

I

*La producción nacional de la
novísima narrativa en lengua
castellana*

Tras el corto siglo xx: de la no-ideología al retorno de lo político en la novela española actual

DAVID BECERRA MAYOR
*Universidad Autónoma de Madrid*¹

1. Fue el historiador marxista Eric Hobsbawm, en su ensayo *The Age of Extremes*, quien definió el periodo histórico comprendido entre el inicio de la Primera Guerra Mundial (1914) y la descomposición de la Unión Soviética (1991) como “the Short Twentieth Century” (8). Hobsbawm interpreta los primeros tres lustros del siglo xx como una prolongación de los conflictos y las tensiones de la centuria pasada y entiende que el nuevo siglo no arranca sino más tarde, cuando nuevas problemáticas, propias ya de la nueva coyuntura, empiezan a emerger. Para el historiador británico, el inicio del siglo no lo marca el cambio de dígito en el calendario sino la apertura de un nuevo proceso social, que se inaugura con la Primera Guerra Mundial y el triunfo de la Revolución Rusa. Ambos acontecimientos

¹ Este trabajo se realizó con la ayuda del programa internacional de investigación Move-in Louvain/ Actions Marie Skłodowska-Curie de la Université Catholique de Louvain (Bélgica).

supusieron el fin del viejo orden mundial —basado en el apogeo del imperialismo y en la denominada “misión civilizadora” de la Europa liberal— y el inicio de un orden nuevo, que surge precisamente con el colapso del proyecto imperialista-liberal en 1914, con la crisis económica de 1929, con el auge del fascismo y con la posibilidad de articular una alternativa al sistema capitalista, como sucede en 1917. Las nuevas tensiones y contradicciones que se darán en la década de los treinta —y que serán las que, cuando estallen, desembocarán en la Segunda Guerra Mundial, definida por Hobsbawm como la segunda etapa de la “larga guerra europea”—, nos permiten identificar el modo en que se iba configurando el nuevo marco político y observar que lo que estaba en juego no era ya la colisión y el equilibrio de poder entre distintos Estados-nación —como ocurría en las guerras decimonónicas— sino un antagonismo ideológico. Ya no se trataba únicamente de combatir para defender o conquistar un territorio, sino para organizar la sociedad de acuerdo con una visión ideológica específica. En “la era de los extremos” —como también así denomina Hobsbawm el corto siglo xx— la guerra no solo representa un conflicto entre naciones, sino entre ideologías, y en este sentido propone el término de “international ideological civil war” (144). Esta guerra ideológica internacional iba a continuar por otras vías tras la derrota del nazi-fascismo en la Segunda Guerra Mundial, con la que se cierra la primera etapa del corto siglo xx y la denominada por Hobsbawm “era de la catástrofe”. A partir de entonces, dos nuevas potencias, con sus respectivas formas ideológicas de concebir el mundo, Estados Unidos y la Unión Soviética, se enfrentarán por la hegemonía en el nuevo tablero geopolítico global durante la llamada Guerra Fría.

Para Hobsbawm, el corto siglo xx pivota en torno al acontecimiento que influenció —o en cierta forma tuvo un efecto de contagio sobre— el resto de los hechos históricos: la Revolución Rusa, cuya “esperanza libertaria”, apunta Enzo Traverso en su comentario sobre la obra de Hobsbawm (2012: 61), “atravesó el siglo como un meteoro”. Las repercusiones de la Revolución Rusa fueron, según Hobsbawm, mayores y más perdurables —con transformaciones más profundas— que las revoluciones que la precedieron, incluida la Revolución Francesa (1995: 55), y “[f]or a large part of the Short Twentieth Century, Soviet communism claimed to be an alternative and superior system to capitalism, and one destined by history to

triumph over it” (56). La ola expansiva del meteorito comunista que atravesó el corto siglo xx alcanzó incluso a reformar —salvándolo— el capitalismo mismo: “It is one of the ironies of this strange century that the most lasting results of the October revolution, whose object was the global overthrow of capitalism, was to save its antagonist, both in war and in peace — that it to say, by providing it with the incentive, fear, to reform itself after the Second World War, and, by establishing the popularity of economic planning, furnishing it with some of the procedures for its reform” (7-8).

La propuesta historiográfica de Hobsbawm nos permite identificar dos elementos que caracterizaron el corto siglo xx: 1) la presencia de lo ideológico como elemento que articulaba y determinaba las tensiones y conflictos de la época, y 2) la existencia del comunismo como utopía realizable. La desaparición en 1989 de estos dos elementos constitutivos de una época va a configurar, en buena medida, el nuevo orden mundial que se inaugura tras el corto siglo xx. La imposibilidad de la realización de la utopía será teóricamente elaborada por medio del concepto de “fin de la historia”, acuñado por Francis Fukuyama (1989), en el momento en que la Unión Soviética iniciaba su proceso de descomposición. Como dice Perry Anderson, “el gran cambio que inspiró esta versión del fin de la historia fue, por supuesto, el colapso del comunismo” (1992: 98). El fin de la antinomia —de una alternativa real que hiciera frente al capitalismo como único mundo (y sistema) posible— promueve esa visión de la historia, cerrada y acabada: “El fin de la historia no equivale a haber alcanzado un sistema perfecto, sino a la eliminación de alternativas mejores” (Anderson 1992: 105); o como dice Anderson en otro lugar, “el triunfo universal del capital [...] reside en la cancelación de alternativas posibles” (2000: 126). El fin de toda antinomia supone el inicio de una nueva fase del capitalismo en la que el capital se hace más global que nunca. Fredric Jameson señala que “jamás en su historia ha disfrutado el capitalismo de más holgura y espacio de maniobra” (2001: 339), dando lugar a “la forma más pura de capitalismo de cuantas han existido” (1991: 81). En el capitalismo avanzado el capital se totaliza, lo invade todo, supone “la saturación de cada poro del mundo por el suero del capital” (Anderson 2000: 78).

El fin de la antinomia no solo se produce a escala geopolítica y global, sino también en el interior de los países capitalistas

por medio de la desarticulación de los movimientos obreros y de oposición al sistema. El debilitamiento de los antagonismos de clase y la pérdida de confianza en la realización de una utopía de emancipación concreta provoca que a la hobsbawmiana “era de los extremos” le siga un tiempo histórico dominado por el “extremo centro”, donde, de acuerdo con el escritor pakistaní Tariq Ali (2015), la política no funciona sino como una competencia entre fuerzas que se disputan una mejor gestión del mercado capitalista, nunca cuestionado, en tanto que elemento constitutivo del nuevo consenso neoliberal.

