso, 23-42.
- Mesa, S. (2020). *Un amor*. Barcelona: Anagrama.
- Mesa, S. (2021a). *Perrita Country*. Madrid: Páginas de Espuma.
- Mesa, S. (2021b). *La familia*. Barcelona: Anagrama.
- Morales, C. (2013). *Los combatientes*. Barcelona: Anagrama.
- Morales, C. (2015). *Malas palabras*. Barcelona: Lumen.
- Morales, C. (2018). *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- Moreno, L. (2022). *La ciudad*. Barcelona: Lumen.

- Naval, M.Á. (2021). «Estirpe de perpetradores (pequeñas mujeres rojas de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)». *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, 26, 39-60.
<https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22097>
- Peris Blanes, J. (ed.) (2017). «Creación colectiva, cooperativismo y sinautoría cultural». *Kamtchatka*, 9.
<https://doi.org/10.7203/KAM.9.10568>
- Picornell Belenguer, M. (2022). «Hacia una poética crítica del gesto compasivo. Poemas en la encrucijada entre los estudios subalternos y afectivos». *Cultura, Lenguaje y Representación*, XXIX, 91-108.
<http://dx.doi.org/10.6035/clr.6363>
- Portela, E. (2021). *Los ojos cerrados*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Sánchez, M. (2019). «La forastera». Sanz, M. (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso, 81-96.
- Sánchez-Andrade, C. (2014). *Las inviernas*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez-Andrade, C. (2019). *El niño que comía lana*. Barcelona: Anagrama.
- Sánchez-Andrade, C. (2022). *La nostalgia de la Mujer Anfibio*. Barcelona: Anagrama.
- Santa Teresa de Jesús [1562-65] (1993). *Libro de la vida*. Ed. por D. Chicarro. Madrid: Cátedra.
- Sanz, M. (2013). *Daniela Astor y la caja negra*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, M. (2014). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.
- Sanz, M. (2016). *Éramos mujeres jóvenes. Una educación sentimental de la Transición*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.
- Sanz, M. (2017). *Clavícula*. Barcelona: Anagrama.
- Sanz, M. (2019). «Prólogo afónica». Sanz, M. (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso, 11-21.
- Sanz, M. (2020). *pequeñas mujeres rojas*. Barcelona: Anagrama.
- Touton, I. (2015). «Destape del destape. Deconstrucción de un poder modelador en la novela Daniela Astor y la caja negra (2013) de Marta Sanz». Colin, C. et al. (eds), *Imagen y verdad en el mundo hispánico. Construcción / Deconstrucción / Reconstrucción*. Dijon: Orbis Tertius, 262-85.
- Touton, I. (2018). *Intrusas*. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico.
- Touton, I. (2021). «Ensayos de no ficción de autoría femenina». *Quimera. Revista de Literatura*, 446, 29-32.
- Touton, I. (2022). «El campo literario post-15M desde una perspectiva feminista». *Cahiers de civilisation espagnole contemporaine*, 28.
<https://doi.org/10.4000/ccec.13024>
- Usón, C. (2019). «Vida de una discípula de Satanás». Sanz, M. (ed.), *Tsunami. Miradas feministas*. Madrid: Sexto Piso, 67-80.
- Vargas Llosa, M. (2018). «Nuevas inquisiciones». *El País*, 18 de marzo.
https://elpais.com/elpais/2018/03/16/opinion/1521215265_029385.html
- Wiener, G. (2009). *Nueve lunas*. Barcelona: Random House.
- Zafra, R. (2016). *Los que miran*. Madrid: Fórcola.

Literatura catalana

Ideología lingüística e identidad nacional en tríptico de Marta Rojals

Júlia Ojeda Caba

Universitat Oberta de Catalunya, Espanya

Abstract This chapter examines key cultural, political, and literary issues intertwined within the postcrisis Catalan context. Through a detailed study of Marta Rojals' novels, it offers a cross-analysis of formal literary elements with concepts from sociolinguistic studies and the framework surrounding the *Normalització pujolista* project and its connection to the culture of Spain's Transition to democracy. The chapter sheds new light on some of the most prominent social and political conflicts in contemporary Catalonia since the collapse of the real estate bubble and the onset of the Catalan independence movement. Simultaneously, the author seeks to identify the elements driving the re-politicization of current Catalan narrative, considering factors such as linguistic conflict, national identity, and gender. The chapter also expands the understanding of what can be considered political in other literatures of the Spanish State.

Keywords Marta Rojals. CN/CT. Linguistic conflict. National identity. Gender.

Índice 1 Introducción. – 2 De aquella transición esta normalización: las crisis y el malestar catalán. – 3 La Cultura de la Normalització: el concepto. – 4 Ideología, conflicto lingüístico e identidad nacional como desafío al régimen normalizador: el caso Rojals.

1 Introducción

Fue en el año 2008 cuando estalló la gran crisis financiera global que lo cambió todo, o como mínimo, la percepción de todo. En el contexto del Estado español, la burbuja inmobiliaria implosionó, poniendo fin a los años de ladrillazo y bonanza milagrosa, para dejar paso a nuevos tiempos de austeridad y recortes de presupuesto público. Sin embargo, la crisis financiera fue la punta del iceberg, el evento más espectacular del periodo que se inició entonces, pero no el único. Fueron múltiples y diversas las protestas que a principios de la década de 2010 ocuparon las calles y las plazas a lo largo y ancho del territorio estatal, y que independientemente de cuál fuese su motivación principal, eran el síntoma de que, junto a la burbuja financiera, también había estallado la burbuja ideológica dentro de la cual el Estado llevaba inmerso desde la Transición. Se hacía así evidente la fragilidad constitutiva –antes ‘solo’ alterada principalmente por el conflicto vasco– del contrato social y político basado en el consenso y la concordia recogidos por la Constitución de 1978. Se rompía también definitivamente con la apariencia de normalidad inquebrantable, quedando al descubierto las estructuras, los pactos, los silencios, los agravios, las disfuncionalidades, las dinámicas y las jerarquías que en épocas más estables habían quedado neutralizadas y se habían asimilado como naturales por parte del inconsciente colectivo general. En el seno de la sociedad catalana, especialmente a partir de la sentencia del Tribunal Constitucional de junio de 2010 que recortaba el *Estatut* autonómico previamente refrendado, la correlativa manifestación de rechazo y el posterior estallido del *Procés* independentista, se abrió un ciclo de altísima combustión social y política que combinaba una suerte de malestar histórico específicamente catalán, con un malestar más general frente a la crisis económica.

El objetivo principal de este artículo es el de analizar cómo se han traducido dichos malestares en el terreno cultural, y más específicamente en el literario, entendiéndolo, como lo hace Josep Anton Fernández (2008, 32), que es en el primero donde se deciden las cuestiones relacionadas con la identidad colectiva y el modelo de sociedad, y donde se expresan las ansiedades vinculadas con estas mismas. Al mismo tiempo, se comparte la visión específica en que la literatura, y más especialmente el género novelístico, a pesar de la crisis que sufre desde los ochenta como consecuencia de la entrada a los mercados globales, sigue manteniendo un fuerte carácter simbólico y una capacidad importante para articular discursos de modelaje social (Fernández 2008; Carolina León 2012). En este sentido, este capítulo también persigue una cierta voluntad de contrastar el grado de politización de la sociedad catalana, que, como destaca Jordi Muñoz (2020, 9), se traduce en los hábitos y las preferencias

de lectura.¹ A la reflexión de Muñoz cabe añadir la de Manuel Ollé (2019) alrededor del proceso de repolitización que parece estar experimentando parte de la narrativa catalana contemporánea, en un retorno hacia espacios más vinculados a la política, la cual tiene en cuenta ejes como el social, el nacional o el de género, sin convertirse necesariamente en un grito de denuncia, reivindicación o partidismo. Es decir, el proceso descrito por Ollé parece más bien apuntar a un aumento de la consciencia de la dimensión política de la escritura por parte de los autores y de las implicaciones colectivas que hay en el simple acto de narrar. Aunque Ollé no especifica a qué se refiere cuando emplea el término repolitización, me parece interesante aplicar aquí, en parte, la definición elaborada por la hispanista Maria Ayete Gil (2023, 71-2) alrededor del cambio que ella ha detectado en la producción novelística española post-15M:

Frente a las borraduras del mito de la Transición opongo el prefijo “re-” en la acepción que lo contempla como intensificador para reconocer, y no borrar, la labor crítica de textos anteriores al levantamiento contestatario de los indignados y hablar de un proceso, el de la repolitización de la novela, que no supone un mero retorno de la política a la ficción narrativa sino, más bien, una intensificación de la producción de este tipo de novela. Lo que ocurre tras el 15-M es que la irrupción de un marco *otro* impulsa o estimula la producción y propagación de textos discrepantes con la versión legitimada de la realidad.

Digo en parte porque en el caso catalán no me atrevería tanto a hablar de un aumento de la producción de novelas políticas, entendiendo que la categoría misma requiere de una definición más elaborada y específica de lo que se entiende por ‘novela política’ en el contexto catalán. Sin embargo, sí que creo que el matiz reiterativo e intensificador de Ayete Gil –aunque como se verá no será tanto a raíz del 15M sino más bien en relación con acontecimientos vinculados con el conflicto nacional catalán– sirve tanto para analizar el retorno de lo político en la ficción narrativa catalana. Como para apuntar a un giro crítico y de recepción que ya se introdujo con el marco de los estudios culturales, y que tiene que ver precisamente con una voluntad de leer los textos políticamente, o, dicho de otro modo, que se está prestando más atención crítica a la dimensión ideológica de las obras literarias.

1 Es relevante destacar cómo, a lo largo de los últimos diez años en Catalunya, se han publicado decenas de novelas sobre el ‘Procés’, pudiéndose considerar como un verdadero género literario en sí mismo, como así lo abalan estudios como el de Eugeni Giral Quintana *Els 525 llibres del procés* (2019). Quizás esto explicaría el impacto menor que ha tenido dentro del circuito literario catalán, el otro fenómeno editorial destacable del período, el de la ‘literatura de la crisis’ (Becerra Mayor 2018; Claesson 2019).

En esta dirección, en su estudio *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*, Alfons Gregori (2015) subraya hasta qué punto existen concepciones diferentes de lo ideológico tanto entre grupos artísticos, modalidades literarias, corrientes estéticas como dentro de los proyectos literarios de los autores. Estos aspectos, a su entender, también influyen y condicionan la interpretación y la recepción de las obras por parte de la crítica y los lectores. Gregori añade un argumento que creo que es perfectamente trasladable a la literatura de poscrisis en general:

En lo referido al estudio de los textos fantásticos de la literatura catalana y española peninsular, [...], cabe incidir en los aspectos históricos y en la diversidad cultural, que también contribuyen a conferir significados específicos a los conceptos políticos, ayudando a modelar de modo divergente -incluso entre el ámbito catalán y español, y sus respectivas regiones- las esferas que conformarán ideologías en el tiempo de escritura y también en el tiempo del relato. (202)

Así pues, a mi entender, resulta imprescindible pensar en términos de comunidad, o si se prefiere, de sistema político nacional, lingüístico y literario en los que el escritor y el texto se insieren, de manera más o menos inconsciente, si se quieren rastrear las huellas de la (re)politización de la novela catalana de poscrisis. La finalidad última de estas páginas será observar cómo operan estas cuestiones a partir de la narrativa de Marta Rojals,² no tanto como caso de estudio concreto, sino más bien como ejemplo paradigmático que presenta un conjunto de singularidades específicas que la convierten en uno de los nombres principales en el campo de estudios sobre literaturas de poscrisis tanto a nivel catalán como estatal. Más particularmente me interesa presentar un inédito análisis de corte sociolingüístico de la novelística de Rojals, partiendo de la premisa que la lengua es uno de los elementos a través de los cuales es posible delinear tanto el proceso de politización de la autora como de sus textos, en la medida en que esta es empleada para dar visibilidad a distintos conflictos que aparecen en sus novelas. Dicho de otro modo, la lengua no es solo una cuestión que aparece de manera tematizada en sus textos, sino que es uno de los motores de su escritura. Así pues, poniendo el foco en la relación entre cuestiones formales como el dialectalismo y la antiestandarización, e ideológicas, la actitud y

2 Marta Rojals i del Álamo (1975) es una escritora, articulista y arquitecta catalana de la cual se le desconoce la identidad pública. Se dio a conocer con su primera novela *Primavera, estiu, etcètera* en el año 2011 y desde entonces se ha convertido en un verdadero fenómeno editorial, tanto de éxito comercial como de popularidad. Tal reconocimiento también se ve acentuado por los artículos periódicos que escribe en el digital Vilaweb y su actividad en la red social Twitter/X.

la consciencia idiomática, el objetivo es extraer la propuesta política que emana del conjunto de su proyecto literario. A su vez, este proyecto se puede interpretar como un desafío a los paradigmas normativos propios de la *Cultura de la Normalització*, que también permite establecer vínculos entre las narrativas de la crisis y los nuevos relatos nacionales. No obstante, para llegar al núcleo de este capítulo será necesario radiografiar cómo se imbrican los discursos alrededor de la crisis económica y el auge del independentismo catalán a principios de la década, así como la relevancia que tuvo la respuesta social frente a la sentencia del Tribunal Constitucional que recortaba el Estatut catalán en junio del 2010. A partir de estos dos ejes se planteará la relación existente entre las narrativas de la normalidad democrática catalanas y españolas y sus ficciones, con el fin de poder analizar el malestar histórico catalán por la falta de estatus y de reconocimiento políticos, que también estaban en la base de las movilizaciones independentistas previas al estallido del Procés. Me interesa especialmente conceptualizar el marco cultural y de subjetivación política bajo los cuales se originaron estas narrativas.

2 De aquella transición esta normalización: las crisis y el malestar catalán

Una de las cuestiones principales que se ha atendido muy lateralmente dentro de los estudios sobre narrativas de crisis en el contexto del Estado español es hasta qué punto la situación de crisis económica fue, según Kathryn Crameri (2014), el factor más importante en el crecimiento masivo del independentismo catalán. De hecho, la estudiosa apunta que el cambio de discurso que adoptaron políticos como Josep Carod-Rovira, apostando por las tesis del ‘sobiranisme pràctic’ respecto al catalanismo pujolista, fue definitivo. El giro consistió básicamente en desplazar aquellos elementos que habían definido históricamente la catalanidad (la lengua, la cultura y la identidad) a favor de argumentos proindependentistas que declamaban que el coste de permanecer en España era aceptar -en tiempos de desempleo masivo, recesión económica y de austeridad- las limitaciones de la capacidad de Catalunya para crecer económicamente y poder garantizar el bienestar de todos los catalanes. La popularización de los discursos alrededor de este «new Catalanism of well-being» (55) generaron un nuevo horizonte de expectativas que suplió, en parte y aunque de manera puramente retórica, los agravios y los efectos de la crisis económica y las políticas de recortes públicos. Las principales fuerzas políticas catalanas, independientemente del perfil de su electorado, coincidieron en promover la premisa de que los catalanes estarían mucho mejor económicamente si Catalunya fuese independiente. Se extendía así una versión puramente racionalista que permitía una adscripción al

catalanismo «that comes from the head and the pocket, rather than the heart» (55). Sin embargo, y más allá de esta propuesta de solución técnica a los problemas económicos acentuados por la crisis inmobiliaria, las cuestiones relacionadas con la identidad y las ideas herederianas alrededor de la naturaleza primordial de la cultura y del catalanismo histórico que justificaban que Catalunya era una nación, seguían siendo importantes (59). Es precisamente en la imbricación de estas cuestiones a partir de la cual se debe entender el desencanto progresivo de los catalanes para con los procesos democráticos en la España moderna, que viviría un momento de inflexión definitivo con la sentencia del Tribunal Constitucional que recortaba el Estatut. Ese fue, partiendo de la misma conceptualización que David Becerra Mayor (2021) establece con el 15M, el acontecimiento catalán.

Aunque el Estatut se ratificó mediante referéndum en junio del 2006, tras unas negociaciones entre Artur Mas y José Luis Rodríguez Zapatero a espaldas del Govern, que contemplaban una rebaja considerable de los contenidos, el PP presentó un recurso de inconstitucionalidad. El proceso terminaría con los recortes definitivos marcados por la sentencia del Tribunal Constitucional en el año 2010, y el consiguiente rechazo masivo por parte de la sociedad catalana. La multitudinaria manifestación de respuesta (casi un millón de personas) que llevaba por lema ‘Nosaltres decidim. Som una nació’, evidenciaba así, antes que el 15M, el fin del consenso alrededor del orden constitucional español (Illas 2016, 246). De este modo, una parte importante de la sociedad catalana experimentó un sentimiento de imposibilidad definitiva de obtener más autogobierno dentro del Estado español y la sensación que España era un proyecto irreformable (Antentas 2018, 16). Además, como bien apunta Muñoz (2020), la sentencia marcaba el final de la ambigüedad inherente en la construcción del estado de las autonomías, la cual, y como analizaré más adelante bajo el paradigma de la Cultura de la Normalització (o CN), era la que permitía crear ficciones diferentes sobre el mismo sistema institucional. El pujolismo, en tanto que cultura política hegemónica, heredada también por los gobiernos posteriores a Pujol, explotaba dicha fantasía haciendo ver que el poder que tenían las instituciones catalanas era superior del que en realidad era. Es decir, actuaba como un estado sin ser un estado, alimentando la negociación que, entre 1993 y el 2000, hicieron posible la gobernabilidad en España (42). Dicha ficción institucional entró en crisis en el 2010, aunque después sería revalidada, o al menos en parte, con el inicio del Procés.

Ya en la manifestación del Estatut se dejaron oír proclamas a favor de la independencia y se bambolearon *esteladas*, en una suerte de anuncio colectivo de que se estaba entrando en una nueva fase histórica que dejaba atrás el catalanismo autonomista y apostaba abiertamente por una ruptura con España. No obstante, hay que tener en cuenta que esto sucedía tres meses después que el gobierno de Zapatero hiciese un

giro hacia las políticas de austeridad en pleno contexto de crisis económica, provocando así una doble crisis de legitimidad de Estado, que sin duda favoreció la emergencia de una crisis múltiple –política, social y nacional– con un trasfondo compartido de malestar democrático (Antentas 2018, 16). Sin lugar a duda, la expresión social de este malestar acabaría traducándose en dos de los grandes movimientos sociales y políticos del periodo de poscrisis en el Estado español: el 15M y el Proceso Independentista. Ya a principios de la década, ambos acontecimientos evidenciaron la crisis de consenso sobre la que se había edificado el mito de la Transición española, el cual, partía, tal como analiza Luisa Elena Delgado (2014) de un cómputo imaginado que daba por supuesta la configuración de un ‘todos’ homogeneizado que presumía de tener capacidad y legitimidad de representar aquello común, mientras que la realidad era que una parte significativa de la ciudadanía, por distintos motivos, no se sentía parte en absoluto de esa totalidad (16).

Maria Ayete Gil (2023) parte del esquema de las democracias de consenso de Jacques Rancière, características por su genética despolitizadora y desconflictiva y se apoya en la idea de la fantasía de la normalidad democrática basada en la cohesión nacional y la eliminación del disenso de Delgado, para ubicar el origen de los pactos que se estipularon durante la Transición española. En esta misma línea, Colom-Montero (2021, 55) apunta que

the term *ruptura pactada* epitomizes how the consensus of the major political parties overcame the legacy of the Francoist period and started a political process that, at the same time, did not entail a profound break with the dictatorial regime. In Paloma Aguilar’s words, “the institutionalization of consensus” was, perhaps, the most outstanding process witnessed during the Transition. It was a question of establishing a new pattern of resolving problems and inaugurating a new era governed by new principles.

A su vez, Ayete Gil (2023) puntualiza, siguiendo a Juan Carlos Rodríguez, que el sistema consensual sobre el que se apoya el régimen del 78 no es exclusivo de la democracia española, y que básicamente ha de entenderse como «‘un nuevo orden político e institucional’ que busca equipararse a las democracias parlamentarias del resto de países europeos» (61). Sin embargo, tanto el traspaso de régimen sin una fiscalización política y judicial de la dictadura, la herencia borbónica o los procesos de normalización autonómica que vivieron tanto Catalunya como Galicia³ y que fueron también pensa-

3 Para un análisis más pormenorizado del caso gallego ver el capítulo «Fora do normal: do Piñerismo à normalización na cultura galega contemporánea» que Helena Mi-guélez-Carballeira (2020) dedica a la cuestión.

dos para garantizar la estabilidad del nuevo orden –paralelamente al conflicto vasco, que funcionaba como elemento disruptivo de la fantasía de la normalidad nacional donde ETA era el enemigo principal– sí que hicieron evidentes o singulares los pactos, los silencios y las hipocresías del sistema consensual español.

Llegados a este punto, como también señala Delgado, es interesante analizar la construcción de la fantasía de la normalidad democrática española paralelamente al proceso de normalización autonómica que vive también Catalunya, paradigma que se configuró durante las dos últimas décadas del siglo XX, conocido popularmente como la Normalització. Josep Anton Fernàndez (2008) analiza con profundidad no solo la construcción fantasiosa del proyecto de la Normalització en Catalunya desde la restauración de la democracia española, sino también la crisis que esta misma experimenta, en gran parte, por la incapacidad de haberse implementado nunca con éxito o de haber fusionado de manera naturalizada discurso y práctica institucional. Se ha de entender, pues, como «un projecte polític, un procés de transformació cultural i social, i un conjunt de discursos que sustenta tots dos [...] i que sobrepassa de llarg la problemàtica lingüística» (32), que tenía por objetivo convertir Catalunya en un país ‘normal’, donde el catalán fuese la lengua vehicular, donde se compartiese un mismo sentimiento de identidad nacional y donde, dice Fernàndez (2008, 233), las infraestructuras, los hábitos de consumo cultural y el equilibrio entre alta y baja cultura fuesen competentes con el resto de las sociedades europeas avanzadas, y, sobre todo, con independencia de la cultura española. Además, añade que la normalización lleva a redefinir los discursos sobre la identidad nacional catalana, presentarla como legítima y, a su vez, discursivamente neutra (233). Cabe destacar que esa concepción normalizadora del campo cultural catalán limitaba su liderazgo (o la percepción de sí misma) a la esfera institucional, obligaba a la renuncia de antiguas e históricas actitudes de resistencia o militancia activa con el fin de mostrarse sólida, cohesionada y enteramente democratizada.

Es precisamente en este sentido que Antoni Maestre-Brotos (2015) establece paralelismos entre la normalización cultural y lingüística catalanas con las narrativas de normalidad democrática españolas. Él mismo afirma que la Transición fue un proceso de configuración nacional, tanto español como catalán, que tenía por objetivo ejecutar políticas regularizadoras que organizaran y encarrilaran el caos existente en un país convulso (40). El conjunto de estas políticas y el proyecto que las incluye, así como sus formas consensuales y neutralizadoras (Ojeda Caba 2021), acaban configurando una política determinada que tiene translación directa en el campo cultural, que se popularizó bajo la etiqueta de Cultura de la Transición o CT (Martínez 2012), característica por su naturaleza altamente despolitizadora, y que tiene su réplica en la Cultura de la Normalització. Además,

como recoge Colom-Montero (2021, 72), siguiendo a Maestre, ambos marcos político-culturales desplazaron propuestas más radicales y maximalistas provenientes del movimiento independentista y de la izquierda radical; esto era, en resumen, cualquier proyecto político que se opusiera o cuestionase los consensos de la Transición.

En esta dirección, Mercè Picornell (2020) parte de las diferentes ópticas que han estudiado el modelo ‘normalizador’ catalán (Cramerí 2008; Fernández 2008) en tanto que programa de articulación cultural dentro de la cultura catalana transicional para, precisamente, poder visibilizar todo aquello que escapa de esta rearticulación. Es decir, la estudiosa analiza aquellos restos que el mismo modelo produce cuando se afirma como proyecto de consenso y que, a su vez, ponen en cuestión su mismo afán generalizador (Picornell 2020, 17). Picornell se interesa por esas líneas historiográficas que, de la misma manera que sucede en el campo hispánico, nos muestran lo que Ayete Gil (2023, 62) ha formulado como «las borraduras sobre las que se construye el relato oficial». ⁴ La cuestión interesante es que Picornell (2020) parte del malestar frente al déficit de normalidad democrática que analiza Delgado (2014) desde el ángulo a través del cual este también se entiende de manera problemática en relación con los nacionalismos ‘periféricos’. Asimismo, señala la ansiedad conflictiva que se produce como consecuencia de la desarticulación nacional de la cultura española y de su incapacidad por definirse sin la oposición o el contraste con sus ‘enemigos internos’ (Picornell 2020, 245). Picornell detecta así, a través de Labrador (2014; 2017) y Delgado (2003; 2014), las interrupciones y los espacios de conflicto en la cultura transicional que ha tendido a percibirse a sí misma, por sus propios ideólogos, como monolítica y que, además, se presenta como ‘española’, sin matices o tensiones nacionales o lingüísticas que socaven su unidad: «el discurs crític central de la CT es contagia així subtilment del discurs nacionalista i aproblemàtic de la mateixa ‘cultura’ la qual ataca» (Picornell 2020, 245). Será interesante ver cómo estas mismas lógicas también se reproducen en el campo cultural catalán, aunque de manera más precaria y debilitada tanto por su propia constitución como por su necesidad de disputarse, en parte, el espacio con las dinámicas de la CT. Sin embargo, las aportaciones de Picornell son imprescindibles para evitar explicaciones mecanicistas que se centren en presentar el proceso transicional como una evolución desde el *resistencialisme*

⁴ Ayete Gil menciona distintos episodios silenciados por el propio mito de la Transición que van desde las manifestaciones en contra de la entrada de España en la OTAN (1981), hasta los GAL, pasando por todos los movimientos contraculturales analizados por Germán Labrador en *Culpables por literatura* (2017). Tanto el trabajo de Picornell como el ensayo *Gestió del caos* (2018) de Aleix Salvans sirven para analizar cómo sucede lo mismo en el caso catalán, y permiten ensanchar las grietas de la historiografía cultural y literaria oficiales.

hasta la Normalització, construyendo así una linealidad que expulsa aquello que es resistente a la contemporaneidad y lo convierte en obsoleto, propio de una época ya superada (246-7).

En definitiva, el crecimiento y la masiva politización de la sociedad catalana a partir del estallido del Procés en 2012 no puede entenderse sin el ciclo de movilizaciones anterior (2005-10), el estallido de la burbuja inmobiliaria y la sentencia del Constitucional contra el Estatut. Esta última fue, en sí misma, el acontecimiento que propició que el independentismo catalán moderno, tal y como lo plantea Colom-Montero (2021), se convirtiera a lo largo de la década de los 2010, especialmente durante los meses después del referéndum del 1 de octubre de 2017, en el mayor desafío al marco institucional español posfranquista, sobre todo porque puso en entredicho la base estructural sobre la que se había sostenido la fantasía nacional española de la que habla Delgado (2014), basada principalmente en asociar normalidad democrática con unidad territorial. Sin embargo, la doble condición del Procés, por su carácter institucional e institucionalizador y su vertiente más popular, no estuvo exento de reproducir unos marcos de subjetivación y una cultura política muy marcados por las mismas lógicas y la misma aspiración que había sustentado el espejismo de la Normalització autonomista. Solo hace falta recordar la campaña ‘Un país normal’ que Òmnium Cultural desplegó en 2014 en el marco de la consulta popular del 9N. En este sentido me interesa analizar como parte de la narrativa catalana de poscrisis, y en este caso concreto, la narrativa de Marta Rojals, cuestiona y problematiza dicho paradigma a partir de elementos y discursos que, paradójicamente, le son constitutivos, como por ejemplo la lengua y la identidad catalana. La intención es demostrar que son aspectos a partir de los cuales se puede estudiar la (re)politización de la literatura catalana de poscrisis en las líneas planteadas por Muñoz (2020) y Ollé (2019).

3 La Cultura de la Normalització: el concepto

El hecho de analizar la construcción de la fantasía de la normalidad catalana bajo la periodización de poscrisis representa no solo una revisitación de los estudios previos a la Normalització (Crameri 2008; Fernández 2008; Picornell 2020; Colom-Montero 2021), sino que quiere ser una propuesta original que pretende, por un lado, ampliar y complementar las conceptualizaciones ya existentes, y, por el otro, situar su vigencia y revalidación en el contexto del Procés. La finalidad es entender la composición de los mecanismos de orden simbólico y de los dispositivos de poder social y cultural, pero también de subjetivación, que han regido y rigen los marcos políticos, culturales y mentales desde la Transición española y la Constitución del 78 y su

reproducción en el caso catalán. Partiendo, pues, de la premisa que la Cultura de la Transición (Martínez 2012) es el paradigma cultural que permite sostener, en gran parte, la fantasía de la normalidad democrática española, articularé la propuesta alrededor del término Cultura de la Normalització, teniendo en cuenta que este presenta claras resonancias con el concepto de la CT y que pretende recoger tanto las sinergias y conexiones, como poner de manifiesto las especificidades del campo cultural catalán. Como ya propuse en un artículo anterior (Ojeda Caba 2021), de esta lectura, surge la posibilidad de pensar el proyecto de la Normalització como el paradigma cultural hegemónico en Catalunya, homologable al de la CT. En este sentido, planteo la Cultura de la Normalització como un proyecto político y cultural de índole civilizatoria y de construcción de subjetividades políticas, que presupone una manera única y concreta de hacer las cosas y un discurso institucional concreto que, a su vez, comparte esquemas de representación simbólicas parecidos, mecanismos de oficialización, aunque más débiles y a menudo también amenazados por la misma CT, y agentes públicos que garantizan y legitiman su implementación.

En este sentido, Colom-Montero (2021) apunta que la misma noción de normalidad sobre la cual se articuló el proyecto cultural de la Normalització, quería replicar los esquemas político-culturales de una nación con estado, intención que nació truncada debido al estatus y a la relación de subordinación entre la Catalunya autonómica y el Estado español, lo cual, según Fernàndez (2008), fue definitivo para constatar el fracaso de la propuesta y el malestar general que se derivó. Coincido con Colom-Montero cuando afirma que fue precisamente la propia genética consensual sobre la que se concibió la Normalització, con su propia condición de encaje apromblemático y de subordinación, la que contribuyó principalmente a recrear su propia falacia de normalidad. No obstante, aunque comparto parte del análisis que hace referencia al hecho que la Normalització pretendía hacerse hegemónica sin generar conflictos ni rupturas, la lectura toma otra dimensión cuando se plantea que la propia CN es una reproducción a pequeña escala, aunque con sus especificidades, de la CT española. Como ya se ha planteado, la CT forma parte de una misma operación de Estado que tenía por objetivo desactivar todo potencial disruptivo, por un lado, sobre todo en términos de encaje territorial y administrativo, y, por el otro, asentar las bases de un nuevo orden político y de una manera concreta de hacer las cosas, tanto en Catalunya como en el resto del Estado. De algún modo, la Normalització no fracasa por qué no entra en conflicto con España, sino que básicamente no estaba pensada para hacerlo. Es precisamente con el estallido de la crisis catalana y el auge del independentismo dentro del ciclo de poscrisis que se produce la paradoja que permite visibilizar de manera *otra* tanto las costuras de la CN, en tanto que aparato de reproducción

ideológica de la fantasía institucional autonomista catalana, como la base de su propia configuración. Esas mismas lógicas normalizadoras estuvieron marcadas no solo por el marco retórico general alrededor de la idea de 'el país normal' y el horizonte de expectativas de conversión en un nuevo estado dentro de la Unión Europea, sino que, sobre todo, estuvieron condicionadas por la cooptación institucional y electoralista por parte de los principales partidos catalanistas y los aparatos de reproducción ideológica autonómicos (medios de comunicación, editoriales, tertulianos, productos audiovisuales...) que promovieron una idea concreta, limitada, y en parte, domesticada, de las formas de protesta.⁵ El resultado fue una criminalización y una marginalización de las propuestas discursivas y de organización política alternativas a la línea oficial del independentismo, así como una desconsideración de la capacidad coercitiva del Estado, derivada de la histórica relación de subordinación que la misma CN ya pretendía neutralizar. De hecho, y como señala Helena Miguélez-Carballeira (2019), no es casualidad que la metáfora de la relación matrimonial entre Catalunya y España y la resolución figurativa del divorcio se popularizase como una lectura del conflicto general y fuese validada socialmente también dentro del independentismo en general. Esta lectura no solo negaba la condición de subalternidad de Catalunya, sino que también falseaba cierta idea de horizontalidad sobre la cual se pudo seguir reproduciendo la cultura despolitizadora de la CN, que tuvo su translación al terreno de la ficción novelística pre y post-1 de octubre (Ojeda Caba 2022a; 2022b).

En definitiva, es interesante constatar que parte de la literatura catalana de poscrisis, con autores como Julià de Jòdar, Francesc Serés, Marta Rojals o Núria Ribalta, ponen el foco en aspectos como la recuperación de la memoria obrera y de las luchas que tuvieron lugar durante la Transición, la Guerra Civil y el franquismo, o el conflicto lingüístico y nacional catalán, desafiando así las propias lógicas de la CN y desde una perspectiva política que, a partir del caso específico de Rojals, vienen a ensanchar los límites de lo que se puede entender por político o por novela politizada. En esta dirección es estimulante el planteamiento que hace Ayete Gil (2023, 64) cuando afirma que:

la despolitización de la cultura en las sociedades consensuales se corresponde con una idea de arte desprendido de sus condiciones de producción. [...] De la despolitización generalizada de la cultura española se deriva la consiguiente despolitización, también generalizada, de la novela.

⁵ Con la excepción de algunos episodios que la desbordaron absolutamente como el 1 y 3 de octubre de 2017 o las protestas en contra de la sentencia de los líderes políticos, conocidas como *Tsunami Democràtic*.

A mi entender, estas condiciones no pueden quedarse únicamente ancladas en la relación que existe dentro del conflicto capital-trabajo en el marco del capitalismo avanzado global, sino que, cuando hablamos o pensamos en la dimensión política de la novela de poscrisis en el marco del Estado español, existen otros ejes de opresión a partir de los cuales se manifiestan otro tipo de conflictos colectivos (lingüísticos, nacionales, de género, etc.) a partir de los cuales también se puede analizar hasta qué punto existe una repolitización de la novela a lo largo de década de los 2010.

4 Ideología, conflicto lingüístico e identidad nacional como desafío al régimen normalizador: el caso Rojals

Josep-Anton Feràndez (2008, 44) recopilaba en *El malestar en la cultura catalana* (2008) unas declaraciones del controvertido escritor y articulista Xavier Bru de Sala i Castells donde afirmaba con severidad que aquello que realmente caracterizó la normalidad de la Catalunya de los años ochenta fue la premisa generalizada entre los distintos agentes y actores del campo cultural que, para que el mercado funcionase, lo primero que tenía que quedar atrás eran las viejas actitudes y motivaciones resistenciales propias del antifranquismo catalanista, entre las cuales destacaba la defensa militante de la lengua. Si la comunidad autónoma de Catalunya era ya una parte integrada dentro del consenso administrativo español y la lengua propia del territorio era considerada como lengua cooficial del Estado, no tenían cabida discursos o posicionamientos que hicieran tambalear la frágil estabilidad de aquellos pactos o que cuestionaran la artificialidad de las lógicas constitutivas del régimen normalizador.

En este sentido, la intención aquí es explorar sucintamente algunos de los aspectos de la dimensión lingüística de la narrativa de Marta Rojals con el objetivo de visibilizar hasta qué punto estos ponen en tensión no solo las dinámicas consensuales normalizadoras de la CN, sino especialmente su genética estandarizada y centralista. Esta genética se hace visible tanto en términos lingüísticos como de construcción de una identidad catalana pacífica y aconflictiva que había aceptado e incorporado, sin matices, cuestiones como el bilingüismo natural de los catalanoparlantes o una catalanidad hermanada con una españolidad banalizada. Analizar de manera original la narrativa de Rojals a partir de los parámetros hermenéuticos de las ideologías lingüísticas –en tanto que concepto teórico que organiza el estudio de las relaciones entre lenguaje y poder (del Valle, Meriniho-Geude 2015)– permite poner de relieve una parte importante de la dimensión política de su narrativa, aquella que se centra en abordar conflictos que tienen que ver con la lengua y la identidad catalanas.

A nivel metodológico, mi aproximación analítica parte de la voluntad de leer el conjunto de su obra como un proyecto unitario que experimenta una evolución a lo largo de las tres novelas *-Primavera, estiu, etcètera* (2011), *L'altra* (2014) y *El cel no és per a tothom* (2018)-⁶ y que he convenido a titular como un tríptico de la poscrisis catalana. En este sentido, propongo un abordaje crítico de los textos de manera dialógica y entrelazada que permita analizar cómo este corpus ha representado algunos aspectos del periodo de postcrisis, para poder colocar a Rojals en el centro del debate sobre literaturas de la crisis/narrativas precarias.

Una de las principales ventajas de comprender las tres novelas de manera unitaria es la posibilidad de explorar unas mismas cuestiones sobre varios puntos del territorio catalán: los personajes que los habitan y las particularidades, especialmente lingüísticas, que presentan, desde las Terres de l'Ebre de *Primavera*, a la Barcelona castellanizada de *L'altra*, hasta las zonas desruralizadas del área metropolitana en *El cel*. Así pues, propongo leer la plasmación de esta diversidad geográfica como una representación de carácter nacional, que tendrá que ser leída también paralelamente a la crecida masiva del movimiento independentista catalán a lo largo de la última década. Además, pretendo destacar uno de los aspectos a priori imprescindibles, que posibilitan accionar esta narrativa nacional -la lengua- que, a su vez, también funciona como marca ideológica que permite seguir el proceso de politización tanto de la autora como de sus textos, dado que permite visibilizar parte de los conflictos que aparecen en las novelas. La propuesta de una lectura de conjunto es clave para obtener una imagen más completa de la cartografía nacional a partir de la cual el tríptico de Rojals se organiza en tres ejes capitales: lengua, género y territorio. Aunque, en este capítulo, me centraré exclusivamente en la dimensión lingüística, es una concepción más integral que hay que tener siempre presente.

La idea es que la lengua no es una cuestión que aparece solo de manera temática en las novelas de Marta Rojals (Llobet 2015; Pons 2018), sino que es uno de los verdaderos motores de su escritura. Es fácil demostrarlo: en el caso de *Primavera*, la autora reconoce que una de las cosas que tenía claras en el momento de escribir era que tenía que usar el lenguaje que tenía en mente (Maresma Matas 2011), el catalán nordoccidental. Con esta decisión también reaccionaba contra el proceso de estandarización de la lengua catalana, el papel de TV3 y los esquemas de validación social de los usos lingüísticos todavía vigentes. Del mismo modo vemos como, antes de organizar la historia de *El cel*, ya tenía claro que quería tratar la evolución de la lengua en un periodo largo (Com ho diria.cat 2020). Si bien en varias entrevistas Rojals afirma

6 De aquí en adelante *Primavera*, *L'altra* y *El cel*, respectivamente.

que esta cuestión viene estimulada por una obsesión por la verosimilitud –y aquí resalta el ejemplo de *L'altra*–, creo que esta cuestión presenta una dimensión mucho más amplia. Propongo, entonces, poner el foco en el aspecto formal (dialectalismo y antiestandarización) y en el ideológico (posicionamiento, actitud y conciencia idiomática), así como en la relación entre ambos, a fin de extraer la propuesta política que emana del conjunto de su proyecto literario. Naturalmente, será necesario entender el papel y el funcionamiento de su lengua literaria y de su escritura, para interpretar la posición autorial, desde el momento en el que estas adoptan postulados y posicionamientos característicos de la militancia lingüística, y que puede analizarse como un desafío a los paradigmas normativos propios de la Cultura de la Normalització. En esta dirección, conviene poner en relación estos presupuestos con una voluntad y con unos principios ideológicos más propios del resistencia-lismo antifranquista que con la Normalització, que además se ve reforzada por cierta motivación y reivindicación, sobre todo en la primera novela, de intraductibilidad, hasta el punto de que podríamos hablar de una oposición implícita a la traducción al castellano.⁷

Me interesa entonces plantear esta cuestión como parte del proceso de politización de la narrativa de Rojals y de la vinculación existente entre las narrativas de la crisis (económica y territorial) y los nuevos relatos nacionales surgidos al calor del Procés catalán. El tratamiento y la aproximación a la lengua que lleva a cabo Rojals experimenta una cierta variación progresiva a lo largo de las tres novelas. En *Primavera* ya encontramos condensado el grosor de su propuesta: el dialectalismo (vinculación lengua-territorio) y la antiestandarización. En *L'altra*, se concentra en el impacto del bilingüismo, la globalización y refuerza la idea del conflicto lingüístico como forma de colonización interior, que ya había aparecido ligeramente en su obra debut. Finalmente, en *El cel* explora la necesidad de entender la evolución histórica y social del catalán desde mediados de los años sesenta (la última etapa del franquismo), y los primeros años de la Normalització y de las primeras generaciones escolarizadas en catalán. Nuevamente, la perspectiva cambia si en lugar de analizar las novelas de manera independiente lo hacemos en una lectura de conjunto que resalte expresamente cuestiones vinculadas con la ideología y la actitud lingüística.

⁷ Esta hipótesis se deduce después de consultar la base de datos TRAC (Traduccions del català a altres llengües) del Instituto Ramon Llull, donde se observa que la única obra de la autora que se ha traducido es *L'altra*: al neerlandés en 2015, al francés y al italiano en 2016 y al checo en 2018. Si tenemos en cuenta que tanto RBA-La Magrana, la primera editorial con quien publica las dos primeras novelas, como Anagrama, la editorial de la tercera, son editoriales importantes dentro del circuito literario hispánico, resulta bastante verosímil deducir que sea la misma autora quien no quiere ser traducida ni al castellano, ni tampoco al inglés.

Entrando ya en el análisis, vemos cómo en *Primavera* la lengua actúa como vehículo para impulsar el retorno de Èlia, la protagonista, al pueblo y para reforzar el re-arraigo, dado que esta vuelve a sentirse parte de la comunidad social y lingüística a la que pertenece. Ahora bien, este re-arraigo, que no es otra cosa que la reconexión con los orígenes, con la tierra, con las raíces, se produce por contraste al desarraigo, principalmente lingüístico, por el cual pasó al emigrar a la capital:

Ui, doncs jo, ara que m'hi fixo, ja no sé què dic ni com ho dic. Quan arribo al poble sí que torno a enganxar l'accent, però necessito uns dies d'immersió completa, i quan estic a punt de recuperar-me del tot ja hai de tornar. A Barcelona hai perdut molt. Quan vai arribar, la meitat de les coses les havia de traduir, que si panís, que si moixó, i ara ja no em surten per falta de pràctica. I el "lo"... (i em sap molt greu, eh?), però per avorriment que se me'n fotin, a Barcelona ja el tinc desterrat. (Rojals 2011, 103)

Este fragmento, extraído del diálogo que mantiene con Bernat en el bar del pueblo, horas después de su llegada, ejemplifica como ella va recuperando el habla idiosincrática de la zona (el acento, el léxico, las formas dialectales) a medida que se siente más instalada en el pueblo, y, por contraste, más alejada de Barcelona. Conviene matizar que la ciudad de Barcelona no solo se nos presenta como un espacio de tensión lingüística, sino que también se dibuja como un lugar en que confluyen problemáticas y colisiones de orden social y político. Este aspecto se retomará en *L'altra* y hay que vincularlo con las consecuencias de la crisis económica y territorial, y el contraste de los modelos productivos (pueblo vs ciudad). Sin embargo, en *Primavera*, Bernat, uno de los otros personajes principales, ya llega a verbalizarlo así: «És que Barcelona és un monstre, Pedrona: un monstre devorador de patrimonis lingüístics» (103). En esta frase, ya se entrevé cómo se articula la crítica al paradigma normalizador que comentaba anteriormente, atendiendo al hecho de que se acusa a la ciudad de Barcelona, la capital del país, y a sus hablantes, de operar como un monstruo centralista y estandarizador contra los hablantes de otras variedades dialectales de la propia lengua catalana, quienes finalmente, como se ha visto en la citación anterior, se ven obligados a renunciar al uso de su variante dialectal por miedo a no ser entendidos o incluso ridiculizados. Ahora bien, el diálogo también resalta un efecto de autoconciencia, incluso de revelación, que tiene que ver con la relación de la protagonista y su linaje familiar con el campo, y con la manera de habitarlo:

És una cosa que ja he tingut a les mans, i que en un moment donat vai deixar escapar. Una cosa que tenia quan vivia aquí i anàvem

amunt i avall, déu, déu, i et senties que pertanyies a un lloc. Tenies un sentiment de pertinença, saps? Encara que només sigui per la manera de parlar, perquè el parlar també és una manera de veure el món, diuen, no? (111)

De este modo, se observa cómo, solo a partir del análisis de esta conversación entre Èlia y Bernat, ya se hacen evidentes algunos de los aspectos más relevantes vinculados con la lengua. Así pues, la distinción entre ruralidad/urbanidad y la apelación al sentimiento de pertenencia tienen que ver con la dimensión identitaria del habla. Según César Cisternas Irarrázabal (2017, 109), que parte de las reflexiones de Fredrik Barth y Stuart Hall, se entiende la identidad como un mecanismo de organización social de un colectivo concreto que establece una distinción dialéctica (nosotros vs los otros), y que se articula por medio de construcciones discursivas, pero también materiales, que parten de la historia, la cultura y la lengua comunes. Esto significa que tiene una adscripción determinada a una matriz cultural o, para decirlo de manera clara, que «es la expresión de un sentimiento de vinculación por parte de un grupo» (108-9). Tanto es así que, en las obras de Rojals a menudo aparecen personajes que remarcan activamente su vínculo a una comunidad determinada, por medio de marcas de especificidad lingüística. En el caso de *Primavera*, se observa a partir de las distinciones dialectales:

Havia dit Bon dia amb la “a”, com a TV3, com els forasters de Barcelona, i nosaltres dèiem Bon dia amb la “e”, com nosaltres mateixos. (35)

Jo seia al costat de la Clara, i ens agradava cantar: anyell de déu que lleveu el pecat del món, tingueeeu pietaaat de nosaaaaltres. Però com que la lletra deia “nosaltres”, i al poble dèiem “natros”, també suposàvem que el missatge no anava per natros. (129)

En este sentido, la elección del registro dialectal en la novela tiene que ser leído bajo criterios ideológicos. En primer lugar, se señalan los efectos que tiene el uso y la reproducción, por parte de agentes con autoridad comunicativa e institucional (aparatos de reproducción de la CN, por ej., TV3), de la lengua estándar. Esto deriva en la pérdida de autoestima lingüística de los hablantes del catalán no-central, los cuales, como que no se ven representados lingüísticamente ni en los medios de comunicación principales ni en la mayoría de los productos culturales, desconfían de la corrección y de la asertividad de su variante dialectal. Este hecho refuerza las estructuras de jerarquización lingüística entre las diferentes variedades dialectales de la lengua catalana y su modelo central(-ista) normalizador. La segunda cuestión, es el hecho de reivindicarla como

lengua incuestionablemente literaria. De este modo, la autora entiende la lengua como uno de los elementos más importantes, sino el que más, para caracterizar tanto los personajes (Llobet 2015) como la relación que estos establecen con el entorno. En *Primavera*, la autora emplea la lengua ‘específica’, el dialecto nordoccidental, como un personaje más, que cumple la función, por un lado, de grabar los rasgos, los usos y las costumbres lingüísticas de los pueblos del Ebro que se están perdiendo, y de la otro, de acercarse a la escritura fonética (Llobet 2015).

Además, el análisis de la genuinidad lingüística e identitaria es una de las cuestiones centrales de una argumentación que presenta varias capas. Si bien a lo largo de las otras novelas toma formas distintas, el hecho de subrayar el idiolecto es directamente proporcional a la conciencia, como señala Maria Puig Parnau (2019, 338), «de una angustia o pérdida lingüística» de la cual se hace cargo una parte de la novelística no-urbana contemporánea, que también viene acompañada de una desidealización del lugar del paisaje rural, y con lo cual rompe con las tendencias anteriores (340-1). Las causas de todo se encuentran dentro de las transformaciones de las sociedades actuales condicionadas por la movilidad, por la filtración y el contacto de los idiomas dominantes como resultado también de procesos globalizadores (los cuales tienen efectos exterminadores lingüísticos y culturales), y como consecuencia del proceso forzado de homogeneización de la propia lengua. El modelo dialectal de *Primavera* se confronta y entra en disputa tanto con el catalán estándar como con el paradigma normalizador porque, como dice Puig Parnau, la lengua estándar implica también una homogeneización y un empobrecimiento lingüístico que, en pro de una entidad político-administrativa y de una modernización que, además, ahora podemos entender como superficial, finita, parcial o al menos en crisis, arrincona las concreciones y diversidades dialectales y así, el grosor humano, el peso cultural y la forma local de la lengua (345). Además, la posición de reticencia y beligerancia contra la lengua estándar que presenta la novela *Primavera* de Rojals tiene que leerse paralelamente como un gesto de creación y de concepción de la propia obra como un texto intraducible, que, de algún modo u otro, parece estarnos diciendo ‘escribo para los míos en la lengua de los míos’.

Es también en el diálogo entre Èlia y Bernat donde ya se hacen explícitas, como se ha avanzado, las relaciones de fuerza y de tensión existentes dentro del propio dominio lingüístico catalán, con especial centralidad de Barcelona, donde Èlia llega a tener sentimientos de extranjería con su propia comunidad de vecinas. Por medio de Bernat se introduce la perspectiva ideológica, puesto que él habla explícitamente de colonialidad, y deja así entablado el conflicto político, no solo lingüístico, que atraviesa el resto de la novela y las dos siguientes:

A tu el que et passa és que ets una emigrant i encara no te n'has adonat. [...] es pot ser emigrant de moltes coses, de realitats, de sentiments, de la llengua, també.

Ella replica amb les decepcions que ha tingut a Barcelona. Sobretot amb la seva comunitat de veïnes, de barri: [...] intentes fer una mica de barri, però el barri i la gent van pel seu cantó [...] en deu anys que fa que visc al mateix pis només me saludo amb la veïna del davant i gràcies, i una veïna nova, l'altre dia [...] Va i em diu: Ay, ¿hablas catalán?, pero ¿tú eres de aquí?

El Bernat branda el cap: Colonialistes.

—[...] la jo de veritat s'explique des d'aquí, [...] Allà m'hai intentat fer a mi per omissió (per fugida).

—[...] un dia te'n vas a buscar un món millor, per necessitat, en el teu cas pels estudis, per fer una carrera i emigres -Euroooopa, Euroooopa-, i després t'adones que tots els al·licients que et van impulsar a fer les maletes, quan els tens a la mà, tampoc et donen l'assossec que esperaves. (Rojals 2011, 112-13)

En las novelas de *L'altra* y *El cel*, el sentimiento de pertenencia a la comunidad y la visibilización del conflicto lingüístico-identitario se reproducen mediante marcas -tendencialmente irónicas- vinculadas a una idea de catalanidad autocentrada que contrasta con una españolidad asimiladora:

No passa res, ja tornarem [a Nova York] a buscar-n'hi una. Ara quan guanyi el Planeta. Tu creus que l'hauria d'escriure directament en la llengua del imperio o te la deixen tradusirt? (Rojals 2014, 130)

Des que ha tornat a Catalunya s'hi fixa més, en aquests detalls, i tot per culpa de l'Elsa. Al principi de viure a Madrid, la valenciana li va fer notar que entre elles, en públic, es traduïen la llengua comuna d'una manera absurda i acomplexada, i que aquella renúncia no valia els quatre escarnis que es poguessin estalviar. (Rojals 2018, 197-8)

Cony tia, si és divendres! On vols que surti sol com un mussol amb aquest accent que se me huele de una hora lejos? Que abans aquí darrere ja he sentit que si son catalanes, i si el catalán i estos catalanes... (279)

De hecho, es bastante significativo que Nel haga referencia a la lengua castellana describiéndola como *la lengua del imperio*, porque permite visibilizar la concepción ideológica que algunos de los personajes de Rojals tienen no solo de la lengua castellana sino sobre todo de España como país -en una direcció similar a la que ya se

había visto en *Primavera* con la referencia de Bernat al colonialismo (lingüístico) de los castellanoparlantes. En este sentido, se pone en marcha un discurso crítico alrededor del pensamiento monolingüista español y de la inseparable relación que existe con la identidad nacional española (Moreno Cabrera 2016),⁸ que consigue, sobre todo, señalar su condición homogeneizadora y asimiladora como así lo muestran las citaciones de *El cel* en las que se ve cómo los personajes cuentan que se han sentido discriminados, ridiculizados o señalados en distintas ocasiones por ser catalanoparlantes en la ciudad de Madrid. Lo interesante es observar cómo funciona el contraste de esa españolidad hostil para con la catalanidad auto-centrada de Rojals, ligada al territorio, a la tierra, a la comunidad, a la memoria, a los dialectos, y que, a lo largo de las novelas, también queda plasmada a partir de referencias a la simbología nacional, a acontecimientos históricos, a escenas cotidianas y a posicionamientos de los personajes. Ahora bien, lo que resulta de los fragmentos expuestos es que la lengua literaria de Rojals tiene un fuerte trasfondo ideológico.

Finalmente, cabe destacar que las referencias a la lengua castellana también aparecen de otros modos en las novelas y experimentan una cierta evolución. En *Primavera*, por ejemplo, se incluyen de manera bastante naturalizada los castellanismos considerados ‘de toda la vida’, es decir, los surgidos a raíz del contacto entre lenguas. Sin embargo, en las siguientes novelas estos ya se presentan como formulas lingüísticas incorrectas. Además, Rojals otorga a los personajes protagonistas de *L'altra* y *El cel* la función de correctoras lingüísticas que, a su vez, provoca un efecto de disrupción narrativa que puede ser leída como un gesto ideológico que pone en duda la convivencia pacífica y amable entre las dos lenguas o la aceptación del bilingüismo naturalizado, desafiando una vez más los parámetros normativos y conflictivos de la CN. El grado de beligerancia que muestran los personajes correctores varía en función de la ‘gravedad’ y la repetición de incorrecciones que reproducen el resto de los personajes. Un ejemplo final bien ilustrativo sería este diálogo extraído de la novela *L'altra* entre Anna, la protagonista, y Cati, su jefa, donde se vincula bien intencionadamente la lengua del presente narrativo de la novela, año 2012 en pleno estallido del Procés, con el pasado histórico de represión y de prohibición que sufrió la lengua catalana durante el franquismo:

⁸ En palabras de Moreno Cabrera (2016, 288): «El mantenimiento de la unidad del español tiene mucho que ver con la noción de la unidad de la nación española: la unidad lingüística no es más que el reflejo idiomático de la unidad étnica que no se puede poner en cuestión».

En la salut i en l'enfermetat, diuen, no?

—Malaltia.

—Això, en l'enfermetat i la malaltia.

L'Anna es passa una mà per sota els bucles del front: la Cati és un èxit de l'escola franquista. (Rojals 2014, 38)

En definitiva, este último pasaje puede ser entendido como una constatación que para la narrativa de Rojals, en la línea de Delgado (2014), no es posible seguir pensando en una nueva cultura política, ni en Catalunya ni en el resto del Estado, que no deje de lado el consenso como motor democrático principal y apueste por aceptar el conflicto (político, social, nacional, lingüístico, histórico) como un elemento tan necesario como insoslayable. Con esta aproximación a la dimensión (socio)lingüística de la narrativa de Rojals, se ha querido señalar un aspecto aún poco estudiado de su obra: la construcción de un modelo idiomático reivindicativo y las cuestiones que conlleva, como, por ejemplo, la actitud y la militancia lingüística, la articulación formal de la obra, la mirada política sobre la lengua y el territorio, entre otras cosas. A partir de un análisis cruzado entre elementos formales y conceptos provenientes de los estudios sociolingüísticos, como por ejemplo el de ideología lingüística o dialectalismo, he intentado exponer una nueva lectura de la obra general, encarada a entender algunos de los conflictos de orden social y político muy presentes en la Catalunya contemporánea de poscrisis. Como se ha planteado, en realidad, este enfoque analítico tenía por intención responder a una inquietud de más largo alcance, que era precisamente rastrear el proceso de (re)politización de la narrativa catalana de poscrisis a partir de aspectos poco estudiados como la lengua literaria, pero por donde también se inmiscuyen los tentáculos de lo ideológico, en un intento por ensanchar los límites de lo que se puede entender por político en la novelística contemporánea dentro del contexto estatal.

Bibliografía

- Antentas, J.M. (2018). *Espectros de octubre (per)turbaciones y paradojas del independentismo catalán*. Barcelona: SYLONE.
- Ayete Gil, M. (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Manresa: Bellaterra edicions.
- Becerra Mayor, D. (2018). «El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis». Peris, J. (ed.), *Cultura e imaginación política*. México: RILMA 2; París: ADHEL, 45-62.
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento: El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra edicions.
- Bladé Costa, T. (2015). «El moviment independentista català, més enllà de la identitat i els càlculs econòmics». *Anuari del conflicte social*, 4, 395-426. <https://revistes.ub.edu/index.php/ACS/article/view/12290>
- Castellà Espuny, C.M. (2019). «La riquesa lingüística dels escriptors ebrencs. D'Arbó a Rojals». *Miscel·lània del Centre d'Estudis de la Ribera d'Ebre*, 29, 287-305.
- Cisternas Irrarázabal, C. (2017). «Ideologías lingüísticas: hacia una aproximación interdisciplinaria a un concepto complejo». *Lenguas y Literaturas Indoamericanas*, 1(19), 101-17.
- Claesson, C. (ed.) (2019). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xinxón: Hoja de Lata.
- Colom-Montero, G. (2021). *Quim Monzó and Contemporary Catalan Culture (1975-2018). Cultural Normalization, Postmodernism and National Politics*. Cambridge: Legenda.
- Com ho diria.cat (2020). *Marta Rojals: "La fixació per la versemblança em fa escriure en un conflicte permanent"*. <http://www.ub.edu/comhodiria/marta-rojals-la-fixacio-per-la-versemblanca-em-fa-escriure-en-un-conflicte-permanent/>
- Cornellà-Detrell, J. (2014). «L'altra llengua de Marta Rojals». *Núvol*. <https://www.nuvol.com/llengua/laltra-llengua-de-marta-rojals-17481>
- Crameri, K. (2008). *National Identity and Cultural Policy (1980-2003)*. Cardiff: University of Wales Press.
- Crameri, K. (2014). "Goodbye, Spain?" *The Question of Independence for Catalonia*. Sussex: Sussex Academic Press.
- Del Valle, J.; Merinho-Guede, V. (2015). «Ideologías Lingüísticas». Gutiérrez-Rexach, J. (ed.), *Enciclopedia de Lingüística Hispánica*, vol. 2. Londres: Routledge, 622-31.
- Delgado, L.E. (2003). «La nación (in)vertebrada: razones para un debate». *Dentro de Revista de estudios hispánicos*, 37, 319-40.
- Delgado, L.E. (2014). *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI España.
- Diez, X. (2015). *Anatomía d'una ruptura. Espanya, Catalunya 1975-2014*. Lleida: Edicions El Jonc.
- Fernández, J.A. (2008). *El malestar en la cultura catalana*. Barcelona: Empúries.
- Gregori, A. (2015). *La dimensión política de lo irreal: el componente ideológico en la narrativa fantástica española y catalana*. Poznan: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Illas, E. (2016). «Precariedad política e independentismo catalán». Álvarez-Blanco, P.; Gómez López-Quiñones, A. (eds), *La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*. Madrid: Libros en Acción, 245-56.

- Labrador, G. (2014). «The Cannibal Wave: The Cultural Logic of Spain's Temporality of Crisis (Revolution, Biopolitics, Hunger and Memory)». *Journal for Spanish Cultural Studies*, 15, 241-71.
<https://doi.org/10.1080/14636204.2014.935013>
- Laborador, G. (2017). *Culpables por literatura. Imaginación política y contracultura en la transición española (1968-1986)*. Madrid: Akal.
- León, C. (2012). «Libertad sin ira: qué fue de la crítica literaria (y cualquier otra) en la CT». *CT o la cultura de la transición*. Barcelona: Debolsillo, 44-9.
- Llobet, A. (2015). «Entrevista a Marta Rojals». *Revista digital de literatura i traducció del PEN català*, 19.
<http://www.visat.cat/articles/cat/107/entrevista-a-marta-rojals.html>
- Maestre-Brotos, A. (2015). «Els residus de la Transició: abjecció, trauma i adaptació». *Journal of Iberian and Latin American Studies*, 21(1), 39-54.
- Maresma Matas, A. (2011) «Marta Rojals, un èxit de bit a orella». *Vilaweb*.
<https://www.vilaweb.cat/noticia/3885904/20110516/marta-rojals-exit-bit-orella.html>
- Maresma Matas, A. (2014). «Marta Rojals: Ens ho han pres tot de les mans». *Vilaweb*.
<https://www.vilaweb.cat/noticia/4167580/20140117/marta-rojals-ens-ho-pres-mans.html>
- Martínez, G. (2012). «El concepto CT». *CT o la cultura de la transición*. Barcelona: Debolsillo, 6-11.
- Miguélez-Carballeira, H. (2020). *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Santiago de Compostela: Através de Nós.
- Miguélez-Carballeira, H. (2019). «“Virilitat de país”: discursos sobre masculinitat, nació i poder polític». *Terra de Ningú. Perspectives feministes sobre la independència*. Barcelona: Gatamaula i Pol·len Edicions, 131-6.
- Moreno Cabrera, J.C. (2016). *Multilingüismo y lenguas en contacto*. Madrid: Síntesis.
- Muñoz, J. (2020). *Principi de realitat. Una proposta per l'endemà del Procés*. Barcelona: L'Avenç.
- Ojeda Caba, J. (2021). «La pastoral catalana de Julià de Jòdar, profecia literaria de un país en crisis», in Maura, R.; Becerra Mayor, D. (eds), «Rumbos. Literaturas de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI», núm. monogr., *Orillas, Rivista d'Ispanística*, 10, 148-69.
- Ojeda Caba, J. (2022a) «L'independentisme dins la narrativa catalana. Un país sense ficcions? (II) Després de l'Octubre». *La Lectora. Revista de crítica digital*.
<https://lalectora.cat/2022/05/17/lindependentisme-dins-la-narrativa-catalana-un-pais-sense-ficcions-ii/>
- Ojeda Caba, J. (2022b). «L'independentisme dins la narrativa catalana. Un país sense ficcions? (I) Abans de l'Octubre». *La Lectora. Revista de crítica digital*.
<https://lalectora.cat/2022/05/10/lindependentisme-dins-la-narrativa-catalana-un-pais-sense-ficcions-abans-de-loctubre-i/>
- Ollé, M. (2019). «Disset microrelats de la ficció narrativa breu del segle XX». Camps, J.; Dasca, M. (eds), *La narrativa catalana del segle XXI. Balanç crític*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura (IEC), 59-88.
- Picornell, M. (2020). *Sumar les restes. Ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista*. Barcelona: L'Abadia de Montserrat.
- Pinto Pajares, D. (2018). *Representaciones ideológicas de las lenguas: análisis comparativo de las ideologías lingüísticas en las clases altas gallega y catalana* [tesi doctoral]. Vigo: Universidad de Vigo.

- Pons, P.A. (2018). «La novel·la més ambiciosa de Rojals». *Barcelona Metròpolis*.
<https://www.barcelona.cat/metropolis/ca/continguts/la-novella-mes-ambiciosa>
- Puig Parnau, M. (2019). *Tornar. Els paisatges de la inquietud en la narrativa catalana de principis de segle XXI* [tesi doctoral]. Girona: Universitat de Girona.
- Rojals, M. (2011). *Primavera, estiu, etcètera*. Barcelona: RBA-La Magrana.
- Rojals, M. (2014). *L'altra*. Barcelona: RBA-La Magrana.
- Rojals, M. (2018). *El cel no és per a tothom*. Barcelona: Anagrama.
- Swiggers, P. (2019). «Ideología lingüística: dimensiones metodológicas e históricas». *Confluência: Revista do Instituto de Língua Portuguesa*, 56, 9-40.
- Valdivia, P. (2017). «La novela española contemporánea ante la crisis financiera de 2008: Mercado editorial y renovación». Del Valle, C.; Silva Echeto, V. (eds), *Crisis, Comunicación y Crítica Política*. Quito: UNESCO-CIESPAL, 43-65.

Mujeres y prisiones

Precariedad y violencia en María Guasch y Núria Cadenes

Júlia Ojeda Caba

Universitat Oberta de Catalunya, Espanya

Teresa Iribarren

Universitat Oberta de Catalunya, Espanya

Abstract This chapter explores the literary representations of the female prison system, a subject still largely overlooked in Catalan cultural and literary studies, to illuminate how this unique diegetic space is constructed and how imprisoned women are portrayed. The analysis compares two novels by female authors published in the postcrisis period that address the theme of women and imprisonment: María Guasch's *Els fills de Llacuna Park* (2017) and Núria Cadenes's *Secundaris* (2018). The chapter links sociological studies on penal exclusion systems from a gender perspective with literary representations. The authors also address key issues in the portrayal of women's prisons and the profiles of incarcerated women, such as poverty, immigration, and how structural violence uniquely affects these women.

Keywords Catalan novel. Prisons. Immigration. Drug addiction. Violence against women.

Índice 1 Introducción. – 2 La representación literaria de las prisiones de mujeres. – 3 El marco de los estudios sociales sobre prisiones de mujeres. – 4 María Guasch y Núria Cadenes: mujeres, precariedad y prisiones. – 5 Regimentalización versus escolarización en *Els fills de Llacuna Park*. – 6 Apriionadas: extranjería, drogadicción, violencia machista y maternidad. – 7 Conclusiones.

1 Introducción

El objetivo de este capítulo es explorar las representaciones literarias del régimen carcelario femenino, aún muy poco consideradas en el ámbito de los estudios culturales y literarios catalanes, con el fin de esclarecer cómo se configura este peculiar espacio diegético y cómo se representan las confinadas. El análisis lo llevaremos a cabo mediante la comparación de dos novelas de autoría femenina, publicadas durante el período de la postcrisis, que abordan el binomio mujeres y prisión: *Els fills de Llacuna Park* (2017), de Maria Guasch, que fue reconocida con el Premio Núvol 2017 y el Premio de la Crítica de Narrativa Catalana 2018, y *Secundaris* (2018), de Núria Cadenes. Guasch relata las heridas vitales y paisajísticas que conllevó el pelotazo inmobiliario en una ciudad ficticia del Baix Llobregat; Cadenes recrea la criminalidad del Turó de la Peira en la Barcelona postolímpica. Ambas autoras parten de la experiencia vital –aunque de naturaleza radicalmente distinta– de conocimiento directo de la cárcel.

Nuestro análisis se afianza en el supuesto que *Els fills de Llacuna Park* y *Secundaris*, por el hecho de ficcionalizar una realidad tan marginada cediendo todo el protagonismo al sujeto femenino, y relacionar las violencias machistas con la figura de la criminal, constituyen un gesto político de naturaleza feminista.¹ Para determinar los mecanismos de plasmación de la precariedad y la violencia que padecen los sujetos femeninos, planteamos las siguientes preguntas: ¿cómo se representan las condiciones de habitabilidad de una institución pensada desde una lógica privativa y tradicionalmente androcéntrica? ¿De qué manera y desde qué posición son presentadas las presas? ¿Hasta qué punto ambas novelas interpelan al lector sobre las condiciones de las convictas?

Dada la naturaleza mimética de las novelas, y que ambas han visto la luz en un contexto de recepción sumamente inclinado a atender discursos sobre precariedad, violencia contra las mujeres y represión institucional (vinculada al *Procés Independentista*), es oportuno abordar el análisis literario estableciendo un diálogo con una serie de textos pertenecientes a la disciplina de la sociología. Dichos estudios abordan los condicionantes de precariedad social, económica y de género que muy a menudo explican desde la ejecución del delito hasta las posibilidades de reinserción posteriores al confinamiento. Por una parte sostenemos que, para interpretar la especificidad de los personajes y sus contextos diegéticos penales, es clave tener en cuenta cuestiones como el hecho migratorio, la clase y la educación. Por otra parte, teniendo en cuenta que todavía hoy se está en

1 Núria Cadenes se ha mostrado abiertamente feminista en textos de cariz académico, se vea, por ejemplo, Cadenes 2023.

un estadio analítico y de conocimiento de esta realidad muy prematuro, tal y como señalan muchas de las sociólogas que han estudiado el encarcelamiento femenino (Almeda, Di Nella, Navarro 2012; de Miguel 2014; Almeda, Ballesteros 2015), es productivo establecer un diálogo entre estudios propios del ámbito de la sociología que investiga sistemas de exclusión penal desde una perspectiva de género, y representaciones literarias de la ficción catalana recientes, que, de una u otra forma, han novelado a los sujetos que viven en condiciones de privación de libertad.

2 La representación literaria de las prisiones de mujeres

En el marco de la literatura española del siglo XX existe un corpus relativamente notable de obras que han tenido por objeto las prisiones de mujeres. Varias de ellas tienen como telón de fondo la Guerra Civil y la dictadura franquista. Casi siempre se trata de textos contestatarios, a menudo de base testimonial, como la novela *Onintze en el país de la democracia* de Eva Forest, *Cárcel de mujeres* (1939-45) de Tomasa Cuevas, una transcripción de testimonios orales de reclusas, y *Vierne trece en la calle del Correo*, el texto autobiográfico de Lidia Falcón, publicados todos ellos en 1985, diez años después de la muerte del dictador.² Desde hace ya más de un par de décadas, en el contexto de la recuperación de la memoria histórica y en concomitancia con la creciente visibilización y denuncia de la violencia machista, las prisiones de mujeres han ocupado un espacio relevante en el boom de novelas sobre la Guerra Civil. Las más destacadas son tal vez *La voz dormida* (2002), de Dulce Chacón, y *Las trece rosas* (2003), de Jesús Ferrero. Incluso una de las novelas gráficas memorialistas más aclamadas se ocupa de este tema: *Cuerda de presas* (2005), de Jorge García y Fidel Martínez.³

En el ámbito de las letras catalanas las prisiones de mujeres han sido poco tratadas.⁴ El catálogo de textos que se han ocupado de este tema a lo largo del siglo XX es bastante exiguo: cabe destacar, entre otros textos, *La presó de les dones*, de Salvador Bonavia i Panyella (1936), *El Marroc sensual i fanàtic* (1936), el libro de viajes en el que

² En 1977 Falcón publicó uno de los libros de referencia sobre la temática, *En el infierno: Ser mujer en las cárceles de España*.

³ En el tratamiento gráfico expresionista de la corporalidad femenina, el cómic denuncia la imbricación de la violencia estatal y machista, humaniza a las víctimas mediante el dolor y el amor, y las muestra como mujeres resistentes, en ningún caso pasivas (Artime, Gatell, Iribarren 2020, 64).

⁴ Cabe indicar que la Nela, el único personaje de la obra dramática *La infanticida* (1898), de la célebre escritora modernista Víctor Català, es confinada en un psiquiátrico y no en una prisión.

Aurora Bertrana ofrece un retrato de la alteridad de las mujeres musulmanas en las prisiones marroquíes (Godayol 2008, 224), y los textos testimoniales de Núria Cadenes, *Cartes de la presó* (1990) y *Memòries de presó (1988-1992)* (1994).

No es hasta fechas muy recientes y, sin duda, estimulado por la convergencia de la cuarta ola feminista y el activismo local y transnacional en contra de las violencias machistas (Iribarren et al. 2023), el éxito de las series de televisión sobre reclusas,⁵ y la actualidad política y mediática marcada por el *Procés*,⁶ que se ha empezado a atender de manera sostenida el espacio carcelario femenino. Así, el catálogo de obras de autoría catalana sobre la temática ha adquirido ya un mayor grosor: a las obras citadas cabe añadir *Massa mares per a un fill* (2016), de Dora Muñoz, *A la seva pell* (2016), de Raquel Gámez, y *Wad-Ras* (2018), de Joan Miquel Capell.

Este interés también se ha hecho extensivo a la recepción catalana de obras extranjeras. Así, últimamente se han traducido *Dona al punt zero* (2017), de Nawal El Saadawi; *Color de llet* (2017), de Nell Leyshon; *Idaho* (2020), de Emily Ruskovich y *La presó de Rebibbia* (2021), de Goliarda Sapienza –a las que habría que añadir varias distopías, como *Jo, que no he conegut els homes* (2021), de Jacqueline Harpman. Es, a su vez, muy significativo que la primera traducción al catalán de una obra de la celebrada filósofa y activista estadounidense Angela Davis (2020) haya sido el ensayo *Podem abolir les presons?*,⁷ que dedica el cuarto capítulo a la institución punitiva femenina, donde advierte que «[é]s de vital importància abordar qüestions específiques de les presons de dones» (84).

En un trabajo anterior sobre *Els fills de Llacuna Park* (Iribarren, Ojeda 2023), abordamos el tratamiento de las secuelas psicológicas y el impacto afectivo que supuso la crisis financiera del 2008 en una constelación de personajes que orbitan en torno al Centro Penitenciario de Can Brians. En el presente estudio nos acercamos de nuevo a la obra de Guasch, poniendo el foco en el retrato carcelario y estableciendo un diálogo con la novela de Cadenes. La novedad

5 Es significativo que Guasch (2017, 41), tal como se pone en relieve en el propio retrato de la prisión, exprese que «no és com [el de] les sèries o a les pel·lícules».

6 El encarcelamiento de los políticos y activistas que lideraron el proceso independentista de Cataluña ha despertado un gran interés de la sociedad hacia las instituciones penitenciarias. Uno de los puntos de polémica en el debate sobre las prisiones ha sido la menor visibilidad y consideración hacia las dos políticas encarceladas, Carme Forcadell y Dolors Bassa. Ésta y otras cuestiones similares se tratan en el volumen colectivo *Terra de ningú. Perspectives feministes sobre la repressió. Volum II* (2019), editado por el colectivo feminista Gatamaula y publicado en Barcelona por Pol·len Edicions; en él encontramos las voces de las propias políticas presas o de expertas ya citadas como Elisabet Almeda, Laia Serra o Pastora Filigrana, entre otras.

7 En este sentido, es también muy reseñable que el libro se abra con el prólogo de Jordi Cuixart (firmado en la Prisión de Lledoners) y se cierre con el epílogo de David Fernández.

de nuestra lectura reside, principalmente, en el abordaje hermenéutico del texto literario que da cuenta de la condición de presa desde marcos teóricos y estudios del ámbito criminológico.

3 El marco de los estudios sociales sobre prisiones de mujeres

En primer lugar, es importante señalar el estrecho vínculo que existe entre el avance del neoliberalismo y el endurecimiento de los sistemas penales. Loïc Wacquant (2010, 22) es quizás el sociólogo que ha estudiado con mayor profundidad esta ligazón. En *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*, el académico francés señala la necesidad de pasar de una concepción puramente económica a una comprensión sociológica del neoliberalismo, donde los procesos de precarización laborales masivos y el aumento del castigo penal son axiales. Según Wacquant, de este modo, se hace evidente

la particular paradoja de la *penalidad neoliberal*: el Estado reafirma estridentemente su responsabilidad, su potencia y su eficiencia en la gestión del delito en el mismo momento en que proclama y organiza su propia impotencia en el frente económico, revitalizando así, al unísono, no sólo los mitos históricos y académicos del Estado como policía eficiente, sino además el libre mercado. (22)

Wacquant explora algunas de las principales transformaciones políticas que han experimentado la mayoría de los países occidentales -a pesar de que su estudio se centra principalmente en los Estados Unidos de América- desde mediados de los años setenta, tomando como axioma la crisis del modelo del «Estado del bienestar» y su progresiva sustitución por formas de endurecimiento represivo y penal. La tesis de Wacquant atiende tanto a la dinámica social como a la económica y a la discursiva. Según él, existe un vínculo entre el Estado del bienestar reorganizado y las políticas penales «*workfare*» y «*prisonfare*». En cuanto a estas, señala cómo el crecimiento y la intensidad del castigo -en Estados Unidos desde los años noventa, y en el resto de la Europa occidental una década después-, cumplen tres funciones interrelacionadas, traducibles a tres niveles de estructuración de clase. En el nivel inferior, el encarcelamiento sirve para neutralizar físicamente y almacenar los excedentes de la clase trabajadora, en especial a los grupos más estigmatizados de esta (inmigrantes, etnias minoritarias, indigentes, drogadictos, etc.). En un segundo nivel, la introducción de la triple red policial-judicial-penal del Estado cumple la función, también económica y moral, de imponer disciplina y mecanismos de control mediante la gobernanza de

la inseguridad social, a la cual se ven empujados algunos estratos de las clases populares, sobre todo aquellos que sufren la decadencia o la extinción de la clase media. Y, finalmente, en un nivel superior, que impacta principalmente sobre las clases altas y el conjunto de la población, el sistema penal lleva a cabo una tarea simbólica crucial que reafirma la autoridad del Estado y posibilita delimitar, remarcar e imponer la frontera entre «ciudadanos loables» y «categorías desviadas» (20). Lo que no explora Wacquant, sin embargo, es la dimensión de género que existe en todo ello.

Dado que las obras que analizamos recrean las prisiones de mujeres, nuestra propuesta interpretativa requiere, en segundo lugar, movilizar estudios sociales que atienden de manera central el encarcelamiento femenino. Lo primero que estos suelen advertir es la escasa atención que han merecido las mujeres privadas de libertad.⁸ Las feministas, que impugnan el androcentrismo de la institución penitenciaria, argumentan que la exclusión de las mujeres en las discusiones públicas sobre las prisiones perpetúa su sesgo patriarcal. También han problematizado que muchos programas de rehabilitación sigan priorizando la reinserción de las mujeres en el ámbito doméstico como esposas y de acuerdo con la construcción social de la maternidad, una política penitenciaria que refuerza las prisiones como tecnologías de poder al servicio de la hegemonía neoliberal y neoconservadora. Lo que se ha convenido en llamar feminismo carcelario, sin embargo, ha generado discusiones muy controvertidas: se ha criticado que el potencial emancipador de los feminismos haya contribuido a reforzar la expansión del Estado que castiga con ejecuciones penales, en especial cuando se proponen políticas del feminismo conservador (Bracewell 2020).

