

BECERRA MAYOR, David (coord.) (2015)
Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual.

Ciempozuelos: Tierradenadie Ediciones.

Une conjuration, c'est d'abord une alliance, plus ou moins secrète, sinon tacite, un complot ou une conspiration. Il s'agit de neutraliser une hégémonie ou de renverser un pouvoir.

Jacques Derrida, *Spectres de Marx.*

Cualquier reseña que se haga de este libro debe lidiar con una gustosa dificultad: dar cuenta de un título sugerente, de un gerundio que no solo parece agrupar un conjunto de esfuerzos académicos plasmados en artículos, sino que más bien parece apuntar hacia algo que va más allá del papel virtual de las palabras que lo contienen. Como ya se han dado suficientes pistas como para que los primeros de la clase anticipen de qué fantasma se podría estar hablando allí, nosotros no anticipamos nada y, en el camino, algo aprenderemos.

I. El objetivo del libro es “visibilizar que otra literatura es posible porque existen novelas que así lo constatan” (22); entendemos, pues, con el propósito de hacer germinar un marco de prospección de esta otra novela producida por “autores y autoras que sitúan el foco sobre el capitalismo” (23) nacidos después de 1947. Así, Becerra señala (19):

En realidad no se trata de otra cosa: de producir una literatura *otra* que, a su vez, reconstruya el espacio de lectura, que conduzca hacia una lectura *otra*. Una literatura que como quiere Juan Carlos Rodríguez, escriba desde la explotación y contra la explotación. Una literatura que cuestione el capitalismo, que no desplace las contradicciones del sistema por otras asumibles, sino que se enfrente directamente a ellas, para abrir fisuras en el inconsciente capitalista que es hoy nuestra vida, nuestra naturaleza.

Como el lector se puede imaginar, este trabajo implica una labor de preselección que no es nada desdeñable: una tarea de focalización diacrónica y temática en la que se ha debido de descartar más de lo deseado en aras de la

construcción de un metarrelato literario que reclame para sí un posicionamiento en confrontación abierta con la axiología y el canon de los mercados. Apuesta por una voluntad panorámica: se trata de un libro que más que aglutinar, nos permite rastrear las relaciones temáticas y procedimentales en el panorama literario que se aborda y encajar sus constituyentes en la praxis de su exposición, problematización y fundamentación teórica y discursiva.

Los principios expositivos del volumen que nos ocupa son, en cierto modo, convencionales -y, por tanto, prácticos en lo esencial. Los artículos centran su prospección analítica sobre (1) escritoras y escritores en un repaso general a su producción, (2) obras específicas; y, como *bonus track* muy necesario a la hora de encajar la producción de narrativa crítica dentro de contextos más amplios y menos prototípicos, encontramos el componente novedoso de (3) valoraciones de conjunto de lo que podríamos llamar subgéneros: la novela crítica de ciencia ficción y las *novelas de la periferia crítica* (Somolinos: 471), dos exposiciones sobre voces que, por diversos motivos han recibido menos atenciones que las demás por la crítica convencional o especializada.

El capítulo introductorio, a cargo del coordinador, sienta las bases ideológicas y argumentativas a las que se adscriben en mayor o menor medida los textos que la siguen: nos mete de lleno en la problemática son sencillez y sin ambages, recogiendo el estado de la cuestión y haciéndolo accesible incluso para el lector no-especializado. Si seguimos el estado de la cuestión entre líneas, podemos afirmar que el volumen se postula como la *pars construdens* que sale a la luz tras la labor de zapa que representan otros textos como *La novela de la no-ideología* (2013) o *La guerra civil como moda literaria* (2015). Así partiendo de un hecho como el que sigue “la novela española actual ha interiorizado o asumido la ideología dominante y, en sus textos, la exterioriza por medio de las *contradicciones radicales* del sistema a favor de unas *contradicciones*

imaginariamente conciliables por la ideología dominante (...), interpretando toda forma de conflicto desde una lectura de corte intimista, psicologista o moral” (Becerra en Becerra, 2015:13); se emprende la labor colectiva de focalizar los esfuerzos en la descripción de “una novela crítica, disidente o contra-hegemónica, [que] no puede concebir el uso público de la palabra como *privilegio* sino como una *responsabilidad* con la que se debe contribuir al desarrollo del conjunto de la sociedad” (12).

Becerra aborda la cuestión señalando lo poco de accidental que en literatura tiene la forma: “es sin duda ideológica y, en consecuencia, la novela crítica actual reflexiona sobre las implicaciones ideológicas que supone asumir una narrativa u otra” (18), un enfrentamiento a la forma dominante rige también un enfrentamiento a las formas constitutivas en las que se encaja el relato tardocapitalista que, básicamente, persigue la identificación entre el narrador y el receptor desde la construcción de un cauce de sentido individual “encontrando en el texto huellas de su propia biografía” (18): una lógica de *yo-yo* que, aunque pretendidamente adogmática, es partícipe de la opresión.