En la era del “extremo centro” la política queda desplazada. En su ensayo *La Méésentente*, el filósofo francés Jacques Rancière, para fijar el sentido de lo político, establece una distinción entre la política y la policía. Rancière afirma que lo que solemos denominar política —“l’ensemble des processus par lesquels s’opèrent l’agrégation et le consentement des collectivités, l’organisation des pouvoirs, la distribution des places et fonctions et les systèmes de légitimation de cette distribution” (1995: 51)— debe ser resignificado y ser denominado *policía*, reservando para el sustantivo *política* la actividad antagónica que

...rompt la configuration sensible où se définissent les parties et les parts ou leur absence par une présupposition qui n’y a par définition pas de place : celle d’une part des sans-part. Cette rupture se manifeste par une série d’actes qui refigurent l’espace où les parties, les parts et les absences de parts se définissaient. L’activité politique est celle qui déplace un corps du lieu qui lui était assigné ou change la destination d’un lieu (52-53).

La política, en el sentido rancieriano, se diluye en los tiempos del extremo centro donde opera la “democracia consensual” o la “postdemocracia”, que Rancière define en los siguientes términos: “La postdémocratie, c’est la pratique gouvernementale et la légitimation conceptuelle d’une démocratie d’après le *démos*, d’une démocratie ayant liquidé l’apparence, le mécompte et le litige du peuple, réductible donc au seul jeu des dispositifs étatiques et des compositions d’énergies et d’intérêts sociaux” (142).

En la democracia consensual no hay lugar para el conflicto. Si el conflicto es inherente a la política, en tanto la política es el reconocimiento del conflicto, la política se queda sin lugar en la democracia

consensual. No hay posibilidad de redistribuir el lugar que los cuerpos ocupan debido a que estos cuerpos han sido excluidos del juego político, cuyas reglas han sido establecidas por la lógica policial. Los discursos antagónicos, disidentes, políticos, carecen de voz y no se oyen más que como ruido (52).

La política sin política es el resultado del giro tecnocrático del Estado y la democracia liberal, regida por un Estado “experto” y “sabio” que posee el conocimiento técnico requerido para gestionar los equilibrios del mercado (155). Al no reconocer —o permitir la entrada de— el conflicto, la política se abstiene de participar en un juego de gestión del capital. En este sentido, y como afirma Enzo Traverso, en los “tiempos postpolíticos” y del “extremo centro”, la militancia ha dejado su lugar a los *think tanks*, cuya misión no es elaborar un pensamiento crítico y antagonista sino estrategias de poder, modos de administrar la economía; en definitiva, “les partis n’ont plus besoin ni des militants ni d’intellectuels, mais surtout de managers de la communication” (2013: 51).

2. De la misma manera que la política se ausentó de la política, desapareció también de la literatura. Los tiempos postpolíticos que siguieron al corto siglo xx han producido un tipo de discurso literario —más exactamente: narrativo— que en otro lugar he denominado *novela de la no-ideología* (2013). Se trata de una novela donde el conflicto político y social está siempre eludido. Son novelas que se presentan como aideológicas —no cuenta entre sus objetivos intervenir sobre lo público, ni articular una visión del mundo: se basta en algunos casos con entretener, en otros con ser literaria, signifique lo que eso signifique— pero, acaso inconscientemente,² participan en la legitimación y la reproducción

2 De acuerdo con la teoría del “inconsciente ideológico” elaborada por Juan Carlos Rodríguez en su ensayo seminal *Teoría e historia de la producción ideológica* (1990), la ideología no debe entenderse como el conjunto de ideas políticas que se localizan en la conciencia de un individuo ni como el resultado de una imposición vertical desde la superestructura como “falsa conciencia”, sino más bien como el resultado de un proceso que opera en el inconsciente y que emerge desde las relaciones sociales y de producción. A partir de la definición althusseriana de ideología como “relación vivida de los hombres con su mundo” (Althusser 1967: 193) o como “relación imaginaria de los individuos con sus condiciones reales de existencia” (Althusser 2004: 139), Rodríguez

ideológica; lo que sucede es que, como decía Louis Althusser, “la ideología nunca dice ‘soy ideológica’” (2004: 148). La novela de la no-ideología no habla de política, ni de conflictos sociales ni de sujetos históricos con problemáticas asimismo históricas; en ella, todo conflicto se interpreta en clave individual, psicologista o moral. Como dirían Pierre Macherey y Étienne Balibar, las contradicciones se enuncian bajo la forma de *solución imaginaria*, esto es, las contradicciones *radicales* se desplazan del texto y son sustituidas por contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología dominante (1975: 34). La contradicción radical del capitalismo —la contradicción capital/trabajo— se desplaza a favor de otras asumibles por la ideología dominante. En este sentido, los conflictos que la novela de la no-ideología describe encuentran su explicación siempre en el interior del sujeto, nunca en su exterior (realidad histórica, política y social). Esta operación de desplazamiento es claramente ideológica y, como tal, tiene 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 en el exterior del sujeto y, una vez localizadas, tratar de actuar sobre ellas y transformar sus efectos; al contrario, habrá de buscar en el interior del sujeto. Será el individuo, haciendo uso de su subjetividad plena y autónoma, quien, de acuerdo con el ideologema neoliberal, deberá cambiar, adaptarse a la nueva situación, para sobreponerse a ella. En el neoliberalismo —según reza su relato— no hay explotados, sino perdedores que son responsables de su derrota.

El mayor conflicto que, en este sentido, puede registrar una novela de la no-ideología es la imposibilidad, o al menos la dificultad, de decir *yo-soy*, esto eso, de construir una individualidad plena y autónoma que sea capaz de hacer frente a las adversidades que

establece, desde su teoría de la *radical historicidad* de la literatura, que cada época —o mejor: cada modo de producción— tiene su propia matriz ideológica —determinada— por las relaciones sociales y de producción que es la que produce su propio inconsciente ideológico. Cada sujeto histórico nace con ese inconsciente ideológico, y la literatura, en tanto que producto de un sujeto histórico que hemos convenido en denominar *autor*, reproducirá —y no sin contradicciones y de forma inconsciente— la ideología que nace de la matriz, de esas relaciones sociales y de producción, propias del modo de producción de su tiempo.