Las feministas que han empezado a ocuparse de la problemática mujeres y prisiones ponen en relación pobreza y encarcelamiento. Sostienen que las crisis económicas mundiales de principios de 2000 y el desarrollo imparable de un sistema económico neoliberal voraz son la principal causa del empobrecimiento de sectores cada vez más amplios de la población, y más particularmente todavía

8 La desatención a las prisiones femeninas es un lugar común en los estudios sobre las instituciones penitenciarias, así como en los estudios literarios sobre esta realidad. Susana Cavallo (1996, 87), por ejemplo, en el ensayo que consagra a las escritoras Lidia Falcón, Tomasa Cuevas y Eva Forest, hace notar que los dos influyentes estudios sobre las instituciones carcelarias de los años setenta, *Surveiller et Punir: Naissance de la prison* (1975), de Michel Foucault, y *The Victim as Criminal and Artist: Literature from the American Prison* (1978), de Bruce H. Franklin, no contemplaban la perspectiva de género: para Foucault y Franklin el preso es axiomáticamente masculino. El filósofo francés estudia la disciplina del castigo, los mecanismos de control y las políticas de reeducación en las prisiones de la Edad Moderna mientras que Franklin, por su parte, lanza un agrio ataque a la sociedad estadounidense por haber esclavizado o encarcelado a artistas, escritores e intelectuales, reivindicando la literatura de prisiones o carcelaria (*prison literature*) y fomentando la lectura desde el prisma de la subalternidad.

de la ciudadanía femenina. Para revertir el paradigma androcéntrico de los estudios sobre prisiones, las sociólogas no sólo desplazan al sujeto masculino para poner en el centro a las mujeres, sino también exploran hasta qué punto las condiciones y realidades de precariedad y las violencias estructurales e interpersonales que sufren pueden contemplarse como causas de crímenes que hayan cometido.

En un estudio sobre las prácticas de encarcelamiento femenino actuales, Elisabet Almeda y Anna Ballesteros (2015) exponen que el hecho de que la población reclusa femenina haya sido numéricamente mucho menor en relación con la masculina, ha dado continuidad al histórico sesgo androcéntrico de la disciplina. También han contribuido a ello las formas que históricamente ha adoptado el castigo femenino, que se ha basado en la moralización, la disciplina y el control como ejes de intervención sobre las mujeres, consideradas doblemente transgresoras, de la ley y de su rol de género. Tal como recogen Ballesteros y Almeda, la población reclusa femenina ha experimentado cambios muy significativos. Desde mediados de los ochenta se produjo una incorporación masiva de las mujeres a las prisiones españolas: de 784 reclusas en 1985 se pasó a 3.316 en 2000 (166), lo que provocó una saturación absoluta de las instalaciones. Cabe decir que esta cifra siguió aumentando, situando a España al frente del ranking europeo de encarcelamiento femenino.

La crisis de 2008, sin embargo, no contribuyó a engrosar el número de mujeres encarceladas en España: desde 2011 la población de reclusas ha disminuido considerablemente.⁹ Ante el mantenimiento del desequilibrio entre la población masculina y la femenina que cumple penas -hasta fechas recientes, el porcentaje era del 7,8% de mujeres frente al 92,2% de hombres-, Javier Nistal, Subdirector General de Tratamiento y Gestión Penitenciaria del Ministerio del Interior, alertaba de la necesidad de revertir la situación de desigualdad y atender a las necesidades específicas de esta población. Creía que era imperativo, sobre todo, cuando las reclusas son madres. No puede perderse de vista que, por no cumplir con sus obligaciones como esposas y madres, suelen ser objeto de estigmatización por parte de la comunidad

⁹ Jiménez Bautista, Yagüe Olmos (2017, 51) informan: «Teniendo en cuenta que en España existe un contexto de situación de crisis económica, sería esperable el incremento de robos y hurtos y de delitos contra la salud pública, como medio de subsistencia. Sin embargo, las cifras desmienten esta apreciación. Desde 2011 se observa un descenso considerable de los internos extranjeros residentes en nuestro país, por la recesión o por la crisis económica, lo que indirectamente genera menos delincuencia, al ser un grupo económicamente más vulnerable. Además influyen otros factores como las recientes modificaciones del Código Penal que castiga menos el tráfico de drogas y prevé mecanismos de sustitución de la pena por expulsión, junto con el descenso de la población que se ha producido al final del fenómeno de "baby boom" que llenó las cárceles hace unos años y que hoy está agotada. Este conjunto de factores explicarían el descenso considerable de la población carcelaria en España en los últimos años».

(Fernández Iglesias 2017, 76), agravio que dificulta su reinserción social. Según Nistal, contemplar las necesidades específicas de las reclusas es fundamental para implementar «programas encaminados a suplir las carencias y necesidades que han podido determinar el ingreso en prisión de estas mujeres, que han incidido en la actividad delictiva, a la que han podido llegar, precisamente, por estas condiciones desfavorables en las que se han visto inmersas en el proceso vital» (7).

Sin embargo, más allá de la violencia estructural que supone la masificación, debe tenerse en cuenta otra violencia más subterránea: el hecho de que la configuración de las estructuras carcelarias ha sido diseñada bajo principios de género 'neutro'. Es decir, los módulos femeninos son creados de manera similar al resto, dando por hecho que el modelo *universal* es el masculino (Almeda, Ballesteros 2015, 169). Evidentemente, el sesgo androcéntrico tiene implicaciones muy relevantes para las presas, ya que estos módulos no están preparados para garantizar las necesidades y demandas que puedan tener las presas, especialmente si son madres o tienen hijos a su cargo dentro de la prisión (Almeda 2005, 99). Según datos aportados por Almeda y Ballesteros (2015), casi el 75% de las mujeres presas manifiesta tener hijos. La media de descendencia por cada mujer privada de libertad se incrementa en el 2,7, más del doble del conjunto de las mujeres del Estado español, que se sitúa en un 1,32. A menudo las presas pasan años alejadas de sus hijos, y muchas no disponen de recursos para mantenerlos. Tanto académicas como asociaciones civiles en defensa de los derechos humanos, reclaman un urgente replanteamiento de la compatibilidad y la convivencia de la maternidad en contextos de privación de libertad.

Las políticas penitenciarias, a menudo diseñadas por un mismo director-hombre, responden a las necesidades de la población más numerosa, la masculina, priorizando así un colectivo sobre el otro. En consecuencia se genera una desatención no sólo a cuestiones tan específicas como la maternidad, sino también sobre otros aspectos como el hecho que se destinan menos recursos económicos, materiales o personales, o que se ofrecen menos actividades culturales y formativas (Almeda 2005, 99). Hay que tener en cuenta, tal como señalan Almeda, Ballesteros (2015, 175), que existe un nivel muy bajo de instrucción todavía hoy entre la población penitenciaria femenina y que, en ningún caso, la institución está preparada para revertir este déficit mediante programas socioeducativos adecuados.

El mismo sesgo androcéntrico conlleva que todavía, en muchos centros, no existan programas de tratamiento concebidos específicamente para atender a las drogodependientes (las mujeres tienen diferentes patrones de consumo, la estructura y los servicios están masculinizados etc.). Este déficit es especialmente flagrante si se tiene en cuenta que la gran mayoría cumplen pena por delitos vinculados al tráfico de drogas. Además, la droga suele estar vinculada con

la violencia machista que han sufrido, «muy superior a la media existente en la sociedad española actual» (Fernández Iglesias 2017, 79). Según sostienen investigaciones recientes basadas en análisis empíricos, las prisiones deben dotarse de servicios de atención psicológica, de acompañamiento legal (para denunciar a la pareja) y de programas socioeducativos específicos que contribuyan a garantizar la reinserción social de las víctimas de violencia machista. Hay que poner en relieve que un aspecto que raramente se ve reflejado en los estudios sobre la población reclusa femenina y que, ciertamente, muestra el tipo de vivencias que han tenido muchas de las mujeres encarceladas a lo largo de su vida, es que casi la mitad de ellas han recibido malos tratos y/o han sido agredidas sexualmente por sus compañeros o maridos y, en algunos casos, también por sus padres (Almeda 2003, 77).

Almeda y Ballesteros (2015, 126) afirman que la mayoría de presas del Estado español están condenadas básicamente por delitos contra la salud pública, directamente relacionados con la droga, o bien, por atentados contra la propiedad privada, vinculados también, de alguna manera, con la droga. Además destacan que, en la mayoría de los casos, las reclusas se ubican en los peldaños interiores de las cadenas del tráfico de estupefacientes y que en general son de origen extracomunitario. Estas continúan siendo las denominadas *mulas*, rol que, en los últimos años, ha pasado a ser ocupado, no solo por la población extranjera, sino por mujeres de nacionalidad española que, a raíz del proceso de precarización masivo desencadenado principalmente con la crisis de 2008, se han visto fuertemente empobrecidas. Tal como explican las expertas, el trabajo de las *mulas* es el más susceptible a ser criminalizado, puesto que les toca realizar las tareas más precarias y arriesgadas, quedando así expuestas a ser los eslabones más fácilmente *capturables* (Almeda, Di Nelli, Navarro 2012, 129).

A pesar de todo ello, Almeda, Di Nelli, Navarro (2012) dejan constancia que la drogodependencia no es, *de facto*, un indicador criminológico, aunque afirman que existe una selectividad penal que afecta a algunos grupos sociales de drogodependientes, revalidando, pues, las tesis de Wacquant (2010, 125):

son éstos los que más rápidamente son seleccionados penal y penitenciariamente para engrosar las cifras carcelarias en donde las mujeres españolas ostentan el récord europeo: representan entre el 8-9% del universo femenino encarcelado, en comparación con el 3-4% de media de mujeres presas en los países europeos.

La socióloga Estíbaliz de Miguel (2014) señala que la mayoría de las presas ya entran en prisión con un delicado estado de salud. La falta de bienestar físico, y a menudo de bienestar mental, está directamente relacionada –como venimos subrayando– con los entornos de desigualdad social y pobreza de los que provienen, con experiencias personales

traumáticas (abusos sexuales, violencia machista, problemas familiares, etc.) y, con enfermedades o trastornos derivados del consumo de drogas o de conductas sexuales de riesgo. Una vez ingresan en prisión, afirma la académica experta en presas, su estado de salud, en general, tiende a deteriorarse. Ante esta situación, los centros penitenciarios responden con una excesiva medicalización y una ausencia de tratamiento psicológico, ginecológico e instructivo que, según de Miguel, responde, por un lado, a una voluntad de control que permite mantener la estructura carcelaria sin necesidad de contratar más personal, y, por otro lado, reproduce estereotipos de género según los cuales las mujeres son, por naturaleza, más sensibles e *histéricas*, y, por tanto, más propensas a sufrir dolencias mentales de cualquier tipo.

Esta imposición regimental frente a un régimen más asistencial es señalada por parte del propio personal sanitario como una de las carencias estructurales de los centros penitenciarios españoles. De hecho, en diversas de las entrevistas realizadas por de Miguel (2014), las mujeres reclusas manifiestan su rechazo explícito a la medicalización, argumentando que lo que necesitan es, sencillamente, hablar y ser escuchadas. En esta dirección, tal como lo describe la socióloga, hay que entender el confinamiento femenino como un sistema social alternativo,¹⁰ donde los roles de poder y las dinámicas de género están muy marcados, y dónde además de la hostilidad y la agresividad que se concentran, también se añade el ambiente angustioso derivado de la propia estructura arquitectónica (carencia de intimidad, control permanente, regulación y limitación de visitas, etc.).

A pesar de que varias estudiosas destacan que a partir del año 2008, durante la segunda legislatura de Zapatero,¹¹ empiezan a hacerse pasos significativos a fin de equiparar la igualdad entre hombres y mujeres en el ámbito penitenciario, estos avances quedaron totalmente paralizados con el retorno del Partido Popular al gobierno español en 2011.

Una lectura atenta de las novelas de Guasch y Cadenes –que beben de una experiencia vital de conocimiento directo de cárceles de mujeres, insistimos¹² permite ir identificando muchas de las reali-

10 De hecho lo recoge en los términos ‘de Institución total’ de Goffman: «La vida en prisión se convierte en un sistema social alternativo con su propia cultura, sus normas y hábitos, y sus propias dinámicas de relación, tanto entre las personas presas y el funcionariado, como entre las personas presas constituyendo “una institución total”» (de Miguel 2014, 397).

11 *Programa de Acciones para la igualdad entre mujeres y hombres en el ámbito penitenciario* (Almeda, Ballesteros 2015, 169).

12 Nos parece que no es trivial poner en relieve que Guasch y Cadenes escriben a partir de una experiencia muy poco usual. Almeda, Ballesteros (2015, 180), por ejemplo, denuncian no solo las dificultades burocráticas que existen para obtener estadísticas públicas sobre el sistema penitenciario español; también el hecho que las autoridades no se avengan a facilitar la entrada en el interior de los centros con finalidades investigadoras.

dades que señalan estos estudios criminológicos, así como la perspectiva crítica feminista de autoras como Elisabet Almeda, citada por Guasch al final de la novela.

4 **Maria Guasch y Núria Cadenes: mujeres, precariedad y prisiones**

Maria Guasch (Begues, 1983) confesaba en una entrevista realizada por Xavier Aliaga (2017) que, a raíz de su experiencia personal haciendo prácticas como profesora de catalán en el centro de formación de adultos Víctor Català en la cárcel de Brians II, situada en la localidad de Sant Esteve Sesrovires, decidió escribir una novela inspirada en lo que ella había vivido. Con honestidad observaba, sin embargo, que no había estado suficiente tiempo para llegar a entender la complejidad del espacio de reclusión. A esta pulsión literaria debe añadirse además un interés político, abiertamente feminista, por aproximarse a una realidad secularmente invisibilizada: la de las mujeres privadas de libertad. Si bien la crítica literaria o incluso la propia autora han tendido a supeditar la cuestión carcelaria a otros elementos de la trama novelesca, centrada en la desorientación vital y la precariedad estructural que sufre la protagonista, la representación del régimen penitenciario es un elemento primordial, como intentaremos argumentar. Prueba de ello es que Guasch se documentara sobre la realidad que quería ficcionalizar leyendo *Mujeres encarceladas* (2003), de Elisabet Almeda, que le permitió descubrir voces de confinadas a las que difícilmente habría tenido acceso, que se sumaron a las de los alumnos que tuvo en la cárcel de Brians, donde se ubica gran parte de la obra.

Guasch emplea un tono sencillo y ágil, a veces sarcástico, y siempre autoconsciente para hacerse cargo de la plasmación literaria de la precariedad laboral y vital que sufren, especialmente, los jóvenes en el marco de una Barcelona y sus entornos golpeados por la crisis. De hecho, el eje articulador de la narración son las dificultades con las que se encuentra la protagonista para emanciparse en todos los aspectos de su vida. En Guasch la cárcel no es solo un escenario anecdótico donde trabaja temporalmente Clara Blai, la protagonista, como profesora de catalán. El vaivén físico de Clara entre uno y otro lado de las concertinas, entre el universo de la ciudadanía con libertades y el de las privadas de libertad, hace emerger dos realidades atravesadas por unas mismas injusticias que cuestionan violencias sistémicas de nuestra sociedad actual.

La periodista Núria Cadenes (Barcelona, 1970) fue detenida y encarcelada en 1988, acusada de pertenecer a la organización armada Terra Lliure. Sin embargo, en 1992 fue absuelta por falta de pruebas. Su experiencia vital como presa fue la fuente de inspiración de

las citadas *Cartes de la presó* y *Memòries de presó*. Desde entonces ha tenido una trayectoria literaria muy prolífica en la que, de forma recurrente, plantea de manera central la violencia, como es el caso de *Secundaris* (2018), de *Guillem* (2020), novela documental sobre el asesinato del independentista, antifascista y antiracista Guillem Agulló, reconocida con el prestigioso premio Lletra d'Or 2021, y de *Tiberi Cèsar* (2023).

Secundaris se ubica en la zona periférica y carcomida por la aluminosis del Turó de la Peira para ofrecernos una perspectiva radicalmente opuesta a los discursos celebratorios de la Barcelona olímpica. El paratexto promocional de la novela apunta a la misma triangulación que, como veremos, encontramos en Guasch; la injusticia en relación con la convicta, la pobreza y el pelotazo inmobiliario:

El Sergi ha matat un vell i campa estranyament tranquil amb una maleta plena de bitllets. La Conxi no ha fet res i està tancada a la presó procurant aprendre un nou llenguatge per no ensorrar-se. Comença la història. Barcelona acaba de celebrar les Olimpíades glorioses i ara hi desfilen les desferres mentre es fa recompte de victòries i derrotes. El revers de la medalla és el Turó de la Peira, un niu de secundaris que fan el que poden per no quedar reduïts als clixés d'una pel·lícula de barri. El ciment criminal del constructor Sanahuja els té atemorits i tothom mira cap a una altra banda.¹³

A pesar de que la sinopsis promocional apunta al protagonismo de Sergi, lo cierto es que Cadenes pone en primer plano las miserias cotidianas de Caritat, Soledat y Rosita, pero sobre todo de Conxi, una joven de barrio depauperado que cumple tres años y cinco meses de pena por un delito de tráfico de drogas.

Más allá de compartir el protagonismo de los personajes femeninos y de que se retraten cárceles catalanas -Brians II en *Els fills de Llacuna Park* y Wad-Ras en *Secundaris*-, las novelas presentan otras características comunes. En ambas, la diégesis se sitúa en espacios urbanos periféricos: barrios barceloneses históricamente populares, como El Congrés-La Sagrera -donde vive el hermano de la protagonista de *Els fills* y su familia, que la han acogido temporalmente-, y El Turó de la Peira-Nou Barris. En *Els fills* también se retrata un barrio humilde de la ficticia población de Canyars, que contrasta con la lujosa zona residencial de Llacuna Park -que propició el enriquecimiento del promotor corrupto y supuso la devastación de sus sobrinos, que fueron víctimas de abusos como moneda de cambio de

¹³ Paratexto promocional de la novela: <https://comanegra.com/ca/ficccio/504-secundaris-nuria-cadenes.html>.

favores urbanísticos. En correlación con estos escenarios subalternos, los relatos se hacen cargo de las situaciones de precariedad y miseria con una clara intención mimética respecto a realidades con un déficit de representaciones en el espacio literario catalán. Esta mirada social que preside ambas novelas comparten el presupuesto que sostienen los estudios que hemos comentado en el capítulo teórico: la necesidad de contemplar la violencia del neoliberalismo en clave social y de género (en el caso de las feministas).

Secundaris se formaliza mediante una voz narrativa omnisciente que nos explica la rutina diaria y los pensamientos de Conxi. Con un estilo ágil y entrecortado, se plasma la rabia y la angustia vital de la confinada:

La Conxi nota que se li nua la gola. De vegades li passa. És la indignació, només. [...] Encén una cigarreta. Quan se li acaba el paquet, ja en demanarà a algú. [...] Fa aquell gest de dona dura i pff...! Totes les pors camuflades rere el fum [...] canviar de dits, mirar cap al mur sense veure-hi els dibuixos llardosos.

Les punxes, tampoc.

Després escriurà a casa. (Cadenes 2018, 44)

Mientras en *Secundaris* se muestra el universo del confinamiento desde la perspectiva de la familiaridad de la interna, en Guasch es todo lo contrario. La profesora sustituta de catalán, con una voz que fluctúa entre la inocencia y una alta carga autoirónica, nos ofrece una mirada foránea de la cárcel y de su aparato estructural:

les parets de l'edifici no saps quina vida amaguen. Des d'aquest angle no veig les concertines, que és el que impressiona més el primer cop que passes tots els controls. La resta et pot arribar a decebre, si el que busques és una mica de morbo. Per això també deu ser perquè no he entrat als *chabolos*. (Guasch 2017, 16)

Desde su respectiva óptica endógena y exógena, Cadenes y Guasch llevan a cabo un ejercicio nada común: dirigir la mirada hacia las cárceles de mujeres, uno de los espacios menos conocidos y más vedados a la exploración de nuestra realidad social, para poder así insertarlas en nuestro imaginario por medio de una narrativa literaria.

5 Regimentalización versus escolarización en *Els fills de Llacuna Park*

La novela de Guasch representa algunos de los elementos centrales del régimen penitenciario: el diseño, el entorno, los equipamientos y las dinámicas de control y domesticación. La primera escena de la novela, significativamente, muestra el régimen disciplinario estricto y la represión a la que son sometidas las reclusas: las funcionarias las hacen formar en hilera, pautan sus movimientos, y las hacen callar. Asimismo, Guasch (2017) también apunta el perfil socioeconómico del colectivo de las reclusas y las principales causas de sus delitos. El relato incide en la división por género del Centro Penitenciario Brians 1:

Li diem la Russa, però és georgiana.

A la presó de Brians, els homes i les dones viuen en espais diferents i, en general, fan vida per separat. Al costat hi ha Brians 2, però allà tot són homes. De vegades, a l'autobús, els que estan de permís m'expliquen històries, tot comença al carrer, el carrer és dolent, però «a los latinos ya sabes, nos gusta la calle». (8)

Según el portal web oficial del departamento de justicia de la Generalitat de Cataluña,¹⁴ cuando en 1991 se puso en funcionamiento este equipamiento estaba destinado a recluir únicamente población masculina. Sin embargo, dos años más tarde, se inauguró en su interior un módulo destinado a mujeres. En la novela, como vemos en la citación, queda patente el sesgo de género que denuncian las feministas del ámbito criminológico en cuanto a la concepción de la institución carcelaria, que conlleva una violencia estructural en contra del colectivo femenino.

Guasch también pone en relieve la crudeza y la precariedad de las condiciones de carácter regimental de la institución. En la vertiente sanitaria, llama particularmente la atención que incida en el hecho de que se priorice el buen funcionamiento del régimen carcelario antes que la asistencia psicológica que puedan requerir las presas –una práctica que, como hemos visto, denuncia de Miguel (2014). Así, en *Els fills* se hace explícita la sobremedicación como medida de control de sujetos conflictivos. Lo prioritario es mantener pacífica-mente el colectivo de reclusas:

14 Brians 1 y 2 es lo que se conoce como una ‘macroprisión’. Se trata de un gran complejo penitenciario pensado principalmente para hombres, donde también se incluyen pequeños módulos, unidades o departamentos para acoger a población femenina, siempre inferior. Actualmente, según los datos consultados en Brians 1 hay 174 mujeres y 845 hombres privados de libertad, se vea http://justicia.gencat.cat/ca/departament/infraestructures/centres_penitenciaris/cpbrians1.

De dia, hi ha la presó, les meves alumnes. No són exactament les mateixes que abans de les festes: n'hi ha que han sortit o tenen permisos, i també les que els coincideix la feina amb l'hora de classe, o les que els fa mandra venir perquè, total, ja veus tu. La Rus-sa per exemple, no ha tornat a aparèixer, i algú que em diu que «la va liar parda» mentre jugava al parxís amb unes companyes, i que està tan medicada que de vegades camina i li pregunten on va i no sap què respondre. (Guasch 2017, 141)

En el discurrir de su monólogo interior, la protagonista advierte sobre la naturaleza sesgada y privilegiada de su percepción. Su mirada foránea -después de la clase, recupera la libertad de ciudadana que habita el mundo del otro lado de las concertinas- es radicalmente distinta a la de las reclusas:

Se'm fa difícil dir per què la presó em sembla un refugi. És fàcil veure que m'invento coses i que no entenc res. No visc el tedi, l'hostilitat, la violència, fins i tot la pobresa i la demència. Diuen que tot això hi és, suposo que hi és. [...] Enmig, l'escola és un oasi. (72)

Guasch presenta una protagonista que, de manera autoconsciente, proyecta sobre la prisión una mirada naif. A pesar de que da cuenta de los castigos y abusos, y el aislamiento y el frío que padecen las reclusas, en algunos pasajes la prisión aparece de forma desproblematizada. Por desconocimiento o por incapacidad, Clara no puede hacerse cargo de la cotidianidad asfixiante y amenazadora del encarcelamiento -como las presas españolas aseguran que es la vida en prisión (de Miguel 2014).

La parte final de la citación que acabamos de comentar merece ser analizada con mayor profundidad. Clara afirma que la escuela es un 'oasis'. ¿Por qué la actividad formativa le merece esta consideración? Como hemos visto en los estudios sociales sobre los centros penitenciarios femeninos, el papel de las aulas formativas es particularmente necesario en el caso de las mujeres, dado que muchas de ellas tienen un nivel formativo muy bajo. Pero Clara no pone el foco en la cuestión formativa ni tampoco en la sociolingüística en cuanto a las clases de catalán. Lo que a través de las explicaciones de la protagonista se pone en relieve es que el tiempo que comparten para aprender se convierte en un espacio terapéutico, de reciprocidad de atención y bienestar emocional tanto para las presas como para ella:

No sé com deu ser a les cel·les, però a les aules res no es diferencia gaire de la vida d'un institut, tret que quan les dones aixequen el braç i em diu senyoreta o señorita, com la canalla. Escriuen,

escriuen sense parar, [...], i després m'aborden al llindar del passadís perquè em miri les faltes. Són poemes, cartes d'amor, evocacions de pobles impossibles...

[...] i la que fa més gràcia, cigala, i de nou tornem a ser canalla, i cal riure com si ens coneguéssim de tota la vida, però almenys sembla que ara no hi ha distàncies, i surten alguns noms de nòvios i marits, i tampoc és que m'hi trobi malament. (Guasch 2017, 9-10)

Esta atmósfera de complicidad es muy importante. Lo es tanto que, de hecho, convierte el aula en el único espacio de la cárcel donde se produce un proceso de humanización de las reclusas. Su condición de *delincuente* queda en suspensión. La mirada inocente y honesta de la protagonista hace posible el reconocimiento de *la otra*. De esta forma, no solo se recortan las distancias entre Clara y sus alumnas; también propicia que se establezca una relación de horizontalidad entre las mismas presas. Esta excepcionalidad resulta ser una tregua para todas. Suspende temporalmente tanto la cotidianidad carcelaria de las presas como la cotidianidad precaria e inestable de la profesora. Este pasaje plasma literariamente lo que las presas entrevistadas por de Miguel (2014) aseguran: que desean hablar y ser escuchadas. Es este vínculo dialógico, a caballo entre la formalidad educativa y la informalidad de una actividad recreativa, lo que explica que la protagonista asemeje la prisión a un refugio.

De hecho, en relación con la propia aula, Clara da cuenta de la administración de correctivos eminentemente domesticadores que para nada permiten identificar la cárcel como un refugio. Advierte que «a les aules només hi arriben les millors, i algú deu saber què vol dir» (Guasch 2017, 25). Se trata de una práctica que, justamente, va en contra de lo que supuestamente debería promover un programa educativo: que no fuese un espacio excluyente, que arrojara a las que tienen una menor formación. Además, la participación de las reclusas tanto en espacios formativos como en cualquier taller productivo es inestable e irregular. La mala conducta implica el castigo de ser privadas de asistir a clase. Además, las concesiones de permisos o las citas de vis-a-vis, además, también pueden alterar tanto las rutinas de las presas como la asistencia a clase, hecho que dificulta su proceso de aprendizaje.

Como acabamos de ver, Clara Blai conceptualiza la prisión como refugio de su propia condición precaria fuera de los muros porque vive su precariedad como una verdadera condena. Esta percepción genera un contraste entre el interior de la prisión y el mundo más allá de las concertinas, que hace evidente la violencia de que son objeto las presas y sus condiciones de vida todavía más precarias antes, durante, y posiblemente también, una vez sean libres. Pero su percepción conlleva -como queda patente en el hecho de que gran parte de la crítica (Pagès Jordà 2017; Škrabec 2017; Garcia Fuster 2018)

no haya atendido la cuestión carcelaria como un elemento central de la novela- que, si no se considera con atención necesaria, el espacio carcelario puede quedar invisibilizado, banalizado e incluso meramente instrumentalizado, como un simple decorado para conferir dramatismo al relato.

6 **Aprisionadas: extranjería, drogadicción, violencia machista y maternidad**

En las novelas de Guasch y Cadenes se representan, adoptando una perspectiva interseccional, diferentes perfiles de presas -muy a menudo solapados- que se corresponden en buena parte a los aportados por Almeda, Ballesteros (2015): inmigrantes, drogadictas, madres, prostitutas, víctimas de violencia machista, mujeres con problemas de salud mental y con discapacidad física o psíquica.

En *Els fills de Llacuna Park* hay una presencia significativa de población extranjera, donde se nos acerca a la realidad de las inmigrantes de una manera un poco estereotipada. A pesar de que se introducen algunos momentos de autoconciencia, en ocasiones sus personajes son tan arquetípicos que parecen réplicas extraídas de la serie norteamericana *Orange is the new Black*:

És la més intel·ligent de la classe, però no és per això que no cau bé [...]. Al meu grup només hi ha dues alumnes que els hi faltin dents. Una és exalcohòlica, l'altra exheroïnomana, totes dues de Vilanova, curiosament. [...] la Russa m'interromp, l'exalcohòlica li diu que calli i les noies més joves (l'una colombiana, l'altra boliviana) riuen. (Guasch 2017, 8-9)

En *Secundaris* no aparece esta acentuación racial, sino más bien el perfil humilde y desclasado proveniente de las periferias barcelonesas. Este retrato obedece a la voluntad de ser fiel a la demografía de la Cataluña de 1992, cuando aún no había experimentado el gran crecimiento de inmigración extracomunitaria de final del siglo pasado hasta bien entrado el siglo actual.

Otro elemento que ambas novelas presentan como inherente a la realidad carcelaria, y que en Guasch ya hemos avanzado, es la toxicomanía. Volviendo a los inicios de este capítulo, donde hacíamos explícita la correlación entre pobreza y encarcelamiento dentro de las lógicas de desclasamiento neoliberales -que genera víctimas como la reclusa que roba por encargo en El Corte Inglés (91)-, resulta imprescindible vincular el perfil socioeconómico de las presas (de clase baja) y, en la mayoría de los casos también, su condición de inmigrantes, con la principal tipología delictiva por la cual son encarceladas: el tráfico de drogas, como documentan Almeda y Ballesteros (2015).

Mientras que la protagonista de Cadenes es una barcelonesa condenada por este delito, en Guasch es una latinoamericana. Gloria, la 'boliviana', representa el paradigma de inmigrante joven que acaba en prisión por hacer de *mula*:

Una rossa tenyida li diu que ja li està bé, per tonta i per puta [a la Glòria, la boliviana]. Però no hi ha crits ni gestos obscens, no és com a les sèries o a les pel·lícules.

—Si te prostituyes es que no sirves para robar, venga, hombre... Yo con un tío, si no esto... Uf. Por un hijo o por un hermano, vale, pero si no...

Parlen totes alhora, volen explicar la seva vida. Al final, quasi sempre, encara hi ha la droga (així, en abstracte), i moltes tenen mitja família empresonada. La culpa és dels homes. (Guasch 2017, 41)

La Glòria és simpàtica, té la cara rodona... Les noies com ella, en la mateixa situació que ella, acaben aquí normalment pel mateix, o sigui per fer de mules. (72)

Estas citas abonan la relació existent entre la condició de classe y el perfil social y delictivo de las presas, a la que también debe sumarse otro factor: la violencia machista, que muy a menudo han sufrido las presas españolas, según documenta Almeda (2003, 77).

En la novela de Guasch aparecen otros personajes cuyas historias de vida también se ven atravesadas por la droga y el alcohol, bien por el hecho de ser consumidoras las ha llevado a delinquir -las razones del consumo son varias y complejas, y muchas también tienen que ver con los abusos y el maltrato- o bien porque han acabado recurriendo al consumo de narcóticos para soportar la dureza de la prisión. A su vez, la drogodependencia aparece en *Secundaris* como una realidad con la que hay que convivir dentro de la cárcel, y no solo como causa delictiva. En Cadenes (2018), además, se da cuenta de la férrea jerarquía *para-administrativa* que existe entre las reclusas:

a partir de dilluns hi haurà tema: la Merche [tras ser brutalmente apalazada] obeerà i tornarà empetada del seu primer permís, i passarà els controls sense problemes perquè d'ella no s'ho esperen encara, [...].

La Conxi ha seguit tota l'escena de cua d'ull. Si la setmana vinent la Carmona té cavall per repartir, el mòdul quedarà tot sacsejat. No afectarà gaire, a ella, però va bé saber què ha de venir. [...] la Kie li manté la mena de respecte que li té: perquè no li fa reverència ni competència. [...] Com que la Conxi controla l'ortografia, li fa instàncies, l'ajuda a recórrer els *partes*. (118)

Este pasaje da fe de un elemento determinante de la condición de las reclusas: el bajo nivel de instrucción, que apuntan también Almeda, Ballesteros (2015). No es nada trivial que las dos protagonistas encarnen un perfil radicalmente opuesto a esta realidad y que, consecuentemente, les otorgue una situación privilegiada desde la que hablar. Desde su mirada privilegiada y su cuerpo normativo, Clara Blai da cuenta de cómo el empobrecimiento multidimensional se encarna en el físico de las reclusas –así como de los familiares que las van a visitar, hasta el punto de que son claramente reconocibles en los transportes públicos. Los rasgos corporales de las presas son indicativos de su condición, asociada a la pobreza y a la baja instrucción: tienen «[c]aps multicolors, tenyits» (Guasch 2017, 16), «les puntes dels cabells cremades» (8), «faccions embrutides» (20) y algunas han perdido piezas dentales. La mancha de sangre en los pantalones de Gloria parece evocar la pobreza menstrual, de la que se habla sobre todo a propósito de la crisis de los últimos años (Pérez-Foguet 2021).

En última instancia, solo queda abordar cómo las novelas problematizan la maternidad de las presas. En relación a la condición de madres, se representan unas realidades francamente crudas:

Ho ha dit la Gisela, que té l'ànima simple i optimista i un fill de cinc anys que no veu des de gener i que l'altre dia li va dir mama a la cunyada; és normal, ningú no li ho explicarà perquè li acabaria trencant el cor però la vida continua i la criatura està ben cuidada i sembla feliç i què hi farem, Gisela, tan menuts no tenen coïnxement. (Cadenes 2018, 42)

Diuen que tot això hi és, suposo que hi és. També hi ha la culpa pels fills. Algunes no els volen veure; quan els truquen, simulen que són a l'estranger per alguna feina. (Guasch 2017, 72)

Guasch otorga una especial relevancia a la condición de madre, como se pone en relieve en la escena que cierra la novela, particularmente oportuna para cuestionar la lógica privativa en clave de género. Clara, que está en edad fértil y que sublima el instinto maternal cuidando de su sobrino, sale de la prisión en su último día de clase; vuelve, pues, a quedarse en el paro. En el vestíbulo coincide con Dolors, la que robaba en El Corte Inglés por encargo, que acaba de cumplir su pena. A la madre la reciben los gritos, bromas y abrazos de su familia numerosa –aquí Guasch maximiza la mayor tasa de natalidad de las reclusas españolas que recogen los estudios sociológicos. El contraste entre Clara y Dolors en este punto de inflexión de sus vidas respectivas es enorme:

La dona riu amb orgull, em fa un gest amb la mà perquè m'acosti, se li il·luminen els ulls.

—Miri, profe, els meus fills.

—Tots?— dic, amb astorament.

Ressegueixo amb la vista la col·lecció d'adolescents d'aire desafiador, noies fornides amb excés de maquillatge, els petits que se m'agafen a les cames, em miren amb els ulls àvids de vida. En compto tretze. Tretze fills, ho juro.

Agafa en braços el més petit, una criatura de mirada vivíssima —«Éste, más listo que el hambre», diu un dels homes—, que s'entreté amb els meus cabells. (182)

No es gratuito que una novela consagrada a mimetizar el espacio carcelario femenino termine con la escena de comunión física entre una madre y sus trece hijos en el esperado reencuentro familiar, solo posible cuando la mujer recupera la libertad, reproduciendo así un gesto de humanización de la ya exreclusa, similar al que habíamos detectado en el espacio de aula de catalán. Si durante el relato se da cuenta de que Dolors —como las *mulas*— resulta ser la *pieza* más vulnerable de una jerarquía criminal, no es hasta esta escena que se revela la enorme carga familiar que tiene que soportar, de la que se infiere tanto su motivación para delinquir como lo que supone para la prole la ausencia de la madre. Guasch, con una mirada crítica que pone el género y la maternidad en primer plano, culmina su retrato de una institución, y de una sociedad, que claramente *castiga* a los pobres.

7 Conclusiones

En este capítulo hemos querido ofrecer un primer acercamiento a la representación novelística de las cárceles de mujeres a partir de la lectura comparada de dos obras de autoría femenina. A pesar de que en el decurso de los últimos años ha llegado a las librerías un creciente número de títulos —sobre todo traducidos— que abordan el encarcelamiento femenino, espoleado por el contexto social de la precariedad de la postcrisis, el auge de los feminismos como respuesta a una violencia machista que no remite, y a la intensificación de la política represiva en el marco del *Procés* catalán, este singular espacio diegético continúa siendo muy poco tratado tanto desde el punto de vista creativo como por parte de los estudios literarios catalanes.

La novedad de nuestra propuesta interpretativa reside en el hecho de haber movilizad trabajos de la disciplina de la sociología que estudian esta realidad e, incluso, algunos que la teorizan —aunque no siempre contemplan la perspectiva de género, como es el caso de Wacquant. Creemos que recurrir a sociólogas expertas en la materia resulta tanto necesario como productivo para indagar cómo se representa literariamente una realidad social tan compleja como poco visible, teniendo en cuenta la naturaleza mimética de las novelas.

Este análisis interdisciplinario nos ha permitido mapear, con mayor fundamento, algunas de las cuestiones cruciales del retrato de la institución penitenciaria femenina y de los perfiles de mujeres reclusas, como el empobrecimiento y la inmigración, y cómo las violencias estructurales se manifiestan con rasgos diferenciales cuando se trata de mujeres.

Guasch y Cadenes llevan a cabo un gesto político, abiertamente feminista, que no es menor: al insertar en el imaginario de la ciudadanía lectora el espacio carcelario femenino, que hasta hoy ha adolecido de un gran déficit de representaciones en el sistema literario catalán, contribuyen a dirigir la atención a uno de los lugares más olvidados de nuestra sociedad, a la vez que propician la discusión pública sobre las prisiones de mujeres. Es una discusión que, como sostienen las sociólogas, es fundamental para contribuir a poner fin al sesgo patriarcal de la institución carcelaria.

Bibliografía

- Aliaga, X. (2017). «Em costa molt l'equilibri entre no voler impactar i no deixar indiferent». *El Temps*, 1734, 80-1.
- Almeda, E. (2003). *Mujeres encarceladas*. Barcelona: Ariel.
- Almeda, E. (2005). «Pasado y presente de las cárceles femeninas en España». *Sociológica*, 6, 75-106.
- Almeda, E.; Ballesteros, A. (2015). «Políticas de igualdad en las cárceles del siglo XXI. Avances, retrocesos y retos en la práctica del encarcelamiento femenino». *Praxis Sociológica*, 19, 161-86.
- Almeda, E.; Di Nella, D.; Navarro, C. (2012). «Mujeres, cárceles y drogas: datos y reflexiones». *Oñati Socio-legal Series*, 2(6), 122-45.
- Artime, C.; Gatell, M.; Iribarren, T. (2020). «Violencia, corporalidad y simbolismo en la novela gráfica memorialista protagonizada por mujeres». *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, 123, 55-72.
- Bracewell, L. (2020). «Sex Wars, SlutWalks, and Carceral Feminism». *Contemporary Political Theory*, 19, 61-82.
- Cadenes, N. (2013). *El banquer*. Barcelona: Edicions 1984.
- Cadenes, N. (2018). *Secundaris*. Barcelona: Comanegra.
- Cadenes, N. (2023). «Nou biografies de pioneres del valencianisme». *Revista de Catalunya*, 321, 22-9.
- Cavallo, S. (1996). «Autobiografía, testimonio, y ficción en la literatura carcelaria femenina: Lidia Falcón, Tomasa Cuevas y Eva Forest». *Duoda. Revista d'Estudis Feministes*, 10, 87-100.
- Davis, A.Y. (2020). *Podem abolir les presons?.* Trad. de A. Ballester. Manresa: Tigre de Paper.
- De Miguel, E. (2014). «El encierro carcelario. Impacto en las mentes y los cuerpos de las mujeres presas». *Cuadernos de Trabajo Social*, 27(2), 395-404.
- Fernández Iglesias, A. (2017). «Relaciones de pareja en mujeres presas. Violencia: tipos, consecuencias y aceptación». Añaños-Bedriñana, F.T. (dir.), *En prisión. Realidades e intervención socioeducativa y drogodependencias en mujeres*. Madrid: Narcea, 76-86.

- García Fuster, A. (2018). «Maria Guasch. *Els fills de Llacuna Park*». *Els Marges*, 115, 118-20.
- Godayol, P. (2008). «Aurora Bertrana: Bringing 'Otherness' Home». *Lectora*, 14, 219-30.
- González Fernández, H. (2020). «Preses, o com les dones esquerdades apareixen a la ficció catalana recent». *Feminismes. Subjectes del nou mil·lenni*. Barcelona: Edicions de la Revista de Catalunya, 186-94.
- Guasch, M. (2017). *Els fills de Llacuna Park*. Barcelona: L'altra editorial.
- Iribarren, T. et al. (2023). *Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari. Biblioteca di Rassegna Iberistica 32.
<http://doi.org/10.30687/978-88-6969-747-0>
- Iribarren, T.; Ojeda, J. (2023). «El crac financer del 2008: seqüeles psicològiques i esfondrament afectiu en Maria Guasch». Palmer i Clar, M.; Rosselló Bover, P. (eds), *Literatura catalana contemporània: canvi i continuïtat*. Barcelona: Societat Catalana de Llengua i Literatura; Filial de l'Institut d'Estudis Catalans, 49-68. *Treballs de la Societat Catalana de Llengua i Literatura* 26.
- Jiménez Bautista, F.; Yagüe Olmos, C. (2017). «Relaciones de pareja en mujeres presas. Violencia: tipos, consecuencias y aceptación». Añaños-Bedriñana, F.T. (ed.), *En prisión. Realidades e intervención socioeducativa y drogodependencias en mujeres*. Madrid: Narcea, 42-51.
- Pagès Jordà, V. (2017). «La sordidesa de madurar». *El Periódico de Catalunya, Icult. Llibres*, 27 de setembre, 54.
- Pérez-Foguet, A. (2021). «Pobreses multidimensionals». *Oikonomics*, 16, 1-8.
<https://doi.org/10.7238/o.n16.2109>
- Škrabec, S. (2017). «La indiferència davant les coses alienes». *Ara, Ara llegim*, 7 de octubre, 51.
- Wacquant, L. (2010). *Castigar a los pobres. El gobierno neoliberal de la inseguridad social*. Barcelona: Gedisa.

Casa, umbral, calle **Habitar la literatura catalana** **(y sus arrabales)**

Mercè Picornell
Universitat de les Illes Balears, Espanya

Abstract Although Catalan literature lacks an explicit discourse on the economic crisis, this does not mean that the crisis has not impacted both the dynamics of the literary system and the corpus of texts published since 2008. This chapter reflects on the triangulation between three concepts: the house – a space heavily connoted in the era of mortgages and evictions; the threshold – the transitional space between the home (private) and the outside world (public); and the street – a site of struggle in the Catalonia of the *Procés*. The concept of home is central in many novels that privatize the crisis, while the homeless who occupy its thresholds prompt the author to explore other literary and cultural expressions that exist on the margins of the canon.

Keywords Catalan literature. Housing. Literary system. Spanish crisis. Homelessness.

Índice 1 Introducción: el reparto del tiempo (para leer). – 2 Como en casa, en ningún sitio. Tener casa en la era de los desahucios. – 3 Calles, arrabales y sinhogarismo. – 4 Conclusiones.

1 Introducción: el reparto del tiempo (para leer)

Empezar la casa por el tejado. Comenzar un artículo por las conclusiones: hasta el momento, en la literatura catalana no existen muchos discursos críticos sobre la crisis económica como motivo literario ni muchas obras relevantes donde sea el eje de articulación esencial. No existe tampoco la conciencia de que la crisis sistémica, cuyo inicio se data emblemáticamente en el 2008, suponga un percance prioritario en términos de producción literaria. En los años más inmediatos a su explosión, las reflexiones sobre los efectos de la crisis en la literatura se refirieron sobre todo a la necesidad de reivindicar el papel de la cultura ante la amenaza de que la inversión cultural se viese perjudicada ante los requerimientos de la educación y la sanidad (Marcé i Carol 2008; Coca 2009). Más optimistas, algunos editores y libreros veían en la crisis la posibilidad de conjurar uno de los fantasmas de la literatura catalana, esto es, la amenaza de la falta de calidad de la literatura ‘masiva’ –el *fast-reading*, según Isabel Sucunza (2017, 10) o «els best-sellers, els títols de gran consum», según Ernest Folch (2008, 72)–, que preveían (cabe decir ya ahora que erróneamente) que sería la primera en sucumbir frente a un público lector más comprometido y capaz de apreciar el valor cultural.¹

Ya en la segunda década del siglo XXI, han sido pocas las lecturas reposadas sobre los efectos literarios de la crisis en la literatura. Serían excepción los trabajos realizados por Júlia Ojeda (2021), un artículo reciente de Irene Mira-Navarro (2022), así como las reflexiones de Borja Bagunyà (2017) en torno al ‘costumbrismo de la crisis’, del que hablaré más adelante. En un breve artículo de síntesis, Ponç Puigdevall (2020) detectaba también un retorno a las convenciones del realismo con voluntad de reflexionar literariamente sobre el presente en una narrativa que, decía con acierto, «dibuixa la caiguda social, però no mostra la trama política i econòmica al darrere». En la recepción crítica de algunas de las novelas a las que aludiré en las páginas que siguen, la referencia a la crisis económica a menudo se plantea como un acontecimiento que detona procesos ‘más profundos’,

Como en cualquier estudio de actualidad, cabe notar que entre la primera versión de este capítulo y su publicación pueden haberse producido publicaciones que aquí no se tengan en cuenta. Gracias a la amabilidad de los editores, se añaden algunas referencias imprescindibles en el proceso de revisión de las pruebas de imprenta.

1 Con más margen histórico, Borja Bagunyà (2017) detecta un aumento del peso del mercado en la generación de una idea de ‘valor’ literario, deudor todavía de lo que Josep-Anton Fernández (2008) denominó la ‘fantasía de la normalización’: «És ara el mercat, podem dir, qui dicta l’horitzó i les categories d’aquesta possible normalitat i en nom del qual es minimitza la detecció de repèls en obres d’èxit, s’acosa la crítica d’autoodi i se celebra la publicació de supervendes infames pel sol fet d’estar escrites en català, signes –se suposa– de l’assoliment progressiu d’aquesta autosuficiència» (Bagunyà 2017, 45).

que se batallan desde lo personal. Escribe por ejemplo Marta Pascua Canelo (2020) sobre *Permagel*, de Eva Baltasar (2018), uno de los grandes éxitos de crítica y venta del panorama editorial reciente, que es una obra que «se adscribe a la denominada novela intimista. *Sin embargo*, esta perspectiva no la exime de una reflexión crítica y social sobre la crisis de 2008» (Pascua Canelo 2020, 129; cursiva añadida). Para Laura Fabregat (2019), también, la crisis económica es detonante de las crisis particulares de las protagonistas de *Primavera, estiu, etcètera* (2011) y *L'altra* (2014), de Marta Rojals, que, dice «s'aproxima al costumisme» pero lo rehuye desde la voluntad de estilo y el psicologismo. En *L'altra*, escribe también adversativa Fabregat (2019, 330; cursiva añadida), la protagonista «intenta tirar endavant *tot i els* contratemps de la crisi econòmica». Lo económico y social se plantean como un marco adversativo, a superar desde un trabajo personal que supone un cambio de expectativas (la superación del duelo, de una inercia, de una ruptura o de un trauma) o de escenario vital (mediante la partida, a menudo, a una localización rural).

Seguramente es difícil identificar cuáles son las causas de esta ausencia de discurso literario sobre la crisis del 2008 en la cultura catalana, una ausencia que deviene relevante cuando comparamos tanto la producción literaria como, especialmente, la producción crítica en el contexto español, donde la crisis económica parece suponer un lugar de ruptura, un cambio de paradigma o un 'despertar' a lo político paralelo al que aparentemente provocaría el 15M.² A modo de hipótesis me parece oportuno plantear que no es tanto que la producción novelística catalana se aleje de la representación de la crisis y de sus efectos -lo que, veremos enseguida, sólo hace parcialmente- sino también que los discursos inaugurales sobre el cambio que ésta supone en términos literarios y culturales no tienen el mismo impacto en el contexto catalán que en el español. Las causas de este fenómeno pueden ser múltiples. Se me ocurre que por lo menos hay cuatro factores que resultan relevantes para explicarlo. En primer lugar, la idea de *shock* o el descrédito de las instituciones no puede resultar nueva en la cultura catalana, que ha atravesado en la contemporaneidad múltiples crisis y ha superado en tiempos recientes una censura que se dirige especialmente a su propio vehículo, la lengua, que -recordemos- sólo desde mi generación, esto es, la nacida después de la muerte de Franco, se ha podido estudiar desde la educación primaria.³ Sería una anécdota si fuese un tema antiguo -

² En lo que Becerra (2015, 15) denomina novela «de oposición» y «novela crítica actual», frente a lo que denominó la novela de la no-ideología que se justifica a menudo desde la narrativa de Isaac Rosa, Belén Golpegui, Sara Mesa y Marta Sanz, entre otros escritores.

³ Resulta obvio, pero quizás vale la pena recordarlo: todas las generaciones de autores nacidos después de la Guerra Civil hasta la muerte de Franco -de Carme Riera a

una ‘pelea de abuelos’, por decirlo a lo Núñez Feijoo-⁴ pero es que la educación en catalán sigue siendo amenazada en los juzgados, rechazada por diferentes partidos políticos que se presentan como demócratas y ocupan lugares de poder en las instituciones.⁵ Se entenderá así que la palabra ‘crisis’, en el contexto cultural catalán, tenga un significado históricamente denso.

En este mismo sentido, y como ocurre en el contexto vasco y gallego, las agendas políticas de los territorios catalanes han estado atravesadas por cuestiones para las que las consecuencias sociales de crisis del 2008 son un factor añadido. Se suman a una genealogía de luchas colectivas con amplia implicación social no solo desde amplios sectores soberanistas (sobre todo pero no únicamente en Cataluña) sino también contra el urbanismo descontrolado y la corrupción política, que han centrado la agenda de movilizaciones en democracia en Valencia y, muy especialmente desde el movimiento ecologista, en las Islas Baleares, pionero en el marco del estado español. Ya en términos literarios, el hecho de disponer de una institucionalización más reciente y más débil (y desmembrada, por lo menos, en tres autonomías con diferentes prioridades culturales)⁶ ha permitido seguramente que el disenso sea más visible que en un contexto español en el que la Cultura de Transición, según lo que escriben quienes la definen, parece crear una pantalla de desmotivación frente a las tentativas polémicas (Martínez 2015, 17). Su equivalente transicional, esto es, las políticas de normalización cultural, fue ya cuestionado irónicamente en los primeros ochenta (Picornell 2013, 235-40) y ha sido objeto de reflexiones académicas revulsivas

Jaume Cabré, pasando por Antònia Vicens, Gabriel Ferrater, etc.- se enfrentan a la escritura en catalán sin haber aprendido a escribir en catalán desde la infancia. La obligatoriedad de incluir en el currículum educativo asignaturas de ‘lengua vernácula’ no llegaría hasta finales de los setenta.

4 El 7 de noviembre de 2022, el presidente del Partido Popular de España definía así la Guerra Civil. Ver, por ejemplo, en el diario *Público*, «Feijoo se marca el mayor eufemismo de nuestra era diciendo que nuestros abuelos se pelearon» (<https://tinyurl.com/4xycn575>).

5 La defensa de la educación en catalán supuso a lo largo del 2013 en Mallorca una de las movilizaciones sociales más transversales y con más incidencia de la historia democrática de la isla. Tiñó las calles de las islas de color verde durante meses, contra los recortes y la proclamación del TIL (*Tractat Integrat de Llengües*) que pretendía romper con el *Decret de mínims*, que asegura que un mínimo del 50% de las clases debe impartirse en catalán en las escuelas públicas y concertadas de las Islas Baleares. Desde la plataforma *Crida en favor de l'educació pública* se convocó una huelga indefinida de los maestros y profesores, apoyada por muchos otros sectores que se solidarizaron creando fondos de subsistencia y redes de apoyo. Se sumó a ella la convocatoria *dels Enllaçats*, a favor de la educación en catalán.

6 Son cuatro si añadimos la Franja de Ponent, donde se ubican autores relevantes del panorama literario actual, como Mercè Ibarz, Jesús Moncada o Francesc Serés, y tres estados si consideramos la Cataluña francesa, como Joan-Daniel Bezsonoff o Joan-Lluís Lluís, o de Alguer, en Cerdeña, donde escriben en catalán autores contemporáneos como Antoni Arca.

y profundas, como la de Josep-Anton Fernàndez en *El malestar en la cultura catalana* (2008).⁷ También la dimensión menor de la literatura –en términos de público lector, difusión pública, capital económico y producción editorial– favorece la visibilización de los disensos. En cuarto lugar, y pese a que pueda parecer contradictorio respecto de este último punto, pervive en la cultura catalana una cierta percepción de unidad que es herencia de los discursos resistencialistas prevalentes durante el franquismo,⁸ que ya no es claramente heterónoma respecto a un determinado proyecto político o nacional pero sigue teniendo vocación de integrar lo disidente, y que históricamente ha reducido las distinciones que en otras literaturas resultan operativas (por ejemplo, entre los circuitos más populares o restringidos, entre lo mediático y lo culto).⁹ Y escribo ‘históricamente’ y ‘ha reducido’ porque seguramente esto está a punto de cambiar y la crisis económica tiene alguna responsabilidad en el proceso de cambio.

Pocas veces se conecta con la crisis sistémica la modificación del mercado editorial que la precede pero que creo que no puede desvincularse de sus evoluciones. Los datos que aportan al respecto los indicadores son comunes para todo el estado español pero sus consecuencias son quizás más relevantes para el ámbito catalán. Me refiero, por ejemplo, a la aglutinación de la producción editorial en unos pocos grupos editoriales y, por contra, a la creación de numerosas empresas editoriales pequeñas.¹⁰ Se trata de un proceso de polarización que no

7 He reflexionado también sobre el tema en los dos últimos capítulos de la monografía *Continuïtats i desviacions. Debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970* (Picornell 2013), «Subversió i alternatives de reconstrucció cultural» y «De la institucionalització al desensís... i viceversa?». Desde la literatura, el debate sobre un modelo cultural basado en la eliminación de lo marginal, experimental o subversivo se expresa ya a lo largo de la década de los setenta (Pons 2007).

8 Articulados en torno al lema ‘entre tots ho farem tot’ y que provocan lógicas y confluencias particulares, como la defensa desde sectores conservadores de la producción más subversiva o la aglutinación de esfuerzos entre sectores ideológicamente diferentes, cuya última expresión clara es quizás la organización del Congreso de Cultura Catalana (1975-77), un intento de organizar desde las bases activas en diferentes sectores relevantes para la reconstrucción democrática (desde la educación, la salud, el cine, etc.) espacios de debate y discursos de consenso en torno a diferentes áreas de actuación política, entre las que resultan relevantes todos los medios de expresión cultural.

9 Puede ser significativa de esta pulsión la reiteración del debate sobre la categoría del ‘libro mediático’ y su promoción en medios de comunicación pública. Enfrentó, por ejemplo, a Pilar Rahola con el Gremi d’Editors en la festividad de Sant Jordi de 2013. Rahola, que había publicado la novela histórica *El carrer de l’embut* (2013), fue encasillada como mediática en las listas de libros más vendidos junto con Albert Espinosa y Isidre Esteve, lo que desencadenó una polémica sobre la necesidad y los usos de la categoría.

10 Según el gráfico de distribución de los agentes editores según su producción editorial en 2016, 13 editoriales aglutinan la producción de más de 700 libros anuales en España, frente a las 838 que publicarían entre 2 y 4 libros, o las 558 que editarían entre 5 y 9 libros. Ver *El sector del libro en España. Abril 2018* (Observatorio de la Lectura y el Libro, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2018; <https://tinyurl.com/yfhc9694>).

tiene tan solo implicaciones económicas, sino que genera dinámicas que afectan directamente a la producción y configuración del campo literario catalán. Afectan, por ejemplo, a la cooptación –quién sabe si intencional o casual–¹¹ de autores mediante premios controlados por los grandes grupos (Najat El Hachmi para el español, Núria Amat para la literatura catalana)¹² o incluso a la difuminación cada vez más acusada entre el campo catalán y español ante la publicación simultánea de las obras originales y de las traducciones que los grupos editoriales prevén que pueden ser relevantes en el doble mercado.¹³ Esta afectación no sólo condiciona los réditos económicos de las editoriales o la circulación más o menos acusada de las obras. Puede determinar, por ejemplo, la vuelta parcial de El Hachmi al *Bildungsroman* migrante en *El lunes nos querrán* (2021), ya transitado en *L'últim patriarca* (2008), pero más urbano y desprovisto de las referencias más relevantes a la literatura y a la lengua catalana de su primera novela. Al otro lado de la balanza, las editoriales pequeñas generan lógicas particulares, que a la vez que defienden la necesidad de crear un catálogo autónomo respecto de las leyes de mercado, necesitan algunos éxitos para visibilizarse en un escenario donde el voluntarismo editorial emerge como valor de un nuevo resistencialismo cultural, más vinculado a la defensa de un proyecto intelectual que a un ideario de normalización. Por ejemplo: para Lleonard Muntaner Editor, publicar *La cosina gran*, de Laura Gost (2019), un relato íntimo de adolescencia con gran éxito de ventas, editado en castellano por Planeta, permite seguir sacando poesía o ensayo de calidad, aunque con un público más minoritario. A Edicions del Periscopi, disponer en su catálogo de las novelas de éxito de Marta Orríols o, más recientemente, de Gloria de Castro, esto es, novelas de lectura amable que quizás,

11 Ver al respecto Puigtobella 2016.

12 En 2021 El Hachmi obtendría el premio Nadal con *Los lunes nos querrán*. En 2011, Núria Amat ganaría el premio Ramon Llull, el mejor dotado en lengua catalana, después de una amplia carrera en castellano. Este galardón fue polémico, ya que Amat se había significado en contra de la normalización del catalán firmando el «Manifiesto por una lengua común». Para una interpretación de los cambios en el sector editorial catalán ver Serra 2015; Ruiz Domènech 2019.

13 En el caso de *Los lunes nos querrán*, por ejemplo, El Hachmi afirma haberla escrita simultáneamente en las dos lenguas, y la novela fue publicada simultáneamente en catalán y en castellano, por lo que resulta difícil utilizar parámetros filológicos tradicionales para situarla en una u otra tradición literaria, o en ambas a la vez. En el artículo de Pascua (2020, 133) sobre *Permagel* citado antes, por ejemplo, la obra, referenciada siempre desde la traducción, se sitúa sin matices en el marco de la «narrativa española de la última década». Se trata de un fenómeno relevante, con causas claras en la economía, y que cabría estudiar desde un punto de vista sistémico, como indicio de lo que importa la literatura española de la catalana, así como del papel de los grupos editoriales en la conformación de una literatura (más o menos) nacional. También resultaría interesante atender a la diferente recepción crítica de las obras en los marcos literarios donde se ubican como 'propias'.

opino, podrían categorizarse como lo que hay quien ha denominado literatura *light* (Alonso 2003, 180; Becerra 2015, 9), le permite seguir publicando traducciones y novelas menos accesibles a un público amplio o más complejas a nivel de planteamiento literario. Y no estoy hablando de algo tan esquivo como la 'calidad', sino de accesibilidad a diferentes públicos lectores.

Esta modificación del mundo editorial tiene también una contraparte en la gestión de lo que resulta más o menos 'visible' en el campo literario.¹⁴ Como muchas otras literaturas, la literatura catalana se vende sobre todo en base a los premios y los festivales, las semanas del libro y los *santjordis* primaverales. Salir a comprar libros en estos encuentros en los que se venden la mayoría de ejemplares del año es atender a un amplio escaparate iterativo de novedades que, como prevén los tirajes cada vez más pequeños que documentan los datos sobre el mercado del libro en España, tienen una vida corta en la mesa central de la mayoría de librerías.¹⁵ En esta gestión de 'los tiempos' tiene también sus implicaciones la crisis económica.¹⁶ En el documental *Ladrones de tiempo* Cosima Dannoritzer (2018) reflexionaba sobre cómo en el capitalismo el tiempo se ha convertido en moneda de cambio. Define la idea de flexibilidad que se exige a los trabajadores precarizados y su gestión genera la enfermedad del siglo, esto es, la ansiedad. No es un tema nuevo: ya en el año 1977, en una instalación titulada *Scenography of labor*, el artista y escritor Francesc Torres situaba los textos vinculados a la exposición en el WC de una fábrica, el único lugar donde los obreros podían tener tiempo e intimidad para leer. Incluso desde una posición de privilegio como la mía -la de un puesto estable en la universidad labrado a base de suerte, paciencia y muchas vacaciones laborables- no hay tiempo para la lectura que no se robe al compromiso extraacadémico,

14 Utilizo 'visible' y no 'canónico' para englobar no sólo las obras situadas en lugares tradicionalmente canónicos -por quienes son los autores, las editoriales o por los premios obtenidos o su recepción crítica- sino también obras que gozan de amplia difusión. Sería algo similar a capturar una imagen de una mesa de librería pequeña -no especializada ni singularizada- el día de Sant Jordi.

15 Según los datos estadísticos aportados por la Federación de Gremios de Editores en España, la tirada media de ejemplares por título ha bajado a 1.256 ejemplares desde 2008 a 2019, siendo su cifra más alta 5.035 (el 2008) y su más baja 2.749 (el 2016). Ver *El sector del libro en España. Abril 2018*.

16 Escribe al respecto Javier Moreno (2019, 204): «Si hay una dominante de nuestros tiempos, esa es sin duda la de la precariedad y, naturalmente, la literatura no es ajena en modo alguno a ella. Dicha precariedad posee distintas vertientes dentro del terreno literario. No es la menos importante el hecho del contagio del modelo de la aceleración al proceso de producción y distribución del artefacto literario. Conocemos la escasa duración de los libros en las mesas de novedades. Somos (los escritores) víctimas de la cortadía de los adelantos literarios. El escritor, si quiere vivir de su oficio (una ilusión, en la mayoría de los casos), debe someterse a un régimen estajanovista de producción (libros, artículos, estados de Facebook u otras redes sociales...)».

sea este el de los cuidados o el de la responsabilidad social. El reparto del tiempo (para leer) es de alguna manera previo al reparto de lo sensible sobre el que hablaba Jacques Rancière (2009). O quizás es una de sus múltiples causas. Tiene efectos concretos en los textos a los que podemos acceder las lectoras y los lectores en nuestro paso por las librerías o por los semanarios culturales. Condiciona lo que yo misma, como profesora, investigadora, madre, hija, vicepresidenta de la AMPA (ahora AFA) de la escuela de mi hijo y autora de estas páginas, he podido leer desde 2008. En casa del herrero, cuchillo de palo: ahora mismo no tengo tiempo de leer *No tengo tiempo*, de Jorge Moruno. Veremos si cuando llegue a las conclusiones lo he podido encontrar.

En lo que va de estas reflexiones preliminares a las conclusiones intentaré tramar un discurso sobre los efectos de la crisis en la narrativa catalana contemporánea. Lo haré a partir de un canon reducido a una treintena amplia de obras recientes, cuya reducción es consecuencia y reflejo de la crisis de un modelo de bienestar que me afecta, a mí, como afecta a gran parte de la población lectora en lo que se refiere a lo que es visible en el campo literario y a lo que tengo tiempo de leer. Buscando estrategias para identificar a la vez líneas maestras y líneas de fuga que evitasen la pretensión de realizar una suerte de estado de la cuestión, se me ocurrió plantear una especie de rastreo en contrapunto –según el método propuesto por Edward Said (1993)–, que parte de una triangulación entre el concepto de *casa*, el de *umbral* y el de *calle*. Estos tres conceptos me permiten hablar de la crisis desde uno de sus lugares esenciales, esto es, la burbuja inmobiliaria y sus efectos: la especulación, la precarización de la vivienda, la hipotequización de la ciudadanía y la violencia institucional y física de los desahucios. No pretendo inventariar los libros que hablen de casas, umbrales o calles, sino valorar los silencios y las implicaciones que rodean las menciones a estos elementos. A la vez, alegóricamente, esta progresión topográfica me permitirá recorrer la literatura catalana como un lugar diverso, desde sus cánones más o menos críticos o comerciales, hacia lugares donde, podríamos decir parafraseando el título de la primera novela de Paco Candel (1957), la *literatura* cambia su nombre.

2 **Como en casa, en ningún sitio. Tener casa en la era de los desahucios**

«Queremos un país de propietarios y no de proletarios» dijo José Luis Arrese (1959, 41), ministro de la vivienda de Franco, que lanzaría en los sesenta un plan de vivienda con ayuda pública pero intereses privados destinado a la venta, y que acabaría convirtiendo el alquiler asequible en una anomalía. Tener casa es todavía un sueño

para muchas familias afectadas por desahucios, alquileres abusivos y procesos de gentrificación. La explosión de la burbuja hipotecaria convirtió la adquisición o el alquiler de un inmueble en un privilegio. Dejó de ser un derecho para ser un deseo inaccesible a la población joven o con menos poder adquisitivo. Generó también discursos en torno a la responsabilidad personal de la economía entre los que intentaban culpabilizar a los hipotecados –esa gente a la que se dijo que compró ‘por encima de sus posibilidades’– de las tasas abusivas impuestas por los bancos. Su reverso fue la PAH (Plataforma de Afectados por la Hipoteca), esto es, una nueva agencia política transversal, vinculada a un derecho reconocido por la constitución y que promovía nuevas prácticas políticas a pie de calle. Tener casa es relevante, también en la literatura. La casa no es un motivo que determine completamente todas las novelas de las que hablaré a continuación, ni en un sentido estructural ni simbólico. Mi focalización en ella la toma como contrapunto que permite mostrar no sólo lo que estas novelas dicen sino también lo que callan, la ideología desde la que se plantean cuando presentan como lo normal y, por tanto, lo deseable poseer una casa, y su responsabilidad en la reproducción social de la necesidad de tener casa como deseo y no como lugar de conflicto social.

En un artículo sobre la narrativa catalana contemporánea entre 2000 y 2016, Borja Bagunyà (2017) distingue entre las tendencias más actuales lo que denomina el «costumbrismo de la crisis».¹⁷ Pese a que insiste en que el uso del término costumbrismo no es peyorativo, no deja de estar connotado sobre todo cuando se opone a la ‘fabulación’ o la ‘especulación metafísica’ de las otras tendencias que destaca, o cuando se menciona la ‘tipificación social’ como riesgo a evitar. Me parece que no es que en las novelas más visibles de la literatura catalana postcrisis esta tipificación no exista –de hecho, leyéndolas quizás podríamos tramar un retrato particular de las incertidumbres de la mujer urbana con estudios universitarios, de clase media y mediana edad. Esa ausencia aparente de tipificación social que diagnostica Bagunyà tiene que ver más bien con una reducción de los tipos sociales que aparecen en muchas novelas, esto es, de la pluralidad de voces y de personas que en ellos se representan. Muchas

17 Bagunyà (2017) parte de la toma de posición de los *imparables*, para categorizar una narrativa actual de estos autores que identificaba el rechazo hacia la narración de la cotidianidad (que se identifica con ciertos ‘seniors’ como Quim Monzó o Sergi Pàmies). Contra la ‘mediocridad’ de la vida cotidiana, escribe, los *imparables* tenderían a eludir el presente en sus novelas. Por contra, entre las tendencias más recientes identificaría esta muestra de la realidad contemporánea en tres variantes narrativas más *experimentadas*, vinculadas a lo que denomina ‘realismo biográfico-generacional’ de autoras como Najat El Hachmi o Lluçia Ramis, la autoficción, donde de hecho podríamos ubicar también varias obras estas dos últimas autoras y, finalmente, lo que Bagunyà denomina el ‘costumbrismo de la crisis’.

de las novelas recientes que iré mencionando acercan a menudo su dialogismo constitutivo a un *monologismo* o, acaso, a un *bilogismo* o, en el mejor de los casos, a un *trilogismo* que no redundará fácilmente en un nosotros.¹⁸ Muchas de las novelas que tomo como ejemplo están centradas en las evoluciones y preocupaciones de un solo personaje cuya decepción se vincula a la vez hacia un pasado incómodo –a menudo familiar– y un futuro prediseñado –los hijos, el éxito, la aspiración a una cierta idea de la felicidad– cuyas expectativas se han desvanecido. Por ejemplo: en *Aprender a hablar amb les plantes*, de Marta Orriols (2018), una neonatóloga busca la manera de sobrevivir al duelo de la muerte de su expareja en una casa llena de recuerdos en la que tiene que aprender a volver a vivir. De hecho, el último y esperado libro de Orriols, sitúa ya lo doméstico en el título, *La possibilitat de dir-ne casa* (2023), de una novela –publicada ya no en la editorial independiente Periscopi sino en Proa, del grupo Planeta– donde una corresponsal de guerra reflexiona sobre su itinerario vital. En *Una casa on tornar*, de Marta Grau (2022), otra nueva protagonista urbana de entre treinta y cuarenta años reflexiona sobre la posibilidad de ser madre entre dos casas, la que está reformando junto con su actual pareja –un joven y apuesto ejecutivo exitoso, como ella– o la casa familiar en el pueblo de origen al acabará volviendo (y convirtiendo en pequeño hotel rural). En *Boulder*, de Eva Baltasar (2020), la casa es un lugar incómodo, para una mujer que no quiere ni puede encajar en la estructura doméstica y familiar que su pareja parece imponerle. *Un any i mig*, de Sílvia Soler (2015), difundida con la crisis como reclamo editorial, el malestar familiar se reduce a la dificultad de la protagonista de reunir a sus hijos ya adultos y que trabajan lejos de Barcelona en torno a una mesa de roble de una segunda residencia recién restaurada por ella –arquitecta con jubilación cómoda– en un entorno rural privilegiado. En definitiva: una imagen de bienestar que parece casi un anuncio de pizzas Tarradellas, pero con menú de una hija chef en París. Como en casa, en ningún sitio, dice el eslogan del anuncio.

Incluso en las novelas en las que la trama y, con ella, la imagen de la casa y de lo doméstico, parece más problemática en lo social, los centros de interés se limitan a un espectro reducido de personajes y a sus problemáticas individuales. En *El paradís no era això* de Marta Batallé (2022), un edificio del Raval de Barcelona sirve para mostrarnos las vidas complejas de tres personajes afectados por diferentes crisis personales. Son la joven que *disfraza* su drama personal –el de

18 Y resulta curioso que quizás la excepción más clara que se me plantea a esta afirmación la encuentre en libros de relatos como *Puja a casa*, de Jordi Nopca (2014) o *Marginalia* (2021) o *La intimitat de les bèsties* (2017), de Joan Jordi Miralles, donde además la precariedad vital y afectiva se hacen muy presentes desde diferentes tipos sociales.

ser adoptada por una madre con problemas de salud mental- en un radicalismo feminista que la lleva a excesos y malas compañías, la mujer de clase media con problemas de fertilidad que ve como su ideal de familia se desencaja, y el músico mayor que intenta vivir del cultivo de marihuana. El Raval de la prostitución, la pobreza, las personas sin hogar, es un escenario para crisis personales que se resuelven desde la compañía (esto sí, entre personas de diferente extracción social), y con una escapada rural de por medio. Quizás *Les possessions* (2018), de Lluçia Ramis y *Els angles morts*, de Borja Bagunyà (2021), son una excepción en este contexto. En *Els angles morts*, el trabajo literario matizado y en profundidad permite proyectar el desasosiego de los dos protagonistas que marca toda la trama hacia un espectro complejo de personajes que actúan y hablan en las dos instituciones escenario de la novela, el hospital público donde Sesé ejerce de ginecóloga y la universidad donde Antoni intenta con poco éxito repensar su propia función en un entorno académico que percibe desde la nostalgia de sus propias aspiraciones perdidas y el oportunismo de los nuevos académicos brillantes que critican la institución a la vez que se aprovechan de sus recursos. La casa, decorada con esmero, es una pantalla que resulta artificiosa ante la crisis de los personajes. En *Les possessions*, de Lluçia Ramis, el urbanismo mueve dos de las tramas principales de una novela en la que destaca el título, que en su ambigüedad remite tanto a la casa solariega -una *possessió*, en Mallorca- a los vínculos con los lugares y las personas, pero también a la salud mental -al estar *poseído*. El problema de salud mental que padece el padre de la protagonista no se vincula a la ansiedad por el bienestar perdido de tantas otras novelas, sino a una debacle colectiva ante la cual resulta complejo actuar.

En un intento de categorización de los relatos de la crisis en el contexto español, Federico López-Terra (2019) distingue entre cuatro mecanismos de narración: metanarrativas de la crisis, narrativas de la crisis, la crisis en el relato y la crisis del relato. Muchas de las novelas de mi selección se encuentran entre la penúltima y la última opción: representan micronarrativas de la crisis -despidos, precariedad, hipotecas, bancos- que forman parte del escenario social y, si determinan la vida de los protagonistas, no es para interrumpir «la matriz de producción de sentido» (López-Terra 2019, 130) de la narración. Lo experimental o rupturista a nivel de relato, en la narrativa catalana reciente, no ha sido todavía cartografiado pero se ha vehiculado seguramente por otras vías.¹⁹ Cuando la crisis afec-

19 Las distinciones son complejas, pero quizás ubicaría en este marco novelas formalmente arriesgadas, como las de Sebastià Perelló (*Veus al ras*, 2016; *La mar rodona*, 2020), las distopías recientes de Jaume Pons Alorda (*Ciutat de Mal*, 2019) o de Pol Guasch (*Napalm al cor*, 2021) o el neoruralismo de Irene Solà (*Canto jo i la muntanya balla*, 2019).

ta a los personajes, no provoca un cuestionamiento de las instituciones o sus imposiciones, sino más bien una revisión de estructuras sociales más inmediatas, como la pareja, el matrimonio, la maternidad o la familia. Como expone Júlia Ojeda en este mismo volumen, y ha estudiado Irene Mira-Navarro (2022), quizás en las novelas de Marta Rojals es donde más claramente los efectos de la crisis inmobiliaria marcan el destino de las protagonistas. En *L'altra*, la deriva de la protagonista desorientada entre un pasado traumático y un futuro donde la maternidad reviviría ese dolor, se concreta en las idas y vueltas a un domicilio compartido con su pareja, y cuyo propietario –un familiar– necesita vender, pero que no es tanto una necesidad –un lugar en el que vivir– como una prisión que obliga a la convivencia. En *Primavera, estiu, etcètera*, la protagonista, arquitecta, vuelve a su pueblo después de una crisis tanto laboral como afectiva, un argumento, el del retorno, que también encontramos en *L'horitzó primer*, de Joan Todó (2013), donde un licenciado en Humanidades que ha perdido el trabajo se instala en el pueblo de origen. Como ha visto ya Nere Basabe (2019) para el contexto hispánico actual, la ida o vuelta al campo aparece muy a menudo. No es el retorno a un espacio utópico y aporomático, pero marca algún tipo de solución o de punto de inflexión en muchas de estas obras. Los abandonos o divorcios motivan también la partida hacia el campo en *Sola*, de Carlota Gurt (2021) y *La casa de foc*, de Francesc Serés (2020), visiones matizadas del entorno rural, lejos de una imagen de autenticidad bucólica, pero que no dejan de servir para desplazar los conflictos de los protagonistas hacia nuevos lugares de confrontación.²⁰

Quizás el caso más evidente de este giro confuso del conflicto social hacia lo privado lo encontramos en la ‘revuelta’ de la protagonista de *L'Instant abans de l'impacte* (De Castro, 2022), que obtuvo el premi Llibreter 2022, uno de los más prestigiosos, al concederlo el gremio de librerías a obras ya publicadas y, por lo tanto, no estar en principio condicionado por intereses editoriales. La novela de Glòria de Castro vehicula su crítica a la sociedad de consumo a partir de una serie de negativas individuales de adquisición de productos que valora innecesarios y su substitución por alternativas naturales o más económicas, entre las cuales, formas ecológicas de desodorante o, también, la escuela pública, que pasa de ser una opción o un derecho a ser una alternativa barata a la privada. En esta novela autoficcional, una creativa publicitaria de una multinacional telefónica va evitando en su vida el consumo innecesario que ella misma ha

20 De hecho, este antibucolismo rural es presente en algunas de las novelas más rebuscadas en el contexto catalán actual. Lo encontramos en la exitosa, reeditada, premiada y traducida *Canto jo i la muntanya balla*, de Irene Solà (2019), y también en el relato descarnado de *Terres mortes* (2021), de Núria Bendicho.

contribuido a generar, mientras cobra el sueldo por no hacer nada. En el borde real de la autoficción, el blog de la escritora, la salida será el desplazamiento no sólo al campo sino a una isla, la de la calma, esto es: Mallorca. Encontramos una alegoría doméstica que no puede evitar citar. Escribe así:

Antes pensabas, soy una casa con andamios, soy un sexto sin ascensor con muchas posibilidades, soy un estudio de alquiler provisional hasta que salgamos de esta. [...] Parece que con cada mudanza solo hayas cambiado de casa por fuera, pero también has cambiado de casa por dentro. A la casa de ahora le entra el sol por los dos lados, tiene ventana a las montañas, se oyen cantar los pájaros, los gallos, los pavos, [etc., etc.].²¹

La casa en el entorno idílico sirve como alegoría de una búsqueda para el bienestar personal, interior, plácida, atemporal, ociosa. El título de la entrada del blog de Castro es «Limpiar casas». Se publica en una isla donde el sujeto político emergente más revolucionario de la última década han sido las *kellys*, esto es, 'las que limpian' los hoteles. Hablaré un poco más de ellas más adelante. La casa es una burbuja dentro de otra burbuja -una isla.²² La isla, sin embargo, también es el escenario de la corrupción urbanística de *Les possessions*, o de muchas otras de ambientación insular donde las formas del poder y sus abusos son material narrativo, sea para la construcción de novelas policíacas -cuyo ejemplo más exitoso es quizás el de Gabriel Frontera en *Sicilia sense morts* (2015)-, o a la búsqueda de genealogías del poder -esto es, el dominio del poder económico y su corrupción con el político, en las novelas de Melcior Comas *Sobre la terra impura* (2018) o *Tots els mecanismes* (2022)- o en los capítulos que Sebastià Alzamora dedica al banquero Joan March en *Reis del món* (2020).

