

Cultura e imaginación política



Edición de
Jaume Peris

R_2
ADEHL

Índice

Jaume Peris Blanes <i>Presentación</i>	I
Jaume Peris Blanes <i>Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando</i>	1
Miguel Ángel Martínez <i>Biopolíticas: la imaginación política sobre lo viviente</i>	25
David Becerra Mayor <i>El relato de la pérdida y las representaciones del fin de la clase media en las novelas de la crisis</i>	45
Ángela Martínez Fernández <i>Las obrerxs okupan la palabra pública</i>	63
Raúl Molina Gil <i>“Y encontré encadenada el alba pública”. Imaginación política y poesía contemporánea</i>	93
Nuria Girona Fibla <i>Para una poética impersonal: la voz Chantal Maillard</i>	111
Jesús Peris Llorca <i>Las letras del rock independiente español: huecos en la Cultura de la Transición</i>	131
Luis Pérez Ochando <i>Tinieblas y amanecer? El cine apocalíptico y la ausencia de alternativas</i>	143
Miguel Ángel Martínez <i>Danzad, danzad, malditos. El agotamiento de los cuerpos y el agotamiento de la danza</i>	157
Mariví Martín Espinós <i>Las formas del comer. Discursos, representaciones y prácticas en torno a la alimentación contemporánea</i>	171

Cultura, literatura e imaginación política. La verosimilitud va a cambiar de bando¹

Jaume Peris Blanes
Universitat de València
jaume.peris@uv.es

En la actualidad todos vivimos una guerra cotidiana, sorda, y a menudo desapercibida, librada en el campo de batalla de la imaginación. Algunos combaten en ella cuerpo a cuerpo, con sus pinceles, sus voces, su cerebro. Otros, la mayoría, la padecen pasivamente en el papel de rehenes receptores. En litigio se dirime el control de la imaginación, y por tanto los límites de todo lo posible.

(Breiva, “El secuestro de la imaginación” 302)

La imaginación como campo de batalla. La metáfora alude con precisión a uno de los conflictos centrales de la creatividad contemporánea: la disputa colectiva por abrir o cerrar los límites de lo pensable, lo narrable y, en definitiva, lo imaginable. Sobre esa batalla, y sobre el campo en el que tiene lugar, versa este trabajo. ¿De qué modo las producciones culturales intervienen en la imaginación social y en nuestra capacidad para imaginar nuestras propias vidas?, ¿mediante qué recursos y claves los textos culturales contemporáneos dirigen o reconducen nuestra imaginación a una determinada lógica?, ¿de qué forma algunas prácticas culturales se escapan a lo que podríamos llamar la “imaginación dominante” y consiguen abrir el campo de lo imaginable, lo narrable y lo pensable?

Esas son las preguntas fundamentales que trataremos de abordar en este artículo para articular una reflexión crítica sobre la relación entre cultura e imaginación política. En primer lugar, y a modo de introducción, se plantearán algunas cuestiones generales del modo en que podemos usar el concepto de

¹ Debo el subtítulo de este artículo a la propuesta de David Becerra, que me recordó el artículo de Isaac Rosa (2014) en el que éste retoma el uso político que Belén Gopegui hace del concepto de “verosimilitud”. Los planteamientos del artículo surgen, en buena medida, de las conversaciones y debates mantenidos en el taller “Lo que (nos) está pasando. Imaginarios políticos en la narrativa actual”. Quiero por ello expresar mi deuda intelectual con Miguel Ángel Martínez, Violeta Ros y Ángela Martínez y con todas las compañeras que participaron en él.

imaginación, y específicamente el de *imaginación política*, para comprender un aspecto esencial de las luchas culturales contemporáneas. En segundo lugar, se abordará el modo en que nuestra imaginación política ha sido normalizada y disciplinada a partir, entre otros elementos, de la producción cultural: ¿cómo se articula la imaginación política dominante y de qué forma la cultura la vehicula y contribuye a naturalizarla? En tercer lugar, se describirán algunas prácticas culturales, con especial atención a las literarias, en las que emergen imaginaciones políticas disidentes o espacios deliberativos para que la ciudadanía, desde lógicas no previstas por el contrato cultural hegemónico, imagine de modos novedosos sus propias condiciones de existencia y los rumbos que esta podría llegar a tomar.

1. De la imaginación política como trabajo colectivo

Pensar la imaginación es, sin duda, tarea compleja y quizás abocada al fracaso. Sorprende, de hecho, la escasa atención prestada al carácter social y potencialmente transformador de la imaginación, habitualmente pensada desde la esfera individual y vinculada a procesos de emancipación personal, más que a la posibilidad de producir un quiebre en la forma en que construimos y experimentamos, políticamente, el mundo.

Al hablar de *imaginación política* tratamos de poner el énfasis no solo en el carácter colectivo de la imaginación, sino sobre todo en su capacidad de constituir nuevas realidades compartidas por una comunidad. Jacques Rancière ha insistido en una definición de la actividad política no tanto como el ejercicio de un poder sobre una realidad constituida sino como el proceso de constitución de esta misma realidad a través del “reparto de lo sensible”, es decir: “el sistema de formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir. Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y de lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia” (*El reparto de lo sensible* 10). Así pues, la política sería la actividad o la energía a través de la cual se construye y se reconfigura nuestra experiencia sensible del mundo. Es por ello, siguiendo todavía a Rancière, que “la esencia de la política es el disenso, que no es el conflicto de opiniones y de intereses, sino el conflicto de dos mundos sensibles” (*Política, policía, democracia* 12).

La imaginación de la que tratamos aquí es, pues, política en ese sentido: interviene en el modo en que configuramos nuestra realidad y en la forma en que una determinada comunidad la experimenta y siente. Este poder creativo de la imaginación, ha sido descrito, en términos históricos, por Castoriadis, quien recurre al término para describir la capacidad de las comunidades para producir instituciones centrales en el desarrollo de la historia humana. Esa capacidad de innovación radical puede ser denominada *imaginario/imaginación social instituyente*.

En la historia, desde el origen, constatamos la emergencia de lo nuevo radical, y si no podemos recurrir a factores trascendentes para dar cuenta de eso, tenemos que postular necesariamente un poder de creación, una *vis formandi*, immanente tanto a las colectividades humanas como a los seres humanos singulares. Por lo tanto, resulta absolutamente natural llamar a esta facultad de innovación radical, de creación y de formación, *imaginario* e *imaginación*. El lenguaje, las costumbres, las normas, la técnica, no pueden *ser explicados* por factores exteriores a las colectividades humanas. Ningún factor natural, biológico o lógico puede dar cuenta de ellos. [...]. Debemos, pues, admitir que existe en las colectividades humanas un poder de creación, una *vis formandi*, que llamo el *imaginario social instituyente*". (Castoriadis, *Figuras de lo pensable* 94)

En su argumentación ese poder creativo y transformador, generador de instituciones sociales nuevas, cristaliza en lo que denomina el "imaginario social instituido" que asegura la continuidad de la sociedad a través de la repetición de las mismas formas imaginarias (*Ibid.* 95). Ese imaginario social instituido regula la experiencia social de la realidad hasta que un lento cambio histórico o una nueva imaginación instituyente vengan a modificarlas o a reemplazarlas radicalmente por otras formas. Así pues, Castoriadis diferencia entre dos grandes energías de lo imaginario: una esencialmente creativa, dotada de capacidad instituyente y, por tanto, preñada de transformación; y otra destinada a mantener, salvaguardar y regular la institucionalidad creada por esa fuerza primera.

La argumentación de Castoriadis apunta, sin duda, a procesos de mayor alcance que aquellos que tratamos de abordar en este trabajo: la emergencia de instituciones como el lenguaje, la legalidad o la democracia ateniense. Sin embargo, su descripción del funcionamiento de lo imaginario en relación con el orden social es útil incluso para una batalla de la imaginación más modesta, aunque también crucial, como es la que se libra en el seno de las sociedades contemporáneas. Para pensarla, proponemos rescatar el núcleo de su planteamiento, pero simplificar su terminología. Efectivamente, la primera energía imaginaria que analiza (la instituyente) se distancia con claridad, como él mismo afirma, de las acepciones más corrientes de "lo imaginario" en el psicoanálisis, la sociología o la antropología² y por ello preferimos reservar a esa energía creativa el nombre de *imaginación* y dejar para la segunda (la que refiere al mantenimiento de lo instituido) el de *imaginario*.