presenta la vida. Juan Carlos Rodríguez en *Literatura, moda y erotismo: el deseo* (2003) sostiene que “en la ideología fundamental de la globalización capitalista actual de lo que se trata es precisamente de construir la imagen continua del sujeto, autónomo y plenamente individualizado en la competitividad atroz del mercado: ser ganador o perdedor, *winner* o *loser*, esta es la imagen” (2003: 14-15). A continuación, se pregunta Rodríguez sobre el modo en que se construye y se reafirma la imagen del sujeto autónomo y plenamente realizado y, por lo tanto, plenamente competitivo en las condiciones del capitalismo. La respuesta se encuentra en la construcción del *yo-soy*, esto es, la construcción de nuestra propia imagen frente al otro en el espacio de competitividad erótica y laboral del capitalismo avanzado (16). En el capitalismo avanzado todo ha sido privatizado, incluso la lucha de clases, que fue sustituida por el enfrentamiento entre individuos libres. Un ejemplo narrativo que en mi opinión podría tomarse como paradigmático de esta ideología acaso sea *Una palabra tuya* de Elvira Lindo (2005), precisamente por estar protagonizada por dos mujeres que conocen la precariedad laboral, pero cuyos conflictos se registran únicamente en el ámbito de lo subjetivo. Rosario y Milagros, que así se llaman sus protagonistas, son dos barrenderas que trabajan para el servicio de limpieza de la Comunidad de Madrid, un sector laboral que conoce y ha conocido conflictos, y cuyos trabajadores han sido víctimas tempranas de políticas neoliberales que tenían por objetivo la privatización de este servicio público y la externalización de su gestión, con sus consiguientes expedientes de regulación de empleo —eufemismo técnico para hablar de despidos masivos— o la precarización de los contratos de quienes hasta el momento eran trabajadores públicos. Sin embargo, estos conflictos no se visibilizan en la novela y ni mucho menos son determinantes para explicar los problemas que padecen las dos protagonistas. Tanto Rosario como Milagros son personajes que no han logrado individualizarse, construir su subjetividad plena y autónoma; al contrario, ocupan en la sociedad el lugar reservado al otro aniquilado. Son personajes solitarios, con dificultad para estrechar vínculos afectivos con los demás, a los que observan con el recelo del adversario, como contrincantes en la competencia erótica o laboral. Rosario y Milagros están “marcadas” y se definen por su rareza: “Yo estoy marcada. Rosario, esa es mi marca. La marca del niño raro. Y Milagros reconoció mi marca desde el principio [...]”.

La rara que era ella, la rara recién llegada del pueblo, reconoció a la rara que era yo. Los raros nos olemos” (2005: 15).

Dejar de ser un perdedor, sobreponerse a la situación, y erigirse como un sujeto plenamente constituido. Poder decir *yo-soy*. Ese es el conflicto que la novela presenta y la meta que los personajes persiguen. Para poder salir del *impasse* en el que se encuentran ambas protagonistas necesitan recordar el pasado y acudir a él para tratar de encontrar en algún pasaje velado o borrado por la memoria la causa de su situación. La novela ofrece una salida psicologista que, sin necesidad de buscar causas externas al sujeto, explique lo que les pasa. Mientras Rosario descubre que fue cómplice involuntaria de la infidelidad de su padre —bajo el pretexto de regalarle unos zapatos a su hija la víspera de Reyes, pasó largo tiempo en la trastienda con la dependiente de la zapatería, con la que mantenía un *affaire* y con la que finalmente se fue, “abandonando” a su familia (216-219)—, Milagros cuando niña encontró muerta por sobredosis de heroína —o acaso por suicidio— a su madre, aunque pasó días conviviendo con el cadáver como una suerte de mecanismo de defensa del *yo* (246). Una vez descubierta la causa de su desgracia en su interior, las protagonistas tal vez puedan sobreponerse a ella y decir por fin *yo-soy*. No hay elementos externos —insisto: políticos, sociales, históricos— que expliquen o puedan dar a entender, en el interior de esta novela, que lo que les pasa —o al menos una parte de lo que les pasa— está determinado por —o al menos condicionado, o relacionado con— las relaciones sociales y de producción del capitalismo avanzado. El problema está en el *yo* y, por lo tanto, el *yo* tiene que transformarse sin necesidad de construir un *nosotros* para transformar el *ello*, esto es, el sistema que nos produce y la ideología que nos interpela para asegurar su reproducción.

Aunque me he servido de *Una palabra tuya* como ejemplo, creo que es posible sostener que la tendencia de la novela dominante española ha sido narrar esta problemática que es propia del sujeto neoliberal, la de construir su individualidad libre y autónoma en la competencia de un mercado erótico y laboral donde se enfrenta con otros pares a los que tiene que aniquilar para ocupar su espacio. Esta ideología, definida por la ausencia de lo político, se encuentra en textos producidos nada más terminar el corto siglo xx, como son un ejemplo *El desorden de tu nombre* de Juan José Millás (1988), *Las edades de Lulú* de Almudena Grandes (1989), *Juegos de la edad tardía* (1989)

o *Héroes* de Ray Loriga (1993),³ pero sigue marcando la tendencia ideológica hasta nuestros días.

Incluso en textos que tratan temas que podríamos tildar de políticos —como la Guerra Civil o el conflicto vasco— opera un mecanismo de despolitización donde lo político se desplaza de nuevo por conflictos de corte individual, psicologista o moral, asumibles por la ideología dominante. Esto ocurre, por ejemplo, en buena parte de las novelas que sobre la Guerra Civil española se han publicado en las dos últimas décadas y donde la guerra no es más que un atractivo y confortable telón de fondo, un escenario donde se ponen en juego historias de amor, de pasión y muerte, pero nunca se persigue la objetivización del conflicto y las contradicciones radicales que determinaron este acontecimiento histórico. Pero no solo hay una ausencia de lo político en la trama sino en el modo en que el pasado se vincula —o mejor: se desvincula— del presente. Siguiendo la metáfora del espejo de Fredric Jameson (1991: 52), estas novelas funcionan como un espejo donde el lector se mira para reconocerse en su pasado; sin embargo, el espejo, reluciente, en vez de devolverle la imagen al lector, le ciega y le hechiza, impidiéndole experimentar la historia de forma activa, bloqueando la posibilidad de identificarse con su pasado. El pasado deja de interpelarnos, y observamos sus eventos como si formaran parte de un mundo distinto, ajeno al nuestro, que ya no nos pertenece ni sirve para explicar nuestro presente. Estas novelas, en cierto modo, alivian al lector, que sale reconfortado al comprobar que ese mundo terrible ya no pertenece a su mundo (Becerra Mayor 2015a).

Lo mismo ocurre con la literatura sobre ETA en lengua castellana,⁴ como se extrae de la lectura de una novela en este sentido paradigmática: *Patria* de Fernando Aramburu (2016). *Patria* está protagonizada por dos familias que cumplen en la novela una función metonímica para escenificar el conflicto vasco. Salvo porque cada una representa un lado del conflicto, podríamos afirmar que

3 Para un análisis detenido y más detallado de estas y otras novelas, remito a mi ensayo *La novela de la no-ideología* (2013).