Para cerrar este apartado me parece interesante remitir a dos novelas en las que aparecen hogares poco habituales, que no encajan en el modelo habitual de casa -urbana o rural, percibida como prisión o como refugio- de las novelas hasta ahora citadas. En *Ca la Wenling* (2020), de Gemma Ruiz Palà, el lugar de encuentro de los personajes - sencillos pero a la vez diversos y con voz- es un centro de estética regentado por una familia china instalada en Barcelona y que vive en la trastienda de la peluquería. El espacio para las clientas deviene así un lugar intermedio donde se produce el diálogo y el conflicto entre

²¹ Ver en el blog *Vivir la isla*, la entrada «Limpiar casas», del 3 de mayo de 2019, ver <https://vivirlaisla.wordpress.com/>.

²² Para el uso en tiempo de crisis del concepto de 'burbuja', ver las consideraciones de Moreno 2019, 187-91.

vecinos (y, sobre todo, vecinas) que acuden a arreglarse y a contarse las penas. Las dificultades económicas y el abuso bancario a los migrantes permiten a la protagonista -una periodista cultural catalana, como lo es su autora- mediar y propiciar una amistad intercultural que, sin embargo, se jerarquiza cuando describe su propia búsqueda de este encuentro en términos antropológicos, esto es, como hacer 'trabajo de campo'. En segundo lugar, y ya más adentrándonos a los arrabales literarios, *La pell de la frontera* (2014), de Francesc Serés, recoge diversas crónicas sobre la vida de los temporeros migrantes en la franja entre Cataluña y Aragón. Aquí, no hay lugar para la domesticidad, las casas son fruto de lo que Serés denomina «arquitecturas efímeras», que condenan a los trabajadores africanos a vivir en situaciones de insalubridad.²³ Curiosamente, *Ca la Wenling* y *La pell de la frontera* son obras radicalmente diferentes que se conectan por la mirada de los narradores hacia la alteridad cultural. Reflexionan sobre su *nosotros* en un gesto hacia la diferencia cultural para buscar lugares de comprensión posibles del mundo fuera de casa. Es significativo, pues, que en la búsqueda de esta mirada necesariamente más dialógica surjan espacios desplazados del hogar.

3 Calles, arrabales y sinhogarismo

El contrapunto más extremo al exceso doméstico en la narrativa catalana actual sería el de la representación del desahucio y sus consecuencias. Ponç Puigdevall (2017) convierte en protagonista de su novela *Il·lusions elementals* a un escritor desahuciado a causa de sus malas decisiones. Como escribe en una crítica Valentí Puig (2017), sin embargo, en ningún caso la intención de la novela es la de describir un contexto sino más bien una temporada en el infierno que se redimirá desde la escritura. Escribe Puig (2017, s.p.): «la novel·la de Puigdevall és tota individualitat, caiguda, culpa. [...] la societat no existeix». El hecho que la novela esté en primera persona y se exprese desde la experiencia de vida del escritor perdido tiene, sin embargo, una cierta función crítica quizás involuntaria, la de enseñarnos a mirar desde la visión de una persona sin hogar pero culturalmente reconocible, que, en apariencia podríamos confundir con cualquiera de los que habitan nuestras calles. La implicación social no está en el contexto representado, sino también en cómo la literatura ofrece maneras de mirar el mundo. En 2024, Eva Baltasar ha publicado *Ocàs i fasciació*, donde una mujer joven trabajadora a media jornada y titulada universitaria es expulsada de un piso compartido y acaba en la calle durante unas semanas, antes de encontrar trabajo

²³ He analizado la obra desde una perspectiva afín en Picornell 2020, 205-32.

limpiando las casas de otros. Resulta interesante el contraste entre la dificultad de acceso a la vivienda y la visibilización de las limpiadoras de hogar. Sin embargo, se trata de un volumen que niega cualquier posibilidad de explicación contextual respecto a la ausencia de redes de apoyo o incluso de las circunstancias que han producido la inaccesibilidad respecto de un contacto humano o de un lugar de acogida. El marco de reflexión es puramente individual y acaba con la pérdida de juicio de la protagonista.

Resulta, sin embargo, significativo que si la ausencia de casa se expresa como problema social es a menudo en los arrabales de la literatura catalana, esto es, en las fronteras de los repertorios novelescos canónicos como, por ejemplo, en la creación interdisciplinaria experimental, en la novela negra, en la literatura infantil y juvenil o en la escritura testimonial. En 2012 Alícia Kopf publicaba una plaquette de relatos ilustrados bajo el título *Maneres de (no) entrar a casa*, una reflexión sobre la dificultad para salir del domicilio familiar de muchos jóvenes españoles.²⁴ En un bucle paradójico que, pese a su ofensa, engrandece el sentido de la obra, la publicidad de la inmobiliaria Solvia difundió poco después una campaña que roza muy peligrosamente el plagio, especialmente pernicioso porque utiliza la crítica al abuso urbanístico para la promoción del mercado especulativo.²⁵ Mireia Sallarés proponía en *Literatura de replà* una intervención en un edificio antiguo abandonado por sus propietarios. En las puertas tapiadas, Sallarés colgó textos literarios, iniciando un proyecto literario que continuaría con okupas librerías reconvertidos en guías de la intervención literaria, cenas de comunidad y un proceso judicial en el que la intervención artística era prueba de la defensa y cuyos documentos acabaría integrando en la instalación.²⁶

El sinhogarismo y los procesos de desahucio aparecen también con peso relevante en la novela negra, diríamos, formalmente convencional, que ha servido históricamente para mostrar tensiones sociales, y en la literatura infantil. *El somriure de Darwin* (2017), de Aina Maria Villalonga, se construye como una novela desprovista de detectives inteligentes o policías corruptos. La trama sigue la existencia de tres personajes involucrados en el asesinato de una persona sin hogar. El juego de voces nos deja entrar en la mente perversa del asesino, ver el mundo desde la mirada de la persona sin hogar y

²⁴ Ver más información en el blog de Alicia Kopf, entrada «Maneres de (no) entrar a casa», 14 de septiembre de 2008, así como su booktrailer en la plataforma Vimeo. Ver <https://aliciakopf.blogspot.com/2008/09/casa-67.html> y <https://vimeo.com/32499569>.

²⁵ Ver la entrada «¿Inspirar o copiar?», del blog de la creadora, en la entrada correspondiente al 17 de noviembre de 2013, ver <https://aliciakopf.blogspot.com/2013/11/invertir-o-vivir-se-preguntaba-el.html>.

²⁶ Ver <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/sallares-mireia/literatura-repla-relectura>.

la complicidad de la solitaria vecina que rompe las fronteras de clase para iniciar un diálogo a pie de calle con el indigente al que observa por la ventana. Los desahucios aparecen como motor de la trama en *Coll Avall* (2013), de X. Díaz y M. Martínez, una novela policíaca sencilla en la que el suicidio de una abuela y el asesinato de un banquero o los afectados por la hipoteca sirven para articular los móviles de una familia en disputa por la herencia. El tema aparece también recursivamente en la literatura juvenil -*La pel·lícula de nostra vida* (2016), de Maite Carranza, *Vivim en una crisi* (2020), de Anna Gassol o *La tribu enmig de la muntanya* (2021), de Irene Zurrón, -o infantil -esto es, en *La senyora Maria* (2013), de Cesc Noguera, *Quan perdem la por* (2016), un cuento de Lúa Todó y Joan Turu o *I es va fer la llum* (2011), de la Aliança contra la Pobresa Energètica. Me parece interesante destacarlas porque son pequeñas excepciones en un escenario editorial, el de la literatura infantil, que no solo es donde se crean los lectores, sino también un lugar de aprendizaje social y emocional en el que, actualmente, predominan las *fridakahlos* sin amistades comunistas, y un concepto de educación emocional dulcificado que emula los tópicos privatizantes de los libros de autoayuda para adultos. Siguiendo mi hilo de argumentación, en este itinerario hacia los arrabales del sistema literario, la mayoría de obras que retratan las condiciones de vida en la calle lo hacen desde la escritura testimonial mediada, con diferentes niveles de participación de los protagonistas en la narración que, tanto si es individual -*Vaig dormir al carrer*, de Joan Roqueta y con fotografías de Juan Lemas (2018)- como si es colectiva -*Fils trencats*, de Sònia Pau (2019)-, se presenta desde una vocación didáctica, de reducir los prejuicios del lector, a la vez que genera espacios mediados en los que la persona sin hogar se hace oír en una primera persona que quiere ser representativa de su grupo.

De hecho, más que este intento clásico de reversión del silencio desde lo testimonial me parecen interesantes las acciones militantes y experimentales de algunos colectivos sociales de asistencia estas personas cuyas situaciones pasan a menudo desapercibidas para los relatos comprometidos sobre los efectos de la crisis, quizás porque su exclusión atraviesa las debacles económicas para ser un indicio de la incapacidad del sistema capitalista de no generar algún tipo de desigualdad.²⁷ En algunas de estas propuestas se juega de manera productiva con el silencio -esto es, la falta de voz y de representación- que alimenta la marginalidad de las personas sin hogar, que las sitúa en un vacío social (Peris Blanes 2019, 210). Si se me permite la *boutade*, quizás los libros que ejemplifiquen más claramente la

²⁷ Con la preciosa excepción a lo testimonial, en el caso español, de *Silencio administrativo* (2019), de Sara Mesa.

representación de los efectos de la crisis en la literatura catalana actual son los que la fundación Arrels editaba el año 2019 bajo la denominación de *20 best-sellers inèdits o per escriure*. Desde su taller de encuadernación artesanal, la organización del tercer sector lanzó una serie de libros clásicos con títulos modificados: *El banc de la plaça del Diamant*, *El señor de los cartones* o *Don Quijote de la Manta*, paratextualmente impolutos, con sus portadas y sinopsis pero completamente en blanco.²⁸ Felipe Cussen (2022) ya ha estudiado desde su *Oficina de la nada* chilena todo lo que nos cuentan los numerosos libros en blanco sobre el mundo del libro, su distribución y su lugar en las políticas y poéticas coetáneas. En nuestro caso, nos hablan alegóricamente de una ausencia de representación, de una privatización del conflicto que desplaza sus tensiones hacia los márgenes y las aceras. La misma asociación, en colaboración con una agencia publicitaria, llevó a cabo en 2014 la campaña *Homelessfont*, en la que la escritura de diversas personas sin hogar –la misma con la que escriben en sus cartones para pedir limosnas– servía en un proceso colaborativo para generar una tipografía que empresas y particulares pueden adquirir para generar textos.²⁹ El proyecto es a la vez preciso y ambiguo. De un lado, la propia escritura sirve para generar recursos para la asociación y, al ser sólo grafía, no resulta un discurso apropiable si no es desde la pura materialidad. La persona sin hogar es creadora y productora. De otro lado, su expresión se convierte en simple trazo sin voz que pasará a ilustrar etiquetas comerciales de empresas bienintencionadas o que blanqueen su nombre. No hay relato si no es el del proceso de elaboración del proyecto y el que genera en mi interpretación sobre su ausencia.

La crisis, escribe López-Terra (2019), en su condición de punto de inflexión inesperado, se resiste a ser narrada o, por lo menos, a ser narrada en los lenguajes y las imágenes que la preceden. Quizás por este motivo algunas de las tentativas más revulsivas para exponer sus consecuencias se sitúan en los límites de lo literario, donde las editoriales y la crítica a menudo no alcanzan. En estos lugares, sin embargo, es a menudo donde se mueven las cosas más vivas, las que no encajan en géneros claros pero se expresan desde formas de relato que se escapan de las páginas de la novela y se muestran desde el documental creativo, el arte de base conceptual y el teatro experimental. No tengo aquí espacio más que para enumerar una casuística dispersa en torno a los casos o a su ausencia que, en su acercamiento a lo subalterno, no reconoce tampoco las cronologías de la crisis. Quizás se inicia con la obra magna *En construcción*, de José

²⁸ En la página web de Arrels Fundació pueden verse algunos ejemplos: <https://www.arrelsfundacio.org/producte/llibres-inedits-en-blanc-a5/>.

²⁹ Ver <https://www.homelessfonts.org/>.

Luis Guerín, que en 2001 mostraba ya una burbuja inmobiliaria y gentrificadora, desde las imágenes y voces de los trabajadores y de las personas desplazadas, prostituidas y drogadictas sin alternativa. En 2011, Mercedes Álvarez filmaba también en Barcelona *Mercado de futuros*, menos difundida que su anterior *El cielo gira* pero igualmente una obra magnífica, donde la destrucción de una casa deshabitada se intercala con los involuntariamente ridículos discursos y mensajes de los ejecutivos de una feria inmobiliaria puramente especulativa. Álvarez, de hecho, es también autora de los documentales vinculados al proyecto 25%. *Catalonia at Venize*, de Francesc Torres, que representaba a Cataluña en la bienal de Venecia cediendo la elección de los objetos a exponer –domésticos y de arte– a ocho personas en paro, representantes del 25% de personas sin trabajo del momento.³⁰ Las ruinas y los restos centrarán una enorme lista de iniciativas documentales y artísticas que ya he analizado en *Sumar les restes* (2020). Menciono aquí sólo el proyecto *Urbanoporosis*, sobre las consecuencias urbanas del urbanismo especulativo (Col·lectiu (Sa)Badall), y la exposición y libro comisariados por Julia Schulz-Dornburg (2012), *Ruinas modernas. Una topografía del lucro*, donde las promociones que la crisis inmobiliaria paró aparecen en contraste irónico con sus lemas promocionales. La compleja gestión del espacio como lugar habitable centra exposiciones como *Polítiques del sòl*, comisariada por Christian Alonso (2019), donde lo ecológico centra la crítica a la sobreocupación del espacio.³¹ Desde la óptica feminista se plantean las instalaciones que ocuparon el proyecto *Emergències2*, bajo el título *Extimitats. Polítiques i narratives des de l'habitatge* (2021), donde *habitatge* tomaba el sentido performativo, no referido tan solo a los edificios, sino a la manera misma de habitar, que podemos cambiar para transformar los espacios y nuestra manera de relacionarnos socialmente.³² Desde la movilización comunitaria, la encontramos en la performance en el Raval *Mi caaaaasa*, del colectivo Enmedio, que juega irónicamente con la conocida frase de *E.T. El extraterrestre* y la ocupación de los espacios públicos.³³

El teatro también ha sido un lugar relevante desde donde crear relatos que permitan redefinir las coordenadas de este vivir juntos. *Comviure* es el título de una propuesta teatral que invitaba en 2017 al público a una casa particular de la ciudad de Palma, en Mallorca, donde los asistentes se convertían en candidatos a alquilar por más de 300 euros un colchón en habitaciones compartidas y con derecho

30 He trabajado sobre estas dos últimas propuestas creativas en Picornell 2016; 2020, 117-34.

31 Ver <https://centresculturals.santcugat.cat/14330/exposicio/78/>.

32 Ver <https://caladona.org/extimitats-lexposicio-collectiva-d-emergencies-2/>.

33 Ver <https://www.enmedio.info/micaaasa/>.

a custodiar una maleta como la que permiten las aerolíneas. La mención no es casual. En la escena mallorquina actual, el modelo turístico es el tema central del teatro combativo. Inspira obras donde aparece representada la debacle ecológica y la explotación laboral. El caso más exitoso ha sido *Kellys* (2020), fruto de una colaboración con el colectivo Kelly Unión Balear con Rafa Gallego y con una difusión enorme. Sin embargo, la imposibilidad de las camareras de piso de participar directamente en un proceso creativo convencional terminó con la producción por parte del sindicato y Laura Marte, con comisariado de Mónica Galván, de la instalación «Exposades però invisibles. Afectes i aliances entorn a l'art», elaborada desde el discurso y protagonismo de las mujeres trabajadoras.³⁴ No es lo mismo convocar un castin que proponer alianzas. Esta es otra historia. Pero es también, en el fondo, una misma historia que tiene que ver con el acceso a lugares visibles y a tiempos para la producción cultural, con *quién y cómo* cuenta la historia y con *para quién y cómo* la cuenta.

4 Conclusiones

Cuestionar estos *quienes* y analizar estos *cómos* y sus implicaciones en nuestra tarea crítica, creativa y docente es un acto de responsabilidad intelectual que no siempre sabemos de qué manera cumplir. En las páginas anteriores he intentado trazar un recorrido que, sin pretender ser estado de la cuestión, permitiese atender a algunos de los *cómo* con los que la literatura catalana se ha enfrentado a la crisis económica de 2008. La casa o su ausencia me ha servido como contrapunto para tejer un itinerario que no se limita a lo canónico, que no descuida lo comercial y que tampoco deja de lado formas productivas de creación de relatos, como la literatura infantil, la testimonial o la que se deriva de procesos interartísticos que involucran formas diversas de textualidad o relatan desde mecanismos visuales o performativos. Hemos visto cómo se dibuja en este itinerario un escenario complejo donde, si bien no encontramos un corpus narrativo amplio donde la crisis y sus efectos sean ámbito central de reflexión, el contexto social y sus implicaciones en las expectativas de vida de los personajes resultan muy relevantes. En la narrativa más convencional, la salida al conflicto se resuelve a menudo desde lo personal. Incluso es así en «Erupció», uno de los relatos incluidos en *La intimitat de les bèsties*, de Joan Jordi Miralles (2017), situado en diferentes espacios de una Barcelona en plena revuelta de los Indignados. Este joven sólo interrumpe su actividad principal –quemar coches con cócteles molotov en una acción puramente individual y ‘adrenalínica’– para

34 Ver <https://casalsoller.ic.palma.es/-/exposades-pero>.

practicar sexo o consumir cervezas, porros, pornografía y hamburguesas del McDonalds. La insurrección no tiene motivo ni causa, es pura violencia adolescente fruto de un malestar motivado, según el final del relato, por la pérdida del padre.

Para terminar, no puedo dejar de notar que esta privatización de la crisis, entendida como contratiempo de un proceso personal, contrasta con la percepción masiva de la identidad catalana del denominado 'Procés'. El procés 'creó' una imagen de sujeto político basado en la idea de la masa, de una colectividad con objetivos en común cuya diversidad quedaba eclipsada por el interés compartido. Desplazó de la agenda política de Cataluña las reivindicaciones en torno a la vivienda, la sanidad pública, la educación o el medio ambiente, que habían sido pioneras en Cataluña y continuaron activas en las Islas Baleares y Valencia. En el grito antirepresivo más reiterado -'Els carrers seran sempre nostres'- el término problemático era el de las 'calles' que permitían la manifestación pública del desacuerdo y mostraban su represión violenta por los aparatos del estado español, y no el 'nosotros' que proyectaba una cierta idea de unidad en su pertenencia que en los años posteriores se ha manifestado políticamente desarticulado. Las narrativas que ha generado se construyen, explica Ojeda (2022), desde posiciones reactivas, centradas incluso en la mirada de los policías, o, más adelante, desde el desencanto que ha intentado mostrar Serés en *La mentida més bonica* (2022), que no rehúye hablar de la crisis económica y sus efectos. Sería, sin embargo, simplificador entender que esta ausencia relativa de relatos comprometidos o revulsivos sobre la crisis en la literatura catalana sea un síntoma de su desconexión con la realidad política o tenga que ver con la irrupción espectacularmente movilizadora de la sociedad civil del Procés. Resulta, más bien, indicio de una pluralidad amplia de géneros y temas a atender en una literatura que, pese a que sea cada vez más traducida, tiene un público lector mucho más restringido que el español. La disolución de la frontera entre la literatura catalana y la española, determinada en gran parte por la suma de intereses editores en grandes grupos que promueven la edición del original y su traducción, puede haber determinado el alejamiento de la literatura más visible -más premiada, vendida, leída- respecto de la realidad más cercana. No deja de ser cierto, sin embargo, que el espacio de revulsión que la crítica española ha identificado en la crisis y en sus reacciones políticas puede haber promovido una mirada crítica atenta a unos indicios determinados. Este revulsivo no se da en el contexto catalán, donde la crisis económica es una más de las crisis a las que sumar las manifestaciones debidas a múltiples procesos de desposesión -cultural, lingüística, ecológica, política- que han condicionado su trayectoria reciente y motivado diferentes formas de movilización social y cultural que la crítica tanto catalana como hispánica debería tomar en consideración.

Bibliografia

- Aliança contra la Pobresa Energètica (2011). *Les va fer la llum*. Barcelona: Pol-len edicions.
- Alonso, S. (2003). *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*. Barcelona: Marenostrium.
- Alzamora, S. (2020). *Reis del món*. Barcelona: Proa.
- Arrese, J.L. (1959). «No queremos una España de proletarios, sino de propietarios». *ABC*, 2 de mayo.
- Bagunyà, B. (2017). «Línies de força en la narrativa catalana contemporània: 2000-2016». Broch, À.; Cornudella, J. (eds), *Novel·la catalana avui, 2000-2016*. Lleida: Fonoll, 45-94.
- Bagunyà, B. (2021). *Els angles morts*. Barcelona: Edicions del Periscopi.
- Baltasar, E. (2018). *Permagel*. Barcelona: Club Editor.
- Baltasar, E. (2020). *Boulder*. Barcelona: Club Editor.
- Baltasar, E. (2024). *Ocàs i fascinació*. Barcelona: Club Editor.
- Basabe, N. (2019). «Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española». *Claesson* 2019, 21-58.
- Batallé, M. (2022). *El paradís no era això*. Barcelona: Empúries.
- Becerra, D. (ed.) (2015). *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Cádiz: Tierra de nadie ediciones.
- Bendicho, N. (2021). *Terres mortes*. Barcelona: Anagrama.
- Candel, P. (1957). *Donde la ciudad cambia su nombre*. Barcelona: Cima.
- Carranza, M. (2016). *La pel·lícula de la vida*. Barcelona: El Vaixell de Vapor.
- Claesson, C. (ed.) (2019). *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata Editorial.
- Coca, J. (2009). «Cultura o indústria cultural?». *Avui*, 23 de abril.
https://projectetraces.uab.cat/tracesbd/avui/av090423_01.pdf
- Col·lectiu (Sa)badall (2013). *Urbanoporosi: Sabadell i els silencis urbans*. Sabadell: (Sa)badall.
- Comas, M. (2018). *Sobre la terra impura*. Barcelona: Proa.
- Comas, M. (2022). *Tots els mecanismes*. Barcelona: Proa.
- Cussen, F. (2022). *La oficina de la nada. Poéticas negativas contemporáneas*. Madrid: Siruela.
- De Castro, G. (2022). *L'instant abans de l'impacte*. Barcelona: Periscopi.
- Díaz, X.; Martínez, M. (2013). *Coll avall*. Barcelona: Llibres del Delicte.
- El Hachmi, N. (2008). *L'últim patriarca*. Barcelona: Planeta.
- El Hachmi, N. (2021). *El lunes nos querrán*. Barcelona: Destino.
- Fabregat, L. (2019). «Les noves veus de la narrativa ebrenc: el cas de Marta Rojals i Joan Todó». *Miscel·lània del CERE*, 29, 329-44.
- Fernández, J.-A. (2008). *El malestar en la cultura catalana*. Barcelona: Empúries.
- Folch, E. (2008). «Crisis? What crisis?». *El Periódico*, 10 de setembre.
- Frontera, G. (2015). *Sicília sense morts*. Barcelona: Club Editor.
- Gassol, A. (2020). *Vivim en una crisi*. Barcelona: Jollibre.
- Gost, L. (2019). *La cosina gran*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Grau, M. (2022). *Una casa on tornar*. Barcelona: La Magrana.
- Guasch, P. (2021). *Napalm al cor*. Barcelona: Anagrama.
- Gurt, C. (2021). *Sola*. Barcelona: Proa.
- Kopf, A. (2012). *Maneres de (no) entrar a casa*. Barcelona: Alcía Kopf [autoedició].
- López-Terra, F. (2019). «Narrar la crisis. Representación y agencia en la España poscrisis». *Claesson* 2019, 121-56.

- Marcé i Carol, X. (2008). «La cultura entre les solucions de la crisi». *Benzina*, 30, 15.
- Martínez, G. (2015). «El concepto CT». *CT o la Cultura de Transición*. Madrid: DeBolsillo, 13-24.
- Mesa, S. (2019). *Silencio administrativo. La pobreza en el laberinto burocrático*. Barcelona: Anagrama.
- Miralles, J.J. (2017). *La intimitat de les bèsties*. Barcelona: Empúries.
- Miralles, J.J. (2021). *Marginàlia*. Barcelona: Males Herbes.
- Mira-Navarro, I. (2022). «Entre la ruptura i el retorn. Una lectura del malestar en *Primavera, estiu, etcètera*, de Marta Rojals». Pinheiro, T. (ed.), *Cultura en transició. Estudis culturals a la catalanística*. Düren: Shaker, 37-50.
- Moreno, J. (2019). «La literatura y la catástrofe». *Claesson* 2019, 187-208.
- Noguera, C. (2013). *La senyora Maria*. Barcelona: Editorial Takatuka.
- Nopca, J. (2014). *Puja a casa*. Barcelona: l'Altra editorial.
- Ojeda, J. (2021). «La pastoral catalana de Julià de Jódar, profecia literaria de un país en crisis». *Orillas. Revista d'hispanística*, 10, 147-69.
- Ojeda, J. (2022). «L'independentisme dins la narrativa catalana: un país sense ficcions?» (I i II). *La lectora*, 10 y 17 mayo.
<https://lalectora.cat/2022/05/10/lindependentisme-dins-la-narrativa-catalana-un-pais-sense-ficcions-abans-de-loctubre-i/>
<https://lalectora.cat/2022/05/17/lindependentisme-dins-la-narrativa-catalana-un-pais-sense-ficcions-ii/>
- Orriols, M. (2018). *Aprende a hablar con las plantas*. Barcelona: Edicions del Periscopi.
- Orriols, M. (2023). *La possibilitat de dir-ne casa*. Barcelona: Proa.
- Pascua Canelo, M. (2020). «Amar en tiempos precarios: *Permafrost* de Eva Baltasar o la nueva “novela de la crisis”». *Impetu*, 4, 128-43.
- Pau, S. (2019). *Fils trencats*. Barcelona: Claret.
- Perelló, S. (2016). *Veus al ras*. Barcelona: Club Editor.
- Perelló, S. (2020). *La mar rodona*. Barcelona: Club Editor.
- Peris Blanes, J. (2019). «Ficciones del vacío. Relatos e imágenes del vacío social y de los sujetos que lo habitan». *Claesson* 2019, 209-34.
- Picornell, M. (2013). *Continuitats i desviacions. Debats crítics sobre la literatura catalana en el vèrtex 1960/1970*. Palma: Lleonard Muntaner.
- Picornell, M. (2016). «Parlar sobre, parlar per, parlar. Les formes de l'enunciació subalterna a 25%. Catalonia at Venize». *Catalan Review*, 30, 211-29.
- Picornell, M. (2020). *Sumar les restes. Ruïnes i mals endreços en la cultura catalana postfranquista*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Pons Alorda, J. (2019). *La ciutat de Mal*. Barcelona: Angle editorial.
- Pons, M. (ed.) (2007). *Textualisme i subversió. Formes i condicions de la narrativa experimental catalana (1970-1985)*. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat.
- Puig, V. (2017). «Fugir d'allà on sigui». *El País*, 8 de febrero.
https://elpais.com/cat/2017/02/08/cultura/1486586749_649684.html
- Puigdevall, P. (2017). *Il·lusions elementals*. Barcelona: Edicions 62.
- Puigdevall, P. (2020). «Només un armari d'Ikea». *El País*, 11 de novembre.
https://elpais.com/cat/2020/11/11/cultura/1605127944_223611.html
- Puigtbella, B. (2016). «El síntoma Víctor Amela». *Núvol. Punt de llibre*, 1 de febrero.
<https://www.nuvol.com/llibres/el-simptoma-victor-amela-32906>
- Ramis, L. (2018). *Les possessions*. Barcelona: Anagrama.
- Rancièrre, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: Lom.
- Rojals, M. (2011). *Primavera, estiu, etcètera*. Barcelona: La Magrana.

- Rojals, M. (2014). *L'altra*. Barcelona: La Magrana.
- Roqueta, J.; Lemus, J. (2018). *Vaig dormir al carrer*. Barcelona: Mark&Co.
- Ruiz Domènech, B. (2019). *Desencadenats. Un nou mercat per al llibre independent*. Barcelona: Saldonar.
- Ruiz Palà, G. (2020). *Ca la Wenling*. Barcelona: Proa.
- Said, E. (1993). *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Anagrama.
- Schulz-Dornburg, J. (2012). *Ruinas modernas. Una topografía del lucro*. Barcelona: Àmbit.
- Serés, F. (2014). *La pell de la frontera*. Barcelona: Quaderns Crema.
- Serés, F. (2020). *La casa de foc*. Barcelona: Proa.
- Serés, F. (2022). *La mentida més bonica*. Barcelona: Proa.
- Serra, M. (2015). «2005-2015: la dècada que ha transformat el món editorial en català». *Vilaweb*, 22 de abril.
<https://www.vilaweb.cat/noticia/4251872/20150422/2005-2015-decada-transformat-mon-editorial-catala.html>
- Solà, I. (2019). *Canto jo i la muntanya balla*. Barcelona: Anagrama.
- Soler, S. (2015). *Un any i mig*. Barcelona: Columna.
- Sucunza, I. (2017). «No és tant que marxi Planeta». *El Periódico*, 15 de octubre.
<https://www.elperiodico.cat/ca/opinio/20171015/no-es-tant-que-marxi-planeta-article-isabel-sucunza-6354603>
- Todó, J. (2013). *L'horitzó primer*. Barcelona: L'Avenç.
- Todó, L.; Turu, J. (2016). *Quan perdem la por*. Barcelona: Pol-len edicions.
- Villalonga, A.M. (2017). *El somriure de Darwin*. Barcelona: Llibres del delictes.
- Zurrón, I. (2021). *La tribu enmig de la muntanya*. Barcelona: Tandem.

Literatura vasca

Nuevas voces para el viejo conflicto, viejos conflictos para el nuevo mundo

Lorea Azpeitia

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Eider Rodríguez

Universidad del País Vasco / Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This chapter reflects on how the Basque conflict has shaped the corpus of contemporary Basque literature from 1976 to the present, with particular focus on the impact of social changes, such as feminism, and aesthetic developments. It identifies two main stages: the period from 1976 to 2000 and the period from 2001 to 2023. The chapter analyzes five representative Basque novels of the twenty-first century: Joseba Sarrionandia's *Lagun izoztua* (2001), Juanjo Olasagarre's *Ezinezko maletak* (2008), Lander Garro's *Gerra txikia* (2014), Uxue Alberdi's *Jenisjoplin* (2017), and Karmele Jaio's *Aitaren etxea* (2019).

Keywords Political conflict. Basque literature. ETA. Feminism. Hegemonic masculinity. Historical memory.

Índice 1 Introducción: ¿nueva literatura vasca postcrisis? – 2 ¿Qué queremos decir cuando decimos 'literatura política'? – 3 Revisión de la historiografía y crítica literaria vasca. – 4 Primera etapa. – 5 Segunda etapa. – 6 *Lagun izoztua* (El amigo congelado). – 7 *Ezinezko maletak* (*Las maletas imposibles*). – 8 *Gerra txikia* (*La pequeña guerra*). – 9 *Jenisjoplin*. – 10 *Aitaren etxea* (*La casa del padre*). – 11 Conclusión.

1 Introducción: ¿nueva literatura vasca postcrisis?

Retomamos la pregunta que el profesor Christian Claesson nos hizo antes y después de la pandemia: «¿ha surgido una nueva literatura vasca tras la crisis, más política?». Él se refería a la crisis económica, que según el INE se sitúa entre los años 2008-14 y, a su vez, entendía como punto de inflexión el 15M. Sin embargo, la literatura vasca escrita en euskera, además de estar marcada por otros hitos temporales que desarrollaremos a continuación, parte del hecho de que, por lo menos a partir del siglo XX, siempre ha estado rodeada de un aura política. El euskera es una lengua minoritaria cuyo proceso de estandarización apenas ha cumplido medio siglo, y ese proceso, a su vez, se ha llevado a cabo durante los últimos años de la dictadura franquista, cuando el mero hecho de escribir en euskera, más allá del contenido, muchas veces fue, e incluso hoy en día sigue siendo, un acto político. Aunque, evidentemente, existen discrepancias al respecto, lo cierto es que incluso hoy en día, la convivencia diglósica entre dos lenguas hegemónicas como son el castellano y el francés es reflejo de la situación que viven tanto el idioma como el País Vasco: el euskera, muy a pesar de lo que reivindicó José Luis Álvarez Enparantza (alias *Txillardegi*), a veces ni siquiera es nuestro único territorio libre, ya que la literatura vasca, la historiografía y la crítica que lo estudia no dejan de estar influenciadas por elementos del orden de lo político. En otras palabras, hablar de literatura vasca puede llegar a resultar complicado ya que ello implica tener en cuenta la intersección entre factores que ya son complejos de por sí. No obstante, ese mismo hecho también enriquece nuestra literatura. En palabras del crítico literario Joseba Gabilondo (2016), la historia vasca y, más concretamente, la historia literaria vasca, ofrece una posición privilegiada para repensar tanto la literatura como la historia, precisamente porque lo vasco no tiene fácil encaje en ninguna categoría moderna: lengua, estado, nación, modernidad, clase, heteronormatividad, género y raza. En el libro *Before Babel* Gabilondo (2016) explica que, en realidad, no sería demasiado difícil demostrar que no existe tal cosa como la 'literatura vasca' si se aplicaran los estándares europeos nacionales y modernos. Sin embargo, esa falta de encaje fácil en la modernidad proporciona a la historia literaria vasca una atalaya para observar las suaves suturas hegemónicas entre lengua e institución, nación y estado, clase y raza, etc. Por tanto, la historia literaria vasca ofrece un lugar estratégico desde el que pensar las disyunciones históricas que la hegemonía estatal hace tan naturales, tan ahistóricas, es decir, tan no-ideológicas (30-1).

No obstante, en la era contemporánea, al relacionar explícitamente la política con la literatura vasca, es prácticamente imposible esquivar el concepto de *conflicto político*. Intentar definir el término 'político' es una tarea ardua y espinosa. Franz Fanon (1963), en su

famoso *Los condenados de la tierra* relaciona el conflicto con la cultura, y sus reflexiones son muy pertinentes a la hora de acercarnos a la literatura vasca. De hecho, como leeremos a continuación, sostiene que cultura y conflicto se transforman en interacción:

¿Cuáles son las relaciones que existen entre la lucha, el conflicto –político o armado– y la cultura? ¿Se suspende la cultura durante el conflicto? ¿Es la lucha nacional una manifestación cultural? ¿Hay que afirmar, por último, que el combate liberador, aunque fecundo a posteriori para la cultura, es en sí mismo una negación de la cultura? ¿Es o no la lucha de liberación un fenómeno cultural? Creemos que la lucha organizada y consciente emprendida por un pueblo colonizado para restablecer la soberanía de la nación constituye la manifestación más plenamente cultural que existe. No es únicamente el triunfo de la lucha lo que da validez y vigor a la cultura, no hay amodorramiento de la cultura durante el combate. (225)

Es más, según Joxe Azurmendi, uno de los filósofos vascos más relevantes y pionero en señalar la opresión del País Vasco como cruce complejo de diversos ejes que se interseccionan (Atutxa 2022), identificó la obra de Fanon como el breviario de la clandestinidad en la década de los sesenta, en la que figuraba la propuesta de leer la literatura dentro del conflicto (Azurmendi 2018). Ibai Atutxa (2022), inspirado por las tesis de Azurmendi, pero haciéndolas confluir con la crítica y práctica marxista, transfeminista y la teoría decolonial, define así el término de conflicto vasco:

En el sentido más materialista, más que poseer el euskera, lo que ha forjado al vasco ha sido la violencia derivada de la barbarización a causa del euskera. A esto se le llama aquí ‘lucha lingüística’. Este es el conflicto vasco: el conflicto de sujetos, nacional y lingüístico, en el sentido más material. (23)¹

Y es que del carácter no impuesto del castellano y del francés se deriva la imagen de un Estado no político, pacífico y democrático. Por el contrario, del carácter impuesto del euskera, se deriva la imagen de una nación politizada, violenta y potencialmente asesina. Es lo que Atutxa llama «mistificaciones totales» (82).

Después de esta breve introducción sobre la relación entre literatura vasca, política, lengua y conflicto, retomamos la pregunta del profesor Christian Claesson. Al hablar de crisis y cambio en el ámbito político, en lo que se refiere al contexto vasco, los hitos temporales

1 El fragmento ha sido traducido del euskera por las autoras.

son otros, y los *acontecimientos*, en el sentido al que hace referencia Alain Badiou (1999) y que con tanto acierto recupera David Becerra para hablar de literatura española, también. Así, la fecha que más se ajusta al periodo de tiempo que abarca la crisis económica española es el año 2011, año en el que ETA cesa la lucha armada de manera definitiva. Si bien es cierto que, para entender que un cambio de época en la esfera de la política institucional vasca venía gestándose desde años atrás, conviene revisar la cronología relativa al conflicto vasco previo al año 2011. A continuación, mencionaremos algunas fechas y sus respectivos *acontecimientos*.

En el año 1998, el llamado ‘acuerdo de Lizarraga-Garazi’ marcó un cambio de época muy significativo en el ámbito político y social del País Vasco; por un lado, el Partido Nacionalista Vasco, Herri Batasuna, Eusko Alkartasuna, Izquierda Unida, Abertzaleen Batasuna, Zutik y Batzarre; por otro lado, los sindicatos ELA, LAB, EHNE, ESK, STEE, Ezker Sindikala e Hiru, y, por último, un amplio grupo de agentes sociales, firmaron un texto con el objetivo de allanar el camino hacia un proceso de paz que desembocase en un acuerdo democrático. Pocos días después, ETA anunció el alto el fuego. Cabe destacar que el ‘acuerdo de Lizarraga-Garazi’ es un acuerdo de gran repercusión política, pero también social, ya que se produjo tan solo 14 meses después de que ETA secuestrara y matara, con enorme repercusión mediática y social, al edil del Partido Popular de Ermua Miguel Ángel Blanco el 13 de julio de 1997.

En el año 2004 tiene lugar la Declaración de Anoeta. En ella, Arnaldo Otegi, líder de la izquierda abertzale, se presentó ante 15.000 militantes con una rama de olivo en la mano y propuso una vía de dos carriles, en la que, por primera vez, reclamaba vías ‘exclusivamente políticas y democráticas’ y excluye a ETA de la negociación política con el Gobierno español. Cinco años más tarde, la izquierda abertzale presentó en Alsasua una propuesta de negociación basada en los principios Mitchell, que son los que guiaron el proceso de paz en Irlanda del Norte.

Así, a pesar de que el año sea 2011 y el acontecimiento el cese definitivo de ETA, en los años previos a su disolución, además de en la esfera exclusivamente política, también en la social y en la artística venía fraguándose un cambio de tiempo y de espíritu. Asimismo, cabe destacar que, paralelamente, una vez han transcurrido los años más agitados del conflicto armado y el panorama político adquiere un tono más democrático, el Movimiento Feminista de Euskal Herria va tomando fuerza hasta llegar a ser, hoy en día, uno de los movimientos políticos más influyentes. Es más, para el Movimiento Feminista del País Vasco, el año 2008 supone un punto de inflexión, ya que, en las cuartas Jornadas Feministas celebradas en la Escuela Náutica de Portugalete, se vuelven a unir fuerzas y se reafirma el compromiso de seguir remando juntas después de las discrepancias de las anteriores

Jornadas celebradas en 1994 (Epelde, Aranguren y Retolaza 2015; Esteban 2017). La influencia de este movimiento, hoy en día, es indiscutible. Como ejemplo de ello podríamos citar, por un lado, las cada vez más multitudinarias iniciativas populares organizadas en los últimos años y, por otro, las reflexiones críticas en torno a la estructuración teórica y creación cultural del pensamiento feminista. En cuanto a iniciativas populares multitudinarias podríamos mencionar el hito del 8 de marzo del 2018, fenómeno al que también se refieren Isabelle Touton e Ibon Egaña en este libro. Además, cabe destacar que el 2018 es el año en el que ETA se disuelve definitivamente, abriendo así un proceso de paz atípico y anómalo, por su unilateralidad (Esteban 2018, 344). En lo que se refiere a la reflexión teórica y cultural, el año 2019 fue un año próspero, en el que se publicaron, entre otras, reflexiones sobre el bertsolarismo, la literatura y el teatro: *Kontrako eztarritik* (2019) (*Reverso*, 2021) de Uxue Alberdi, *Bertsolaritza feminismotik (bir)pentsatzen* (2019) ((Re) pensando el bertsolarismo desde el feminismo) de Miren Artetxe y Ane Labaka, *Idazleen gorputzak* (2019) (Los cuerpos de las escritoras) de Eider Rodríguez y *Karanbola hirukoitza* (2019) (Triple carambola) de Eneiz Artetxe son ejemplos de ello.

Precisamente en relación con los acontecimientos protagonizados por el Movimiento Feminista, la antropóloga feminista Mari Luz Esteban (2017) realiza aportaciones interesantes respecto a la relación entre esos acontecimientos y la crisis política del País Vasco, en su análisis *Feminismoaren eta politikaren eraldaketak (El feminismo y las transformaciones en la política, 2019)*, en el que analiza las características y las transformaciones de los últimos cuarenta años del Movimiento Feminista en el País Vasco. Según Esteban (2017), el feminismo es un movimiento dinámico en constante transformación, a pesar de las incidencias y de los cambios. No obstante, la antropóloga remarca que las transformaciones que se detectan en los últimos diez años no sólo hablan de una transformación dentro del feminismo, sino de una transformación general de la sociedad y de la política vasca. De acuerdo con la antropóloga, la caída del Muro de Berlín en 1989 no hizo más que reafirmar la sensación de que las teorías políticas y las propuestas de transformación social necesitaban una revisión profunda y, en efecto, las revueltas que estallaron en varios países a partir de 2008 nos obligaron a repensar radicalmente la política (Esteban 2017). Asimismo, según el sociólogo Ángel Calle (2003), ese terremoto ha generado «nuevos movimientos globales» en los que las características de los movimientos de siempre se han combinado de otra manera: por un lado, se tiende a articular los distintos tipos de violencia sufrida, pero, al mismo tiempo, ya no se le ve el sentido a priorizar un único conflicto central u organización política que asuma de forma unívoca todo tipo de demandas y movilizaciones. Conforme a Esteban (2017), en el País Vasco también

nos hemos embarcado en un proceso similar, aunque también remarca las particularidades que ha provocado el conflicto vasco. De esta forma, la crisis financiera acaecida en la última década, el fracaso de la transición democrática del Estado español, y el final de la lucha armada de ETA han propiciado el inicio de una nueva etapa en la que surge el reto de repensar la cultura de hacer política y militancia (Sarrionandia 2015; Esteban 2015; 2017).

Podríamos decir que, entre las iniciativas propuestas colectivamente por las mujeres, la primera fue el proyecto «Ahotsak» (Voces), impulsada en 2006 por las parlamentarias vascas y navarras (de todos los partidos excepto PP y UPN). Más tarde se sumaron también varios grupos feministas. Reivindicaron el abandono del uso de la violencia y la resolución del conflicto armado y el diálogo entre todas las partes. En esa misma línea, el grupo Bilgune Feminista lleva años abordando el tema y la iniciativa externa más interesante se dio en 2016, en Pamplona y en Bilbao. Concretamente organizaron una Escuela Feminista bajo el lema 'Hau ez da gure bakea. Euskal Herriko gatazka politikoen irakurketa feministak' (Esta no es nuestra paz. Lecturas feministas de los conflictos políticos del País Vasco). También cabe destacar proyectos como Emagune formado por mujeres de diversas ideologías o EhuGune, iniciativa bial que promueve la Universidad del País Vasco con el fin de fortalecer las relaciones con la sociedad (Esteban 2017). Por otro lado, recientemente, cincuenta y siete ex presas políticas vascas han hecho público un manifiesto en el que han puesto sobre la mesa su experiencia y han denunciado la situación en la que viven y han vivido. Asimismo, son cada vez más abundantes los proyectos académicos y científicos en torno a la intersección entre el género y el conflicto armado vasco. Por poner solo algunos ejemplos mencionaríamos el ensayo *Borroka armatua eta kartzelak* (2016) (Lucha armada y cárceles) de la parlamentaria de EH Bildu Oihana Etxebarrieta y la socióloga Zuriñe Rodríguez, el informe *Violencia de motivación política contra las mujeres. 1960-2014* (Gaztelumendi et al. 2016) o la tesis doctoral *Kartzela genero-erakunde bezala: bereizkeriak, erresistentziak eta agentzia* (2016) (La cárcel como organización de género: discriminaciones, resistencias y agencia) de María Ruiz Torrado. También situaríamos aquí el libro colectivo *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte: Gatazka armatuaren irakurketa feministak* (Atutxa, Retolaza 2021) (Nos obligan a bailar las violencias. Lecturas feministas sobre el conflicto armado) en el que ambas autoras de este capítulo hemos participado y que mencionaremos más adelante. Además de los mencionados, existen otras dinámicas y trabajos de investigación en marcha.

2 ¿Qué queremos decir cuando decimos 'literatura política'?

En mitad de esa situación tan compleja, la creación artística se aventura a reflejar, en sus diversas modalidades, lo dicho, lo no dicho, pero, sobre todo, lo decible. Ya que cuando los acontecimientos políticos o la política misma se inmiscuyen en el arte, a menudo aparecen reglas no escritas de lo que se puede, se debe, no se puede y no se debe decir. El arte y el artista se arman de palabras y pinceladas, pero también de silencios y vacíos. Sin embargo, las palabras no siempre quieren decir lo que queremos que digan, ni lo que creemos que dicen o quieren decir. Aquí es cuando entra en juego el concepto de *política*. ¿A qué nos referimos cuando mencionamos este término? ¿Significa siempre lo mismo y significa igual para todo el mundo? En el trabajo titulado *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela* (Tiroa kontzertuaren erdian. Eleberrietan politikaz aritzeari buruz, 2011), Belén Gopegui (2008) reflexiona sobre lo que implica hablar de política en las novelas, buscando el origen de la autoprohibición que existe en ellas a la hora de tratar este tema, y generando varias preguntas: ¿Por qué cuando alguien de izquierdas escribe, el sistema tiende a etiquetar como literatura política? ¿Porque los personajes son de izquierdas o porque lo es el escritor? ¿Hay temas que son de izquierdas y otros que no lo son? ¿Porque los personajes luchan contra un orden político establecido o porque el nombre del escritor ha aparecido suscribiendo un manifiesto u otro? ¿Cristina Morales es política y Cercas no? ¿La denominada novela política actual hubiese sido llamada política hace 15 años?

Según cuenta Gopegui (2011, 29), cuando escuchó por primera vez la cita atribuida a Stendhal, según la cual hablar sobre política en una novela tiene el mismo efecto que un tiro en medio de un concierto, se preguntó el porqué; más aún, cuando el propio Stendhal había hablado sobre política en casi todas sus novelas. Se preguntó por qué no es extraño que en las novelas se hable de educación, apicultura, barcos, literatura o física y sí de política (29). En este sentido, consideramos muy oportuna la reflexión del filósofo francés Jacques Rancière (1996, 43), quien en la obra *El desacuerdo* plantea la diferencia entre política y policía:

generalmente se denomina política al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución. Propongo dar otro nombre a esta distribución y al sistema de estas legitimaciones. Propongo llamarlo policía.

Cuando Rancière se refiere a ‘policía’ no se refiere al cuerpo uniformado y armado, o no solamente, sino a un orden de denominación, donde algunos son incluidos en igualdad de condiciones y otros excluidos. La policía permite que se piense libremente siempre y cuando se obedezca, se vote y se guarde silencio: la política no existe en ese silencio, sino en el ruido transformado en palabras. Así, lo político sería un accidente en el orden de dominación, mostrado en manera de desacuerdo. ¿Cómo se muestra el desacuerdo? Haciendo ver que la supuesta igualdad es ficticia. Así, podría hablarse de literatura policía o política. Policía: la que justifica y apuntala el orden establecido; la política, la que lo cuestiona. La primera es consensual y ordena; la segunda es conflictiva y desordena.

En ese sentido, es bien sabido que, hasta hace relativamente poco, cuando una mujer escribía, estaba escribiendo sobre las mujeres y, por tanto, haciendo *literatura femenina*. Lo mismo sucedía con los negros y la *literatura negra*, los homosexuales y la *literatura gay*. Asimismo, cuando alguien de izquierdas hace literatura, esta corre el riesgo de ser tildado de *literatura política*. De esta forma, lo transparente es lo establecido y, en cambio, lo político es aquello que quiere tumbar lo establecido. Sucede exactamente lo mismo en el ámbito de la literatura vasca.

En 1993 Iñaki Aldekoa Beitia publicó en la editorial Madridea Visor un libro titulado *Antología de la poesía vasca*. En él, además de poemas de Jon Mirande, Gabriel Aresti, Mikel Lasa, Juan Mari Lekuona, Ibon Sarasola, Xabier Montoia, Iñigo Aranbarri, Xabier Lete, Koldo Izagirre y Joseba Sarrionandia, todos hombres, se puede encontrar un prólogo donde Aldekoa Beitia (1993) sitúa a cada uno de estos autores tanto en la tradición poética vasca, como en las corrientes poéticas del mundo. Se percibe desde las primeras líneas que el prólogo está escrito por un gran amante y conocedor de la poesía, pero a medida que avanzan las páginas esta sensibilidad desaparece súbitamente: el autor del prólogo reúne el trabajo de Koldo Izagirre y Joseba Sarrionandia bajo la etiqueta «poesía militante» (24), y nos presenta la voz de Joxe Austin Arrieta unida al adjetivo «comprometido» (25). Es sabido que Sarrionandia huyó de la cárcel siendo miembro de ETA, y que Joxe Austin Arrieta formó parte la Mesa Nacional de Herri Batasuna. No obstante, algunas páginas atrás (21) Aldekoa Beitia valora la poesía de Xabier Lete como «existencialista», afirmando que «alejado ya de la inmediatez que requería la poesía de tipo reivindicativo, el poeta ahonda, con una mayor conciencia de su labor, en aquellos recursos que le son más propios» (21), si bien Lete fue diputado foral en el área de cultura en Gipuzkoa. ¿Cómo es posible? Sarrionandia y Lete han escrito poemas memorables acerca de la violencia: en el caso de Sarrionandia, por ejemplo, sobre las torturas sufridas en comisaría, y en el caso de Lete, sobre la violencia de ETA. Sin embargo, uno es político y

comprometido, mientras que el segundo es fresco e intimista. Uno es militante, el otro sensible.

A continuación, se puede leer un fragmento de un poema de Lete (1981) titulado «Heriotza utopi izendatu dutenei» (A quienes sembraron muerte en la utopía; Aldekoa Beitia 1993, 280-1).²

Zergatik oraindik ere
itxaropenaz mintza?
Zergatik eta zertarako
solas zaharkituak berriztatu?
Hain azkar ahaztu ote zaizkigu
erenegun guztietako eraillketen
oihartzunak?

Gure denbora etsipenarena da,
lagunok,
eta trolebus zikinetan biatzaten dugu
suburbioetako kanposantuetara.

Eta utopiaren etzidamuek
flajelazio berri bat dakarte
baikortasunaren muin-muinean
ukazio latzagoen munstroak ezarriz.

Gure aroa
telefono meatxugarriena besterik ez
baita, susmoa izenpeazi nahiko
liguketen paranoiko madarikatuena.

¿Vale la pena obstinarse
en convocar una vez más a la esperanza?
¿A qué fin, por qué motivo
renovar esas charlas ya caducas?
¿Acaso hemos olvidado —tan temprano—
el eco de la sangre derramada
cada víspera de cada día?

Nuestro tiempo es el tiempo de la renuncia,
amigos míos,
y lo vivimos viajando en sucios buses urbanos
desde los suburbios hasta los cementerios.

Y los *pasado mañana* de la utopía
son un nuevo flagelo
y en la misma cumbre de la ilusión
imponen
monstruosos amigos de más burdas
negaciones.

Nuestro tiempo es el tiempo de las
amenazas
por teléfono, nada más;
el de los enajenados —malditos sean—
que quieren imprimir en nuestras frente
sel sello de la sospecha.

¿Acaso es más apolítico el poema «A quienes sembraron muerte en la utopía» que el poema titulado «Literatura y revolución» de Joseba Sarrionandia (1987)? ¿Acaso no se podría calificar como personal e intimista el poema de Sarrionandia? He aquí un fragmento de dicho poema (220-1).³

² La traducción es de Gerárdo Markuleta (Aldekoa Beitia 1993, 281).

³ La traducción es de Gerárdo Markuleta (Aldekoa Beitia 1993, 221).

Angel Martinez komisarioak bere errebolberraren	Cuando el comisario Ángel Martínez introduce el cañón
kainoia detenitu biluziaren uzkira sartu	de su revólver en el ano del detenido
Eta mirila zikindua, odoldua, patetikoa ateratzean	Y al retirarlo la mirilla aparece sucia, ensangrentada,
zer axola zaio mutil torturatuari	patética, ¿qué le importa al torturado
poeta um fingidor den ala ez?	que el poeta sea o no <i>um fingidor</i> ?
G.K. Chesterton-ek bisitatu du La Salve?	¿Ha visitado La Salve2 G.K. Chesterton?
Intxaurrendoko kalabozoetan nork ezagutzen du	¿Quién conoce en los calabozos de Intxaurrendoko
Hermann Broch?	a Hermann Broch?
Zelan esplikatuko du gero mutil torturatuak	¿Cómo explicará luego el torturado,
epailearen aurrera suntsiturik iristean	al llegar destrozado ante el juez,
objektive korrelative espresioaren esanahia?	el significado de la expresión <i>objektive korrelative</i> ?
Zer da Molly Bloom-entzat	¿Qué es para Molly Bloom
Carabanchelgo	el amanecer infestado de agujas de Carabanchel?
egunsenti jostorratzez vetea	
Nor da Michel Foucault zigor zeldetan hamar hilabetez higitzen denarentzat?	¿Quién es Michel Foucault para quien se ha consumido durante diez meses en celdas de castigo?
Bost minutuko bisita bat? Enkontru liriko bat?	¿Los presos han de estudiar la Biblia de Jean Duvoisin
Presoek Jean Duvoisin-en Biblia estudiatu behar dute	para saber colocar correctamente las haches y las comas en sus cartas prohibidas?
beren gutun debekatuetan h-ak eta komak	¿Cuál es para la literatura el inagotable valor ético de toda rebeldía, revolución, aventura.
leku egokian jartzeko?	
Zein da literaturarentzat errebeldiaren, iraultzaren,	
mentura oren balio etiko ahortezina?	

En nuestra opinión, ambos poemas son políticos; la diferencia reside en que uno escribe a favor del marco establecido (Lete) y el otro en contra (Sarrionandia); uno lo hace desde el sistema, el otro desde fuera del mismo. En términos de Rancière (1996), el primero sería *policial*, y el segundo *político*, ya que escribir contra la utopía, por la conservación del sistema establecido y exhortando a la desesperanza es fresco e intimista, o, en el peor de los casos, neutral; mientras que dar testimonio de los malos tratos sufridos en comandancias policiales se vuelve comprometido o de izquierdas. Parafraseando a Terry Eagleton (1991, 2), podríamos decir que la ideología es como la hali-tosis, sólo se percibe el hedor ajeno, o dicho de otra manera, es importante saber quién manda sobre las palabras. Así lo expresa Lewis Carroll (1973, 166) en *Alicia a través del espejo*:

- Cuando *yo* uso una palabra —insistió Zanco Panco con un tono de voz más bien desdenoso— quiere decir exactamente lo que yo quiero que diga..., ni más ni menos.
- La cuestión —insistió Alicia— es si se puede hacer que las palabras signifiquen tantas cosas diferentes.
- La cuestión —zanjó Zanco Panco— es saber quién es el que manda..., eso es todo.

En el ámbito de la literatura vasca, el de Lete y Sarrionandia no es el único ejemplo. Veamos el caso del escritor y crítico literario Felipe Juaristi (1999), quien, sobre la novela *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak* (1999) (Las nuevas prisiones del viejo Aguirre) de Koldo Izagirre, escribió lo que sigue: «Es una bonita novela, pero como casi todas las de Koldo Izagirre, tiene mensaje oculto. Es una novela política, una novela vasca, una novela autóctona, que trae la idea de lo vasco y de la patria».⁴ Juaristi (1998) remarcó algo semejante sobre la novela *Nik ere Germinal! egin gura nuen aldarri* (1998) (Yo también quería reivindicar ¡Yo también Germinal!) del propio Izagirre: «Y el lector amante de libros con mensaje también quedará contento tras cerrar éste de Koldo Izagirre».⁵ Juaristi alude a los «libros con mensaje». En las novelas de Izagirre, si seguimos las descripciones de Juaristi, reinan los fantasmas y los mensajes, la paranoia y la política, las entrañas y los panfletos. Por eso, en opinión del crítico, sólo estimará la literatura de Izagirre el lector (oligofrénico, torpe) que guste de este tipo de libros. Al resto de los lectores (libres, cosmopolitas), a aquellos que no gustan de panfletos ni creen en los mensajes, los libros de Izagirre se les caerán de las manos, por ser precisamente inverosímiles. Al fin y al cabo, el problema es la verosimilitud. No obstante, ello nos lleva a preguntarnos ¿quién establece los patrones de lo verosímil? ¿Tendrá algo que ver la verosimilitud con la literatura policial? Desde luego, podríamos afirmar que, cuanto menos, la verosimilitud ocupa en la ficción el espacio que la verdad ocupa en la realidad (Rodríguez 2011, 18). En palabras de Gopegui (2011, 75), los dueños del discurso dominante han secuestrado la verosimilitud.

A propósito de ese tema, la experta en literatura, cine y creación de guiones Jayne Steel (2007, 22) señala que la verosimilitud de los personajes de ficción depende de su adhesión a las convenciones narrativas y sugiere que, para que los personajes sean creíbles, no basta con que imiten a personas reales; también deben imitar, al menos parcialmente, a otros personajes de ficción cuyas representaciones hayan establecido, colectivamente, ciertas convenciones novelísticas y expectativas de los lectores. En ese sentido, surgen algunas preguntas: ¿Qué tipo de personajes se han representado hasta ahora en

4 La crítica original está en euskera. Traducción realizada del euskera por las autoras.

5 La crítica original está en euskera. Traducción realizada del euskera por las autoras.

la literatura vasca en relación con el conflicto armado? ¿Cuáles han sido las convenciones? Teniendo en cuenta que esos personajes, probablemente, han surgido a partir de un imaginario colectivo y si ese imaginario no necesariamente es fiel a la realidad acaecida, ¿lo real puede resultar inverosímil y lo irreal verosímil? Tras analizar la construcción de personajes de numerosas películas de ficción españolas acerca del conflicto vasco (Rodríguez 2011), es posible identificar ciertos patrones de caracterización tanto físicas como psicológicas sospechosamente parecidas a las pautadas en el plan ZEN,⁶ en el apartado dedicado a la gente del mundo de la cultura y del arte:

“Provocar más desprecio que miedo”, o “Dar información sobre conflictos entre terroristas, sus ideologías extrañas, sus negocios, sus costumbres criticables, etc. Basta que la información sea creíble para que pueda ser explotada”, o esta otra, “Difusión de noticias falsas, empleo de una semántica que no favorezca al grupo terrorista”. Es curioso que los trabajos realizados por tantos cineastas libres, mundanos e independientes sobre ETA casen tan bien con una estrategia diseñada por un militar. [...] La mayor tragedia que le puede suceder a un personaje es la de no resultar creíble: toda la película, todo el documental, todo el libro se viene abajo, y tras él su autor... Puesto que tanto vale ser dueño de la verdad como ser dueño de la verosimilitud. O como lo decía el Plan ZEN, tanto vale la verdad como una mentira creíble. (21-2)⁷

A pesar de lo que pueda parecer, éste no es un caso aislado. El experto en representaciones de los combatientes del IRA en la ficción popular sobre el conflicto armado de Irlanda, Patrick Magee (2001, 2), afirma que ocurre algo similar en el caso irlandés. Magee (16) identifica la tendencia repetida por la mayoría de los escritores de ficción sobre el conflicto armado de Irlanda a reducir el republicanismo irlandés desvirtuando o disminuyendo los atributos morales y mentales de sus personajes y/o afeándolos. Es más, subraya que los estereotipos tampoco concuerdan con los hechos comprobables sobre el trasfondo social de los activistas republicanos y que las representaciones de matones de mirada férrea y halitosis tienen algo de intencionalidad (2). Acaso la idea de diferenciar la literatura en términos de policia y política no es tan descabellada.

6 Zona Especial Norte o Plan ZEN fue un plan diseñado en 1983. Este plan estatal fue diseñado para hacer frente al proyecto político de ETA. Publicado un año después de la victoria electoral del PSOE, crea la ilusión de una transición a la democracia finalizada. Ese mismo año comienzan los asesinatos de activistas vascos por parte de la brigada paramilitar GAL (Grupos Antiterrorista de Liberación), relacionada con las fuerzas de seguridad del Estado (Atutxa 2014, 167).

7 Traducido del euskera por Zigor Garro.

3 Revisión de la historiografía y crítica literaria vasca

En euskera se ha escrito mucha literatura política, o quizá debiéramos de decir que se ha escrito mucha literatura acerca de política, porque bajo nombre de literatura política solo se etiquetaban las novelas escritas por escritores considerados de izquierdas. Ni siquiera tenían por qué escribir acerca del conflicto para que sus novelas fuesen tildadas así. Y viceversa, escritores como Bernardo Atxaga que tienen una prolífica obra acerca del conflicto armado vasco, no han sido etiquetados como políticos. En cualquier caso, se ha escrito mucho. Antes y después del cese del fuego permanente.

No obstante, en el año 1986, Jesús María Lasagabaster (1986), uno de los mayores exponentes de la crítica académica de la literatura en lengua vasca, se quejaba de que la novela vasca no se ocupaba lo suficiente de la historia de su pueblo, ni de la pasada ni de la presente, y añadía que, de seguir así, no serviría de documento de la memoria colectiva. Concretamente, afirmó lo siguiente: «Parece ser que nuestros narradores apenas nos han contado qué hemos sido, qué somos, y, sobre todo, qué quisiéramos ser» (43). Se trata de una reflexión que en el ámbito de la crítica de la literatura en euskera se ha repetido hasta la saciedad. El acicate de Lasagabaster confluye con el boom de la memoria, que en Occidente se sitúa en la década de los ochenta, pero cuya onda expansiva se extiende hasta los noventa (Huysen 1995, 5), y que en euskera toma la forma de Guerra Civil y de conflicto contemporáneo vasco. En la misma línea, el escritor Jokin Muñoz (Egaña, Zelaieta 2006) escribió que casi lo único que podía ofrecer la literatura vasca al mundo era narrar el conflicto. Muñoz escribió el libro de relatos *Bizia lo* (2003) (*Letargo*, 2005) y la novela *Antzararen bidea* (2007) (*El camino de la oca* 2008), ambos sobre el conflicto, ambos Premios Euskadi (2004 y 2008). Opinión refrendada por Juanjo Olasagarre, quien ha escrito mucho acerca del tema y que en la promoción de su última novela, en la que también aborda este tema, dijo que ha sido un tema generacional (Ugarte 2022). Es más, Joseba Gabilondo (2016, 241) afirma que los escritores de la década de 1990 han de abordar el tema de la violencia política para lograr el reconocimiento político-institucional.

En cuanto al ámbito de la crítica literaria vasca, desde la afirmación de Lasagabaster (1986), pasamos a discutir si en nuestra literatura se ha hablado o no del conflicto armado vasco (Egaña, Zelaieta 2006). Hoy en día, sin embargo, ese debate lo daríamos por superado, afirmando que sí, que en definitiva hay mucha novela política en euskera, pero no todas las novelas sobre política son novelas políticas, o mejor, no todas las novelas políticas son novelas políticas si tenemos en cuenta el paradigma de Rancière (1996). Ligado con esa afirmación, cabe destacar que uno de los mayores retos de la crítica literaria contemporánea es la de analizar desde qué posiciones de sujeto y

cómo se han narrado tanto el conflicto armado como otros conflictos políticos que se entrelazan con él. Sirva de ejemplo de esa tendencia el libro *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte. Gatazka armatuaren irakurketa feministak* (Atutxa, Retolaza 2021) (Nos obligan a bailar las violencias. Lecturas feministas sobre el conflicto armado) en el que ambas autoras de este capítulo hemos participado, concretamente, a través de una propuesta multidisciplinar feminista, en la que los discursos sociológicos y literarios se entrelazan y multiplican las preguntas sobre el conflicto armado, ampliando la visión sobre el mismo y creando nuevos lugares de reflexión. El libro pretende responder a preguntas tales como qué significado le hemos otorgado al conflicto; cuántos conflictos hemos vivido simultáneamente; cómo se cruza el conflicto armado con otros conflictos; qué conflicto se ha situado en el centro y cuáles en el margen o qué lógicas de género se han construido en los textos literarios que han ficcionalizado el conflicto armado.

En ese sentido, consideramos interesante clasificar las novelas que se han centrado en el conflicto armado vasco por etapas. Concretamente, diferenciaremos dos etapas: la primera etapa abarcaría el periodo desde la transición hasta el año 2000, en la que los hombres escriben sobre los hombres que están en el epicentro del conflicto. La segunda etapa englobaría el tramo entre el nuevo milenio y la actualidad, en la que el acontecimiento del alto el fuego definitivo de ETA en el año 2011 y la influencia cada vez mayor del Movimiento Feminista juegan un papel importante como punto de inflexión. Concretamente, en esta etapa aparecerán nuevas voces marginadas o silenciadas hasta entonces, poco a poco, el conflicto sería desbancado por *los conflictos*, en plural.

4 Primera etapa

El primer libro que se escribió acerca del conflicto lo escribió Ramón Saizarbitoria y se titula *Ehun metro* (1976) (*Cien metros*, 1995b). Narra los últimos 100 metros de la huida de un joven antes de morir abatido por disparos de la policía. En la novela no se menciona explícitamente que se tratara de un miembro de ETA, sin embargo, el grueso de los lectores y de la crítica, tanto de prensa como de la académica, lo sobreentiende (Atutxa, Retolaza 2021). Desde entonces se ha escrito mucho, pero ¿qué, cómo, quién y sobre quién? Nos gustaría poner el foco sobre los cuerpos desde los que se ha escrito y sobre los cuerpos que se han representado. Tal y como demuestra Joana Russ (2018) en *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* cualquiera no puede escribir sobre cualquier tema, ya que, además de la verosimilitud, la imaginación también está secuestrada.

Estas son algunas de las novelas más relevantes del periodo al que nos venimos refiriendo: *Exkixu* de Jose Luis Alvarez Enparantza

'Txillardegí' en 1988, *Gizona bere bakardadean* (*El hombre solo*, 1994) de Bernardo Atxaga en 1993, *Nerea eta biok* (*Nerea y yo*) de Laura Mintegi en 1994, *Hamaika pauso* (*Los pasos incontables*, 1998) de Ramón Saizarbitoria en 1995, *Zeru horiek* (*Esos cielos*, 1996) de Bernardo Atxaga en 1995, *Berriro igo nauzu* (*Has vuelto a ascenderme*) de Xabier Mendiguren en 1997, *Koaderno gorria* (*El cuaderno rojo*, 2002) de Arantxa Urretabizkaia en 1998, *Pasaia blues* (*Pasaia blues*, 2012) de Harkaitz Cano en 1999 o *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak* (*Las nuevas prisiones del viejo Aguirre*) de Koldo Izagirre en 1999. En cualquier caso, existe gran consenso al señalar como novelas canónicas de este periodo *Gizona bere bakardadean* (1993) y *Hamaika pauso* (1995b) (Gabilondo 2006; Egaña 2015; Olaziregi 2017), ambas escritas por hombres, con protagonistas hombres identificados con la masculinidad hegemónica en la manera en que la define Raewyn Connell (1987): solos, solitarios, aislados. Precisamente Gabilondo (2016, 250), en el libro *Before Babel*, subraya que el proyecto esencialista de alegoría nacional propuesta en la literatura vasca de los años ochenta y noventa tenía unos límites infranqueables, entre ellos, que se trataba de un proyecto masculinista focalizado exclusivamente en la Comunidad Autónoma Vasca, que dejaba de lado a las mujeres y a otros territorios de Euskal Herria. No obstante, Atutxa, Retolaza (2021, 17-18) señalan oportunamente que, si bien Gabilondo resalta esa visión excluyente y masculinista, no cuestiona las lógicas masculinas desarrolladas en los procesos de canonización, como pueden ser la lógica de la confrontación, la lógica de la fraternidad, la lógica de la representación única y vertical, ya que el autor, en varias ocasiones ha hecho afirmaciones tales como «debemos reconocer a Saizarbitoria como eje y principal escritor del canon narrativo vasco» (Gabilondo 2013, 26) o «Saizarbitoria es el máximo cronista realista de la vida cotidiana del País Vasco» (2016, 241).⁸ A fin de cuentas, esa función representativa se reconoce sin tener en cuenta que la mayoría de las voces narrativas nacen de una posición de clase, de una posición urbana, de una posición de hombre, de una posición generacional y de una posición ideológica que, de representar algo, representan la crónica o la visión del mundo de esa comunidad concreta. Dicha función representativa de la comunidad difícilmente reconocerá a otras voces narrativas, a otras posiciones de escritor. En ese sentido cabe remarcar que, tal y como apuntan Olaziregi, Ayerbe (2016), en las novelas de ellos existe un ansia de escribir el conflicto y para ello se sirven de estructuras metaficcionales mientras que no sucede lo mismo en el caso de las pocas novelas escritas durante este periodo por mujeres.

⁸ Ambos textos están originalmente escritos en euskera y las citas han sido traducidas por las autoras.

Cabe destacar que, asimismo, en muchas ocasiones, este tipo de discursos se han sumado a los actuales mensajes políticos de convivencia y normalidad, y, a su vez, desde la crítica se ha querido asignar a las obras literarias que tratan del conflicto armado la función de convertirse en espacios de convivencia (Olaziregi 2017), de buscar la normalidad sin interrogar críticamente al propio conflicto (Atutxa, Retolaza 2021, 17-18). Cabe destacar que el escritor y crítico Ur Apalategi (2001, 55), al referirse a las novelas realistas acerca de política de los noventa, lo hace a través de la etiqueta de «nacionalismo desencantado».

En cuanto al género de los y las escritoras, ya hemos subrayado que en esta etapa fueron pocas las mujeres que escribieron novelas sobre el conflicto. Este hecho no es de extrañar, ya que en la época no eran muchas las escritoras que estaban publicando en euskera y quizá, seguramente por ello, eran muy escasas las novelas que representasen cuerpos de mujer, y menos que estos se situasen en el centro del conflicto. En casi la totalidad de novelas acerca del conflicto, los personajes principales y secundarios representan a actores centrales del conflicto, a personajes que están del lado de la acción, casi todos miembros de ETA o exmiembros que con el tiempo y la experiencia han dejado de cumplir con la doctrina de ETA. Recordemos que el código penal recoge un delito llamado ‘apología del terrorismo’ que abarca un espectro muy amplio. Esto ha influido en muchos aspectos de hacer política, y también, en la manera de hacer literatura y construir personajes.⁹ En los últimos años ha aumentado la represión política en el Estado español, con leyes como la denominada Ley Mordaza¹⁰ y un sinfín de ordenanzas locales. Además, se intenta aplicar la consideración de acto terrorista a un espectro amplio de altercados o protestas ciudadanas, con lo que las penas se recrudecen (Esteban 2018, 347). Así, no solo la imaginación y la verosimilitud están secuestradas (Gopegui 2011, 75) por los dueños del discurso, sino que la jurisprudencia también condiciona la literatura.

9 La apología fue introducida en el ordenamiento jurídico antiterrorista del Estado constitucional por el artículo primero del Real Decreto-Ley 3/1979, que sancionaba la apología pública, oral o escrita, o por medio de la imprenta u otro procedimiento de difusión, de las conductas y actividades de las personas integradas en grupos o bandas organizadas y armadas.

10 «El PP también ha utilizado la Constitución y los recientes cambios en la legislación de seguridad -conocida como la ley mordaza- para restringir la libertad de reunión y la cobertura de la prensa. Los miembros conservadores de la judicatura española se han prestado a ello. En los últimos años, artistas de rap, titiriteros, personalidades de Twitter y comediantes se han visto ante los tribunales acusados de ‘enaltecimiento del terrorismo’ u ‘ofensa a los sentimientos religiosos’, mientras que los periodistas han sido acusados de ‘desobediencia a la autoridad’ y han recibido cuantiosas multas [...] el Tribunal Supremo español dictaminó que el delito de enaltecimiento del terrorismo puede aplicarse incluso a un retweet» (Faber, Seguin *apud* Gabilondo 2022, 111).

De entre todas estas novelas pertenecientes a este primer periodo, existen cuatro excepciones que representan a cuerpos de mujer que se sitúan en el centro del conflicto: los ya mencionados *Nerea eta biok* (1994) (*Nerea y yo*) de Laura Mintegi, *Zeru horiek* (1995) (*Esos cielos*, 1996) de Bernardo Atxaga, *Koaderno gorria* (1998) (*El cuaderno rojo*, 2002) de Arantxa Urretabizkaia y *Pasaia blues* (1999) (*Pasaia blues*, 2012) de Harkaitz Cano. Sin embargo, en esas novelas el conflicto es casi mero decorado que se vislumbra en la periferia de la narración (White 2005; Gabilondo 2019; Rodríguez 2021).

Así, en este periodo, los cuerpos masculinos escriben y son escritos. Los cuerpos femeninos, por lo general, están fuera del relato político, son madres, amantes o esposas, personajes pasivos, que sirven como apoyo para que los personajes masculinos se expandan, y por lo consiguiente, quedan marginados de la construcción del relato acerca del conflicto vasco.

5 Segunda etapa

Durante este segundo periodo, que comienza con el nuevo milenio, hay un número elevado de novelas acerca del conflicto que, a su vez, hacen que el corpus se vuelva cada vez más polifónico: *Lagun izoztua* (2001) (*El amigo congelado*) de Joseba Sarrionandia; *Ohe bat ozeanoaren erdian* (2001) (*Una cama en medio del océano*) de Mikel Hernández Abaitua; *Zorion perfektua* (2002) (*Felicidad perfecta*, 2006) de Anjel Lertxundi; *Denboraren izerdia* (2003) (*El sudor del tiempo*) y *Azken afaria* (2013) (*La última cena*) de Xabier Montoia; *Soinujolearen semea* (2003) (*El hijo del acordeonista*, 2004) de Bernardo Atxaga; *Hiruko* (Triada) (2003), *Jalgi hadi plazara* (*Sal a la plaza*) (2007), *Boga boga* (2012) y *Susmaezinak* (*Los insospechados*) (2019) de Itxaro Borda; *Ezinezko maletak* (2004) (*Las maleta imposibles*, 2008a), *T* (*Tragediaren poza*) (2008b) (*La alegría de la tragedia*, 2011) y *Mamu eratortzeko moduak* (2021) (*Formas de traer fantasmas*) de Juanjo Olasagarre; *Antzararen bidea* (2007) (*El camino de la oca*) de Jokin Muñoz; *Terra sigillata* (2008) de Joxe Austin Arrieta; *Euskaldun guztion aberria* (2008) (*La patria de todos los vascos*, 2009) de Iban Zaldúa; *Ospitalekoak* (*Del hospital*) (2010) y *Atzerri* (*Extranjero*) (2012) de Mikel Albisu Antza; *Etxeko hautsa* (*Los trapos sucios*) (2011) de Anjel Lertxundi; *Twist* (2011) (*Twist*, 2013) y *Fakirraren ahotsa* (2018) (*La voz del Faquir*, 2019) de Harkaitz Cano; *Mea culpa* (2011) de Uxue Apaolaza; *Zintzoen saldoan* (2012) (*En el bando de los buenos*, 2018) de Jon Alonso; *Gaur zortzi* (2012) (*Hace una semana*) de Carmen Gisasola; *Martutene* (2012) (*Martutene*, 2013) de Ramón Saizarbitoria; *Gerra txikia* (2014) (*La pequeña guerra*, 2017) y *Faith* (2021) de Lander Garro; *Atertu arte itxaron* (2015) (*Los turistas desganados*, 2017) de Katixa Agirre; *Jenisjoplin* (2017)

(*Jenisjoplin*, 2020) de Uxue Alberdi; *Rosa itzuli da* (2018) (Rosa ha vuelto) de Pako Aristi; *Aitaren etxea* (2019) (*La casa del padre*, 2020) de Karmele Jaio; *Nobela errealista bat* (2020) (Una novela realista) de Joxean Agirre; *Turista klasea* (2020) (Clase turista) de Kattalin Miner; *Doneaneko alaba* (Hija de Donean) (2021) de Juan Kruz Igerabide y *Eraikuntzarako materiala* (2021) (*Material de construcción*, 2023) de Eider Rodríguez.

Quisiéramos señalar sobre todo dos cambios significativos: por un lado, sucede que no se relata desde cuerpos masculinos únicamente y, por otro lado, que no se narra desde el epicentro, es decir, los cuerpos que se utilizan para narrar el conflicto se sitúan en lo que hasta entonces se había considerado la periferia del conflicto. Es probable que los acontecimientos del alto al fuego definitivo de ETA en el 2011 y la creciente influencia del Movimiento Feminista hayan repercutido en este cambio de paradigma.