Esa doble articulación se halla también implícita en la categoría de "imaginación pública" propuesta por Josefina Ludmer en sus últimas

² "Lo que llamo lo imaginario no tienen nada que ver con las representaciones que corrientemente circulan bajo este título [...]. Lo imaginario del que hablo no es imagen de. Es creación incesante y esencialmente indeterminada (histórico-social y psíquico) de figuras/formas/imágenes, a partir de las cuales solamente puede tratarse de 'alguna cosa'. Lo que llamamos 'realidad' y 'racionalidad' son obras de ello" (Castoriadis, *La institución imaginaria de la sociedad* 11).

aportaciones. En ellas trataba de definir la “imaginación pública” como espacio creativo en el que enmarcar una nueva comprensión posible de la producción cultural: “la imaginación pública sería todo lo que circula en forma de imágenes y discursos; una red que tejemos y que nos envuelve, nos penetra y nos constituye. Y también una fuerza y un trabajo colectivo, que fabrica ‘realidad’” (“Lo que viene después” 1).

Como puede verse, en su definición aparecen, de nuevo, dos dimensiones diferentes, que parece importante diferenciar. Por una parte, ese “todo lo que circula” hace referencia al repertorio de imágenes y relatos disponibles socialmente para pensar y representar la realidad: es lo que podríamos denominar un *imaginario*, que nos atraviesa y constituye y determina, en buena medida, nuestras prácticas, identidades y posiciones. Pero a la vez, en la definición de Ludmer se adivina la presencia de una capacidad de alterar, modificar y transformar los imaginarios políticos constituidos y de esa forma reimaginar nuestra realidad social y nuestra posición en ella.

Esa capacidad es la que denominamos *imaginación política* y supone la capacidad de construir la realidad tal como la percibimos y experimentamos socialmente. Se trata, como señala Ludmer, de un trabajo colectivo de fabricación de realidad, de una práctica social en la que se negocian y disputan significaciones, representaciones y, en definitiva, los límites y los marcos en los que es posible el pensamiento y la agencia. Más que eso, en palabras de Appadurai³; “la imaginación, especialmente cuando es colectiva, puede convertirse en combustible para la acción”. (7)

Sin embargo, en las últimas dos décadas se ha hecho cada vez más evidente que las sociedades occidentales contemporáneas experimentan un cierto bloqueo de la imaginación política, que dificulta enormemente la articulación de alternativas sociales, culturales y vitales al modelo de sociedad que propone el capitalismo de mercado en su variante neoliberal. Un repaso general al grueso de la producción cultural de las últimas décadas –desde luego la de

³ Los trabajos de Arjun Appadurai han resaltado el lugar de la imaginación en la configuración del mundo globalizado contemporáneo, pensándola como una práctica social específica, repleta de tensiones y violencias, pero que ya no es comprensible desde una lógica unidireccional. “El punto principal es que los Estados Unidos ya no es más el titiritero de un sistema mundial de imágenes, sino que es nada más que un nodo en la compleja construcción transnacional de paisajes imaginarios. El mundo en que vivimos se caracterizaría, por lo tanto, por el nuevo papel que jugaría la imaginación en la vida social. Para poder captar cabalmente este nuevo papel, necesitamos combinar la vieja idea de las imágenes y, especialmente, de las imágenes producidas mecánicamente [...], la idea de la comunidad imaginada [...] y la idea francesa del imaginario entendido como un paisaje construido de aspiraciones colectivas [...]. La imagen, lo imaginado, el imaginario: estos son términos que apuntan hacia algo verdaderamente crítico y nuevo en los procesos culturales globales: me refiero a la imaginación como práctica social” (*La modernidad desbordada* 44-45).

mayor visibilidad y capacidad de intervención— muestra que, lejos de constituirse como un espacio antagonista, la cultura ha contribuido decisivamente a consolidar y normalizar este bloqueo y a lo que podríamos llamar un “secuestro” de la imaginación colectiva.

En general, las novelas, películas, obras de teatro, series de televisión y canciones con las que nos relacionamos a diario hablan de nuestras vidas y de nuestro mundo en términos muy similares a los que estructuran las narrativas hegemónicas o, al menos, desde lógicas que no las contradicen. No se trata, obviamente, de una alineación consciente y voluntaria de la imaginación cultural con los postulados del relato neoliberal, pero sí de una dificultad estructural, incluso desde posiciones críticas, de rebasar sus marcos y de imaginar desde otros parámetros. ¿Por qué nos es tan difícil imaginar colectivamente, formular, representar y poner en relato formas de organización, de afectividad o de trabajo divergentes con respecto a las narrativas dominantes?, ¿por qué, en definitiva, nos cuesta tanto imaginar y narrar otras formas de vida posibles?

2. El disciplinamiento y control de la imaginación: ¿una imaginación policial?

*Para que no imaginéis os pondrán delante su imaginación.
(Dúsz, Panfleto para seguir viviendo s/p)*

En la reciente película *El desconocido* (De la Torre, 2015), Javier Gutiérrez interpreta a un afectado por el fraude hipotecario que responsabiliza a un ejecutivo de banca (Luis Tosar) de la quiebra económica y vital que le supuso la inversión de alto riesgo a la que este le animó, en la lógica bancaria de los años de la burbuja económica española. La película hace visible, por tanto, uno de los agujeros del neoliberalismo español, señalando a sus responsables y convirtiendo el dolor de los estafados en el motor de la acción.

Sin embargo, *El desconocido* introduce esos ingredientes en la mecánica narrativa del *thriller*, en una trama relativamente estandarizada en el que la identificación espectral siempre se produce con el protagonista, que no es otro que el ejecutivo de banca responsable del fraude financiero. De hecho, la víctima de ese fraude coloca una bomba bajo el coche en el que este se desplaza junto a sus dos hijos, y a lo largo de la trama se nos muestran sus repetidos intentos por acatar las exigencias del desconocido y evitar, de ese modo, la muerte de sus hijos. En ese sentido, la trama sitúa al espectador en una posición de compromiso emocional e identificación vital con respecto al ejecutivo de banca, sufriendo junto a él y empatizando con su desesperado intento de salvar a sus hijos.

Por el contrario, el desconocido afectado por el fraude bancario es presentado a partir de rasgos patológicos de inestabilidad psicológica e ira irracional, a partir de las figuras tipificadas del psicópata y del terrorista por

rencor. De ese modo, la película lleva a cabo un gesto altamente significativo: reconduce una figura social que ha ido ganando relevancia y legitimidad en las luchas sociales del presente a un esquema narrativo estandarizado en el que aparece homologada a las figuras más repudiables del imaginario social contemporáneo. No se trata de que la película argumente a favor del capitalismo desregulado ni de las prácticas fraudulentas de la banca que desembocaron en el estallido de la crisis económica del 2008, sino de que, en la construcción de su andamiaje emocional y narrativo, toda la empatía espectacular se dirige hacia el ejecutivo. Por el contrario, y de acuerdo a la distribución de los afectos que propone la lógica del *thriller*, la única respuesta emocional posible ante el afectado por el fraude bancario es desear su muerte, y sentir un catártico alivio cuando efectivamente esta tiene lugar, al final del metraje.

Se trata de un ejemplo sin duda extremo, pero muy significativo del modo en que la industria cultural interviene en la imaginación pública y, de ese modo, en la construcción narrativa de la realidad social contemporánea. En primer lugar, la trama de *El desconocido* desplaza un profundo problema colectivo –las malas prácticas financieras que supusieron la quiebra y, en muchos casos, el desahucio de miles de ciudadanos– a un conflicto privado e individual –el drama de un padre que trata de salvar a sus hijos de un ataque cruel y de apariencia arbitraria–. En segundo lugar, despolitiza la relación entre ejecutivo y afectado por el fraude insertándola en el esquema estandarizado del *thriller* de acción. En tercer lugar, patologiza la posibilidad de una acción disidente y de exigencia de responsabilidades, mediante su desplazamiento a una lógica psicopática y vengativa. En cuarto lugar, al situar al responsable del fraude en un contexto de extrema tensión personal, promueve una identificación emocional con el espectador que evacúa la posibilidad de cualquier otra valoración sobre el personaje, el trabajo que realiza y su responsabilidad en el dolor de los demás.

A partir de ese múltiple desplazamiento, la película cuyo motor narrativo es la rabia de un afectado por el fraude financiero, termina por consolidar una forma determinada de mirar, representar e imaginar las relaciones sociales que legitima el orden neoliberal, no por la vía de la argumentación sino de la identificación emocional. Se trata, pues, de esa imaginación que, como señala el narrador del *Panfleto para seguir viviendo*, se nos pone delante y se nos hace experimentar como nuestra cuando, en realidad, nos expropia la capacidad de imaginar de otra forma nuestras propias vidas.

La lógica imaginaria que revela *El desconocido* no sería tan importante si no formara parte de una lógica más amplia y extendida, que podemos identificar con la imaginación neoliberal o, si se nos admite el término, con la imaginación policial. En sus trabajos ya mencionados, Rancière diferencia entre dos dimensiones diferentes del reparto de lo sensible: la política y la policía. Si la

política, como se ha dicho, hace referencia al proceso de constitución y reconstitución sensible de la realidad, la policía⁴ alude al ejercicio del poder que consiste en la gestión y el mantenimiento del orden (sensible) existente⁵. De acuerdo a esa concepción, ¿podemos pensar que *El desconocido* –y tantas otras narrativas contemporáneas– participa de una imaginación policial, en tanto que consolida visual y narrativamente el reparto existente de lo sensible?