Becerra traza un digno punto de partida: coordina porque articula, sienta claramente las bases y dispone las coordenadas provisionales de una narrativa a alimentar y de una crítica a practicar. El esfuerzo que lleva tras de sí este volumen -en muchas ocasiones no remunerado- está llamado a constituir un punto de referencia: algunos impugnarán esta narrativa *fantasmática*, otros trabajarán sobre estas bases y afilarán el apelativo o lo engordarán: nosotros podremos decir que detrás de más de un escritor acusado de panfletarismo hay un quehacer literario que se corresponde con una relación sincera con el tiempo que le ha tocado vivir.

La trayectoria novelística de Rafael Chirbes

Ángel Basante realiza un solvente ejercicio de repaso a la trayectoria del más inmortal de los conjurantes. Quizás el único que puede

presumir de ser convocado de verdad por lo mucho que nos ha dolido su pérdida. Basante compone un texto sencillo y sin interpolaciones teóricas, una ideal puerta de acceso no solo para acercarse al mal llamado “escritor de la crisis” - por los que no supieron ver cuánto de *Crematorio* hay en las novelas precedentes y viceversa-, sino también orientada hacia algunas de las problemáticas más recurrentes en todo el volumen: se ve de forma palmaria en Chirbes, por ejemplo, la traición de la izquierda institucional en el escenario de una España que cambió de casa, de coche y de compañera. Así, el *fantasma* de la Transición como el elemento intocable del sistema simbólico que sustenta la correlación simbólica de fuerzas de la que todavía nos queda mucho para podernos sacudirnos del todo; problemática *convocada* primordialmente a dos recurrencias formales en la obra de Chirbes: la construcción de los personajes y su relación con la proyección de sus voces narrativas -se llega hablar, como casi siempre que se abordan estas cuestiones, del *cervantismo de Chirbes*. No esconde el mensaje de Chirbes: cómo el proyecto de una modernidad más o menos flamante y boyante no está exento de la corrupción moral, cómo la esperanza se traduce en la sucia comodidad de los traidores. Tampoco esconde su ejercicio narrativo: “su concepción de la novela como una obra de arte con contenido, con pensamiento” (54). La literatura para Chirbes, todos lo sabemos, es algo que pesa.

Belén Gopegui o “contar lo que viéndose no se mira”

Este trabajo de Mélanie Valle otorga un valor de conjunto a una serie de artefactos literarios que no acaban de encajar dentro del programa de lectura privada que dispone para sí el sujeto prototípico de la democracia liberal: doméstica, depurada, burguesa, acomodaticia y falsamente transgresora. Valle se propone “estudiar de cerca la expresión narrativa del compromiso político de Belén Gopegui en sus novelas” (58); la cita de *El padre de Blancanieves* (2007) que aparece en el título del artículo apunta precisamente en esa dirección -secundada por

mucho de lo que Gopegui escribe en *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2009)-. En esencia, nos encontramos ante una nueva muestra de solvencia y de claridad explicativa que en este caso merece una consideración especial dado lo variado de la producción de una estrategia como Gopegui. Valoro especialmente el hecho de que Valle no haya omitido en la presentación de una de las claves de bóveda de esta literatura *fantasmal* las malas críticas recibidas por Gopegui a causa de la politización de su narrativa o por el uso de géneros considerados menores -por ejemplo, la novela juvenil en *Deseo de ser Punk* (2009)-; es precisamente este el punto de partida de Valle: una dialéctica que integra las reacciones del campo cultural y se postula abiertamente en contra de una lectura reaccionaria de Gopegui; situándose así en una comprensión más amplia, más detallada del conflicto porque da cuenta de los mecanismos que lo provocan. Matizando lo que en el idiolecto del crítico Vicente Luis Mora es *la poética de la visibilidad*, Valle viene a incidir en que “su obra debe incluirse en la vertiente “cívica” de la poética de la visibilidad. (...) El punto de vista desde el que escribe es el de la izquierda anticapitalista y marxista” (59), dado que “sus novelas también pueden relacionarse con el realismo en su versión brechtiana. (...) En la necesidad de escribir desde una posición combativa y crítica. (...) Buscar formas que expresen adecuadamente las intenciones autoriales y la realidad representada y, finalmente, (...) la necesidad de despertar el juicio crítico del público”(59).

Es por esto que “con cada novela ha buscado nuevas formas para desestabilizar la visión del mundo dominante y las creencias más arriesgadas del lector y, además, las expectativas literarias que sus obras anteriores habían despertado” (61). Su enemigo a abatir, en cambio, no ha variado un ápice: la sociedad neoliberal asentada tras la transición en el marco de la pujanza de la economía financiera global; en este marco: “la reflexión sobre la izquierda (tanto de los militantes de base como sobre los representantes institucionales) y su representación literaria se presenta como el hilo

rojo de la narrativa gopeguiana” (61). Como en *La carta robada*, de Edgar Allan Poe, el contenido de su narrativa es altamente molesto para el poder y su envoltorio -en este caso multiforme y peculiar- nos está obligando a revisar las nociones relativas al compromiso, deslegitimadas y en proceso de adaptación al panorama con el que debe lidiar la narrativa actual.