Durante esta etapa, el número de obras en torno al conflicto armado continúa aumentando y van aflorando nuevas formas de escribir sobre el mismo. El desplazamiento del centro de gravedad se produce cuando aparecen voces no escuchadas hasta entonces (Egaña 2012; 2015) y, entre otros, el número de mujeres que escriben sobre el tema aumenta considerablemente. Entre las nuevas voces van apareciendo voces de homosexuales (*Ezinezko maletak* de Juanjo Olasagarre (2004), *Jalgi hadi plazara* de Itxaro Borda, 2007), de mujeres (*Lagun izoxtua* (2001) de Joseba Sarrionandia, *Jalgi hadi plazara* (2007) de Itxaro Borda, *Mea culpa* (2011) de Uxue Apaolaza), de niños y jóvenes herederos del conflicto (*Zorion perfektua* (2002) de Anjel Lertxundi; *Gerra txikia* y *Faith* (2014; 2022) de Lander Garro), y enfermas (*Ospitalekoak* (2010) de Mikel Antza, *Etxeko hautsa* (2011) de Anjel Lertxundi, *Jenisjoplin* (2017) de Uxue Alberdi). Son algunos ejemplos que dan cuenta de la nueva polifonía acerca del conflicto que muestran su complejidad, al mismo tiempo que enriquecen la memoria del mismo, haciendo emerger las diferentes capas, todas ellas olvidadas, en las que también caló.

Cabe destacar que, durante este periodo un tercio de las novelas fueron escritas por mujeres, algo impensable en el periodo anterior. Por lo tanto, como ya hemos mencionado, los cuerpos desde los que se relata el conflicto tienden a ser más variados y menos masculinamente hegemónicos. Asimismo, con el nuevo milenio, y cada vez de manera más aguda a partir del año 2011, *el conflicto* empieza a ser desbancado por *los conflictos*. En ese contexto cabe destacar lo siguiente: como vienen advirtiendo diversos colectivos y miembros del Movimiento Feminista del País Vasco, el término 'conflicto vasco' se ha vinculado exclusivamente al conflicto armado, asumiéndolo como único y universal. De acuerdo con la socióloga Montserrat Guibernau (2017, 52), la invisibilidad del resto de los conflictos políticos y sociales se debe a los mecanismos del nacionalismo, ya que los

procesos de construcción nacional tienden a trascender las fronteras sociales, culturales, étnicas y de género. Según Guibernau (115), los símbolos que se identifican con la nación encubren las diferencias y aumentan el sentido de comunidad en una sociedad originalmente diversa. Es más, en las luchas de liberación nacional en las que el conflicto armado está presente, la violencia que se normaliza es la que está directamente ligada al conflicto armado. En consecuencia, la politización y normalización de la violencia que se considera hegemónica conduce a la neutralización de las violencias no hegemónicas (Goikoetxea 2016, 10). No obstante, a pesar de que el conflicto armado haya acaparado prácticamente toda la atención mediática y sociopolítica, reconocer que dicho conflicto se ha entrelazado constantemente con otros conflictos ayuda a evidenciar y comprender la complejidad derivada de una situación política tal.

En relación con la literatura vasca, esa tendencia se refleja claramente en las obras publicadas, sobre todo, durante la última década, aportando una riqueza sin precedentes. Estos son algunos de los conflictos que hemos podido identificar y algunas de las novelas que los representan:

- a. crisis de los roles de género/familia, *Amek ez dute* (2018) (*Las madres no*, 2019) de Katixa Agirre, *Aitaren etxea* (2019) (*La casa del padre*, 2020) de Karmele Jaio, *Karena* (2021) (*Placenta*, 2023) de Alaine Agirre, *Basa* (2019) (*Basa*, 2020) de Miren Amuriza, *Eraikuntzarako materiala* (2021) (*Material de construcción*, 2023) de Eider Rodríguez;
- b. crisis migratoria, *Ezer gabe hobe* (2009) (Mejor sin nada) de Itxaro Borda, *Zamaontzia* (2011) (Buque de carga) de Iñigo Aranbarri, *Miñan* (2019) (*Hermanito*, 2021) de Amets Arzallus y Ibrahima Balde, *Afrikanerrak* (2019) de Eneko Barberena...;
- c. feminicidio y violencia de género, *L.A.A.* (2017) de Maixa Zugasti;
- d. crisis económica, *Ezer gabe hobe* (2009) (Mejor sin nada) de Itxaro Borda, *Autokarabana* (2009) (*Autocaravana*, 2012) de Fermin Etxegoien, *Kontrarioa* (2010) (El contrario) de Lander Garro, *Ez zen diruagatik* (2014) (No fue por dinero) de Ana Jaka, *Neguko argiak* (2018) (*Luces de invierno*, 2021) de Irati Elorrieta, *Argiantza* (2020) (*Penumbra*, 2023) de Pello Lizarralde...;
- e. memoria histórica de la heroína y el conflicto del SIDA, *Jenisjoplin* (2017) (*Jenisjoplin*, 2020) de Uxue Alberdi, *Zaldi Mamarroa* (2018) (El fantasma del caballo) de Ekaitz Goienetxea, ...;
- f. crisis sanitaria, *Koiteretzia* (2021) de Iñaki Seguro, *Odol mituak* (2014) (*Sangre seca*, 2018) y *Karena* (2021) (*Placenta*, 2023) de Alaine Agirre...;

- g. crisis identitaria y lingüística vasca, *Autokarabana* (2009) (*Autocaravana*, 2012) y *Totelak* (2021) (Tartamudos) de Fermin Etxegoien, *Martutene* (2012) (*Martutene*, 2013) de Ramon Saizarbitoria, *Jenisjoplin* (2017) (*Jenisjoplin*, 2020) de Uxue Alberdi, *Koiteretzia* (2021) de Iñaki Seguroola, *Euskalia* (2022) de Mikel Álvarez...;
- h. crisis ecológica, *Bakean utzi arte* (1994) (Hasta que nos dejen en paz) de Itxaro Borda, *Telleria eta gero zer?* (2017) (Después de Telleria ¿qué?) de Ernesto Prat...

Cabe destacar que, en muchas de esas novelas, además, los diferentes conflictos se entrelazan.

Por lo tanto, una vez habiendo descrito las dos etapas y sus respectivas diferencias, a continuación, retomaremos el acicate de Lasagabaster (1896) y presentaremos, brevemente, cinco novelas pertenecientes al segundo periodo, considerándolas claro reflejo de la evolución respecto a la manera de narrar el conflicto vasco. Se trata de novelas auténticamente políticas que no dejan lugar a dudas de que, en definitiva, existen propuestas literarias que, parafraseando a Lasagabaster, hablan de lo que hemos sido, lo que somos e intentan reflexionar sobre lo que quisiéramos ser. Concretamente, revisaremos, en orden cronológico, las novelas *Lagun izoztua* (2001) (El amigo congelado) de Joseba Sarrionandia, *Ezinezko maletak* (2004) (*Las maletas imposibles*, 2008a) de Juanjo Olasagarre, *Gerra txikia* (2014) (*La pequeña guerra*, 2017) de Lander Garro, *Jenisjoplin* (2017) (*Jenisjoplin*, 2020) de Uxue Alberdi y *Aitaren etxea* (2019) (*La casa del padre*, 2020) de Karmele Jaió.

6 *Lagun izoztua* (El amigo congelado)

Se trata de la primera novela del escritor Joseba Sarrionandia, que consideramos novela fundacional de la segunda etapa, puesto que supone un cambio de paradigma, al tratarse, por un lado, de un autor cuya carrera literaria abarca también casi la totalidad del primer periodo, por otro lado, por tratarse de un autor fuertemente ligado al conflicto (su primer libro fue publicado en el año 1981, estando él en prisión por ser miembro de ETA), nos atreveríamos a decir, que con esta propuesta rompe, por diversos motivos, con la dinámica de los noventa. *Lagun izoztua* es una inusual novela acerca del conflicto vasco, ya que las voces que lo narran no encajan con las voces que han sido utilizadas por lo general para narrar el conflicto vasco en literatura, ni siquiera en la obra del propio Sarrionandia. Si bien es cierto que, como hemos mencionado anteriormente, no es el primero en escribir acerca del conflicto a través de personajes femeninos, en esta novela esto pasa de ser un recurso ficcional a convertirse en el discurso principal. En esta novela, los hombres no relatan. Por el

contrario, los numerosos personajes femeninos de *Lagun izoztua* no solamente están del lado de la acción, sino que además representan un claro contrapunto a la desorientación que sufren los personajes masculinos, como pueden ser Goio, Andoni, Urioste, y sobre todo el propio Armando, que estrictamente hablando sería el único personaje primario de toda la novela, y a él pertenecen en última instancia la desorientación y la incapacidad de poner en palabras el trauma del conflicto. Un trauma derivado de la represión sexual, la tortura, la cárcel y el exilio (Rodríguez 2019, 515).

El personaje al que se refiere el título de la novela es Goio Ugarte, que un día ‘se congela’, se queda sin habla. Le resulta imposible poner lo acaecido en palabras. Goio es un exiliado político vasco sin papeles, que trabaja de enfermero y vive en un pueblo llamado Bluefields, en la costa atlántica de Nicaragua. Cuando se queda sin habla, alguien se pone en contacto con Maribel, otra exiliada política vasca, quien realiza la labor de enlace entre la comunidad de exiliados. Se trata de personaje femenino con agencia sin precedentes en la obra literaria de Sarrionandia. Maribel intenta encontrar en Managua un psiquiatra para Goio, pero al no poder conseguirlo decide viajar con él a Ecuador. Allí es donde reside Andoni, exiliado y amigo de la infancia de Goio, junto a quien, según Maribel, Goio tiene más oportunidades de recuperar el habla. De camino a Ecuador, recaerán en el sanatorio Urioste, perteneciente a una familia exiliada tras la guerra del 36, que vive en una especie de isla vasca dentro de Colombia. Este es uno de los tres planos principales de la novela.

El segundo plano narrativo está compuesto por el relato en pasado de Andoni, quien relata su infancia y juventud en el País Vasco, y quien a través de esa retrospectiva dará cuenta de la represión política y sexual del franquismo, caldo de cultivo del que emergerán los futuros miembros de ETA a los que se hace referencia en el plano anterior.

En cuanto al tercer plano, el plano de la Antártida se relata en futuro hipotético, en el que una expedición científica compuesta entre otros por Goio queda atrapada al chocar con un iceberg. En este plano se sugiere, de manera simbólica, la deriva a la que se vería abocada ETA de no dar por terminada la lucha armada (Rodríguez 2015). No obstante, es oportuno subrayar que los personajes de esta novela no se ocupan del conflicto pasado en el presente. Es decir, se sabe de dónde proceden (lucha antifranquista) y se dibuja hacia qué lugar se dirigen (decadencia), pero en el plano referido al presente no relatan el conflicto, o lo hacen elípticamente (Gabilondo 2012, 52). En otras palabras, relatan las consecuencias de este sin situar el conflicto en el epicentro de la novela, rasgo distintivo respecto a las novelas publicadas en la primera etapa.

No obstante, en el cuarto plano narrativo, en parte se reproduce una tendencia que más bien corresponde a la anterior etapa. Además de los tres planos mencionados, existe un hilo que los une:

el demiurgo de todas las historias es Armando, que, a través de un giro metaficcional, intentará poner orden en la intrincada relación que él y el resto de los personajes desarraigados como él mantienen con el espacio y con el tiempo, es decir, con el exilio y con la patria. Sin embargo, Armando, trasunto de Sarrionandia, permanece casi oculto en tanto escritor de la novela. De esta forma, en la novela se reproduce la figura del autor masculino metaficcional encargado de relatar lo sucedido.

Aun así, uno de los puntos más destacables de la novela es que son las voces de los personajes femeninos quienes guían a los personajes masculinos, haciéndoles atravesar los traumas que los tienen paralizados y desorientados. Son ellas quienes hacen indagar, reinterpretan y construyen, trayendo luz al agujero en el que ha caído el colectivo de exiliados. Son ellas, principalmente, quienes tejen el relato del conflicto del que también han sido agentes activos. Además, el caso del escritor Armando también es digno de mención puesto que es un escritor que desconfía de la palabra, del lenguaje y de la literatura (Rodríguez 2013, 198). Es un escritor que, a pesar de haber sido protagonista activo del conflicto, o quizá a causa de ello, desconfía de la masculinidad hegemónica, como sugiere a través de la incomunicación y la falta de lucidez que muestran los personajes hombres de esta obra, y que, por ello, deposita la capacidad de relatar sobre la comunidad de mujeres que pueblan la novela.

7 **Ezinezko maletak (Las maletas imposibles)**

En la primera novela de Juanjo Olasagarre *Ezinezko maletak* (2004) (*Las maletas imposibles*, 2008a), Carlos Bazterretxea alias 'Bazter', nacido en el corazón de Navarra y huido a Londres para poder vivir libremente su identidad gay, ha fallecido; sus amigos de la juventud, Harakin (Carnicero), Jexux Mari y Fermín acuden a Londres a su entierro. Se trata esta de una novela coral, construida en forma de espiral, en cuyo ojo se encuentra Bazter, catalizador de la narración. El hecho de que la novela comience en inglés, «*He died last night*» (Olasagarre 2008a, 11; cursiva en el original), confronta desde el inicio ambos mundos: el del exilio londinense que representa la lucha por la liberación sexual y el mundo de origen que representa la lucha por la liberación nacional (Rodríguez 2019, 518). Esta lucha es la columna vertebral de toda la novela, según Ibon Egaña (2010), un choque entre identidades, o más precisamente, la tensión entre la identidad nacional y la identidad gay, lo que a nuestros ojos es el eje y el motor de la novela.

La novela consta de tres planos temporales: en el primero, narra en presente, el grupo de amigos de la juventud y los que posteriormente conoció en Londres rodean el cuerpo del difunto Bazter. El

segundo, narrado en un pretérito no muy lejano y situado en Londres, se apoya sobre dos ejes: por un lado, el de la búsqueda de identidad sexual en construcción de Bazter y, por otro lado, el del rechazo de la identidad nacional impuesta. Por último, el plano de un pasado lejano, situado en los ochenta, época en que el grupo de amigos formó un comando de ETA. Es precisamente el segundo plano el que divide la narración en dos, donde el conflicto se relata desde el exilio, al igual que en otras novelas publicadas en esa misma época como son *Ohe bat ozeanoaren erdian* (2001) (Una cama en medio del océano) de Mikel Hernández Abaitua, *Zorion perfektua* (2002) (*Felicidad perfecta*, 2006) de Ángel Lertxundi, *Denboraren izerdia* (2003) (El sudor del tiempo) de Xabier Montoia o *Soinujolearen semea* (2003) (*El hijo del acordeonista*, 2004) de Bernardo Atxaga (Egaña 2010). Aunque en esas novelas el exilio sirve para poder narrar el conflicto desde una distancia emocional y física, en el caso de *Las maletas imposibles* el exilio ha sido provocado por la necesidad de dejar atrás un país en el que los individuos que forman parte de la lucha por liberarlo no pueden desplegar su identidad sexual. No obstante, cabe destacar que, aunque sea un tema muy poco tratado anteriormente en la literatura vasca, no se trata de la primera novela que aborda el tema de la tensión entre la identidad sexual e identidad nacional, ya que lo precede la novela *Ni naizen hori* (1992) (El que soy) de Karlos Gorrindo (Rodríguez 2019, 517).

8 **Gerra txikia (La pequeña guerra)**

Otra obra que refleja, por un lado, la periferia del conflicto y, por otro, la incapacidad de las voces hasta entonces hegemónicas de narrar el conflicto, es la novela *Gerra txikia* (2014) (*La pequeña guerra*, 2017) de Lander Garro. La novela tiene como protagonista a Xabi Ugarte, el menor de los hijos de Joxe Mari Ugarte, miembro de ETA exiliado en Hendaya. Su familia va tras sus pasos, dejando atrás el pueblo natal, Rentería. Es el año 1983, y Xabi, que en ese momento tiene diez años, junto a sus hermanos, intentará sobrevivir en un mundo lleno de amenazas, atentados, muertes, detenciones y deportaciones: la guerra ha llegado a su casa y lo envuelve todo. Mientras tanto, el padre se vuelve cada vez más desagradable y desapegado de sus hijos, a quienes no dará ninguna muestra de afecto, ni ninguna información acerca de lo que está sucediendo, al margen del daño que esto pueda generar en quienes tienen necesidad de entender el convulso mundo que los rodea (Rodríguez 2019).

Son numerosos los ejemplos en los que el padre de Xabi elude hablar acerca de los verdaderos motivos de eso que llaman 'pequeña guerra'. Cuando la familia llega a Hendaya tras 65 días sin tener noticias de su padre, Xabi le pregunta a bocajarro por qué está allí (Garro

2017, 13), a lo que el padre responde «porque sí». Más adelante, cuando Xabi pregunta por qué no le dejan volver a casa, el padre finiquita la conversación diciendo: «no me dejan y punto» (13). Frente a este silencio, Xabi y sus hermanos intentan recomponer lo que sucede a través de elucubraciones, se afanan por tejer el relato que explique por qué están ahí, por qué tienen miedo de la policía, por qué se mata a hombres, por qué persiguen a su padre y a sus amigos.

En este caso, al igual que en la novela *Lagun izoztua*, son otras las voces que ayudan a poner en palabras lo que está sucediendo: la madre de Xabi, sus hermanos, compañeros de clase y otros hijos e hijas de exiliados. Por lo tanto, podríamos afirmar que, aunque en esta novela el conflicto lo sigan encarnando cuerpos masculinos (miembros de ETA y miembros de la policía), quienes lo relatan son los niños y niñas que habitan su periferia. Además, por un lado, cabe destacar que, salvo en la Literatura Infantil y Juvenil, en la literatura vasca acerca del conflicto el punto de vista infantil ha estado excluido del relato y, por otro lado, que no es la primera vez que Garro utiliza un punto de vista no central para relatar el conflicto (Rodríguez 2019, 520).

9 *Jenisjoplin*

El título de la segunda novela de la autora Uxue Alberdi, *Jenisjoplin* (2017), hace referencia al apodo del personaje principal, Nagore Vargas. Es un personaje muy atractivo por ser portador de un discurso propio, construido desde el margen y de carácter reivindicativo que, a su vez, arremete contra un discurso hegemónico. Además, el contexto sociohistórico en el que se desarrolla la novela hace que el carácter del personaje esté estrechamente ligado al conflicto armado vasco y, por lo tanto, es interesante indagar en la manera en que este atraviesa al personaje.

En cuanto a la autora, Uxue Alberdi inició su carrera como escritora en 2005 con la publicación del libro de relatos *Aulki bat elurretan* (2007) (Una silla en la nieve) y dos años más tarde publicó su primera novela, *Aulki-jokoa* (2009) (*El juego de las sillas*, 2012). A lo largo de su trayectoria literaria se ha enfrentado a diversos conflictos: conflictos interpersonales e internos, la guerra de 1936 y la memoria histórica, el conflicto de género en la disciplina del bertsolarismo. La novela *Jenisjoplin*, sin embargo, trata el tema de la memoria del conflicto del SIDA, así como el de la memoria del conflicto vasco armado y los procesos de ilegalización derivados del mismo.

Jenisjoplin relata la historia de una mujer nacida en un barrio obrero del País Vasco en los años ochenta. El ambiente conflictivo de los ‘años de plomo’, la conciencia de clase obrera que heredó de su padre y la situación política del momento condicionan por completo la estructura emocional del personaje. En 2010, sin embargo,

el diagnóstico del SIDA inhabilita sus mecanismos para afrontar la vida, obligándole a reinventarse. Esa necesidad de reinención, a su vez, ofrece al lector la oportunidad de reflexionar sobre el impacto del fin del conflicto armado en la identidad colectiva vasca, ya que las observaciones sobre la enfermedad y el conflicto armado se entrelazan constantemente a lo largo del texto (Azpeitia 2021, 215). En resumidas cuentas, la novela trata principalmente el tema de la identidad, relacionado con el cuerpo y la sexualidad, desde una perspectiva política. El diagnóstico del SIDA, además de conectarla con su pasado, le obliga a abandonar su carácter reactivo y a repensar su identidad sexual, uno de los ejes centrales de su identidad:

Con el diagnóstico, de golpe me castraron la sexualidad, la erótica y la seducción. [...] entendí al instante que el sexo había acabado para mí. [...]. No podría servirme del sexo en busca de amor, aprobación, autoestima, complicidad, aventura, diversión. (Alberdi 2020, 209)

Asimismo, si analizamos el discurso del personaje, podemos afirmar que su carácter está determinado y atravesado por la presencia del conflicto armado vasco, como lo demuestra el siguiente fragmento, en el que se representa a sí misma mediante la descripción de su pensamiento:

El conflicto político se había introducido hasta lo más profundo de nuestra intimidad con todas sus pasiones, dolencias y contradicciones. [...] La lucha armada atravesó nuestras infancias y adolescencias con la naturalidad del viento. Resultaba imposible distinguir entre inocencia y violencia: éramos niños que nada más aprender a juntar las primeras letras habían leído en voz alta las pintadas que denunciaban torturas; a los que reñían por traer a la punta de la lengua lo que saltaba a la vista. Me explicaron lo que era un coche bomba en el patio de la escuela; en el mismo patio donde a mi tía le habían revelado lo que era un chute. (152-3)

Además, en las primeras páginas de la novela la protagonista se encuentra en peligro de ser arrestada junto con otros tres compañeros por dirigir una emisora de radio libre que ha sido acusada de colaboración con ETA y enaltecimiento al terrorismo, por lo que las acciones del personaje también tienen relación con el conflicto:

En muy poco tiempo, pasamos de ser un medio de comunicación minoritario y marginal que a nadie le importaba a ser “la radio de Segi” para los periódicos españoles y, en una sola zancada, un medio que colaboraba estrechamente con ETA. Se nos multiplicaron los oyentes y los adversarios. Un columnista sin demasiado

carisma nos acusó de enaltecer el terrorismo. En las últimas semanas nos acechaban con descaro, Irantzu y yo soportábamos seguimientos de policías de paisano. (14-15)

Cabe contextualizar que en la década de los noventa comienza a difundirse el discurso y la estrategia política de 'todo es ETA' y se establecen diversas leyes antiterroristas (Dañobeitia 2021, 52). Precisamente, la persecución a la radio de Nagore debe situarse en el contexto del proceso de ilegalización contra organizaciones y medios de comunicación populares, bajo el amparo de la Ley de Partidos de 2002.

En cuanto a la construcción de la identidad política del personaje, aunque hereda la conciencia de clase, el afán por la justicia social y el firme compromiso con la ideología de izquierdas por parte del padre, se sumerge en el mundo de la izquierda abertzale a través de una relación amorosa. Consecuentemente, la protagonista siempre se siente un poco ajena a ese entorno, orgullosa de ser de izquierdas, pero avergonzada de ser mitad vasca mitad española (Alberdi 2020, 153). A propósito, Esteban (2018, 354) señala la importancia de la vergüenza como emoción principal en la construcción identitaria y que está condicionada por elementos como el estatus de clase y étnico, la experiencia política y el género, entre otros.

Volviendo al caso de Nagore, cuando acude por primera vez a una *herriko*¹¹ con Peru, da a entender que ese ambiente le resulta completamente desconocido:

Me ruboricé; no tanto por no conocer a aquellos hombres y mujeres de caras pálidas, sino porque me sentí del todo ignorante frente a aquel joven que me hablaba de Euskal Herria y de la lucha armada delante de su familia. (Alberdi 2020, 96-7)

No obstante, es relevante mencionar que Nagore y Peru tienen una fuerte discusión precisamente en torno a la hegemonía del conflicto armado vasco. Mientras Peru se hace eco del discurso hegemónico de la izquierda abertzale, subestima el conflicto, también político, de la tía de Nagore, es decir, el conflicto derivado del consumo de heroína que después trajo consigo el conflicto del SIDA:

—Mi tía también estuvo en la cárcel— le comenté una vez.
Percibí en su cara un interés y una pasión que se fueron apagando poco a poco, a medida que desgranaba los detalles de la historia de mi tía Karmen.
—Eso es diferente.

11 *Herriko* o *herriko taberna* significa 'bar del pueblo' y hace referencia a bares frecuentados por afiliados y simpatizantes de la izquierda abertzale.

Me ofendí.

—Pues esos a los que tú llamas los “comunes” a mí me parecen tremendamente políticos. ¿Tu padre no te ha contado que la heroína se utilizó con fines políticos? [...] Conseguirla aquí era más fácil que pillar caramelos, la permisividad era total. La policía se entretenía en pequeñas operaciones contra el hachís, mientras el caballo trotaba a sus anchas. Mi padre vio a picoletos repartir droga en Deba. La droga no es lo que la gente cree. Las operaciones contra la droga son pura falacia. Por algo se cargaba ETA a los camellos. “Amonal o metralleta, traficante a la cuneta”. Se cepillaron a toda una generación, justo aquella que no se iba a tragar el cuento de la transición. Infórmate, tío. (98)

Como señala Nagore, son muchos los efectos colaterales del conflicto armado vasco, y son diversas las estrategias que se han utilizado a la hora de representar esas consecuencias en el ámbito de la literatura vasca.

Para finalizar, cabe destacar la similitud entre las reflexiones en torno al conflicto armado y el conflicto del SIDA que dan pie a crear analogías entre ambos. Sirva como ejemplo el siguiente fragmento:

Me siento viva en la lucha; en la paz, muero. Por eso busco la violencia; porque me libra de la calma, de la pausa, del silencio. Porque me hace recordar que tengo un cuerpo y que es mío. (66)

En esas reflexiones Nagore describe su actitud ante la vida hasta recibir el diagnóstico del SIDA. Paralelamente, el País Vasco es un pueblo que ha vivido en lucha, tanto durante el periodo de la lucha armada como anteriormente y aun hoy en día sigue luchando por su liberación, aunque, como le ha ocurrido a Nagore, esa lucha ha tenido que cambiar de forma. En ese contexto es ilustrativo el fragmento en el que Nagore por fin acepta rendirse y aceptar el tratamiento:

—No es lo mismo rendirse que saber parar a tiempo.

—Yo no veo la diferencia. Sin duda alguna, he desistido porque no podía hacer otra cosa. Cuando decidí tomar antirretrovirales, mi pensamiento no fue el de “así me curaré”, sino el de “así dejaré de pelear”. Lo que me alivia por dentro no es la esperanza, es el descanso. Seguir con la pelea entre mis creencias y la autoridad iba a matarme. Era un esfuerzo demasiado grande. (192)

Fundamentalmente, para Nagore aceptar recibir el tratamiento es sinónimo de rendición, el final de una lucha y el comienzo de una nueva era impulsada, forzosamente, por el agotamiento extremo que no le deja otra alternativa. Asimismo, esa sensación de cansancio coincide

con las reflexiones de la antropóloga Mari Luz Esteban (2015), según la cual, como hemos mencionado en este capítulo, el final del siglo XX se caracteriza por la sensación de incertidumbre y, a nivel político, el fracaso de los viejos proyectos revolucionarios que habían sostenido las políticas antifranquistas ha llevado a cuestionar dichas formas de organización y representación, lo cual ha provocado una crisis en cuanto a las distintas formas de activismo político. Sin embargo, es precisamente de esta situación de incertidumbre y decepción de donde surgen algunas lecturas críticas y reivindicaciones actuales sobre nuevos modelos de militancia.

En definitiva, en esta novela Alberdi no sólo indaga en el tema de la construcción del sujeto político a través del discurso de un personaje literario, sino que, además, ha planteado profundas reflexiones sobre la situación sociopolítica actual del País Vasco, desde una perspectiva corporal e íntimamente ligada con la sexualidad.

La protagonista se presenta como un sujeto encarnado en un contexto tradicionalmente masculino dentro de la militancia política del entorno de la izquierda abertzale. Su carácter combativo la aleja de los estereotipos de género tradicionales, puesto que en los contextos de lucha armada a las mujeres se les ha solido relacionar principalmente con la paz. Finalmente, cabe destacar que el conflicto de género y el conflicto del SIDA, habitualmente eclipsados por el conflicto armado vasco, adquieren relevancia en esta novela ejerciendo de altavoz de voces marginales y cuestionando la hegemonía del conflicto nacional.

10 ***Aitaren etxea (La casa del padre)***

La obra *Aitaren etxea* (2019) (*La casa del padre*, 2020) se trata de la última novela de la autora Karmele Jaio. Escritora y periodista, fue nombrada miembro correspondiente de Euskaltzaindia el 17 de julio de 2015 y actualmente es responsable de comunicación del Instituto Vasco de la Mujer Emakunde. En cuanto a su producción literaria, publicó su primera obra en el año 2004, un libro de cuentos titulado *Hamabost zauri (Heridas crónicas)*, (2010a) (2004). Desde entonces ha publicado numerosas obras y se ha sumergido en diferentes géneros literarios: la novela *Amaren eskuak* (2006) (*Las manos de mi madre*, 2008), el libro de cuentos *Zu bezain ahul* (2007) (*Tan débil como tu*), la novela *Musika airean* (2010b) (*Música en el aire*, 2013), el libro de cuentos *Ez naiz ni* (2012) (*No soy yo*, 2022), el libro de poemas *Orain hilak ditugu* (2015) (*Ahora tenemos difuntos*) y la novela *Aitaren etxea* (2019) (*La casa del padre*, 2020).

Karmele Jaio tiende a escribir en clave realista. Sus obras están llenas de inquietudes y reflexiones sobre las relaciones humanas. A lo largo de su trayectoria literaria, sin embargo, se ha centrado en

las relaciones de diferentes tipos y edades: relaciones de pareja en la juventud, relaciones madre-hija, dinámicas generadas por la crisis provocada por el fin de la juventud, nuevos modelos de maternidad, reflexiones de personas que se encuentran al final de la vida. Muchas veces refleja esas heridas a través de la representación de vacíos internos y silencios profundos (Azpeitia 2022, 122).

En cuanto a la novela *La casa del padre* (2020), refleja claramente el impacto de dos de las situaciones políticas más relevantes en el panorama actual vasco, conflictos que se entrelazan constantemente y, como ya hemos mencionado, en cuya intersección se profundiza cada vez más. Concretamente, se trata de una obra en la que se reflexiona sobre el pasado en términos de conflicto armado, pero también profundiza en el impacto de las relaciones y jerarquías de género dentro del núcleo familiar, además de tener en cuenta el impacto del género en los roles y estereotipos en torno al conflicto armado vasco. Anteriormente ya hemos mencionado que, de alguna forma, el cese de la actividad armada de ETA y su posterior disolución junto con el auge del Movimiento Feminista han hecho que el tema del conflicto armado, eje central de la literatura vasca durante décadas, haya ido perdiendo esa centralidad, no por falta de relevancia, sino porque otros conflictos que se han mantenido en el margen han ido adquiriendo relevancia, haciendo que ese eje central se desplace o, mejor dicho, se enriquezca de tal forma que disminuye su protagonismo. Precisamente la novela de Jaio refleja ese cambio ya desde el propio título de la novela, haciendo alusión al conocido poema «Nire aitaren etxea» (La casa de mi padre) de Gabriel Aresti (1964), que dice así:¹²

12 Traducción extraída del Portal de la Poesía Vasca. <https://basquepoetry.eu-s/?i=poemak-es&b=1375> (2024-03-13).

Nire aitaren etxea defendituko dut. Otsoen kontra, sikatearen kontra, lukurreriaren kontra, justiziaren kontra, defenditu eginen dut nire aitaren etxea. Galduko ditut aziendak, soloak, pinudiak; galduko ditut korrituak, errentak, interesak, baina nire aitaren etxea defendituko dut. Harmak kenduko dizkidate, eta eskuarekin defendituko dut nire aitaren etxea; eskuak ebakiko dizkidate, eta besoarekin defendituko dut nire aitaren etxea; besorik gabe, sorbaldik gabe, bularrrik gabe utziko naute, eta arimarekin defendituko dut nire aitaren etxea. Ni hilen naiz, nire arima galduko da, nire askazia galduko da, baina nire aitaren etxeak iraunen du zutik.	Defenderé la casa de mi padre. Contra los lobos, contra la sequía, contra la usura, contra la justicia, defenderé la casa de mi padre. Perderé los ganados, los huertos, los pinares; perderé los intereses, las rentas, los dividendos, pero defenderé la casa de mi padre. Me quitarán las armas y con las manos defenderé la casa de mi padre; me cortarán las manos y con los brazos defenderé la casa de mi padre; me dejarán sin brazos, sin hombros y sin pechos, y con el alma defenderé la casa de mi padre. Me moriré, se perderá mi alma, se perderá mi prole, pero la casa de mi padre seguirá en pie.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

No obstante, enseguida comprenderemos que Jaio se refiere, cuanto menos, a una casa que se encuentra en obras (Azpeitia 2022, 118). De hecho, la ‘casa del padre’ que se defiende en el poema y que se ha considerado todo un símbolo de reivindicación de la lucha de liberación nacional adquiere un significado muy distinto en la novela de Jaio, al contemplar la ‘casa del padre’ desde un ángulo completamente distinto, es decir, desde la perspectiva de género. De hecho, en la dedicatoria del principio nos lo deja claro: «A todos los hombres nuevos». Más adelante sabremos que esa casa ha llegado a ser cárcel para la esposa de ese padre, «aquella cárcel del sexto derecha» (Jaio 2020, 148).

El poema «Nire aitaren etxea», según la crítica Lourdes Otaegi (2019, 794), es uno de los textos que podríamos considerar

fundamentales en las representaciones de la identidad vasca. Además, Otaegi (794) lo identifica como un lugar representativo de la memoria colectiva vasca, junto con otras obras de reconocidos autores masculinos como lo son el poeta Xabier de Lizardi y el escultor Eduardo Chillida. En ese sentido, Iratxe Retolaza y Danele Sarriugarte (2015, 7) subrayan que la mayoría de los poetas vascos, independientemente del carácter (político) de sus propuestas poéticas, han hecho referencia a Gabriel Aresti y que casi todos los poetas lo consideran autoridad indiscutible, incluso como padre poético:

Podemos decir, por tanto, que Gabriel Aresti es un padre poético, muy pocas veces cuestionado, probablemente porque es una figura mítica, porque también se ha convertido en símbolo de resistencia (ya que es un poeta íntimamente relacionado con las luchas antifranquistas y a favor del euskera. (7)¹³

En resumen, podríamos decir que la figura de autor de Aresti ha sido construida principalmente sobre dos pilares: por un lado, como patriarca-profeta y, por otro, como mártir-héroe, figuras que, a su vez, han condicionado toda su obra, pues la aportación poética de Aresti, hasta ahora, ha sido leída hasta en beneficio de ese imaginario (11). Sin embargo, las autoras subrayan (11), no sin razón, que conviene analizar de forma crítica esos elementos que se vienen transmitiendo de generación en generación hasta hoy ya que, si bien este imaginario poético se materializó en el ambiente de los años sesenta-setenta, algunos poemas y lemas poéticos han trascendido al imaginario colectivo a través de diversos discursos culturales y políticos (canciones, lemas políticos, etc.). Es decir, es importante analizar el pensamiento y la visión del mundo que se desarrolla en dichos discursos, ya que a través de ellos también se alimenta y construye el imaginario de género colectivo. Además, Retolaza y Sarriugarte (12) remarcan que, más que los poemas de Aresti, lo que se ha extendido son discursos concretos sobre su poética y algunos de sus lemas poéticos.

En ese sentido, si analizamos el poema «Nire aitaren etxea» desde una perspectiva de género, en seguida nos damos cuenta de que reproduce, tal cual, el sentido del patriarcado ya que, claramente, la autoridad de esa casa la tiene el padre. Aresti llama a defender a toda costa 'la casa del padre', una patria que se encuentra débil. Sin embargo, desde el punto de vista de género, la lectura del poema nos plantea algunas preguntas: ¿Esa casa no pertenece, también a las demás? ¿Esa casa es habitable para todas? ¿Quién tiene la legitimidad para defender esa casa y quién no? ¿Dentro de esa casa, no hay violencia? En este sentido, podríamos interpretar que la novela

13 El artículo original está escrito en euskera. La traducción es de las autoras.

Aitaren etxea es una lectura crítica actual del poema de Aresti, una crítica que, además de airear públicamente los trapos sucios de ‘La casa de mi padre’, da a entender que los lobos de su lucha son muy distintos (Azpeitia 2022). Se trata de lobos autóctonos, hombres de carne y hueso, potenciales agresores de las mujeres:

no nos han violado más porque hemos sido unas estrategas. [...] No nos han hecho más cosas porque nos han educado en el miedo y el miedo nos ha protegido. Porque nos hemos defendido con el miedo. Contra los lobos. (Jaio 2019, 41-2)

En la versión original acto seguido Jaio (2019, 42) especifica «otsoen kontra» (contra los lobos), haciendo referencia al poema de Aresti al tiempo que subraya la opresión patriarcal, matiz que se ha perdido en la traducción al castellano.

En cuanto al argumento de la novela, Ismael es escritor y está totalmente bloqueado escribiendo su próxima novela. Está tan volcado en esa tarea que no piensa en otra cosa, y la novela se convierte en su obsesión. Sin embargo, la madre de Ismael sufre un accidente y los hermanos se verán obligados a cuidar de sus padres. Ya que Libe vive en Berlín, tarda unos días en llegar al pueblo natal y mientras tanto es Ismael quien tiene que hacerse cargo de su padre que se encuentra solo en casa. Esa situación no puede ser más perjudicial para su proceso creativo. Sin embargo, tendrá que aceptar la situación, al menos hasta que llegue su hermana, y tendrá que enfrentarse cara a cara con sus miedos y su sentimiento de culpa. Mientras tanto, su esposa Jasone se ha ocupado durante años de los cuidados en casa: padres, hijas, marido. Sin saber cuándo ni cómo, se apartó del camino emprendido en su juventud y dejó de escribir, siendo su marido el único con categoría de escritor en casa. Jasone, en términos oficiales, se considera la correctora/editora de su marido. Sin embargo, desde que comienza a frecuentar un grupo de lectura feminista, poco a poco va recuperando su autoestima y su pasión por la escritura, tanto que comienza a escribir una novela. Asimismo, la reflexión en torno al proceso de adquisición de los mandatos de género que recibimos desde que nacemos es un continuo a lo largo de toda la novela, al igual que las reflexiones sobre las incomodidades, cargas, culpas y miedos que nos hacen sentir. En ese sentido, los estereotipos de género vinculados con el conflicto armado vasco adquieren cierta relevancia. Ya en el año 1985, la antropóloga Teresa del Valle afirmó en el libro *Mujer vasca: imagen y realidad* que el imaginario de género relacionado con el conflicto armado era predominantemente masculino, y el rol activo se asociaba a los hombres, mientras que a las mujeres les correspondían otra serie de quehaceres. La filósofa feminista Jule Goikoetxea (2020), en el prólogo del ensayo de Marina Sagastizabal *Hiruki gatatzatsua (La triple presencia, 2024)*,

afirma que la socialización de las mujeres y las tareas que conforman su día a día, incluida la vida laboral y familiar, reducen su participación cultural y política, lo que repercute directamente y devalúa el poder de las mujeres, tanto en sus ingresos como en su capital social, cultural, político y simbólico. En relación con este tema, es interesante mencionar el caso de cada uno de los hermanos. En el caso de Libe, se entrelazan la homosexualidad, el género y el conflicto armado. Libe ha sido militante en el entorno de la izquierda abertzale y es homosexual, hecho que vive de forma conflictiva, ya que ni sus padres ni su entorno lo aceptan. Por eso huyó a Berlín. Por eso, y por su compromiso político:

Primero con tu militancia política. Vas a acabar metiéndonos en líos a todos, te decía tu madre. Y luego tu homosexualidad. Una homosexualidad tardía, no aceptada ni siquiera por ti misma durante mucho tiempo y aún no aceptada completamente por tu familia. [...] Hace casi veinte años tuviste que huir. Reconocer tu homosexualidad te empujó, por un lado, pero por otro fue el ambiente político; se te hizo irrespirable. El conflicto. Lo ensució todo, también en buena medida tu posibilidad de mostrar abiertamente tu homosexualidad. El pueblo necesitaba héroes, no tortilleras. (Jaio, 2020, 99)

El caso de Libe nos recuerda a *Las maletas imposibles* de Juanjo Olasagarre y su personaje Bazter, ya que ahogada, entre otras cosas, por el ambiente político, no puede vivir su sexualidad de forma libre y por eso huye como él, al destierro. Por otro lado, Libe es la que participa activamente en el conflicto político en casa y no su hermano Ismael. Es más, en la familia hay un primo llamado Aitor que ha participado activamente en el conflicto y que le hace sombra constantemente a Ismael, ganándose el afecto y admiración de su padre, precisamente por cumplir los mandatos de la masculinidad hegemónica. En ese contexto, tanto Libe como Aitor actúan como reverso de Ismael, quien siempre ha vivido tremendamente acolegado, entre otras cosas, por no haber sido capaz de participar activamente en el conflicto. Es más, cuando tiene la oportunidad de hacer su aportación como escritor, como lo han hecho muchos personajes masculinos en las novelas canónicas sobre el conflicto vasco de los noventa (Olaziregi, Ayerbe 2016), Ismael intenta escribir una novela sobre el tema. Sin embargo, le resulta imposible escribirla, frustrándose hasta la saciedad por no haber sido capaz de cumplir ni siquiera con su aportación literaria, hecho que aumenta su sensación de fracaso. Dicho sea de paso, en la novela *Amek ez dute* (2018) (*Las madres no*, 2019) Katixa Agirre crea un personaje femenino que acaba de ganar el Premio Euskadi por una novela en torno al conflicto. En ese sentido, ambas novelas desafían el statu quo de escritores hombres

escribiendo sobre el conflicto. Además, en el caso de la novela de Agirre, la protagonista es una mujer que ejerce violencia contra sus hijos. En ese sentido, como advierte Dolores Juliano (2009), el género también atraviesa el acto de ejercer la violencia, implicando en el caso de las mujeres una doble falta:

La idea de que la mujer debe ser naturalmente virtuosa (las buenas mujeres que no tienen historia) hace que sus transgresiones se evalúen moralmente en mayor medida que las de los hombres. Esa naturaleza asignada se corresponde con lo que durante siglos se interpretó como la voluntad divina, por lo que todo delito femenino tiende a verse implícitamente como pecado, y se transforma con facilidad en culpa. El abandono o maltrato de criaturas, la promiscuidad sexual, la violencia, si los cometen los hombres son considerados solamente como delitos, pero son “aberraciones” si las cometen ellas. (80)

Asimismo, estudios antropológicos afirman (Lagarde 1990; Juliano 2009) que, mientras existen ciertos modelos socialmente aceptados de transgresión para los hombres, pudiéndose, además, lucirse como emblemas de masculinidad, para las mujeres toda transgresión se transmuta socialmente en estigma y rechazo.

11 Conclusión

Para finalizar quisiéramos retomar la reflexión acerca de la novela política y hablar de una intuición. Durante la primera etapa, política era un epíteto para decir de izquierdas, por llamarlo de alguna manera. Sin embargo, hoy en día, tras el cese de la actividad de ETA, algunos escritores, no precisamente inscritos en una tradición política o de izquierdas, han autodenominado sus novelas como políticas. Un giro de guion. Aunque cabe destacar que no es el único, el escritor Kirmen Uribe, por ejemplo, en un reportaje de Peio H. Riaño (2016) acerca de cómo es escribir tras el cese de ETA, habla de su novela *Elkarrekin esnatzeko ordua* (2016a) (*La hora de despertarnos juntos*, 2016b) y afirma que será «muy política». La novela de Uribe, cercana a la crónica histórica y que recrea la época que va de entre los años de la Guerra Civil y la Transición política, plantea desde el principio la tensión entre lo público y lo personal, con ecos del célebre lema ‘lo personal es político’, que tanta importancia tuvo en la segunda ola del feminismo en el mundo anglosajón sobre todo, pero que ha ido expandiéndose alrededor del mundo y volviéndose uno de los lemas más conocidos e influyentes dentro del feminismo en los últimos años, también en Euskal Herria. No es la primera vez que Kirmen Uribe utiliza el contexto histórico de la Guerra Civil en sus novelas, lo hizo

anteriormente en uno de los planos de los que fuera su primera novela, *Bilbao-New York-Bilbao* (2008) (*Bilbao-New York-Bilbao*, 2010) y posteriormente en *Mussche* (2012) (*Lo que mueve el mundo*, 2013); incluso en su exitoso primer libro, el poemario *Bitartean heldu eskutik* (2001) (*Mientras tanto dame la mano*, 2004), hay referencias a la guerra civil. Sin embargo, la denominación de *política* viene junto a la novela *Elkarrekin esnatzeko ordua* (*La hora de despertarnos juntos*, 2016b), publicada en el año 2016. A nuestro parecer, no es casualidad, sino consecuencia de la ampliación del significado político en el ámbito de la literatura vasca, como hemos intentado señalar durante todo el capítulo. No cabe duda de que ampliar el significado del término resulta muy interesante y necesario, pero nos preguntamos, ¿hasta dónde se puede ensanchar sin que pierda su sentido?

No podemos olvidar que, en parte, el pensamiento occidental intenta inculcarnos colectividades homogéneas y valores universales que, a su vez, se basan en criterios blancos, masculinos, de clase media-alta, heterosexuales, europeos urbanos e idiomas de estado. Es una forma de pensamiento colonial basado en dicotomías en las que no se tienen en cuenta las zonas fronterizas, las zonas de intersección (Emagin 2022, 151-2). A lo largo de este capítulo hemos dejado claro que hay conceptos y formas de pensar que hay que revisar y que la literatura vasca también se está ocupando de ello. Que, además de ocuparse de lo que hemos sido y de lo que somos, también está intentando indagar en qué es lo que quisiéramos ser.

Obras literarias citadas

- Agirre, A. (2014). *Odol mamituak*. Donostia: Elkar.
- Agirre, A. (2018). *Sangre seca*. Trad. de X. Mendiguren Bereziartu. San Sebastián: Txertoa.
- Agirre, A. (2021). *Karena*. Donostia: Elkar.
- Agirre, A. (2023). *Placenta*. Trad. de X. Bereziart. Madrid: Tres Hermanas.
- Agirre, J. (2020). *Nobela errealista bat*. Donostia: Elkar.
- Agirre, K. (2015). *Atertu arte itxaron*. Donostia: Elkar.
- Agirre, K. (2017). *Los turistas desgastados*. Valencia: Pre-textos.
- Agirre, K. (2018). *Amek ez dute*. Donostia: Elkar.
- Agirre, K. (2019). *Las madres no*. Madrid: Tránsito.
- Alberdi, U. (2004). *Aulki bat elurretan*. Donostia: Elkar.
- Alberdi, U. (2009). *Aulki-jokoa*. Donostia: Elkar.
- Alberdi, U. (2012). *El juego de las sillas*. Trad. de M. Agur Meabe. Irún: Alberdania.
- Alberdi, U. (2017). *Jenisjoplin*. Zarautz: Susa.
- Alberdi, U. (2020). *Jenisjoplin*. Trad. de I. Majuelo. Bilbao: Consonni.
- Albisu, M. (2010). *Ospitalekoak*. Zarautz: Susa.
- Albisu, M. (2012). *Atzerri*. Zarautz: Susa.
- Alonso, J. (2012). *Zintzoen saldoan*. Tafalla: Txalaparta.
- Alonso, J. (2018). *En el bando de los buenos*. Tafalla: Txalaparta.
- Álvarez, J.L. (1988). *Exkixu*. Donostia: Elkar.

- Álvarez, M. (2022). *Euskalia*. Donostia: Elkar.
- Amuriza, M. (2019). *Basa*. Donostia: Elkar.
- Amuriza, M. (2021). *Basa*. Trad. de M. Agur Meabe. Bilbao: Consonni.
- Apaolaza, U. (2011). *Mea culpa*. Donostia: Elkar.
- Aranbarri, I. (2011). *Zamaontzia*. Zarautz: Susa.
- Aresti, G. (1964). *Harri eta herri*. Zarautz: Itxaropena.
- Aristi, P. (2018). *Rosa itzuli da*. Donostia: Erein.
- Arrieta, J.A. (2008). *Terra sigillata*. Tafalla: Txalaparta.
- Arzallus, A.; Balde, I. (2019). *Miñan*. Zarautz: Susa.
- Arzallus, A.; Balde, I. (2021). *Hermanito*. Trad. de A. Izagirre. Barcelona: Blac-
kie books.
- Atxaga, B. (1993). *Gizona bere bakardadean*. Donostia: Erein.
- Atxaga, B. (1994). *El hombre solo*. Trad. de A. Sabán; B. Atxaga. Barcelona: Edi-
ciones B.
- Atxaga, B. (1995). *Zeru horiek*. Donostia: Erein.
- Atxaga, B. (1996). *Esos cielos*. Barcelona: Ediciones B.
- Atxaga, B. (2003). *Soinujolearen semea*. Iruñea: Pamiela.
- Atxaga, B. (2004). *El hijo del acordeonista*. Trad. de A. Garikano; B. Atxaga. Ma-
drid: Alfaguara.
- Barberena, E. (2019). *Afrikanerrak*. Donostia: Elkar.
- Borda, I. (1994). *Bakean ützi arte*. Zarautz: Susa.
- Borda, I. (2003). *Hiruko*. Irun: Alberdania.
- Borda, I. (2007). *Jalgi hadi plazara*. Zarautz: Susa.
- Borda, I. (2009). *Ezer gabe hobe*. Zarautz: Susa.
- Borda, I. (2012). *Boga Boga*. Zarautz: Susa.
- Borda, I. (2019). *Susmaezinak*. Irun: Alberdania.
- Cano, H. (1999). *Pasaia blues*. Zarautz: Susa.
- Cano, H. (2011). *Twist*. Zarautz: Susa.
- Cano, H. (2012). *Pasaia blues*. Trad. de M. Iturria; H. Cano. San Sebastián:
Ttartalo.
- Cano, H. (2013). *Twist*. Trad. de G. Markuleta. Barcelona: Seix Barral.
- Cano, H. (2018). *Fakirraren ahotsa*. Zarautz: Susa.
- Cano, H. (2019). *La voz del Faquir*. Trad. de J. Muñoz. Barcelona: Seix Barral.
- Carroll, L. (1973). *Alicia a través del Espejo*. Trad. de J. de Ojeda. Madrid: Alianza.
- Elorrieta, I. (2018). *Neguko argiak*. Pamplona: Pamiela.
- Elorrieta, I. (2021). *Luces de invierno*. Trad. de J. Gerediaga; I. Elorrieta. Barce-
lona: Galaxia Gutenberg.
- Etxegoien, F. (2009). *Autokarabana*. Pamplona: Pamiela.
- Etxegoien, F. (2012). *Autocaravana*. Trad. de F. Etxegoien. Pamplona: Pamiela.
- Etxegoien, F. (2021). *Totelak*. Donostia: Erein.
- Garro, L. (2010). *Kontrarioa*. Zarautz: Susa.
- Garro, L. (2014). *Gerra txikia*. Zarautz: Susa.
- Garro, L. (2017). *La pequeña guerra*. Trad. de Z. Garro; L. Garro. San Sebas-
tián: Txertoa.
- Garro, L. (2021). *Faith*. Donostia: Elkar.
- Gisasola, C. (2012). *Gaur zortzi*. Irun: Alberdania.
- Goienetxea, E. (2018). *Zaldi mamarroa*. Donostia: Elkar.
- Gorrindo, K. (1992). *Ni naizen hori*. Tafalla: Txalaparta.
- Hernández Abaitua, M. (2001). *Ohe bat ozeanoaren erdian*. Donostia: Erein.
- Igerabide, J.K. (2021). *Doneaneko alaba*. Irun: Alberdania.
- Izagirre, K. (1998). *Nik ere Germinal! egin gura nuen aldarri*. Zarautz: Susa.

- Izagirre, K. (1999). *Agirre zaharraren kartzelaldi berriak*. Donostia: Elkar.
- Jaio, K. (2004). *Hamabost zauri*. Donostia: Erein.
- Jaio, K. (2006). *Amaren eskuak*. Donostia: Erein.
- Jaio, K. (2007). *Zu bezain ahul*. Donostia: Erein.
- Jaio, K. (2008). *Las manos de mi madre*. San Sebastián: Ttattalo.
- Jaio, K. (2010a). *Heridas crónicas*. San Sebastián: Ttattalo.
- Jaio, K. (2010b). *Musika airean*. Donostia: Erein.
- Jaio, K. (2012). *Ez naiz ni*. Donostia: Erein.
- Jaio, K. (2013). *Música en el aire*. Donostia: Ttattalo.
- Jaio, K. (2015). *Orain hilak ditugu*. Donostia: Erein.
- Jaio, K. (2019). *Aitaren etxea*. Donostia: Elkar.
- Jaio, K. (2020). *La casa del padre*. Barcelona: Destino.
- Jaio, K. (2022). *No soy yo*. Barcelona: Destino.
- Jaka, A. (2014). *Ez zen diruagatik*. Donostia: Elkar.
- Lertxundi, A. (2002). *Zorion perfektua*. Irun: Alberdania.
- Lertxundi, A. (2006). *Felicidad perfecta*. Trad. de J. Giménez. Irún: Alberdania.
- Lertxundi, A. (2011). *Ettxeko hautsa*. Irun: Alberdania.
- Lete, X. (1981). *Urrats desbideratuak*. Donostia: Gipuzkoako Aurrezki Kutxa Probintziala.
- Lizarralde, P. (2020). *Argiantza*. Donostia: Erein.
- Lizarralde, P. (2023). *Penumbra*. Trad. de G. Markuleta. San Sebastián: Erein.
- Mendiguren, X. (1997). *Berriro igo nauzu*. Donostia: Elkar.
- Miner, K. (2020). *Turista klasea*. Zarautz: Susa.
- Mintegi, L. (1994). *Nerea eta biok*. Tafalla: Txalaparta.
- Montoia, X. (2003). *Denboraren izerdia*. Donostia: Elkar.
- Montoia, X. (2013). *Azken afaria*. Zarautz: Susa.
- Muñoz, J. (2003). *Bizia lo*. Irun: Alberdania.
- Muñoz, J. (2005). *Letargo*. Trad. de J. Giménez. Irún: Alberdania.
- Muñoz, J. (2007). *Antzararen bidea*. Irun: Alberdania.
- Muñoz, J. (2008). *El camino de la oca*. Trad. de J. Giménez. Irún: Alberdania.
- Olasagarre, J. (2004). *Ezinezko maletak*. Zarautz: Susa.
- Olasagarre, J. (2008a). *Las maletas imposibles*. Trad. de J. Aiastui. Vitoria: Bassarai.
- Olasagarre, J. (2008b). *T (Tragediaren poza)*. Irun: Alberdania.
- Olasagarre, J. (2011). *La alegría de la tragedia*. Irún: Alberdania.
- Olasagarre, J. (2021). *Mamu eratortzeko moduak*. Donostia: Elkar.
- Prat, E. (2017). *Telleria eta gero, zer?*. Donostia: Elkar.
- Rodríguez, E. (2021). *Eraikuntzarako materiala*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2023). *Material de construcción*. Trad. de L. Garro; E. Rodríguez. Barcelona: Random House.
- Saizarbitoria, R. (1976). *Ehun metro*. Donostia: Kriseilu.
- Saizarbitoria, R. (1995a). *Cien metros*. Trad. de P. Muñoz. Hernani: Orain.
- Saizarbitoria, R. (1995b). *Hamaika pauso*. Donostia: Erein.
- Saizarbitoria, R. (1998). *Los pasos incontables*. Trad. de J. Juaristi. Madrid: Espasa Calpe.
- Saizarbitoria, R. (2012). *Martutene*. Donostia: Erein.
- Saizarbitoria, R. (2013). *Martutene*. Trad. de M. Saizarbitoria. San Sebastián: Erein.
- Sarrionandia, J. (1987). *Marinel zaharrak*. Donostia: Elkar.
- Sarrionandia, J. (2001). *Lagun izoztua*. Donostia: Elkar.
- Segurola, I. (2021). *Koiteretzia*. Irun: Alberdania.
- Uribe, K. (2001). *Bitartean heldu eskutik*. Zarautz: Susa.

- Uribe, K. (2004). *Mientras tanto dame la mano*. Trad. de A. Arregi; G. Markuleta; K. Uribe. Madrid: Visor.
- Uribe, K. (2008). *Bilbao-New York-Bilbao*. Donostia: Elkar.
- Uribe, K. (2010). *Bilbao-New York-Bilbao*. Trad. de A. Arregi. Barcelona: Seix Barral.
- Uribe, K. (2012). *Mussche*. Zarautz: Susa.
- Uribe, K. (2013). *Lo que mueve el mundo*. Trad. de G. Markuleta. Barcelona: Seix Barral.
- Uribe, K. (2016a). *Elkarrekin esnatzeko ordua*. Zarautz: Susa.
- Uribe, K. (2016b). *La hora de despertarnos juntos*. Trad. de J.M. Isasi. Barcelona: Seix Barral.
- Urretabizkaia, A. (1998). *Koaderno gorria*. Donostia: Erein.
- Urretabizkaia, A. (2002). *El cuaderno rojo*. Trad. de I. Iñurrieta. San Sebastián: Tarttalo.
- Zaldua, I. (2008). *Euskaldun guztion aberria*. Irun: Alberdania.
- Zaldua, I. (2009). *La patria de todos los vascos*. Madrid: Lengua de trapo.
- Zugasti, M. (2017). *L.A.A.* Sevilla: Algaida.

Bibliografía general

- Alberdi, U. (2019). *Kontrako eztaarritik. Emakume bertsolarien testigantzak*. Zarautz: Susa.
- Alberdi, U. (2021). *Reverso: testimonios de mujeres bertsolaris*. Trad. de M. Iriarte. Madrid: Reikiavik ediciones.
- Aldekoa Beitia, I. (1993). *Antología de la Poesía Vasca*. Madrid: Visor.
- Apalategi, U. (2001). «Errealismoaren eraberritzea eta kokapena 90eko hamarkadako euskal literaturan». Uribe, K. (ed.), *Azken aldiko euskal narratiba. Sortzaileak eta irakurleak*. Bilbao: UEU, 41-56.
- Atutxa, I. (2014). *Sabotajes de la cultura vasca. Acerca de la nación encima del canon y hacia una nación-otra bajo tachadura* [tesis doctoral]. Valencia: Universitat de Valencia.
- Atutxa, I. (2022). *Barbaroak eta zibilizatuak. Euskal gatazken eskuliburu materialista*. Tafalla: Txalaparta.
- Atutxa, I.; Retolaza, I. (eds) (2021). *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte. Gatazka armatuaren irakurketa feministak*. Bilbao: UEU.
- Azpeitia, L. (2021). «Jenisjoplin: gatazka politikoek zeharkatutako nortasun-eraldaketa bat». Atutxa, I.; Retolaza, I. (eds), *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte. Gatazka armatuaren irakurketa feministak*. Bilbao: UEU, 211-29.
- Azpeitia, L. (2022). «Nire Aitaren etxea deseraikiko dut: generoak familiako harremanen eraikuntzan duen eragina Karmele Jaïoren eleberrian». *Revista de Llenguas y Literatures Catalana, Gallega y Vasca*, 27, 115-40.
- Azurmendi, J. (2018). *Beltzak, juduak eta beste euskaldun batzuk*. Donostia: Elkar.
- Badiou, A. (1999). *El ser y el acontecimiento*. Trad. de R.J. Cerdeiras. Buenos Aires: Manantial.
- Calle, Á. (2003). «Los nuevos movimientos globales». *Papeles del CEIC*, 7.
- Connell, R. (1987). *Gender and Power. Society, the Person and Sexual Politics*. Cambridge: Polity Press.

- Dañoibeitia, O. (2021). «90eko hamarkadako Ezker Abertzaleko emakumeen bi-zipenak: genero- erregimen ezberdinen arteko dantza(n)». Atutxa, I.; Retolaza, I. (eds), *Indarkeriak dantzartzera behartzen gaituzte. Gatazka armaturen irakurketa feministak*. Bilbao: UEU, 45-102.
- Del Valle, T. (1985). *Mujer vasca. Imagen y realidad*. Barcelona: Anthropos.
- Eagleton, T. (1991). *Ideology. An Introduction*. London: Verso.
- Egaña, I. (2010). «Maletak ezinbestean: identitate-gatazkak Ezinezko maletak nobelan». Egaña, I. (ed.), *Desira desordenatuak. Queer irakurketak (euskal) literaturaz*. Donostia: Utriusque Vasconiae, 249-76.
- Egaña, I. (2012). «Begiradak gatazkaren gainean». Kortazar, J.; Serrano, A. (eds), *Gatazken lorratzak*. Donostia: Utriusque Vasconiae, 65-92.
- Egaña, I. (2015). «Ihesaren fantasia: Azken aldiko euskal nobela eta indarkeria politikoa». *Jakin*, 209, 53-67.
- Egaña, I.; Zelaieta, E. (2006). *Maldetan sagarrak. Euskal gatazka euskal literaturan*. Bilbao: UEU.
- Emagin (2022). *Araka ditzagun gure bazterrak: kritika dekolonialak zeharkaturiko ibilbide bat*. Zarautz: Susa.
- Epelde, E.; Aranguren, M.; Retolaza, I. (2015). *Gure genealogia feministak: Euskal Herriko Mugimendu Feministaren kronika bat*. Andoain: Emagin.
- Esteban, M.L. (2015). «La reformulación de la política, el activismo y la etnografía. Esbozo de una antropología somática y vulnerable». *Antulegi*, 19, 75-93.
- Esteban, M.L. (2017). *Feminismoa eta politikaren eraldaketak*. Zarautz: Susa.
- Esteban, M.L. (2018). «Herida de política y cárcel. El relato encarnado de una activista». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 73(2), 343-63.
- Esteban, M.L. (2019). *El feminismo y las transformaciones en la política*. Barcelona: Bellaterra.
- Etxebarrieta, O.; Rodríguez, Z. (2016). *Borroka armatua eta kartzelak*. Zarautz: Susa.
- Fanon, F. (1963). *Los condenados de la tierra*. Trad. de J. Campos. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Gabilondo, J. (2006). *Nazioaren hondarrak*. Bilbao: UPV/EHU.
- Gabilondo, J. (2012). «Literatur politikaz eta ekonomiaz globalizazioan. Sarrionandia, kanona, sariak, merkatua eta multikulturalismo kritikoa». *Oihenart*, 37, 45-66.
- Gabilondo, J. (2013). *New York-Martutene. Euskal postnazionalismoaren utopiaz eta globalizazio neoliberalaren krisiaz*. Bilbao: UPV/EHU argitalpen zerbitzua.
- Gabilondo, J. (2016). *Before Babel: A History of Basque Literatures*. S.I.: Barbaroak Independent Publishing Platform.
- Gabilondo, J. (2019). «Postimperialismo estudios ibéricos y enfoques comparativo-sistémicos. Pornografía liberal española, terrorismo antropológico-turístico y oasis vasco». Martínez, C.; Pérez, C. (eds), *Perspectivas críticas sobre os estudos ibéricos*. Venecia: Edizioni Ca' Foscari, 89-112.
<https://doi.org/10.30687/978-88-6969-323-6/003>
- Gabilondo, J. (2022). «Postimperialismo, poscolonialismo y decolonialidad: hacia una teoría geopolítica del Estado español en la globalización». *eHumanista*, 50, 106-17.
- Gaztelumendi, B. et al. (2016). *Violencia de motivación política contra las mujeres en el caso vasco*. Vitoria: Argituz Giza Eskubideen Aldeko Elkarte.
- Goikoetxea, J. (2016). «Hitzaurrea». Etxebarrieta, O.; Zuriñe Rodríguez, L., *Borroka armatua eta kartzelak*. Zarautz: Susa, 9-11.

- Goikoetxea, J. (2020). «Hitzaurrea». Sagastizabal, M., *Hiruki gatazkatsua*. Zaurutz: Susa, 9-10.
- Gopegui, B. (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense.
- Gopegui, B. (2011). *Tiroa kontzertuaren erdian. Eleberrietan politikaz aritzeari buruz*. Trad. de A. Caballero. Tafalla: Txalaparta.
- Guibernau, M. (2017). *Identidad: pertenencia, solidaridad y libertad en las sociedades modernas*. Madrid: Trotta.
- Huysen, A. (1995). *Twilight Memories. Marking Time in a Culture Amnesia*. London: Routledge.
- Juaristi, F. (1998). «Anarkistak eta gu». *El Diario Vasco*, 5 de septiembre. <https://kritikak.armiarma.es/?p=2340>
- Juaristi, F. (1999). «Errealitatea eta magia». *El Diario Vasco*, 23 de octubre. <https://kritikak.armiarma.es/?p=2379>
- Juliano, D. (2009). «Delito y pecado. La transgresión en femenino». *Política y Sociedad*, 46(1-2), 79-95.
- Lagarde, M. (1990). *Cautiverios de mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Ciudad de México: UNAM.
- Lasagabaster, J.M. (1986). *Antología de la narrativa vasca actual*. Barcelona: Edicions del Mall.
- Magee, P. (2001). *Gangsters or Guerrillas? Representations of Irish Republicans in "Troubles Fiction"*. Belfast: Beyond the Pale.
- Muñoz, J. (2006). «Bizia lo. Ohe azpia». Egaña, I.; Zelaeta, E. (eds), *Maldetan sagarrak. Euskal gatazka euskal literaturan*. Bilbao: UEU, 93-104.
- Olaziregi, M. Jose (2017). «Literatura vasca y conflicto político». *Diablotexto Digital*, 2, 6-29.
- Olaziregi, M.J.; Ayerbe, M. (2016). «El conflicto de la escritura y la rescritura de la identidad: análisis de la narrativa de escritoras vascas que abordan el conflicto vasco». Moszczńska-Dürst, K. et al. (eds), *Identidad, género y nuevas subjetividades en las literaturas hispánicas*. Varsovia: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia, 5-66.
- Otaegi, L. (2019). «Gabriel Arestiren poesia zentsuraren aurrean. Isiltasun garaietarako kodea». *Euskera*, 63, 789-827.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Trad. por H. Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Retolaza, I.; Sarriugarte, D. (2015). *Gizontzeko (andretzeko) garaia. Gabriel Arestiren imaginario poetikoa eta genero-erakuntzak*. Ea: HEA kultur elkarte.
- Riaño, P.H. (2016). «La literatura vasca despierta y pierde el miedo a ETA». *El español*, 7 de septiembre. https://www.elespanol.com/cultura/libros/20160906/153485534_0.html
- Rodríguez, E. (2011). «Hitzaurrea». Gopegui, B., *Tiroa kontzertuaren erdian. Eleberrietan politikaz aritzeari buruz*. Tafalla: Txalaparta, 7-23.
- Rodríguez, E. (2013). «Literatura eta lengoaiaren mugak: Joseba Sarrionandiarren kasua». *Lapurdum*, 17, 187-99.
- Rodríguez, E. (2015). «Presencia, evolución y significado de las imágenes de mar en la obra poética y narrativa de Joseba Sarrionandia, 1981-2001». *Revista de Filología Románica*, 32(1), 105-14.
- Rodríguez, E. (2019). «Relatar desde el margen: género, identidad sexual e infancia en la literatura acerca del conflicto vasco». *Fontes Linguae Vasconum*, 128, 505-26.
- Rodríguez, E. (2021). «Bazterretik kontatu: generoa, identitate sexuala eta haurtzaroa euskal gatazkari buruzko literaturan». Atutxa, I.; Retolaza, I.

- (eds), *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte. Gatazka armatuaren irakurketa feministak*. Bilbao: UEU, 189-209.
- Ruiz Torrado, M. (2016). *Kartzela genero-erakunde bezala: genero-bereizkeriak, erresistentzia-praktikak eta agentzia Euskal Herrian espetxeratutako emakumeen artean* [tesis doctoral]. Bilbao: UPV/EHU.
https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/21849/TESIS_RUIZ_TORRADO_MARIA.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Russ, J. (2018). *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. por G. Fortún. Madrid: Dos Bigotes.
- Sagastizabal, M. (2024). *La triple presencia*. Trad. por I. Goienetxea. Tafalla: Txalaparta.
- Sarrionandia, J. (2015). *Lapur banden etika ala politika*. Pamplona: Pamiela.
- Steel, J. (2007). *Demons, Hamlets and Femmes Fatales: Representations of Irish Republicanism in Popular Fiction*. Bern: Lang.
- Ugarte, I. (2022). «Gatazkari buruzko nobela batek ez du fama onik egun». *Berria*, 18 de febrero.
https://www.berria.eus/kultura/gatazkari-buruzko-nobela-batek-ez-du-fama-onik-egun_1309160_102.html
- White, L. (2005). «Introduction». Mintegi, L., *Nerea and I*. Trad. by L. White. New York: Peter Lang, 1-83.

Desplazamientos de lo político

Del conflicto armado

a los discursos feministas

Ibon Egaña Etxeberria

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This chapter outlines what has been understood as the political novel in Basque literature in recent years, focusing on narrative works published during the post-crisis. Reading the Basque novels of this period, the author examines the different forms of politicization that have intersected with this narrative, defining the roles that national conflict, feminism, and social class have played in this literary production. The chapter questions the extent to which the novel about the Basque conflict remains political today. At the same time, it argues that feminism has permeated and transformed the Basque literary field over the last decade.

Keywords Basque novel. Political novel. Political violence. Class. Feminism.

Índice 1 Introducción: aperturas de lo político. – 2 ¿Cómo hemos llegado hasta aquí? – 3 El conflicto entre lo político y lo consensual. – 4 ‘Es una guerra’: ampliaciones de lo político. – 5 ‘Aún parecía de clase media’: tiempos vulnerables. – 6 Cuestiones pendientes.

1 Introducción: aperturas de lo político

Al leer *literatura vasca* y *política* en una misma frase no hay duda de que lo primero que nos vendrá a la mente será un tercer concepto, llamémoslo *conflicto vasco*.¹ Décadas de historia y una extensa bibliografía nos conducen a asociar lo político en la literatura escrita en euskera con la violencia política y el conflicto armado. Pero los diez años que separan 2011 del 2021 han sido testigos de la tregua definitiva de ETA y de su posterior desarme, y también del empobrecimiento de la población a causa de la última crisis, de manifestaciones y huelgas feministas multitudinarias, o de acampadas de distintos signos políticos en las plazas. ¿Cómo ha influido todo ello en la literatura vasca y qué se ha entendido por político en la novela de estos últimos años? Esta es la principal cuestión que pretendo responder en las páginas que siguen. Es decir, ¿hasta qué punto sigue siendo política la novela que relata el conflicto vasco? Y ¿qué otras formas de politización han surgido en estos años?

Sin ánimo de abarcar toda la producción novelesca, propongo aquí un itinerario por algunas novelas vascas publicadas entre 2011 y 2021, que me parecen representativas de las transformaciones de lo político en el ámbito literario. Pretendo abordar la pérdida de la centralidad del conflicto nacional como único discurso literario político y a la vez abrir la noción de lo político hacia los discursos feministas que han penetrado la literatura e interrogarme sobre el lugar de la clase social como fuente de conflicto. Al realizar este recorrido temporal, ineludiblemente se relacionará el contenido temático e ideológico de las novelas con los cambios sociopolíticos claves de la época, así como con la evolución que ha vivido el propio campo literario vasco, en tanto que condiciona la recepción y circulación de estas novelas y su carácter más o menos político.

Ibon Egaña Etxeberria es miembro del grupo de investigación Hariak de la UPV/EHU. Este texto se enmarca en el proyecto *Cuerpo, autoría y género en la creación cultural vasca* (US21/17). El autor ha recibido una ayuda para la recualificación del sistema universitario español para 2021-23, financiado por la Unión Europea-Next Generation.

1 Al aludir a la 'literatura vasca' o al 'campo literario vasco' me estoy refiriendo a la literatura escrita en euskera. Aunque algunos autores han cuestionado esta larga tradición filológica desde diversas posiciones críticas (Ezkerra 2012; Gabilondo 2019), opto por reservar el término para la literatura escrita en euskera, en cuanto que creo que la literatura en euskera forma un campo artístico relativamente autónomo, que se rige según sus propios parámetros, así como un ámbito de estudio autónomo, cuya legitimidad y visibilidad, largamente cuestionada, ha de ser defendida.

2 ¿Cómo hemos llegado hasta aquí?

Es indiscutible que el conflicto nacional y la violencia política han marcado el devenir de la narrativa en euskera durante décadas, de manera que se ha asociado lo político con la representación literaria de la violencia política (la de ETA, los GAL, la violencia policial, etc.). La amplia producción de novelas que se hacen eco de estas violencias y la atención crítica, académica y mediática que reciben dan cuenta de la centralidad del tema en cuestión y de su consideración como asunto literario y político legítimo. En estos últimos años, además, hemos asistido a la proliferación de estudios académicos, también desde fuera del ámbito de los estudios vascos, sobre las poéticas post-ETA o de investigaciones desde los estudios sobre la memoria. El interés creado en torno a esta temática ha contribuido a visibilizar un corpus extenso de obras y ha venido a estrechar la ecuación que equipara la novela vasca de corte político con la representación de la violencia política.²

Según la historia de la literatura vasca de Joseba Gabilondo (2019), la producción literaria en euskera del siglo XX estuvo caracterizada por una constante necesidad de representar de forma alegórica la nación. Esta categoría nacional habría encontrado su forma final en la obra *Obabakoak* de Bernardo Atxaga, publicada en 1988 y, según este crítico, los y las escritoras vascas pudieron liberarse de la carga de tener que mostrar al mundo alegóricamente la nación vasca. En consecuencia, la literatura vasca de finales del siglo XX pudo abrirse a otras temáticas más próximas a la realidad de lectoras y lectores, y conectar con el deseo del público lector.³ Aun así, la realidad es que en los años noventa, la novelística vasca canónica fue la novela realista escrita por autores masculinos y que se ocupaba de la violencia política vinculada al conflicto nacional: *Gizona bere bakardadean* (1993; *El hombre solo*), *Zeru horiek* (1995; *Esos cielos*) de Bernardo Atxaga o *Hamaika pauso* (1995; *Los pasos incontables*) de Ramón Saizarbitoria son algunas de las obras más canonizadas de la década y características del giro realista propio de las letras vascas de la época. Es conocida la insistencia por parte de agentes del campo literario español para que especialmente Atxaga, en este caso como representante metonímico de la literatura en euskera, reflejara la violencia de ETA en su literatura. La no-representación

² Entre los numerosos trabajos académicos dedicados al tema, cabe citar los siguientes: Egaña, Zelaieta 2006; Egaña 2015; Zaldúa 2016; Olaziregi 2017; 2019; Miguélez-Carballeira 2022; Atutxa, Retolaza 2021; así como las antologías temáticas de cuentos, a cargo de Soto (2008); Ayerbe (2014).

³ La calurosa acogida que tuvieron *Tentazioak* (1998, *Tentaciones*) de Jasone Osoro, una colección de relatos con tintes eróticos, o la novela humorística *Kutxidazu bidea*, *Ixabel* (1994, *Enséñame el camino*, *Ixabel*) de Joxean Sagastizabal hablarían de esa conexión entre nuevas temáticas y el público lector (Gabilondo 2019).

en clave realista de esa violencia era percibida, desde años atrás, como una forma de evasión de los autores, y como carencia que las letras vascas debían suplir. Estas interrogaciones al campo literario vasco y la demanda para que se escribiera sobre el conflicto político y, en especial, acerca de la actividad armada de ETA pervivieron en décadas posteriores.

Cabe resaltar, por otra parte, la paradoja de que los autores canónicos de los años noventa, Atxaga o Saizarbitoria, entre otros, interpelados para que relataran el contexto político vasco de la época, a su vez eran ubicados por la historiografía literaria en la «generación de la autonomía» (Torrealdai 1997), es decir, eran considerados escritores que promulgaban la autonomía en sentido bourdieuano respecto al campo político, o respecto a cuestiones sociolingüísticas. La interpretación de que con Atxaga nace 'el escritor vasco' como figura (Apalategi 1999), tras la internacionalización del autor al recibir el Premio Nacional de Narrativa en 1989, cristaliza una visión teleológica presente en la crítica vasca, que lee la historia de la literatura vasca como un camino que culmina con la adquisición por parte del campo literario de una relativa autonomía respecto al campo político, gracias a la consagración y canonización de autores como Atxaga.

La paradoja aparente que presenta esa visión es que el escritor vasco debe escribir sobre el conflicto nacional (o siendo más exactos, sobre ETA), a la vez que debe salvaguardar la autonomía de la ficción. Es decir, se instauró una ley en el campo literario de los años noventa y posteriores, según la cual la literatura vasca debía atender al tema considerado político por antonomasia, la violencia de ETA y otros agentes, pero, a su vez, debía ser una literatura autónoma y no política, entendida ésta como una literatura que no está supeditada a ideologías o doctrinas. El efecto de esta ley no escrita es una noción de la literatura política como aquella ficción que es portadora de una ideología no-hegemónica en el campo literario. Así, el mismo campo literario que canonizaba obras como las de Atxaga o Saizarbitoria relegaba a un segundo plano libros de autores como Koldo Izagirre por considerarlos explícitamente políticos o no-autónomos.

Las estéticas adoptadas por los distintos autores están también atravesadas por la ideología y por su consideración más o menos política. La crítica académica de finales del siglo XX leía la estética vanguardista o surrealista de algunos autores como la plasmación textual de los deseos de revolución y, en definitiva, como reflejo de la ideología de la izquierda abertzale, que se vinculaba a la lucha armada de ETA y era marcada como el afuera, como lo ideológico, frente al consenso no-ideológico que representaba la democracia parlamentaria, donde se ubicaba la crítica académica y las instancias de legitimación institucionalizadas. La predilección por el realismo de algunas instancias de legitimación tiene que ver, a mi modo de ver, con el rechazo a la ideología contestataria o revolucionaria que adquiriría

formas vanguardistas y que optaba por otras formas alternativas a la novela realista (poesía, cuentos, fragmentos, híbridos). No obstante, habría que matizar que en el campo literario conviven y han convivido diversas fuentes de legitimación y por tanto autores como Joseba Sarrionandia, en gran medida ignorados por las instituciones e instancias del poder político, gozaron de una amplia complicidad y simpatía del público lector vasco, así como del apoyo de otras instancias como los medios de comunicación escritos en euskera.