Una crítica cultural profunda debería abordar la naturaleza de esa imaginación neoliberal/policial y tratar de responder a estas preguntas⁶: ¿qué formas toma, en los relatos culturales, esa imaginación política dominante?, ¿con qué estructuras y formas argumentales se vehiculiza ese modo regulado de la imaginación?, ¿qué estéticas, texturas e imágenes la acompañan?, y, en definitiva, ¿qué realidad fabrica ese modo dominante de la imaginación cultural?

Se trata, sin duda, de una serie de preguntas que exigirían una investigación extensa y contrastada, pero algunas propuestas recientes nos permiten apuntar a algunas de sus características principales. Pablo de la Parra apunta a tres grandes ejes para pensar la articulación de esta imaginación neoliberal. En primer lugar, una representación del mundo social, los actores que lo componen y sus límites; en segundo lugar, un imaginario mediante el cual las aspiraciones y deseos de los sujetos deberían adecuarse a una determinada definición de lo posible y lo imposible; y, en tercer lugar, una serie de imaginarios visuales y narrativos volcados en la desproblematización y pacificación de los conflictos sociales y de las resistencias posibles al orden social (De la Parra Pérez, *Arte y desacuerdo* 23). Como puede apreciarse, en *El desconocido* se articularían perfectamente estas tres lógicas para desarticular la potencia crítica de su trama –un afectado por el fraude que decide pasar a la acción– y desproblematizarla socialmente a través de su patologización.

El Colectivo Todoazen (2010) habla al respecto de una suerte de Narrativa Global que determinaría la percepción que los sujetos individuales y colectivos tienen de ellos mismos y que constituiría la matriz de la que surgen la mayoría

⁴ Al referirse a la policía no se refiere a las fuerzas del Estado, que Rancière define como la “baja policía”: “la baja policía no es más que una forma particular de un orden más general que dispone lo sensible en lo cual los cuerpos se distribuyen en comunidad” (*Política, policía, democracia* 42-44).

⁵ Lo policial en Rancière prescribe una adecuación de las funciones, los espacios y los comportamientos en el que cada sujeto es situado y fijado en función de sus modos de hacer específicos, los lugares donde esas ocupaciones se llevan a cabo y los modos de ser acordes a dichas actividades y espacios.

⁶ Paralelas y complementarias a las que William Connolly lanza al pensamiento político: “Quizás la tarea más productiva para el pensamiento político consista en explorar las dimensiones inconscientes de la imaginación política a través de las cuales se delinear las posibilidades e imposibilidades del mundo contemporáneo” (McBride, *Collective Dreams* 7).

de las tramas culturales del presente. Se trataría de una narrativa articulada en torno a una serie de ideas-fuerza que, de algún modo, delimitarían el territorio de lo narrable y, por tanto, de lo imaginable colectivamente. No sin una sutil ironía, el Colectivo Todoazen localiza los grandes ejes de esa narrativa hegemónica:

- El destino como planteamiento a resolver a escala individual (pulsión sobre la que la narrativa literaria burguesa viene insistiendo hasta el punto de que parece inherente a ella).
- Sustitución del conflicto por el misterio (si el conflicto viene provocado por la existencia de una silla con dos personajes que tratan de sentarse en ella, afirmando así su propiedad, ahora el misterio se presenta como mera consecuencia de la existencia: ¿Qué hace aquí esta silla?).
- Sustitución del contexto por la vida interior, (¿deseo o no deseo sentarme en esa silla?).
- Sustitución de la causalidad por la contigüidad, (hay silla, luego es absurdo preguntarse o preguntar por qué solo hay una silla).
- Disolución del tiempo como eje vertebrador de la narrativa y su sustitución por el tiempo interno de que se dote la propia narración, (llega con que durante el transcurso de la escena ninguno de los participantes desea sentarse.)
- Sustitución del concepto de progreso por el de avance tecnológico (ya se inventará una silla con dos asientos).
- Entendimiento de la razón como facultad de poca utilidad a la hora de trazar el destino personal, (la relación con la silla es emocional y por tanto emocional deben ser las relaciones que se establezcan con el otro).
- Sustitución de ‘el mal’ (una enfermedad, una silla mal hecha) por El Mal, con mayúsculas, algo inasible, profundo y, como el sexo, revelador de Verdad, también con mayúsculas, (nada que ver con la silla que falta, sino con el hecho de que la seda del tapizado de la silla esté manchada por la sangre de un niño inocente).
- Hipertrofia del yo: me pienso luego existo. Soy el que soy. Hay un verdadero yo dentro del yo atrapado por el vivir cotidiano. La vida cotidiana, ganarse el pan, es una mera contingencia, (pero me tocará la lotería y compraré mil sillas, habrá un adulterio donde se me reconozca y me olvidaré de la silla, mi jefe descubrirá mi talento y me nombrará directivo con sillón). El verdadero destino es conocer ese yo auténtico.
- Sustitución del hacer por el hacerse: metaexistencia. (El sentido de la silla es ser contada). (Colectivo Todoazen, “La Imaginación Domesticada” 141-142)

No hay duda de que esa narrativa global, en la que lo colectivo se halla subsumido en lo individual y lo político en lo existencial, se halla incardinada en la lógica neoliberal, entendiendo esta no solamente como un conjunto de principios económicos, sino como una forma de gobierno integral o, como la han denominado Laval y Dardot, una nueva “razón del mundo” (2013). Con esa idea hacen referencia al carácter constitutivo y omnipresente de la lógica neoliberal, que construye nuevas formas de subjetividad y nuevas relaciones sociales mediante la extensión de la lógica de mercado a todas las esferas de la

vida social⁷. Los principios irónicamente descritos por el Colectivo Todoazen constituirían, pues, la sintaxis narrativa de esa nueva razón del mundo y los límites de su imaginación política, que cristalizan en los rumbos mayoritarios de la novelas, las ficciones cinematográficas, los relatos televisivos o las obras dramáticas de las últimas décadas⁸. En ellas, en palabras de David Becerra, “las contradicciones se enuncian bajo la forma de solución imaginaria, esto es, las contradicciones radicales se desplazan sustituyéndolas por contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología dominante” (Becerra Mayor, *La novela de la no-ideología* 30).

3. Prácticas críticas: laboratorios de imaginación política

Sin embargo, en ese contexto de imaginación controlada y disciplinada, ha aparecido en los últimos tiempos una serie de prácticas, discursos y actividades culturales que reclaman una forma diferente de imaginar(nos) y que conceptualizan la imaginación como un espacio a disputar. Estas prácticas críticas, variadas y multiformes, han abordado su cuestionamiento de la imaginación dominante desde, al menos, dos perspectivas complementarias.

Por una parte, en la última década se han consolidado modos y espacios de producción alternativos a las formas institucionalizadas de la creación cultural. Cooperativismo, creación colectiva, sinautoría, culturas comunes... forman una constelación de estrategias que Luis Moreno-Caballud ha englobado en la lucha por una “imaginación sostenible” (“La imaginación sostenible” 3), que necesariamente pasa por la ruptura del contrato cultural hegemónico y sus

⁷ El neoliberalismo produciría, pues, un nuevo tipo de sujeto. Jorge Alemán lo describe así: “un sujeto íntegramente homogeneizado a una lógica empresarial, competitiva, comunicacional, excedida todo el tiempo por su performance” (“Neoliberalismo y subjetividad”). Christian Claesson (“Localizando la política”) ha analizado el modo en que en algunas novelas contemporáneas el marketing y la publicidad aparecen como modos privilegiados de subjetivación, como modo de expresar las contradicciones de esta nueva subjetividad neoliberal.

⁸ El novelista Isaac Rosa explica de este modo la connivencia de la cultura dominante con los grandes consensos ideológico-económicos de las últimas décadas: “hablamos mucho de la corrupción política, financiera o empresarial, pero pasamos por alto la corrupción cultural, y ha habido mucha en España. No me refiero a corrupción en sentido penal, sino moral. La cultura dominante participó de los grandes consensos que nos han traído hasta aquí: la Transición, los pactos sociales, o el gran consenso económico-ideológico existente en los años de la burbuja, esos en que Muñoz Molina y otros hoy no se reconocen y se preguntan dónde estaban ellos para no haberse dado cuenta de nada. Hoy los ciudadanos no creo que esperen demasiado de esos intelectuales que todavía esperan ser llamados para leer un manifiesto al final de la manifestación” (Martínez Rubio, “Entrevista a Isaac Rosa” 264-265). Una crítica productiva a la cultura del consenso y la normalidad democrática en España puede hallarse en el fundamental trabajo de Luisa Elena Delgado (2014).

modos de producir, distribuir y experimentar la cultura⁹. Estas nuevas prácticas culturales han sido en buena medida contemporáneas de la activación del debate social sobre los bienes comunes o el “procomún”, y a una reflexión sobre el lugar que los procesos de producción cultural podían tener en la construcción social de lo común.