Marta Sanz, del realismo a la posmodernidad (contra la posmodernidad)

David Becerra realiza un abordaje cronológico de otro de los grandes pilares de la narrativa crítica contemporánea; con una base teórica y una visión analítica muy sólidas, como el proyecto narrativo de quien describe: si Marta Sanz es una escritora que, por lo general, trabaja en base a cuestiones específicas y ofrece soluciones narrativas en base a ellas; el coordinador del volumen que nos toca es capaz de articular herramientas teóricas muy dispares a la hora de consolidar y aplicar el andamiaje crítico de su cosecha. Becerra divide la narrativa de Sanz en tres etapas diferenciadas en pro de la voluntad didáctica de su artículo: sus dos primeras novelas, calificadas de túbicos; una segunda etapa en la que Sanz “emprende un proyecto literario más cercano al realismo” (108) en el que, con el tiempo “la realidad dejará de ser escenario para convertirse en elemento de conflicto” (108); por último, en la fase que se abre desde *Lección de anatomía* (2014), “investiga nuevas estrategias (...) tomando elementos propios de la ideología posmoderna dominante para, desde su interior, tratar de subvertir su misma lógica” (108). Así “Marta Sanz utiliza las estrategias estéticas de la posmodernidad para ir en contra de la posmodernidad” (108): subvierte el rol del espectador como ente pasivo y, sin dejar de escribir desde el campo de autoprospcción y vulnerabilidad del *sí*, no se queda en la *boutade posmo*: le da a todo ello un contenido conflictivo legible en clave política.

Las problemáticas expuestas por Becerra son palmariamente reconocibles en la narrativa de Sanz: la soledad y las trampas del relato amoroso

en relación a la autorrealización en un mundo truncado-el caso de *El frío* (1995)-; el paso de la psicologización a la concreción material del conflicto narrativo y su ulterior síntesis; la historia personal frente a la Historia -*Los mejores tiempos* (2001)- desde la herida histórica -al igual que en *El amor fou* (2013, pero secuestrada desde mucho antes), una novela publicada en Miami y a la que, a causa de la censura blanda, todavía le espera en España una polémica encarnizada-; “la noción de clase como mecanismo de articulación de sentido”(125) en *Animales domésticos*; la mercantilización de los cuidados y “la división del trabajo afectivo” en *Susana y los viejos* (2006) que viene a descubrir lo que Becerra denomina una visión del cuerpo *neo-organicista* y barroca -en relación con la noción de finitud, por ejemplo, de un Quevedo-, con el añadido del *significado social* del mismo, atravesado por la relaciones de producción -elemento que, en cierta manera reaparecerá de forma distinta en *Farándula* (2013) o *Daniela Astor y la caja negra* (2013).

Sanz, como alguien que dice desconfiar de *la comodidad de la emoción y de la comunidad de las almas*, encuentra en su última etapa, en la práctica del *extrañamiento* y de una sinceridad radical -*Lección de anatomía* (2008)- una forma “visibilizar el modo en el que el capitalismo atraviesa nuestra subjetividad” (146): como también practica el género detectivesco en «una honda reflexión sobre lo que significa la *verdad* en literatura» (148) -*Black, black, black* (2010).

En esencia, Becerra nos viene a demostrar cómo “Sanz parte de la convicción de que la subversión de la palabra constituye asimismo una subversión desde la realidad desde donde se produce la escritura” (153), “como buena zizekiana, sabe que la ideología hegemónica sabe disfrazarse de contra-hegemónica para resultar más efectiva” (155).

Isaac Rosa o la búsqueda de un conflicto perdido

Este artículo de Mélanie Valle es uno de los más difíciles de leer, la estructura informativa es algo desconcertante al principio y el andamiaje teórico es nada menos que una revisión de la polifonía de Bajtín por parte de la teórica Nelly Wolf, quien la interpela desde la teoría política trabajándola desde la ruptura del pacto entre ciudadanía y democracia (pos)moderna. No se trata de un texto sencillo, pero es de mis favoritos: acaba haciéndonos asentir a cada párrafo. Así, dispone argumentos muy afilados para defender su tesis, resumida así: “las novelas de Rosa se presentan como contranarraciones, o sea, como narraciones oriundas en una lectura crítica de discursos o relatos comunes con los que entra en diálogo” (166), así las novelas de Rosa trabajarían y problematizarían su propia *estructura dialógica* desde la ficcionalización de su propio estatuto genérico o narrativo.

Sitúa al lector en una posición “incómoda y crítica. Le invita a formular preguntas nuevas sobre discursos aceptados, a leer narraciones comunes con menos credulidad, a mirar la realidad desde otros ángulos” (190), rehúsa conducir al lector por caminos simples y trillados, ha abandonado progresivamente la ironía, y es la desconfianza en el lector uno de los constituyentes rectores de su gesto literario. Así defiende a Rosa frente a la crítica que lo tilda de repetitivo: “la insistencia en las ideas esenciales de una novela puede ser otro ejemplo de la desconfianza hacia el lector” (192); para Rosa, todos los lectores *somos un poco lentos de reflejos*. Sin algo de esto no se entiende la gestualidad autorial del escritor de *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*: “Mientras que la novela de la democracia española (...) había privilegiado la heterogeneidad de opiniones, el relativismo y la supuesta muerte del autor, Rosa renueva una tradición narrativa abandonada (...) en la que el autor *detiene el remolino de las opiniones*, fija un *horizonte de verdad* y rompe *la ilusión de la igualdad autor-*

lector”(194)(las cursivas corresponden a expresiones de Nancy Wolf).