La narrativa y la novela vasca de principios del siglo XXI heredó estos supuestos, y algunas tensiones del campo literario de los años 2000 tienen que ver con la oposición dicotómica entre dos tipos de narrativa: una, considerada legítima, seria, capaz de representar la nación y la comunidad vasca a través de la escritura sobre la Guerra Civil o sobre el conflicto armado, y otra narrativa que desatiende el eje nacional y se abre a otras temáticas (rupturas de pareja, diversidad sexual, cuidados) y que es considerada como una literatura menor, *light* o fácil por varias instancias críticas o por autores que han adoptado otras temáticas (cf. Muñoz 2006). Esta distinción entre formas de entender la literatura y de legitimarla está ineludiblemente atravesada por concepciones de género, y el carácter androcéntrico de estos criterios de valoración de la creación literaria se ha hecho palpable en la última década. Salvo alguna excepción, eran autores varones a quienes se les reconocía la legitimidad de escribir sobre el conflicto, mientras que se consideraba la literatura escrita por algunas jóvenes autoras como ligera o ilegítima. Sería erróneo, sin embargo, pensar que las escritoras vascas no han plasmado el conflicto en sus novelas, como muestran las obras de Laura Mintegi y Arantxa Urretabizkaia en los noventa, o las de Itxaro Borda en los 2000, pero sí que esas concepciones hegemónicas de la literatura y lo político han visibilizado unos conflictos y unas literaturas, enmarcándolos en un discurso coherente y presente, mientras que otras temáticas no han merecido tal atención.

Creo que no es casual que sean autores varones de mediana edad quienes, incluso recientemente, más han reivindicado la necesidad de seguir escribiendo sobre el conflicto, en singular, y quienes más estrictamente se han ocupado de seguir escribiendo sobre el contenido nacional. Pienso en autores como Jokin Muñoz, Iban Zaldúa o Xabier Montoia, entre otros. Es significativo e incluso sintomático el caso de Jokin Muñoz, que, desde la publicación de su primera novela en 1997, ha desarrollado toda su producción literaria en torno al tema de la violencia política, hasta que dejó de publicar en 2007, para volver a las letras en el 2022, con una novela escrita en español (*Sin tocar el suelo*). Quizá no es exagerado pensar que en un contexto cultural en el que las mujeres han adquirido mayor visibilidad en las letras vascas y están articulando nuevas subjetividades, el retorno constante del trauma de la violencia indica la dificultad de los autores varones para proponer sujetos más allá del marco de la nación

y del conflicto armado nacional. Quizás sea la nación y el conflicto nacional donde los escritores se sienten más legitimados como sujetos, y volver al trauma de la violencia política es una forma de seguir siendo el sujeto capacitado para representar a la comunidad.

3 El conflicto entre lo político y lo consensual

El 2011 en Euskal Herria fue testigo no solo de las asambleas espontáneas que después tomaron la forma de lo que se conoció como 15M, sino también del alto el fuego definitivo e irreversible de ETA. El abandono de las armas inauguró, sin duda, un nuevo tiempo político en el contexto vasco, que condicionó y transformó también otros ámbitos sociales e hizo transformar la propia concepción de lo político, así como las lógicas del campo literario. Si nos referimos al terreno político en su concepción más tradicional, algunos meses antes del anuncio del abandono de la violencia por parte de ETA, la coalición Bildu (integrada por Eusko Alkartasuna, Alternatiba y la izquierda abertzale) fue finalmente legalizada, y en las elecciones celebradas en 2011 adquirió cuotas de poder institucional que nunca había tenido la izquierda abertzale. La integración en la democracia parlamentaria de este sector político y su progresivo acercamiento a los postulados socialdemócratas ha reconfigurado la concepción de lo político en el ámbito vasco, lo que ha dado lugar a la transformación del campo literario. El antagonismo radical de décadas pasadas ha dado paso a un tiempo en el que el consenso, el acuerdo y la convivencia son los ejes en torno a los que se articulan los discursos y las prácticas sobre el conflicto (y no solo sobre el conflicto). A su vez, si la opresión nacional fue el centro en torno al que giró la política vasca durante décadas, son numerosos los indicios que señalan la pérdida de esa centralidad, y ha sido señalada por más de un agente social y político. Es cierto que la reivindicación del derecho a decidir adquirió protagonismo político en los años posteriores al abandono de la violencia, a través de iniciativas populares (la dinámica *Gure esku dago*, entre otras), pero esta reivindicación no fue más allá de lo simbólico y perdió su lugar como el antagonismo único sobre el que pivota la política en Euskal Herria.

La ausencia de acuerdos entre ETA y el Gobierno español en el cese de la violencia y la unilateralidad de la decisión de la organización armada provocaron que lo simbólico y lo discursivo adquirieran un lugar preeminente en el escenario post-ETA. De ahí se deduce que se le atribuya, entre otros, a la cultura y a la literatura la tarea de articular discursos consensuales que promuevan la convivencia. Con el fin de ETA, parte de las disputas políticas parecen haberse trasladado al ámbito del *relato* de lo ocurrido y, en ese sentido, la literatura sobre el conflicto se asemeja cada vez más a la literatura que

representa la Guerra Civil de 1936. Quizá tampoco es casual que algunas de las novelas publicadas en los 2010 propongan una lectura conjunta de la guerra y el conflicto armado, y que la crítica y las investigaciones literarias sobre la memoria se hayan ocupado, cada vez más, del conflicto político como pasado, en el marco de los estudios de la memoria. Así, varias novelas de la última década que hablan del conflicto lo hacen desde una posición que no busca interpelar o cuestionar políticamente el presente, que muchas veces es representado como no-problemático, no-político o no-conflictivo. Es decir, al ubicar el conflicto en el terreno de la memoria, se construye un presente en el que la confrontación ha dejado de existir. En ese sentido, podríamos trazar un paralelismo entre estas ficciones y la lectura sobre las novelas de la Guerra Civil propuesta por David Becerra Mayor (2015), puesto que en la novelística vasca, especialmente en la publicada en los últimos años, también se configuran varios consensos: uno sobre el presente, que dibuja un ahora en el que conflicto nacional ha dejado de existir (por tanto, la desaparición de la violencia es leída como desaparición del conflicto nacional), y un consenso sobre el pasado, que exige que se diluyan o desaparezcan las motivaciones políticas de la violencia de ETA, entre otras cuestiones.

El contraste entre estas narrativas y aquellas publicadas una década antes es palpable: obras como *Zorion perfektua* (2022, *Felicidad perfecta*) de Anjel Lertxundi o *Bizia lo* (2003, *Letargo*) de Jokin Muñoz interpelaban directamente al presente político de aquel momento, especialmente marcado por el retorno a las armas de ETA después de la tregua de 1998, y buscaban conmocionar a la audiencia, provocar una reacción ética y política en él o la lectora. La perspectiva de una adolescente, testigo de un atentado mortal de ETA y la conmoción posterior sufrida por el personaje es el lugar desde el que la novela *Felicidad perfecta* de Lertxundi pretendía realizar una reflexión ética y política sobre la violencia y sus consecuencias. Al ficcionalizar sucesos con referentes reales como la muerte de cuatro jóvenes militantes de ETA cuando les explotó una bomba que transportaban, los cuentos de Muñoz recogidos en *Letargo* buscaban, asimismo, incomodar al público lector vasco dormido, anestesiado (según el autor) ante la actividad de ETA. Quizás desde la distancia desde la que podemos observarlas ahora, me parece insoslayable el carácter e intencionalidad políticos de estas obras literarias, en tanto que trataban de incidir en el imaginario y cuestionar algunas actitudes del ámbito literario vasco, en especial en lo que respecta a la posición respecto a la violencia de ETA.

También es reseñable la diferencia en la recepción de las obras recientes que tratan el conflicto. Algunas obras y posicionamientos literarios de los noventa fueron cuestionados y debatidos, y varias obras narrativas de los 2000 fueron calificadas como 'incómodas' y

‘dolorosas’ para el público lector vasco.⁴ La narrativa más reciente, en cambio, apenas ha recibido críticas políticas o ideológicas en el campo literario, aun cuando han propuesto ficciones y narrativas que habrían sido discutidas en años anteriores. Asimismo, coincido con Atutxa, Retolaza (2021, 9) cuando señalan que tanto la crítica académica como otros discursos divulgativos y mediáticos han puesto la crítica al servicio de la construcción de la convivencia, de forma que existe, especialmente a partir de la década de los 2010, una concepción de la literatura que le atribuye a la ficción la función de articular consensos y abonar el terreno para la convivencia.

En este contexto, creo que es necesario preguntarse sobre el tipo de consensos que se están articulando desde la literatura. Han sido lúcidamente estudiados y cuestionados por la crítica las producciones culturales que han articulado el consenso en torno a la Transición española (Delgado 2014). En la era post-ETA, también están siendo objeto de estudio los consensos que pretende cerrar el Estado y sus aparatos ideológicos a través de dispositivos como *Patria* (la novela y posterior serie de HBO) u *Ocho apellidos vascos* (Miguélez Carballeira 2017; Gabilondo 2020). Sin embargo, creo que la literatura vasca de la última década tampoco es ajena a la preocupación por la búsqueda de una narración consensuada, compartida por los lectores y lectoras en lengua vasca. Esa búsqueda de consenso es la que conlleva, a mi modo de ver, el desdibujamiento de algunos discursos, contextos y antagonismos políticos en la narrativa de la última década y, en definitiva, la pérdida del peso de lo político de estas narrativas.

Dos novelas de principios de la década me parecen representativas en ese sentido: *Twist* (2011), de Harkaitz Cano, y *Martutene* (2012), de Ramon Saizarbitoria.⁵ Aunque desde posiciones estéticas e ideológicas muy diferentes, tanto *Twist* como *Martutene* se enfrentan, a mi modo de ver, al reto de construir un relato consensuado de la violencia política en Euskal Herria. Al hacerlo, Saizarbitoria y Cano han de enfrentar la cuestión de qué hacer con los archivos, con la memoria de la violencia y, más concretamente, con la memoria del militante de ETA. Metafóricamente, podríamos leer que la novela de Cano desplaza el contenido político al terreno estético, diluyendo así su lado conflictivo. En la ficcionalización de Lasa y Zabala que realiza Cano, las inquietudes y motivaciones políticas de los militantes son apenas audibles y la implicación de los personajes en el teatro y

⁴ El poeta y crítico Igor Estankona dijo lo siguiente en una reseña de *Bizia lo* de Jokin Muñoz publicada en el diario *Gara* el 17 de mayo de 2003: «más de uno lo ha catalogado entre los libros incómodos. Yo, en lugar de compararlo con una silla incómoda, lo compararía con la ausencia de silla. Lo que me recuerda la atmósfera creada por Muñoz es más una falta de lugar que un lugar incómodo» (<https://kritikak.armiarma.eus/?p=792>).

⁵ He analizado estas obras y su relación con el consenso en mayor profundidad en otro trabajo, cf. Egaña 2024.

sus inquietudes estéticas adquieren mayor protagonismo. Así, la estetización ejerce como bálsamo para curar la herida del pasado y para redimir la culpa que siente Lazkano tras haber sobrevivido a sus amigos asesinados.

Por su parte, la novela de Saizarbitoria narra la decisión de no transmitir a generaciones futuras la memoria y el discurso de la generación que militó en ETA y que practicó la violencia. Lo hace a través del personaje de Julia, que opta por no entregar a su hijo la carta que su padre militante de ETA dejó escrita para él antes de morir. En ambas novelas, además, se otorga centralidad a la posición de víctima (aunque las víctimas sean de signo político radicalmente opuesto) y es desde ahí desde donde se hace posible visitar el pasado y redimir la culpa. Me parece reseñable que en las dos obras el consenso pasa por excluir una parte de los discursos políticos, y que por tanto las motivaciones políticas de las violencias deben desaparecer. Existe una frontera discursiva, un muro que obstaculiza que especialmente los motivos políticos de la violencia de ETA tengan cabida en los textos literarios. Es cierto que es el propio ordenamiento jurídico español el que imposibilita que ciertos discursos sean pronunciados en el ámbito político, bajo la amenaza de la acusación de enaltecimiento del terrorismo, y que esa prohibición se extiende en gran medida al terreno de la ficción; sin embargo, no creo que el silencio respecto a las motivaciones políticas de los personajes se deba únicamente a ese veto, sino que también tiene que ver con el modo en que se construyen los consensos.

Algunas de las características que observamos en estas novelas también se encuentran en otras ficciones de más reciente publicación, que nos hacen cuestionar el significado de lo político en las novelas sobre el conflicto. *Faith* (2021) de Lander Garro trata de un joven vasco que se traslada a Barcelona a finales de los noventa a realizar estudios de cine. El deseo del personaje de iniciar una nueva vida se ve truncado por la violencia política, puesto que, tal y como dice el narrador, «la historia atrapa en su rueda» (2021, 62) a Xabi y a su familia: aun siendo totalmente inocente es detenido, acusado de haber formado parte de un ‘comando Y’ y de haber participado en la quema de un autobús. La novela se nutre del gran contraste existente entre un joven con vocaciones artísticas y un destino violento que le es impuesto. El narrador afirma que algunos hechos dramáticos están escritos de antemano, y que los protagonistas los deben aceptar, con más resignación que decisión. La historia familiar es la que decide el destino del personaje, sin que él tenga agencia para intervenir en su devenir. En una novela anterior protagonizada por el mismo personaje (*Gerra txikia*, 2014, *La pequeña guerra*), se narraba la infancia de Xabi, que de niño fue testigo de la violencia de los GAL, cuando su padre vivió refugiado en el País Vasco francés. El contraste entre las ambiciones artísticas del protagonista y la arbitrariedad

policial acentúa la crueldad de la violencia policial-estatal y responde a la voluntad de cuestionar la figura del terrorista elaborada por los medios. Más concretamente, la novela busca contrarrestar la construcción discursiva en torno al 'terrorismo' que en los años noventa y 2000 llevó a la cárcel a numerosos jóvenes y que convertía el cuerpo del «terrorista vasco» en un cuerpo torturable (Atutxa 2022). No obstante, la búsqueda de ese contraste y la vocación de acentuar la arbitrariedad de la violencia policial acaba difuminando el contexto político de la narración y despoja al personaje de motivaciones, deseos o discursos políticos propios. Esta operación ayuda a que el conflicto armado y político sea leído como una guerra incomprensible cuya raíz o motivación política es imperceptible.

Herriak ez du barkatuko (2021, *El pueblo no perdonará*) de Irati Goikoetxea narra la historia de Oihana, hija de una víctima de ETA. La protagonista es la encargada de transmitir la memoria del padre fallecido a su hija y se enfrenta a la decisión de cómo y de qué manera recordar la figura de su padre. '¿Por qué?' es la pregunta que se hacen los personajes reiteradamente en la novela y se interrogan sobre las causas del asesinato de su padre, subrayando el sinsentido de su muerte. La novela va reconstruyendo, a través de los recuerdos íntimos y familiares, la figura del padre asesinado, de cuya profesión, ideología o posición social la novela no aporta ningún dato. La falta de contexto social y político y la caracterización del personaje hacen que el padre asesinado sea presentado exclusivamente como víctima, sin ningún tipo de vinculación o ideología política. La novela busca así provocar la empatía y proximidad hacia el personaje, desde una ética universal, más allá de cualquier contexto, que problematiza la pregunta que los personajes (y con ello, las y los lectores) se hacen: '¿por qué?'. De la lectura de estas novelas se desprende que el discurso literario que se construye desde la posición de la víctima implica en varias ocasiones que el contexto político se obvie o se difumine. El estatus de víctima de los personajes sería incompatible, desde esa perspectiva, con su implicación directa en la política o incluso con tener un discurso político definido. Obviamente, esta centralidad de las víctimas y su caracterización no es exclusiva de la literatura y deberíamos enmarcarla en un amplio contexto occidental donde las subjetividades políticas se articulan desde la posición de víctima.

Por todo ello, creo que podemos leer la novela del conflicto de los últimos años como una literatura simultáneamente política y no política; es decir, ocupa el lugar de lo político, pero se puede preguntar hasta qué punto nos hablan de un antagonismo político real y actual. En otras palabras, cabría plantearse en qué medida son novelas políticas las novelas del conflicto. La categorización de la literatura o de la novela como 'política' es sin duda problemática, pero es necesario intentar aclarar a qué nos referimos cuando hablamos

de lo político en la literatura, o de qué estamos hablando cuando hablamos de novelas políticas. Las reflexiones propuestas por María Ayete para pensar la literatura española post-15M nos pueden servir de ayuda, si bien los contextos y los contenidos de lo político difieren en los campos literarios español y vasco. Señala esta investigadora que la aparición de la crisis económica como tema no implica que esa novela sea automáticamente política. La novela política sería, según su definición,

aquella que a través de la ficción desvela una o varias de las parcelas encubiertas por la lógica hegemónica y de visibilidad de lo comunitario. Porque la novela política hace eso: articularle algo al lector que, de no ser por la lectura del texto, seguramente jamás escucharía. (Ayete 2023, 71)

En esa línea, y volviendo al marco de la novela vasca, creo que la aparición de un tema considerado eminentemente político, como es la violencia, no implica que esta novela sea política, es decir, la temática no conlleva que el texto intente desvelar esos aspectos encubiertos por la lógica hegemónica. Sería aventurado y equivocado intentar trazar una línea divisoria que separase las novelas sobre el conflicto vasco que no son políticas de las que sí lo son, y no es mi intención hacerlo. Pero pienso que algunos rasgos de la literatura reciente que he venido mencionando (la búsqueda del consenso, la disolución de los discursos políticos, el protagonismo de la víctima como lugar de enunciación, etc.) deberían hacernos cuestionar la centralidad de esta literatura y su consideración como única narrativa política que se escribe en euskera.

4 'Es una guerra': ampliaciones de lo político

En paralelo al cuestionamiento de la novela sobre el conflicto como única forma de literatura política, me parece importante resaltar qué otros lugares de politización ha buscado la novela vasca reciente y de qué manera se relaciona este hecho con los cambios que han tenido lugar en el ámbito político, social y cultural. En este aspecto, es innegable que la fuerza adquirida por el feminismo en Euskal Herria en la última década es uno de los motores que ha transformando y está transformando el concepto de lo político. El éxito que la huelga feminista del 8 de marzo de 2019 tuvo en Euskal Herria se podría considerar un momento político clave, que da cuenta de la progresiva presencia adquirida por las posiciones feministas en el panorama sociopolítico vasco. Más allá de las huelgas, la década de 2010 y, especialmente el segundo lustro, ha sido testigo de numerosas movilizaciones y eventos como la manifestación nacional *Feministok prest!*

de 2016 en respuesta a las diversas violencias que se ejercen contra las mujeres, las masivas protestas contra la violación grupal conocida como el Caso La Manada, o la celebración de las V Jornadas Feministas de Euskal Herria en 2019. Estas iniciativas, entre otras, han contribuido a ampliar la noción de lo político y a repensar las violencias machistas o a politizar el trabajo de cuidados, entre muchos otros aspectos. Otra de las contribuciones del movimiento y de la crítica feminista de la última década en Euskal Herria ha sido la reconceptualización del propio término 'conflicto político' y la reivindicación de que se debería hablar de 'conflictos vascos' en lugar de un único 'conflicto vasco' que relega todas las demás cuestiones políticas a un segundo plano.

En un libro dedicado a analizar la transformación del feminismo y la política en Euskal Herria, Mari Luz Esteban (2019) señala varios de los cambios que han tenido lugar dentro del feminismo, algunos de los cuales han afectado directamente al campo cultural. Afirma Esteban que la teoría, el ensayo o la opinión feminista encuentra un espacio cada vez más amplio y que el propio feminismo se expresa en euskera en una proporción mucho mayor a lo que lo hacía en décadas anteriores. En los medios de comunicación que se publican en euskera ocupan un amplio espacio las opiniones feministas, y el género ha sido uno de los ejes de trabajo de medios como el diario *Berria*. Asimismo, tal y como señala Esteban, en años recientes se han creado sinergias entre el pensamiento feminista y el movimiento euskaltzale, dando lugar a discursos que articulan la opresión de género con la opresión lingüística (cf. Agirre, Eskisabel 2019).

Por otra parte, en 2016 iniciaron su andadura dos colecciones de ensayo feminista en euskera: uno, *Eskafandra*, dedicado a la traducción de clásicos del pensamiento feminista contemporáneo, en el que se han traducido obras de Angela Davis, Virginie Despentes o Judith Butler; otro, *Lisipe*, que sirve de plataforma tanto para traducciones de autoras de extranjeras (Monique Wittig o Nancy Fraser) como para la publicación de ensayos e investigaciones desarrolladas por investigadoras vascas, que reflexionan desde el feminismo sobre temas como la cárcel y el conflicto, el humor o la decolonialidad, y también estudios sobre el campo literario, como el publicado por Eider Rodríguez (2019) sobre la autoría y el cuerpo de las escritoras vascas, o el ensayo publicado por Uxue Alberdi (2019) en el que analiza los mecanismos de sometimiento que se ejercen sobre las mujeres *bertsolaris*. También la editorial asociativa Katakarak ha traducido al euskera obras imprescindibles de Bell Hooks o Silvia Federici. En pocos años, por tanto, ha visto la luz un amplio corpus de textos feministas en euskera, que ha influido no solo en el pensamiento y la crítica, sino también en la producción literaria y en su recepción.

Evidentemente, la mera publicación de teoría feminista no ha supuesto que el conjunto de las letras vascas se impregnase de

feminismo de la noche a la mañana, y el campo literario sigue siendo un espacio androcéntrico. Sin embargo, no podemos obviar que algunas de las transformaciones que han tenido lugar en el propio campo literario sí que hablan de un espacio en transformación. Por un lado, la incorporación cada vez mayor en términos cuantitativos de escritoras es un hecho a reseñar, junto con la mayor visibilidad mediática adquirida por la producción literaria de escritoras. De todas formas, tal y como se señalaba en un texto colectivo publicado en el marco de las Jornadas Feministas de Euskal Herria de 2019, cabe recordar que la visibilidad puede ser también problemática: «debemos ser críticas en la lucha por lograr visibilidad, porque la visibilización de sujetos mujeres no implica necesariamente que el campo cultural tenga un carácter feminista» (Koskak 2019, 56). Además, la visibilidad a veces mayor otorgada por los medios a las mujeres creadoras crea un espejismo de igualdad e incluso la falsa idea de que las escritoras son las que están en el centro y en las posiciones de poder del campo. Es destacable, a su vez, que las escritoras asumen cada vez más, de forma casi unánime y pública, los postulados feministas, e incluso reivindican un marco de interpretación feminista y político para sus obras, algo con lo que no todas las autoras comulgaban en décadas anteriores.

De todas formas, es quizá en la recepción de las obras de escritoras donde debemos encontrar las transformaciones más significativas. La muy reciente presencia adquirida por las autoras entre los ganadores de premios institucionales (Premios Euskadi, por ejemplo) nos habla de una legitimación institucional que se ha resistido con contadas excepciones a reconocer a las autoras hasta años muy recientes. Si nos referimos a la crítica, las firmas de mujeres han aumentado en la prensa, y la crítica académica, aunque tímidamente, ha ido interesándose por las herramientas de la teoría feminista. Pero más allá de la concepción tradicional de la crítica, merecen especial atención los clubes de lectura como instancias críticas (algunos explícitamente feministas, y otros no), que han servido para que diversas comunidades de lectoras desarrollasen sus propios criterios de lectura, crítica y valoración.⁶ En ese sentido, pienso que los clubes de lectura y otros cursos, formaciones y eventos que se sitúan entre lo académico y lo divulgativo, han contribuido a que surjan en el campo literario «audiencias emancipadas», para decirlo en palabras de Gonzalo Torné (2022, 24), que son capaces de sancionar ciertas posturas literario-ideológicas y dar visibilidad a otras.

⁶ Partiendo de la experiencia de foros de lectura feministas en euskera, las investigadoras Gema Lasarte Leonet, Andrea Perales Fernández de Gamboa (2021; 2022) han evidenciado la relevancia de estos clubes en tanto que formas de crítica literaria colectiva y dialógica.

Todo ello ha posibilitado que algunas temáticas, estéticas y propuestas literarias tengan cabida en la novela vasca y que hayan podido ser recibidas y leídas en clave política, es decir, en términos feministas, cosa que no ocurría hace una década. En una entrevista radiofónica en 2022, la escritora Uxue Apaolaza decía que cuando publicó su primer libro de narraciones en 2005, sintió cierta incompreensión en el campo literario, donde no existía una comunidad de lectoras/es que conectaran con las claves estéticas y literarias de su obra; al publicar su último libro en 2021, en cambio, la autora había sentido la complicidad de la editora, de periodistas, lectoras y escritoras, en definitiva, de una comunidad que compartía las claves en las que se ubica su literatura. Me parece importante subrayar, por tanto, que la ampliación de temáticas o la inclusión de temas feministas (que obviamente, no es nueva) no implica necesariamente una lectura política de un texto, ni que las novelas sean en sí mismas políticas, sino que es necesaria una comunidad, un vocabulario compartido, unas referencias teórico-políticas, que hacen posible la recepción de esta literatura en clave política. Los cambios del campo social y literario de la última década a los que he aludido han posibilitado que varios temas e inquietudes sean leídas así, aunque, claro está, no de forma generalizada, ni sin resistencias.

Una larga tradición de la crítica vasca (y en esto tampoco difiere mucho de los postulados de la crítica occidental, en general) ha etiquetado como ‘intimista’ gran parte de la literatura escrita por mujeres. Laura Mintegi (1987, 10) reivindicaba, allá por 1987, la necesidad de acabar con el mito que relacionaba la intimidad con las mujeres, pero esta ecuación ha seguido vigente casi hasta nuestros días en los discursos de la crítica académica y mediática. Esta operación discursiva expulsaba esas obras y algunas temáticas del terreno de lo político y de lo verdaderamente importante (en oposición, pongamos, a las obras que hablaban de la violencia política). Lo que ha posibilitado la consideración de algunas temáticas y obras en su dimensión política, es la contribución del pensamiento feminista a politizar temas como los cuidados, la maternidad o la vulnerabilidad, entre otros. Es decir, es una nueva perspectiva la que posibilita leer los conflictos antes considerados individuales o familiares como cuestiones políticas, que se puede resumir en la manida reivindicación de que lo personal es político. En esa línea, y volviendo a la teorización de Ayete (2023, 70), una novela política sería aquella «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». Creo que esta definición, propuesta para definir la novela política española post-15M, puede ser válida para intentar esbozar de qué manera surge el feminismo como elemento político en varias novelas vascas recientes.

Un aspecto que el movimiento feminista y en especial la economía feminista han tratado de politizar ha sido el tema de los cuidados, que ha sido acogido en los discursos literarios, políticos y culturales desde muy diversos ángulos; desde posiciones que politizan el significado de la labor de hacerse cargo de personas dependientes hasta discursos liberales que fetichizan el término o el eslogan ‘poner la vida en el centro’ sin otorgarle ningún valor para la transformación social. En cambio, en términos de Nancy Fraser (2020, 74), no cabe entender la «crisis de cuidados» sino como una «expresión más o menos aguda de las contradicciones socio-reproductivas del capitalismo financiarizado». La división entre la producción económica y la reproducción social, propia de las sociedades capitalistas, implica que el dinero ha sido la contraprestación por los trabajos productivos, mientras que el ‘amor’ o la ‘virtud’ han sido la forma de pagar el trabajo no-remunerado de cuidado y reproducción realizado mayoritariamente por mujeres (76). En ese sentido, Esteban (2019) avisa de los peligros de sentimentalizar los cuidados, en lugar de reivindicar el derecho a unos cuidados universales y de calidad.

En la producción literaria de los últimos años existe un interés por problematizar los trabajos de cuidado, desde diferentes posiciones: la complejidad de la relación entre la mujer que se ve abocada a cuidar de su ex-pareja enferma narrada en el cuento homónimo de la colección *Bihotz handiegia* (2017, *Un corazón demasiado grande*) de Eider Rodríguez o el duelo que supone tener que cuidar de la pareja que ha perdido la memoria en *Poz aldrebasa* (2017, *Alegría in vitro*) de Juanjo Olasagarre son dos muestras de un corpus cada vez más amplio. Por la centralidad que otorga al tema de los cuidados y la repercusión alcanzada por el libro, tanto en euskera como en su traducción al castellano, merece especial atención la novela *Aitaren etxea* (2019, *La casa del padre*), de Karmele Jaio. La historia se centra en la relación entre Ismael y Jasone, una pareja de mediana edad; él es un escritor en crisis, que no consigue avanzar con la novela que pretende escribir, y trastornado por el hecho de tener que cuidar de su padre mayor. Jasone, en cambio, escritora en su juventud, ha dejado de escribir, y su vida la han ocupado los cuidados familiares, hasta que, gracias a su participación en un club de lectura, retoma su deseo de crear.

El cuidado de personas mayores dependientes no es nuevo, obviamente, en la literatura, ni lo es en la novelística de Jaio. Sin embargo, se podría argumentar que algunas de las diferencias entre dos de sus novelas más conocidas son quizá sintomáticas de los cambios producidos en el campo literario en relación a las ideas feministas. En la obra *Amaren eskuak* (2006, *Las manos de la madre*) se narraban las dificultades de la protagonista para conciliar el trabajo, el cuidado de su hija y el de su madre, y se hacía eco de la culpabilidad que sentía la protagonista por no poder atender todo lo que quisiera a su madre y a su hija. En la novela publicada en 2019, en cambio,

la labor de cuidados es problematizada, y el confrontamiento entre los personajes masculinos y femeninos sirve a la novelista para reflexionar sobre el rol de los cuidados en la socialización de género y en el mantenimiento del orden patriarcal en el marco de la clase media occidental heterosexual. Ismael debe hacerse cargo de su padre, tras un accidente que imposibilita a su madre seguir realizando los trabajos constantes de cuidado, lo cual genera frustración y enfado en el personaje, al dificultarle la tarea de escribir su novela. El privilegio de no tener que cuidar de nadie es lo que otorga al protagonista tiempo y espacio para la creación.

La feminización de los cuidados se refleja a través de la caracterización de las mujeres de la novela: la madre de Ismael sigue preocupada por los cuidados de su marido aun estando ingresada en el hospital y Libe, la hermana que vive en el extranjero, decide volver a casa a ocuparse del cuidado de su padre, siguiendo una ley que creía obsoleta pero que sigue vigente, según la cual «son las hijas las que deben cuidar a sus padres» (96). Nancy, que apenas tiene protagonismo en la novela, trabaja durante algunas horas cuidando del anciano. Jasone, por último, ha abandonado su carrera literaria durante muchos años, primero para atender a sus criaturas, después para cuidar de sus padres enfermos, hasta que, liberada de cargas familiares, ha vuelto a poder escribir. Así, al revelar esas 'leyes' ocultas que no son más que los mandatos de género y que reproducen la sociedad patriarcal, la novela colectiviza los malestares de los personajes, propone una lectura que va más allá de la suma de historias individuales y las enmarca dentro de un sistema cis-heteropatriarcal. Esta colectivización es la que politiza el tema del cuidado y posibilita una lectura en clave feminista. Sin embargo, también me parece necesario destacar que esta politización de los cuidados, que deja en un segundo plano la trabajadora migrante del hogar, no cuestiona ni politiza el marco de la clase media en la que se desarrolla (aunque se alude en más de una ocasión al origen inmigrante y de clase trabajadora de Jasone), ni permite vincular la crisis de los cuidados con la contradicción social-reproductiva del capitalismo, como diría Fraser.

Junto con el trabajo de cuidados, las violencias sexuales y de género han sido otro de los temas ineludibles en la agenda feminista de los últimos años, y la novela *La casa del padre* también se hace eco de las reconceptualizaciones propuestas desde el feminismo. El miedo a la violación sobrevuela la novela, a veces como temor que experimentan tanto Ismael como Jasone respecto a su hija adolescente, y a veces como parte de la socialización de género que ha recibido la protagonista femenina. Es significativo que el relato en primera persona de una violación ficticia es el motor que devuelve a Jasone a la escritura. De nuevo, la politización de las experiencias personales que ha supuesto el feminismo se hace patente en la narración, cuando Jasone apunta a que todas las mujeres serían capaces de relatar

su propia violación, incluso aquella que nunca ha llegado a suceder. Es decir, la posibilidad de ser violada es naturalizada desde la infancia y es otro de los elementos claves en la socialización de género en niñas y mujeres. Es interesante, en ese sentido, que la posibilidad de ser víctima de la violencia sexual es transformada en energía creativa por el personaje de Jasone.

La novela de Jaio, al narrativizar reivindicaciones y cuestiones feministas de primer orden (la violencia sexual, el trabajo de cuidados) visualiza un nuevo sentido común que, como hemos indicado, se va estableciendo en el campo cultural vasco de finales de la década de los 2010. Seguramente ahí reside una de las claves que explican la gran aceptación que tuvo el libro entre lectoras y lectores. Pero, a su vez, la novela puede ser leída como la plasmación de las propias transformaciones que está experimentando el campo cultural. Por una parte, las dificultades de Jasone para realizar una carrera literaria y ser considerada como escritora nos hablan de los obstáculos a los que se enfrentan las autoras en el campo literario. La protagonista, que abandona sus aspiraciones artísticas y se limita durante años a corregir las obras de su pareja,⁷ va trazando una autoría débil, dependiente de la aceptación de los demás, y considera su obra como menor, siempre a la sombra de la de su pareja. No obstante, al final de la novela Jasone consigue publicar la novela y ve reconocida su autoría, en un final feliz que puede ser leído como premonitorio y performativo: esta novela supuso la consagración de Karmele Jaio como escritora, y coincide en el tiempo con la legitimación y centralidad adquirida por algunas escritoras, además de la propia Jaio (Eider Rodríguez, Uxue Alberdi o Katixa Agirre, entre otras).

La novela, al introducir en la ficción un club de lectura feminista que coordina la protagonista, visibiliza la nueva comunidad de lectoras de la literatura vasca, que posee ahora las claves para leer la literatura (y esta novela) en clave política. El texto se hace eco, así, de la hibridación entre el pensamiento feminista y los discursos literarios que está teniendo lugar en las letras vascas. De hecho, Ismael achaca a la participación de Jasone en el club de lectura su discurso de que la violencia contra las mujeres es 'una guerra'; el club funciona como metonimia de la comunidad feminista que politiza y colectiviza las violencias de género y hace cuestionar al hombre su lugar privilegiado. Pero *La casa del padre* es sintomática también en lo que respecta a la transformación de las temáticas consideradas legítimas en el campo literario. La novela que Ismael intenta escribir sin éxito abordaría el tema del conflicto vasco en los años ochenta, impulsado

7 La pareja de personajes Jasone-Ismael se asemeja en ese aspecto a la formada por Julia y Martín en la novela *Martutene*, de Ramón Saizarbitoria, donde ella traduce la obra de su él.

por la crítica que recibió su anterior novela y pensando que la inserción del tema suscitara el interés del público en castellano. En cambio, las temáticas sobre las que escribía Jasone eran consideradas menores. El desenlace de la novela introduce, así, una reflexión sobre la hipertrofia del conflicto político como tema literario genuino. La publicación de la novela y el reconocimiento de la autoría de Jasone es la reivindicación de que otros temas (la violencia sexual, en este caso) deben tener también una consideración literaria y política.

El inicio de la novela *Amek ez dute* (2018, *Las madres no*) de Katixa Agirre introduce una reflexión similar, cuando la protagonista, también escritora, alude a su hasta entonces única novela, un thriller político en el que se ficcionalizaba el asesinato de una víctima estadounidense de ETA. La novelista recibe, gracias a esa obra, el Premio Euskadi (un apunte que hace recordar cuál es el tema literario legítimo y premiado) y con el dinero que recibe decide coger una excedencia y escribir una novela sobre el caso de una madre que asesinó a sus hijos gemelos en Vitoria-Gasteiz. Ese es el detonante de una novela que reflexiona sobre las relaciones entre maternidad y creación y sobre la dificultad de ser madre y escritora al mismo tiempo. Como la novela de Jaio, *Las madres no* de Agirre, por tanto, es también una reflexión novelada sobre la autoría, que problematiza el lugar de los cuidados (en este caso, el de las hijas e hijos) y que reivindica la legitimidad de otras temáticas.

El amplio eco que obtuvieron ambas novelas en el campo literario vasco y español es representativo de otro cambio que está teniendo lugar en los últimos años: la traducción casi simultánea de varias obras escritas en euskera al castellano, algunas de ellas en grandes editoriales. Varias obras de temática y perspectiva feminista y de autoría femenina han suscitado el interés de editoriales del mercado español, lo que hace reconfigurar las relaciones entre los campos literarios. Si, tal y como ha señalado parte de la crítica académica (Gabilondo 2013) la internacionalización de escritores vascos ha estado supeditada a que representaran en su ficción la violencia política o a la exotización de la propia cultura y la autorepresentación como diferencia, un nuevo sentido común feminista altera esos supuestos, y deja de observar a las autoras vascas como diferencia o alteridad, para integrarlas en el propio sistema literario español, sin que la nacionalidad o la lengua original sea una fuente de conflicto. Esta reconfiguración de las relaciones entre los campos puede leerse, también, como una refracción en el terreno literario de la pérdida de la centralidad de la nación como eje y conflicto en el campo político.

Pero quizá la transformación que está sufriendo la noción de lo político en el campo de la literatura vasca (y, más allá, en el campo social y político) es aún más transparente en la novela *Jenisjoplin* (2017), de Uxue Alberdi. La recepción de la novela, la atención prestada por la crítica académica y las numerosas propuestas de lectura que ha generado, muestran la importancia de esta obra para entender

el presente y el devenir político de la novela vasca. *Jenisjoplin* arranca el verano de 2010, cuando varios jóvenes que participan en una radio libre aguardan su detención acusados de apología del terrorismo. Nagore Vargas es una de las jóvenes, y la protagonista absoluta de esta novela. Es testigo de los últimos coletazos de la lucha armada de ETA, y la novela relata la transformación sufrida por la protagonista, que, como ha apuntado la crítica, se puede leer como metáfora de la propia transformación del sujeto vasco (Azpeitia 2021). La protagonista, apodada 'Jenisjoplin' por su padre, es descrita como una joven fuerte, nacida en una familia de clase trabajadora, políticamente comprometida y enfrentada al *status quo* y la realidad que le rodea. Acostumbrada a la lucha diaria y al compromiso político, el diagnóstico de su seropositividad da un vuelco a la vida de Vargas.

El arco de transformación del personaje se despliega a lo largo de tres capítulos, que responden a una estructura de tesis (un cuerpo en lucha; contexto de conflicto político-armado), antítesis (un cuerpo debilitado en resistencia; abandono de las armas) y síntesis (aceptación de la vulnerabilidad; reconfiguración de lo político). La novela se presta a una lectura en clave colectiva del desarrollo del personaje y, así, su transformación, que comienza en 2010, unos meses antes del anuncio de ETA de abandonar las armas, puede ser interpretada como una metáfora del devenir del ámbito político, en especial de la transformación de la izquierda abertzale; a través de la historia individual se reflejaría el abandono del confrontamiento público y la integración de ese sector en la democracia parlamentaria. La escena final de la novela, en la que la protagonista y su pareja, Luka, celebran la vida en un restaurante de Getaria como una pareja de clase media al uso, simbolizaría ese encuentro y la disolución de lo político como confrontamiento y disenso. En un momento de la conversación, Nagore interrumpe a Luka con la pregunta «¿Y el socialismo?» (241), aunque su inquietud parece más un recuerdo del pasado que una interrogación que cuestione el presente o el futuro.

Pero simultáneamente, la novela politiza temas hasta entonces no politizados y se sirve de la capacidad dialéctica del personaje principal para incluir de forma discursiva temas cruciales que el feminismo ha introducido en el campo cultural, como son la vulnerabilidad, la interseccionalidad o la relación entre el cuerpo y el sujeto. Tanto es así que los diálogos de la novela son una radiografía de las temáticas y la ideología (en especial, el feminismo) que está impregnando el campo literario en los años 2010. Por tanto, la propia forma de la novela, estructurada según un esquema tesis-antítesis-síntesis y que se sirve del diálogo como forma de confrontar ideas, refleja también el momento histórico y político de los años 2010, y representa una manera de introducir lo político de manera no disruptiva, respondiendo a una vocación de cristalizar un nuevo consenso que se está fraguando en la izquierda vasca y en el campo literario vasco.

5 ‘Aún parecía de clase media’: tiempos vulnerables

Hasta ahora he señalado dos momentos históricos claves en la transformación de lo político en la literatura vasca: el alto el fuego definitivo de ETA de octubre del 2011, y la huelga feminista de marzo de 2019. A riesgo de ser demasiado esquemáticos, podríamos trazar una línea entre los dos momentos y proponer una evolución de lo político que se va desplazando de la nación al género, o, dicho de otra forma, de cuestiones geopolíticas a biopolíticas. Las escasas alusiones que he realizado al 15M de 2011 se deben a la relativamente menor impronta que dejó el 15M en el contexto sociopolítico vasco. Si bien algunas voces de la crítica hispánica han leído el 15M como verdadero acontecimiento que repolitiza la novela española de la década (Ayete 2023; Becerra Mayor 2021), me parece notorio que en el contexto de la novela y la literatura en euskera su influjo fue menor, quizá debido a que, si bien las plazas de Euskal Herria también fueron testigo de las movilizaciones de los y las indignadas, el alcance político de este hecho no tuvo la dimensión que tuvo en otras geografías, como también fue menor el impacto de la crisis financiera de 2008, por lo que el 15M no constituyó un verdadero acontecimiento político. La politización de la ciudadanía que supuso el 15M también afectó, evidentemente, a la población vasca, pero me atrevería a decir que lo hizo en menor medida entre la comunidad comprometida con la lengua y la cultura vasca, ya necesariamente politizada en otros términos, y que, por tanto, el campo cultural euskaldun de principios de los 2010 permaneció en gran medida ajeno a esta politización.

Tampoco creo que exista otro acontecimiento homólogo que haya puesto en primera línea de la cultura vasca las condiciones materiales de la precariedad, las desigualdades económicas y la clase social. Más allá del contexto posterior a la crisis financiera del 2008 y el 15M, creo que existen motivos para pensar que la clase social y su representación ha sido conflictiva en la literatura en euskera. La preeminencia del conflicto nacional ha influido en que la nación fuera considerada el gran antagonismo político en torno al que se ha articulado la identidad vasca, como ya hemos mencionado. La cultura que se expresa en euskera, así, ha articulado su representación colectiva alrededor de la lengua y la nación, invisibilizando a veces el antagonismo de clase. También podemos aludir a aspectos sociolingüísticos que nos ayuden a comprender esa realidad: si bien varios empleos relacionados con la cultura en euskera son militantes y precarios, los datos sociolingüísticos muestran que la población que se comunica en euskera es minoritaria en las clases más altas, así como en las más bajas, mientras que tiene mayor presencia en las clases medias (Beitia 2020). Esa realidad condicionaría la propia creación y recepción de la literatura, que se produce dentro de un amplio espectro de lo que podríamos llamar clase media.

Algunos debates y conflictos políticos actuales en la izquierda vasca son sintomáticos de malestares que tienen mucho que ver con el lugar que se le da a la clase en la política, el pensamiento y en la cultura. El nacimiento en 2019 del Movimiento Socialista, una escisión juvenil comunista de la izquierda abertzale, surgida como respuesta y oposición a la asunción de postulados socialdemócratas por parte de EH Bildu ha supuesto un acontecimiento político importante y está siendo una fuente constante de enfrentamiento político, que tiene su repercusión, aunque aún tímida, en el campo cultural. Este incipiente movimiento político, que reivindica el comunismo como alternativa y la clase social como principal antagonismo, aboga por una cultura socialista, proletaria, que acabe con la ‘decadencia’ y el ‘derrotismo’ en la que se encuentra la producción cultural capitalista, en la que ubican también la cultura vasca (Beitia 2021). Estas lecturas críticas y postulados no se han traducido aun en obras literarias y es reseñable que Gabriel Aresti, el escritor insigne de la poesía social de los años sesenta, es la figura literaria a la que más recurren; sin embargo, puede que estas interpelaciones sean el punto de partida para una politización futura en términos de clase de la cultura y literatura en euskera.

Sea como fuere, la literatura en euskera de las últimas décadas se ha orientado más a explorar las contradicciones, hipocresías y ambigüedades de la clase media (en la línea del realismo norteamericano que explora los ángulos ciegos de la familia o el matrimonio), pero sin llegar a abandonar esa clase media como lugar de enunciación, y sin llegar a representar una confrontación de clase. La obra narrativa de Xabier Montoia o Iban Zaldúa pueden ser representativas de esa forma de retratar la clase media, que revela la traición, la mentira o el adulterio como elementos constitutivos de la cultura de esa clase. Puede que no sea casual que en varias obras (me acuerdo de algunas narraciones de Nerea Loiola, Xabier Montoia o Iñigo Aranbarri), el conflicto de clase se represente como un contraste entre el nosotros y la alteridad. Así, la figura del migrante latinoamericano, que realiza trabajos de cuidados y otros empleos precarios, es un personaje recurrente en la narrativa reciente, que en varias ocasiones cumple la función de contraste respecto al sujeto autóctono. La inserción de esa figura busca, en la mayoría de los casos, problematizar y visibilizar los privilegios de la clase media vasca actual, sin llegar a articular un sujeto y una posición con voz propia.

Es significativo que otras voces, como la de Koldo Izagirre, que han pretendido retratar la lucha de clase desde una ética revolucionaria, hayan tendido a ubicar sus narraciones en el pasado (comienzos del siglo XX, época del franquismo), a momentos históricos de efervescencia de la lucha obrera para representar la lucha de clases y su potencial revolucionario. Sin embargo, la representación de esas contradicciones en la sociedad vasca contemporánea parece seguir

siendo conflictiva. Cabe destacar, también, que algunas novelas que hemos mencionado (*La casa del padre*; *Jenisjoplin*) sí aluden a un origen de clase trabajadora de los personajes, pero la pertenencia de clase y las condiciones materiales de vida no son especialmente relevantes en el presente de los personajes y los conflictos esenciales que abordan las narrativas están relacionadas con otras variables como el género.

Sería equivocado, sin embargo, concluir que no existen en la literatura vasca reciente obras que se hayan ocupado de la explotación capitalista, de la crisis económico-financiera del 2008 o de la precariedad laboral. La dificultad de visibilizar ese corpus tiene que ver con que la recepción crítica y mediática de algunas de estas obras ha sido mucho más tímida en comparación con otras temáticas, y con que tampoco se ha articulado un discurso colectivo, un *nosotros* en el que ubicar esta literatura, como sí ha ocurrido con el feminismo. En los años posteriores a la crisis del 2008, vieron la luz algunas novelas que se hacían eco de la precarización de las condiciones de vida materiales y de la crisis del capitalismo global. Me parece relevante observar la conceptualización de la precariedad que se realiza en algunas de estas novelas, en la medida en que proponen una lectura del término que más allá de la crisis del capitalismo y engloba también cuestiones relacionadas con el género o la sexualidad, de manera que se trasciende narrativamente el debate entre lo material y lo identitario/simbólico.

Así, la novela *Ezer gabe hobe* (2009, *Mejor sin nada*) de Itxaro Borda, escrita en plena explosión de la crisis financiera y publicada en 2009, narra dos historias de migraciones clandestinas del Sur global al Norte, de África a Europa y de México a EEUU. Partiendo de la narración de sendos personajes e historias, Borda (2009) realiza un retrato de los desastres del neoliberalismo, dando cabida en sus páginas a diversos conflictos y problemáticas sociales. La autora explora y amplía los significados de la noción de precariedad y la lleva al extremo, al despojar a los personajes de nombre propio y de género. La experimentación formal que supone escribir toda una novela sin explicitar el género de los personajes (que en euskera es más factible al no existir el género gramatical) es una manera de reflexionar artísticamente sobre la desposesión a la que conduce el neoliberalismo. En la novela *Ez zen diruagatik* (2014, *No fue por dinero*) de Ana Jaka, también se conjugan varios significados de la precariedad. Es la necesidad la que hace convivir en un mismo espacio las vidas de Olga, de 45 años y el joven Dani, compañeros de piso por precariedad económica de ella, tras haber sido expulsado de su casa por homosexual, en el caso de él. La relación en principio económica adquiere poco a poco otros tintes y la novela narra la precariedad a la que conduce el capitalismo, no sólo en el plano económico: la vulnerabilidad económica convive con la fragilidad emocional y pone en el centro del relato la precariedad de la vida, explorando, a su vez,

formas de cuidado y redes de apoyo que se desarrollan fuera del marco de la heteronormatividad.

La repolitización llevada a cabo por el feminismo en torno a la vulnerabilidad de la vida y la reivindicación de unas vidas vivibles es una idea que ha impregnado la novela vasca de los últimos años. El influjo del pensamiento de Judith Butler de los años 2000, cuya obra *Precarious Life* (2004, *Vida precaria*) es explícitamente citada en la novela de Borda, es insoslayable en estas novelas, así como en *Jenijoplin* y, en general, en varios discursos culturales. Otras novelas que se han reflexionado sobre la precariedad económica y emocional, o sobre la fragilidad de las condiciones de vida, han ubicado sus personajes en ciudades fuera de Euskal Herria. Es el caso de la novela *Neguko argiak* (2018, *Luces de invierno*) de Irati Elorrieta, que se desarrolla en el Berlín contemporáneo, o el libro de narraciones *Bihurguneko nasa* (2021, *Estación en curva*), de Uxue Apaolaza, que tiene como escenario Madrid.

La colección de cuentos de Apaolaza (2001) es quizá una de las obras narrativas en las que más peso tiene la reflexión sobre la clase de entre las publicaciones recientes y una de las pocas que incorpora la clase como término y categoría en el texto literario, en lugar de otros conceptos como vulnerabilidad o precariedad, más entendidos en los discursos literarios. Los nexos de unión de estos cuentos son el Madrid postcrisis y la voz narrativa de Lur, una chica treintañera vasca que vive y trabaja en la capital española. El personaje está desubicado y siente un extrañamiento constante, un estar fuera de lugar perpetuo, que en una primera lectura se podría asociar con las vivencias de alguien que vive fuera de su lugar de origen; sin embargo, ese estar fuera de lugar tiene mucho que ver con la posición de clase de la protagonista, con estar 'fuera de clase', o con un desclasamiento. Las narraciones de Apaolaza reflexionan sobre la clase media como quimera, como algo fantasmagórico, como una farsa que se interpreta pero que no tiene entidad material real para la generación nacida en los ochenta. Desde el primer cuento la narradora alude a la clase como estética: «En cualquier caso, estaba sola, por fin sola, y eso me permitía crear una imagen grata de mi primera noche en Madrid; a la medida de mi clase; cómo era, eso, media, al menos estéticamente; si me vieras, pensarías: clase media» (14). Al explicitar e ironizar sobre la clase desde la que, como hemos señalado, se enuncia la literatura vasca, la autora enseña las costuras de la clase media y hace visibles algunas parcelas encubiertas por la lógica hegemónica, para decirlo en palabras de Ayete. La voz narrativa, protagonista de los cuentos, alude, por tanto, a modos de vida, estéticas y formas de estar en el mundo asociadas a la clase media, pero que en la generación a la que ella pertenece no son sino aspiraciones lejanas o posiciones que se interpretan desde la ironía. Dicho de otro modo, la clase media es una aspiración sin posibilidad de

materializarse, se ha convertido en una cultura sin base material. El *habitus* de clase media persiste, en tanto que los personajes aún son portadores de un capital cultural (de ahí las referencias musicales, cinematográficas o literarias que inserta la voz narrativa), pero no hay capital económico que sustente ese *habitus*, por lo que los comportamientos de clase media pierden su sentido y son más una escenificación que la traslación de una realidad material.

«Todavía parecía de clase media, tenía una ducha para deshacerse de los olores, y desodorante» (46). Así es como se describe a uno de los personajes del libro, que pertenece, como la propia narradora y protagonista, a una generación proveniente de familias de clase media, un estatus que saben que ellos y ellas no van a alcanzar. Por ello, el miedo y el riesgo de convertirse en la desahuciada, en el desempleado, en el que ha perdido toda la estética de la clase media es real y constante en estos personajes, que sienten que tienen un pie en la clase de sus padres y otro en un futuro incierto, en el precariado o en una clase trabajadora que no posee conciencia política y actúa según intereses particulares (como se refleja en el cuento «Fijo»). Según Emmanuel Rodríguez (2022, 148), «el reverso de la clase media es oscuro, casi inconfesable; su condición descansa en el temor al ‘desclasamiento’, la caída en la proletarización». Es justamente ese reverso el que explora narrativamente Apaolaza, y las narraciones exploran cómo el desclasamiento se traduce en una competencia por los recursos limitados y en un ‘sálvese quien pueda’ que conduce varias veces a una política de resentimiento hacia quienes están más abajo en la escala social (migrantes) o hacia los propios compañeros de trabajo.

Existe, por otra parte, una tensión entre la responsabilidad individual y la colectiva en estos cuentos, que merece ser observada en contraste con una obra anterior de Apaolaza, la novela *Mea culpa* (2011). En aquel libro, que versaba sobre la violencia política en Euskal Herria, la narradora reflexionaba acerca de la culpa individual que sentía, especialmente por los atentados y asesinatos que ETA había cometido en nombre del pueblo vasco. Sin embargo, en la colección de cuentos, los efectos del capitalismo y las decisiones personales no aluden a una responsabilidad individual, en términos de fracaso o éxito, tal y como promueve el neoliberalismo, sino que se politizan y se enmarcan como efectos de la explotación capitalista. Pero, a su vez, y aunque exista alguna pequeña referencia al 15M en el libro, los personajes deben hacer frente a esa incertidumbre económica y social desde la individualidad, sin respuesta u organización colectiva alguna. Se muestra así la tendencia a descargar sobre los hombros de cada cual los problemas estructurales y económicos propia del capitalismo y también la incapacidad actual de articular respuestas colectivas al capitalismo. Ante esa ausencia de una colectividad, la autora explora las reacciones individuales, la capacidad o agencia para responder ante la precariedad, los atropellos laborales o la inseguridad.

6 Cuestiones pendientes

Estas páginas han pretendido responder a la pregunta de qué podemos entender por político en la novela vasca de la última década, atendiendo al conflicto nacional, al género y a la clase social, a través de un breve recorrido que quizá haya compartimentado en exceso esos tres ámbitos de politización y subjetivación, puesto que evidentemente estas cuestiones están entrelazadas a veces de forma indivisible en la identidad de cada cual y también en los discursos narrativos. El feminismo de los últimos años ha contribuido a que comencemos a pensar de forma interrelacionada la nacionalidad, el género o la clase social, y algunas de las obras más interesantes de la producción literaria vasca nos invitan a pensar acerca de esas intersecciones, lo que exige que también la crítica sea capaz de articular lecturas que pongan en relación los diversos conflictos. He aludido solo tangencialmente a cuestiones de origen y raza en este capítulo, pero creo que las interpelaciones hechas desde el decolonialismo al ámbito cultural y al feminismo vasco (entre otras, las relativas al privilegio blanco) están teniendo un eco, aunque aún tímido, en la producción literaria y que son cuestiones que la crítica no debería soslayar al abordar lo político.

Las nuevas formas de politización requieren de nuevas definiciones de lo político y de otras formas de crítica que sean capaces de leer lo político en su complejidad. Pienso que algunas de las dificultades de esta crítica residen en la falta de investigaciones y de narrativas que hayan historizado la literatura contemporánea reciente desde una concepción amplia de lo político y que nos permitan tener una perspectiva que trascienda el análisis de obras concretas, lo cual a veces nos conduce a repetir relatos que no son capaces de dar cuenta del presente de la literatura. Creo, además, que esas nuevas genealogías y miradas críticas deberían atender no solo a la presencia o ausencia de temáticas, y tendrían que ir más allá de las lógicas de la (in)visibilidad, para desarrollar un discurso crítico que se interrogue sobre lo político en la ficción. Las formas y estéticas que adquiere lo político y la relación existente entre ambas en la literatura vasca actual es otra de las interrogantes que quedan pendientes para futuras reflexiones.

Bibliografía

- Agirre Dorronsoro, L.; Eskisabel Larrañaga, I. (2019). *Trikua esnatu da. Euskaratik feminismora eta feminismitik euskarara*. Zarautz: Susa.
- Agirre, K. (2018). *Amek ez dute*. San Sebastián: Elkar.
- Agirre, K. (2019). *Las madres no*. Madrid: Tránsito.
- Alberdi, U. (2017). *Jenisjoplin*. Zarautz: Susa.
- Alberdi, U. (2019). *Kontrako eztaeritik. Emakume bertsolarien testigantzak*. Zarautz: Susa.
- Alberdi, U. (2020). *Jenisjoplin*. Trad. de I. Majuelo. Bilbao: Consonni.
- Alberdi, U. (2021). *Reverso. Testimonios de mujeres bertsolaris*. Madrid: Reikiavik.
- Apalategi, U. (1999). *La Naissance de l'écrivain basque*. Paris: L'Harmattan.
- Apaolaza, U. (2021). *Bihurguneko nasa*. Zarautz: Susa.
- Apaolaza, U. (2023). *Estación en curva*. Trad. de A. Erro. Bilbao: Consonni.
- Atutxa, I. (2022). *Barbaroak eta zibilizatuak*. Tafalla: Txalaparta.
- Atutxa, I.; Retolaza, I. (2021). «Gogoeta-leku dantzagarriagoak, gomuta-leku bizigarriagoak». Atutxa, I.; Retolaza, I. (edit.), *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte. Gatazka armatuaren irakurketa feministak*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea, 7-21.
- Ayerbe, M. (ed.) (2014). *Nuestras guerras. Relatos sobre los conflictos vascos*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Ayete, M. (2023). *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*. Barcelona: Bellaterra.
- Azpeitia, L. (2021). «Jenisjoplin: gatazka politikoen zeharkatutako nortasun-eraldaketa bat». Atutxa, I.; Retolaza, I. (eds), *Indarkeriak dantzatzera behartzen gaituzte. Gatazka armatuaren irakurketa feministak*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea, 211-29.
- Becerra Mayor, D. (2015). *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Barcelona: Bellaterra.
- Beitia, P. (2020). «El euskera y el nivel socioeconómico: un repaso sociolingüístico». *Arteka* 12, 10-25.
- Beitia, P. (2021). «Algunos puntos de partida para la articulación contemporánea del arte socialista». *Arteka*, 20, 38-49.
- Borda, I. (2009). *Ezer gabe hobe*. Zarautz: Susa.
- Cano, H. (2011). *Twist*. Zarautz: Susa.
- Cano, H. (2013). *Twist*. Trad. de G. Markuleta. Barcelona: Seix Barral.
- Delgado, L.E. (2014). *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*. Madrid: Siglo XXI.
- Egaña, I. (2015). «Ihesaren fantasia. Azkenaldiko euskal nobela eta indarkeria politikoa». *Jakin*, 209, 53-67.
- Egaña, I. (2024). «Conflict as a Place of Consensus: The Representation of Political Violence in *Twist* (2013) by Harkaitz Cano and *Martutene* (2012) by Ramon Saizarbitoria». Miguélez-Carballeira, H. (ed.), *Postcolonial Spain. Coloniality, Violence and Independence*. Cardiff: University of Wales Press, 87-104.
- Egaña, I.; Zelaieta, E. (eds) (2006). *Maldetan sagarrak. Euskal gatazka euskal literaturan*. Bilbao: Udako Euskal Unibertsitatea.
- Esteban, M.L. (2019). *El feminismo y las transformaciones en la política*. Barcelona: Bellaterra.

- Ezkerra, E. (2012). *XX. mendeko euskal literatura = Literatura vasca del siglo XX*. San Sebastián: Instituto Etxepare.
- Fraser, N. (2020). *Los talleres ocultos del capital. Un mapa para la izquierda*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gabilondo, J. (2013). *New York-Martutene. Euskal postnazionalismoaren utopiaz eta globalizazio neoliberalaren krisiaz*. Bilbao: UPV/EHU.
- Gabilondo, J. (2019). *Introduction to a Postnational History of Contemporary Basque Literature (1978-2000)*. Rochester: Tamesis Books.
- Gabilondo, J. (2020). «Turismo postkolonialetik melodrama postinperialera: Fernando Arambururen *Patria* terrorismo-pornografía espainiar bezala». *Egan*, 73(3-4), 91-128.
- Garro, L. (2021). *Faith*. San Sebastián: Elkar.
- Goikoetxea, I. (2021). *Herriak ez du barkatuko*. San Sebastián: Elkar.
- Goikoetxea, I. (2023). *El pueblo no perdonará*. Irun: Alberdania.
- Jaio, K. (2006). *Amaren eskuak*. San Sebastián: Elkar.
- Jaio, K. (2008). *Las manos de mi madre*. Trad. de K. Jaio. San Sebastián: Ttarttalo.
- Jaio, K. (2019a). *Aitaren etxea*. San Sebastián: Elkar.
- Jaio, K. (2019b). *La casa del padre*. Trad. de K. Jaio. Barcelona: Destino.
- Jaka, A. (2014). *Ez zen diruagatik*. San Sebastián: Elkar.
- Koskak. (2019). «Kultura eta feminismoa». *Hordago El Salto*, 32, 54-9.
- Lasarte Leonet, G.; Perales Fernández de Gamboa, A. (2021). «Karmele Jaioren *Aitaren etxearen* kritika kolektiboa eta feminista: proposamen metodologiko berritzailea». *Fontes Linguae Vasconum*, 132, 497-514.
<https://doi.org/10.35462/flv132.8>
- Lasarte Leonet, G.; Perales Fernández de Gamboa, A. (2022). «Irakurle klub feminista: literatur kritika feminista eta kolektiboaren erakusleihu». *Euskera*, 67, 63-86.
- Miguélez-Carballeira, H. (2017). «*Ocho apellidos vascos* and the Poetics of Post-ETA Spain». *International Journal of Iberian Studies*, 30(3), 165-82.
https://doi.org/10.1386/ijis.30.3.165_1
- Miguélez-Carballeira, H. (2022). «La cultura del consenso como lenguaje literario». Claesson, C. (ed.), *España comparada. Literatura, lengua y política en la cultura contemporánea*. Granada: Comares, 55-72.
- Mintegi, L. (1987). «Emakume-literatura: zer da eta zertan da». *Jakin*, 45, 7-22.
- Muñoz, J. (2006). «Bizia lo. Ohe azpia». Egaña, Zelaieta 2006, 93-104.
- Olaziregi, M.J. (2017). «Literatura vasca y conflicto político». *Diablotexto Digital: Revista crítica literaria*, 2, 6-29.
<https://doi.org/10.7203/diablotexto.2.10144>
- Olaziregi, M.J. (2019). «Cualquier tiempo pasado fue peor. Reflexiones sobre la narrativa vasca post-ETA». *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 19(30).
<https://doi.org/10.24215/18524478e060>
- Rodríguez, E. (2019). *Idazleen gorputzak. Egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian*. Zarautz: Susa.
- Rodríguez, E. (2022). *El efecto clase media. Crítica y crisis de la paz social*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Saizarbitoria, R. (2012). *Martutene*. San Sebastián: Erein.
- Saizarbitoria, R. (2013). *Martutene*. Trad. de M. Saizarbitoria. San Sebastián: Erein.
- Torné, G. (2022). *La cancelación y sus enemigos*. Barcelona: Anagrama.
- Torrealdai, J.M. (1997). *Euskal kultura gaur. Liburuaren mundua*. San Sebastián: Jakin.
- Soto, M. (ed.) (2008). *Haginetako mina*. Tafalla: Txalaparta.
- Zaldua, I. (2016). «Conflicto (vasco) y literatura (en euskera), 1973-2013: Sherezade al revés». *Bulletin of Hispanic Studies*, 93(10), 1141-56.

¿Qué hacer con la deuda intergeneracional?

Pasados traumáticos, espectros y transmisión

Amaia Elizalde Estenaga

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, España

Abstract This chapter reflects on one of the aspects that may have most profoundly shaped Basque literature in the postcrisis historical context, while also offering a comparative analysis with the broader Hispanic landscape: the spectral appearances of the traumatic past related to the recent armed political conflict. Many literary works depict various spectral realities in which the traumatic past asserts itself, complicating the present, prompting reflection on the conflict, its origins, and its nature, and transforming comfortable positions into uncomfortable ones. In contrast to the ‘post-ETA poetics’, which seem to leave no room for ghosts, the author offers a panoramic view of Basque literature on this topic through a diverse, though not exhaustive, range of narrative and dramatic works.

Keywords Comparative literature. Postcrisis Basque literature. Post-ETA Basque literature. Spectrum.

Índice 1 ¿Literatura vasca postcrisis? – 2 La deuda intergeneracional. – 3 El relato, el consenso... ¿ y el espectro? – 3.1 El presente pretérito del trauma: genealogía del espectro y exorcismo. – 3.2 Contarlo o no contarlo: mujeres desafiando al espectro. – 4 A modo de conclusión: contarlo o no contarlo, en español.

La literatura siempre ha servido para investigar esa parte fantasma, y puede que cada vez lo haga mucho más, porque se está convirtiendo en un viejo palacio en ruinas. (Joseba Sarrionandia, *Y poco después ahora*, 2009)

1 ¿Literatura vasca postcrisis?

Según argumentan estudios recientes, el inicio de la crisis económica supuso un hito histórico social de gran influencia en el contexto cultural hispánico. La respuesta al malestar se materializó a nivel social en el movimiento del 15M en su forma más visible y también influyó al ámbito cultural, incluyendo la literatura. Este es un aspecto ya estudiado en profundidad en lo que atañe a la producción narrativa en el trabajo colectivo *Narrativas precarias* (2019, coordinado por Christian Claesson), entre otros, donde se hace referencia a la «interrupción narrativa» (López-Terra 2019, 127) o al «giro de la narrativa» española actual (Luis Mora 2019, 182). Ha sido Becerra Mayor (2021, 18) el que más recientemente ha dedicado un extenso análisis al *crack* cultural y literario que supuso el «acontecimiento» del 15M:

la crisis supuso un despertar del letargo de la clase media, de las promesas de bienestar y estabilidad, de un futuro siempre mejor que estaba por venir. [...] La literatura había contribuido, en buena medida, a reproducir y legitimar ese relato, suturando las fisuras que pudieran ir abriéndose, cohesionando las contradicciones, desplazándolas siempre por otras que la ideología dominante pudiera asimilar.

Por lo tanto, puede afirmarse que la crisis económica ha ejercido una profunda fuerza de cambio en la producción literaria hispánica, dando lugar a poéticas postcrisis que, de acuerdo con un amplio consenso de críticos hispanistas, pasa por una toma de conciencia, un cambio de perspectiva ideológica y un impulso que podría considerarse contracultural, con respecto a su tradición literaria inmediata.

La crisis económica también se hizo notar en el ámbito vasco, pero no puede hablarse de agencia a nivel de cambio cultural, tampoco en el campo literario, que hubiera provocado un giro estético en la literatura vasca hacia una literatura más crítica y con conciencia social. La asimetría en el nivel de influencia puede deberse a las también profundamente dispares realidades sociales y literarias a

Este capítulo ha sido publicado en el seno de los proyectos que desarrolla el Grupo de Investigación MHLI: IT 1579-22 (Gobierno Vasco), PID2021-125952NB-I00 (Ministerio de Ciencia e Innovación) y US 21/15 (UPV/EHU).

las que asomó la crisis económica, ya que el «letargo» que Becerra Mayor menciona con respecto al contexto hispánico no se reconoce en la sociedad y las letras vascas, donde, desde el tardofranquismo, no ha cesado una conciencia crítica en lo que atañe a los planos de organización social y de soberanía-identidad.

Si bien es cierto que en los años ochenta tuvo lugar en el contexto vasco un debate sobre la autonomía de la literatura, ello no respondía tanto a la reivindicación de una literatura desideologizada carente de crítica social, como a la necesidad de ampliar tanto la estética como la posición y los contenidos del socialismo realista y la poesía social. En definitiva, la tensión sociopolítica venía siendo una constante, al igual que el deseo y el anhelo de otras realidades posibles -sobre todo, pero no exclusivamente, por parte de la izquierda soberanista- que, según Becerra Mayor (2021), se activa en el ámbito hispánico a raíz de la crisis económica y el 15M. No hay que perder de vista que, por una parte, el proyecto soberanista vasco se fundamenta en el pensamiento utópico, en la esperanza de la posibilidad de construcción de una realidad otra y, por otra parte, en esa época (años previos y posteriores a la crisis económica) no puede obviarse la influencia del enfrentamiento político y armado en todas las dimensiones de la vida (intelectual) vasca. Quizás sea por todo ello que la propia literatura vasca no haya cesado de desarrollarse en una atmósfera de tensión y de continua reflexión al respecto.

En definitiva, la narrativa vasca reciente, y la literatura en general, no ha acostumbrado a desentenderse de la problemática realidad social. En lo referente al conflicto político, Rodríguez (2019) sitúa en la década de los noventa un *boom* en el que aquel es narrado desde su epicentro dentro de la tendencia literaria vasca de la época que Gabilondo (1998) interpreta como «exploración histórica acerca de su fundación como comunidad» (Rodríguez 2019, 508). La crítica coincide (Gabilondo 2006; Egaña 2015; Olaziregi 2017; Rodríguez 2019) al afirmar que algunas de las obras que narraron el conflicto pasaron al canon de la literatura vasca, haciendo una apuesta por relatos complejos, de acuerdo con la situación social. Efectivamente, como menciona Urzelai Vicente (2018), el canon literario vasco actual es una literatura del conflicto que continúa abordando la cuestión desde distintas perspectivas y posiciones.

De lo arriba expuesto se deduce que la etiqueta de 'literatura postcrisis' del ámbito hispánico no es homologable para el ámbito literario vasco, que podría identificarse más con un espacio de crisis o para la crisis. Sí es necesario señalar, sin embargo, que el carácter social, crítico y reflexivo de la literatura vasca se ha actualizado. Ello ha ocurrido en sintonía con los importantes cambios sociohistóricos que se venían gestando ya a finales del pasado siglo y han continuado desarrollándose a lo largo de las últimas décadas, especialmente los relacionados con el feminismo y las cuestiones de género,

en general, así como con la lucha armada de ETA. El cambio no se observa única y necesariamente en la temática, sino en la forma de abordarla y el lugar desde el que se hace.

2 La deuda intergeneracional

Los años en torno al 2008 son una época en la que el enfrentamiento violento entre ETA y las instituciones españolas está en activo. Se trata de un momento en el que ETA continúa apostando por la lucha armada, aunque no con la intensidad de los años ochenta –también conocidos como ‘años de plomo’–, pero sí lo suficiente como para producir 50 víctimas mortales entre 2000 y 2010, fecha esta última previa al cese definitivo de la lucha armada. También se trata de un periodo de ilegalizaciones de partidos políticos y coaliciones (Batasuna, Herri Batasuna y Euskal Herritarrok a partir del año 2003, tras un auto emitido por el juez Baltasar Garzón) y organizaciones políticas y culturales en torno a la izquierda *abertzale*, a partir de la Ley Orgánica de Partidos aprobada en 2002 bajo el gobierno del Partido Popular y apoyada también por el Partido Socialista Obrero Español. Las personas que habían pertenecido a las listas de los partidos políticos a los que se les acusaba de tener una vinculación directa con ETA no podían participar en nuevas listas, con lo que finalmente se ilegalizaron personas. También se clausuraron medios de comunicación (*Egin* y *Egin Irratia* en 1998, por orden del juez Baltasar Garzón y *Euskaldunon Egunkaria* en 2003, por el juez Juan del Olmo) bajo el lema «todo es ETA» (Torrealdei 2018), que perseguía, sobre todo, reducir los espacios de acción política y de enunciación del colectivo *abertzale*, ya sin ‘izquierda’, en muchos casos. Nunca consiguió demostrarse una vinculación orgánica entre los medios de comunicación ilegalizados y ETA. Hubo detenidos, encarcelados y torturados a los que luego se absolvió sin ningún cargo. De hecho, según las conclusiones del informe *Proyecto de investigación de la tortura y malos tratos en el País Vasco entre 1960-2014* (2017), llevado a cabo en colaboración entre Gobierno Vasco y el Instituto Vasco de Criminología, entre 1960 y 2014 hubo más de 3.415 casos de torturas policiales (Guardia Civil, Policía Nacional y Ertzaintza) a ciudadanos vascos y, entre 2000 y 2010, hubo más de 200 casos de tortura y malos tratos ratificados por las víctimas, varios de los cuales aplicaba el Protocolo de Estambul.

Cabe remarcar que, así como a las personas a las que se les ha acusado de pertenencia a ETA o colaboración (con o sin delitos de sangre) se les han aplicado sendas condenas, rara vez se han realizado/realizan investigaciones internas o aplicado condenas efectivas para los casos de tortura u otros tipos de violencia por parte de aparatos del estado. Afortunadamente, la referida es también una época

cercana a una fase de intento de resolución del conflicto, al menos por parte de ETA, que anuncia el cese definitivo de su lucha armada el 20 de octubre del 2011, abriendo el camino hacia el desarme del 2018. No existen avances por parte del estado español en lo referente a la investigación de las continuas vulneraciones de derechos humanos por parte de estamentos policiales o de los distintos gobiernos.

Sin duda, el contexto vasco llevaba mucho tiempo en crisis –comprendiendo como tal el cuestionamiento del *status quo* en términos tanto socioeconómicos como de status político-territorial– y, así las cosas, la crisis económica más reciente no resultó ser algo tan influyente como el fin de la lucha armada de ETA, que obligaba a reflexionar en frío sobre el coste del conflicto a nivel colectivo social y a intentar entender qué era lo que había ocurrido y cómo seguir adelante. En junio del 2011, Donostia fue elegida Ciudad Europea de la Cultura con un proyecto que tenía como lema la ‘Cultura para la paz y la convivencia’, lo que atrajo aún más la atención de la producción cultural al tema del conflicto.

Como afirma Rodríguez (2019), en el caso de la literatura vasca, el tema no era novedoso. Sin embargo, se había representado el conflicto mayoritariamente a través de las masculinidades hegemónicas, perspectiva que comienza a cambiar ya desde principios del nuevo siglo, cuando aflora una literatura que no sitúa a ETA y sus acciones en el centro, sino que desplaza el foco hacia la periferia, adoptando como perspectiva y/o tema a mujeres, las identidades sexuales no normativas y los niños y adolescentes. Así, el rango de ángulos se amplía al mismo tiempo que se aprecia cierta inclinación por temas relacionados con la genealogía del conflicto, es decir, los distintos eslabones de su devenir histórico, la (no) transmisión del mismo y la autocrítica y el reparto de responsabilidades (Elizalde, Ayerbe 2021).

Los tres temas arriba mencionados están estrechamente vinculados entre sí, abren paso a todo tipo de espectros y evidencian una voluntad de aportación a los discursos culturales sobre la temática desde distintos puntos de vista. Ello responde a la conciencia de que existe una deuda intergeneracional, término muy en boga en el ámbito hispánico para los efectos de la crisis económica pero que, en este caso, tiene más que ver con la historia y los afectos que con la economía, una deuda ya antigua que no se sabe ni cómo saldar. La literatura vasca continúa acompañando a la sociedad en su proceso de reflexionarse y explicarse a sí misma, tomando nuevas perspectivas para observar, especialmente, el conflicto político-armado más reciente; un conflicto político cuya última deriva armada ha sido ETA y que se halla estrechamente relacionado con la pérdida y reivindicación de soberanía del territorio vasco, pero cuya antigüedad y genealogía son difíciles de explicar.

La deuda a la que nos referimos consistiría en una explicación del porqué de la confrontación directa entre el estado español y ETA para

la gestión de un conflicto en esencia político en un marco democrático, confrontación que se ha extendido hasta la segunda década de este siglo. El porqué de haber seguido apostando por la lucha armada para obtener fines políticos y el de no haber activado desde el poder político una mayor voluntad para la negociación en lugar de hacer uso de la fuerza incurriendo en constantes vulneraciones de derechos humanos. Se trata de una explicación extremadamente compleja dirigida a las generaciones más jóvenes y que incluiría distintos agentes, aspectos afectivos, ideológico-identitarios e intereses políticos y económicos coyunturales, entre otros. Esta deuda también es responsabilidad del estado español, pero no parece haber desatado a día de hoy ninguna crisis a nivel colectivo capaz de activar la conciencia social frente a las vulneraciones de derechos humanos que de forma sistemática se han llevado a cabo en territorio vasco por parte de la democracia española. Cabe enmarcar esta realidad, junto con el abrumador éxito de *Patria* (2017) de Fernando Aramburu, en la hegemonía del discurso del consenso aplicado al conflicto vasco -o relato- en el entorno hispánico y su versión literaria.

3 El relato, el consenso... ¿ y el espectro?

Tras el desarme de ETA dio comienzo la lucha por el relato, una lucha cuyos márgenes dialécticos se hallaban ya preestablecidos desde sus inicios por el discurso del consenso estatal en lo referente a los conflictos nacionales internos de la España post-franquista. El ya previamente sedimentado discurso polarizante, maniqueo y beligerante, promovido no solo en escenarios de política formal, sino especialmente por los medios de comunicación, continuó su trayectoria tras el alto al fuego definitivo de ETA. Como concluye Velte (2016, 541) en el análisis del discurso de medios de comunicación en torno a presos de ETA entre 2011 y 2016

los discursos de los principales medios españoles no abordan el conflicto vasco desde una perspectiva de pacificación: visibilizan las posibilidades de escalación en mayor medida que las oportunidades de reconciliación. Los actores son agrupados en dos grandes grupos uniformes con intereses opuestos, y la resolución del conflicto entre ellos sólo se concibe mediante una *zero-sum orientation*: uno debe ganar y el otro perder. Bajo este esquema, el problema no es el conflicto mismo, sino el Otro: la derrota del exogrupo se convierte en el objetivo.