Por otra parte, otras propuestas tratan explícitamente de romper el consenso cultural sin apuntar directamente a sus formas de producción sino al modo en que en los productos culturales cristalizan y se producen formas del mundo. Propuestas, por tanto, que sin romper con los formatos culturales institucionalizados –la novela, la película de ficción, el poema– tratan de quebrar el consenso de lo imaginario y apuestan por la articulación narrativa, poética o plástica de una imaginación disidente.

En este trabajo vamos a centrarnos en esta segunda lógica de disputa de la imaginación, cuyo terreno de batalla es la articulación de formas del mundo. Y lo vamos a hacer deteniéndonos en la apuesta política de lo que podríamos definir como novela antagonista o disidente con respecto a la imaginación neoliberal. Al hablar de su apuesta política no nos referimos a las intenciones declaradas de sus autores ni al modo en que se alinean con una lucha u otra, sino a la forma en que, en tanto relatos literarios, realizan una actividad política, es decir, intervienen en la reconfiguración sensible del espacio común.

La expresión “política de la literatura” implica, entonces, que la literatura interviene en tanto que literatura en ese recorte de los espacios y los tiempos, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido. Interviene en la relación entre prácticas, entre formas de visibilidad y modos de decir que recortan uno o varios mundos comunes. (Rancière, *Política de la literatura* 16-17)

Sin embargo, la posibilidad misma de que la literatura consiga articular una actividad política antagonista parece chocar con las ideologías literarias dominantes, y con la función y el valor que la sociedad contemporánea otorga mayoritariamente a la escritura literaria. Efectivamente, una ideología literaria es un conjunto de creencias e ideas, habitualmente no conscientes, que conforman una concepción determinada sobre la naturaleza, la función y el valor de la literatura y los textos literarios. Por ello las ideologías literarias –que habitualmente no coinciden con las ideologías políticas, sino que las atraviesan– determinan el modo en que los textos son concebidos, pero también el modo en que son leídos y usados por la comunidad lectora, el

⁹ “Procesos de producción de sentido y de relación social eminentemente colaborativos, basados en redes de interdependencia e intercambio que no se han visto paralizadas por la crisis, sino que incluso más bien se han expandido. Ante la debacle de los capitales privados y públicos apostados a todo riesgo en el casino neoliberal, la sociedad ha respondido reactivando sus vínculos comunitarios (familiares, vecinales, de amistad) y aquellas formas de creación cultural no basadas en la búsqueda de beneficio individual a toda costa que caracterizó a la España de la burbuja” (Moreno-Caballud, “La imaginación sostenible” 6).

modo en que los experimentamos y el modo en que valoramos un tipo de elección estética por encima de otra. Como en otros espacios ideológicos (las ideologías económicas, políticas, educativas...) hay momentos históricos – procesos de hegemonización– en los que una determinada ideología literaria es naturalizada socialmente, deja de ser percibida como tal y pasa a experimentarse como el “sentido común” literario¹⁰.

Las novelas de las que se va a hablar a continuación impugnan explícitamente ese “sentido común literario”, enfrentándose directamente con las ideologías literarias dominantes: no apuntan a una determinada tendencia o movimiento, sino a las ideas consolidadas sobre qué es la literatura, cuál debe ser su función y qué es lo que da valor a un texto literario. En ese sentido, su disputa de la imaginación política es indisoluble de una batalla por cuestionar los estrechos márgenes de la noción dominante de literatura. No se trata solo, por tanto, de una lucha por recuperar la imaginación en el terreno de la ficción, sino de una impugnación de las reglas y el tablero literario en que esta se pone en juego.

4. La desnaturalización del relato neoliberal

La imaginación puede compensar la realidad -y entonces deriva en fantasía- o puede constituir realidad, como es el caso de una amenaza inventada que genera defensas reales. Además, la imaginación puede criticar la realidad, como cuando imaginamos que hay otras formas posibles de vivir nuestras vidas.
(McBride, *Collective Dreams* 6)

Lo que podríamos definir como novela antagonista contemporánea abarcaría, en realidad, un corpus heterogéneo y de difícil clasificación, que incluye autoras y autores de diferentes tendencias ideológicas pero que, de algún modo, coinciden en dos gestos básicos, a partir de los cuales se articulan literariamente sus propuestas disidentes. En primer lugar, tratar de hacer visible la lógica diseminada y omnívora del capitalismo contemporáneo y su naturalización en los relatos dominantes. Estas novelas apuntan, pues, al corazón de la imaginación neoliberal al desnaturalizar esa lógica social que, en la novela dominante, ha pasado a confundirse con la naturaleza (Becerra Mayor, *Convocando al fantasma* 20). En segundo lugar, tratar de imaginar narrativamente aquello que la imaginación dominante ha convertido en inverosímil: identidades y sujetos colectivos, formas de vida ajenas al contrato

¹⁰ Esa naturalización hace que los juicios, valoraciones y argumentos producidos desde ella sean muy difícilmente contestables, pues parecen expresar una ley natural de la literatura: todo lo que no se ajuste a ella nos ‘chirría’ o nos parece ‘mal escrito’ (¿desde dónde decidir que un texto está bien escrito?). Pero en otros momentos históricos el campo cultural se convierte en un espacio de disputa entre diferentes ideologías literarias, y los diferentes actores del campo pugnan por hegemonizar su concepción de la literatura frente a las demás.

neoliberal, procesos constituyentes de relaciones sociales nuevas o, sencillamente, la posibilidad de una acción realmente transformadora.

Detengámonos, pues, en el primero de los gestos. En una sonada entrevista en *El País*, Belén Gopegui afirmaba que “cada vez que describes una casa muy amplia en la que vive un personaje y no te preguntas de dónde ha salido esa casa estás haciendo ideología de forma explícita” (“Todas las novelas manifiestan una preocupación ideológica”). Se refería, de ese modo, a los procesos de naturalización de las relaciones sociales y, en particular, de la desigualdad económica, que llevan a cabo buena parte de las narrativas culturales contemporáneas: “la literatura contribuye a naturalizar las condiciones de vida. Y en contra de la frase de Paul Klee que suele citarse –el arte hace visible lo invisible–, la literatura suele contribuir a hacer invisible lo visible: la explotación, por ejemplo” (Gopegui, “Todas las novelas” s/p).

El proyecto literario de Belén Gopegui desde *La conquista del aire* (1998) se articula, de hecho, a partir de un análisis narrativo de los efectos que el capitalismo contemporáneo produce en la subjetividad. En el prólogo planteaba que su narración tenía como objetivo explorar “la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto” (12) y para ello construía una trama en la que se analizaban con detalle los efectos de un préstamo económico en la subjetividad de tres amigos que, hasta el momento, se profesaban una amistad sin ambages. Dos preguntas, pues, como base para su experimentación narrativa: ¿existe algún espacio de nuestras vidas no contaminado por la competencia neoliberal?, ¿el amor, la amistad, la familia y otros valores idealizados, están en realidad al margen de la ley del dinero?: “el narrador quiere saber si es cierto que esas áreas permanecen al margen o si es tal la socialización que el dinero crece con el sujeto y construye su conciencia” (13).

Esas preguntas no solo abrían una línea divergente con respecto a las tramas literarias dominantes, sino que cuestionaban explícitamente uno de los postulados más intensos de la ideología literaria que las sostiene: el que señala que la novela debe dejar en suspenso su sentido, renunciar a dar respuestas a las preguntas que plantea y evitar dirigir al lector hacia un significado concreto. Por el contrario, Gopegui argumentaba en su prólogo que “la novela que no nombre el significado, que no ilumine el sentido, la novela que sólo quiera ser emoción y no ser emoción que se sabe a sí misma, terminará por confundirse con cualquier otro medio de entretenimiento” (11). No se trataba, pues, únicamente de proponer una representación diferente de la relación entre el sujeto y el espacio social en el que vive, sino de impugnar las reglas naturalizadas de la propia representación literaria.

En cualquier caso, la pregunta lanzada por *La conquista del aire* en torno a la relación entre el dinero y su lugar en la subjetividad se convirtió en el motor narrativo de novelas más recientes, tan dispares en su propuesta estética como

Inmediatamente después (2008) de Eva Fernández, *La trabajadora* (2014) de Elvira Navarro, o la novela gráfica *Lo que (me) está pasando* (2014) de Miguel Brieva. Las tres tematizan explícitamente los efectos del neoliberalismo sobre la subjetividad y dan un lugar fundamental en sus tramas, no por casualidad, a la experiencia de la enfermedad desde una perspectiva política.