Valle nos muestra cómo Rosa construye sus novelas como “una autocrítica del discurso novelesco” (197), “para expresar esa crítica de la ficción, Rosa ha incluido en sus novelas un discurso metaliterario que sitúa su narrativa no solo en relación con la realidad retratada (...) sino también y de forma prioritaria en relación con una narración previa (o inexistente de estas mismas realidades)” (197).

Alfons Cervera o la novela del disenso

La inclusión de un artículo como este de Anne-Laure Bonlavot me hace pensar en lo elocuente que es el vacío en torno a una Almudena Grandes o un Benjamín Prado; por así decirlo, dos de los autores-emblema del discurso hegemónico de la Guerra Civil y la Posguerra, asentados en el pacto simbólico de la transición sobre el consenso y sus mecanismos tácitos de significación. Bonlavot, pues, trabaja a Cervera como un autor que se ha tomado la digna molestia de abordar este panorama histórico de manera digna: *disparando a los relojes*, como diría Walter Benjamin en sus *Tesis sobre la historia*.

El artículo, eso sí, se centra en el denominado *ciclo de la memoria*, cuando “Alfons Cervera decide encarrilar su narrativa hacia las problemáticas de lo común, (...) de la construcción literaria de una memoria colectiva edificada siempre desde el conflicto” y rehúye la anterior producción marcadamente experimentalista de Cervera. Bonlavot estructura su trabajo bajo el binomio forma/ contenido: primero da cuenta de las estrategias narrativas desde el componente ético que ellas contienen - se habla de una *ética de la resistencia*-, para acabar refiriéndose a “las peculiares modalidades de la representación de la comunidad mediante un examen detallado de lo que llamaremos *polifonía del disenso*” (206)

A grandes rasgos, la opción estética que viene aparejada al *ciclo de la memoria*, en palabras de Bonlavot (206) “es fundamentalmente una narrativa del conflicto

histórico, que no se resuelve a nivel diegético en quiasmos históricos o simetrías axiológicas (...), sino que intenta arañar al lector desde una *línea seca* [expresión de José Luis Muñoz], cortante, una heurística del sentimiento que muy poco tiene que ver con el patetismo entendido a menudo como estética propia de la derrota”.

Bonlavot explica, a lo largo de su trabajo, los diversos procedimientos que la narrativa cerveriana emplea para articular lo individual y lo colectivo; también su apuesta de restitución de la memoria de los vencidos que no contenga las excrecencias mistificadoras y miserabilistas a las que el relato oficial nos viene acostumbando. Nos explica cómo su narrativa opera, básicamente, a través de un principio de difracción del relato: la textualización de un posicionamiento en contra de un historia monolítica e inespecífica. Se trata más de ir a las huellas, a las heridas que genera el acontecimiento que a la *cosa-en-sí*: “si exhibe siempre la posicionalidad es porque la narrativa cerveriana trasciende los diferentes niveles enunciativos desjerarquizándolos” (218). El consenso no deja de ser algo monológico escamoteado como un falso dialogismo y para Cervera, recalcar esto es de vital importancia: emplea la sobre-escritura, la epanortosis y así su proyecto narrativo “deviene en polifonía del disenso, y se aleja de una lógica de superposición y yuxtaposición, para manifestar en el plano poético una concepción fundamentalmente lúcida y antiautoritaria de la construcción de una voz colectiva” (221).

Rafael Reig o la épica de Filemón

Manuel Guedán Vidal lleva a cabo una caracterización del arte satírico de Reig y, a la vez, una lección de historia y sociología de la novela, además de literatura comparada -a través de Frye y su caracterización de la ficción europea. Casi antes que cualquier otra cosa, Guedán hace justicia a los entresijos editorial, lo cual es un acierto teniendo en cuenta que cualquier debate sobre literatura que omita las condiciones materiales de producción del hecho literario resulta, *a priori*, algo tramposo. Así, un repaso a su arte narrativo empieza por una

descripción de “los otros discursos con los que el autor batalla con la realidad” (230): su ejercicio de crítico, por ejemplo. De esta forma: “entre los encausados por el juez Reig se encuentran escritores, editores, editoriales, leyes, ferias, políticos, todos con sus nombres y sus referencias concretas para que sean perfectamente identificables” (232), todo ello es interpretado por Guedán como un gesto que, en última instancia, conduce a la ruptura de la identificación entre el lector -o, en general, el público de los diferentes medios que Reig utiliza- y persona afín al escritor. A continuación repasará, novela a novela, la producción del autor.

En referencia a la producción de la novelística detectivesca, paródica y satírica -interesante ver como se marcan las diferencias entre estos dos términos- del propio Reig, Guedán viene a recalcar que “viene elaborando una literatura crítica, disidente respecto del discurso hegemónico, indiscreta con los secretos de la Historia oficial española, pero (...) no comenzó desde el realismo sino desde la sátira, gravitando desde una aparente frustración, la de la picaresca como imperativo categórico, la de la incapacidad para la épica” (261), pero siguiéndola, como buena parodia, muy de cerca y con mucha saña acumulada. Un concepto importante a retener expuesto en el artículo será “*vaciado de la épica*”, el movimiento de deslegitimación que en Reig operaría movido por la parodia, la reivindicación del vitalismo en aras de la elaboración de una materia satírica contra la españolidad.