La modalidad de dicho discurso para los productos culturales de ficción ha sido estudiada por Miguélez-Carballeira (2017), identificando lo que denomina «poéticas post-ETA» cuya máxima expresión ha

sido el *bestseller Patria*. Según el análisis de la autora, forman parte de dicha poética la jerarquización de las víctimas que da lugar a un relato benevolente en torno a la violencia estatal, una postura claramente autocrítica y/o patologizante para con la relación entre sociedad vasca y la violencia, la representación de diversas formas de participación en el conflicto como actuaciones desconectadas del contexto histórico o la conciencia política y el alejamiento de toda compasión o empatía por la subjetividad de miembros de ETA. Las características de la poética coinciden con las identificadas por Velte (2016) para el periodismo y, por ende, también sus intenciones coinciden, como el propio Aramburu (Seisdedos 2016) reconoce al declarar para *Babelia* que «la derrota literaria de ETA sigue pendiente». Teniendo en cuenta las características de la literatura vasca que versa sobre el conflicto, la declaración de intenciones es aún más cruda: no hay que reflexionar sobre el tema, no tiene base político-ideológica alguna; ellos son los malos y nosotros los buenos. En definitiva, es la modalidad literaria del discurso del consenso que impera, y una sola novela parece haber bastado, de momento, para zanjar el tema a nivel hispánico.

Lejos de producir discursos mediáticos y culturales que pudieran servir para cimentar una paz para toda la sociedad, España se está decantando, en general, por una política revanchista y estigmatizante, que pasa por la derrota del Otro y que sin duda le habrá servido para fortalecer el Nosotros que hacía aguas en la época de la crisis económica. Según observa Miguélez-Carballeira (2022), ello no se ve reflejado únicamente en la literatura escrita originalmente en español, patrón cuya obra modelo es *Patria*, sino también en aquella originalmente escrita en euskera que pretenda ser publicada en castellano, afectando así al proceso de autotraducción, en el que el texto sufre adaptaciones de carácter ideológico discursivo para adaptarse a las poéticas del paradigma del consenso.

Existe un contraste llamativo entre, por una parte, el consenso actual para con el empeño por recordar la violencia de ETA y continuar estigmatizando y castigando a sus miembros, así como a la izquierda *abertzale* como perpetradores (en acción directa, indirecta o incluso en pensamiento), con una legislación diseñada *ad hoc*, y, por otra parte, el larguísimo silencio en torno a la memoria de los asesinatos llevados a cabo por el bando sublevado a partir de 1936 y del Franquismo, la impunidad de que gozaron aquellos perpetradores, así como las condecoraciones y recompensas de que han disfrutado hasta época reciente.¹ Independientemente de la eficacia puntual de

1 No ha sido hasta la implementación de la Ley 20/2022, de 19 de octubre, de Memoria Democrática que se han revisado y revocado condecoraciones y recompensas otorgadas por el régimen franquista. Por otra parte, solo se lleva a cabo la retirada de las

la realidad discursiva que se ha ido dibujando, lo cierto es que desde 1936 el número de víctimas provocadas por el terrorismo de estado, incluyendo la etapa post-franquista, es harto más elevado que el producido por cualquier otro agente y, sin embargo, la justicia y el reconocimiento no llegan a tiempo, algo que no ocurre a la inversa. Sin embargo, todo apunta a que, tarde o temprano, el discurso del consenso se agrietará también en el ámbito hispánico, como cuando empezaron a salir los muertos de las cunetas. Quizás pudiera ayudar a ese aire de cambio un acercamiento a literatura vasca por parte del público hispánico, pero lamentablemente no es algo que se impulse, ya que, como concluye Harrington (2022, 52-3), también en la época democrática, España «ha restringido el libre fluir de bienes culturales entre sus naciones constituyentes», especialmente cuando «algunos elementos de las culturas ‘periféricas’ insistieron en seguir ensanchando las bases de su poder cultural y político más allá de los límites ‘bien entendidos’ del orden constitucional de 1978».

3.1 El presente pretérito del trauma: genealogía del espectro y exorcismo

Todas las fechas mencionadas han tenido un gran peso y, dado el contexto, la literatura sobre el «giro espectral» abre vías para la interpretación de una parte de la producción de la literatura vasca en la que el pasado violento, más o menos lejano, sobreviene al presente. Ya en la década de los noventa, con *Spectres de Marx* de Jacques Derrida (1993), comenzó la profunda reflexión sobre los fantasmas o espectros que, en el fondo, no deja de ser una nueva invitación a considerar el tiempo humano como algo no lineal, y a cuestionar su tratamiento historicista tal y como se ha venido concibiendo a partir de la Modernidad. La literatura ha sido considerada como un espacio idóneo para habitar ese tipo de concepción espacio-temporal liminar y, por lo tanto, para la aparición de espectros, pudiendo ampliar el abanico a la ficción y a la producción artística en general. El espectro es algo que regresa del pasado no tanto porque se haya invocado a propósito, como la memoria, sino porque aparece problematizando el presente de forma involuntaria, de forma que, desde el punto de vista deconstructivista, tendría como propósito desestabilizar dicotomías establecidas, distinciones binarias y certezas ontológicas (Davis 2007; Derrida 1995). En este sentido, el espectro

mismas «cuando quede acreditado que el beneficiario, antes o después de la concesión, con motivo de haber formado parte del aparato de represión de la dictadura franquista, hubiera realizado actos u observado conductas manifiestamente incompatibles con los valores democráticos y los principios rectores de los derechos humanos» (BOE, núm. 252, <https://www.boe.es/eli/es/l/2022/10/19/20/con>).

tiene una gran potencia funcional crítica que cuestiona el orden establecido a nivel de poder, conocimiento y epistemología exclusiva. El espectro-fantasma es un elemento recurrente para la reivindicación de justicia y democracia, corporeizando personas y colectivos marginalizados, invisibilizados o deshumanizados. No hay que olvidar que el espectro no es únicamente símbolo de resistencia, sino que lo es previamente de derrota, y no todos los pasados traumáticos parecen producir fantasmas en la memoria (Gordon 2008), sino que estos son fruto de la violencia y los pasados traumáticos no reconocidos y/o negados.

En un momento en el que la narrativa oficial en torno al conflicto o los conflictos vascos pretende reducirse a un fenómeno de terrorismo y a un discurso oficial binario y jerárquico de víctima *versus* victimario, con poco margen para matices –especialmente teniendo en cuenta la vigilancia y la legislación que se ha ido desplegando desde la época de las ilegalizaciones–, no sorprende que la literatura vasca esté desbordada de espectros del pasado. Espectros con poder emancipador, que otorgan voz a lo subalterno y ofrecen alternativas a la historia oficial. Son espectros incómodos que desestabilizan no sólo la narrativa oficial promovida por el Estado español, sino también la propia de la izquierda *abertzale*. Precisamente, en las primeras aproximaciones a la temática del espectro en literatura vasca, llevadas a cabo por Olaziregi (2016; 2022), puede observarse cómo, mientras que en la novela *Twist* de Harkaitz Cano los espectros son José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala, secuestrados, torturados y asesinados en 1983 por los denominados Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), en *Amaren eskuak* (2006) y *Aitaren etxea* (2019) de Karmele Jaio esa figura corresponde a personajes ficticios miembros de ETA.

En las novelas mencionadas se hace referencia al espectro en forma de fantasma. Sin embargo, en este trabajo y para ofrecer una radiografía de más matices que se adapte a la realidad literaria vasca, por una parte, se amplía el corpus incluyendo, además de textos narrativos, obras dramáticas y, por otra parte, se adopta una acepción más amplia del espectro como el pasado que sobreviene al presente, no exclusivamente como el clásico fantasma externo al propio cuerpo de quien detecta su presencia, sino también como aquél que posee al individuo real y se manifiesta en el propio cuerpo en forma de enfermedad. Se trataría de un pasado traumático heredado somatizado un cuerpo presente, que a efectos prácticos cumple la misma función simbólica que el espectro ‘cotidiano’ y que a menudo aparece combinado con él en distintos trabajos literarios. *Jenijoplin* (2017) de Uxue Alberdi es un claro ejemplo del cuerpo enfermo como metáfora de la situación de la vía de la lucha armada: un cuerpo de mujer enfermo de sida que rechaza, en un principio, el tratamiento para su sanación, pero que más adelante termina aceptando. En esta novela

existe un paralelismo entre la evolución de la protagonista, Nagore, y la situación político-social, siendo ella misma una militante de la izquierda *abertzale*. Como ha identificado Urzelai Vicente (2018), en la narración se visibiliza cómo la lucha política, realidad cotidiana y absolutamente naturalizada desde la infancia para la generación de los setenta-ochenta, marcó a las personas en sus entrañas.

La referida realidad de continua tensión se representa como algo dado desde el inicio de la propia vida y también heredado, ya que Rafa Vargas, el padre de Nagore, aparece como el transmisor de la conciencia política y de clase, así como de la importancia de la lucha y el arriesgarse en la juventud. Así, el cuerpo enfermo de sida de Nagore, enfermedad por la que murió también su tía, funciona como somatización no ya solo de su historia, sino de una historia más extensa. El reconocimiento de la propia enfermedad y de la necesidad de ayuda, que en un inicio no reconoce y rechaza, impulsa a Nagore a reinventarse en distintos planos. Todo ello, como defiende Urzelai Vicente (2018), es fácilmente interpretable como el retrato de la versión más reciente del conflicto vivido en el contexto vasco y ofrece a la somatización, en un principio indeseable, del pasado violento tanto personal como generacional un valor positivo como oportunidad de detenerse y reconducir la (propia) realidad, de ‘exorcizar’ el pasado.

Es interesante, en esa consideración de la década de los ochenta como punto de inflexión, detenerse en las propuestas dramáticas de las que trataremos también más adelante, *Errautsak*² (Cenizas; estrenada en 2010, publicada en 2011), *Arrastoak* (Marcas; estrenada en 2014, publicada en 2016) y *Francoren bilobari gutuna*³ (Carta a la nieta de Franco; estrenada en 2016, publicada en 2019).⁴ La primera de ellas es un testimonio artístico de la gente del entorno de la izquierda *abertzale* que vivió su primera juventud en los ochenta; en este caso, lo que más se subraya es la desilusión y el cambio de sus sueños de juventud rebelde, el ver que la sociedad ha ido por otros derroteros y ellos con ella. Seis antiguos amigos y amigas se reúnen para despedir a su amiga Odei, recién fallecida tras una larga enfermedad. Aunque no aparezca en carne y hueso, es precisamente el espectro de Odei el que reúne a esas seis personas después de tanto tiempo, para enfrentarse a su realidad y a su pasado, lo que

2 Interpretada en colaboración entre las compañías Artedrama, Le Petit Théâtre de Pain y Dejabu Panpin Laborategia.

3 Interpretada en colaboración entre las compañías Artedrama, Le Petit Théâtre de Pain y Dejabu Panpin Laborategia.

4 Las tres obras dramáticas han gozado de un éxito muy notable por parte tanto de la crítica como del público, algo poco habitual en el contexto teatral vasco. Por ello, y porque la presencia de los espectros es una constante en todas ellas, se ha considerado interesante analizar sus narrativas en conjunto con los textos de prosa.

querían ser y lo que son. Su féretro ocupa una posición central de la escenografía desde un inicio y se dirigen verbalmente a ella a lo largo de toda la obra.

Como afirmaría el director de la obra *Ximun Fuchs* en la entrevista para un reportaje de la revista *Argia* (Guillan 2010), su intención era mostrar el pueblo desde la perspectiva del grupo teatral, especialmente la realidad de su generación, la que fue joven en los ochenta-noventa. Siguiendo una estética punk y macarra, los personajes logran el desahogo y la catarsis declamando todo tipo de improperios y eslóganes políticamente incorrectos. Al fin y al cabo, así como su enfermedad obliga a Nagore a iniciar un nuevo camino para poder sobrevivir, la muerte de Odei obliga a esos amigos que hacía tiempo que no se reunían a juntarse y mirarse en el espejo del pasado:

EIDER ¡El que quería vivir en un pueblo libre de personas libres, en un mundo libre! ¡Cómo cambian las cosas, camarada!

ZIGOR Han cambiado muchas cosas, sí, desde entonces.

ERRAMUN En el fondo nada.

KAIET Hemos cambiado nosotros.

FERMIN Y, por lo tanto, todo.

PILI Ya te digo... Fuck off!!

TODOS (*En coro grupal*) ¡¡Fuck off, fuck off, fuck off!!

ZIGOR Salvadnos queridos españoles, salvadnos honorables franceses! Los vascos no somos más que unos psicóticos esquizo-frénicos frustrados... Somos unos don nadie... ¡Por favor! ¡Os rogamos!... ¡Os necesitamos! (Elortza, Iturriaga 2011, 28)⁵

En las otras dos obras teatrales también adquieren un valor central la muerte y la reaparición del pasado, pero se le otorga un espacio más amplio al pasado, ya que en ambas dos el pasado violento y traumático que retorna se remonta a la guerra de 1936. En *Arrastoak*, la madre de Lur, la protagonista, y con la que no tenía contacto desde pequeña, fallece de sobredosis -la droga adquiere así un peso central, como en el trabajo de Alberdi- y siguiendo la pista de un collar que le deja, descubre la dramática verdad sobre su abuela, que era homosexual y que fue violada y asesinada en la guerra. Todo ello lo hace con la ayuda de Roberto, un psicoanalista que le ayuda en la crisis que se desata en Lur tras la muerte de su madre:

ROBERTO Nuestro cuerpo está lleno de marcas de los anteriores. Aunque nosotros no lo sepamos, nuestra identidad también está repleta de marcas de nuestros antecesores. Todo lo silenciado por consecuencia de un conflicto deja sus marcas. Y esas, aunque

5 Todas las traducciones de las obras teatrales son del Autor.

nosotros no lo sepamos, son marcas que se quedan en los rincones más oscuros de nuestro cuerpo. Y aunque nosotros no lo sepamos, emergen a la superficie en forma de pregunta. (Dejabu Panpin Laborategia 2016, 49)

Aunque el pasado que origina el conflicto se remonte a un pasado lejano, también el pasado de la juventud de la madre de Lur, los años ochenta, aparecen como otro eslabón doloroso que provoca víctimas y que, en la narración de la obra dramática, aparece como inmediatamente posterior a ese otro pasado, la generación a la que dio como fruto. De hecho, es especialmente interesante la reflexión que la compañía teatral aporta en el dossier de la obra explica que,

la década de los 80 fue una época donde la familia, la religión y la política eran las máquinas de represión, la Transición española no trajo la apertura que se esperaba y se mantuvieron en la sombra las antiguas estructuras de la dictadura. La tasa de desempleo era muy alta, muchos jóvenes no veían futuro, y no pocos murieron por sobredosis de heroína. Hipótesis: ¿No será que esa generación corporeizó el grito contra el silencio de la anterior? (114)

En el caso de *Francoren bilobari gutuna*, tanto la enfermedad como los espectros en su forma más clásica aparecen como representación del pasado traumático que irrumpe en el presente. La historia ocurre en un hospital al que acaban de llegar los huesos desenterrados de fosas comunes de la guerra de 1936 y, por una parte, los pacientes del hospital padecen enfermedades mentales y físicas que responden a distintos tipos de secuelas producidas por la guerra y, por otra parte, aparecen los fantasmas relacionados con aquellos personajes cuyas secuelas responden a una pérdida: la madre asesinada a la que nunca llega a conocer su bebé robado o la amante guerrillera fusilada, por ejemplo.

Lo interesante tanto de una obra como de otra es que ofrecen un final catártico que serviría como ejercicio de exorcismo del pasado traumático, realizado de forma colectiva y compartida, junto con el público. En *Arrastoak*, Lur, una vez descubierta la verdad, decide llevar a cabo un ritual en el que entierra el collar que le dio su madre y que pertenecía a su abuela biológica, que ella nunca conoció:

LUR A todas las mujeres que me habéis dado la vida: os devuelvo vuestro lugar. Para que yo encuentre el mío.

ROBERTO Todos buscamos nuestras marcas, preguntando a las marcas qué, quién, por qué. El dolor del pasado trae silencio: silencio que se contagia a través de generaciones, silencio que entierra toda palabra. Me basta con desenterrar las palabras para entender quién soy. Yo comenzaré en las preguntas de mañana. (Dejabu Panpin Laborategia 2016, 79)

Por su parte, *Francoren bilobari gutuna* termina con la lectura de una carta dirigida a la nieta de Franco. Esa carta es escrita y leída por un niño que se encuentra hospitalizado con leucemia y que escribe cartas a su madre a la cárcel, que se encuentra presa y todo hace pensar que se trata de una presa política de ETA:

IÑAKI Hola, María del Carmen Esperanza Alejandra de la Santísima Trinidad Martínez-Bordiú y Franco. Yo soy Iñaki: i-ña-ki, sin más. Te vi en la sala de espera del hospital, en una revista. Tú eres la nieta del cerdo. Joxan decía que tu abuelo era un gran cerdo. Y le escuché a un médico que tu abuelo iba a comprar el hospital, pero no lo ha comprado y eso está muy mal. Hay que hacer lo que se dice, porque, cada uno tiene que hacerle frente a lo suyo. Mi madre está en la cárcel. ¿Tú has estado alguna vez en la cárcel? Pues, deberías estarlo. Guillermo, Guillermo es un payaso, sí, Guillermo y yo estamos preparando un teatro y si no estás en la cárcel o en un hospital no lo vas a ver. Ya me gustaría ir a una cárcel y verte a ti allí. No sé si te lo he contado, pero Joxan tenía un cacho de metal en la cabeza, y se ha muerto. Yo tengo leucemia y estoy vivo. Por eso te escribo esta carta. Por eso y porque te quiero dar algo que me dio Joxan, porque Joxan se acordaba mucho de ti y de tu familia. Solo es un trozo de metal, pero he pensado devolvértelo a ti. Era de tu abuelo. (*Una catársis: carnaval, aquelarre, un funeral salvaje*). (Artedrama et al. 2019, 119)

Como puede observarse en la acotación, tras la lectura de la carta se desarrolla en la escena un ritual catártico para dar cierre a la obra. Así tanto en este caso como en el anterior el exorcismo del pasado que retorna no consiste tanto en representar un momento de reflexión y revisión, sino que responde a una acción catártica de carácter mucho más espiritual y afectivo que pasa por la detección del pasado traumático, de esa herencia intergeneracional que reaparece en forma de enfermedad, su materialización en un objeto y el entierro o la devolución del objeto, intentando así cerrar el círculo de la transmisión del trauma.

Volviendo a la narrativa, son también obras en las que el tema del conflicto y la arqueología del sufrimiento se mezcla con la enfermedad, en este caso mental, las novelas *Amaren eskuak* (2002) (*Las manos de mi madre*, 2008) de Karmele Jaio, *Rosa itzuli da* (Rosa ha regresado; 2018) de Pako Aristi, donde la protagonista es mujer y su descubrimiento del pasado ocurre a la vez -y gracias a- que aflora el pasado reprimido de la madre, consecuencia de la demencia. Los pasados que se recuperan son distintos y también el papel de la figura protagonista con respecto al conflicto. La protagonista de Jaio ha reprimido el recuerdo de su exnovio, que se dio a la clandestinidad

como miembro de ETA, que retorna como un fantasma para Nerea y, en el caso de Aristi, la pérdida de memoria de la madre hace que Rosa, protagonista y miembro de ETA recién salida de la cárcel, descubra el pasado militante y homosexual de su madre que desconocía, lo cual resulta interesante, ya que, como veremos más adelante, muchas de las ficciones presentan a los protagonistas del conflicto como militantes que toman un testigo intrafamiliar.

Además del ingrediente de la enfermedad, otra característica de la aparición o el retorno del pasado traumático espectral al presente en el caso de la literatura vasca sobre el conflicto es que no ocurre siempre desde el mundo de los muertos. La figura del desaparecido, clandestino o preso y su aparición en telediarios o fotos, por ejemplo, cobra el mismo valor en la ya mencionada novela de Jaio, o en *Atertu arte itxaron* (2015) (*Los turistas desganados*, 2017) de Katixa Agirre. En este último caso el espectro es el padre de la protagonista (Ulia), que pasa de estar muerto a ser un preso de ETA. Su madre le dijo desde pequeña que su padre murió antes de que naciera, pero más tarde le cuenta la verdad, que resulta para Ulia complicada de asimilar. También en la narración breve *Politika albisteak* (2004) (*Actualidad política*, 2009) de Eider Rodríguez, donde la protagonista padece algo similar a una esquizofrenia paranoide, aparece la imagen del exnovio en el televisor de la cocina como un espectro. Joseba se fue a la clandestinidad como miembro de ETA e Idoia le espera desde hace 16 años, encarnando la versión vasca contemporánea de la figura de Penélope. Idoia vive con su madre, que es descrita de forma fantasmagórica, de forma que el lector no sabe si está o no viva, personaje que, a su vez, todavía sigue viendo en sueños ejecuciones de la época de la guerra del 36. Los fantasmas de distintas épocas y modalidades aparecen una vez más entremezclados en el relato que, finalmente, se desvanece como si de un fantasma se tratase:

El vapor ha humedecido el televisor, y las imágenes, el Joseba de la televisión, el presentador y los policías se distinguen ahora como los álamos a través de la ventana. Los rostros de Idoia y de su madre también se borran más que de costumbre. Las palabras no tienen peso, no se oyen, no se dicen. (Rodríguez 2009, 31)

En general, la aparición espectral del pasado muestra, en la literatura vasca que toca el tema del conflicto político armado, una situación de crisis contemporánea marcada por un trauma colectivo pasado sin resolver, que se arrastra durante generaciones; no en vano, la crisis aparece también en forma de enfermedad física o mental. La línea que separa pasado y presente se desdibuja y no solo las marcas sino incluso las propias raíces del dolor toman presencia y se materializan de distintas maneras. Los personajes femeninos cobran un protagonismo casi absoluto en las historias y, en este contexto, aflora

la otra característica central de esta literatura: la disyuntiva entre transmitir o no transmitir a la siguiente generación la propia historia en relación al conflicto.

3.2 Contarlo o no contarlo: mujeres desafiando al espectro

Junto con el tema de la aparición del pasado traumático en la literatura vasca, será necesario abordar el de la transmisión de la memoria traumática y, especialmente, la tentación de detenerla, respondiendo al mencionado deseo de saldar la deuda intergeneracional, de proteger a la próxima generación evitando la transmisión de la memoria traumática. La memoria comunicativa (Assmann 2008), aquella que se transmite en el ámbito privado y que tiene una duración limitada, aparece muy a menudo representada en la literatura vasca sobre los conflictos históricos político-armados y son muchas las obras en las que, el retorno del pasado traumático y la problemática sobre la transmisión de la memoria aparecen estrechamente vinculados de distintas maneras. Se trata de un elemento clave en muchas creaciones literarias tanto narrativas como teatrales donde los personajes femeninos adquieren una centralidad casi absoluta. La agencia que transmite o no transmite el relato en el ámbito privado con el fin de deshacerse del espectro tiene, salvo en contadas excepciones –como *Jenisjoplin*– nombre de mujer.

La preocupación por la gestión de los espectros, por la transmisión del pasado traumático a las siguientes generaciones aparece en muchas de las novelas y obras dramáticas arriba mencionadas. En el caso de *Jenisjoplin*, es el padre el transmisor y, al final, la protagonista se ve impulsada a revisar aquello que le ha venido dado y en lo que se ha involucrado. En *Arrastoak* y *Francoren bilobari gutuna*, el descubrimiento y exorcismo del pasado silenciado cobra valor sanador. También el proceso de recordar tiene connotaciones positivas en el caso de la novela de Jaio y Aristi, en este caso, tratándose ya de las memorias de la figura materna, que en su día optó por silenciar y reprimir su pasado. Otra novela interesante al respecto es *Martutene* (2012) de Ramón Saizarbitoria, por la decisión de Julia de no dar a su hijo Zigor la carta que su padre, militante de ETA, le escribió antes de morir y, en consecuencia, intentar detener la transmisión del conflicto. Algo similar ocurre en la arriba mencionada novela de Agirre (2015), con el personaje femenino de la madre que no transmite a su hija la verdad sobre su padre, miembro de ETA, con el fin de protegerla. El mismo tema se repite en *Hitzontziak* (2017) de Xabier Montoia, donde la madre tampoco le transmite a su hija ninguna información sobre su padre, que en la época de los setenta-ochenta participó en luchas obreras, robó bancos para dar dinero a colectivos de la izquierda *abertzale* al estilo de los Comandos Autónomos

Anticapitalistas, acabó teniendo muchos problemas con las drogas y murió joven. La curiosidad por saber quién fue su padre, hace que ella se sienta perdida y se enamore de un camarero que, casualmente, era el mejor amigo de su padre.

El personaje femenino-materno se relaciona directamente en estos trabajos con la memoria comunicativa, y en las novelas de Saizarbitoria, Agirre y Montoia se representa una mujer-madre que, en ausencia del padre, decide no transmitir a su hija su pasado paterno con el fin de evitar la transmisión del conflicto intergeneracional. Esa representación puede leerse bien como algo que describe el propio conflicto, como algo familiar o como único recurso del que echar mano para preservar la vida de la siguiente generación, pero, en cualquier caso, poco tiene que ver con la manera de representar el rol de la mujer-madre de la poética post-ETA en *Patria* que, como afirma Olaziregi (2018), es marcadamente estereotipada. Como apunta Urzelai Vicente (2018), en el imaginario colectivo los hombres cumplen la función estereotipada de hacer la guerra y las mujeres la de hacer la paz. Sin embargo, el hecho de reprimir el pasado a nivel verbal no significa que vaya a desaparecer y, como ya ha sido mencionado, no son pocas las obras que analizan ese movimiento como continuador del conflicto. El dilema entre transmitir o no transmitir el pasado traumático se hace especialmente palpable en el ya mencionado relato fantasmagórico de Rodríguez (2009), la madre de Idoia en ocasiones se arrepiente de haberle contado a su hija las historias de la Guerra Civil, pero, como ya hemos señalado, a continuación se remarca la imposibilidad de olvidarlo, la presencia de los muertos en aquella guerra:

En días como el de hoy, la madre de Idoia se arrepiente de haberle contado a su hija cosas sobre la Guerra Civil. Sin embargo, sesenta y seis años después, sigue oyendo en sueños los alaridos que suben del precipicio. El vuelo de los infelices atravesando el silencio. Últimos irrintzis como aullidos de perro. Ignacio. Esteban. Sebe. Martín. Ni siquiera los animales hacían ruido, alertas como estaban. Recuerda con inocente memoria infantil las elegías sin letra de los que sabían de su muerte mientras caían por el precipicio. No solía querer ir a hacer la colada al río, el agua llegaba teñida de sangre, y las ramas que se partían bajo sus pies eran huesos jóvenes a medio pudrir. Aún hoy son muchos los que, frente al precipicio, se reúnen en torno a un sencillo homenaje, como si tantos años después tuvieran más cerca la libertad. Aún lloran. (Rodríguez 2009, 26)

En realidad, se cree responsable de la situación de su hija y siente un profundo sentimiento de culpa:

Los gritos que llegan desde la habitación se asemejan a los de una parturienta. Cualquiera diría que la madre de Idoia está pariendo, que se está rompiendo en dos. A veces le parece que ella es la culpable de la situación de su hija, sobre todo, cuando le traiciona la conciencia; pero en seguida se le olvida. Al momento se le olvida que ella es, en gran medida, la culpable de la situación que sufre su hija. (29)

En el relato la realidad está totalmente espectralizada, los fantasmas habitan la casa y, especialmente, la cocina, que tiene varias marcas simbólicas de la izquierda *abertzale*, algunas de ellas relacionadas con ETA. El ambiente es asfixiante, está lleno de dolor, de espectros, y la única que parece estar viva tampoco parece estarlo del todo. Así las cosas, habitan la misma casa, la misma cocina, los fantasmas de la Guerra Civil, los de aquellos que no pudieron olvidarlo y los de sus descendientes, muertos en vida. Aparece, del mismo modo, el sentimiento de culpa y responsabilidad de ese personaje maternal femenino por la transmisión del pasado traumático, como si fuera posible desvanecerlo con el silencio, cuando en realidad, todos esos espectros habitan la casa. La realidad de Idoia, que toma el aspecto de paranoia esquizoide, es un ahora lleno de pasado, un ambiente que parece post-conflicto pero que no termina de serlo, ni para ella ni para quien lee, que evidentemente detecta las grietas de una realidad aparentemente tranquila, apacible: un guardaespaldas en la plaza, la ilegalización de un partido político y la detención de una persona. Es un relato-palimpsesto de la realidad espectral del contexto vasco a inicios del nuevo milenio.

Frente a la represión del pasado en términos de memoria comunicativa, como si el conflicto fuese una cuestión familiar que pudiera resolverse a nivel individual, en *Francoren bilobarri gutuna* se aportan reflexiones sobre esa misma importancia de no cargar con el conflicto a la siguiente generación, pero precisamente al contrario, es decir, descubriendo la verdad y por la vía de una sanación no solo individual, sino colectiva, reconociendo así el carácter colectivo del conflicto:

ANDONI Para sanar un trauma de a nivel de comunidad, para cerrar la herida, hay que extraer en primer lugar aquello que ha causado el dolor. Las heridas que cicatrizan sobre el motivo del trauma jamás se sanan del todo y pasan de generación en generación. Es indispensable expulsar la enfermedad y devolverla al mundo, para evitar que se reproduzca una y otra vez. (Arredrama et al. 2019, 60)

Así, Andoni, que es médico, invita a su compañero de trabajo Miguel, que acaba de descubrir que es un bebé robado y que su insomnio y pesadillas están relacionadas con ello, a enfrentarse a su pasado y transformarlo en el presente para no seguir proyectándolo al futuro:

ANDONI Tus hijos e hijas no se merecen tus pesadillas, Miguel.
Dales tierra... Incinera esos huesos... Haz lo que quieras... Pero no se los pases a tus sucesores... (102)

4 **A modo de conclusión: contarlo o no contarlo, en español**

La narrativa vasca –y literatura, en general– de finales del siglo XX y principios de milenio ha sido y es una literatura de crisis, en la medida en que se trata un espacio cultural donde la reflexión y crítica social se han desarrollado de una manera mucho más auténtica (con variedad de matices y perspectivas) que en espacios de enunciación como los medios de comunicación, por poner un ejemplo. Es por ello que, desde un punto de vista comparatista, su evolución en la época que sucede a la crisis económica del 2008 dista mucho de la hispánica, que experimenta un giro hacia la conciencia y crítica social. Sin embargo, el cese definitivo de la lucha armada de ETA en 2011 y el posterior desarme de 2018 sí que produjeron ciertos cambios en la narrativa vasca. Como puede observarse en el análisis de obras tanto narrativas como dramáticas, en el nuevo milenio, y de forma más notable a partir de 2010, el pasado traumático reaparece en la literatura vasca una y otra vez de distintas formas, haciendo patente la necesidad de saldar la deuda intergeneracional relacionada con el conflicto vasco y poder canalizarlo. Es por ello que junto a los espectros aparece el dilema de contarlo o no contarlo, transmitir la propia memoria o no hacerlo. Parece que, en definitiva, los escritores vascos han decidido contar: imaginar y narrar qué podría ocurrir por no contar, qué no podría pasar, cómo quizás daría lo mismo o cómo quizás no es solo cuestión de contar.

Una imagen global de la literatura vasca analizada en este trabajo muestra también que, a diferencia de la situación de la literatura hispánica sobre el conflicto vasco, el conjunto de la literatura vasca no responde a los criterios discursivos marcados por el consenso y su poética post-ETA. Ello no significa que no existan obras sobre el conflicto que pudieran incluirse en dichos parámetros, como propone Miguélez-Carballeira (2022), sino que el panorama general no responde a esos límites: la figura del/la militante puede aparecer contextualizada en una situación política, la situación del conflicto puede colocarse dentro de un ‘proceso’ histórico, se puede mostrar la subjetividad del/la militante y empatizar con él/ella. Sin embargo, ello no significa que el enfoque sea maniqueo, ya que, a pesar de las mencionadas características de la literatura vasca sobre el conflicto vasco, todo ello aparece muy a menudo de la mano de una problematización sobre la deriva del conflicto. Esa es la realidad literaria a derrotar a la que se refiere Aramburu, una realidad discursiva del área de la ficción que no alimenta el relato hegemónico confrontativo y basado

en esquemas binarios rígidos, como víctima *versus* victimario, vencedores *versus* vencidos o, en definitiva, buenos *versus* malos, que dividen la sociedad en grupos estancos y aparentemente incompatibles.

La propia literatura vasca también requería no la derrota sino la superación de esa necesidad de indagar en el trauma colectivo pasado-presente, sus porqués, su transmisión, sus raíces, para poder tratar otros temas sociales para los que no quedaba tanto espacio. Sin embargo, en el corpus que he manejado para este trabajo se hace patente también cómo el ingrediente del género aparece de forma casi constante con más o menos centralidad y se trabaja de forma interseccional con el del conflicto político: se cuestiona especialmente su rol reproductivo dentro de los esquemas del conflicto, tanto a nivel biológico como de relato, representando roles que problematizan o contradicen los estereotipos. Se observa, en definitiva, en ese movimiento hacia los márgenes de la literatura vasca sobre el conflicto al que se refiere Rodríguez (2019), un deseo no sólo de ofrecer nuevas visiones sobre aquél desde puntos de vista más marginales, sino también de cambiar el tema, de hablar también sobre esos otros márgenes y sus intersecciones. Además de los ya referidos trabajos son ejemplo de ello *Aitaren etxea* (2019) de Karmele Jaio y *Turista klasea* (2020) de Kattalin Miner, entre otros.

La literatura vasca ha ido ampliando progresivamente el espectro de conversaciones con sus fantasmas, representándolos y dándoles voz y/o forma (mujeres y hombres encarcelados, torturados, asesinados por ETA o por las fuerzas de seguridad del estado). La literatura hispánica, sin embargo, parece no querer dar voz a todos sus espectros, especialmente a los más contemporáneos, y preferir acallarlos con el ruidoso discurso del consenso sobre el conflicto vasco y sus poéticas post-ETA. Efectivamente, como plantea Sarrionandia (2009, 7) en la introducción del libro de relatos de Rodríguez,

la sociedad ha creado sus propias defensas: se crean programas de televisión y reportajes en periódicos y revistas para ocultar el mundo de los fantasmés, queriendo taparlos con realidades y fantasías en ese atractivo, fabuloso y continuado espectáculo que se organiza.

En este caso, destapar los fantasmas supondría agrietar o incluso romper un consenso que es ya casi sagrado, echar por tierra las energías dedicadas a la construcción del espectáculo, así como los beneficios que aporta el preservar la idea del *Otro* bárbaro incivilizado⁶ para fortalecer el *Nosotros* hegemónico colmado de valores positivos.

⁶ El tema de la otredad para este contexto ya ha sido ampliamente analizado por autores varios, siendo quizás las versiones más recientes los últimos trabajos de Gabi-londo (2022) y Atutxa (2022).

A pesar de todo ello, la literatura no deja de ser el espacio y la grieta por la que se deslizan los fantasmas, como la escritora Sara Cárcamo, autora de la primera novela del ámbito literario hispánico que aborda el tema del conflicto vasco sin respetar los límites de las poéticas post-ETA. Esta escritora de Bilbao víctima de un atentado de ETA, autora de la novela *Modos de devenir fantasma* (2021), vivió el 15M estando en Madrid y aquello le hizo cambiar de idea sobre el régimen del 78 y ETA. Fue por ello que decidió escribir una novela donde se acercaba tanto a la subjetividad de la víctima como del miembro de ETA, pudiendo empatizar con ambos dos. Dadas las circunstancias, no es de extrañar que la primera novela publicada en el ámbito hispánico desde esta perspectiva sea una novela fantasma escrita por una escritora, ya que no es más que un ejercicio meta-ficcional del escritor Juanjo Olasagarre. En su última novela *Mamu eratortzeko moduak* (2021), la propia obra se presenta como la traducción de un original español (ficticio) escrito por Sara Cárcamo (ficticia), que ganó la beca Giza Eskubide, Bizikidetzeta eta Lankidetzeta Literatur beka (Beca Literaria de Derechos Humanos, Convivencia y Paz, ficticia). Así, esta novela de Olasagarre, protagonizada por fantasmas, además de merecer ser estudiada con más profundidad por la interesante propuesta que aporta al área de literatura vasca sobre la temática, sirve también como guiño e invitación a la literatura hispánica a aprovechar ese giro hacia la conciencia y preocupación social para atender también la otra deuda intergeneracional y dar voz a sus fantasmas.

Bibliografía

- Agirre, K. (2015). *Atertu arte itxaron*. Donostia: Elkar.
- Alberdi, U. (2017). *Jenisjoplin*. Zarautz: Susa.
- Aristi, P. (2018). *Rosa itzuli da*. Donostia: Erein.
- Artdrama, Le Petit Théâtre de Pain & Dejabu Panpin Laborategia; Iturriaga, U.; Elortza, I. (2019). *Francoren bilobari gutuna*. Zarautz: Susa.
- Assmann, J. (2008). «Communicative and Cultural Memory». Erll, A.; Nünning, A. (eds), *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 109-18.
- Atutxa, I. (2022). *Barbaroak eta zibilizatuak*. Tafalla: Txalaparta.
- Becerra Mayor, D. (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Barcelona: Bellaterra.
- Davis, C. (2007). *Haunted Subjects: Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*. Basingstoke: Palgrave MacMillan.
- Dejabu Panpin Laborategia (2016). *Arrastoak*. Donostia: EHAZE-Antzerkizale Elkartea.
- Derrida, J. (1993). *Spectres de Marx*. Paris: Éditions Galilée.
- Derrida, J. (1995). *Espectros de Marx*. Madrid: Editorial Trotta.
- Egaña, I. (2015). «Ihesaren fantasia: azkenaldiko euskal nobela eta indarkeria politikoa». *Jakin*, 209, 53-67.
- Elizalde, A.; Ayerbe, M. (2021). «The Obsessions of Terror: The Literary Motifs». Iztueta, G. et al. (eds), *Heimat Und Gedächtnis Heute*. Berlin: Peter Lang Publishing Group, 167-78.
- Elortza, I.; Iturriaga, U. (2011). *Errautsak*. Bilbo: Artezblai.
- Etxeberria, F. et al. (2017). *Proyecto de investigación de la tortura y malos tratos en el País Vasco entre 1960-2014. Informe final*. Secretaría General de Derechos Humanos. Convivencia y Cooperación del gobierno Vasco; Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea. https://www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/10779/INFORME_FINAL_-_investigacion_tortura_y_malos_tratos_18-12-2017.pdf
- Gabilondo, J. (1998). «Terrorism as Memory: The Historical Novel and Masculine Masochism in Contemporary Basque Literature». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, 2, 113-46. <https://doi.org/10.1017/9781787445314.009>
- Gabilondo, J. (2006). *Nazioaren hondarrak*. Bilbo: Servicio de Publicación de la Universidad del País Vasco.
- Gabilondo, J. (2022). «Turismo-pornografía postimperial y terrorismo: el fenómeno Patria». Claesson, C. (ed.), *España comparada. Literatura, lengua y política en la cultura contemporánea*. Granada: Editorial Comares, 73-99.
- Gordon, A. [1997] (2008). *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Guillan, O. (2010). «Belaunaldi baten errautsak». *Argia*, 21 de noviembre. <https://www.argia.eus/albistea/belaunaldi-baten-errautsak>
- Harrington, T. (2022). «Apartheid lingüístico y violencia acechante: elementos esenciales del sistema de producción cultural en la España 'democrática'». Claesson, C. (ed.), *España comparada. Literatura, lengua y política en la cultura contemporánea*. Granada: Editorial Comares, 33-54.
- López-Terra, F. (2019). «Representación y agencia en la España poscrisis». Claesson, C. (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata Editorial, 121-56.

- Luis Mora, V. (2019). «El sujeto nómada y líquido como modelo subjetivo de la crisis económica». Claesson, C. (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata Editorial, 157-85.
- Miguélez-Carballeira, H. (2017). «Ocho apellidos vascos and the Poetics of Post-ETA Spain». *International Journal of Iberian Studies*, 30(3), 165-82.
https://doi.org/10.1386/ijis.30.3.165_1
- Miguélez-Carballeira, H. (2022). «La cultura del consenso como lenguaje literario». Claesson, C. (ed.), *España comparada. Literatura, lengua y política en la cultura contemporánea*. Granada: Editorial Comares, 55-72.
- Montoia, X. (2017). *Hitzontziak*. Zarautz: Susa.
- Olasagarre, J. (2021). *Mamu eratortzeko moduak*. Donostia: Elkar.
- Olaziregi, M.J. (2016). «Hain hilik, hain bizirik. Harkaitz Canoren *Twist* edo belarrak ezabatu ez zuena». Arroita, I.; Otaegi, L. (eds), *Oroimenaren lekuak eta lekukoak*. Bilbo: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 171-84.
- Olaziregi, M.J. (2017). «Literatura vasca y conflicto político». *Diablotexto Digital*, 2, 6-29.
- Olaziregi, M.J. (2018). «A vueltas con la madre patria». *Politika*.
<https://www.politika.io/fr/article/a-vueltas-con-madre-patria>
- Olaziregi, M.J. (2009). «La recuperación de la memoria histórica en la novela contemporánea vasca». *Euskera Ikerketa Aldizkaria*, 2(54), 1027-47.
<https://doi.org/10.59866/eia.v2i54.231>
- Olaziregi, M.J. (2022). «Iragan gatazkatsuen irudi espektralak Jaioren eleberrietan». Olaziregi Alustiza, M.J.; Elizalde Estenaga, A. (eds), *Karmele Jaioren literatura, emozio gorpuztua*. Bilbo: Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, 49-63.
- Rodríguez, E. (2009). «Actualidad política». *Y poco después ahora*. Trad. de E. Rodríguez. Donostia: Ttarttalo, 23-31. Trad. de: *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa, 2004.
- Rodríguez, E. (2019). «Relatar desde el margen: género, identidad sexual e infancia en la literatura acerca del conflicto vasco». *Fontes Linguae Vasconum*, 128, 505-26.
<https://doi.org/10.35462/FLV128.6>
- Sarrionandia, J. (2009). «Prólogo». *Y poco después ahora*. Trad. de E. Rodríguez. Donostia: Ttarttalo, 5-7. Trad. de: *Eta handik gutxira gaur*. Zarautz: Susa, 2004.
- Seisdedos, I. (2016). «Fernando Aramburu: 'la derrota literaria de ETA sigue pendiente'». *El País*, 2 de septiembre.
https://elpais.com/cultura/2016/09/02/babelia/1472803960_123533.html
- Torrealdai, J.M. (2018). *Asedio al euskera. Más allá del libro negro*. Donostia: Txertoa.
- Urzelai Vicente, A. (2018). «Jenisjoplin: identitatearen berrasmateza». *Egan*, 71(3-4), 97-122.
- Velte, S. (2016). «La representación de los presos políticos vascos en la prensa española (2011-2016)». *Discurso & Sociedad*, 10(3), 491-544.

Literatura gallega

Imaginarios dóciles, ansiedades soberanas

Límites políticos de la imaginación distópica

Pablo Pesado

Xunta de Galicia / Profesorado de Ensino Secundario Obrigatorio, España

Abstract Dystopian fiction, by projecting alternative futures, serves as a mirror reflecting the worst possible outcomes of contemporary issues and reveals a society's political anxieties from a specific historical period. This chapter explores what has been excluded from that range in a selection of dystopian and post-apocalyptic science fiction written in Galician between the onset of the financial crisis in 2008 and 2022: the absence of visions of an independent Galicia. The author concludes that this omission results from both a lack of political imagination and the effects of normalization processes.

Keywords Dystopia. Galician Studies. Galician literature. Nationalism Studies. 2008 financial crisis.

Índice 1 Introducción: crisis y distopía en la Galicia contemporánea. – 2 Hermenéutica, distopía y nación: algunos apuntes metodológicos. – 3 Una mirada en bruto a la narrativa distópica gallega (2008-22). – 4 Algunas huellas de un tabú ficcional. – 5 Una excepción que confirma la regla: *Obediencia* de Antón Lopo. – 6 La renacionalización española contemporánea de las clases letradas gallegas. – 7 Normalización y despolitización narrativa. – 8 Conclusiones.

1 Introducción: crisis y distopía en la Galicia contemporánea

Entre los años 2008 –fecha usada comúnmente para señalar el inicio de la crisis financiera– y 2022, límites temporales de este artículo, la ficción de tipo distópico ha florecido en todos los medios artísticos y con relativa independencia del nivel cultural del público objetivo. La distopía ha sido fértil en plataformas de streaming como Netflix, pero también en ese sector del campo literario que Pierre Bourdieu (2002) denominaba «producción restringida», elaborada por escritores para ser consumida por otros escritores. La ficción distópica se ha convertido en uno de los formatos más transversales, internacionales e intermediales del presente postcrisis. Los distintos sistemas literarios situados en el Estado español han registrado también esta corriente de popularidad, que parece estar en proceso de canonicación e institucionalización; así lo indica la dedicación del XXXVI Encuentro de Verines de 2020 a la «literatura distópica en las letras españolas actuales» –entre las cuáles eran incluidas las literaturas vasca, catalana y gallega. En el año 2015, el escritor Manuel Rivas podía usar en una entrevista con total naturalidad una terminología que hacía no mucho había sido específica de la teoría literaria y de la genología: «En vez de ir hacia la utopía nos dirigimos a la distopía» (Avalle 2015).

Las causas de esta sobrepoblación de los productos distópicos parecen evidentes, especialmente si tenemos en cuenta que no han ido acompañadas de un aumento correlativo de la popularidad de las utopías. La ruptura de la tendencia alcista en los niveles de calidad de vida de los países de la OCDE parece haber producido una modificación del horizonte optimista de futuro característico de la mayor parte del siglo XX. La vivencia cotidiana del desarrollo histórico ya no es de progreso, sino de un retroceso más o menos paulatino. La popularidad del eslogan «la primera generación que vivirá peor que sus padres» es apenas un síntoma más de una patente transformación de las expectativas de futuro. Esta modificación de tendencia ha coincidido en el tiempo con la socialización de la certeza sobre la llegada del cambio climático, y con ella la asunción de un escenario apocalíptico que parece inminente.¹ Sea porque lo que cuentan las distopías nos parece plausible, sea por alguna forma de duelo anticipativo,

Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación «Campo Editorial e Cultura Autónoma: Institucionalizaçao e Industrializaçao do libro na Galiza (1978-2026)» (PID2022-139351OB-I00) financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER, UE.

1 La pandemia del covid iniciada en 2019, cuyo impacto en la literatura no podrá ser tratado aquí, parece haber agravado el apocalipticismo generalizado, como prueba el auge de las teorías de la conspiración y su expansión internacional.

sea porque encajan con el tono pesimista de la vida diaria, la preferencia global por este subgénero es, si no completamente comprendida, desde luego si muy comprensible.

Como avanzaba anteriormente, el sistema literario gallego no ha permanecido ajeno a esta tendencia ficcional; y si bien entra dentro de lo predecible que la parte se comporte como el todo, hay algo de excepcional en este caso. Debido al enorme peso concedido a la sociedad agraria tradicional como referente de identidad nacional gallega durante la mayor parte del siglo XX, la aparición de subgéneros literarios característicamente modernos y urbanos ha sido bastante tardía.² En particular, la ciencia ficción en sentido estricto no apareció en el repertorio de la literatura gallega hasta ya avanzada la mitad de la década de 1970. El prestigio de ese tipo de códigos ficcionales ha sido, desde entonces, muy discreto: poco cultivados, poco premiados y finalmente poco recordados. Por todo esto resulta tan llamativo que en la última década se haya producido lo que bien podría ser descrito como una ‘explosión’ de la narrativa especulativa, en particular de aquella que presenta sociedades despóticas y futuristas.

La pregunta que quiere formular este artículo no atañe, sin embargo, a esa particular abundancia distópica; al contrario, quiere aprovecharse de ella –del tamaño razonable de esa muestra–, para intentar comprender cómo ha evolucionado la conciencia política de lo que más tarde denominaré ‘clases letradas gallegas’ durante el período 2008-22. Pues tan relevante como la conciencia apocalíptica de las escritoras y escritores gallegos con posterioridad a la crisis ha sido su renuencia a pensar algunos aspectos clave de la política del presente. Para intentar analizar esa evolución, seguiré un recorrido con tres etapas. Primero, propondré un modelo metodológico de análisis centrado en la tradición hermenéutica post-alegórica de la utopía. Después, expondré las particularidades de mi corpus buscando las regularidades y las grandes ausencias, así como propondré algunos breves estudios de caso. Por último, sugeriré dos hipótesis paralelas para comprender el que, a mi parecer, es el gran interrogante de la imaginación narrativa gallega postcrisis: ¿por qué la Galicia del futuro que ha imaginado la narrativa gallega reciente nunca alcanzó la independencia política?

2 Un ejemplo posible: hasta la fundación de Urco Editora en 2007 no existió una editorial en gallego exclusivamente dedicada a la ciencia ficción, labor que desarrolló casi en exclusiva (con la excepción del proyecto inicialmente interno *Contos Estranhos*) desde ese momento hasta nuestros días. Actualmente, y tras un largo período de inactividad editorial, la editorial parece estar siendo simbólicamente relevada de su función por una nueva iniciativa, Boadicea Editora, fundada en 2022.

2 **Hermenéutica, distopía y nación: algunos apuntes metodológicos**

Los subgéneros gemelos de la utopía y de la distopía son dos de los modelos narrativos más decididamente políticos que poseen los repertorios ficcionales contemporáneos, tal vez por constituir uno de los pocos y mejor conservados supervivientes de las antiguas formas de narración moralizante o sapiencial. Una utopía defiende la idoneidad de un determinado programa ideológico modelizando en el futuro sus posibles resultados afortunados. La persona lectora que contempla una sociedad imaginaria deseable deduce que merece la pena replicarla en la realidad. La distopía, al contrario, constituye un ejemplo *a contrario*; modeliza un futuro hipotético eminentemente negativo al que conduce una ideología o práctica política en el presente. Por tanto, indica a quien la consume qué caminos no deben ser seguidos. A nivel semántico, pues, tanto utopías como distopías son dispositivos ideológicos muy básicos cuyos posicionamientos políticos, al menos en su plano más superficial, requieren un trabajo interpretativo muy moderado por parte de quien los consume.

A pesar de que las distopías suelen ser elaboradas para ser leídas alegóricamente e influir así en la futura toma de decisiones de sus receptores, existe una tradición interpretativa divergente que deja a un lado la intencionalidad explícita del texto distópico y prefiere usarlo como indicio del 'inconsciente político' que lo ha producido, dando lugar a una lectura que referiré como 'post-alegórica'. El uso de la utopía como radiografía ideológica de un período histórico tiene raíces históricas dilatadas. Estas parten, por un lado, del proyecto de una sociología de la cultura trazado por Karl Mannheim en *Ideologie und Utopie* (1929), del cual, a pesar del paso del tiempo y de las diferencias metodológicas, los estudios de la utopía no se han llegado a distanciar demasiado. Por otro lado, esta tradición crítica enraza en la hermenéutica de base fenomenológica de un Hans Blumenberg o un Hans-Georg Gadamer, y discurre después por el análisis escatológico de Frank Kermode y, muy en particular, por la influyente *Temps et recit* de Paul Ricœur (1983-85). Las conexiones de este linaje interpretativo con el marxismo son, así mismo, evidentes, desde el seminal *Das Prinzip Hoffnung* de Ernst Bloch (1954-59) hasta la producción crítica de quien quizá sea hoy el principal exponente internacional de la hermenéutica distópica, Fredric Jameson (1992; 2005; 2010), en cuya obra sobre la cuestión se reúne la influencia de todas las corrientes anteriores.³

3 A pesar de que Jameson (2010, 42) parezca haber renunciado al componente hermenéutico de su propuesta inicial: «I consider the utopian 'method' outlined here as neither a hermeneutic nor a political program, but rather something like the structural inversion of what Foucault, following Nietzsche, called the genealogy».

En términos globales, pues, esta tradición de lectura post-alegórica ha abandonado la prioridad depositada en el sentido del texto distópico para interesarse por lo que sus posiciones ideológico-discursivas dicen de la época en la que han sido emitidas. En una síntesis metodológica apretada y ya orientada al corpus que analizaré a continuación, podríamos decir que, rastreando los apocalipsis y horrores futuribles que imagina una comunidad durante un período dado, podemos crear un mapa de las ansiedades que la acecharon. De esta manera, el texto distópico pierde su polaridad futurista y pasa a convertirse en documento arqueológico, herramienta de acceso a un determinado pasado.

Una de esas ‘ansiedades’ epocales a las que nos permite acceder el registro distópico es la conflictividad nacional; constituye, sin embargo, uno de los principales ausentes en la discusión sobre este tipo de modelos literarios. Desde el marco teórico del poscolonialismo clásico, Bill Ashcroft (2022, 398) recordó que la literatura utópica ha sido movilizada como guía de futuro tanto inmediatamente antes como inmediatamente después de procesos independentistas:

The pre-independence utopias of soon-to-be-liberated postcolonial nations provided a very clear focus for anti-colonial activism in British and other colonies. While they were not always depicted in the literature, the independent nation was a widely imagined utopia for anti-colonial activism. [...] the literature that flourished after independence, although it had its full share of critical anger about post-independence regimes, and more than its share of gaoled writers, nevertheless developed a hope in the future that could not be quenched.

En realidad, tal y como recuerda Claeys (2017, 273), el vínculo es más genético que accidental; una de las primeras ocurrencias registradas del concepto ‘distopía’ ya proponía el concepto para dar cuenta específicamente de la crueldad ejercida por la nación dominante sobre la dominada:

The term “dystopia” was evidently coined in 1747, spelt as “dustopia”. In 1748, “dystopia” was defined as “an unhappy country”. The next important use came in an 1868 speech by John Stuart Mill in Parliament. This termed British policy in Ireland “too bad to be practicable”, and its proponents as “cacotopians” (after the Greek, bad place), or dys-topians. (2017, 273)

El motivo por el que el subgénero distópico ha resultado especialmente productivo para escenificar el conflicto nacional es, en realidad, derivativo. La centralidad del Estado-nación como herramienta de planificación en las sociedades contemporáneas ha causado que la distopía *necesite* escenificar el Estado para poder ejecutar

su dispositivo semiótico. La puesta en práctica de las ideologías y su posterior corrupción exige del Estado como instrumento planificador y ejecutor; de ahí que la distopía haya encontrado un nicho fundamental en señalar las posibles derivaciones autoritaristas de todo tipo de doctrinas. Por otro lado, el componente de ‘futuridad’ propio del formato implica que en el espacio ficcional deban subsistir trazos de la sociedad pasada; solo si estos existen le es posible ejecutar su mandato moralista (‘porque hacéis esto, acontecerá aquello’).

El resultado global es que la distopía está obligada a posicionarse con respecto a cuál será efectivamente el reparto de Estados-nación en el futuro, aunque sea para establecer su completa inexistencia. El modelo de la distopía ha abusado de este hecho para implicar éticamente a su receptor a través de su nacionalismo banal (Billig 1995). En la presentación de una sociedad futura como indeseable es común mostrar trazos que alegoricen la gloria y caída de la comunidad nacional pasada (la bandera ajada, la ruina del monumento, la agrietada autopista nacional), introduciendo así la desarticulación del Estado-nación como uno de los grandes males apocalípticos, sea a través de la secesión, de la tribalización o de la completa desaparición. En contextos como el gallego, en el que existen dos identidades nacionales en disputa por el control del territorio, este mapa del futuro tiene implicaciones fundamentales. Por decirlo muy claramente: las distopías elaboradas en Galicia deben expresar que será de Galicia, que será de España, cuáles serán sus relaciones en el futuro distópico y en qué medida esas relaciones forman parte o no del primer plano temático del texto.

3 Una mirada en bruto a la narrativa distópica gallega (2008-22)

Tal y como avanzaba al comienzo, el interés por parte de las autorías gallegas en el modelo distópico ha sido muy elevado durante la década de 2010. A la hora de analizar el período he usado un criterio sistémico-repertorial centrado en la recepción: he considerado *distopía* todo aquel texto narrativo que, desde 2008 hasta 2022, ha sido etiquetado como tal en el sistema literario gallego.⁴ He elabo-

⁴ He constatado una tendencia en la crítica gallega a la confusión entre los descriptores tradicionales *distópico* y *posapocalíptico*. Todo indica que la distinción entre ambos subgéneros no está operando dentro del consumo mayoritario, que tiende a confundirlos. Parece que la distancia de seguridad entre ambos modelos está a punto de desaparecer en favor de un subgénero más amplio ‘de futuro negativo’ que es denominado preferentemente como *distopía*. Como mi objeto de interés no es la clasificación formal, aplico *distopía* y sus derivados con el valor más usual en el propio sistema cultural estudiado (perspectiva émica). Aunque por motivos diferentes, esa misma amplitud de criterio ha seguido Palardy (2021). No obstante, he incluido en el corpus aquellos textos que no han tenido prácticamente recepción -y por tanto no han sido socialmente

rado una lista con todos aquellos libros de narrativa –incluidas antologías– que han sido encuadradas en esa categoría tanto por la crítica periodística como por la académica, así como por las propias editoriales que han ido publicado las obras.⁵ He podido computar 44 obras narrativas en gallego durante el período 2008-22, y debo indicar que es probable que aún quede algún título por identificar. Hagamos un ejercicio de contraste para situar esos datos. Palardy (2018) ha catalogado un total de 164 obras de narrativa distópica en la literatura española publicadas entre 2008 y 2020 (fecha en que termina su catálogo). Es cierto que las cifras españolas son mucho más elevadas incluso en un arco temporal algo más breve, pero si tenemos en cuenta el porcentaje que ocupan los libros publicados en gallego con respecto al total de libros publicados en español en todo el Estado, el modelo distópico resulta estar comparativamente sobrerrepresentado en Galicia.⁶

Los indicadores cualitativos balizan la misma tendencia. No pocas distopías han recibido premios literarios⁷ –algunos tan relevantes como el Blanco Amor, el Xerais o el García Barros– y buena parte de ellas han sido publicadas en las dos editoriales de mayor tamaño y capacidad de distribución –Galaxia y Xerais–, que, precisamente por su vocación generalista, no suelen hacer apuestas editoriales audaces. A los motivos de corte general que esbocé al comienzo de este artículo para explicar la popularidad internacional de la distopía, podría añadirse, siguiendo a Moreda (2021), que la narrativa gallega más popular entre crítica y público tiende «a privilegiar la literatura con mensaje, la que vale tanto para una lectura obligatoria de instituto como para satisfacer a un público adulto [...] escorado hacia la izquierda».⁸ Los elevados moralismo y didactismo de la narrativa gal-

categorizados bajo una etiqueta–, como la obra de Alberte Momán, exterior a los circuitos editoriales y comerciales habituales. En este caso excepcional, he tenido en cuenta el ajustamiento de los textos a la definición restrictiva tradicional: narración situada en el futuro que tiene lugar en una sociedad despótica.

5 La lista de ítems del corpus está disponible al final del texto. Para poder llevar a cabo esa nómina he empleado las varias panorámicas y revisiones existentes sobre la distopía gallega elaboradas por Iglesias 2011; Dopico 2012; Eyré 2020; Moreda 2020; Regueira s.f.

6 Empleo aquí los datos recopilados por el Consello da Cultura Galega (2018, 79). Entre 2011 y 2016 la media de libros publicados en gallego anualmente (limitándonos a la península ibérica y excluyendo el portugués) es de 1.375; el dato equivalente en castellano (limitado a la península ibérica) es de 67.247 libros. La sobrerrepresentación comparativa de la distopía es, pues, verdaderamente impresionante.

7 *Obediencia* de Antón Lopo ganó el Premio García Barros en 2010; *Atl* de Manuel Lourenzo González el Premio Blanco-Amor en 2011; *Natura* de Iolanda Zúñiga el Premio da Gala do Libro Galego en la categoría de ‘narrativa’ en 2019; *Cobiza* de María Reimóndez el Premio Pinto e Maragota en 2020; *Coidadora* de María Marco el Premio Xerais en 2021.

8 Aunque la mayor parte de la producción distópica gallega ha tenido como público objetivo la población adulta, han aparecido también varios libros pensados para el lectorado infanto-juvenil, como *DX* de Eli Ríos (2018) o *Be Water* (2019) de Antía Yáñez.

llega de consumo parecen explicar razonablemente que el auge mundial de un formato ejemplarizante sea aún más fuerte en Galicia. El interés institucional y crítico por lo didáctico tal vez ayude también a entender otro elemento sorprendente de la comparativa entre los datos que he podido preparar y los elaborados por Palardy (2021): todo parece indicar que la fiebre distópica llegó a Galicia antes que a España, pues incluso en los años anteriores al estallido de la crisis económica había comenzado ya a aparecer una cantidad bastante estimable de textos distópicos –en los que no me podré detener más que excepcionalmente en este artículo.

En clave temático-política, el problema contemporáneo que ha resultado de mayor interés a la producción distópica gallega postcrisis ha sido, con absoluta predominancia, el ecologismo (*DX* de Eli Ríos), seguido muy de cerca por el feminismo con el que, de hecho, se ha combinado frecuentemente, como recuerdan Moszczyńska-Dürst, Garrido González (2022). Contexto narrativo bastante frecuente ha sido un futuro en el que la devastación climática ha llevado a la población masculina a reinstaurar formas extremas de patriarcado autoritario y violento (*Despois do cataclismo* de María Alonso; *Natura* de Iolanda Zúñiga; *Cobiza* de María Reimóndez). Otras temáticas tratadas han sido la pena de muerte (15.724 de Xesús Constela), el apocalipsis nuclear (*Galiza mutante, poder nuclear* de Tomás González Ahola), la excesiva dependencia de la tecnología (*Atl* de Manuel Lourenzo), la precariedad laboral y la necesidad de reinstaurar los vínculos comunitarios tradicionales (*Rueiro da cidade escura* de Patricia Janeiro) o incluso el cibercomunismo (*Da máquina* de Alberto Lema).

Si, tal y como he planteado, el subgénero distópico nos sirve como herramienta para construir el ‘mapa de ansiedades’ de un período dado, que el mayor protagonismo temático sea para el ecologismo y el feminismo no deja de mostrar que la herramienta está bien calibrada. Pues, para quienes hemos vivido en edad adulta el período estudiado, ese protagonismo ha sido también evidéntísimo en la esfera pública gallega. Por eso mismo, resulta extraño que ninguno de los títulos que he podido computar haya tratado otro de los núcleos de discusión indiscutibles de esa década. Me refiero fundamentalmente a la lucha por el derecho de autodeterminación y al auge de la represión política contra los movimientos independentistas dentro del Estado. Debe tenerse en cuenta que desde el año 2005 comenzó una ola de detenciones, imputaciones y encarcelamientos de militantes independentistas gallegos por pertenencia al supuesto grupo terrorista Resistência Galega. Eran los orígenes de la posterior Operación Jaro, que en 2015 conduciría a la imputación del colectivo contra la represión Ceivar y a la ilegalización del único partido independentista gallego que se presentaba a las elecciones autonómicas –Causa Galiza– durante dos años (Domínguez García 2020). Esa ola represiva ha continuado hasta nuestros días en la llamada Operación Jaro II.

La represión ejercida por los distintos poderes del Estado contra el movimiento independentista catalán, especialmente con posterioridad al referendo del uno de octubre de 2017, ha posicionado la cuestión en un primerísimo plano mediático que nunca había llegado a serle concedido a la Operación Jaro -que había resultado, sin embargo, muy eficaz a la hora de criminalizar y marginalizar al activismo independentista gallego. El aumento de la represión ha sido, no obstante, generalizado y no limitado a los distintos independentismos; ha ido acompañado de la concesión de mayores poderes a los cuerpos de seguridad del Estado, del descenso dramático de España en los rankings internacionales de calidad democrática como el *V-Dem* y finalmente del auge electoral de la ultraderecha.

Todos estos son hechos que han sido también profusamente debatidos en el periodo 2008-22 y que se emparentan con el tema tradicionalmente predilecto para la distopía: el devenir autoritario de un Estado-nación. Incluso desde un punto de vista puramente estadístico, resulta anómalo que la distopía gallega haya tratado tantos otros temas de actualidad y haya decidido ignorar, sin embargo, aquel para el cuál es especialmente apto -y que afecta directamente a la viabilidad del sistema literario gallego.⁹ El 'mapa de ansiedades' gallego postcrisis muestra un vacío que solo es aparente; como intentaré demostrar, hay huellas suficientes en el corpus para hablar de una eliminación o de un silenciamento estratégico y no, simplemente, de una ausencia neutral.

4 Algunas huellas de un tabú ficcional

En realidad, no se trata apenas de que la ficción distópica no haya analizado la represión del independentismo gallego o el devenir represivo del Estado español. Lo cierto es que, en los más de cuarenta textos que durante estos casi quince años postcrisis han tratado de imaginar el futuro, y con una única excepción en la que me detendré después, ninguno ha considerado que Galicia pudiese constituir una unidad política propia -positiva o negativa, libre o totalitaria.¹⁰ Tampoco he encontrado ningún texto que conceda a España el

⁹ La comparación con la producción narrativa catalana es igualmente llamativa: «Between 2009 and 2012, coinciding with the civic-society-organized local consultations on Independence, a cluster of novels imagined a politically independent Catalonia: some of them using the techniques of speculative fiction, such as Toni Soler's *L'última carta de Companys*» (Labanyi, Delgado 2022, 278).

¹⁰ Una posible excepción es *Despois do cataclismo*, de María Alonso, en la cual una sociedad distópica fuertemente patriarcal y tradicionalista en términos identitarios parece presentar algunas concomitancias con ciertos discursos nacionales gallegos. La vieja unidad política gallega es, en cualquier caso, irreconocible.

rol autoritario propio de un Estado distópico. Se trata de escenarios excluidos del repertorio ficcional; y debe notarse que el uso del Estado-nación propio como poder distópico en el futuro es comunísimo en los distintos sistemas culturales contemporáneos –piénsese, por ejemplo, en la popular adaptación televisiva de *El cuento de la criada* de Margaret Atwood. Mi hipótesis es, pues, la siguiente: las escritoras y escritores gallegos rehúyen tanto Galicia como España en tanto espacios ficcionales si es necesario pronunciarse claramente sobre su carácter estado-nacional.

Este ‘silencio’ temático-político comparece con especial claridad en el plano narratológico, aunque para comprobarlo debo introducir una breve digresión formalista. Antes me referí al hecho de que toda distopía canónica debe decidir qué hacer en el futuro con un Estado-nación presente. En un caso como el de Galicia, una nación sin Estado en la que conviven dos identidades nacionales rivales, pueden imaginarse tres escenarios básicos a los que la distopía debería de ser especialmente proclive: a) la nación dominada ha pasado a ser independiente de la nación dominante; b) la relación de dominación continúa o bien como en el presente o bien radicalizada; c) la territorialidad política del presente se ha vuelto completamente irreconocible –a través de, por ejemplo, la fragmentación extrema o la dominación de una tercera entidad política distinta.

Partiendo de este cuadro de posibilidades generales, he podido detectar dos tendencias predominantes en los últimos catorce años. La primera es la preferencia por una distopía abstracta sin vínculos históricos factuales con el presente o bien con vínculos extremadamente difusos (por ej. *Elefante* de Manuel Darriba o *A noite do corvo* de Abel Tomé). El espacio en el que se desenvuelve la acción nunca llega a ser identificado y suele carecer de toda marca que lo haga identificable, recurso con el que parece buscarse universalizar la aplicación de la moraleja política; sus tramas acontecen en ese cronotopo indeterminado en el que tienen lugar las fábulas. Quizá la novela más representativa de esta tendencia alegorizadora al extremo sea *Natura* de Iolanda Zúñiga (2019, 62-3), una de las obras más glosadas y valoradas del período; en ella, la sociedad distópica recibe el nombre de ‘Natura’, su líder se hace llamar ‘Padre’, cuenta con un jardín llamado ‘Edén’ y todos los alimentos se denominan ‘pan’.

La segunda tendencia predominante es la preferencia por Galicia como escenario ficcional, pero una Galicia cuyas relaciones políticas con España nunca se refieren explícitamente (por ej. *Negruña* de Xosé Duncan). Galicia no es, en esas ficciones, un espacio político delimitado sino una especie de yermo en el que sobreviven viejos enclaves reconocibles como Carballo, Razo, Compostela, Cangas, os Ancares... Para el lector objetivo son evidentes topónimos gallegos, pero no forman parte de un conjunto superior dentro del escenario distópico. Lo local sobrevive, pero ya no se integra en un todo más amplio. Por ese

espacio desértico vagan personajes que han perdido todo referente nacional y que operan más bien en un nivel tribal o individual. Es cierto que el cronotopo habitual de estas distopías posapocalípticas obliga a la disolución de las sociedades de gran tamaño que necesitan de los medios de comunicación, las modernas redes de transporte y el aparato estatal para mantenerse. Pero también es cierto que, en la mayoría de estas ficciones producidas en Galicia, el itinerario de sus personajes nunca abandona las antiguas fronteras de la actual Comunidad Autónoma, que operan como paredes invisibles. Todo sucede como si quien escribe distopías estuviese atado por un doble vínculo: a) Galicia no puede subsistir como unidad política independiente, pero b) una ficción escrita en gallego no puede desarrollarse fuera de Galicia. Contravenir cualquiera de esos imperativos implicaría romper públicamente un profundo tabú ficcional: el de la cultura (literaria) de la normalización, al que después me habré de referir.

Veamos por ahora un ejemplo concreto del funcionamiento de este tabú. *Costa Norte/ZFK* de Xurxo Borrazás (2008) es una de las novelas pioneras en la literatura gallega en mezclar ecologismo y feminismo en un horizonte distópico. Es, también, una de las propuestas más experimentales de todas las que he consultado, pese a lo cual presenta un carácter ejemplar en relación a los mecanismos de silenciamento político que he referido. En *Costa Norte/ZFK* un accidente acaba produciendo el desplazamiento de la Tierra con respecto al Sol, lo que ocasiona la ruptura del ciclo de días y estaciones. Las consecuencias ecológicas son devastadoras y llevan a una desarticulación política generalizada pero escasamente concretada. Antes de la llegada del cataclismo que conduce a la sociedad distópico-apocalíptica, el texto da información abundante y precisa sobre la realidad político-administrativa del espacio en que se desarrolla:

Remataba a primeira década do século e o goberno estatal, titular do proxecto, sorprendeu a opinión pública cun decreto que recibía o visto bo instantáneo da nova Xunta, documento secundado por disposicións municipais que modificaban o plano xeral de infraestruturas. (31)

En muy poco espacio son especificados tres de los niveles fundamentales de la política institucional gallega: gobierno estatal, autonómico («Xunta») y municipal. Esa información tan precisa es necesaria para detallar los distintos niveles de agencia en el incidente ecológico que da inicio a la trama; por eso mismo, resulta llamativo que desde el momento en el que se desencadena la catástrofe climática, toda mención a unidades políticas de tipo nacional desaparezca. Los topónimos ‘Galicia’ o ‘España’ no hacen más acto de presencia, por mucho que se pueda deducir que aún tienen cierta vigencia política. Así lo establece el propio narrador:

Diciáse que o goberno estaba atado de mans, sen capacidade de manobra para levar a cabo as reformas precisas por ter que ocuparse antes de defender as fronteiras. E ninguén sabía que fronteiras, nin que goberno, mais era razoábel que o prioritario fose defender as fronteiras. (99)

De una manera bastante habilidosa, el narrador adopta el punto de vista de la población común, que ignora qué entidades políticas subsisten y qué función cumplen. Es una metajustificación del narrador por su abandono selectivo de la omnisciencia que, a poco que se reflexione, no parece tener mucho sentido. Se trata, en realidad, de un mecanismo nada extraño en la ficción histórica gallega posterior a la Transición, que ya había usado Víctor F. Freixanes en la novela que simbólicamente dio inicio a la narrativa gallega contemporánea de larga extensión, *O triángulo inscrito na circunferencia* (1982). En ese texto, Freixanes había usado una focalización anónima y popular (el punto de vista del campesinado) para hablar de la Guerra Peninsular contra las tropas napoleónicas sin posicionarse sobre qué sujeto político era el protagonista bélico: Galicia o España. Treinta años después, ese uso despolitizador de la focalización se ha convertido en moneda común tanto en la novela histórica como en la distópica, pues son formatos en que la territorialidad política no puede no aflorar. Posteriormente intentaré explicar en más profundidad por qué ese procedimiento ha acabado resultando tan rentable en la narrativa gallega contemporánea. Antes de eso debo explorar un caso diametralmente contrario, esto es, la única distopía gallega del período que si ha intentado desarrollar la posibilidad de una Galicia independiente.

5 Una excepción que confirma la regla: *Obediencia de Antón Lopo*

La novela *Obediencia* de Antón Lopo recibió el Premio García Barros 2010, un momento aún temprano del período estudiado en el que el ritmo de producción de distopías aún no se había vuelto tan elevado. Tal vez el galardón fuese destinado a incentivar la producción de un formato que estaba resultando rentable en el mercado internacional, pues lo cierto es que la ciencia ficción no había sido un género tradicionalmente premiado en Galicia. *Obediencia* es una distopía genérica en la que un gobierno despótico controla a la población a través de todo tipo de tecnologías. El incidente desencadenante es, de nuevo, ecológico; también comparecen los yermos insalubres, las sociedades nómadas y los ejércitos rebeldes. A pesar de todo, el argumento de la obra es insólito si lo comparamos no solo con el contexto de la narrativa distópica gallega, sino con toda la narrativa de consumo en gallego de la década de 2010, pues trata la cuestión del

conflicto nacional entre Galicia y España. La contraportada del libro habla de una 'Galicia republicana' y una 'Galicia sorprendente': son, en realidad, eufemismos para referirse a una Galicia independiente, sintagma mucho más transparente cuya elusión, confío, será comprendida posteriormente.

En efecto, en *Obediencia* tiene lugar la secesión de Galicia para convertirse en un Estado propio con forma de República. No obstante, esa cuestión no ocupa el centro del foco narrativo; es, al contrario, un elemento de construcción de mundo tan desconectado de la trama principal que resulta difícil entender por qué ha sido escogido. Los pasajes en que se historiza el proceso de independencia gallego resultan de enorme interés analítico, pues muestran con claridad las limitaciones de la imaginación político-literaria gallega:

como se Compostela fose aínda a capital dun país que, por uns meses, nunha exhalación histórica, se declarara república autónoma na totalidade do seu territorio. ¡Cantos recordos tiña Helena da infancia! Os seus e os do seu pai, un home xeneroso que loitara con optimismo pola independencia. O Estado desmembrárase tras as crises climáticas e as interminables guerras internacionais. Uns historiadores atribuíano á incapacidade da Administración central para responder á nova orde e asumir os gastos da catástrofe. [...] O proceso desencadeouse no longo goberno dunhas forzas políticas que, precisamente, defendían con maior intransixencia a unión estatal. En medio do caos económico e social, o presidente do Estado cambiou os argumentos do patriotismo e incentivou o autogoberno das comunidades periféricas, conservando baixo o seu mandato un goberno central. A independencia celebrouse en Galicia con multitudinarias manifestacións. Apertas. Choros. Risos. [...] Raios láser que ilustraban o ceo coa serea e o fouciño, símbolos da República. (Lopo 2010, 73)

Resulta chocante, en primer lugar, que la independencia sea voluntariamente concedida por España; más llamativo aún es el hecho de que el narrador hable de la celebración de una 'independencia' que, a poco que uno lea con cuidado, no es exactamente tal, pues el 'Estado' atesora aún un 'gobierno central'. Se trata, en realidad, de algún tipo de federalismo asimétrico que además dura muy poco, pues en la siguiente página (74) el narrador informa de que dos años después la República Gallega cayó a consecuencia de un atentado unionista que provocó la disgregación de Galicia como territorio y la independencia de Santiago de Compostela como ciudad-Estado, ahora rodeada de caos y barbarie.

Las limitaciones del mundo ficcional en términos de soberanía política son compartidas por su sentido alegórico-moral; dado que el escenario al que ha conducido la secesión es catastrófico, sería fácil

extraer una interpretación unionista de la novela. Esta solo es impedida por la representación peyorativa del gobierno español. No es difícil encontrar, sin embargo, declaraciones desengañadas con respecto a la independencia de Galicia:

da República que ela amara na xuventude xurdira un corpo estrañ, aflixido polas mesmas enfermidades que combateran os homes e mulleres da liberación nacional. Nos gobernos instaláranse os descendentes das familias que tutelaban a Administración colonial e volvían ser populares as teses reintegradoras do Estado, en parte polo fracaso da lexitimación republicana no conxunto do territorio. A Alemparte era a proba do fracaso, o síntoma la cerante da incapacidade política. (153)

Nunha era dominada pola violencia, o autogoberno completo significa a independencia de cada unidade nun sistema inclusivo, non nun caos de liberdade falseada. (269)

A pesar de todas las limitaciones señaladas, *Obediencia* ha sido tal vez la propuesta ficcional más audaz en términos político-territoriales de la década, esto es, la única que ha imaginado la posibilidad de un reparto distinto de soberanías y territorios en el futuro. La mayoría de las panorámicas sobre la distopía en Galicia (como las de Iglesias 2011; Moreda 2020; Regueira s.f.) la han destacado entre el conjunto por lo audaz de su propuesta. Lo cierto es que, entre todas las ficciones literarias sobre el futuro gallego escritas desde 2008, este es el máximo de soberanía que ha podido ser imaginado: una república gallega de dos años de duración, concedida desde el propio gobierno español y siempre subordinada a una confederación mayor. A poco que se tengan en cuenta las posibilidades hipotéticas y los precedentes existentes del género de la distopía, deberá concederse que incluso las posiciones más extremas dentro de la imaginación narrativa gallega en el período postcrisis han sido enormemente conservadoras.