Inmediatamente después confronta a un grupo de amigos con la experiencia de la enfermedad terminal de uno de ellos, Miguel, y con su difícil decisión de renunciar a las intervenciones médicas convencionales (quimioterapia, operación quirúrgica...) con el fin de establecer una relación consciente con su cuerpo enfermo y reapropiarse de esas últimas semanas de vida que el dispositivo médico parecía confinar al hospital. A partir de esa situación narrativa la novela hace explícito un conflicto central en las vidas contemporáneas: la expropiación de la capacidad de decidir sobre el modo en que deseamos relacionarnos con nuestros cuerpos y vivir sus conflictos y desarreglos. Así, la novela aborda de forma directa el modo en que el poder (médico) penetra en los cuerpos, problematizando nuestra forma de relacionarlos con él¹¹.

Pero el cuerpo no es el único espacio que, en la novela, se halla intervenido por el poder. Los trayectos de los personajes, sus frustraciones y expectativas truncadas, muestran que esa colonización afecta también, de un modo definitivo, a la esfera de la subjetividad. De hecho, la trama en torno al tratamiento del cuerpo enfermo aparece en relación con un conflicto más general, experimentado por varios personajes de la novela y subrayado recurrentemente por la voz narrativa: el de nuestra incapacidad de imaginar rumbos para nuestras vidas fuera de los trayectos normalizadores que aparecen perfectamente definidos en la imaginación neoliberal. El trabajo, la pareja, la familia e incluso el ocio aparecen tratados como espacios de regulación y normalización subjetiva:

No conocemos a nadie que no trabaje más de lo que quiere o necesita. Hay quien gana más y quien gana menos, pero trabajar decimos todo el mundo más de la cuenta. Si alguno de nosotros está parado, aún es peor, porque debería estar trabajando y, por tanto, no se le permite el descanso, de modo que no hará sino buscar y si no encuentra, lastimarse; hasta que coja la primera mierda de trabajo que le pase por delante. Y todo porque no creería en su vida de otra manera: en otro sitio, con menos dinero, sin ese proceder imitativo que desconoce no haberse sacado de encima desde su infancia y que le impide imaginarse distinto. (Fernández, *Inmediatamente después* 33)

Escrita desde una perspectiva explícitamente anticapitalista *Inmediatamente después* pone el problema de la imaginación en el centro de su trama: ¿qué discursos, qué prácticas, qué lógicas cotidianas colonizan nuestro cuerpo y

¹¹ Sobre esa colonización del cuerpo contemporáneo por el poder médico, puede consultarse la tesis doctoral de Miguel Ángel Martínez (2015).

nuestra subjetividad hasta el punto de hacer casi inimaginables otras posibilidades de vida, de amor y trabajo?, ¿de qué modo las tecnologías de normalización social intervienen en nuestra imaginación determinando los escenarios que percibimos como posibles e imposibles?

Las novelas de Navarro y Brieva llevan la presencia de la enfermedad a otro lugar, centrándose en la relación entre las nuevas formas del trabajo y la expansión pandémica de nuevos cuadros patológicos, como la depresión o la ansiedad. En primer lugar, y especialmente en la novela de Navarro, se ponen en relato las nuevas formas de autoexplotación que debe afrontar el nuevo proletariado inmaterial inmerso en procesos de precarización radical y de completa desarticulación de la frontera entre tiempo de trabajo y tiempo de ocio. En segundo lugar, ambas novelas hacen visible el carácter social de ciertas enfermedades contemporáneas, como respuestas corporales y subjetivas a la exigencia constante de productividad neoliberal: los protagonistas de ambas novelas hacen crac, y revelan el agujero negro de nuestra hipermodernidad. En tercer lugar, son textos que sitúan su enunciación literaria en un espacio marcado por la ansiedad o el delirio y, de ese modo, permiten imaginar desde dentro aquello que el relato dominante prefiere excluir de la representación o representar como excepción. El relato de un ataque de ansiedad en *La trabajadora* o la visualización continua de delirios psicóticos en *Lo que (me) está pasando* no solo constituyen intentos de comprender y organizar una representación posible de situaciones extremas, en las que el sujeto se confronta con sus propios límites, sino que habilitan lugares nuevos desde los que mirar, experimentar e imaginar los aspectos más inestables y difusos de la realidad social que habitamos. Suponen, en ese sentido, prácticas de primer orden de una imaginación política disidente.

Pero ninguna novela lleva tan lejos la desnaturalización del relato neoliberal como *El año que tampoco hicimos la revolución* (2005), del Colectivo Todoazen, que ataca al mismo tiempo, y de un modo muy contundente, la concepción dominante sobre lo que es una novela, sobre lo que es un autor y sobre lo que significa la creatividad literaria. Por una parte, el lector no puede proyectar sobre el texto la figura de un autor individual, sino de un grupo de cuyos miembros se nos aportan pocos datos: sus siglas, su profesión y su salario anual declarado (que oscila entre los 26000 y los 9500 euros). Mediante ese gesto se sustituye la clásica biografía autorial por una irónica cuña que marca la posición económica —que es índice, por supuesto, de una posición de clase— desde la que hablan sus autores, marcada por la precariedad. Por otra parte, la novela se compone, en lo esencial, de noticias y fragmentos de textos publicados en periódicos y otras publicaciones y, en ese sentido, no se corresponde con ninguna idea usual en torno a la “creatividad literaria”.

Efectivamente, el texto se marca como objetivo intervenir sobre el “flujo continuo de narraciones que leemos con mayor o menor atención pero que

nos recorren de un modo insoslayable y conforman nuestros imaginarios y nuestras subjetividades individuales y colectivas” (11) a través de una estrategia literaria basada en el montaje y el *collage* de noticias aparecidas en los periódicos de mayor tirada nacional, *El País*, *El Mundo* y *La Vanguardia* y en otras publicaciones periódicas: “no se ha cambiado el texto material pero el montaje transforma su sentido e intención y por eso asumimos como propias las palabras e historias ajenas, del mismo modo que el novelista trabaja con las palabras y las historias colectivas” (12). El colectivo construye su novela, pues, yuxtaponiendo noticias de diferentes medios aparecidas entre mayo de 2004 y mayo de 2005, es decir, en el primer año de gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero. No se trata únicamente de una *summa* de noticias de cada uno de los meses, sino de un subrayado consciente de las relaciones existentes entre ellas, y de las contradicciones del sistema económico y social del que dan cuenta:

en muchísimas ocasiones la hemeroteca parece hablar sola: en la misma página donde se da cuenta que de tal entidad aconseja el despido de trabajadores, se recoge la subida desproporcionada del salario del ejecutivo de la entidad o la cifra envidiable de su fondo de pensiones [...] apenas fue necesario alterar la cronología real a fin de subrayar los contenidos o ubicar adecuadamente los ecos narrativos. (13)

De ese modo, el colectivo da la vuelta al discurso de los medios de comunicación establecidos que, en la práctica, constituyen un espacio de imaginación política totalmente funcional al sistema económico imperante. Luis Martín Cabrera ha mostrado cómo la novela devuelve al primer plano aquello que el discurso neoliberal trata de invisibilizar: “el conflicto entre capital y trabajo, es decir, el hecho de que el valor de cambio, la acumulación de capital y finalmente la plusvalía están basadas en la explotación del trabajador por parte del capitalista” (“Contra la suspensión de la mirada crítica” 123). La novela interviene, pues, sobre la imaginación política dominante utilizando sus propios formantes, pero transformando su sentido: la modificación intencional del lugar de cada noticia en la secuencia produce un efecto de desnaturalización discursiva que es también una desnaturalización política. Así, se da simultáneamente un extrañamiento literario y político, que sitúa al lector en un lugar crítico con respecto al cúmulo de informaciones, datos y estadísticas que presenta la novela, y que no es posible leer sin establecer aquellas conexiones que el flujo informativo normalizado intenta hacer invisibles.

Entre cada capítulo –correspondiente a cada mes del año– la novela introduce un “Escolio”, un texto breve que funciona algunas veces como contrapunto de lo narrado y a veces en profundo conflicto con las noticias a las que acompaña. De hecho, en los escolios se introducen textos que reproducen de forma casi obscena el ideario neoliberal –caso del texto de Juan Fajardo “Manual para despedir a un empleado”, publicado originalmente en *Expansión & Empleo*– pero también otros que exponen las razones objetivas

para una revolución: las palabras de Robespierre, Rosa Luxemburgo o Guillermo Rendueles puntúan el texto en este sentido. Pero sin duda son dos textos literarios los que sobresalen entre la maraña de noticias y ensayos para encarnar la imaginación revolucionaria: el fragmento de *Espartaco*, de Howard Fast, en la que el esclavo amenaza al poder de Roma con la revolución y la *Resolución de los comuneros*, de Bertolt Brecht, en la que se canta al autogobierno de los trabajadores y al uso de la fuerza para contrarrestar la violencia económica y represiva del Estado.