La narrativa de Elvira Navarro y la zona de la angustia

Jesús Peris hace una lectura inteligente y bien traída, en primer lugar, sobre qué representa Navarro en el panorama literario actual “por qué podría leerse desde la periferia de la Generación Nocilla, y al mismo tiempo encuentra cabida en las páginas de este volumen” (264), siendo una autora capaz de presentar tanto a personajes autopunitivos como una de las voces más lúcidas -me arriesgo

a decir que una de las más interesante- que han textualizado la problemática del precariado.

Peris parte, de ese modo, de la relación de Navarro con la crítica elogiosa, adscrita a militancias tan dispares como las de Vila-Matas -o peor todavía, Luna Miguel, añadimos nosotros-, Vicente Luis Mora y Becerra. A favor de la claridad explicativa economiza las citas; la estructuración del texto está especialmente cuidada, así como la reducción de entes teóricos hasta lo fundamental.

Los personajes incompletos de las novelas de Navarro son para él seres esencialmente enfermos, siendo su enfermedad “un desajuste en el engranaje del sistema” (264), encajados en la denegación de la novela de formación que suponen las dos primeras novelas en las que el peso de la adolescencia queda patente -*La ciudad en invierno* (2007): una inversión y *La ciudad feliz*: una bildungsroman frustrada en su propia fragmentación (2009)-. En *La trabajadora*, Navarro se adentra claramente en el mundo adulto en su arraigada consciencia de lo urbano capaz de abordar con crudeza y sin dramatismo las diferencias sociales. Los protagonistas de esta novela tienen escauceos con la esquizofrenia en la medida en la que son partícipes de una experiencia angustiosa -la cita a Roberto Arlt en esta parte es más ilustrativa que cualquier glosa sobre biopolítica- directamente ligada a su condición laboral precaria, que contamina cada una de las facetas de sus vidas y las va socavando.

En un mundo narrativo en el que prima la incomunicación y donde la escritura en primera persona, a modo de exorcismo fallido, cobra una relevancia de primera línea: “la realidad social, magmática e inaprehensible, la propia subjetividad, la relación entre ambas, no puede presentarse más que a través de escrituras y de escrituras de escrituras. (...) La ficción, consciente de su autonomía es un intento acaso vano para explicar el mundo, para explicar el mundo, para responder a sus enigmas, que en realidad tiene como objetivo apuntalar la propia subjetividad de quien narra y se construye como enunciado” (275). Toda una poética del proyecto narrativo de Navarro que se puede

aplicar indistintamente a la escritura de sus personajes y en sus personajes, en un mundo de relaciones virtualizadas en una *zona de angustia* que “traza *corrientes circulares en el tiempo* [como la célebre canción de Los Planetas] que definen a los individuos y los encierran en su espiral” (282).

Peris acaba con otro acierto: al enfrentar la *zona de la angustia* -cronotopo fundamental de Elvira Navarro- con la autocompasión complaciente de la subjetividad prototípicamente *híster* -Lenore *dixit*- está, básicamente, apuntando a una politización narrativa de la angustia y la insatisfacción en el escenario psicosocial del precariado.

‘Panfleto para seguir viviendo’ de Fernando Díaz, el extraño caso del panfleto que no quería ser literatura.

Constantino Bértolo, uno de los críticos -además de editor y escritor- más citados a lo largo del volumen, da cuenta de uno de los textos más singulares de cuantos desfilan por el mismo. Tras una introducción teórica sobre la noción de literatura de Raymond Williams que corta el aliento -la literatura como espacio social de comunicación copado por los intereses de la clase dominante-, describe el gesto narrativo de Díaz como contrahegemónico en tanto que contraliterario: como el gesto de alguien que toma la revolución socialista como eje del debate y emplaza la lectura desde sus constituyentes elementales, interpelando a la clase media ilustrada.

Cuando Hablamos de *Panfleto para seguir viviendo*, abordamos el discurso de un narrador-conserje que, dirigiéndose a los chavales del instituto en el que trabaja viene a presentarnos algo de difícil adscripción genérica: “un libro de memorias, confesión, autobiografía, reportaje publicitario, o, quizá, hagiografía laica” (288). Estamos ante una forma de producir sentido desde la izquierda revolucionaria que no trata de tonto a quien la lee, ni lo mira con superioridad, ni babea por todos y cada uno de los mecanismos de extrañamiento formal que componen el tejido discursivo. “Si se toma la decisión de

recomendar este libro no es en función de ninguna historia formalista de la literatura (...). Recomendamos este libro porque nos parece, en efecto, una publicación adecuada para servir al cumplimiento de ese querer hacer la revolución en el que se enmarca nuestro texto, y es esta además una elección que responde a una concreta estrategia cultural en cuanto que está encaminada a debilitar las estrategias que el imaginario “*hacer la revolución*” viene encontrando entre aquellos miembros de las fuerzas de la cultura que, aun inscritos en las llamadas clases medias, (...) estarían en disposición de aceptar la revolución como horizonte de trabajo” (293). Vemos, pues, desarrollado en Bértolo con toda la rotundidad lo que en el prólogo se proponía en un momento inicial.