Estas limitaciones resultan especialmente acusadas si las comparamos con los usos dados a la distopía en las primeras décadas del período autonómico. La que tal vez sea la primera distopía en gallego desde la aparición de la Comunidad Autónoma de Galicia, *Breñaña, Esmeraldina* de Xosé Luís Méndez Ferrín (1987), narra la historia de un preso político independentista en un Estado antiguamente dictatorial y ahora reconvertido en una democracia organizada en comunidades autónomas. La trama de la novela gira alrededor de la huida de esa cárcel, que constituiría el reinicio del movimiento de liberación nacional y de la propia revolución contra el Estado. La inauguración del subgénero distópico en Galicia con una obra que retrataba la violencia represiva contra el independentismo gallego y reivindicaba un Estado independiente tal vez fue la causante de que

en las siguientes décadas la distopía fuese bastante empleada para pensar el conflicto nacional. Como recuerda Regueira (s.f.), desde los años ochenta y hasta mediada la década de los noventa abundaron

as visións dunha Galiza futura ou alternativa baixo outras perspectivas políticas, algo que podemos atopar xa en obras como *Informe bestiaro* (1991) de Nacho Taibo e que ten nesta época unha das súas obras máis emblemáticas en *O cervo na torre* (1994) de Darío Xohán Cabana, sobre un futuro estado galego-portugués nunha época post-apocalíptica.

Incluso en la primera década del nuevo milenio aparecieron productos distópicos en que, si bien la demanda de soberanía política había desaparecido por completo, el centro del debate seguía orbitando en torno a la represión -ahora solo lingüística- de las identidades nacionales sin Estado, como *O centro do labirinto* (2007) de Agustín Fernández Paz o *O profesor de vegliota* (2008) de Manuel Veiga (Regueira s.f.). Esta última obra constituye, de hecho, una de las pocas excepciones del período estudiado; su temprana publicación parece sintomática. En conjunto, pues, la historia de la ciencia ficción distópica gallega puede describirse como una larga y demorada despolitización en torno al eje nacional. *Obediencia* de Antón Lopo supone una excepción que es, como he intentado demostrar, muy moderada. Es, además, temprana: desde su publicación en 2010, la cuestión del conflicto nacional no ha vuelto a aparecer, precisamente cuando las circunstancias más la exigirían. Si, efectivamente, la distopía es un género sensible al contexto, tanto por florecer en épocas críticas como por registrar sus principales ansiedades, entonces la ficción gallega ha debido de reprimir activamente una de ellas. Los registros, en fin, no cuadran con los hechos.

6 La renacionalización española contemporánea de las clases letradas gallegas

Quiero proponer ahora dos posibles vías para explicar la progresiva desaparición de lo nacional en la literatura gallega publicada en una década en que lo nacional ha estado en el centro absoluto del debate. Aunque divergentes, las dos están emparentadas con la evolución del conflicto nacional gallego-español desde 1975 y, muy en particular, desde el comienzo de la crisis. Son, pues, dos variaciones de un proceso común que ha afectado profundamente a la tonalidad ideológica de la narrativa gallega contemporánea.

La primera explicación es naturaleza fundamentalmente exógena, y compete a las relaciones de dependencia política de Galicia con España, que inevitablemente afectan a la evolución del sistema literario gallego. El período postcrisis ha sido el escenario de una

progresiva renacionalización española¹¹ que ha solido pasar desapercibida en las revisiones históricas ejecutadas desde la esfera pública estatal, en las que el conflicto nacional suele quedar reducido al llamado *Proceso*, al recuerdo fantasmático de ETA o, con menor frecuencia, a la eufemística ‘cuestión territorial’. A pesar de que el inicio de la campaña de nacionalización española y de recentralización competencial tuvo su principal promotor en los mandatos de José María Aznar (1996-2004), los resultados esperados comenzaron a hacerse patentes durante los años subsiguientes. Su punto de partida simbólico fueron las victorias deportivas de la selección de fútbol española en las Eurocopas de 2008 y 2012 y el Mundial de 2010 –que, como señaló Núñez-Seixas (2018) recientemente– condujeron al inicio de un proceso de banalización de la bandera española en el espacio público que, a pesar de no haberse llegado a completar, todavía sigue en curso. Desde 2008 instituciones estatales y privadas, productores culturales y partidos políticos han desplegado intensas campañas de actualización, banalización y difusión de discursos y símbolos nacionales españoles, tal y como ha estudiado Batalla Cueto (2021).

Lo que no figura en la panorámica elaborada por Batalla Cueto, centrada en el resurgir del nacionalismo español de signo conservador, es el protagonismo correlativo que ha jugado la izquierda de referente español en ese proceso (Miguélez-Carballeira 2018). Desde su aparición en 2014, el partido político Podemos empleó las teorías del ‘populismo’ de Ernesto Laclau y Chantal Mouffe para articular una nueva identidad nacional española centrada en las clases populares y referida mediante términos como ‘pueblo’, ‘plebe’ o ‘los de abajo’ tradicionalmente usados en la tradición jacobina como sinónimos de la ‘nación’ (Maiz 1997). Este proyecto ideológico ha sido especialmente eficaz a la hora de elaborar nuevos símbolos, releyendo como orgullo nacional las masivas movilizaciones del 8 de marzo y, sobre todo, constituyendo las movilizaciones ciudadanas del 15 de marzo (15M) en centro emocional y memorialístico de un nuevo nacionalismo español de izquierdas. Es este último hecho –que puede parecer distante del ámbito de lo distópico– el que nos ayuda a explicar las ausencias temático-ideológicas anteriormente señaladas en la distopía gallega postcrisis.

A diferencia de las otras dos ‘nacionalidades históricas de vía rápida’, Galicia ha sido especialmente permeable a esta renacionalización

11 Tomo el concepto de «renacionalización» de Molina Aparicio (2017), quien lo define del siguiente modo: «Lo nacional es algo que ‘ocurre’, que está vinculado a experiencias históricas determinadas. Eso significa que cambia y se transforma, que tiene ‘existencias’ diversas, no una existencia singular y continua. De ahí la idoneidad del concepto de renacionalización, que alude a una nacionalización que cambia de acuerdo no solo al régimen político que la pone en marcha y las culturas políticas que lo definen, sino también al contexto histórico y a la necesidad de actuar sobre individuos ya condicionados por el marco de interpretación nacional» (25).

española; si consultamos las encuestas elaboradas por el CIS sobre la identidad nacional hasta 2020 constatamos que, de hecho, la crisis económica ha constituido el escenario de una desdramatización del polo nacional en la población mayoritaria, con el claro descenso de las opciones ‘exclusivamente gallego’ y ‘más gallego que español’.¹² La constatación de esta tendencia se encuentra en la fractura del principal partido nacionalista, el Bloque Nacionalista Galego (BNG), en la conocida como ‘Asamblea de Amio’ de 2012. A pesar de que las tensiones obedecían a causas muy diversas –como el dirigismo del partido interno Unión do Povo Galego (UPG)–, la valoración del 15M y la posibilidad de una política de alianzas con partidos españoles de izquierda constituyó un importante lugar de fractura. En síntesis, los grupos y militantes que habían optado por la colaboración activa con las movilizaciones iniciadas en Madrid y por la coalición con los partidos estatales a la izquierda del PSOE iniciaron una trayectoria política que daría lugar a Alternativa Galega de Esquerdas (AGE) y posteriormente a En Marea –en la que convivieron parte del nacionalismo gallego (Anova y Cerna) con Esquerda Unida (EU), Podemos Galicia y otros partidos minoritarios. Permanecieron en el BNG, al contrario, quienes leían el 15M como un fenómeno estrictamente español y potencialmente españolizante y situaban el eje nacional en el mismo nivel de la jerarquía de prioridades. Hasta el ciclo electoral iniciado en el 2019, los votantes gallegos de izquierdas se mostraron mucho más favorables a la estrategia de AGE-En Marea que a la del nacionalismo tradicional, lo que condujo a una marcada desnacionalización del debate público. Durante casi una década, lo nacional quedó limitado a lo territorial para buena parte de la población gallega y de los espacios mayoritarios de debate político.

Realizada esta panorámica puedo acabar de perfilar mi primera hipótesis de lectura: la casi nula ocurrencia de textos distópicos que escenifican la independencia gallega o el autoritarismo español es el resultado de la evolución ideológica del sector demográfico que podríamos denominar ‘clases letradas gallegas’. Esto es, aquellas que poseen una alta competencia en producción e interpretación de textos y cuyo empleo –o, al menos, cuyo prestigio social– depende de esas habilidades. Recordando de nuevo las palabras de Moreda (2021), buena parte de las personas escritoras y consumidoras de literatura gallega están altamente comprometidas con los valores de la izquierda –y, frecuentemente, son activistas y militantes. Dado que en el conjunto de Galicia el electorado de izquierdas ha sido especialmente sensible a la renacionalización española de signo progresista,

12 Es probable, no obstante, que esa tendencia se haya comenzado a revertir en los últimos años, en vista de la tendencia alcista en el voto a opciones nacionalistas (BNG) desde 2019.

no resulta extraño que las clases letradas que ese electorado incluye hayan incentivado y elaborado –a través del consumo y el juicio crítico– una literatura política en que lo nacional no tiene ningún protagonismo. Todo parece indicar, en suma, que durante el período estudiado las personas que se encargaron de ficcionalizar el futuro de Galicia perdieron el interés por la soberanía política gallega y no fueron interpeladas por el aumento de la represión política –y, concretamente, nacional. En contraste, se volvieron mucho más reactivas a otros repertorios políticos, fundamentalmente a aquellos que la esfera pública estatal de izquierdas consideró válidos o apropiados. En coherencia con los resultados estadísticos del CIS sobre la identidad nacional, el espacio de lo políticamente pensable a través de la literatura, que ya era reducido en términos nacionales antes de la crisis, parece haber experimentado una marcada reducción desde 2008.

7 Normalización y despolitización narrativa

La segunda explicación que quiero proponer para el proceso de despolitización nacional de la imaginación distópica gallega es endógena y tiene que ver con el proceso de ‘normalización’ lingüística emprendido en 1983 con la aprobación en el parlamento gallego de la ley homónima, que ha influido drásticamente en el proyecto de una literatura nacional gallega desde la Transición hasta nuestros días.

La idea de *normalización* fue tomada de la sociolingüística catalana para elaborar en el período democrático un modelo de planificación lingüística después de décadas de represión. En síntesis, el proyecto normalizador buscó homologar los usos públicos de gallego y castellano e igualar las competencias de toda la ciudadanía en cada una de ellas. Gracias a la ambigüedad del concepto –no estaba muy claro que significaba ser *una lengua normal* y, sobre todo, como conseguirlo– pronto se volvió hegemónico, deviniendo una ideología consensual.¹³ Especificaba un objetivo a medio plazo para la lengua dominada sin explicitar que papel debía jugar la lengua dominante, aceptando sin discusión su legitimidad en el territorio. Era un concepto, en fin, relativamente cómodo para los distintos grupos que iban accediendo al poder autonómico, lo que explica que acabase por ampliar sus usos, introduciéndose también en la planificación cultural en general –*una cultura normal*– y, muy en concreto, en la específicamente literaria –*una literatura normal*.

13 Miguélez-Carballeira (2014, 206-7) ha llegado a hablar, siguiendo a Oriol Izquierdo (1996), de una «ideología da normalizaçã», un discurso con «carácter circular», puesto que «num contexto de dependência política em relação ao estado espanhol, a normalidade será sempre um objectivo impossível de atingir, mas que, isso não obstante, cria na sua esteira uma série de centros de poder que são vantajosos para uma elite reitora».

La normalización lingüística se tradujo, en el plano literario, en una intensa búsqueda de homologación internacional, pues se entendía que el nuevo armazón administrativo, la implantación del gallego en la enseñanza y el aumento de las capacidades editoriales del sistema literario permitirían construir, en efecto, una *literatura normal*. Las primeras grandes apuestas ligadas a ese proyecto fueron la creación de una literatura de consumo popular y una narrativa de larga extensión y aliento épico, dos modelos situados en los extremos del consumo cultural y, por eso mismo, inaccesibles a la obstaculizada industria cultural gallega en el franquismo tardío.

La negociación del modelo de *normalidad* tuvo dos grandes áreas de fricción: cuál debía ser el nivel de consumo normal –hacia qué público orientar la producción literaria– y en qué medida la elevada politización del discurso literario durante las últimas décadas del franquismo debía continuar. Pues, en efecto, buena parte de los textos publicados hasta la década de 1980 incluían un alto compromiso nacionalista, una mitologización del pasado, una historización del mito o una apropiación de la vida campesina como metonimia de Galicia. La postura mayoritaria en el nacionalismo gallego de izquierdas, elaborada por Francisco Rodríguez, era que la literatura gallega debía demostrar un compromiso emancipatorio para serlo efectivamente (Samartim 2010, 89); frente a esa posición, se hicieron fuertes las voces que demandaban una *normalización* o *autonomización* del discurso literario (Lourido 2023). Contribuciones especialmente sólidas sobre el período como las de Antón Figueroa (1988) y Xoán González-Millán (1995) señalaban que incluso para ser efectiva como medio nacionalizador de la población, la literatura gallega debía abandonar su elevado monologismo ideológico. La despolitización, pues, como una forma más sutil de politización; en palabras célebres de González-Millán (1995), el paso de un «nacionalismo literario» a una «literatura nacional». El enfoque normalizador fue finalmente el que alcanzó la posición hegemónica en el campo literario; en consecuencia, los textos politizados en torno al eje nacional pasaron a ser considerados como *heterónomos*, imperfectamente literarios e incapaces de conceder capital simbólico a sus autores.¹⁴

El problema del enfoque normalizador es que tomaba como referente de normalidad un caso que no tenía por qué ser normativo –la literatura española de la Transición–, cuyos modelos y patrones de comportamiento se acabaron adoptando de manera poco crítica.

¹⁴ Es representativa la fortuna de la que referí como una de las primeras distopías gallegas post-Transición, *Bretaña, Esmeraldina*, tal vez la novela más ambiciosa del narrador gallego vivo con mayor capital simbólico, Xosé Luís Méndez Ferrín; su marcadísima politización, que una década antes habría sido positivamente valorada, probablemente explique la escasa y negativa recepción crítica que tuvo en el momento de su publicación (1987).

Asimismo, fue mayoritariamente desconsiderado que la *normalidad* de la literatura española había sido posible por un largo proceso de estatalización que había conducido a la alfabetización universal en castellano, la aparición de una esfera pública y, finalmente, de un mercado cultural y literario nacional independiente del Estado. Galicia carecía, en efecto, de una verdadera estructura estatal, y había padecido durante siglos la estatalización española y sus componentes represivas; la concurrencia literaria entre los dos sistemas, pues, estaba destinada a ser enormemente desigual y poco prometedora para el situado en posición dependiente.

Para poder operar como *normal* -quiere decir, como similar a la española- sin serlo, la narrativa gallega ha debido de incorporar una serie de mecanismos textuales que hacen desaparecer por completo el conflicto político. Algunos de ellos fueron señalados desde muy pronto; por ejemplo, Figueroa (1988, 60-3) ya había notado las dificultades de la narrativa gallega para resultar verosímil, puesto que por la situación diglósica de la lengua gallega no resultaba aceptable que personajes de altos recursos o estudios la usasen, como tampoco que en toda una novela no apareciesen hablantes de castellano. La construcción de una 'verosimilitud' narrativa gallega implicó la naturalización paulatina de lo que no deja de ser un simulacro; el lector de literatura gallega debe suspender en el acto de lectura todos los elementos de su experiencia vital que cuestionan la posibilidad empírica de lo narrado.

Este tipo de dispositivos operan con enorme productividad en los ejes territorial y nacional, tal y como acontecía en el ejemplo de *Costa Norte/ZFK* y, en general, en toda la producción distópica gallega ambientada en Galicia. Como avanzaba anteriormente, en la narrativa gallega existe un doble vínculo que se ha hecho especialmente patente en una década tan dura como la de 2010 para las naciones subestatales: todo debe acontecer como si Galicia fuese, en efecto, un país independiente (de ahí que las tramas nunca excedan ni puedan exceder las fronteras reales de la comunidad autónoma contemporánea), pero no puede serlo realmente. Esa problemática no debe ser nombrada en el propio texto; de hacerlo, el texto rompería la ilusión de neutralidad y normalidad en que se funda su simulacro. Todo debe de actuar *como si*, presentando una simulación de autonomía de la que realmente ha sido retirada artificialmente toda confrontación. Desobedecer esa interpelación tiene como resultado una asignación (mucho) más baja de capital simbólico, bajo la consideración de heteronomía, propaganda y pasatismo; en el competitivo sistema literario gallego, en el que hay pocos lectores y sólo la escuela puede garantizar el éxito de ventas, las tomas de posición tienden a ser conservadoras. El durísimo impacto de la crisis sobre el sistema editorial gallego puede haber contribuido a que autoras y autores eviten apuestas políticamente arriesgadas, limitando de manera indirecta un repertorio político ya severamente limitado por los tabúes de la 'normalidad'.

8 Conclusiones

He intentado demostrar, tomando como referencia las distopías gallegas publicadas durante el período postcrisis, cómo ese mismo segmento temporal ha sido el escenario de una marcada desnacionalización de lo literario en general y de sus productores en particular. En un total de 44 obras no he encontrado una tematización explícita del conflicto nacional gallego-español, sea en la forma de una Galicia independiente o de una España totalitaria -con una excepción evidente, *Obediencia* de Antón Lopo, cuyos apretados márgenes políticos he procurado trazar. Lo que he denominado 'mapa de ansiedades' de las clases letradas gallegas -solo a sus posiciones tenemos acceso a través de los textos narrativos- muestra un vacío evidente que destaca por partida doble en una época de elevadísima represión estatal -en particular, contra los movimientos independentistas.

He buscado las causas fundamentales de este fenómeno en dos áreas distintas. Por un lado, en el proceso de renacionalización española de la población gallega, que se ha redoblado durante la crisis y que ha sido especialmente efectivo en los sectores demográficos orientados a la izquierda. Dado que los escritores gallegos forman parte de ese sector, su producción se ha visto necesariamente condicionada. Por otro lado, en el impacto del proyecto consensualista de una 'literatura normal', que ha aumentado su efectividad progresivamente desde la entrada en vigor de la autonomía, desterrando lo nacional-estatal de lo políticamente literaturizable. En consecuencia, el discurso literario postcrisis ha carecido de herramientas para combatir los procesos de renacionalización y persecución política en curso. Estas carencias resultan preocupantes y exigen un debate público sobre qué modelos y posibilidades discursivas debe adoptar la narrativa gallega en los años subsiguientes. El viejo proyecto de una literatura normal no solo puede haber dejado de ser viable, sino haberse vuelto contraproducente.

Imaginar un modelo -y un consenso- que puedan sustituirlo implica afrontar un reto que no es menor: el de recuperar los repertorios políticos soberanistas para la literatura sin caer en el viejo modelo del 'nacionalismo literario' monológico y, al mismo tiempo, sin aceptar el simulacro normalizador. Ignorar los avances de la renacionalización española y suspender *sine die* la importancia del debate sobre el derecho de autodeterminación de Galicia -tomar por vez el panorama político que nos muestra la distopía gallega desde 2008- puede acabar poniendo en grave riesgo el propio sistema literario en que se ubica.

Bibliografía

- Ashcroft, B. (2022). «Postcolonialism». Marx, P; Wagner-Lawlor, J.A.; Vieira, F. (eds), *The Palgrave Handbook of Utopian and Dystopian Literatures*. Cham: Palgrave Macmillan, 397-408.
- Avalle, T. (2015). «Manuel Rivas: 'En vez de ir hacia la utopía nos dirigimos a la distopía'». *Culturamas*.
www.culturamas.es/2015/12/03/manuel-rivas-en-vez-de-ir-hacia-la-utopia-nos-dirigimos-a-la-distopia/
- Batalla Cueto, P. (2021). *Los nuevos odres del nacionalismo español*. Xixón: Trea.
- Billig, M. (1995). *Banal Nationalism*. London; Los Angeles; New Delhi: Sage.
- Borrazás, X. (2008). *Costa Norte/ZFK*. Vigo: Galaxia.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Trad. por T. Kauf. Madrid: Anagrama.
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History. A Study of Modern Despotism, Its Antecedents, and Its Literary Diffractions*. Oxford: Oxford University Press.
- Consello da Cultura Galega (2018). *Diagnose da cultura galega. Datos para unha estratexia cultural no século XXI*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Domínguez García, H. (2020). *A construción mediática do conflito. O caso de Resistencia Galega*. Santiago de Compostela: Laiovento.
- Dopico, M. (2022). «A distopía tornouse realidade. A ficción científica como metáfora do control total». *Praza Pública*.
<https://praza.gal/cultura/a-distopia-tornouse-realidade-a-ficcion-cientifica-como-metafora-do-control-total>
- Eyré, X.M. (2020). «Reflexións sobre a distopía na narrativa actual». *Ferradura en tránsito*.
<https://ferradura.gal/reflexions-sobre-a-distopia-na-narrativa-actual/>
- Figueroa, A. (1988). *Diglosia e texto*. Vigo: Xerais.
- González-Millán, X. (1995). «Do nacionalismo literario á literatura nacional. Hipóteses de traballo para un estudio institucional da literatura galega». *Anuario de Estudios Literarios Galegos*, 1994, 67-81.
- Iglesias, O. (2011). «O futuro non é só apocalíptico». *El País*.
https://elpais.com/diario/2011/01/21/galicia/1295608707_850215.html
- Izquierdo, O. (1996). «Nans i gegants: síndromes i mites a propòsit de la literatura catalana actual». Axel, S.; Stegmann T.D. (eds), *Actes del Desè Col·loqui Internacional de Llengua i Literatura Catalanes*, vol. 2. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 275-82.
- Jameson, F. (1992). *O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico*. Trad. de V.L. Siqueira. São Paulo: Editora Ática.
- Jameson, F. (2005). *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. London; New York: Verso.
- Jameson, F. (2010). «Utopia as Method, or the Uses of the Future». Gordin, M.D.; Tilley, H.; Prakash, G. (eds), *Utopia/Dystopia. Conditions of Historical Possibility*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 21-44.
- Labanyi, J.; Delgado, L.E. (eds) (2022). *Modern Literatures in Spain*. Cambridge; Hoboken: Polity Press.
- Lopo, A. (2010). *Obediencia*. Vigo: Galaxia.
- Lourido, I. (2023). «O estudo do campo editorial galego na obra de Xoán González-Millán. Uma leitura crítica a partir da cultura da normalização». *Xoán*

- González-Millán. *A projeção de um pensamento crítico*. Santiago de Compostela: Através, 133-55.
- Maiz, R. (1997). *A idea de nación*. Vigo: Xerais.
- Miguélez-Carballeira, H. (2014). *Galiza, um povo sentimental? Género, política e cultura no imaginário nacional galego*. Trad. por F. Vasquez Corredoira. Santiago de Compostela: Através.
- Miguélez-Carballeira, H. (2018). «Sentimentalismo y consenso: Imaginarios sobre Galicia en el período democrático». Delgado, L.E.; Fernández, P. (eds), *La cultura de las emociones y las emociones en la cultura española contemporánea: siglos XVIII-XXI*. Madrid: Cátedra, 255-71.
- Molina Aparicio, F. (2017). «“La reconstrucción de la nación”. Homogeneización cultural y nacionalización de masas en la España franquista (1936-1959)». *Historia y Política*, 38, 23-56.
- Moreda, E. (2020). «Evidencias e lagoas no estudo da distopía galega». *BiosBardia*.
<https://biosbardia.wordpress.com/2020/04/30/evidencias-e-lagoas-no-estudo-da-distopia-galega/>
- Moreda, E. (2021). «Literatura en Galicia: un año normal». *Ctxt. Contexto y acción*.
<https://ctxt.es/es/20210101/Culturas/34785/literatura-gallega-manuel-rivas-suso-del-toro-novela-distopic-eva-moreda.htm>
- Moszczyńska-Dürst, K.; Garrido González, A. (2022). «Feminismo posthumanista: parias, tránsfugas, advenedizos y rebeldes en la obra de ciencia-ficción de tres autoras gallegas». *Pasavento. Revista de estudios hispánicos*, 1(10), 69-90.
- Núñez Seixas, X.M. (2018). *Suspiros de España. El nacionalismo español, 1808-2018*. Barcelona: Crítica.
- Palardy, D.Q. (2018). *The Dystopian Imagination in Contemporary Spanish Literature and Film*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Palardy, D.Q. (2021). «Lista de distopías españolas». *Distopías de España*.
<https://www.spanishdystopias.com/es/lista-de-distopias-espanolas/>
- Rama Lourenzo, S. (s.f.). «Literatura galega distópica». *Marlou*.
<https://marlou3.webnode.es/ferramentas/bibliotecas/>
- Regueira, M. (s.f.). «A ciencia ficción. Distopía e discurso nacional». *Historia da literatura galega. Asociación Socio-Pedagógica Galega*.
<http://literaturagalega.as-pg.gal/etapas/a-etapa-contemporanea-iii/a-ciencia-ficcion-distopia-e-discurso-nacional>
- Samartim, R. (2010). *O processo de construção do sistema literário galego entre o franquismo e a transição (1974-1978). Margens, Relações, estrutura e Estratégias de planificação cultural* [tese de doutoramento]. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.
<http://hdl.handle.net/10347/2858>
- Zúñiga, I. (2019). *Natura*. Vigo: Galaxia.

Apéndice

Lista de obras narrativas distópicas en gallego publicadas en Galicia (2008-22)

Año	Título	Autoría
2008	<i>Costa norte/ZFK</i>	Xurxo Borrazás
	<i>O profesor de vegliota</i>	Manuel Veiga
2009	<i>Unicrom</i>	Rosa Enríquez
2010	<i>Obediencia</i>	Antón Lopo
2011	<i>Atl</i>	Manuel Lourenzo González
	<i>Carmiña Burana</i>	Santiago Bergantinhos
	<i>Exogamia 0.3</i>	Ramón Caride
	<i>O que Darwin non previu</i>	Alba Payo Froiz
2012	<i>2044</i>	Eduardo Santiago
	<i>Da máquina</i>	Alberto Lema
	<i>Eu, pel</i>	Teresa González Costa
	<i>Vattene!</i>	Alberte Momán
2013	<i>15.724</i>	Xesús Constela
	<i>A teoría do tempo imaxinario</i>	Eduardo Santiago
	<i>Galiza mutante. Poder nuclear!</i>	Tomás González Ahola
2014	<i>O bosque é grande e profundo.</i>	Manuel Darriba
	<i>Alaia e a deusa</i>	Tomás González Ahola
	<i>O sol do pasado</i>	Jorge Emilio Bóveda
2015	<i>Cegoñas no fondo da ría</i>	Manuel Lourenzo González.
	<i>Plug & Play [Antoloxía]</i>	Mariña Pérez Rei, Manuel Lourenzo González, Xesús Constela, Roque Rei, Xerardo Méndez, Ramón Caride Ogando, María Alonso Alonso y Moncho Mariño
	<i>Triloxía Vattene! O legado extraterrestre</i>	Alberte Momán
2016	<i>Bosquexos para unha distopía</i>	Alberte Momán
	<i>Despois do cataclismo</i>	María Alonso Alonso
	<i>Negruña</i>	Xosé Duncan
2017	<i>Aletheia Moritat</i>	Santiago Bergantinhos
2018	<i>A noite do corvo</i>	Abel Tomé
	<i>As lembranzas perdidas do lago Antelväri</i>	Xosé Duncan
	<i>Barata, minha barata</i>	Alberte Momán
	<i>DX</i>	Eli Ríos
	<i>Elefante</i>	Manuel Darriba
	<i>Longas sombras na pedra [Antoloxía]</i>	María Alonso, David Botana, Héctor Cajaraville, Cris Pavón y Mariña Pérez Rei

Año	Título	Autoría
2019	<i>A noite do lobo</i>	Abel Tomé
	<i>As mulleres da fin do mundo</i>	Daniel Asorey
	<i>Fuxir de Proxeria</i>	Manuel Blanco Desar
	<i>Natura</i>	Iolanda Zúñiga
	<i>Relatos para televisión</i>	Xabier Cordal
2020	<i>Be Water</i>	Antía Yáñez
	<i>Rueiro de cidade escura</i>	Patricia Janeiro
2021	<i>A batida</i>	Miguel Domínguez
	<i>Cobiza</i>	María Reimóndez
	<i>Coidadora</i>	María Marco
	<i>K2-18b. Planeta habitado</i>	Alberte Momán
	<i>Non marches nunca</i>	Alberte Momán
2022	<i>O país dos raposos</i>	Adrián Noia

Teoría y crítica del *roman à clef*

Propuestas de lectura de la novela política

María do Cebreiro Rábade Villar
Universidade de Santiago de Compostela, España

Abstract This chapter hinges on two fundamental hypotheses: a) the Galician novelistic tradition, at least since Rosalía de Castro's *El primer loco*, can be considered a *roman à clef*; and b) in contrast to the epic model, conceived as a mythical narrative of the nation since the poetry of Eduardo Pondal, much of the modern Galician novel expresses political disenchantment. The author tests both hypotheses in the postcrisis novel *Pazo de inverno* by the poet and novelist Alberto Lema and in other relevant examples of the *roman à clef* genre by authors such as Xosé Luís Méndez Ferrín, Diego Ameixeiras, Xaquín Fernández Leiceaga, and Luís Rei Núñez.

Keywords Roman à clef. Literature and politics. Galician narrative. Literature and crisis.

Índice 1 El *roman à clef* como novela familiar del galleguismo. Diego Ameixeiras, Luís Rei Núñez y Xaquín Fernández Leiceaga. – 2 El origen de la novela en clave en la literatura gallega contemporánea. De Rosalía de Castro a Xosé Luís Méndez Ferrín. – 3 Estética y política. De Xosé Luís Méndez Ferrín a Alberto Lema.

1 Introducción

A partir de un sucinto examen del género del *roman à clef* en la narrativa gallega contemporánea, este capítulo parte del postulado de un vínculo entre la ficción literaria y la hipótesis de la *novela familiar*, tomado el término en el sentido freudiano (Freud 1976). De ese modo, lo que tradicionalmente se ha venido llamando 'gran familia

del galleguismo' actuaría como un dispositivo de regulación biopolítica de las ficciones culturales, hasta el punto de que la casi totalidad de la novelística gallega contemporánea admitiría ser leída como *roman à clef*. Para tratar de desarrollar este argumento partiré de una definición que, aunque convencional, puede resultar útil. Se trata del arranque de la voz «novela en clave», elaborada por los autores del *Diccionario de Termos Literarios del Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades* (Equipo Glifo 1998-2004):

Trátase dun tipo de novela na que certos personaxes ou situacións reais aparecen encubertos baixo unha aparencia ficticia ou desfiguración. As referencias á realidade coetánea son determinantes para a comprensión do senso último da novela. Os indicios que permiten esta decodificación establécense a partir do relato de feitos ou datos localizábeis historicamente, así como no recoñecemento dun contexto particular que atinxe á traxectoria do autor ou ás circunstancias de redacción da obra. En última instancia, é unha tarefa sustentada na existencia dunha serie de códigos compartidos entre autor e lector, suficientemente ampla para permitir a identificación do referente na vida real.

A continuación, en la entrada se afirma que este tipo de novelas cuenta con «escasa tradición en las literaturas ibéricas». Pues bien, mi apuesta de lectura se sitúa explícitamente a contrapelo de esta consideración, ya que me propongo no solo leer la tradición narrativa gallega desde esa perspectiva, sino también usar ese filtro como desafío a la propia categoría de ficción. En efecto, ¿qué pasaría si partiésemos de la idea de que ninguna novela es, en puridad, una ficción? ¿Qué pasaría si, apurando el argumento de Benedict Anderson (1991), postulásemos que la comunidad imaginada de las naciones modernas no es una invención, sino un juego simbólico, tomado ahora el término en sentido lacaniano, en el que lo decisivo es la posibilidad de un cruce *real* entre autores, personajes y lectores?

2 El *roman à clef* como novela familiar del galleguismo. Diego Ameixeiras, Luís Rei Núñez y Xaquín Fernández Leiceaga

En el ámbito de los estudios culturales hay toda una línea que indaga sobre la ficción como actualización de las nuevas teorías de la sensibilidad forjadas en el hiato que media entre la Ilustración y el Romanticismo. La historiadora Lynn Hunt (2010) ha llegado a defender que los derechos humanos estarían en el origen del increíble ascenso de la novela moderna en la era de las revoluciones. En virtud de la empatía, los lectores aprenderían a identificarse con los personajes

y demandarían cada vez más ficción, entrenando a la vez su sentido moral y su competencia literaria.

Aunque sugerente, la idea adolece de una tendencia muy frecuente en la historia y en la teoría de los afectos, *id est*, la presuposición de que una emoción, como la empatía, puede desencadenar por sí misma un proceso social y cultural. No es mi intención revisar aquí el peso absoluto o relativo concedido a lo que en términos marxianos se denomina *infraestructura*, pero resulta algo ingenuo pretender que la demanda de un objeto de consumo responda a la ideología o a la estructura de sentimiento del igualitarismo subjetivo. Me parece más sugerente apuntar la posibilidad de que esa fraternidad construida por la novela moderna no se asiente tanto en la ficción, entendida como puro juego imaginario, como en la posibilidad de que los lectores se sientan concernidos por un espacio autorreferencial, del que podrían ser asimismo personajes. Un espacio que les permite, además, pensar políticamente su propio tiempo y articular sus posiciones como sujetos históricos de una época.

La tesis sobre la novela documental e histórica como condición de posibilidad de la nación moderna se amplía así hasta alcanzar nuevas implicaciones. La más pertinente en esta argumentación es la que afecta a un tipo de fraternidad entre lectores y personajes que, como apuntábamos al comienzo, hace muy precisa, para este tipo de ficciones biopolíticas, la consideración freudiana de la 'novela familiar'. La idea de que puedes cruzarte por la calle con los personajes, de que es perfectamente posible conocerlos, asienta asimismo el *topos* cultural del galleguismo como una gran familia, incluidas las implicaciones casi mafiosas del término, exploradas en obras como *A Memoria da choiva* de Pedro Feijoo, sobre los usos institucionales de Rosalía de Castro (Cabo Aseguiñolaza 2019).

Es cierto que, al menos en Galicia, los autores de novela en clave han tendido a enfatizar el carácter puramente ficcional de sus tramas. Así han procedido durante la promoción de sus obras, por más inverosímil que resulte en la práctica, el propio Feijoo, Alberto Lema o Diego Ameixeiras. Este último lo hacía en una entrevista concedida a Ana Salgado poco después de la publicación de su *Asasinato no Consello Nacional* (2010), novela que desde el título homenajea al *Asesinato en el Comité Central* de Manuel Vázquez Montalbán. Se trata de un eficaz abordaje narrativo a la crisis del Bloque Nacionalista Galego tras las elecciones autonómicas de 2009, que culminaría con la dimisión de Anxo Quintana, y que en gran medida explica algunos de los avatares de la izquierda gallega y del nacionalismo en los años sucesivos, objeto de ulteriores aproximaciones ficcionales como *Amor en alpargatas* (2015) de Manuel Portas. Del éxito de la novela de Ameixeiras da sobrado indicio un hecho: vendió la primera edición en tan solo una semana y cuenta, desde hace años, con una entrada en Wikipedia en la que, sin saber bien cuáles son las fuentes

del editor, se ponen nombres y apellidos de políticos ‘reales’ a casi todos los personajes de la novela. Así, el personaje de Óscar Quiroga es identificado con Anxo Quintana, líder del BNG hasta su dimisión en el año 2009; Fernando Xelmírez, con Paco Rodríguez, histórico político nacionalista que ejerció como secretario general de la Unión do Pobo Galego hasta 2012; Xulio Amoedo, con Carlos Aymerich, diputado en el Congreso español (2000-04) y en el Parlamento Gallego (2005-13); Xosé Miguel Balseiro, con Xosé Manuel Beiras, secretario general del PSG (1971-77), portavoz nacional del BNG (1985-2003) y de ANOVA (2012-17); Marcos Negreira, con Martiño Noriega, que tras ejercer por el BNG como alcalde del pequeño municipio de Teo (2007-15) fue portavoz de ANOVA y lideró la formación Compostela Aberta, plataforma desde la que llegó a ser elegido como alcalde de Santiago (2015-19); Felipe Méndez Tarrío, con Emilio Pérez Touriño, secretario general del PSG (1998-2009) y presidente de la Xunta de Galicia durante el Gobierno Bipartito (2005-09); Agustín Seara, con Guillermo Vázquez, portavoz nacional del BNG (2009-12); Vitor Figueroa, con Roberto Vilameá, secretario de organización de la UPG y miembro del Consello Nacional del BNG (2009-12); Laura Rivas, con Carme Adán, secretaria general de Igualdad de la Vicepresidencia de Igualdad y Benestar de la Xunta de Galicia durante el Bipartito (2005-09); Ramón Casanovas, con Henrique Viéitez, elegido diputado del Parlamento Gallego en las elecciones autonómicas de 2009; Belén Seixas, con Socorro García, política vinculada al BNG y técnica de normalización lingüística del Ayuntamiento de Santiago desde 1992 hasta el presente; Aurelio Vidal, con Roberto Mera, miembro del Consello Nacional del BNG y de la Ejecutiva Nacional como secretario de política municipal (1995-2009). A mayores de este juego de identificaciones, que la entrada de la Wikipedia establece como ciertas, se apuntan un par de hipótesis: Mario Dacosta sería el correlato ficcional de Bieito Lobeira, que ejerció como secretario de organización del BNG en la Ejecutiva Nacional y Alicia Souto sería el alter ego de Ana Pontón, actual líder del BNG. Al margen de los políticos, la entrada de Wikipedia da también como probada la ficcionalización del empresario Jacinto Rey, representado bajo el nombre de Lois Ferreira y la del político catalán Carod-Rovira, que en el *Asasinato no Consello Nacional* figura con el nombre de Castell-Blanc.

Sin embargo, y contradiciendo en parte la propia leyenda popular tejida en torno a su obra, en la «Nota do autor» que la precede, Ameixeiras apunta: «Algúns personaxes desta historia son composicións ficticias elaboradas a partir de persoas reais moi presentes na actual axenda política galega» (Salgado 2010, 15). En apariencia alejado del conocido *disclaimer* ‘cualquier parecido con la realidad es pura coincidencia’, el tipo de contrato no resulta demasiado diferente de aquel: al reivindicar el carácter ficcional de la composición de los personajes, el novelista está militando implícitamente en el modelo

formalista de concepción de los imaginarios culturales. Al mismo tiempo, con su aclaración pretende reclamar una posición legítima en el parnaso novelístico, de acuerdo con la dinámica de diferenciación progresiva de los campos sociales, tal y como ha sido elocuentemente descrita por Bourdieu. El propio Ameixeiras se aseguraría así un papel social diferenciado del periodista y del político, esferas de acción a las que tomaría como objetos de la ficción:

Para a súa construción dramática [de los personajes cuyo referente es reconocible] servíñme da imaxe que os implicados proxectan nos medios de comunicación, sendo consciente de que o resultado está menos influído pola realidade que polas invencións e conxecturas que se barallan nos fiadeiros políticos. O meu agradecemento aos colegas xornalistas por permitírenme facer un seguimento eficaz dalgúns acontecementos que aparecen aquí recreados. (16)

El autor, no por casualidad periodista de formación, remacha este argumento en la citada entrevista con Ana Salgado: «Utilizo das persoas reais a imaxe que proxectan nos medios de comunicación, con todo o que iso ten de parcial, pois moitas veces non coincide co que é unha persoa en realidade» (15). Y por si quedase alguna duda del régimen taxonómico y deliciosamente quasi-genettiano con el que Ameixeiras aborda su teoría del personaje, en el prólogo añade: «outros personaxes da novela polo contrario son pura e simple ficción, aínda que interactúen coas composicións citadas anteriormente» (15). ¿Puede la simple ficción interactuar con ficciones menos simples? El trabalenguas de la aproximación formalista a la novela está servido, y no actúa más que como subterfugio para permitir un acceso que se pretende menos condicionado por la actualidad política y, por lo tanto, más estéticamente codiciado por un autor que no se pretenda historiador o periodista, sino escritor de ficción. Por no hablar de la posibilidad de asegurar el morbo que estas claves en apariencia veladas sin duda despertarán en los lectores.

Sorprende, en este sentido, pues se desmarca de la ley dominante del género, el párrafo de Henry David Thoreau elegido por Luís Rei Núñez para abrir la reciente novela *Matarán a Reboiras* (2022), entiendo que en su propia traducción. El fragmento elegido hace muy precisa la consideración de Antoine Compagnon (2020) para quien la cita es una suerte de 'segunda mano' del autor. Por boca del escritor y político americano, tan querido para la tradición del socialismo libertario, Rei Núñez (2022, 2) declara:

Non podemos sobrepasar sen certo risco os feitos reais nas nosas narracións. Ao contrario do que algúns cren, non existe ningún exemplo de invención pura. Escribir unha verdadeira obra de ficción supón tomar certas liberdades para describir con máis exactitude como son as cousas.

Este será también el espíritu que guía a Xoaquín Fernández Leiceaga, senador en Cortes desde el año 2019, en *Baixo as alas de abril* (2021), ficcionalización de los avatares de una banda armada en la Galicia de finales de los años ochenta.

A la luz de estos ejemplos podríamos preguntarnos hasta qué punto el hecho de que la mayoría de los referentes de las novelas de Ameixeiras, Rei Núñez o Leiceaga sean sobradamente reconocibles para sus lectores ha dado lugar a un diálogo social sobre el modo en el que la ficción literaria permite expandir (o no) el alcance de determinados debates políticos. Sin embargo, frente a lo que podría suponerse, resulta interesante constatar que la recepción de estas obras, salvo en el caso de la crítica más o menos especializada, ha tendido a ignorar sus proyecciones sociopolíticas. Salvo en el caso del prólogo de Xosé Manuel Beiras (2010) a la segunda edición de la novela de Ameixeiras, sobre el que volveré más adelante, no me consta que ninguno de los políticos aludidos en las obras haya hecho pronunciamientos explícitos sobre su inclusión en sus tramas, con frecuencia tensas, cuando no abiertamente sangrientas. La razón de este pacto de silencio estriba, tal vez, en el carácter de novela familiar que hemos atribuido al *roman à clef*. Las historias violentas a las que estos escritores se refieren son percibidas en cierto sentido como *secretos de familia*, que pueden circular de mano en mano, favoreciendo un disfrute íntimamente basado en el reconocimiento de ciertas claves, pero que no deben ser revelados de un modo abierto, pues atentaría contra la estabilidad de la identidad comunitaria que los origina y explica.

3 El origen de la novela en clave en la literatura gallega contemporánea. De Rosalía de Castro a Xosé Luís Méndez Ferrín

Desde mi perspectiva, desde su origen la novelística gallega jugaría a ensayar reflexiones críticas sobre el pasado o el presente, y también a postular narraciones (tomado ahora el término en el sentido sociocultural) alternativas a la hegemónica. No resulta difícil defender esta consideración para autores tan políticamente distantes, a pesar de su militancia de origen en el histórico Partido Galeguista, como Ramón Otero Pedrayo o Vicente Risco, cuyas novelas *Arredor de si* (1930) e *O porco de pé* (1928) admitirían sin problema esta lectura. Pero es posible remontarnos todavía más allá, y viajar al siglo XIX, tanto para releer a esta luz los primeros ejemplares de la novela histórica en lengua gallega, como para buscar nuevos horizontes de análisis en la narrativa de Rosalía de Castro.

En este contexto quisiera referirme a la desconcertante *El caballero de las botas azules* (1867), escrita un año antes de la revolución Gloriosa y que, en cierto sentido, la anticipa. La novela presenta un

verdadero desafío a la interpretación desde su primera página, pero tras haber dedicado algunos esfuerzos a dilucidarla (Rábade Villar 2013) hoy estaría tentada a leerla no desde el marco de la novela fantástica en el que generalmente se la encuadra, sino en esta tradición de la novela en clave. Una novela en clave que no es *Bildungsroman* o novela de iniciación -aunque algunos ejemplares gallegos del género, como la mítica *Retorno a Tagen Ata* (1971) de Xosé Luís Méndez Ferrín jueguen también en esta liga- sino novela para iniciados. Me interesa especialmente esta oposición entre novela de iniciación (protagonizada por el personaje que actúa como contrafigura del autor) y novela para iniciados, donde el énfasis recae sobre todo en quien lee. Los lectores del *roman à clef* serían así una suerte de integrantes de una logia política y literaria, conocedores de las palabras secretas que les permiten desvelar el verdadero sentido de lo allí mostrado y reconocerse como iguales entre iguales. *El caballero de las botas azules* no se trataría entonces, como una vez defendí, una transposición del romántico libro absoluto de Novalis, infinitamente resistente a la interpretación, sino un *roman à clef* cuyas claves han sido perdidas en la historia, como, según reza la canción, en el fondo del mar la llave. No son en absoluto casuales, a esta luz, las constantes referencias de *El caballero de las botas azules* a la masonería, un asunto que apenas ha sido esclarecido por la crítica.

Dentro de este apresurado recorrido por el *roman à clef* rosaliano, habría que referirse también, aunque sea brevemente, a *El primer loco* (1881), la novela testamentaria de Rosalía de Castro. Se trata de un texto muy interesante cuyo protagonista Luis, *alter ego* masculino de la autora gallega, emprende, desde el estado de locura, un examen exhaustivo de su generación, la responsable de comenzar a articular un proyecto cultural y político, vinculado a la democracia radical, para Galicia.

Por otra parte, estos precedentes rosalianos del *roman à clef* permiten ilustrar hasta qué punto desde sus orígenes la novelística gallega contemporánea opera como contrapeso de la tendencia heroica de la épica. Me refiero, en concreto, al trabajo de fundación emprendido por el poeta Eduardo Pondal, amigo y compañero de letras de Rosalía de Castro y no por casualidad autor del himno gallego. Se trata, el suyo, de un modelo literario de aires pindáricos, muy influido asimismo por la mitología céltica, que asentó una concepción bárdica de la poesía gallega, muy influyente y prestigiosa al menos hasta bien entrado el siglo XX. Resulta interesante el hecho de que en numerosas ocasiones el poeta y narrador Xosé Luís Méndez Ferrín (1984), al que ya hemos mencionado y sobre el que volveremos, haya invocado y reivindicado la figura de Eduardo Pondal (implícitamente, frente a la de Rosalía) como padre de la poesía gallega moderna.

En suma, y frente a lo que podría parecer, en la literatura gallega la oposición ideológica y tonal no se da entre la poesía y la narrativa,

sino entre la épica y la elegía, incluyendo en el molde de la elegía a esa forma de novela contemporánea que estoy intentando describir. En ese sentido, un poemario como *En las orillas del Sar* (1884), de Rosalía de Castro, o el celebrado *Con pólvora y magnolias* (1976) de Xosé Luis Méndez Ferrín están más cerca entre sí, y del conjunto de la novela política gallega, quede la épica pondaliana.

Esto es así porque el *roman à clef* no sería sino una forma de esa sensibilidad *saudosa* o nostálgica que la crítica ha tomado como timbre de identificación de la poética de Álvaro Cunqueiro. Siguiendo a Rosemary Jackson, el brillante estudioso Xoán González-Millán había postulado, para el campo cultural gallego, que el dispositivo de la literatura fantástica no se asentaba en la evasión, sino que operaba como una revelación sintomática de los conflictos de época. Pues bien, esas estrategias de compensación simbólicas, propias de la narrativa política gallega, serían paradójicamente tanto más visibles cuando el lector puede reconocer el espacio narrado como propio en virtud de ese juego de identificaciones propiciado por la novela en clave.

Sin duda, este juego se amplifica cuando los autores de *roman à clef* -tal sería el caso de Leiceaga, Méndez Ferrín o Alberto Lema- operan a su vez en el campo social como agentes políticos. La independencia de Diego Ameixeiras a la hora de mostrar los avatares políticos del Bloque Nacionalista Galego derivaba de su condición de escritor y periodista, que le permitía mantener un razonable margen de maniobra con respecto al mundo en aparente demolición que trataba de mostrar a partir del asesinato, no simbólico sino real, del trasto de Anxo Quintana. Es esta independencia la que explica que su *Asasinato no Consello Nacional* empiece, más que con una ironía, con una verdadera humorada, al incluir la definición de la palabra Bloque, que es como se conoce familiarmente al BNG: «sustantivo masculino. Masa grande de materia sólida, moi compacta e pesada. Do *Dicionario Xerais da lingua*». Lo mismo puede afirmarse de Luís Rei Núñez, cuya lectura política del colaboracionismo de la Radio Televisión de Galicia en crisis como las del Prestige, resulta indisociable de muchas de las funciones atribuibles al periodismo de investigación.

4 Estética y política. De Xosé Luís Méndez Ferrín a Alberto Lema

Muy diferente es el caso de Méndez Ferrín o Lema, que han gozado de posiciones de responsabilidad, intelectual o directa, en el ámbito de la política partidaria. En casos como estos, la metadiscursividad observada para el *roman à clef* adquiere resonancias específicas, pues la metalepsis autorial deviene con frecuencia metalepsis del lector, ahora entendido como potencial simpatizante político o votante. Se trata de un juego tan sugerente que ni siquiera Diego Ameixeiras

quiso prescindir de él al invitar a Xosé Manuel Beiras, histórico dirigente de la UPG, después del BNG y después de AGE (aventuras, todas ellas, tan apasionantes como truncadas) a escribir el prólogo a la segunda edición del *Asasinato no Consello Nacional*. Haciendo gala de un ejercicio de desdoblamiento pirandelliano, Beiras (2010) llega a dialogar en el prólogo con su *alter ego* en la ficción, X.M. Balseiro, a quien convierte en remitente de una carta en la que le lega algunos consejos políticos. Pero a pesar de sus dotes de intelectual, sobre las que él mismo ironiza, Beiras (2010) no cruza el umbral de la novela y permanece, como prologuista, simbólicamente alejado de la categoría autorial. Con Xosé Luís Méndez Ferrín o con Alberto Lema la cuestión es sin duda diferente.

En este sentido, se haría urgente emprender un análisis de la sociología autorial, en la línea de la tradición francesa de pensamiento sobre la trayectoria pública de los intelectuales que ejercen al mismo tiempo como políticos y escritores en Galicia. En este sentido, trataré de bosquejar algunas consideraciones generales que, sin ánimo de exhaustividad, pueden resultar pertinentes. En el caso de Ferrín, hasta hace pocos años sin duda el escritor más consagrado del campo cultural gallego, hay que considerar tanto su condición de militante político clandestino como su activa participación posterior en partidos de la izquierda independentista como la Frente Popular Galega. El capital simbólico de Ferrín sigue siendo alto en el ámbito de la novela política gallega. Considérese, por aducir un solo ejemplo, el hecho de que en su reciente *Matarán a Reboiras*, Rei Núñez le da al narrador testigo el nombre de Nardo, masculinizando a Narda, protagonista de la ferriniana *No ventre do silencio* (1999).

Como intelectual, Ferrín se ha movido en una posición heredada de la tradición francesa, que oscila fundamentalmente entre dos ejes no siempre conciliables. Por un lado, el existencialismo sartreano – muy patente en *O ventre do silencio*– que, como se sabe, es el primer gran heideggerianismo de izquierdas en el contexto continental y que con el tiempo desembocaría en las celeberrimas tesis de Jean-Paul Sartre en torno al compromiso. En segundo lugar, la tradición del mayo francés, en el modelo maoísta encarnado por algunos representantes del Nouveau Roman como Robbe-Grillet o Marguerite Duras o por cineastas como Jean-Luc Godard.

En otras palabras, a lo largo de su trayectoria pública Ferrín ha tratado de hacer compatibles, en una dialéctica no siempre comprensible para todos sus lectores, un posicionamiento público radical con una apuesta estética afín a la experimentación vanguardista. La reivindicación del poeta Eduardo Pondal como gran escritor formalista gallego, o la tentativa de construir vínculos de camaradería internacional con escritores laureados como el antillano Derek Walcott o el irlandés Seamus Heaney serían movimientos afines a esta estrategia. Al margen de los éxitos y fracasos cosechados en su carrera política

y literaria, podríamos afirmar que en la literatura gallega nadie ha sabido habitar con más vivacidad las inevitables contradicciones entre el postulado del formalismo estético y la radicalidad política, herencia de un tiempo, ya pasado, en el que autores como Cortázar habían proclamado que el primer mandato del escritor revolucionario era ser revolucionario como escritor.

El caso de Alberto Lema resulta asimismo de lo más sugerente. Declarado discípulo de Ferrín, como mucho de los poetas y escritores gallegos contemporáneos, debuta en la literatura gallega contemporánea con un poemario, *Plan de fuga* (2007) publicado por la editorial autogestionada Estaleiro, en una prueba implícita de que en Galicia la poesía sigue siendo para muchos el género del debut literario. Aunque en el año 2014 reincidiría como poeta con *Crónica do chan*, Lema enseguida alcanza mayor notoriedad como narrador. Prueba de su impacto es el hecho de que sus novelas, *Unha puta percorre Europa* (2008), la dilogía *Sidecar* (2009) y *Da máquina* (2012), han sido traducidas al castellano en Caballo de Troya, sello que pertenece a la filial española de la multinacional Penguin Random House.¹

En cierto sentido, el ciclo que se abre con *Unha puta percorre Europa* (2008) y culmina con *Da máquina* (2012) constituye uno de los ejemplos más nítidos de la narrativa gallega de la crisis. Después de la publicación de esta última novela, el autor le concedía una entrevista a Ana Salgado (2013) cuyo titular resultaba muy elocuente: «Sigo o mandato de retratar poder no cotián [e na] relación entre clases». Cuando la entrevistadora interpelaba a Lema sobre un pasaje de la contraportada de la traducción castellana, escrito por el editor Constantino Bértolo («Perfil de los destinatarios: Precarios y cobreados sin vida interior»), Lema respondía:

1 En una entrevista con Ana Salgado (2013, 13), el propio Lema trata de explicar las implicaciones de la recepción bi-sistémica de su obra, tratando de contraponer el programa de Galaxia (su editorial gallega) al de Caballo de Troya, que identifica como contracultural, sin detenerse en su relación con Penguin: «A xénese da miña aventura en castelán é accidental. Constantino Bértolo, editor na corte, le en galego e publicame. Fun moi coidado coaregra de non autotraducirme para non entrar en equívocos sobre en que campo de fútbol está xogando cada un. A recepción é diferente e sería complexo analizar por que. A editorial que me publica en España ten un proxecto contracultural e iso sitúame neste círculo arredor de Caballo de Troya, de Belén Gopegui, etc. Dalgunha maneira recíbenme como un produto máis desa fábrica iso ten consecuencias para a miña recepción en Galicia. Unha delas entendo que é a de preguntarse por que exportan a este tipo se non lle demos nós o visto bo. Aí vou dicir que non é exactamente un contubernio fabricado desde as alturas para converterme nun escritor de referencia, senón algo que se basea nunha comunión entreo que escribo e os gustos dun determinado editor español ou galego-español. Son avatares un pouco estraños. Galaxia non se distinguiu historicamente por promover literatura contracultural, o seu papel é o inverso. É a editorial, compartindo ese podio con Xerais, encargada de publicar autores centrais que cumpren as condición para selo. Estas novelas teñen moitas cousas quenon as fan canónicas, así que máis ben esta sería unha pregunta para Galaxia».

[Zygmunt] Bauman fala dun amorfismo social do cal formaríase parte o precariado. Para min non deixa de ser unha maneira de chamarlle ao proletariado, que tal vez sexa un nome máis axeitado, á vella loita de clases. A novela tivo un proceso de escrita longo durante o cal sucederon o 15M e WikiLeaks. O 15M mostrou que a condición primeira da conciencia política existe e é o cabreo. É interesante que a pesar de internet a política séguese facendo na rúa. Sucedeu esa especie de proceso revolucionario en macha, no sentido de que había ocupacións na rúa e había cabreos, as condicións imprescindibles. Entón si que había veciñanza con eses precarios que se organizaban na rúa nese momento. E tamén sucedía o de WikiLeaks, que amosou unha vez máis como funciona o simulacro. Logo da expectativa de grandes revelacións, o descubrimento fatal é que non sucede case nada. Na novela, así e todo, cando a Máquina se dedica a destapar os seus leaks, os seus expedientes secretos, si consegue armar un suceso político.

Sin embargo, pese al interés de Lema, y de una parte de la crítica, en leer *Da máquina* (2012) como una narración del apocalipsis tecnológico-político, creo que, sin ser en absoluto una novela distópica, *Unha puta percorre Europa* (2008), desde el título una suerte de homenaje macarra al *Manifiesto comunista*, es la piedra de toque de la narrativa de Lema, en buena medida debido a su capacidad de anticipación con respecto a la agenda política postcrisis. Protagonizada por Ada y Luz, una pareja de estudiantes precarias en la Santiago de Compostela de principios del milenio que encuentran en la prostitución una forma de activismo político, la novela conecta de lleno con el intenso debate social que en la España contemporánea rodea al activismo de género, a la diversidad sexual y a la legalización o ilegalización de la prostitución.

La contracubierta de *Unha puta percorre Europa* enfatizaba el vínculo entre lo personal y lo político, auténtico lema del feminismo contemporáneo,² identificando la acción política, en la esfera de la literatura, con el ejercicio de echar luz sobre lo oculto:

Sabemos que a beleza non é cega, que nos prefire altos e mansos. Sabemos que a censura, como a enerxía, non se extingue, transfórmase. Cómpre, entón, buscarlle as costas á relación oficial dos feitos, relatar as zonas escuras no mapa do presunto alustre das democracias occidentais. *Unha puta percorre Europa* asexo nese extenso territorio, entre o ilegal e o obsceno, que é a nosa casa. Quere facer, por fin, visible o visible. (Lema 2008)

² Significativamente ese será el eslogan elegido por la filósofa feminista Rebeca Baseiredo (2012) para titular su breve reseña sobre *Da máquina*.

Si estamos prestando especial atención a las estrategias de autorrepresentación editorial es debido a su potencial para iluminar la sociología del escritor y político Alberto Lema. exploremos ahora el tránsito que media entre *Unha puta percorre Europa* (2008) y *Pazo de inverno* (2022), hasta ahora su última novela, en la que a continuación me extenderé. En *Unha puta percorre Europa*, Lema elige las marcas del autor de origen proletario que hubieran sido queridas, por mencionar dos casos, a Montalbán o a Marsé, y declara con escueta rotundidad: «Alberto Lema (Bamiro, Vimianzo, 1975) é licenciado en Filoloxía Inglesa, traballou de mozo de almacén, camareiro e chofer de camión». No es poco el hiato entre esta declaración y el final de la presentación de la solapa de *Pazo de inverno*, novela ganadora del Premio García Barros: «Entre 2015 e 2019 [Alberto Lema] foi concelleiro de Emprego, Turismo, Promoción Económica e Mercados no Concello da Coruña».

El hiato que media entre 2008 y 2021 se trata, en todo caso, de un hiato tan biográfico como colectivo. Lema encarna con singular precisión un espacio de los posibles articulado en torno a tres factores: a) la movilidad social ascendente que, sellado el pacto económico y político de la Transición, posibilita que un hijo de la clase trabajadora pueda estudiar en la Universidad; b) la inestabilidad laboral y el precariado de los años inmediatamente posteriores a los estudios académicos característicos de su generación y todavía más de las posteriores; c) en un inesperado pero no imposible *happy end*, el paso de la política asamblearia de las organizaciones de base y/o estudiantiles al ámbito de la política formal.

Este último es, como sabemos, un proceso característico de la articulación sociológica del quincemayismo, que dio lugar a sus propios debates y que condujo a la constitución de partidos de ámbito estatal como Podemos. Pero como el propio Pablo Iglesias recordaba en el año 2016 (y como ahora le recuerda a él Yolanda Díaz) «la primera traducción electoral del 15M no fue Podemos, fue AGE [Alternativa Galega de Esquerdas] y Xosé Manuel Beiras».³ Iglesias se refería a ANOVA, la formación liderada por Beiras tras su abandono del BNG, que supo atraer a su terreno a Yolanda Díaz, entonces representante de Esquerda Unida en Galicia. Iglesias hablaba con conocimiento de causa, pues actuó como asesor de la exitosa campaña que en octubre de 2012 había desembocado en un amplísimo sorpasso de Alternativa Galega de Esquerda al BNG: nueve escaños que convertían a la emergente formación en la tercera fuerza política en Galicia.

3 Véase «Iglesias: ‘La primera traducción electoral del 15M no fue Podemos, fue AGE y Xosé Manuel Beiras’». *Europa press Galicia*, 20 septiembre 2016. <https://www.europapress.es/galicia/noticia-iglesias-primera-traducion-electoral-15m-no-fue-podemos-fue-age-beiras-20160920215418.html>.

El citado titular de Pablo Iglesias era un ejercicio, si no de nostalgia, sí de retrospección. Hacía esas declaraciones en plena campaña de las elecciones municipales de mayo de 2015, cuando el capital social de AGE había sido de algún modo desbaratado y la plataforma se vio en poco tiempo consumida por luchas intestinas. Pero gran parte de aquella energía social estaba en disposición de volver a aflorar gracias a un segundo proyecto de unidad popular, surgido a partir del movimiento social de las mareas. Fue así como, en las citadas elecciones, la plataforma En Marea consiguió una victoria histórica, al hacerse con las alcaldías de tres de las principales ciudades gallegas: A Coruña, Santiago y Ferrol.

La serie política que se extiende entre el 15M y el movimiento de las Mareas –a su vez muy deudor del ciclo que en Galicia vinculó las acciones de Protesta contra la LOU, la catástrofe ecológica del Prestige y la guerra de Irak– son el contexto necesario para leer las claves políticas, sociológicas y económicas activadas en *Pazo de inverno* (2021) de Alberto Lema. La trama transcurre en una ciudad, Faro, en la que al lector gallego no le es difícil reconocer el espacio social de una Coruña burguesa y corrupta cuyas clases pudientes no pueden aceptar el desafío de ser gobernados por aquellos jóvenes inexpertos que dicen ser herederos del 15M.

Ya Méndez Ferrín (1999, 3), en una de las citas iniciales de *No ventre do silencio*, afirmaba por boca de Antonio Sant’Elia que «toda generación debía fabricarse su ciudad», y Alberto Lema, que había consagrado al Santiago universitario algunas de sus mejores páginas narrativas, consigue levantar en *Pazo de inverno* la ciudad del periódico *La voz de Galicia*, órgano oficioso del PP, y de Amancio Ortega, asediada pero nunca vencida por el quincemayismo.

Pazo de inverno es una novela por lo general ágil, a veces casi pop, que no desdeña ciertas concesiones al lirismo y alguna que otra incursión experimental. Así, introduce un recurso innovador al CORO, personaje colectivo que podría recordar al construido por Belén Gopegui en *El padre de Blancanieves*, pero que actúa casi en sentido contrario: esa marea de voces no es la marea ciudadana sino casi su parodia, una especie de sentido común ancestral que explica que, pese a los cambios codiciados por los nuevos agentes políticos, las cosas no puedan salir de donde están.

Pazo de inverno brilla en la construcción de algunos personajes, y en la de algunos otros trata de ajustar cuentas con algunos de los pecados originales de la izquierda gallega. El hecho de que el trasunto novelesco de Xosé Manuel Beiras salga peor parado que en la novela de Ameixeiras no es en absoluto casual, y resulta una prueba evidente de que el tiempo político nunca pasa en balde. Sin embargo, lo que al final prevalece es la impresión de la novela en clave como espacio compensatorio de las frustraciones del presente. Frente a los ejemplares históricos de la modalidad, en un arco que se extiende de *El*

caballero de las botas azules o *El primer loco* de Rosalía de Castro a *No ventre do silencio* de Xosé Luís Méndez Ferrín, se puede detectar algo éticamente fallido en el *roman à clef* contemporáneo.

Ya no se trata solo de la expresión de la nostalgia por la derrota, ni de la hipótesis al tiempo revolucionaria y formalista de Cortázar, sino del hecho de que estas narrativas parecen operar a favor de la purga de afectos como la frustración o la ansiedad, y no tanto como dispositivos de revelación de síntomas o de energías sociales todavía no articuladas. Si, como bien sabemos, no hay narrativa del yo que no sea una forma de autojustificación, qué se dirá de aquellas narrativas asentadas en procesos colectivos con respecto a los cuales la voz trata de articular una portavocía y acaba por declarar una impotencia.

El *roman à clef*, en un tiempo narrativa de fundación, ha derivado así en uno de los terrenos en los que se libra la impotencia política en Galicia. No es de extrañar, a esta luz, el diálogo con el que da término *Pazo de inverno*, una escena en la que, tras el trasunto ficcional de la derrota de las mareas, el periodista le dice al político, indudable *alter ego* del autor: «Míralle a parte boa. Agora poderás dedicarte á literatura» (Lema 2021, 269). Es un final que, pese a su ironía, o tal vez debido a ella, no consigue ocultar esa polaridad entre ficción y acción, que es la que merecería la pena desmentir.

Bibliografía

- Ameixeiras, D. (2010). *Asasinato no Consello Nacional*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Anderson, B. (1991). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 2nd ed. London: Verso.
- Baceiredo, R. (2012). «O persoal é político». *Protexa: Revista de libros de Tempos Novos*, 22, 13.
- Beiras, X.M. (2010). «Prólogo para Diego Ameixeiras». Ameixeiras 2010.
- Cabo Aseguinolaza, F. (2019). «Memoria, (pos)lugar y biopoder en un thriller literario: A memoria da choiva, de Pedro Feijoo». González Fernández, H.; Calderón Puerta, D.J.; Moszczyska-Dürst, K. (eds), *Memoria encarnada, género y silencios en España y América Latina. Siglo XXI*. Sevilla: Instituto de Estudios Ibéricos e Iberoamericanos de la Universidad de Varsovia; Padilla Libros, 145-72.
- Compagnon, A. (2020). *La segunda mano o el trabajo de la cita*. Trad. de M. Arranz. Madrid: Acantilado.
- Equipo Glifo (1998-2004). *Diccionario de termos literarios*. Santiago de Compostela: Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades.
- Fernández Leiceaga, X. (2021). *Baixo as alas de abril*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Freud, S. (1976). *La novela familiar de los neuróticos*. Strachey, J.; Freud, A. (eds), *Obras completas*, vol. 9. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- González-Millán, X. (1991). *Álvaro Cunqueiro. Os artificios da fabulación*. Vigo: Galaxia.
- Hunt, L. (2010). *La invención de los derechos humanos*. Barcelona: Tusquets.
- Jackson, R. (1981). *Fantasy. The Literature of Subversion*. New York: Methuen.
- Lema, A. (2007). *Plan de fuga*. Santiago de Compostela: Estaleiro.
- Lema, A. (2008). *Unha puta percorre Europa*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Lema, A. (2009). *Sidecar*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Lema, A. (2012). *Da máquina*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Lema, A. (2014). *Crónica do chan*. Santiago de Compostela: Corsárias.
- Lema, A. (2021). *Pazo de inverno*. Vigo: Editorial Galaxia.
- Méndez Ferrín, X.L. (1984). *De Pondal A Novoneyra. Poesía galega posterior á guerra civil*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Méndez Ferrín, X.L. (1999). *No ventre do silencio*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Portas, M. (2015). *Amor en alpargatas*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Rábade Villar, M.D.C. (2013). «Alegoría y revolución. La política de la literatura en El caballero de las botas azules (1867)». *Decimonónica. Journal of Nineteenth Century Hispanic Cultural Production*, 10(2), 50-69.
- Rei Núñez, L. (2022). *Matarán a Reboiras*. Vigo: Edicións Xerais de Galicia.
- Salgado, A. (2010). «Diego Ameixeiras: 'Algúns críticos pensan que contar de xeito convencional é ordinario'». *Protexa: Revista de libros de Tempos Novos*, 16, 14-17.
- Salgado, A. (2013). «Alberto Lema: 'Sigo o mandato de retratar poder no cotián [e na] relación entre clases'». *Protexa: Revista de libros de Tempos Novos*, 22, 12-15.
- Sartre, J-P. (2003). *¿Qué es la literatura?* Trad. A. Bernárdez. Buenos Aires: Losada.

Una Galicia otra

Posibilidades disidentes en la narrativa post-Prestige

Dolores Vilavedra

Universidade de Santiago de Compostela, España

Abstract Starting from the hypothesis that the wrecking of the Prestige in 2002 was the true destabilizing event of the sociopolitically hegemonic regime in Galicia, this chapter studies the impact of this incident on the development of the Galician political novel. The author focuses on three narrative texts that represent different literary approaches to envisioning another Galicia: 1) the transcendence of the totalizing risks inherent in fantastical-mythical utopias; 2) the exploration of the political potential within the crime novel; and 3) the transformation of the feminine precariat, depicted through female protagonists who evolve from 'losers' into *unusual activists*.

Keywords Political novel. Dissident writings. Crisis. Utopia. Precariat.

Índice 1 Introducción: algunas cuestiones previas y alguna hipótesis. – 2 Disidencias precursoras. – 3 Pistas para rastrear la articulación literaria de la disidencia. – 4 La evolución de las utopías fantástico-míticas: del inmovilismo autocomplaciente a la catástrofe distópica. – 5 Lo policial es (o puede ser) político: de Aníbal Malvar a Diego Ameixeiras. – 6 El precariado femenino ¿una nueva clase social? De perdedoras a 'activistas insólitas'. – 7 Conclusiones.

1 Introducción: algunas cuestiones previas y alguna hipótesis

Partiendo de la hipótesis de considerar el hundimiento del Prestige en 2002 como el 'acontecimiento' auténticamente desestabilizador del régimen hegemónico (en lo político y en lo social) en Galicia, se estudiará su impacto en el desarrollo de una novela política que,

contando aún con antecedentes, no había sido capaz de engendrar una genealogía propia como discurso articulador de la disidencia. Así, teniendo en cuenta ciertos textos precursores, y sin ánimo de exhaustividad, en estas páginas analizaré tres propuestas que, desde la narrativa y en este siglo, han conseguido interpelarnos –quizá como derivación de la repolitización social post-Prestige– para pensar una Galicia *otra*: la superación del riesgo totalizador de las utopías fantástico-míticas, la explotación de las posibilidades políticas del policial y el nuevo protagonismo del femenino y su transformación de perdedoras en ‘activistas insólitas’.

Por otra parte, conviene aclarar que estas páginas tienen su origen en un encuentro académico articulado a partir de un par de premisas que considero preciso validar o, cuando menos, matizar. La primera sería la de que la respuesta literaria a la crisis económica de 2008 ha sido una literatura «política, crítica, subversiva», presuponiendo una politización de la literatura post-15M y, por tanto, una apolitización de la novela anterior o, por decirlo con palabras de Christian Claesson (2016, 364), una novela «que tendía a callar lo político y lo social y a priorizar asuntos personales». Si es así, efectivamente, cualquier análisis que pretenda desvelar la capacidad del discurso literario para trazar la ruta hacia un mundo diferente (aunque luego la Historia no tome esos derroteros...) tendrá que ocuparse no solo de lo explícito sino también del valor significativo de lo implícito, lo silenciado y lo ignorado, vectores que también modulan la relación del texto con lo real. Si «El silencio es la censura del inconsciente ideológico» (Becerra 2015, 14), la tarea crítica deberá atender también a desvelar los mecanismos por medio de los cuales opera ese inconsciente, cuestión esta que –en mi opinión– requeriría un análisis específico que tuviese en cuenta la evolución histórica del discurso narrativo en su totalidad.

Así, en el caso gallego sería relevante estudiar –por ejemplo– el significado político de la pérdida del elevado valor canónico que tuvo la narrativa histórica gallega de los ochenta, sustituida en la centralidad sistémica por los diversos abordajes literarios de lo que conocemos como ‘memoria histórica’ (sobre esta cuestión puede ser interesante consultar Basabe 2019, por ejemplo), así como la singular cronología de esos abordajes. O el segundo boom del policial, tras una década de casi absoluta desaparición de esta modalidad en el sistema literario gallego.¹ Volveremos, aunque sea de forma somera, sobre algunas de estas cuestiones.

En segundo lugar, considero que habría que dilucidar qué

1 El inicio del segundo ciclo del policial gallego en la etapa post-Prestige parece bastante evidente: en 2002, Miguel Anxo Fernández comienza la saga del detective Frank Soutelo con *Un nicho para Marilyn*; en 2004 aparece *Baixo mínimos*, el punto de arranque de la serie de novelas de Diego Ameixeiras protagonizadas por el detective Horacio Dopico; en 2006 se publica *Ollos de auga*, la primera novela de Domingo Villar.

entendemos por novela política. ¿Aquella que habla de política, que pretende representar una determinada situación política? ¿Lo es aquella que hace visibles (e incluso reivindica) posiciones alternativas o subversivas, frente a las hegemónicas? ¿O simplemente aceptamos que el discurso narrativo es intrínsecamente político por las posibilidades que ofrece para la interacción dialéctica de voces y discursos y, por tanto, como espacio apropiado para la visibilización de la diversidad y la heterodoxia (Bajtín *dixit*)?

Una conceptualización integradora de estas tres posibilidades que acabo de apuntar sería aquella que entiende la novela política como la que contribuye a inaugurar una nueva imaginación (política pero no solo) en la que tengan cabida la subalternidad y la heterodoxia como paradigmas alternativos posibles. Situándonos en este marco, asumimos entonces que ciertos textos literarios poseen una funcionalidad política en la medida en que pueden inspirar siquiera la posibilidad de imaginarnos *otras*, en que pueden hacer visible lo invisible y mostrar como viable –por naturalizarla en lo real ficcional– la opción del disenso. Porque no creo que se trate tanto de reconocer en ciertos textos una dimensión política inmanente como de que sean susceptibles de promover lecturas políticas y me temo que esta es una cualidad contingente. Determinadas obras: ¿son leídas igual por mujeres y hombres? ¿Por públicos jóvenes o adultos? ¿En distintos momentos históricos? ¿Distintas lecturas no suponen distintos efectos políticos?

A mayores, y en relación al tema que nos ocupa, considero que hay algo a lo que deberíamos también atender pero que –e temo– no ha sido tenido en cuenta hasta ahora en los abordajes de estas cuestiones. Me refiero a analizar cómo la configuración sistémica de las literaturas que nos interesan como objeto de estudio y las articulaciones de sus diferentes elementos, se han visto más o menos afectadas por las circunstancias en cada momento histórico (por la crisis, en este caso) y, por tanto, se revelan más o menos materialmente (in)capaces para canalizar determinadas voces y experiencias y para crear las condiciones de emergencia de un discurso literario *otro*.

Se haría, pues, necesario distinguir entre las respuestas literarias a la crisis, por una parte y, por otra, las repercusiones estructurales que esta haya podido tener en el sistema literario gallego, en sus condiciones materiales y en su capacidad de respuesta a la transformación (¿deterioro?) de esas condiciones, para ser más o menos operativo como ese espacio dialéctico, capaz de acoger la visibilidad y la heterodoxia, al que me acabo de referir. Sería interesante analizar cómo se ha desarrollado este proceso en el caso gallego: hasta que punto los recortes, el cierre de algunas editoriales (algunas históricas como A Nosa Terra, activa entre 1987 y 2010) y la paralela aparición de una serie de pequeños sellos casi unipersonales ha tenido algo que ver en la articulación de un discurso literario *otro*.

Es decir, hacer balance (no totalmente negativo, quizá) de la precarización editorial.² Pero esto, como decimos en gallego, sería ‘fariña para outra muiñada’.

Me ocuparé ahora de otro aspecto vinculado a la primera de las premisas a las que antes me he referido, como es el hecho de que parezca darse por sentado que, en el análisis de estas cuestiones, operaremos aceptando que los efectos de la crisis 2008-11 han sido homogéneos en todo el Estado español. La aplicación mecanicista de este tipo de categorías generadas por la cultura española (en el sentido más amplio que a este sintagma se le pueda dar), conduce, una vez más, a la distorsión y la invisibilización de las dinámicas autóctonas que rigen en ámbitos culturales minorizados (y evito aquí, a propósito, el uso de categorías políticas como la de ‘nación’ que pudiesen ser objeto de debate, alejándonos de nuestros objetivos en estas páginas), frente a los considerados como hegemónicos.

En mi opinión (y esta puede tomarse como una primera hipótesis), en Galicia, el papel desempeñado por lo que David Becerra denomina (siguiendo a Badiou) como *acontecimiento*³ aplicado al 15M, debe serle adjudicado al hundimiento del Prestige, que sucede en noviembre de 2002 y cuyo impacto es tal que determina que el Partido Popular pierda las elecciones autonómicas de 2005, tras reiteradas mayorías absolutas. En cuanto a la crisis económica originada por el hundimiento de Lehman Brothers, su inicio coincide en Galicia con la caída del gobierno bipartito PSOE-BNG (el primero no ostentado por el PP desde el tripartito presidido por el socialista González Laxe entre 1987 y 1990, siendo ambos los dos únicos momentos en que el gobierno autonómico no estuvo en manos de la derecha) que justamente desarrolló su actividad entre 2005 y 2009. Esto es, en mi opinión y desde la perspectiva gallega, lo verdaderamente relevante en términos económicos, políticos e históricos. Clausurada la breve experiencia del gobierno bipartito que la derecha consideró siempre como una anomalía histórica (y que las izquierdas no han sabido –o no han querido?– reivindicar en su justo valor), es el hundimiento del Prestige el acontecimiento que verdaderamente tiene consecuencias sistémicas (me he referido a su estudio detallado como un asignatura

2 No me resisto a aportar aquí algunos datos, extraídos del informe «Datos da edición en Galicia» (Consello da cultura galega, <https://consellodacultura.gal/publicacion.php?id=4317>) y que resultan contundentes a la hora de reflejar esa precarización del sector: caída brutal del registro de libros en ISBN (de 4754 en 2010 a 2388 en 2016); reducción drástica del número total de libros y folletos en gallego publicados (2070 en 2008; 976 en 2016); caída del empleo generado por el sector (318 trabajadores/as en 2007; 205 en 2016) aunque si comparamos este dato con la menor disminución del número de empresas (43 en 2007; 37 en 2016), se nos revela un nuevo escenario de microempresas con menos capacidad de producción y distribución. Por último, el informe pone de manifiesto que en esa etapa el descenso de la facturación llegó a ser de un 20%.