Es desde ese llamado desde donde se puede entender el título de la novela: *El año que tampoco hicimos la revolución*. Según se anuncia en el prólogo, la novela “plantea el enigma de cómo una sociedad soporta sin apenas revueltas el escándalo social de las cifras” (13); es decir, cómo es posible que en un mundo como el que revela la novela no se produzca un estallido revolucionario. Novela de montaje basada en el conflicto, el texto de Colectivo Todoazén lleva a cabo un desmontaje sistemático del relato neoliberal descomponiendo sus formantes narrativos y sus estilos discursivos hasta volverlos contra él mismo. Pero la novela no se agota en ese desmontaje, sino que reclama, a la vez, una respuesta que solo puede ser radical, pero para la cual no parece hallar referentes en el presente.

5. La disputa de la verosimilitud social

Esa ausencia de referentes para la lucha contemporánea no nos habla de un bloqueo privativo de la imaginación cultural, sino de un problema compartido con los movimientos sociales y los proyectos políticos contemporáneos: la crítica del capitalismo difícilmente encuentra espacios para la articulación, siquiera ficcional, de lógicas de mundo alternativas. Frente a la capacidad narrativa de la imaginación neoliberal, que inunda nuestro espacio de vida con relatos, imágenes y argumentos, tenemos serias dificultades para imaginar la naturaleza de otras lógicas de vida por las que luchar, lo que explica el carácter reactivo de múltiples movimientos sociales y proyectos políticos contemporáneos. Lo explica claramente Constantino Bértolo:

Día a día el sujeto contrarrevolucionario vende, con éxito, su película: la libertad que da el dinero, vivir es consumir, lo bueno que es venderse, la felicidad de comprar un coche, [...] Y frente a este relato que no cesa, nosotros [...] ¿qué estamos contando?: [...] que los banqueros no tienen buenos sentimientos, [...], que si nos votan va a haber más becas [...], que hablaremos con los banqueros para que no nos desahucien, que habrá menos paro. ¿Eso es lo que prometemos? [...] ¿Es hasta ahí hasta donde llega nuestra imaginación? (“Construir imaginación” s/p)

En ese bloqueo histórico trata de intervenir el segundo gesto fundamental que, decíamos antes, caracteriza a cierta novela antagonista: el intento de imaginar narrativamente aquello que la imaginación dominante ha convertido

en inverosímil¹². O, lo que es lo mismo, disputar la verosimilitud social que la novela dominante ha contribuido a consolidar. Los términos son, de nuevo, de Belén Gopegui, que en su ensayo *Un pistoletazo en medio de un concierto* explica de que modo las narrativas dominantes se han apropiado de la verosimilitud y, de ese modo, de la distribución de lo posible y lo imposible en el relato. Efectivamente, si entendemos la verosimilitud, en su acepción más común, como la adecuación del funcionamiento del relato a las leyes de funcionamiento de la realidad, habremos de conceder que la construcción de la verosimilitud forma parte de la construcción discursiva de las leyes del mundo: al hacer verosímil una secuencia de acciones, la novela da carta de legitimidad a una forma de concebir la realidad. Por ello, Gopegui cuestiona la neutralidad política de ese verosímil-narrativo dominante que, entre otras cosas, hace inverosímil la transformación de las estructuras sociales, la posibilidad de la disidencia y el hecho de que la acción colectiva organizada no termine enquistada en luchas de poder o en un baño de sangre. Alude, de esa forma, a la dimensión narrativa del ‘no hay alternativa posible’ que anida en la imaginación neoliberal.

Si la novela quiere intervenir en la construcción de otra verosimilitud social no puede, pues, limitarse a desmontar el relato neoliberal ni a denunciar sus excesos, sino que deberá proponer relatos, imágenes y argumentos que hagan creíbles y experimentables otras lógicas del mundo. En nuestra lectura de la novela disidente se pueden detectar dos grandes líneas de trabajo a partir de las cuales ello se lleva a cabo; en primer lugar, la construcción de voces narrativas que, por sus propias características, permiten imaginar formas de la subjetividad y de la colectividad sin cabida en la imaginación neoliberal; en segundo lugar, la articulación de tramas que, de un modo u otro, ponen en relato formas victoriosas (o al menos, no abocadas totalmente a la derrota) de antagonismo social.

¿Cómo imaginar un sujeto colectivo?, ¿cómo, en un espacio social marcado por la individualización y la competitividad puede imaginarse la existencia de una comunidad autogobernada¹³? En respuesta a esas preguntas, varias novelas

¹² A esa idea se refiere nítidamente Anthony Bogues: “Comprometernos con una acción política profundamente crítica y radical necesitamos restaurar la imaginación. Restaurar la imaginación nos permitirá comenzar a pensar en torno a las posibilidades que tenemos. Nos permitirá comenzar a pensar en otras prácticas que están fuera de nuestro particular marco conceptual. Además, nos permitirá confrontar al poder en su actual intento mortal de capturar el deseo y todo lo humano” (Bogues, “Imagination, Politics and Utopia” 159).

¹³ McBride señala: “Hay una gran dificultad en imaginar la comunidad en un mundo gobernado por el individualismo liberal. ¿En qué pilares sostener la imaginación?, ¿cómo es posible imaginar una comunidad o un público si no se vive en una?” (McBride, *Collective Dreams* 20).

tratan de intervenir en la posibilidad de imaginar la naturaleza de una subjetividad colectiva, construyendo voces narrativas no individuales que permiten vislumbrar el modo en que una comunidad, con sus características particulares, podría expresarse verbalmente. El “Coro de asalariados y asalariadas de clase media reticentes” en *Lo real* (2001, s/p), la voz ensamblaría del colectivo de colectivos en *El padre de Blancanieves* (2007), la voz plural que analiza y da sentido a los acontecimientos en *Inmediatamente después* (2008) o el narrador grupal de *La habitación oscura* (2013) constituyen ejemplos claros de esa voluntad de intervención de la novela crítica. Estas narraciones, que Ángela Martínez ha llamado acertadamente “ficciones de lo común” (*Ficciones de lo común* 2015), se enfrentan conscientemente al proceso de privatización e individualización de la experiencia que ha definido el rumbo de la novela contemporánea¹⁴ y tratan de construir una gramática narrativa capaz de vehicular otra forma de la experiencia, otra lógica de la subjetividad y una relación más compleja entre la voz y la comunidad.

La habitación oscura constituye, en este sentido, un laboratorio de experimentación de primer orden en torno a la posibilidad de imaginar un sujeto colectivo que, en buena medida, recoge algunas de las líneas de tensión de los debates contemporáneos en torno a las nuevas formas de comunidad. Su trama aborda, como es sabido, la constitución de un espacio cuya oscuridad imposibilita el reconocimiento de la identidad individual y, de ese modo, abre un espacio potencial para prácticas de muy diverso tipo, desde los encuentros sexuales múltiples del primer tramo de la novela hasta la configuración de una red de activismo político en su parte final. En el centro del relato, pues, la configuración posible de una nueva forma de comunidad, con todas las tensiones, dificultades y violencias que ello implica.

Pero lo más llamativo de la novela es que esa trama es narrada con una voz que habla, sistemáticamente, en plural, y que trata de incluir al lector en el ‘nosotros’ en el que conjuga los verbos: “no te quedes ahí. Vamos, entra, ya estamos todos. Tras la cortina, la puerta: está abierta, solo tienes que empujarla mientras en tu espalda pesa la tela que se cierra dejando atrás la escasa luz del pasillo” (5). Una voz, por tanto, plural e inclusiva, que además no se identifica siempre con el grupo en su totalidad, sino que en el mismo párrafo puede expresar el punto de vista de uno de los subgrupos de la comunidad –por ejemplo, los hombres del grupo– y, acto seguido, de otro –las mujeres–.