Díaz convierte la conciencia en autoconciencia respondiendo a lo que le revelan los condicionamientos materiales de su entorno y aprehendiéndolos dentro del devenir de la lucha de clases. Su labor de zapa narrativa es contra el yo narrativo presuntamente autosuficiente de la narrativa de la no-ideología como dispositivo mimético y alienante de gestión de la insatisfacción, -el *yo-yo* del que Becerra nos habla en la introducción. Bértolo viene a poner de relieve el enfrentamiento subrepticio del yo de la no-ideología con un yo militante y la militancia “como lugar a perder el miedo a dejar de ser uno mismo” (295), como fuerza capaz de disolver el individualismo partícipe de cada individualidad y aunarlas en un frente común.

Responsabilidad y capitalismo, ‘Inmediatamente después’ de Eva Fernández

Fran Fernández aborda una de las novelas más desoladoras de cuantas aparecen recogidas en el volumen; obra, que por lo demás enfrenta la intrahistoria de la transición a la problemática -biopolítica- de los cuidados y de las industrias culturales. “Es una novela contra el régimen del 78, y se sitúa más allá de los límites de la Industria Cultural” (299), “una narrativa introspectiva y coral que plantea la solidaridad como única respuesta posible a ese insidioso malestar” (301) propia del tardocapitalismo.

De esa forma, pone en obra algunos de los procedimientos típicamente brechtianos. Así: “los personajes de *Inmediatamente después*, que pronto fueron acusados de arquetípicos y faltos de profundidad (...) representan elementos que nos recuerdan a una literatura que es proto-literatura, (...) con esa falta de credibilidad se nos desvelan, más que los sujetos arquetípicos, la gloria y el fracaso de esta “etapa democrática” (301), de esta forma “la novela aporta como elemento constituyente la separación de la acción narrativa en un coro colectivo” (302) que emplea las formas del plural de ambos géneros y que también es, en última instancia, un homenaje a la narrativa de Gopegui.

El artículo que se construye como un tráiler que nos describe, paulatinamente, el desarrollo de la novela. Incluye cuantiosas citas de la novela que, sin duda, provocarán el apetito lector. “Como vemos, el eje [temático] se traslada al binomio responsabilidad y Capitalismo. Hay que ser responsable, pero cuando ser responsable es sobre todo encontrarse en lo colectivo, aparece el dilema clásico de si es mejor sufrir una injusticia que cometerla” (306): esa es la tesis fundamental de Fran Fernández y la alimenta extrayendo todas las implicaciones de género, de afectividad y de clase; toda la problematización social enfrentada a la señalización del *principia individuationis* que opera en la novela. Una novela que además de plantea preguntas- y ahí se quedarían los estómagos satisfechos del sistema- pero también respuestas.

El hombre y sus márgenes, la novela social de Javier Mestre

Carlos Fernández Liria -profesor de filosofía e ideólogo, en cierta forma-, nos explica dos novelas de Mestre: *Komatsu Pc-340* y *Made in Spain*. Se trata de un artículo que se aleja de la teoría literaria *sensu stricto*, pero extraordinariamente didáctico y coherente con su punto de partida “la literatura es un mundo de relatos eminentemente humanos. Frente al relato de la Historia, la Literatura nos habla de lo humano, lo que de alguna manera permanece

tozudamente a pesar del tiempo” (321). Su descripción es más temática que procedimental, pero construye una comprensión a reivindicar: no se inventa nada y, además nos hace aprender -o recordar- varias lecciones importantes.

Cuando da cuenta de *Komatsu* trae a colación la dialéctica de la historia privada que se gesta en los breves espacios de libertad de un mundo dominado por las relaciones de la máquina productiva del capitalismo; introduce a Lukács y a su *individuo problemático*. Su valoración general bascula en una reivindicación temática, de todo aquello que Mestre nos hace ver. “Muestra una imagen panorámica de la gente que, silenciada por los medios de comunicación y desmintiendo las glorias del discurso oficial, lucha tozudamente contra las injusticias... porque se empeña en hacer lo que hay que hacer, lo que haría cualquiera que no se somete a las condiciones que impone la economía” (323). Su reflexión sobre el sustrato heroico del texto merece, asimismo, nuestro interés. Empleando la noción de *mal -o pecado- estructural*-originaria de la teología de la liberación, “una estructura. El capital” (324)-, apunta hacia las precondiciones ideológicas que vendrían a sustentar críticas recibidas por el novelista y referidas a la llana bondad de sus personajes: para una óptica capitalista la bondad, entendida como ejercicio de la libertad frente a las condiciones impuestas por las relaciones de producción, no deja de ser poco creíble.