4 El matiz lingüístico es importante. Aunque a juzgar por las críticas sobre el fenómeno literario que ha sido *Patria*, parezca que la novela de Aramburu ha sido “la primera novela sobre ETA”, lo cierto es, como nos recuerda el escritor Iban Zaldúa (2017a y b), el ciclo de violencia en el País Vasco ha sido un tema central, o al menos en absoluto periférico, en la literatura vasca.

son dos familias bastante parecidas, pertenecientes a la pequeña burguesía, muy vascas y muy de pueblo (con todos los estereotipos que ello conlleva). Se llevaban bien en el pasado, incluso se podría decir que compartían amistad. Pero el hijo de una de ellas se radicaliza y empieza a militar en ETA. Desaparece durante un tiempo, pero una noche de lluvia regresa al pueblo y atenta contra la vida del Txato, padre de la otra familia, tras haberse negado a pagar el impuesto revolucionario. El conflicto político parece atravesar la vida de estas dos familias, e incluso la novela se construye de tal manera que parece perseguir el objetivo de aprehender la totalidad del conflicto por medio de una estructura dialógica donde ambas partes pueden expresar sus ideas políticas, visiones del mundo y denunciar la violencia sufrida por parte de la otra fuerza contingente. Pero este universo dialógico no es sino aparente, y la novela toma partido desde el inicio, marcando claramente quién representa el papel de las víctimas y de los victimarios. *Patria*, lejos de perseguir la comprensión política del conflicto, se sirve de una estrategia narrativa donde solo las voces de una parte del conflicto están autorizadas o validadas, mientras las otras no pueden sino leerse como no fiables.⁵ Esto se observa claramente en las descripciones de la violencia de un lado u otro del conflicto: mientras la violencia de ETA se describe a través de una instancia narrativa que parece reunir todas las características de un narrador omnisciente, la violencia del Estado es contada por sus propias víctimas: los militantes de ETA. La violencia de ETA se narra objetivamente por un narrador fiable, de quien no dudamos, y se presenta como un hecho contrastado, no como un proceso cuya narración requiere la exploración de su complejidad. Sin embargo, lo que el lector de *Patria* conoce del terrorismo de Estado —torturas y prácticas policiales donde se suspende el Estado de derecho— no se lo ha contado ese mismo narrador fiable, sino que se extrae de diálogos entre *etarras* (Aramburu 2016: 250, 467, 510), que por el mero hecho de serlo hace que dudemos de su palabra, o al menos que pongamos su veracidad en cuarentena. El hecho ya no es objetivo ni contrastable, ya no aparece como un suceso irrefutable, debi-

5 Asigno la categoría de *no fiable* a partir de la definición de “narrador no fiable” [unreliable narrator] de Greta Olson (2003) basada en Wayne Booth, que aplicó en 1961 a la ficción de Henry James.

do a que su testimonio está implicado, política y afectivamente. Cuando los personajes son quienes cuentan su historia son percibidos por el lector como narradores no fiables.

Nada en esta novela —ni en ninguna— es inocente, tampoco el modo en que construyen los personajes. Los militantes de ETA (y los de su *entorno*), tal y como están contruidos, no parecen movidos por ningún pensamiento político, y aun revolucionario. Son personajes planos, la más de las veces rudos e incultos, con ideas muy tradicionales y aun conservadoras, que simplemente siguen, de forma acrítica, consignas. Se integran a la banda sin apenas vocación guerrillera, más bien como una forma de liberar una suerte de pulsión adolescente. Y, por supuesto, porque alguien les ha manipulado, porque han ido engañados. Los militantes de ETA son descritos en *Patria* como sujetos enajenados, no como sujetos plenamente activos y conscientes de sus actos. Descritos de esta manera, la novela tal vez les exonera humana o moralmente, pero este modo de construir los personajes no sirve para explicarlos, para que tengan *sentido*. Otros, sin embargo, más secundarios, son descritos únicamente como criminales de sangre fría, sin posibilidad de ser humana o moralmente redimidos, pero en cualquier caso ese modo de acercarse narrativamente a ellos tampoco los explica. Esta construcción de los personajes está encaminada a su despolitización y a la consiguiente despolitización del conflicto.

La ausencia de lo político, incluso en una novela con un tema tan político como esta, hace de *Patria* una novela que no cumple otra función que no sea la de apuntalar el consenso político español. Como ha estudiado muy bien Luisa Elena Delgado en su ensayo *La nación singular* (2014), la cultura española de la democracia ha cumplido la tarea de reforzar los consensos políticos alcanzados durante la transición, al tiempo que ha ido suturando —apelando siempre a dicho consenso— las nuevas fricciones que iban surgiendo a medida que los sin parte querían también participar en el juego político. Siguiendo la teoría de Rancière arriba esbozada, Delgado describe la cultura del consenso como aquella que trabaja en la borradora del conflicto, negándole la voz a todos aquellos que disienten del discurso oficial, consensuado. Los discursos antagonicos, las voces discrepantes, las identidades nacionales periféricas apenas pueden hacer oír su voz como ruido o interferencia. No hay lugar para lo político cuando la lógica cultural opera como policía.

Si la ausencia de lo político es uno de los rasgos que define la postdemocracia o la democracia consensual, el relato de la despolitización de ETA posiblemente sea su ejemplo más claro. Esta despolitización no la inventa —ni mucho menos— Aramburu con Patria, sino que es uno de los elementos constitutivos del consenso democrático español. El modo de informar sobre la actividad armada de ETA ha respondido a este mecanismo de despolitización. Esta operación ideológica se hacía imagen en los informativos de LaSexta, la televisión privada del grupo Atresmedia, cuando trataban una noticia sobre el conflicto vasco y mostraban, en la pantalla de fondo con la que se ilustra la noticia, el sello de la banda, pero sustituyendo su nombre, “Euskadi Ta Askatasuna”, por “Banda de Asesinos”. Por medio de este desplazamiento semántico se interpretan los actos cometidos por ETA no como actos políticos —que tienen una causa y una explicación política— sino como asesinatos, esto es, como actos desprovistos de ideología, que no realizan militantes de una causa política concreta sino simplemente asesinos o criminales. Este relato nos dice que los atentados de ETA no tienen explicación política. Esta resistencia al análisis, o esta suspensión de lo político, define en buena medida el modo en que opera el consenso en la democracia española.⁶

Los efectos de este relato son obvios: si el conflicto no se interpreta en términos políticos, entonces su resolución tampoco será, ni podrá ser, política. Decíamos arriba que en la postdemocracia descrita por Rancière, el lugar que ocupaba la política lo ocupa ahora un “Estado experto” en manos de tecnócratas que poseen el conocimiento específico para gestionar y administrar el mercado. Hay que añadir ahora