Añadamos dos personajes más que en aquellas primeras temporadas de la serie tuvieron protagonismo destacado, que merecieron varios capítulos para ellos

¹⁴ Lo explica con precisión Becerra Mayor: “La novela española actual ha asumido –o interiorizado– la ideología del capitalismo avanzado hasta tal punto que todo conflicto aparece, en efecto, privatizado. Los elementos externos –lo social, lo político– desaparecen a favor de una lectura desde el interior del sujeto” (*La novela de la no-ideología* 30).

solos: Jesús y Pablo. Al principio, en la habitación oscura, los hombres nos rehuíamos, nos rechazábamos cuando nos encontrábamos y en un primer manoteo tocábamos el rostro áspero o el pecho sin relieve. Las mujeres éramos menos prejuiciosas, no evitábamos una boca como la nuestra si la oscuridad decidía emparejarnos. (94)

Como se aprecia claramente en la cita, la voz narrativa fluctúa y se transforma, hablando desde lugares diferentes y en nombre de grupos diferenciados, que componen la heterogeneidad del grupo. Ese proceso de fluctuación identitaria, o de desidentificación, es paralelo al de algunos personajes de la novela, para los que la habitación supone la oportunidad de dejar a un lado su identidad pública para explorar opciones que esta excluía como posibilidad¹⁵. Y guarda una relación directa con una de las líneas de discusión política más importante de los movimientos sociales de los últimos años, que atañe justamente a la posibilidad de articular nuevas formas de comunidad fuera del principio de identidad. Si desde hace al menos dos décadas esa pregunta se estaba planteando en el debate filosófico los nuevos movimientos sociales de este decenio lo han situado en el centro de sus debates organizativos.

¿Cuál es la potencia de una comunidad sin identidad?, ¿son las identidades políticas constituidas un freno a la emergencia de nuevas lógicas comunitarias?, ¿son liberadores los procesos de desidentificación que exige, en buena medida, la inclusión en las nuevas formas de organización colectiva? *La habitación oscura* no solo lleva esas preguntas al corazón de su trama, desde un planteamiento crítico y amargo, sino que la propia voz narrativa las absorbe y les da forma literaria. La materialidad de la narración, pues, recoge los debates políticos que han atravesado los movimientos sociales de los últimos años y los convierte en el motor de una experimentación narrativa que es, desde luego, una experimentación política de primer orden.

Los narradores de estas novelas tratan de construir una voz posible, para esa colectividad que la imaginación neoliberal ha hecho imposible pensar. Así, algunas de estas novelas ensayan en sus tramas trayectos argumentales que, de un modo u otro, tratan de disputar la verosimilitud dominante poniendo en relato formas de la experiencia que desde ella pudieran ser inverosímiles, pero que estas novelas hacen perfectamente creíbles. *Inmediatamente después*, por

¹⁵ “Y luego estaban Jesús y Pablo: una noche se descubrieron a ciegas y durante un tiempo no quisieron otra cosa. Por el día, fuera de la habitación oscura, se comportaban como heterosexuales sin aristas, habían tenido varias novias, hacían chistes sobre maricas. Pero los sábados por la noche, y cada vez más días entre semana, se citaban en un rincón de la habitación oscura que marcaron como propio, un sofá al fondo a la izquierda que quedó para ellos y que los demás respetábamos desde que alguna vez nos acercamos y al tacto comprobamos que había dos hombres enzarzados, cabeza contra cabeza, los cuerpos apretados, indiferentes a la llegada de nadie más” (Rosa, *La habitación oscura* 94-95).

ejemplo, no solo analiza y disecciona múltiples formas de colonización del cuerpo y de la subjetividad, sino que además plantea, en su argumento, la posibilidad de imaginar otras formas de relación con el cuerpo —en el caso de Miguel, el enfermo terminal que decide sustraer su enfermedad a los dispositivos médicos— y de construir rumbos no normativos para nuestros trayectos de vida —en el caso de Claudia y Diego, que de forma desigual afrontan la crisis de los modelos de pareja instituidos y se asoman a la potencia de lógicas amorosas nuevas, que aunque no se llegan a concretar en el relato ensanchan el espacio de lo imaginable—.

Las novelas de Belén Gopegui llevan a cabo un trabajo consciente de disputa de la verosimilitud que, entre otras cosas, trata de afirmar narrativamente la posibilidad de lógicas antagonistas no destinadas necesariamente al fracaso. En *Deseo de ser punk*, la protagonista adolescente Martina busca en el rock la posibilidad de un ‘código’ que le permita cifrar la rabia, la suya propia y la social. En un paisaje dominado por la indiferencia y la frustración, la novela se cierra con un acto profundamente afirmativo de la protagonista, que mediante un acto de ‘terrorismo cultural’ consigue interrumpir la programación de una emisora de radio y emitir una canción que, en buena medida, cifraba esa rabia que no sabía expresar de otra manera¹⁶.

Ese gesto leve pero significativo forma parte de un conjunto de argumentos que tratan de contrarrestar lo que Marsha Witten denominó, refiriéndose a los entornos laborales, las *narrativas del fracaso*¹⁷: aquellas rutinas narrativas que nos envuelven y que nos ofrecen ejemplos concretos y emocionalmente convincentes de que cualquier intento de cambiar las cosas está destinado al fracaso o, incluso, a desencadenar un proceso de autodestrucción en los sujetos del cambio. Frente a ese imaginario, *El padre de Blancanieves* pone en relato las formas de autoorganización de diferentes colectivos coordinados en una asamblea de asambleas, y narra la articulación de dos proyectos simultáneos: la elaboración de informes sobre lo que sucede en los lugares de trabajo, con el objetivo de repolitizar los espacios laborales, y

¹⁶ Sobre las poéticas de la rabia en la literatura española contemporánea, leer el artículo de Ángela Martínez (“La escritura del *shock*”, 2014), en el que se ponen en relación con el *shock* de la crisis económica española.

¹⁷ “Las narrativas pueden ayudar a conservar una cultura de obediencia en el lugar de trabajo al transmitir una tradición inventada sobre la inutilidad de la protesta. Lo hacen ilustrando la regla [...] de que la gente relativamente sin poder en un grupo social fracasará si intentan desafiar el statu quo. En esta situación, si las personas perciben que se encuentran en conflicto con el sistema de valores dominante, no creerán que la protesta puede tener éxito. No importa si sus creencias son correctas o no; han establecido una profecía de fracaso que condiciona su propio cumplimiento. Sobre la base de estas narrativas, la gente institucionaliza los límites de su comportamiento que, en realidad, ellos mismos se han impuesto” (Witten, “Narrativa y cultura” 152).

la puesta en marcha de fotobiorreactores con los que producir espirulina, un alga que puede servir al mismo tiempo para la producción alimentaria y para la producción de energía a bajo coste. Como señala Martín-Cabrera:

Este proyecto, que podría parecer utópico e incluso extravagante, es tanto en su dimensión temporal como en su dimensión política totalmente materialista y anti-utópico. Desde un punto de vista temporal, no se trata de desplazar las transformaciones sociales a un futuro muy lejano, sino de actuar aquí y ahora y de hacerlo no desde el consumo inteligente, sino ocupando los medios de producción. (Martín Cabrera, “Contra la Suspensión” 128)

El padre de Blancanieves, lleva a cabo, de esa forma, una revitalización literaria de los imaginarios revolucionarios en una España laminada por la imaginación neoliberal. En ese sentido, la novela trata de hacer verosímiles dinámicas de participación política que, en el momento en que fue escrita y publicada, carecían de la visibilidad y de la extensión que unos años después, y especialmente a partir de 2011, iban a adquirir. Se ha hablado, por ello, del carácter casi profético de la novela, que habría anunciado casi un lustro antes el estallido de asambleas y nuevas formas de militancia que caracterizó al 15M y al proceso social que le siguió. Sin embargo, no se trata tanto de una dinámica anticipatoria, sino de una disputa de los relatos con los que narramos nuestra experiencia ciudadana y política. En 2007, sin duda, múltiples colectivos, asambleas y proyectos de transformación social participaban de dinámicas cercanas a las que narra la novela; sin embargo, su relato resultaba inverosímil para muchos sectores de población, dado que la misma existencia de esas lógicas de participación social se hallaba excluida de los límites de lo posible definidos por la imaginación neoliberal. En ese sentido, la novela de Gopegui suponía un intento explícito de empujar¹⁸ la verosimilitud social y, de ese modo, de intervenir en la capacidad imaginaria en torno a los modos de autoorganización y acción colectiva¹⁹.

La propia autora ha ubicado en el centro de su proyecto la idea de hacer verosímiles los procesos de transformación revolucionaria: “no me parece que hoy la prioridad esté en mostrar lo que está a la vista ni tampoco lo escondido,

¹⁸ Gopegui insiste en la idea de “empujar” la verosimilitud o disputarla, y no tanto de sustituirla. Al difícil equilibrio que ha de darse entre utilizar elementos de la imaginación dominante y empujar su sentido alude McBride en su análisis de la imaginación comunitaria: “La imaginación es central en la vida política, tanto en producir revolución como en mantener el orden. [...] Cuando se vuelve demasiado desconectada del mundo, no consigue generar cambio. Cuando se domestica y adopta demasiados presupuestos del orden actual, no consigue proveernos de uno alternativo” (McBride, *Collective Dreams* 22).