En la segunda parte de su texto, Fernández Liria, le da la vuelta a la moneda. Nos viene a explicar en qué medida las relaciones de producción, dentro del entramado capitalista, nos determinan en tanto en cuanto nos disponen en un rol productivo que no hemos elegido - o sí. Básicamente, señala “*Made in Spain* reproduce el índice del Libro I del Capital” (325) y como consecuencia “el resultado es humanamente banal. Porque para el capitalismo, el ser humano es una banalidad” (325). Así “no se trata de responsabilizar a los capitalistas de lo que hacen o deciden, sino de responsabilizar a todo un sistema de producción respecto al cual, nos dice

Marx, ellos no son sino criaturas” (325). Esto nos lleva al dilema fundamental que encierra la narración de Mestre: “el capitalismo no se puede explicar por la maldad de sus protagonistas. (...) Tampoco se puede remediar con la bondad de los protagonistas” (326).

Se trata de un artículo distinto a los demás, uno de los más vehementes y quizás el más simpático. Es un texto que usa la novelas para explicar otras cosas, y darnos una lección importante: “en suma, se trata de pensar nuestra responsabilidad respecto a las estructuras. Las estructuras no son personas. Pero afectan a la vida de las personas mucho más que las buenas o malas intenciones personales” (332). En el fondo, esto es algo que tiene mucho que ver con el trasfondo del proyecto que es *Convocando al fantasma*: nos debemos rearmar, pero no desde las buenas intenciones -éticas e individualistas- del sujeto del pacto democrático del estado burgués -aunque Liria sea un defensor de sus avances-, sino convocando una respuesta colectiva capaz de plantarle cara al capitalismo.

La sociedad presente como materia novelable. La ficción comprometida y la dialéctica de la realidad en la narrativa de Matías Escalera Cordero

Se trata de un texto nutrido con una sólida propuesta teórica pero carente de citas, de referencias de aquello que describe. El lector solo podrá ver satisfechas hasta cierto punto las expectativas que concita el título. En cambio, y no es ni mucho menos desdeñable, se va a maravillar con la descripción del andamiaje crítico que proyecta sobre un objeto de estudio, las novelas del editor del volumen del texto que nos ocupa. Focaliza su atención en “el despliegue textual, metatextual y paratextual” (337) que “se subordina a la denuncia del mecanismo despiadado de la explotación desde todos sus aparatos” (337).

Si el lector busca ahondar en la problemática entre el binomio *realismo social/realismo socialista* en su vertiente histórica y formal, este puede ser un buen artículo de referencia y sobre el que trabajar. Asimismo, nos da una idea bien

clara de la continuidad de dicha problemática por el aro de la transición, tras la aparición de lo que Julio Rodríguez Puértolas denomina *literatura light*. Se trata de un artículo bien abastecido de referencias valiosas a la hora de enfocar la problemática planteada en el volumen. Identifica muy bien el tipo de narrativa al que se adscribe y, además, la fundamenta genéticamente; pero acaba ofreciendo al lector un glosario de terminología paratextual

Se trata de un artículo valioso, y mucho, pero algo carente de pertinencia en el volumen. Su abordaje a la narrativa de Escalera es parcial y prima su descripción teórica en la cuestión; el principal acierto a valorar, donde reside también su flaqueza, es su generalismo: es un artículo muy útil para hablar de determinadas posturas y problemáticas, de un conjunto de autores dentro de la narrativa de izquierda, pero no tanto para abordar la narrativa de Matías Escalera. Es, por lo demás, uno de los más sólidos y bien argumentados de cuantos vienen recogidos.

La contradicción de género en las novelas de Fanny Rubio

Como Basanta hace con Chirbes, Ana Moreno realiza una correcta exposición de las líneas fundamentales de la narrativa de Rubio. Quizá peque, en su introducción, de generalista al asentar un marco de interpretación más amplio en un ejercicio de *name dropping*, pero también es verdad que esto puede ser positivo para un uso más didáctico. Moreno trata por separado cada novela y esto nos ayuda de cara a la elaboración de una composición de lugar, labor que es prioritaria si luego pretendemos hacer una prospección en la figura autorial de cualquier narrador. Va, como Basanta, tejiendo la urdimbre de sus problemáticas; fijando y reivindicando, a través de la inmanencia de la producción de la autora, el gesto que compone cada una de las novelas

Me gusta especialmente que se reclame la memoria de alguien como Alejandra Kollontai a colación del hecho de que “las mujeres que aparecen en las novelas de Fanny Rubio son profesionales, artistas, han tenido acceso a la

educación, etc., pero siguen siendo vulnerables en el terreno emocional, porque tienen que realizarse sentimentalmente en un mundo en el que los varones todavía no han cambiado” (378); así Moreno lee en Rubio la representación de lo femenino como una demanda, demanda paralela a la de la teórica soviética en tanto en cuanto «planteaba que las mujeres estaban proponiendo nuevas formas de concebir la vida y la relación con los hombres, pero que estos seguían anclados y dominados por la ideología burguesa; (...) el feminismo tiene su razón de ser en la consecución de un nuevo tipo de mujeres “las mujeres nuevas”, independientes material, social y psicológicamente de los varones»(378). Se reclama también un relato sobre la doble moral de la izquierda de la transición con la causa feminista; un vacío, sin duda, dignamente abordado por Rubio.