6 Como ejemplo de esta resistencia a interpretar ETA en términos políticos, sería pertinente analizar la polémica que siguió la conferencia de prensa que el 23 de junio de 2014 ofreció en el Fórum Europa Pablo Iglesias, líder de Podemos y a la sazón eurodiputado. Iglesias, a quien se le acusó de legitimar el terrorismo, simplemente dijo que la violencia de ETA “tiene explicaciones políticas”. La acusación vino de ambos lados del bipartidismo, tanto de Esperanza Aguirre (PP) como de Patxi López (PSOE). Cinco meses después, en el programa de televisión LaSexta Columna, de LaSexta, todavía Iglesias tuvo que aclarar su posición y afirmar: “Decir que tiene explicaciones políticas no quiere decir que tenga justificaciones políticas. El holocausto tiene explicaciones políticas y no lo justifico” (https://www.lasexta.com/programas/sexta-columna/pablo-iglesias-decir-que-violencia-eta-tiene-explicaciones-politicas-quiere-decir-que-tenga-justificacion_201411075725b6266584a81fd883a8a3.html).

que en la caracterización del “Estado experto” Rancière incluía también a los jueces. Para el filósofo francés, uno de los rasgos que define la postdemocracia es la judicialización de la política una vez que la política se ha ausentado. La conversión de los problemas políticos en problemas jurídicos, y la tentativa de resolverlos por vía judicial, es parte constitutiva de la lógica *policial* postdemocrática (Rancière 1995: 153). Los discursos políticos que no pueden enmarcarse en los límites del consenso son de inmediato situados fuera de la ley. Aquellos cuyo discurso político no pueda ser asumido por la lógica consensual-policial, no serán interpelados políticamente, sino judicialmente. No serán considerados políticos, sino delincuentes.⁷

La ausencia de lo político en una novela de tema político como *Patria* convierte al texto de Aramburu en uno de los máximos exponentes de esa cultura consensual que ha dominado las letras españolas de las últimas décadas. *Patria* renuncia a buscar una explicación política al conflicto y, en consecuencia, a solventarlo desde lo político, de la misma manera que el relato aconflictivo y despolitizado del consenso postdemocrático opera. No hay política en *Patria* y en ese sentido podemos definirla como una novela *policía*.

3. Como operador privilegiado de reproducción y legitimación ideológica que es la literatura (Balibar y Macherey 1975: 44), la novela española de las últimas décadas ha contribuido a crear una visión del mundo de acuerdo con la lógica del fin de la historia y de la ausencia de lo político. Sin embargo, como señala Louis Althusser,

...en las sociedades de clases, las ideologías llevan siempre la marca de una clase, sea la de la clase dominante, sea la de la clase dominada. Y como ese par ideología dominante frente ideología dominada es insuperable, mientras uno permanece en las sociedades de clases, antes que hablar de una ideología dominante y una ideología dominada conviene más bien hablar

7 La actualidad política española da la razón a la teoría de Rancière y, en nombre del consenso y de la Constitución, desde noviembre de 2017 existen en España presos políticos tras haberse judicializado un conflicto político. La lógica *policial* expulsa a la política del marco consensual y todo ejercicio político —como poner urnas y ejercer el derecho al voto y reivindicar el *derecho a decidir*— queda sujeto al código penal. En este sentido, podemos afirmar con Rancière que la *lógica policial* declara la política imposible (153).

en cada ideología de tendencia dominante y tendencia dominada, donde la primera representa los intereses de la clase dominante y la segunda procura representar, bajo la tendencia de la ideología dominante, los intereses de la clase dominada (2016: 154).

La ideología dominante nunca ejerce su dominio por completo, sino que fija la tendencia dominante. La dominación ideológica nunca es pura ni total, siempre existe un afuera de la ideología desde el cual se puede combatir la ideología. Esto explica que, a pesar de que la novela de la no-ideología haya dominado en España tras el corto siglo xx, se haya producido también una literatura crítica, disidente, antagonista o contrahegemónica. Autores como Rafael Chirbes o Belén Gopegui, Marta Sanz o Isaac Rosa, Matías Escalera o Eva Fernández, Alfons Cervera o Rafael Reig (Becerra Mayor et al. 2015b) son la prueba de que siempre queda un espacio desde el que los intereses de la ideología —y la clase— dominada pueden enfrentarse a la ideología dominante que organiza el modo de vivir y de concebir el mundo. Frente a las novelas de la no-ideología, que desplazan las contradicciones radicales a favor de otras asumibles por el sistema, estas novelas otras no persiguen sino —en mayor o menor medida, con más o menos acierto— la visibilización de tales contradicciones radicales, como una forma de mostrar, o de intentar mostrar, el funcionamiento objetivo del sistema de explotación capitalista.

Estas producciones narrativas críticas no representaban ni marcaban la tendencia dominante de la literatura española, y ni mucho menos su discurso era hegemónico. No diremos que fueran marginales —al contrario, en algunos casos publicaban en editoriales de gran prestigio y distribución, y eran reseñadas en los principales medios de comunicación, obteniendo una buena visibilidad en el campo literario— pero tampoco ocupaban un lugar central en el campo literario. Se situaban en el campo en conflicto, se posicionaban en el campo contra el campo mismo y contra sus instancias de codificación y validación de la literatura, construyendo un discurso crítico también contra la literatura y el modo en que esta operaba en la reproducción ideológica —como es un claro ejemplo la novela *Panfleto para seguir viviendo* de Fernando Díaz (2007)—.

La crisis económica, que fue también una crisis política y cultural, lo trastocó todo, e incluso sus efectos se hicieron notar en el campo literario. Aunque no fue tanto la crisis sino la *revolución* que

le siguió después. Siguiendo la teoría del acontecimiento de Alain Badiou, he analizado en otro lugar (“They don’t represent us...”) el movimiento 15-M como un acontecimiento que tuvo la capacidad de cambiar los nombres, perforar los saberes establecidos y transformar los códigos de comunicación y los regímenes de verdad (Badiou 2003: 115-116-117). El acontecimiento desestabiliza el régimen de verdad en la medida en que aquello que se suponía obvio aparece ahora como inestable y, en consecuencia, surge la necesidad de explorar y construir discursos otros. El sentido común se erosiona y lo que antes parecía natural empieza a ponerse en entredicho, y surgen nuevos discursos críticos que plantean una nueva forma de distribuir lo sensible —que diría Rancière (2000)—. La indignación y la repolitización que vivió la sociedad española tras llenar las plazas el 15 de mayo de 2011 favorecieron el *retorno de lo político*. Como lo dice Chantal Mouffe (2005), la teoría liberal bloquea la posibilidad de lo político y las nuevas revoluciones democráticas —ciudadanas, feministas, ecologistas, etc.— exigen un “retorno de lo político” para desafiar el orden neoliberal y así poder imaginar una nueva democracia, radical y plural.