¹⁹ En una línea similar, el *Panfleto para seguir viviendo* (Díaz, 2008) incidía por aquel tiempo, desde una perspectiva de clase, en la idea de militancia política revolucionaria, en un momento en que esta parecía haber desaparecido por completo de los imaginarios transformadores instituidos.

sino en mostrar que la revolución no ha de ser necesariamente un caos oscuro” (“Entrevista a Belén Gopegui” 343) o simplemente afirmar “ya sea en la narración o en los hechos de la vida en común, un antagonismo victorioso” (*Ibid.* 345). Es esa, por tanto, una forma directa de intervenir en la imaginación política: frente a la saturación de relatos, imágenes y discursos que representan las transformaciones colectivas como la antesala del caos o el terror y, por tanto, generan los mimbres emocionales e intelectuales para que se perciban como inviables, Gopegui utiliza la novela para disputar ese régimen paralizante de la verosimilitud social.

En *El comité de la noche* (2014) el gesto es todavía más nítido: un grupo clandestino y autoorganizado trata de detener el proceso de privatización de la compra-venta de sangre y en un trayecto no exento de violencias y contradicciones, lo consigue. Aunque el heterogéneo e invisible “comité” sale seriamente diezmado debido a la represión de los poderes económicos, se puede hablar de un antagonismo ciertamente victorioso, que mediante la lucha organizada y clandestina lleva a cabo una acción efectiva que detiene la privatización de un servicio de salud pública y que, de ese modo, se alinea con otras luchas, en otros registros, por una democracia radical. De nuevo, como pasara con *El padre de Blancanieves*, algunos lectores cuestionan la verosimilitud de la existencia de ese ‘comité clandestino’ en la Europa actual; la novela, pues, hace verosímil un trabajo político y una forma de la lucha social que efectivamente existe, pero que los relatos dominantes habían hecho no solo invisible –esa es, en cierta medida, la condición de existencia de la lucha clandestina– sino, sobre todo, inimaginable desde los límites de la imaginación dominante.

De ese modo, estas ficciones literarias funcionan como verdaderos laboratorios de imaginación política en los que se ponen a prueba, se tensan y exploran nuevas formas de subjetividad, de relaciones y de vínculos sociales, pero también nuevas formas de colectividad, de autoorganización y lucha, que parecen haber sido borradas como posibilidad en la imaginación neoliberal. En buena medida, pues, estas narraciones literarias entran a pelear en esa guerra cotidiana y sorda que, como recordaba Miguel Brieva en la cita que abre este artículo, se libra en el campo de batalla de la imaginación. En ese litigio se dirime qué somos capaces de imaginar y qué no y, por tanto, los límites de lo que nuestra comunidad sea capaz de considerar posible. Por ello, estas ficciones participan activamente, y este es su sentido principal, en la constitución de nuevas formas de comunidad y de realidad: pueden pensarse, pues, como relatos constituyentes de una comunidad que está por venir o, siendo optimistas, de una comunidad que ha comenzado a emerger, y cuyos contornos todavía difusos estos relatos nos permiten vislumbrar.

Bibliografía

- Alemán, Jorge. “Neoliberalismo y subjetividad”. *Página 12*. 2013. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/contratapa/13-215793-2013-03-14.html>>. Consultado 18 de noviembre 2018.
- Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Montevideo: Trilce, 2001.
- Becerra Mayor, David. *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Madrid: Tierradenadie, 2013.
- _____. (ed.). *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie, 2015.
- Bértolo, Constantino. *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica, 2008.
- _____. “Construir imaginación”. *Mundo Obrero*. Julio-agosto 2015. <<http://www.mundoobrero.es/pl.php?id=4980>>. Consultado 18 de noviembre 2018. pp. 286-287.
- Bogues, Anthony. “Imagination, Politics and Utopia: Confronting the Present”. *Boundary 2*. Agosto 2006. <<https://doi.org/10.1215/01903659-2006-020>>. Consultado 18 de noviembre 2018. pp. 151-159.
- Brieva, Miguel. “El secuestro de la imaginación como freno para el cambio social”. *Revista de ALCES XXI* 1. 2012. pp. 297-343.
- _____. *Lo que me está pasando*. Madrid: Reservoir Books, 2015.
- Castoriadis, Cornelius. *Figuras de lo pensable*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- _____. *La institución imaginaria de la sociedad*. Buenos Aires: Tusquets, 2007.
- Christian. “Localizando la política: subjetividad, publicidad y revolución en tres novelas recientes”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. 8. 2016. pp. 363-381.
- Colectivo Todoazen. “La Imaginación Domesticada: Colectivo Todoazen”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14. 2010. pp. 139-145.
- _____. *El año en que tampoco hicimos la revolución*. Madrid: Caballo de Troya, 2005. Impreso.
- De la Parra Pérez, Pablo. *Arte y desacuerdo. Un estudio del proyecto Megafone.net de Antoni Abad a partir de las tesis estético-políticas de Jacques Rancière*. Universitat Pompeu Fabra: Trabajo de Fin de Máster, 2011.
- Delgado, Luisa Elena. *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española*. Madrid: Siglo XXI, 2014.
- Díaz, Fernando. *Panfleto para seguir viviendo*. Madrid: La Oveja Roja, 2015.
- Rodríguez, Fernando. *La imaginación socialista. El ciclo histórico de una tradición intelectual*. Madrid: Siglo XXI, 2016.
- Fernández, Eva. *Inmediatamente después*. Madrid: Caballo de Troya, 2008. Impreso.
- _____. “Destello paciente de un escape: notas para una literatura española contemporánea que se fuga”. *Hispanic Review*. vol. 80. núm. 4. 2012. pp. 631-649.
- Gopegui, Belén. “Todas las novelas manifiestan una preocupación ideológica”. *El País*. <http://elpais.com/diario/2004/09/18/babelia/1095464350_850215.html>. Consultado 18 de noviembre 2018.
- _____. *Un pistoletazo en medio de un concierto*. Madrid: Editorial Complutense, 2008.
- _____. *La conquista del aire*. Barcelona: Anagrama, 1998.

- _____. *Lo real*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- _____. *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Anagrama, 2007.
- _____. *Deseo de ser punk*. Barcelona: Anagrama, 2009.
- _____. *El comité de la noche*. Barcelona: Penguin Random House, 2014.
- Josefina. “Lo que viene después”. Conferencia leída en encuentro *Literatura y después. Reflexiones sobre el futuro de la literatura después del libro*. Sevilla, 17-19 de abril de 2012.
- Martín-Cabrera, Luis. “Contra la suspensión de la mirada crítica: reflexiones sobre la persistencia del conflicto capital/trabajo en la cultura contemporánea española”. *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. vol. 14. 2010. <https://www.jstor.org/stable/41430766?seq=1#page_scan_tab_contents>. Consultado 18 de noviembre 2018. pp. 117-38.
- Martínez, Miguel Ángel. *Una lengua común: poéticas y políticas de la enfermedad*. Universitat de València. Tesis doctoral. <<http://mobiroderic.uv.es/handle/10550/50537>>. Consultado 18 de noviembre 2018.
- Martínez Fernández, Ángela. “La escritura del *shock*. Crisis y poesía en España”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. núm. 4. 2014. pp. 383-434. Impreso.
- _____. *Ficciones de lo común en la crisis española (2007-2015)*. Universitat de València: Trabajo de Fin de Máster. 2015.
- Martínez Rubio, José. “Entrevista a Isaac Rosa: la cultura española no ha estado a la altura de la sociedad civil”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. núm. 1. 2013. pp. 261-266.
- McBride, Keady. *Collective Dreams. Political imagination and community*. Penn University Press, 2005.
- Moreno-Caballud, Luis. “La imaginación sostenible: culturas y crisis en la España actual”. *La imaginación sostenible: culturas y crisis en la España actual*. (ed.) Luis Moreno-Caballud. 2012. <<https://hal-hprints.archives-ouvertes.fr/hprints-00723187/document>>. Consultado 18 de noviembre 2018. pp. 3-35.
- Navarro, Elvira. *La trabajadora*. Barcelona: Penguin Random House, 2014.
- Peris Blanes, Jaume. “Entrevista a Belén Gopegui”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. núm. 2. 2013. pp.341-347.
- Rancière, Jacques (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago de Chile: LOM, 2006. Impreso.
- _____. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM, 2009.
- _____. *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2011.
- Ros Ferrer, Violeta. “Narrativa y transición: renovación y consenso en los discursos sobre la transición en la novela española”. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*. núm 4. 2014. pp. 233-251.
- Rosa, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral, 2013. Impreso.
- _____. “La verosimilitud cambia de bando”. *Eldiario.es*. Consultado 18 de noviembre 2018. <http://www.eldiario.es/zonacritica/elecciones_europeas_izquierda_6_265333485.html>. Web.
- Witten, Marsha. “Narrativa y cultura de la obediencia en el lugar de trabajo”. *Narrativa y control social. Perspectivas críticas*. (comp.) Dennis Mumby. Buenos Aires: Amorrortu, 1997. pp. 132-160. Impreso.