3 Desarrolla esta idea sobre todo en Becerra 2021, cap. 1.

pendiente), sociales y, quizá también (lo veremos al final), literarias.

Becerra (2021, 34) define el «acontecimiento» como un detonante de «la posibilidad de enunciar opiniones *otras*» y por su potencial para «desestabilizar el régimen de verdad en la medida en que aquello que se suponía obvio aparece como inestable y, en consecuencia, surge la necesidad de explorar y construir unos discursos *otros* capaces de nombrar y llenar el vacío de plenitud». Operando en este marco conceptual, se revela como una evidencia que, en Galicia, tras el *shock* producido por el hundimiento del Prestige, surge un nuevo sujeto colectivo con un objetivo prioritario: constituir un régimen de verdad resistente y alternativo, frente al vaciado de significado y a la distorsión semántica impuestos por el régimen de verdad hegemónico tras ese 'acontecimiento'.

En Galicia ya había habido desastres parecidos (*Polycommander*, 1970, 15.000 toneladas de petróleo crudo; *Urquiola*, 1976, 100.000 toneladas; *Casón*, 1987, 5.000 bidones de productos químicos inflamables; *Aegean Sea*, 1992, 62.000 toneladas). Pero esta era la primera ocasión en que las palabras enmascaraban abiertamente la realidad: se hizo tristemente célebre la descripción que el por aquel entonces Ministro del Interior, Mariano Rajoy, dio del fuel que salía del barco hundido calificándolo como 'hilillos de plastilina'.⁴

Esa cobertura mediática era la constatación de la fractura radical entre dos verdades: la que los políticos contaban y la que la sociedad gallega podía comprobar simplemente cogiendo el coche y haciendo unos kilómetros, o a través de lo que nos relataban nuestras familias de la costa o los y las estudiantes que marchaban a limpiar el chapapote. Erosionando lo que nos decía el sentido común, el discurso mediático y el gubernamental dejaban a las clases populares desposeídas de la herramienta más eficaz –precisamente, su sentido común– de la que disponen para que interpretar la realidad.

De alguna forma, en 2002 Galicia se instala en la posverdad antes de tiempo y aprende por la fuerza a gestionarla: cuando en 2004 tienen lugar en Madrid los atentados del 11M, la sociedad gallega es ya experta en la materia. El lema que el día 1 de diciembre de 2002 convocó a más de 200.000 personas bajo una lluvia inclemente en Compostela, «Nunca más», constituye una auténtica enmienda a la totalidad, una apelación radical a la necesidad de empezar de cero. En este sentido, en el caso gallego sería la reacción popular post-Prestige el impulso que verdaderamente «tuvo la capacidad de transformar los regímenes de verdad, de desestabilizar el régimen de verdad, volviendo inestable lo que estaba naturalizado y posibilitando la emergencia de nuevas voces, antes silenciadas o situadas fuera del campo» (83), capacidad que

⁴ Para un resumen de la disparatada información institucional puede consultarse https://www.eldiario.es/politica/mejores-frases-politicos-prestige_1_5456913.html.

Becerra le atribuye al 15M para todo el conjunto del estado español.

A esta funcionalidad catalizadora que le reconocemos al hundimiento del Prestige, cuando menos en lo relativo a su condición de 'acontecimiento', habría que añadir otra cuestión que, de alguna manera, nos obliga a reconsiderar el impacto en Galicia de la crisis económica post-2008. Me refiero al hecho de que, en términos socioeconómicos, la crisis gallega es, en cierta forma, sistémica. Es decir, en ese momento no supone ninguna novedad pues viene ya de atrás y la situación continúa hasta la actualidad sin grandes cambios. ¿A qué me refiero con lo de crisis sistémica? Pues a la que padece desde hace décadas un país con los peores indicadores demográficos de Europa, en el que los registros de nacimientos llevan tiempo en caída libre, sin que nada parezca poder hacerlos remontar. Veamos algunos datos (de los que ofrece el Instituto Galego de Estatística) al respecto.

La población gallega no solo decrece desde 1998 (si en 2002 el crecimiento vegetativo era del -9%, en el 2021 era ya del -18,1%) sino que cada vez pesa menos en el conjunto español, con todo lo que esto supone en términos económicos y políticos: desde el censo de 1991, Galicia no ha dejado de perder habitantes y si en aquel momento el peso de su población en el conjunto de la española era ya muy bajo (un 7%, un indicador que llevaba ya décadas en franco retroceso), en el censo de 2001 era de un 6,6%, en el de 2009 de un 6% y en 2019 seguía disminuyendo hasta un 5,75%. Mientras tanto, la edad media de la población gallega aumenta (en 2009 era de 44,60 y en 2019 de 47,24 años), lo que significa no solo que vivamos más, sino que tenemos menos jóvenes. Es decir, Galicia padece un claro proceso de envejecimiento estructural: si en 2019 el 58,9% de la población gallega tenía entre 20 e 64 años y más de 65 años el 25,16%, solo un 15,9% era menor de 20.

En cuanto a la situación económica del país, los datos de paro, siempre celebrados por el gobierno autónomo por estar por debajo de la media española, dan una imagen falsamente positiva de la realidad, pues lo cierto es que, si se analizan los de ocupación, estos van siempre por detrás de los del conjunto del estado español: si en 2016 Galicia presentaba un índice de ocupación del 2,3 frente al 2,7 de España, en 2019 la diferencia se había ensanchado desde el 1,6 de Galicia hasta el 2,3 de España. Por tanto, hablar de crisis socioeconómica en Galicia no es lo mismo que hacerlo en otros países: en cierta forma, la crisis es nuestro *modus vivendi* natural en las últimas décadas y, por tanto, no es posible categorizarla como 'acontecimiento'.

2 Disidencias precursoras

En rigor, no se debería abordar el tema que aquí se desarrolla ignorando que, en la literatura gallega, siempre ha habido novelas políticas, lo que no quiere decir que, históricamente, se haya articulado

una genealogía narrativa reconocida como política, pero sí que es posible rastrear textos que han explorado diferentes caminos para materializar esa dimensión, tanto si se entiende por tal aquella en la que es posible apreciar una evidente voluntad reivindicativa de determinados valores o de denuncia de otros (véase la pionera denuncia de las violentas expulsiones de comunidades campesinas de sus tierras para construir pantanos que Xosé Fernández Ferreiro nos dejó en *Morrer en Castrelo de Miño*, 1978) como si se opera con una conceptualización más amplia y se acepta por tal la que subvierte lo socialmente aceptable haciendo visibles y normalizando la heterodoxia y la subversión. Esta es una vía que abre ya –de forma pionera y en la mejor tradición carnavalesco-bajtiniana– Vicente Risco con *O porco de pé* en 1928 y que lleva hasta la normalización (¿sería exagerado decir exaltación?) de la zoofilia y el incesto en *Non sei cando nos veremos* (2005) de Anxo Rei Ballesteros, pasando naturalmente por *A esmorga* (1959), cuando por primera vez en la historia literaria gallega Eduardo Blanco Amor decide dar voz directa (es decir, no mediada por ninguna instancia narrativa) a los marginados y silenciar la del poder judicial.

Desde mi punto de vista, el caso más interesante de esta disidencia digamos precursora es el de Cid Cabido. Tras varias obras primeras en las que el autor exploraría diversas fórmulas a través de las que canalizar literariamente sus inquietudes políticas, Cid pasa a desarrollar teórica y prácticamente un proyecto literario que denomina ‘evidencialista’. Es en *grupo abeliano*⁵ (1999, Premio Blanco Amor) donde el proyecto evidencialista⁶ alcanza, en mi opinión, su máxima eficacia política, pues le permite al autor exhibir, como forma de resistencia frente al capitalismo, la posibilidad de una sociedad sin trabajo. La novela narra el deambular de un grupo de chavales (seis o siete, no se sabe cuántos pues son perfectamente indiscernibles como individuos) durante una semana por diversos lugares indefinidos e intercambiables. Conscientemente situados al margen de la sociedad, la observan e intervienen en ella para conseguir, con su poder de persuasión, modificar el comportamiento

5 En matemáticas, un grupo abeliano (también llamado conmutativo) es aquel en el que el resultado de ciertas operaciones con dos de sus elementos no depende del orden de esos elementos.

6 Aunque concebido como una obra teatral (*Copenhague*, 1993) Cid Cabido desarrollaría el proyecto evidencialista en su narrativa. Se trata de utilizar el absurdo, el humor, las incoherencias y la ambigüedad para ‘evidenciar’ los significados ocultos por los paradigmas convencionales. Intenta crear entre quien lee y el texto una especie de distanciamiento que nos obligue a posicionarnos críticamente frente a unos hechos aparentemente absurdos o incomprensibles pero que se nos revelan como una posible alternativa a las visiones ortodoxas de la realidad. Para ello, el evidencialismo huye del psicologismo y del descriptivismo y promueve una narración centrada en los hechos, la acción, los sobreentendidos y los dobles sentidos, aprovechando el potencial subversivo del humor y el sarcasmo.

de las personas y diluir los conflictos que ellos mismos provocan: no saben lo que quieren, pero si saben que no quieren trabajar, de ahí que observen como extraños a quienes llevan una vida convencional. La mezcla irónica de inocencia y cinismo con que la voz narrativa (de uno de ellos) cuenta las transgresiones que cometen en su viaje de la nada a la nada (pues todo es igual en todas partes), por desestabilizadora, nos obliga a cuestionar el orden que damos por naturalmente aceptable. La novela propone alternativas (no me atrevo a decir respuestas) a la cuestión de la potencial eficacia de la desintegración del yo en la lucha antisistémica, doblemente subversiva en el caso de *Grupo abeliano* por la normalización (o naturalización) que se hace de esa desintegración que habitualmente se muestra como más o menos patológica.

Si me interesa especialmente esta novela, y el proyecto evidencialista que la inspira, es por su voluntad de buscar la fórmula narrativa más apropiada para conseguir sus objetivos políticos. La potencia política de *Grupo abeliano* nace, por una parte, de la naturalización de la subversión en un contexto plenamente convencional y, por otra, de la radicalidad con que la novela nos interpela, pues somos nosotros quienes decidimos el significado que le concedemos a la conducta del grupo: ¿están locos? ¿son unos provocadores? ¿o aceptamos su conducta como posible? Si es así, ¿por qué no obramos en consecuencia?

Lo cierto es que por distintas razones no ha habido una lectura política de estas y otras novelas⁷ y ello se traduce en una falta de referentes, de una genealogía a la que adscribirse: el eterno adanismo a que ha parecido estar condenada la narrativa gallega a lo largo de su historia ha afectado de forma radical a la novela política, con todo lo que eso implica.

3 Pistas para rastrear la articulación literaria de la disidencia

En el caso gallego, y como ya he avanzado, lo que se produce tras el acontecimiento es una repolitización de la sociedad y de la literatura. Por otra parte, no creo que la acción política se pueda deslindar de la dimensión colectiva pues, aunque la subjetividad puede interpretarse en términos políticos, estos presuponen siempre su previo reconocimiento por 'los otros'. Si lo políticamente eficaz siempre tiene

⁷ El caso de *Porta blindada* (1990) de Margarita Ledo Andión, por ejemplo, es muy significativo y nos obliga a reflexionar sobre hasta qué punto esas posibles lecturas dependen de la condición autorial, más que de la naturaleza del propio texto. Ledo, como narradora, fue casi invisible por actuar en un contexto en el que, en Galicia, la narrativa de autoría femenina era una rareza.

que ver con la superación de aquello que nos limita, en términos literarios esta condición sería atribuible a aquellas ficciones que ensanchan nuestra imaginación política, es decir, con la capacidad de determinados textos para ampliar el espacio de lo diferente. Pues bien, intentaré demostrar que la narrativa gallega lleva tiempo abriendo y asentando esos espacios, sin grandes aspavientos. En mi opinión, esto se explica por algo que ya he comentado en otras ocasiones: la capacidad de innovación que tienen las culturas periféricas (uso el adjetivo con valor sistémico aunque en el caso gallego lo tenga también geográfico), mucho menos presionadas por los intereses de editoriales y autores/as, culturas que por sus propias limitadas dimensiones demográficas y económicas son a menudo ignoradas por las fuertes como potenciales rivales, pudiendo así desarrollar proyectos mucho más radicalmente innovadores (un fenómeno que hemos visto reiteradamente en la música).

A continuación, me centraré en tres ejemplos de esos nuevos posibles, aunque hay otros caminos que merecería la pena explorar desde esta perspectiva; por ejemplo, la novela de la nueva diáspora, de autoría y protagonismo mayoritariamente joven y femenino (interesa seguirle la pista a escritoras como María Alonso o Eva Moreda; sobre esta cuestión, cf. Vilavedra 2022a) y que está empezando a configurarse como una respuesta política al mito heroico y masculino de la emigración, o la apertura cosmopolita de la llamada literatura de la memoria histórica y su capacidad de generar dinámicas de empatía global o transnacional al hibridar la memoria de la guerra del 36 con la del exilio y la Segunda Guerra mundial (cf. Vilavedra 2022b).

También interesaría profundizar (en coherencia con lo apuntado al principio de estas páginas) en otros ámbitos de exploración posibles que operan *in absentia*, como la no-novela de la Transición: su ausencia codifica de forma radical el hecho de que,

Galicia presenció el fenómeno de la transición como si fuese un episodio de una historia ajena. A la condición geográfica periférica del país hay que sumarle el mínimo protagonismo de sus agentes en la esfera pública del nuevo estado democrático y su escaso peso político, que tan bien demuestra un dato tan simple como este: en los debates de la comisión constitucional la palabra Galicia aparece 61 veces, frente a 366 Cataluña y 387 País Vasco/Euskadi (tomo el dato de Villares, 2013:23). (Vilavedra 2016, 210)

Relegada literariamente la Transición a una adánica atemporalidad, cuando el tema aparece lo hace deconstruyendo la representación mítica de un proceso modélico (he desarrollado estas cuestiones en Vilavedra 2007 y, sobre todo, en Vilavedra 2016).

4 **La evolución de las utopías fantástico-míticas: del inmovilismo autocomplaciente a la catástrofe distópica**

Si se piensa en la capacidad del género narrativo para proponer otros mundos posibles parecería que una de las fórmulas que se intuyen como más apropiadas es la novela utópica⁸ en la que se desarrollan modelos de sociedad más justos que aquellos imperantes en el momento histórico en el que las distintas propuestas literarias se elaboran. Sin embargo (sin entrar en disquisiciones terminológicas que ahora no proceden), en mi opinión, la literatura utópica –por su propia naturaleza– sucumbe fácilmente al riesgo totalizador y, por tanto, a la desactivación de su potencial dialéctico. Propongo aquí algunos ejemplos de ello.

En la narrativa gallega ha sido relativamente habitual el recurso a la alegoría política para articular una utopía mítico-nacionalista sorteando el control de la censura. El caso más conocido es el de Xosé Luís Méndez Ferrín con su *Tagen Ata*, versión alegórica de una Galicia resistente frente a la tiranía de Terra Ancha (trasunto de Castilla): el resultado es una utopía⁹ desarrollada en distintas obras pero que tiene su versión más completa en *Retorno a Tagen Ata* (1971).

Una versión aún más monológica e ingenua se encuentra en *O cervo na torre* (1993) de Darío Xohán Cabana. En un escenario postapocalíptico, tras una guerra nuclear que ha llevado el mundo a un caos civilizatorio, Galicia resiste por su apego a la tierra: liberada de la opresión ajena, con las tierras y la riqueza repartidas y una sociedad igualitaria. Galicia aparece como una nación (desde la perspectiva de Cabana) mucho más civilizada, acosada por una Castilla salvaje y totalitaria en la que imperan el vandalismo y totalitarismo, y también por una Coruña hostil que es un cantón de Castilla. Planteada como una epopeya en la que se entremezclan elementos artúricos con otros históricos (el rey Don García) y con una buena dosis de mitología nacionalista, en la novela impera un indesmayable optimismo maniqueo que la acerca más al cuento maravilloso que a la literatura política.

Otro ejemplo curioso del escaso aprovechamiento del potencial político de la novela distópica es *Tránsito dos gramáticos* de Marilar Aleixandre. Publicada como la anterior en 1993, no me parece casual que ambas novelas aparezcan en plena Transición. La acción transcurre en una Compostela racista y clasista, dividida entre un intramuros muy parecido al actual, reducto de gentes de bien (sobre todo

⁸ Para abordar esta cuestión me resultó muy útil Ovejero 2020.

⁹ Empleo el término como referido a su sentido etimológico de un lugar bueno o conveniente o feliz, y en contraposición a la dimensión de inalcanzable o irrealizable de toda utopía.

universitarias y de la cultura) y un extramuros donde viven los *mourazos* e imperan las mafias violentas. Ambos mundos se vinculan en una competición violenta, en la que mandan las máquinas y conocida como *o Xogo*, en la que no podemos dejar de ver un curioso antecedente de *The Hunger Games*. Pero este elemento futurista, más interpellante aún por operar en una Compostela que por lo demás es completamente idéntica a la de ese 1989 en el que transcurre la acción, queda reducido a una mera categoría argumental en una novela enfocada prioritariamente a explorar las posibilidades histórico-legendarias de una ciudad siempre en riesgo de sobredosis jacobea, desactivando así cualquier lectura política posible.

Tampoco parece casual que sea la generación siguiente, la nacida y/o formada en plena Transición y que ha constatado el fracaso de esta como proyecto rupturista, la que ha introducido con más decisión en la narrativa gallega la distopía como vector provocador de una lectura ineludiblemente política, optando en varios casos por un recurso que podríamos denominar ‘catástrofe distópica’. Operando en escenarios perfectamente comunes y reconocibles, incluso coetáneos, y renunciando a cualquier tentación totalizadora de ofrecernos un mundo posible-otro, estas novelas –como se verá a continuación– nos enfrentan sin paliativos, obligándonos a tomar posición política, con algunas de las cuestiones a debate en la sociedad actual: la IA, el problema energético o la relación con la naturaleza. Me centraré, pues, en las aportaciones de esta generación.

Sobre la vocación política de la narrativa de Patricia Janeiro (nacida en 1978) volveré más adelante. Ahora quiero referirme a la que es en estos momentos su última novela, *Rueiro da cidade escura* (2019). En ella, Janeiro recurre a la catástrofe¹⁰ distópica para imaginar una situación perfectamente verosímil (y de ahí su elevada eficacia política): que pasaría si en Galicia, un 17 de agosto de 2014, se fuese la luz sin causa aparente y durante seis meses. La novela nos impacta por lo posible que nos resulta esa catástrofe ‘suave’. Su poder revolucionario surge de mostrar, por una parte, como el apagón hace surgir los aspectos más positivos de las y los protagonistas, su generosidad y su capacidad colaborativa; por otra, del posible efecto liberador que la falta de electricidad parece tener para unos personajes aplastados por las exigencias (también las concesiones) de la sociedad capitalista: ¿Que oportunidades se abren para los y las perdedoras del sistema cuando todo muda? Acierta la autora cuando pone el foco en el impacto de la falta de electricidad en los aspectos que nos resultan más próximos y en el encadenamiento de causas y efectos que la

10 El Diccionario de la RAE ofrece como una de las posibles acepciones «cambio brusco de estado de un sistema dinámico, provocado por una mínima alteración de uno de sus parámetros» (acepción que, por cierto, no aparece en el de la RAG).

catástrofe genera pues, al poner en un primer plano lo doméstico y lo cotidiano, ya no tenemos excusas para no responder a las preguntas que subliminalmente la novela nos lanza: ¿Qué haría yo en esas circunstancias? ¿Qué perderíamos y que ganaríamos como seres humanos? ¿Seríamos capaces de construir una sociedad menos desigual, más armónica y funcional? ¿O nos veríamos abocados a repetir los mismos errores? Por cierto, cuestiones estas que nos hemos estado formulando en estos últimos años pandémicos y post-pandémicos.

Que la acción transcurra básicamente en una Compostela cartografiada al milímetro (la novela incluye varios mapas sobre los que se trazan los desplazamientos y ubicaciones de los personajes principales) potencia la identificación con unos seres que podríamos ser cualquiera de nosotros, y su capacidad de sobrevivir a uno de los apocalipsis posibles con que a diario nos enfrentamos es la nuestra. Otra normalidad es, pues, posible.

La capacidad de la ficción para adelantarse o vaticinar las derivaciones posibles de la realidad no deja de asombrarme y en este sentido resulta estremecedora la lectura de *Benvidos á cidade* de Xurxo Sierra (1969) que narra el pánico desatado en una ciudad cualquiera por la invasión de visones (liberados por un comando animalista) modificados genéticamente para hacerlos más grandes (y por tanto, más fieros) y que invaden la ciudad agrediendo salvajemente a quien se le pone por delante. El colofón de la novela está fechado el 25 de septiembre de 2020. Pues bien, el 21 de enero de 2021 en Galicia saltaba la noticia de que una granja coruñesa tendría que exterminar 3.000 visones por un brote de covid. El 28 de junio, el World Wild Fund for Nature denunciaba que en el 25% de las granjas de visones gallegas había habido un brote y alertaba de que,

la infección por SARS-CoV-2 en animales tan susceptibles como el visón americano se debe controlar –siguiendo las recomendaciones de los organismos internacionales– mediante secuenciación para identificar la aparición de nuevas cepas del virus, porque estas pueden ser más virulentas, transmisibles y/o resistentes a las vacunas, como ocurrió con la variante de Dinamarca y como demuestra una reciente investigación. Todo ello puede comprometer y complicar la lucha contra la pandemia.¹¹

Sobrecoge imaginar lo que podría haber pasado si algún visón contagiado se hubiese fugado, algo no descartable teniendo en cuenta de que Galicia acoge las tres cuartas partes de negocio de visones del Estado con un total en ese momento de prácticamente 70.000

¹¹ «Alertamos de que el 25% de las granjas de visones americanos de Galicia han sufrido brotes de coronavirus». WWF, 28 de junio de 2021. <https://www.wwf.es/?57660/>.

hembras reproductoras. La ficción no es ni un espejo ni una profecía, pero sí una herramienta discursiva de disección de las dinámicas –visibles e invisibles– de funcionamiento de las estructuras sociales y económicas. De tan obvio que es esto, casi siempre se nos olvida.

Algo parecido sucede con *Da máquina* (2012) de Alberto Lema (nacido en 1975). El supercomputador Deep Blue, aquel que en 1996 fuera capaz de ganarle al ajedrez al mismísimo Kasparov, adquiere conciencia, se infiltra en todos los sistemas informáticos del mundo y consigue crear un ejército de ultraizquierdistas revolucionarios. En la novela aparecen ya, implícitos, buena parte de los debates actuales en relación a la IA, sus límites y posibilidades, así como los riesgos que entraña para la propia forma de entender la condición humana, pero también se apuntan opciones menos abstractas como la manipulación en remoto de resultados electorales que en 1996 pertenecían claramente al plano de la ficción y hoy ya no tanto.

Más allá de las derivas argumentales que nacen de los vínculos genéricos que la novela articula con lo policial, el thriller de espías y el ciberpunk, *Da máquina* plantea cuestiones como la naturaleza de los sentimientos (¿una máquina puede llegar a amar? ¿Es posible desarrollar vínculos afectivos con un objeto? Un tema que poco después plantearía la película *Her* (2013, de Spike Jonze), la legitimidad de la violencia para enfrentarse a un sistema intrínsecamente violento, la naturaleza inmoral de las grandes fortunas o, lo que constituye la gran pregunta política: ¿cómo será la revolución del siglo XXI? ¿Quién la puede liderar? En esta novela, los personajes que se ven promovidos por las circunstancias a la categoría de revolucionarios carecen de toda épica. A medio camino entre pringados y oportunistas, y un tanto abúlicos, la novela les abre (aunque no sean totalmente conscientes de ello) un horizonte de esperanza frente al apocalipsis tecnológico: serán las máquinas las que nos salven, las que hagan posible la revolución, simplemente por la incapacidad de sus algoritmos para entender la injusticia, como el personaje de Lois les intenta explicar a sus captores, una vez detenido.

En relación al tema central de estas páginas, me parece significativo que el autor confesase abiertamente que lo que le interesaba en *Da máquina* era «transmitir a idea ou posibilidade dunha acción política [...] tender cara a unha repolitización», un proceso que Lema entiende como «unha análise das relacións entre as clases» (Iglesias 2012, 6). Pues bien, a partir de la constatación por su parte de la sobrerrepresentación en la narrativa de las clases medias, Lema adopta en esta novela la decisión política de ignorarlas literariamente o, cuando menos, condenarlas a la irrelevancia y darle protagonismo (incluso épico) al nuevo precariado juvenil, cuestión esta sobre la que volveré en otro apartado.

La eficacia política de estos tres textos que acabo de comentar (*Rueiro da cidade escura*, *Benvidos á cidade*, *Da máquina*) someramente

surge en buena medida de que en ningún caso las situaciones derivadas del evento catastrófico son fruto del azar o del carácter intrínsecamente incontrolable de las fuerzas de la naturaleza. Las tres novelas desarrollan situaciones de crisis directamente producidas por la acción humana. Parten de escenarios ya existentes, que reconocemos y en los que nos reconocemos y plantean preguntas que, como se ha apuntado, la sociedad se está ya formulando y para las que -me temo- no encuentra respuestas convincentes. Ninguna de estas novelas opta por la voluntad totalizadora que, como ya he comentado, caracteriza, en mi opinión, a las utopías (positivas o negativas) y que las convierte en dispositivos que dejan escaso margen para las contradicciones de las que surge siempre la posibilidad del cambio.

En este sentido, *Natura* (2018) de Iolanda Zúñiga (1975), al empezar como quien dice *in media res* siendo una distopía en toda regla, funciona de forma un tanto diferente porque la acción transcurre ya en un escenario plenamente *post*, que no reconocemos y en el que tampoco nos reconocemos a pesar de los vínculos evidentes que la novela mantiene con novelas, filmes o series. El carácter totalizador de la novela, el fatalismo de su mensaje («no future»), anima más a una cierta resignación nihilista y a la búsqueda de soluciones individuales que a la acción política, como en su día había ocurrido con *Costa Norte/ZFK* de Xurxo Borrazás, publicada en 2008. Inspirada por el brutal impacto que en el entorno tuvo el macroproyecto del Puerto exterior de Coruña que se empezó a construir en 2005, como el propio autor indicó, en el proceso de escritura «a realidade ía por diante da novela [...] a novela está xa rematada pero a realidade continúa» (Rozados 2009) y quizá por ello Borrazás fue incapaz de no sucumbir al pesimismo. Aunque parte de la crítica alabó la capacidad de *Costa Norte/ZFK* para «implicar o lector nun proceso de reflexión imprescindible» (Rozados 2009), también apreció en ella un cierto aire de ‘parque temático’, fruto en buena medida de la neutralización del vector temporal que se produce en la obra y que produce la impresión circular de que «o futuro se suxire como presente e o presente como futuro» (Eyré 2009). Esta deshistorización, potenciada por la desordenación de los elementos diegéticos y -sobre todo- de su etiquetaje (el penúltimo capítulo se titula «Último capítulo» y el último «Capítulo un (dous)»), acaba siendo un elemento determinante de nuestra incapacidad para imaginar finales alternativos a la historia que se nos narra y, por tanto, de la cancelación de sus posibilidades subversivas.

5 Lo policial es (o puede ser) político: de Aníbal Malvar a Diego Ameixeiras

Como bien recuerda Becerra (2015, 17),

La utilización de géneros populares que son leídos por un público amplio como es, por ejemplo, la novela policial, constituye sin duda una estrategia idónea para la construcción de la contrahegemonía, pues posibilitan la entrada de un discurso disidente en espacios hegemonizados por el pensamiento dominante.

En el caso gallego, el ejemplo más llamativo de este impulso contrahegemónico lo supone, sin duda, la narrativa de Diego Ameixeiras, aunque no quiero dejar de reconocer (reforzando así mi hipótesis de la existencia de ese vector contestatario a lo largo de la historia de la narrativa gallega) en su trabajo un vínculo genealógico con Aníbal Malvar¹² y los esfuerzos de este por rescatar el por aquel entonces incipiente policial gallego de la estereotipización enxebrista de una Galicia de narcos viejunos y audaces pilotos de planeadoras.¹³ Ambos autores comparten además (aunque resuelta en registros diferentes) una ambición estilística muy poco habitual en el policial gallego (mucho menos evidente desde luego en Carlos Reigosa, Domingo Villar o Miguel Anxo Fernández). Malvar fue precursor de la incorporación a la narrativa gallega de asuntos como el terrorismo independentista y la corrupción política en *A man dereita* (1994), en un momento histórico en el que esos temas eran prácticamente tabú en una Galicia en la que el control de los medios de comunicación ha sido desde siempre la principal estrategia del PP para conservar el poder; curiosamente (¿o no?) ambos temas aparecen también en *Baixo mínimos* (2004), la primera novela de Ameixeiras.

La apuesta de este autor por la disidencia no pasa solamente por la visibilización en sus novelas de personajes y ambientes marginales, esos que están ahí, a nuestro lado, constituyendo una suerte de mundo paralelo o metaverso. La potencia política de sus novelas nace de la centralidad existencial de esos seres: no es que sean parte

12 El propio autor ha aludido a este vínculo, interpelado por el periodista César Lorenzo por su posible adscripción a un supuesto boom del policial gallego, Ameixeiras responde: «En Galicia hai un escritor deste xénero que me encanta, Aníbal G. Malvar» (Lorenzo 2007).

13 La crítica le reprochó a las primeras tentativas de desarrollo de un policial gallego que apostasen de forma un tanto simplista por los estereotipos neoeotnográficos para configurarse (un tanto ingenuamente) como una modalidad autóctona con personalidad propia. Así, las tramas de las primeras novelas de autores como Reigosa o Forcadela estaban protagonizadas por narcotraficantes y por detectives que sustituían el whisky por vino de la denominación de origen gallega Alvaríño, por citar un par de ejemplos tópicos.

de la realidad, *son* la realidad. Las novelas de Ameixeiras alteran el orden social convencional y es la 'buena sociedad' la que se ve relegada a los márgenes argumentales y axiológicos de sus historias. Porque lo que al escritor parece interesarle es, además de convertir a okupas, trapicheras, sin techo o preferentistas en protagonistas, presentarnos como alternativa su escala de valores y reconocerle a esta la posibilidad de operar como un nuevo orden moral.

En su segunda novela, *Tres segundos de memoria* (2006), Ameixeiras pone el foco ya decididamente en lo que él denomina 'vidas post-fracaso' como esquema vital en el que viven esos seres que parecen condenados a sobrevivir sabiendo que su destino es encadenar fracaso tras fracaso, sea laboral o sentimental. Esas vidas precarias vuelven a protagonizar *Dime algo sucio* (2009), *Matarte lentamente* (2013), *Conduce rápido* (2014) con los y las preferentistas como parte del grupo de personajes o *A crueldade de abril* (2018), donde dos personas 'sin techo' son las víctimas en vez de los victimarios, invirtiendo así la habitual lógica causal que muestran los medios.

Caso aparte en su corpus narrativo lo constituye *Asasinato no Consello Nacional* (el homenaje a Montalbán es tan obvio que ni merece ser glosado), publicada en 2010. De entrada, la novela parece querer incitarnos a la identificación morbosa de los personajes ficticios con sus supuestos correlatos reales, identificación alimentada por la nota prologal del autor.¹⁴ Pero la trama aparentemente principal que permite especular con las razones últimas de la caída del gobierno bipartito queda relegada a un segundo plano, poco más que anecdótico, ante el desarrollo que adquiere una cuestión mucho más eficaz en términos de eficacia política como es la reflexión sobre el poder de los medios de comunicación, su capacidad para configurar visiones simplistas y limitadas de lo que sucede y, sobre todo, para desactivar cualquier tentativa de imaginar un mundo diferente: ¿cuánto de lo que sabemos es verdad? ¿Cuánto ignoramos? y, por tanto, ¿de qué hablamos cuando hablamos de 'lo real' o 'lo verdadero'? Suscitando de forma indirecta estas cuestiones y operando aparentemente entre los marcos genéricos del policial y el thriller, la novela alcanza una dimensión política que va mucho más allá de lo estrictamente argumental.

En cierta forma (pero solo en cierta forma, como veremos), *Asasinato no Consello Central* insta en Galicia una fórmula narrativa que tendrá continuidad con *Pazo de inverno* (2021) de Alberto Lema. Carente del elemento criminal, la novela de Lema es una ficción de tema político que nos permite, como en el caso de la última citada de Ameixeiras, detectar con facilidad sobre qué elementos de la realidad se construyen sus correlatos ficcionales. Pero, quizá de forma

14 «Algúns personaxes desta historia son composicións ficticias elaboradas a partir de persoas reais moi presentes na actual axenda política galega».

un tanto paradójica, el hecho de que el autor fuese uno de los protagonistas de la etapa histórica que se narra (como miembro de Marea Atlántica, Lema formó parte del gobierno municipal de A Coruña, encabezado por Xulio Ferreiro entre 2015 y 2019) desactiva buena parte del potencial subversivo que la historia podría tener pues el relato acaba escorando en exceso hacia el ajuste de cuentas con la propia memoria del autor. Como el mismo indica, «a culpa e o cabreo estiveron moi presentes á hora de narrar» (Xestoso 2022, 10).

Desde luego, la novela responde a la necesidad que Lema percibe de «más ficción que nos enfrente co aquí e agora» (10) y de contrarrestar una supuesta tendencia pasatista-evasionista de la literatura gallega (más propia de la publicada en las décadas de los ochenta-noventa, en mi opinión, que del momento en que Lema escribe y publica *Pazo de inverno*) pero renuncia a elaborar una alternativa ética y se limita a relatar una tentativa -fracasada- de «enfrentarnos con esa censura que impera agora e que impide falar claro sobre algunhas das cousas que están sucedendo» (10). Porque, como es sabido, que una novela tenga una trama política no se traduce en su inmediata eficacia contrahegemónica. En *Pazo de inverno*, la resignada aceptación del fracaso por parte de uno de los *concelleiros* protagonistas, su decisión de regresar a la vida privada y dedicarse a la literatura, constituye una vuelta al inmutable orden natural de las cosas, ese que la derecha y sus aliados quiere consolidar como tal, alterado solo circunstancialmente por una breve coyuntura histórica, poco más que una moda y, por tanto, efímera como todas ellas. Es verdad que Lema intenta dar voz a la colectividad por medio de un relato polifónico pero en su novela hay una voluntad de clausura, de explicar y explicarse (él mismo habla en la citada entrevista de «tentar facer unha historia -non como relato senón como sistema- como o contaría un historiador», Xestoso 2022, 10) que cancela, en mi opinión, cualquier posibilidad de imaginar otro final, a la novela y a la historia. Si es mala cosa leer una novela sabiendo ya el final, peor lo es vivir como si el mañana estuviera ya escrito.

6 El precariado femenino ¿una nueva clase social? De perdedoras a ‘activistas insólitas’

En el caso gallego, no es posible aceptar afirmaciones que pueden ser válidas para otras literaturas, como esta de David Becerra (2021, 32-3) en relación a la novela española de los últimos 30 años: «las condiciones materiales del capitalismo avanzado producen una literatura sin conflicto, una ideología que asume la despolitización de la sociedad y el ocaso de todo enfrentamiento de clase». En el siglo XXI, la narrativa gallega se ha venido manifestando como cada vez más operativa en la denuncia del deterioro de las condiciones materiales que padecen sobre todo las generaciones nacidas y/o formadas al

inicio de la Transición y que, procedentes de las clases medias, ven sus expectativas frustradas y sobreviven en la frontera del desclasamiento. En este proceso ha sido las narradoras de esas generaciones (pero no solo las narradoras) las que con mayor conciencia y agudeza han denunciado dicho deterioro y han explotado con más convicción el potencial político de la novela, tal y como hemos visto más arriba al analizar el caso de la narrativa distópica. Sin ánimo de exhaustividad, intentaré ofrecer algunos ejemplos de una narrativa de matriz generacional que pretende hacer visibles los conflictos de clase, lo que no necesariamente significa -como se verá- que nos ofrezca vías para la superación o la resolución de esos conflictos.

Iolanda Zúñiga y Patricia Janeiro han sido las autoras que más conscientemente han integrado la cuestión de clase, que es también una cuestión de género y generacional, en sus respectivos proyectos literarios. Ambas han recurrido a estrategias sistémicas diferentes, pues mientras que la primera ha optado por una editorial canónica y no ha renunciado a la vía de los premios, ganado incluso uno de los más institucionalizados (me refiero al Premio Xerais de novela por *Periferia* en 2010), la segunda ha sido fiel a una pequeña editora de perfil relativamente alternativo. Es posible que el camino elegido por Janeiro sea más coherente, pero dudo que más eficaz, en términos de recepción cuantitativa. En todo caso, sus respectivas trayectorias sistémicas ponen de manifiesto lo revelador que sería un estudio de la cuestión que nos ocupa que tuviese en cuenta esos parámetros, como ya he indicado anteriormente.

Janeiro (casi) inició su trayectoria en 2009 con *A perspectiva desde a porta*. A pesar de que haya quien opine que la novela «tensionou a crítica» («A perspectiva desde a porta» 2017), yo diría que más bien esta le prestó escasa atención. La novela fue finalista en el Xerais pero no es totalmente cierto lo que la autora comenta en una entrevista (Pérez 2009) de que la editorial normalmente publica los finalistas (dejando un tanto implícito que el hecho de que esto no sucediese con su novela no era casual...),¹⁵ una entrevista por otra parte no exenta de contradicciones: «creo que deberíamos ter máis presente o pasado» (entonces ¿por qué no lo hace?) pero «se escribes sobre o presente arríscaste a que a xente non o acolla ben» (de acuerdo pero, puesto que decide correr ese riesgo, debería ser asumiendo esa ya prevista consecuencia).

Las declaraciones de la autora y ciertos comentarios victimistas del estilo de «ou ben as historias de amor ou ben o independentismo armado son temáticas proscritas e de mal gusto» («A perspectiva

15 No hay un único finalista, sino varios, y no todos se publican pues es habitual que sus autores/as optan por seguir haciendo circular sus respectivas novelas en el circuito de premios, antes que aceptar la publicación en primera instancia.

desde a porta» 2017), insinuando que la novela había sido vetada pro-
piciaron la novela de Janeiro se leyese sobre todo como un proyecto
literario al servicio de la exaltación del independentismo y la visibili-
zación de los presos, ignorando otras interpretaciones sugeridas por
la crítica coetánea (saga familiar, novela de sentimientos...) y algu-
nas mucho más audaces que, quizá por ello, pasaron completamente
desapercibidas en aquel momento. Véase al respecto esta crítica del
10 de agosto de 2017 (sin firmar, por cierto) que pone el foco en el
tratamiento que la novela hace de un tema como el de la maternidad,
con muy poca presencia en la narrativa gallega de aquel momento:

As novas dimensións que a crítica feminista suma á análise sobre
a cuestión nacional permítennos afondar en lecturas d'A perspecti-
va desde a porta que pasaron desapercibidas no seu momento. Ao
mesmo tempo que esta novela ofrecía unha revisión dos relatos so-
bre o conflito nacional na Galiza, cuestións como a maternidade ad-
quirían tamén unha potencialidade política nova. Esta potenciali-
dade afastábase dos discursos habituais, resultando máis difícil de
asimilar por un campo literario disposto, naquel contexto e hoxe, a
baleirar de contido político determinados temas asociados á expe-
riencia das mulleres. («As portas que abriu Patricia Janeiro» 2017)

Al apostar por visibilizar el lado humano de la lucha armada poniendo
el foco en cómo se percibe este desde el punto de vista femenino, es
cierto que la novela consigue «unha mirada alternativa, que se afas-
ta tanto do discurso criminalizador creado polo Estado e os medios
de comunicación, como do relato épico, e por veces tamén masculinis-
ta, sobre a militancia y la lucha armada» («As portas que abriu Patri-
cia Janeiro» 2017). Pero, en mi opinión, *A perspectiva desde a porta*
demuestra también, y centrándome ahora en la cuestión a la que in-
tentan responder estas páginas, como un argumento aparentemente
transgresor no garantiza que la novela lo sea, desde un punto de vi-
sta político. La novela de Janeiro nos presenta a una protagonista que
viaja a Venecia (pocos destinos más tópicos puede haber para una
trama amorosa) intentando resolver su crisis matrimonial, un perso-
naje cuya identidad y equilibrio parecen depender de sus relaciones
con los hombres (sean marido, amante o defendido) y cuya adscrip-
ción ideológica le viene dada genealógicamente e, incluso, genética-
mente. No se me ocurren muchas situaciones menos revolucionarias
en las que ubicarla. Pero es que además cometerá un error profesio-
nal que tendrá duras consecuencias para su defendido, consecuencias
que ella buscará olvidar gracias al apoyo de su casi perfecto marido:

o brazo do seu home suxeitouna polo van [...] Nadia tratou de pro-
testar, pero era o seu home e non podía loitar contra el, deixou
que a abrazase e lle acariciase o pelo, e lle dixese o moito que a

bota de menos esos días e o mal que o estaba a pasar Xiao [o fillo de ambos]... Nadia precisaba dun ombro sobre o que repousar. (Janeiro 2009, 211-12)

Janeiro cuenta que la idea de la novela nació de su afán por escribir sobre el salto que un reducido sector del independentismo gallego dio a la lucha armada a mediados de los setenta pero que el verdadero detonante¹⁶ fue la llamada Operación Castiñeira en 2005, una operación policial saldada con la detención de once miembros de AMI (Asociación da Mocidade Independentista) que tres años más tarde fueron puestos en libertad por falta de pruebas. Pues bien, a pesar de sus intenciones, *A perspectiva desde a porta* remata por ser una novela más sobre el amor y la soledad que sobre la lucha armada, la violencia institucional o la parcialidad del sistema judicial. Sus personajes tampoco llegan, en ningún momento, a constituirse en esos ‘activistas insólitos’¹⁷ que introducen en sus formas de protesta vectores subversivos (violencia, vandalismo, locura...) que nos interpelan, obligándonos a tomar partido, a posicionarnos, a aceptar (o no) que el fin justifica los medios. Y en cuanto a la tematización de la lucha armada, ni la novela es tan precursora como algunas voces han proclamado, ni obliga a considerarla desde la perspectiva de su posible eficacia política. Abordajes del tema mucho más incisivos, en mi opinión, se encuentran en la obra teatral *Rastros* de Roberto Vidal Bolaño (1998) o en la novela *Xelamonite* (2006) de Luis Paradelo. El tema aparece también en *Amor en alpargatas* (2015) de Manuel Portas, desarrollado en una clave sentimental próxima a la de Janeiro, y en *Baixo as alas de abril* (2021) de Xaquín F. Leiceaga, una vez más un buen ejemplo de hasta qué punto las lecturas políticas (al menos, tal y como estamos empleando aquí el concepto) dependen en buena medida de la identidad autorial.¹⁸

En *Manual básico de hostalería* (2017) Janeiro opta por recurrir abiertamente al humor farsesco y a un tono aparentemente más superficial que el utilizado en *A perspectiva* para realizar una crítica

¹⁶ Sobre estas y otras cuestiones se puede consultar la entrevista a la autora publicada en el digital *Vieiros* (Pérez 2009).

¹⁷ Este concepto tan operativo es desarrollado por Carolina León Vegas (2019). Me interesa sobre todo por lo que implica de desintegración del yo, por las posibilidades que abre al activismo solitario y por los vínculos que nos permite establecer con lo diferente, lo marginal y lo subversivo.

¹⁸ El sistema literario gallego se ha mostrado claramente reticente a leer esta novela en dicha clave. Su autor, que inició a principios de los ochenta una intensa trayectoria de militancia nacionalista, es actualmente senador por designación autonómica en las Cortes, en representación del PSOE. Fernández Leiceaga, reconocido economista con varias obras publicadas, ocupó a lo largo de su trayectoria política e institucional, diversos cargos municipales y parlamentarios. Pues bien, a pesar de ello, o quizá por ello, parece pesar sobre su figura, en determinados ambientes, una especie de ‘cancelación’ que no es ajena a esa resistencia a las lecturas políticas de *Baixo as alas de abril*.

demoledora y eficazísima de las condiciones de explotación en las que trabaja el precariado de la hostelería y la restauración en una Compostela entregada en cuerpo y alma a la economía turística. Como trasfondo, una política municipal tan corrupta que se podría pensar que la autora exagera... si no fuese porque la realidad superó con mucho a la ficción durante los años 2011-12, cuando el popular Gerardo Conde Roa fue alcalde de Santiago hasta que tuvo que dimitir por defraudar a Hacienda -en una operación inmobiliaria- una cantidad superior a 300.000 euros (de los de hace una década). Con todo, el *Manual* no parece aspirar a ser nada más que eso, un prontuario de supervivencia, pues, aunque las protagonistas inician una campaña clandestina de acoso a sus superiores y deciden luchar por una serie de reivindicaciones sindicales, la resolución de la trama parece decantarse por el 'sálvese quien pueda' y las soluciones individuales como estrategia para sobrevivir en el sector y al sector.

La aparentemente progresiva convicción de Patricia Janeiro de la necesidad de proletarizar la narrativa se concreta en una mayor presencia argumental en todas sus novelas no ya de las clases trabajadoras sino de ese precariado del que podrían surgir alternativas insólitas para una sociedad otra. Dicha convicción, que inspirara ya el proyecto literario del *Manual*, queda claramente expresada en una entrevista (Dopico 2020) realizada tras la publicación en 2019 de su siguiente novela, *Rueiro da cidade escura*, de la que ya hemos hablado. En dicha entrevista, Janeiro afirma que «A clase obreira está infrarrepresentada e non hai que ter medo de falar de nós» y así, en *Rueiro*, todos los personajes tienen trabajos precarios o simplemente no tienen trabajo y el desarrollo argumental va mostrando cómo cada una de las decisiones individuales que toman acaban por articular una nueva forma de vivir en comunidad.

La presentación pública como escritora de Iolanda Zúñiga se produjo con *Vidas post-it* (2007), donde aborda la precariedad laboral, vital y emocional de su generación pero aún no es capaz de hacerlo sin salir de la dinámica del «receptor de tropezos na vida» (según se define el libro en la contraportada) o del catálogo de estigmas (tal y como lo definió el crítico Xosé M. Eyré 2007, 25). Zúñiga no consigue superar el sentimiento de culpabilidad por su fracaso, por sucumbir una y otra vez ante la dificultad de erigirse como un yo autónomo en un contexto que aliena y despersonaliza: de ahí ese *mea culpa* que entona en la nota preliminar por vivir una de esas «vidas de quita e pon, vidas mínimas, secundarias, vidas que paren e esgotan, vidas post-it... as novas vidas» (Zúñiga 2007) y por la impotencia que destilan todos y cada uno de los 48 breves capítulos del volumen, cada uno de ellos, presentado como la síntesis de una vida reducible narrativamente a lo que permite un post-it.

Pero con *Noites de safari. Manual sobre amantes desorientados* (2018), firmada con el pseudónimo de Marleen MaLone, Zúñiga da un

paso al frente mucho más radical. Tras la apariencia desinhibida de una novela que se presenta como un catálogo alfabético de amantes (de la A de Apático a la Z de Zopilote), Zúñiga adopta un heterónimo en el que no deja nada al azar (Marleen, casi sinónimo de seductora o *femme fatale*; ese MaLone, que tanto puede evocar la soledad (alone) como la maldad (malona, malota). La protagonista, harta de ser objeto pasivo del deseo masculino, decide empoderarse sexualmente y convertirse en cazadora activa de amantes en sus noches (también días, a veces) de safari urbano. Pero la clave subversiva de la novela es el humor: lo transgresor no es tanto lo que cuenta sino cómo lo cuenta. Ciertamente, a través de sus peripecias sexuales el personaje habla sobre todo de las dificultades de comunicación interpersonal y de las carencias emocionales, de las suyas y de las de sus sucesivos amantes. Pero ni la autora ni la narradora juzgan: el registro humorístico permite superar cualquier tentación moralizante. Al crear una suerte de ‘mundo al revés’, en el que los cazadores son cazados y reducidos a la categoría de estereotipos, Zúñiga convierte en víctimas a los verdugos. El resultado permite así soslayar no solo la tentación aleccionante, como ya he dicho, sino la autocompasión y el victimismo, tan poco revolucionarios, y el aplastante peso de la culpabilidad que parecería asfixiar a la autora, no solo vital sino también literariamente, en aquellas *Vidas post-it* de 2007.

También al *topos* del ‘mundo al revés’ recurre Lema en *Unha puta percorre Europa* (2008). En esta su primera novela, las heroínas son un par de mozas feministas que deciden hacerse pasar por putas para combatir la prostitución matando a los hombres que recurren a ella. A partir de ahí, lo que empieza siendo, en palabras de Luz (una de las protagonistas), un ‘acto político’ (Lema 2008, 23) va adquiriendo la categoría de un proyecto revolucionario, con su propio manifiesto y su web (www.killerbitches.com, hoy ya inencontrable) y que conseguirá hacer visible lo invisible. Sus protagonistas funcionan como activistas insólitas: son revolucionarias porque creen en su capacidad de cambiar las cosas mediante la acción colectiva y proceden en consecuencia. La novela materializa así la posibilidad de la acción política y, para sortear el peligro de ver su obra reducida a la categoría de provocadora («non me interesa a provocación, tende ao baleiro», dice Alberto Lema en Xestoso 2022, 10), el autor configura (como volvería a hacer, tal y como hemos visto, en *Da máquina*) un texto radicalmente dialógico, en el que tienen cabida modalidades tan, se podría decir, ‘convencionales’ o reconocibles como la novela policial, el *thriller* compostelano o eso que el marketing editorial etiquetaría como novela feminista. Al situar a quien lee en territorios cuya adscripción genérica le resulta conocida y por los que por tanto se puede transitar con soltura lectora, la novela gana en eficacia a la hora de formular determinadas cuestiones: ¿qué se puede hacer en situaciones que plantean «a lexitimidade do uso da violencia ante

o sistema máis violento que existe» (10)? ¿hasta qué punto el fin justifica los medios y los ‘daños colaterales’? ¿en virtud de que un asesinato se convierte en el ‘acto político’ al que se refiere Luz, como ya he dicho antes? En este sentido, la analepsis final, que retrotrae la lectura a una conversación entre Ada y Luz antes de convertirse en las ‘Putas asasinas’ (así firman sus manifiestos y acciones), contiene una interpelación radical que es también el gran desafío de toda acción política: si conseguimos que todo sea distinto, ¿será distinto para bien? ¿Y para quién?

7 Conclusiones

A lo largo de estas páginas he intentado explicar cómo algunas autoras y autores gallegos han sido capaces de desarrollar fórmulas narrativas políticamente movilizadoras por su capacidad para plantear cuestiones que constituyen una enmienda a la totalidad en la que vivimos, para proponer un nuevo orden moral o para encontrar en el nuevo precariado femenino, empoderado como revolucionario, las activistas insólitas capaces de cambiar las cosas.

Partiendo de la constatación de hasta qué punto ha sido transformadora la reacción de la sociedad gallega al hundimiento del Prestige y, sobre todo, a su gestión por parte de las instituciones políticas y de determinados medios de comunicación, se ha comprobado como el carácter de ‘acontecimiento’ de la catástrofe la ha convertido ya en una categoría historiográfica autóctona. Seis meses después del encuentro en Lund que inspiró estas reflexiones, y en el momento en que pongo fin a estas páginas, se inaugura en Santiago de Compostela, en un espacio tan canónico como el Auditorio de Galicia, una exposición titulada *Sempre Máis. Arte, ecoloxía e protesta na Galiza do Prestige* conmemorativa del XX aniversario del hundimiento del barco. Pues bien, en entrevista a *Nós Diario* (Xestoso 2023), Germán Labrador –comisario de la exposición– define ese momento como «un revulsivo que proporcionou novas ferramentas para as loitas do presente» puesto que «Nunca Máis foi a última gran protesta analóxica e a primeira dixital»; en consecuencia, Labrador le atribuye a Galicia un papel pionero en la activación vanguardista de un nuevo concepto de identidad colectiva que él asocia a las «multitudes inteligentes» (las *smart mobs* de Howard Rheingold) pero también –y esto es determinante para verificar mi hipótesis– a la articulación en Galicia de un nuevo vocabulario de la indignación y la dignidad que luego sería asumido, en el conjunto del Estado español, por el 15M y el feminismo.

Para Labrador, el legado del Prestige es «unha herdanza silenciosa que aínda temos que aprender a ver no nos presente» (Xestoso 2023) y esa herencia no es ajena al hecho de que, en las últimas décadas, en Galicia hayamos asistido a una cierta normalización de la

literatura de denuncia, a que hayan aparecido algunos textos que, naturalizando en lo real ficcional la opción del disenso, han inspirado la posibilidad de imaginarnos diferentes, o a que hayamos visto activarse en la narrativa gallega una mayor atención a los aspectos más duros de la realidad material. Sin duda, todo esto es cierto, pero no se ha traducido de inmediato en un interés por articular, desde la literatura, una nueva imaginación política y ello -en mi opinión- estaría relacionado con la castración de la confianza colectiva en una Galicia *otra*, en un futuro *otro*, que supuso la caída del gobierno bipartito en 2009 (y las circunstancias en que se produjo): su impacto, en lo relativo a la articulación política de la(s) comunidad(es) está aún por analizar.

En lo relativo al ámbito literario, y a pesar de los singulares casos que he comentado, el impulso comunitarista post-Prestige y su indudable potencia desestabilizadora se ha visto limitado por una cierta incapacidad para abordar determinados temas aparentemente disidentes del orden hegemónico por medio de fórmulas narrativas superadoras de un individualismo solipsista que tiene poco de revolucionario y mucho de egocéntrico y que no ha conseguido superar el enfoque de determinados problemas desde una perspectiva estrictamente privada o particularista.

En este sentido, la entrada en la agenda narrativa de nuevos temas que hasta ahora habían sido, en lo literario, verdaderos tabús (pienso, por ejemplo, en los problemas de salud mental abordados por Rexina Vega o Berta Dávila, o en los acercamientos a la maternidad de la propia Dávila o Inma López Silva) no implica que esas novelas se puedan considerar como subversivas, y ello por su escasa o limitada capacidad para presentar dichos temas desde la perspectiva de su gestión por sujetos subalternos posibles, o de abordarlos desde la preocupación por su agencia política. Ni siquiera la narrativa de tesis feminista de María Reimóndez se ha mostrado capaz de ello pues la autora parece no dudar sobre donde está el enemigo y como enfrentarlo, propugnando un nuevo orden y una nueva doxa que dejan nulo margen a la dialéctica impidiéndonos disentir, como lectoras, de lo que se configura como la doxa ficcional.

En este sentido, la reciente aparición de obras como *Ningún queda* de Brais Lamela o *Quen non ten un avó fascista?* de Inma López Silva (ambas de 2022) supone la recuperación de algunas de las posibilidades del género narrativo para interpelarnos políticamente y que ya hemos visto exploradas en algunos de los textos aquí comentados. Otra cuestión es que ello suponga la definitiva consolidación de una genealogía narrativa articuladora de la disidencia.

Bibliografía

- «A perspectiva desde a porta» (2017). *CUT Galiza*, 15 xullo.
<https://cutgaliza.org/perspectiva-dende-porta-e-narrativa-prohibida/>
- «As portas que abriu Patricia Janeiro» (2017). *Praza Pública*, 10 agosto.
<https://praza.gal/opinion/as-portas-que-abriu-patricia-janeiro-novas-perspectivas-sobre-feminismo-e-independentismo>
- Basabe, N. (2019). «Memoria histórica, violencia política y crisis de identidades en la nueva narrativa española». Claesson, C. (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata, 21-57.
- Becerra Mayor, D. (2015). «Introducción». Becerra, D. (ed.), *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Jerez de la Frontera: Tierradenedie ediciones, 7-24.
- Becerra, D. (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra Edicions.
- Claesson, C. (2016). «Localizando la política: subjetividad, publicidad y revolución en tres novelas recientes». *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 8, 363-81.
<https://doi.org/10.7203/KAM.8.9221>
- Dopico, M. (2020). «Entrevista a Patricia Janeiro». *Praza Pública*, 28 febreiro.
<https://praza.gal/cultura/creo-que-a-clase-obreira-esta-infra-representada-na-narrativa-e-non-hai-que-ter-medo-de-falar-de-nos>
- Eyré, X.M. (2007). «A vida en 48 estigmas». *A Nosa Terra*, 10-24, 26.
- Eyré, X.M. (2009). «A hecatombe xa esta sucedendo». *A Nosa Terra*, 15-21 de xaneiro, 32.
- Iglesias, O. (2012). «A cultura da normalidade rematou». *El País*, 1 xuño.
- Janeiro, P. (2009). *A perspectiva desde a porta*. Santiago: Positivas.
- Lema, A. (2008). *Unha puta percorre Europa*. Vigo: Galaxia.
- León Vegas, C. (2019). «Activismos insólitos: locura, metaliteratura y la narración de una crisis». Claesson, C. (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Xixón: Hoja de Lata, 59-88.
- Lorenzo, C. (2007). «Diego Ameixeiras: Intento adaptar a nosa lingua oral aos rexistros urbanos». *A Nosa Terra*, 1252, 18-24 xaneiro.
- Ovejero, A. (2020). *Narrativa utópica contemporánea*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes.
- Pérez, M. (2009). «A guerra civil non xera polémica pero se escribes sobre o presente arríscaste a que a xente non o acolla ben». *Vieiros*, 29 abril.
<https://www.vieiros.com/nova/73720/a-guerra-civil-non-xera-polemica-pero-se-escribes-sobre-o-presente-arriscaste-a-que-a-xente-non-o-acolla-ben>
- Rozados, L. (2009). «Entrevista a Xurxo Borrazás, escritor. O xornalismo consiste en construír realidades». *A Nosa Terra*, 12-18 febreiro, 31.
- Vilavedra, D. (2007). «De, en, sobre... la literatura gallega y la Transición». Gómez-Montero, J. (ed.), *Memoria literaria de la Transición española*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 173-83.
- Vilavedra, D. (2016). «Alternativas literarias al mito fundacional de la Transición. El caso gallego». *Sociocriticism*, 31(22), 203-28.
- Vilavedra, D. (2022a). «Women Who Leave: Uprooting and Return in Galician Literature», in «Migration and Gender in Galician Literature», monogr. num., *Humanities*, 11(4), 98.
<https://doi.org/10.3390/h11040098>
- Vilavedra, D. (2022b). «A II Guerra Mundial e a renovación da narrativa galega da memoria histórica: do que ao como». Domínguez, L. (ed.), *Entre o Terceiro*

- Reich e os aliados. Galicia e a Segunda Guerra Mundial*. Santiago: Consello da Cultura Galega, 235-53.
- Xestoso, M. (2022). «Entrevista a Alberto Lema». *Sermos*, 499, 10-13.
- Xestoso, M. (2023). «A cultura popular como dispositivo de protesta». *Nós Diario*, 794, 26 xaneiro, 29.
- Zúñiga, I. (2007). *Vidas Post-it*. Vigo: Xerais.

Sobre los autores

María Ayete Gil es doctora internacional en Literatura Española por la Universidad de Salamanca y autora del ensayo *Ideología, poder y cuerpo: la novela política contemporánea* (2023). Actualmente, es investigadora postdoctoral Juan de la Cierva en la Universidad de Alcalá, donde estudia las representaciones de la ruralidad en la narrativa española reciente desde una perspectiva política e ideológica. En el pasado, ha sido personal investigador posdoctoral en la Université catholique de Louvain (Bélgica), docente de grado y de máster en las Universidades de Salamanca, Burgos, Castellón y La Rioja, y personal investigador invitado en las Universidades Adam Mickiewicz de Poznan y Humboldt de Berlín.

Lorea Azpeitia Anta es doctora en Literatura Vasca y Crítica Feminista por la Universidad del País Vasco (2024) con la tesis *Gatazka armatuaren oroimena euskarazko narratiba garaikidean genero ikasketen argitan* [La memoria del conflicto armado en la narrativa contemporánea en euskera desde una perspectiva de género]. Concretamente, ha analizado las representaciones literarias de género de mujeres que han militado en ETA como y/o en movimientos políticos relacionados, poniendo en entredicho los discursos del *dispositif* en torno al conflicto y cuestionando el relato hegemónico patriarcal de la memoria. Sus publicaciones más destacadas son el capítulo «Jenisjoplin: gatazka politikoeak zeharkatutako nortasun-eraldaketa bat» [Jenisjoplin: conflictos políticos que atraviesan el cambio identitario de un personaje literario] y el artículo «Nire Aitaren etxea deseraikiko dut: generoak familiako harremanen eraikuntzan duen eragina Karmele Jaioren eleberrian» [Deconstruiré la casa de mi padre: estudio del impacto de las relaciones de género en la construcción de las relaciones familiares en la novela de Karmele Jaio].

David Becerra Mayor es profesor de Literatura Española en la Universidad Autónoma de Madrid. Anteriormente ha trabajado como profesor e investigador postdoctoral en la Université de Liège y en la Université catholique de Louvain; ha sido también profesor visitante en la Universidad de Lund e investigador visitante en la Universidad de La Habana, en New York University y en University of California, Santa Barbara. Es autor, entre otros libros, de *La novela de la no-ideología* (2013), *La Guerra Civil como moda literaria*

(2015) y *Después del acontecimiento* (2021), así como co-autor del libro colectivo *Qué hacemos con la literatura* (escrito con Raquel Arias Careaga, Julio Rodríguez Puértolas y Marta Sanz, 2013) y coordinador del volumen *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (2015). Ha realizado la edición crítica de *La mina* de Armando López Salinas (2013) y de *La consagración de la primavera* de Alejo Carpentier (2015).

Christian Claesson es doctor en Lenguas Románicas por la Universidad de Harvard y profesor titular de Literaturas Hispánicas en la Universidad de Lund. Sus principales líneas de investigación incluyen la literatura española de la postcrisis, la intersección entre las literaturas de la España plurilingüe y la literatura mundial. Entre 2016 y 2021, participó en el macroyecto *Cosmopolitan and Vernacular Dynamics in World Literature* de la Universidad de Estocolmo. Además, es coordinador de los volúmenes *Narrativas precarias: crisis y subjetividad en la cultura española actual* (2019) y *España comparada: literatura, lengua y política en la cultura contemporánea* (2022). En la actualidad, trabaja en su próximo libro, *Leer la clase: Representaciones de la estructura social en la novela española postcrisis*.

Ibon Egaña Etxeberria es doctor en Literatura por la Universidad del País Vasco. Desde 2006 ejerce como profesor e investigador en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura en esa misma universidad. Sus investigaciones se centran en la literatura vasca contemporánea desde perspectivas como la sociología de la literatura o los estudios queer. Es autor de la monografía *Izan gabe denaz* [Sobre lo que existe sin existir] (2015), una aproximación sociológica a la crítica literaria periodística publicada en euskera, y es coordinador de dos obras colectivas: *Maldetan sagarrak* [Manzanas en cuesta] (2006), en la que se recogen lecturas sobre la representación de la violencia en la literatura vasca y *Desira desordenatuak* [Deseos desordenados] (2010), una compilación de crítica literaria queer. En 2020 publicó la antología del cuento vasco contemporáneo *Eskuko ekipajea*. Actualmente forma parte del grupo de investigación Hariak, que estudia la literatura y las artes desde una mirada feminista.

Amaia Elizalde Estenaga es profesora ayudante doctora en el Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura en la Universidad del País Vasco. Forma parte del grupo de investigación consolidado Memoria Histórica en las Literaturas Ibéricas con el que ha participado en proyectos sobre censura literaria y representaciones literarias de pasados conflictivos. Ha realizado estancias de investigación en Université Bordeaux-Montaigne y University of Liverpool, y ha sido profesora invitada en el Departamento de Lenguas y Literaturas Romances de University of Chicago. Su investigación se centra en la memoria y la crítica cultural, especialmente en el ámbito de la literatura vasca. Entre sus trabajos más recientes se encuentran los volúmenes colectivos editados junto con la profesora Mari Jose Olaziregi Alustiza: *Kirmen Uribe: bizitza, fikzioa* [Kirmen Uribe: vida, ficción] (2020; publicado en español en 2021 y en inglés en 2022) y *KarmeLe Jaioren literatura, emozio gorputua* [La literatura de KarmeLe Jaio, la emoción encarnada] (2022).

Teresa Iribarren es catedrática de Literatura Catalana en la Universitat Oberta de Catalunya, ha sido Directora del Máster de Edición Digital entre 2014 y 2020, y actualmente dirige el Grado en Lengua y Literatura Catalanas. Desde 2017, lidera el grupo de investigación Literatura Catalana, Món Editorial i Societat (LiCMES), que se integró en el grupo IdentiCat en 2021. Su investigación se ha centrado en cuatro áreas principales: 1) la relación entre los espacios literarios catalán y británico, con un enfoque en las traducciones y la recepción crítica de autores anglosajones en Cataluña; 2) el impacto del cine mudo en la literatura catalana; 3) la transición del libro y la literatura hacia la esfera digital; y 4) la subalternidad y las violencias, abordadas desde teorías feministas.

Sus últimos libros publicados son *Literatura y violencias machistas. Guía para trabajos académicos* (Iribarren et al. 2023) y *Narratives of Violence* (Iribarren et al. 2021).

Júlia Ojeda Caba es personal docente e investigador del Departamento de Artes y Humanidades (profesora experta a tiempo completo) de la Universitat Oberta de Catalunya (curso 2023-2024); miembro del grupo de investigación Identitat-UOC; doctora en Humanidades y Comunicación (2023) por la misma universidad con la tesis doctoral *La narrativa catalana de postcrisi (2010-2020). Llengua, gènere i país en el tríptic de Marta Rojals*. Recientemente ha coeditado el libro colectivo *Màtria o Barbàrie. Trenta veus del feminisme català* (2024) y se encuentra finalizando la edición del libro *L'atzar i las obres. Aproximacions crítiques a l'obra de Julià de Jòdar*. Colabora con varios medios de comunicación como especialista en literatura e intelectual pública (LaLectora, ARA, TV3, Catràdio, RAC1).

Pablo Pesado es doctor en Estudios de la Literatura y de la Cultura por la Universidade de Santiago de Compostela, con una tesis que analiza las causas y consecuencias políticas de la importación del realismo mágico a Galicia. Actualmente investiga las relaciones entre valores literarios e industrialización cultural a partir del estudio de la crítica literaria gallega en la Transición, dentro del proyecto *Campo Editorial e Cultura Autonómica: Institucionalizaçã e industrializaçã do livro na Galiza (1978-2026)* (<https://livrogalego.net/>). Es miembro del consejo editorial del colectivo independiente de investigación crítica Clara Corbelhe.

Mercè Picornell es profesora titular de universidad del Departamento de Filología Catalana y Lingüística General de la Universidad de las Islas Baleares. Es miembro del grupo de investigación LiCETC (Literatura Contemporánea: Estudios Teóricos y Comparativos). Ha investigado sobre los vínculos entre la literatura y la antropología en relación con la escritura testimonial, tema de su tesis doctoral (*Política i pètica de l'etnoficció*, 2003) y de su primera monografía *Discursos testimonials en la literatura catalana recent* (2002). Ha trabajado sobre literatura transicional y escritura y arte experimental, así como sobre las tensiones críticas en el contexto catalán del tardofranquismo (*Continuïtats i desviacions: debats crítics sobre la cultura catalana en el vèrtex 1960/1970*, 2013). En esta misma línea se ubica su última monografía, centrada en el estudio de las ruinas contemporáneas y su relación con el concepto de patrimonio y la continuidad cultural (*Sumar les restes: ruïnes i mals entreços en la cultura catalana postfranquista*, 2020).

María do Cebreiro Rábade Villar es poeta en lengua gallega, ensayista y profesora titular de Teoría de la literatura y Literatura comparada en la Facultad de Filología de la Universidad de Santiago de Compostela, donde, en colaboración con Fernando Cabo Aseguinolaza, ejerce como codirectora de la Cátedra Rosalía de Castro. En la actualidad es investigadora principal del grupo LIMCE, vinculado al proyecto del plan de *La inscripción de la memoria cultural en el espacio público: estrategias de consumo institucional del pasado literario (1837-1978)*. Sus principales líneas de trabajo son el comparatismo de ámbito peninsular y el vínculo entre memoria, espacio y afectos en la literatura del siglo XIX, temas que han sido objeto de monografías, capítulos de libro y artículos en revistas como *Bulletin of Hispanic Studies*, *Rilce*, *Revista de Literatura*, *Romance Notes*, *Hispanófila*, *Revista de Estudios Hispánicos*, *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, *Revista Hispánica Moderna* o *Anales de la Literatura Española Contemporánea*.

Eider Rodríguez Martín es graduada en Publicidad y RRPP (UPV/EHU, 2000) y doctora en Literatura y Ciencia Literaria (2013) con la tesis *Joseba Sarrionandiaren Lagun izoztua eleberriko hiru itsasoak: irakurketa proposamen bat* [Los tres mares de la novela Lagun

izotzia de Joseba Sarrionandia: una propuesta de lectura], en la que se analiza el discurso político subyacente tras las imágenes marinas de la obra poético-narrativa del autor vasco. Algunas de sus publicaciones académicas son «Bazterretik kontatu: generoa, identitate sexuala eta haurtzaroa euskal gatazkari buruzko literaturan» [Relatar desde el margen: género, identidad sexual e infancia en la literatura sobre el conflicto vasco] (2021); *Idazleen gorputzak: egiletasuna ezbaian literaturaren joko zelaian* [Los cuerpos de las escritoras: la autoría a debate en el campo literario] (2019); «Devenir autora» del libro *Escribir como mujer. Hacia una reescritura de la autoría* (2016). Compagina su labor investigadora y docente con la escritura literaria.

Isabelle Touton es hispanista y profesora en la Université Bordeaux Montaigne (Francia). Trabaja desde los estudios culturales y feministas sobre la España contemporánea y actual: narrativa política, ensayo, cómic, documental, humor gráfico. Se ha interesado también por las lógicas del campo cultural en España, en particular desde la crisis del 2008 y a raíz del 15M, y por el tratamiento cultural de la memoria de la guerra, el franquismo y la transición. Es autora de *Intrusas. 20 entrevistas con mujeres escritoras* (2018). Recientemente, co-dirigió los libros colectivos *España después del 15M* (2019), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo* (2021), *La rendija que queda. En torno a la narrativa de Sara Mesa* (2024) y los monográficos «Lo íntimo es político (y lo socioeconómico también)» (*Orillas*, 12, 2023) y «Discurso autobiográfico y proyección del yo en el cómic de autoría femenina en español (1970-2023)» (*Creneida. Anuario de literatura hispánicas*, 11, 2023). Entre sus últimos artículos publicados están «Detrás de máscaras y avatares, la voz de Remedios Zafra en sus textos», en *Cultura, Lenguaje y Representación* (2023), y «El ensayo feminista español en el siglo XXI», en *Ínsula* (2024).

Dolores Vilavedra es catedrática de Literatura Gallega de la Universidade de Santiago de Compostela, desde 2019 coordina el área de artes y humanidades de la Escuela de Doctorado Internacional de la USC (EDIUS). Adscrita al grupo de investigación FILGA del Instituto da Lingua Galega, participa en el desarrollo del proyecto *Cultura impresa en lingua galega*. Especialista en narrativa gallega contemporánea, ejerce habitualmente la crítica literaria en medios de comunicación divulgativos y especializados. Coordinó la elaboración del *Diccionario da literatura galega* en cuatro tomos y entre sus publicaciones destacan *Historia da literatura galega* (1999), *Sobre narrativa galega contemporánea* (2000), *A narrativa galega na fin de século. Unha ollada crítica* (2010) así como la edición de varios epistolarios de escritores e intelectuales gallegos de posguerra (Álvaro Cunqueiro, Carballo Calero) y también de obras clásicas de la literatura gallega (*Follas novas, Retrincos, O castelo de Pambre*). En la actualidad, es miembro del Pleno del Consello da Cultura Galega y vicepresidenta de esta institución, además de responsable de su Sección de lengua, literatura y comunicación.

Biblioteca di *Rassegna iberistica*

1. Arroyo Hernández, Ignacio; del Barrio de la Rosa, Florencio; Sainz Gonzalez, Eugenia; Solís García, Inmaculada (eds) (2016). *Geométrica explosión. Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*.
2. Gayà, Elisabet; Picornell, Marcè; Ruiz Salom, Maria (eds) (2016). *Incidències. Poesia catalana i esfera pública*.
3. Bou, Enric; De Benedetto, Nancy (a cura di) (2016). *Novecento e dintorni. Grilli in Catalogna*.
4. Scarsella, Alessandro; Darici, Katuscia; Favaro, Alice (eds) (2017). *Historieta o Cómec. Biografía de la narración gráfica en España*.
5. Bognolo, Anna; del Barrio de la Rosa, Florencio; Ojeda Calvo, María del Valle; Pini, Donatella, Zinato, Andrea (eds) (2017). *Serenísima palabra. Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (Venecia, 14-18 de julio de 2014).
6. Monegal, Antonio; Bou, Enric; Cots, Montserrat (eds) (2017). *Claudio Guillén en el recuerdo*.
7. Bou, Enric; Zarco, Gloria Julieta (eds) (2017). *Fronteras y migraciones en ámbito mediterráneo*.
8. Mistrorigo, Alessandro (2018). *Phonodia. La voz de los poetas, uso crítico de sus grabaciones y entrevistas*.
9. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2018). *Casas de citas. Lugares de encuentro de la arquitectura y la literatura*.
10. Giuliani, Luigi; Pineda, Victoria (eds) (2018). «*Entra el editor y dice*»: *ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*.
11. Turull i Crexells, Isabel (2018). *Carles Riba i la llengua literària durant el franquisme. Exercicis de simplicitat*.
12. Gifra Adroher, Pere; Hurtley, Jacqueline (eds) (2018). *Hannah Lynch and Spain. Collected Journalism of an Irish New Woman, 1892-1903*.
13. Colmeiro, José; Martínez-Expósito, Alfredo (eds) (2019). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*.

Per acquistare | To purchase:
<https://fondazionecafoscari.storen.com/shop>

14. Regazzoni, Susanna; Cecere, Fabiola (eds) (2019). *America: il racconto di un continente | América: el relato de un continente*.
15. Presotto, Marco (ed.) (2019). *El teatro clásico español en el cine*.
16. Martínez Tejero, Cristina; Pérez Isasi, Santiago (eds) (2019). *Perspetivas críticas sobre os estudos ibéricos*.
17. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2020). *Lugares ¿Qué lugares?*
18. Carol Geronès, Lídia (2020). *Un "bric-à-brac" de la Belle Époque. Estudio de la novela "Fortuny" (1983) de Pere Gimferrer*.
19. De Benedetto, Nancy; Ravasini, Ines (a cura di) (2020). *Le letterature ispaniche nelle riviste del secondo Novecento italiano*.
20. Demattè, Claudia; Maggi, Eugenio; Presotto, Marco (eds) (2020). *La traducción del teatro clásico español (siglos XIX-XXI)*.
21. Iribarren, Teresa; Canadell, Roger; Fernàndez, Josep-Anton (eds) (2021). *Narratives of Violence*.
22. Corsi, Daniele; Nadal Pasqual, Cèlia (a cura di) (2021). *Studi Iberici. Dialoghi dall'Italia*.
23. Casas, Arturo (2021). *Procesos da historiografía literaria galega. Para un debate crítico*.
24. Sáez, Adrián J. (ed.) (2021). *Admiración del mundo. Actas selectas del XIV Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*.
25. Kortazar, Jon (ed.) (2022). *De la periferia al centro: nuevas escritoras vascas*.
26. Forgetta, Emanuela (2022). *La città e la casa. Spazi urbani e domestici in Maria Aurèlia Capmany, Natalia Ginzburg, Elsa Morante e Mercè Rodoreda*.
27. Paratore, Carlotta (2023). *Tradurre l'umorismo, tradurre Jardiel Poncela. Con traduzione integrale di "Los ladrones somos gente honrada"*.
28. Martínez Pérsico, Marisa (2023). *El poeta arquitecto. Espacios, lenguas y lenguajes en las 'obras' de Joan Margarit*.
29. Zarco, Julieta (2023). *Habitando un mismo suelo. Quechua santiagueño y español: entre migración, bilingüismo y traducción*.
30. Bou, Enric; Lunardi, Silvia (eds) (2023). *Iberismo(s)*.
31. Santa María de Abreu, Pedro (2023). *Imperiales esperpentos ibéricos. "As Naus", de António Lobo Antunes, ante "Tirano Banderas", de Valle-Inclán*.

32. Iribarren, Teresa; Gatell Perez, Montserrat; Serrano-Muñoz, Jordi (2023). *Literatura i violències masclistes | Literatura y violencias machistas | Literature and Male Violence. Guia per a treballs acadèmics | Guía para trabajos académicos | A Guide for Academic Research.*
33. Marcer, Elisenda; Mir, Catalina; Mira-Navarro, Irene; Pons, Margalida (eds) (2023). *Mirades afectives sobre la cultura catalana contemporània.*
34. Demattè, Claudia; Marotta Peramos, Mirella (eds) (2023). *La traducción de la variación lingüística en los textos literarios entre Italia y España.*
35. Parra Bañón, José Joaquín (ed.) (2024). *Arquitecturas verbales y otras antigrañas.*
36. Calderón Villarino, Ángela; Welge, Jobst (eds) (2024). *Constelaciones familiares en la narrativa iberoamericana moderna.*

En un mundo literario marcado por la crisis, este libro explora cómo las novelas recientes en España reflejan los cambios sociales, culturales y políticos, más allá de la mera representación de consecuencias. A través de un enfoque comparativo, se analiza cómo las literaturas catalana, vasca, gallega y española responden a crisis diversas –económicas, políticas, sociales, ecológicas–, destacando una repolitización que cuestiona las ideologías hegemónicas. Este estudio ofrece una visión rica y matizada de la novela política contemporánea, invitando a reflexionar sobre las conexiones y tensiones entre las diferentes literaturas del Estado español.



Università
Ca' Foscari
Venezia