Este “retorno de lo político” también se dio en el campo literario y aquellos discursos críticos que antes no eran escuchados o solamente eran oídos como ruido, ahora se articulan como voces. Estas nuevas voces narrativas surgidas tras la crisis económica hicieron de esta su objeto literario. Aunque algunas denominadas “novelas de la crisis” parecían entonar un canto nostálgico sobre el mundo anterior a la caída de Lehman Brothers y se construían más bien como un “relato de la pérdida” (Becerra Mayor 2018), también se produjeron, durante los años de la gran recesión, novelas que trataron de explicar la crisis desde lo político y no solo señalando sus efectos —cómo ha cambiado nuestra vida y la sociedad con el impacto de la crisis— sino también sus causas: la explotación capitalista y las políticas neoliberales que nos llevaron hasta aquí (Becerra Mayor 2019a). La crisis y las nuevas subjetividades precarias se convirtieron en tema narrativo, a la vez que la forma literaria misma se hizo igualmente precaria, como así lo afirma Christian Claesson:

La crisis quebró las narrativas personales y colectivas y, en consecuencia, los sujetos vieron mermada la posibilidad de dotar de una continuidad narrativa a su historia, siempre agrietada, interrumpida,

fragmentada, rota. La vida rota generaba una narrativa rota. Como movimiento contrario surge otra tendencia que intenta restituir al sujeto como agente de su propio destino y como autor de su historia personal. (2019: 17):

En este sentido, resulta paradigmática *La trabajadora* de Elvira Navarro (2014), una novela que da la vuelta a la lógica de la novela de la no-ideología. Como la novela dominante, *La trabajadora* habla de los problemas subjetivos de un individuo aislado —una trabajadora a cuenta propia— que es incapaz de decir *yo-soy*, de constituir una individualidad plena y subjetiva, que le permita competir con éxito en el mercado laboral. Sin embargo, la novela de Navarro muestra que los problemas interiores de su protagonista (la depresión y la ansiedad) tienen una causa exterior: la precariedad laboral surgida de la externalización de los servicios de traducción de la editorial para la que trabajaba. Lo mismo sucede en *Democracia* de Pablo Gutiérrez (2012), cuyo protagonista cae en una profunda depresión tras ser despedido de su trabajo y la novela, lejos de buscar la causa en el interior del sujeto aniquilado, rastrea las huellas de la crisis para buscar, en el exterior del sujeto, las causas que provocan su situación y su malestar (no es casualidad que la novela de Gutiérrez empiece en septiembre de 2008, el día de la caída de Lehman Brothers). La verdad está allí fuera, incluso lo que sucede en el interior del sujeto. Bien parece, como sostiene Christian Claesson (2016) a partir del análisis de tres “novelas de la crisis” —*Ejército enemigo* de Alberto Olmos (2011), *El público* de Bruno Galindo (2012) y *El acontecimiento* de Javier Moreno (2015)—, que la crisis ha producido nuevas narrativas donde el sujeto ya no se busca a sí mismo sino que explora y reflexiona sobre el modo en que la política construye, determina o configura su subjetividad. La subjetividad ya no concierne únicamente al individuo en su intimidad ni a su ámbito privado, sino que se interpreta en términos políticos.

No solo la crisis es el objeto de estas novelas del retorno de lo político. También lo es el poder y sus dispositivos para disciplinar los cuerpos y las subjetividades. En este sentido, podemos hablar de *Lectura fácil* de Cristina Morales (2018), una novela protagonizada por cuatro mujeres, cada una de ellas con un grado distinto de discapacidad, que se resisten a ser integradas en el sistema; no quieren ser normales ni ser normalizadas, prefieren seguir viviendo en la

diferencia, vivir su cuerpo y su sexualidad disidente al margen de lo que se ha delimitado como normal y correcto. Asumen que la “normalidad” supone seguir una forma de vida que otros han elegido por ellas. De forma muy foucaultiana (Foucault 1994a, 1994b, 1994c), los personajes de *Lectura fácil* se rebelan contra los dispositivos biopolíticos de los que la institución se sirve para disciplinar su subjetividad disidente, y de este modo, situadas al margen de lo heteronormativo, tratan de imaginar otra forma de vida posible.⁸ Acaso también en la misma estela de Foucault y su reflexión sobre el poder, podríamos ubicar la obra de Sara Mesa.⁹ Si en *Cuatro por cuatro* (2012), por ejemplo, Mesa construye un universo narrativo sometido a un poder panóptico que no deja resquicio para la libertad y donde los actos de los individuos que lo habitan están sujetos a su vigilancia y castigo, *Cicatriz* (2015) muestra la relación por correspondencia entre un hombre y la mujer donde el lugar que tendría que ocupar el afecto lo ocupa la lógica de la dominación; *Cicatriz* bien podría definirse como una novela sobre la “microfísica del poder” (Foucault 1978) y las “tecnologías del yo” (Foucault, 1994d): en la relación asimétrica que mantienen Sonia y Knut, sus dos protagonistas, él trata de ejercer su dominio sobre ella, tratando, además, de constituirla; Knut se sirve de la conversación como dispositivo de poder, sacándole información a su interlocutora para someterla, juzgando todos sus actos, evaluados en y tras cada carta de Knut.

Sin embargo, también es posible identificar este retorno de lo político en novelas que, como *Made in Spain* de Javier Mestre (2014), no se centran en el sujeto sino que, al contrario, quieren describir el funcionamiento objetivo del capitalismo neoliberal. Esta novela muestra los efectos de la crisis en el sector de la fabricación de calzado en el País Valencià, cuyo nivel de producción ha descendido drásticamente a causa de la imposibilidad de competir en un mercado globalizado que produce mercancías más baratas, debido a la reducción de los costes de producción que implica la deslocalización de la producción a países con condiciones de trabajo más precarias, que permiten una mayor extracción de plusvalor. La deslocalización, sin embargo, y como describe la novela, no desti-

8 Para un análisis detenido de *Lectura fácil*, véase Becerra Mayor (2019b).

9 Para un estudio riguroso y exhaustivo de la obra de Sara Mesa en su conjunto, véase María Ayete Gil (2020).

na la producción únicamente a países del llamado Tercer Mundo, sino a pisos y garajes que funcionan como maquiladoras y donde la producción de las mercancías depende de mano de obra ilegal, sin contrato ni ningún tipo de seguridad social para los trabajadores. *Made in Spain* muestra la lógica de un capitalismo que, como en la fase de acumulación primitiva, funciona mejor —en términos de máximo beneficio y rentabilidad— cuando se sitúa en los márgenes de la ley.

Por su parte, y más recientemente, Diego Sánchez Aguilar ha construido en su novela *Factbook. El libro de los hechos* (2018) una trama postcrisis y preapocalíptica donde varios miembros de la élite política y económica aparecen de pronto ahorcados en las vallas publicitarias del toro de Osborne. La crisis sigue en la España de la ley mordaza y los desahucios, del despido libre y los recortes, pero ya no hay resistencia ni movimientos sociales para hacer frente al poder político y económico. El 15-M dio el salto institucional, se presentó a las elecciones y las ganó. Pero la victoria duró poco: rápidamente llegaron la presión de la UE, el corralito y la repetición de elecciones. A la derrota le siguió la frustración, la apatía social, la desesperanza. Hasta que los informativos abrieron con la noticia del primer ahorcado en el toro de Osborne. Nadie reivindicaba el atentado, pero una clandestina red social, llamada *Factbook*, podía estar detrás de las ejecuciones. En *Factbook*, a diferencia de Facebook, la identidad no existe y cada perfil queda asociado a un número; tampoco hay posibilidad de interactuar con los demás con *likes* ni de publicar fotografías. No hay lugar para hacer pública una felicidad impostada. Como indica su nombre, esta red social solo contempla los hechos y las acciones que emprenden sus miembros contra los representantes de la élite política y económica, que son señalados con sus datos completos, incluido el nombre propio. Pero la novela de Sánchez Aguilar es también una novela sobre el modo en que las ficciones —tanto las de los informativos como las de las series de televisión— participaron en la naturalización de la crisis como forma de vida a través de relatos que muestran que solo es posible una salida individual. *Factbook. El libro de los hechos* es una novela sobre la crisis y sobre los relatos que la legitimaron.

Por último, es posible identificar el retorno a lo político en la narrativa postETA que se produce fuera de la cultura del consenso y sin temor a abordar desde lo político un tema tan complejo y deli-

cado. En este sentido, resulta imprescindible señalar *Mejor la ausencia* de Edurne Portela, una novela que reconstruye en la ficción el clima de violencia de la Euskadi de los años ochenta y noventa, a través de un diario que escribe su protagonista, Amaia, desde su infancia hasta su adolescencia. En él se filtra una violencia que no es puntual, sino estructural, y se presenta en distintos niveles: en lo político, en lo social y en lo personal. Por un lado, aparece la violencia del “entorno de ETA”, que se expresa por medio de pintadas amenazantes en la puerta de la casa de la protagonista, que señalan a su padre como traidor y colaborador de la violencia del Estado; pero se localiza en los actos en que participa el hermano menor de la protagonista, un joven activista político. La novela también retrata, sin trampas narratológicas, el terrorismo de Estado, que secuestra, tortura y asesina (sin pruebas) a los que no se han integrado en la normalidad democrática. Son los años ochenta y en la margen izquierda del Nervión se asientan los barrios obreros. Amaia vive en uno de ellos. La violencia social generada por la circulación de la heroína destruye vidas y conduce a muchos jóvenes de la periferia de Bilbao hacia la muerte. La violencia política y social, como si se expandiera, alcanza también a la esfera privada. Amaia crece en un entorno familiar marcado por los golpes (un padre violento que maltrata a su madre, cuya violencia, como si se contagiara, se extiende a los demás y, finalmente, todos los miembros de la familia se desprecian y se agreden mutuamente), y todos los pasos de Amaia hacia la vida adulta —incluido el descubrimiento de la sexualidad— se acompañan de agresiones y violencia.

La novela del retorno de lo político en la última hora de la narrativa española actual tal vez pueda disputarle la hegemonía del campo literario a la novela de la no-ideología. Esta batalla, sin embargo, no es solamente literaria ni está estrictamente regida por criterios literarios. Las armas no son tampoco estéticas ni guardan apenas relación con la calidad literaria —sea lo que sea lo que denominemos por tal cosa—. Su lugar en el campo vendrá en buena medida determinado por lo que suceda fuera del campo. El acontecimiento del 15-M, que erosionó el régimen de verdad, transformó las condiciones de posibilidad y permitió la emergencia de nuevas formas literarias capaces de producir un discurso distinto al producido por la ideología dominante. Es preciso insistir de nuevo que estas voces no surgen en el vacío: si previamente, en los tiempos anteriores a

la crisis, otras y otros escritores no hubieran producido un discurso crítico, disidente o contrahegemónico, que abonaran el terreno —o mejor: el campo— literario, habría resultado más difícil —habrían existido más y mayores obstáculos— que estas nuevas voces fueran legibles, se articularan como voz y dejaran de oírse como ruido.

Un nuevo discurso crítico —la novela del retorno de lo político— ha ganado posiciones en la batalla ideológica del campo cultural, pero esto no significa que pueda mantener, durante mucho tiempo, las posiciones alcanzadas. Dependerá de que el ciclo político abierto el 15 de mayo de 2011 siga abierto o se cierre definitivamente. Si se cierra, es probable que la clase dominante —unificada en España en el bloque histórico que constituyó el “régimen del 78”— se reorganice, y la ideología —asimismo literaria— que la había legitimado hasta la crisis abandone su posición de repliegue momentáneo para volver producir ese discurso necesario para borrar, diluir y desplazar los conflictos, para que la política se ausente y deje su lugar a la policía, como se había caracterizado el marco político surgido tras el corto siglo xx. Si, por el contrario, el ciclo sigue abierto y sigue asimismo disponible la *potencia destituyente* y su capacidad de volver inoperantes los discursos del poder (Agamben 2016: 345) —esa potencia que se empezó a liberar con el 15-M—, la novela del retorno de lo político seguirá produciendo discursos antagónicos, disputándole el campo a la ideología dominante y a su literatura, y participando en la transformación política y cultural del Estado español. Lo que suceda a partir de ahora no nos corresponde a nosotros vaticinarlo, ni tampoco es este el lugar para aventurarnos a sacar conclusiones antes de tiempo, pero lo que sí podemos hacer es participar, con la elaboración de un pensamiento crítico y antagonista, para que las cosas sean de otro modo y para seguir pensando e imaginando, desde la literatura y desde lo político, un mundo sin explotación.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio (2016): “Per una teoria della potenza destituyente” en *L'uso dei corpi. Homo Sacer, IV, 2*. Vicenza: Neri Pozza, pp. 333-351.
- ALI, Tariq (2015): *The Extreme Center*. London: Verso.
- ALTHUSSER, Louis (1967): *La revolución teórica de Marx*. México: Siglo XXI.

- (2004): “Ideología y Aparatos Ideológicos de Estado”, en Slavoj Žižek (comp.), *Ideología. Un mapa de la cuestión*. Ciudad de México: FCE, pp. 115-155.
- (2016): *Iniciación a la filosofía para los no filósofos*. Madrid: Siglo XXI.
- ANDERSON, Perry (1992): *Los fines de la historia*. Barcelona: Anagrama.
- (2000): *Los orígenes de la posmodernidad*. Barcelona: Anagrama.
- ARAMBURU, Fernando (2016): *Patria*. Barcelona: Tusquets.
- AYETE GIL, María (2020): “La propuesta estética de Sara Mesa. Los inicios: El trepanador de cerebros o la semilla de lo que vendrá”, en César Ferreira y Jorge Avilés Diz (eds.), *Narrar lo invisible. Aproximaciones al mundo literario de Sara Mesa*. Valencia: Albatros.
- BADIOU, Alain (2003): *L'éthique*. Caen: Nous.
- BALIBAR, Etienne; Pierre MACHÉREY (1975): “Sobre la literatura como forma ideológica”, en Louis Althusser et al. *Para una crítica del fetichismo literario*. Madrid: Akal, pp. 23-46.
- BECCERRA MAYOR, David (2013): *La novela de la no-ideología*. Madrid: Tierradenadie.
- (2015a): *La Guerra Civil como moda literaria*. Madrid: Clave Intelectual.
- (2015b) et al.: *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie.
- (2018): “El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis”, en Jaume Peris (coord.), *Cultura e imaginación política*. Ciudad de México/París: RILMA/ADELH, pp. 45-62.
- (2019a): “A Specter Is Haunting the Recent Spanish Novel”, en Óscar Pereira-Zazo y Steven Torres (eds.), *Spain After the Indignados/15M Movement. The 99% Speaks out*. London: Palgrave Macmillan, pp. 303-320.
- (2019b): “Dispositivos biopolíticos e institucionalización de los cuerpos en *Lectura fácil* de Cristina Morales”, en *Ínsula*, 874, pp. 50-53.
- (en prensa): “They Don’t Represent Us: Organic Intellectuals and the Crisis of Spain’s Regime of ’78”, en Bécquer Segúin, *The Legacies of the Spanish Crisis*, special issue of *boundary 2, an international journal of literature and culture*.
- DELGADO, Luisa Elena (2014): *La nación singular*. Madrid: Siglo XXI.
- CHIRBES, Rafael (2007): *Crematorio*. Barcelona: Anagrama.
- (2013): *En la orilla*. Barcelona: Anagrama.

- CLAESSON, Christian (2016): “Localizando la política: subjetividad, publicidad y revolución en tres novelas recientes”. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 8, pp. 363-381.
- CLAESSON, Christian (coord.) (2019): *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad en la cultura española actual*. Gijón: Hoja de Lata.
- DÍAZ, Fernando (2014) [2007]: *Panfleto para seguir viviendo*. Madrid: La Oveja Roja.
- GALINDO, Bruno (2012): *El público*. Madrid: Lengua de Trapo.
- GRANDES, Almudena (1989): *Las edades de Lulú*. Barcelona: Tusquets.
- GUTIÉRREZ, Pablo (2012): *Democracia*. Barcelona: Seix Barral.
- HOBBSAWM, Eric (1995): *The Age of Extremes (1914-1991)*. London: Abacus.
- FOUCAULT, Michel (1978): *La microfísica del poder*. Madrid: La Piqueta.
- (1994a): “La vérité et les formes juridiques”, en *Dits et écrits*. Gallimard, vol. II, pp. 538-646.
- (1994b) : “La naissance de la médecine sociale”, en *Dits et écrits*. Gallimard, vol. III, pp. 207-228.
- (1994c): “Naissance de la biopolitique”, en *Dits et écrits*. Paris: Gallimard, vol. III, pp. 818-825.
- (1994d) : “Les techniques de soi”, en *Dits et écrits*. Gallimard, vol. IV, pp. 783-813.
- FUKUYAMA, Francis (1989): “The End of the History?”, en *National Interest*, 16, pp. 3-16.
- (1992): *The End of the History and the Last Man*. New York: The Free Press.
- JAMESON, Fredric (1991): *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- (2001): *Teoría de la postmodernidad*. Madrid: Trotta.
- LANDERO, Luis (1989): *Juegos de la edad tardía*. Barcelona: Tusquets.
- LINDO, Elvira (2008) [2005]: *Una palabra tuya*. Barcelona: Seix Barral.
- LORIGA, Ray (1993): *Héroes*. Barcelona: Plaza & Janés.
- MILLÁS, Juan José (1988): *El desorden de tu nombre*. Madrid: Alfaguara.
- MESA, Sara (2012): *Cuatro por cuatro*. Barcelona: Anagrama.
- (2015): *Cicatriz*. Barcelona: Anagrama.
- MESTRE, Javier (2014): *Made in Spain*. Madrid: Caballo de Troya.
- MORALES, Cristina (2018): *Lectura fácil*. Barcelona: Anagrama.
- MORENO, Javier (2015): *Acontecimiento*. Madrid: Salto de Página.
- MOUFFE, Chantal (2005): *The Return of the Political*. New York: Verso.
- NAVARRO, Elvira (2014): *La trabajadora*. Barcelona: Random House.

- OLMOS, Alberto (2011): *Ejército enemigo*. Barcelona: Random House.
- OLSON, Greta (2003): "Reconsidering Unrealibility: Fallible and Untrustworthy Narrators", en *Narrative*, vol. 11, 1, pp. 93-109.
- PORTELA, Edurne (2017): *Mejor la ausencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- RANCIÈRE, Jacques (1995): *La Mésentente*. Paris: Galilée.
- (2000): *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris: La fabrique.
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (1990): *Teoría e historia de la producción ideológica*. Madrid: Akal.
- (2003): *Literatura, moda y erotismo: el deseo*. Granada: Asociación Investigación & Crítica de la ideología literaria en España.
- SÁNCHEZ AGUILAR, Diego (2018): *Factbook. El libro de los hechos*. Barcelona: Candaya.
- TRAVERSO, ENZO (2012): *La historia como campo de batalla*. Ciudad de México: FCE.
- (2013): *Où sont passés les intellectuels?* Paris: Textuel.
- ZALDUA, Iban (2017a): "Un paseo por la Zona Negativa (I)". *Ctxt: Revista contexto*. 20 de octubre. <https://ctxt.es/es/20171018/Culturas/15706/literatura-euskera-ETA-La-Cosa-Iban-Zaldua-ctxt.htm>.
- (2017b): "Un paseo por la Zona Negativa (y II)". *Ctxt: Revista contexto*. 28 de octubre. <https://ctxt.es/es/20171025/Culturas/15831/literatura-vasca-zaldua-ctxt-atxaga-jokin-mu%C3%B1oz-Otamendi-unai-elorriaga.htm>.