«Una de las ideas que se pueden rastrear en las novelas de Fanny Rubio es que las mujeres son diferentes a los hombres (...) pero en la igualdad. Por eso no solo valoran su condición de mujeres, sino que quieren hacer estas características extensibles a los hombres, romper la asignación de los espacios para compartirlos y, por supuesto, reivindicar las características que los hombres se han querido atribuir en exclusividad» (381): la inteligencia, el compromiso, la fortaleza, la decisión. «Luchan por la igualdad en todos los ámbitos de la vida» (381), igualdad no entendida solo como objetivo sino como forma de transformación de las bases de la sociedad.

En un artículo que, para desgracia de la curiosidad del lector, prácticamente no incorpora citas textuales en la descripción de los textos, Moreno hace también algo parecido a lo que hace Liria con Mestre: incorpora el feminismo como punto de partida y finalidad de su exposición y lo hace estupendamente. Reclama la escenificación de la lucha feminista de Rubio -intergeneracional y de clase- como una ilustración de una herida abierta en la sociedad, la legítima como material de propedéutico de cara a las luchas del mundo que nos envuelve: “Fanny Rubio toma la palabra

sabiendo de lo que habla, insertando su narrativa en unas coordenadas espacio-temporales que analiza a fondo y dialogando con otros textos literarios, que tan bien conoce” (392).

Christian Claesson: exceso y crítica social en Carnaval de Juan Francisco Ferré

Con un aparato teórico abastecido por Žizek, Baudrillard, Debord, Bajtin y Klein entre otros. Claesson interpela al proyecto narrativo de Ferré desde la dimensión ontológico-discursiva de un presente marcado por la *governance* neoliberal y la sobreproducción de discursos: un planteamiento clave en su narrativa. Realiza una aproximación al concepto *novela de la crisis* -un genérico que poco hace por la labor crítica, que viene de muy lejos y encuentra su enemigo natural en la hegemonía gestada tras la transición- que resuelve al señalar algunos de los componentes epocales que componen dichas producciones; hablando, por tanto, de *novelas de la crisis*.

Da cuenta de una de las narraciones más complejas que componen el volumen. “La novela se narra en primera y tercera persona, de modo fantasmagórico, erótico, grotesco, satírico y convencionalmente realista, y a través de una gran cantidad de voces” (402), “es una novela con muchas caras. (...) Es una sátira delirante de fenómenos sociales como la revolución, la democracia, la religión, la información y el mercado; es una parodia de discursos políticos, académicos, intelectuales, económicos, eróticos, culturales; es una masa textual que deja lugar para la paradoja. (...) Una obra de arte que se define por su polifonía y porque la totalidad es más grande que la suma de todas esas partes” (406).

Se analiza la crítica social de la novela en relación a la dinámica de la información abierta y secreta, “con especial atención al saber novelesco como una forma de resistencia” (403). Llegando a ideas interesantes: “en *Karnaval*, los mecanismos de la economía monetaria se traducen al campo de la economía libidinal” (405), profundamente conectados con la actualidad de la que toma parte. “La

novela nos proporciona un exceso de ideas y puntos de vista que imita, o simula, esa superabundancia de información de nuestra época con la que todavía no hemos aprendido a convivir” (410).

Más de un lector de Ferré le encontrará mucha utilidad al trabajo de Claesson. Hacen falta artículos como este para abordar las vicisitudes de proyectos novelísticos con cimientos tan herméticos, en palabras de Claesson: “un atentado contra el régimen ilusorio del sentido y la razón, el corazón del orden establecido” (419).

Mirar al futuro para comprender el presente, novela española contemporánea de ciencia ficción crítica.

“Hablamos de novelas que hacen del componente crítico algo central en su desarrollo; aquellas que aportan una perspectiva crítica de nuestro mundo, más allá de la alusión o de la crítica lateral” (425). El único artículo escrito a dos manos, por Alberto García-Teresa y Juan Manuel Santiago, es un verdadero pozo de sabiduría *pop* en el que el lector encontrará títulos a los que no es fácil acceder. Es una tarea honesta de reivindicación que no cae en una loa incondicional en la producción de un género como la ciencia ficción. Si bien García-Teresa y Manuel Santiago abren el su texto ahondando en la capacidad crítica del género y encuadrando acertadamente sus posibilidades sin necesidad de recurrir a la enésima referencia a Jameson, son sinceros con el corpus que les toca analizar. “Ante la diversidad de usos y de funciones ideológicas que ha tenido el género, ese enfoque crítico no ha sido el más utilizado aunque sí el que ha logrado más prestigio y mayor trascendencia para el público no especializado” (423).

Así, “en la novela de ciencia ficción crítica española contemporánea se apuesta por los modelos narrativos ya explorados en la tradición del género. Resulta difícil registrar algún avance especialmente significativo en la propuesta formal y en el plano discursivo” (426) a excepción de los dos sub-géneros: las novelas que de problemática medioambiental y las

ucronías como alternativa temporal al relato histórico del capitalismo -por motivos relativos a la constitución del *corpus* no se analiza ninguna de ellas.

Se reivindican a autores como Luis Ángel Cofiño “el autor que más ha trabajado el elemento crítico” (427) al igual que Elia Barceló; aunque si bien es cierto que “llama la atención la carencia de referentes políticos e ideológicos que les ayuden a construir un discurso consistente y transgresor”(427), la originalidad de la temáticas de estas obras es uno de sus puntos fuertes; y así “podremos comprobar como dicha perspectiva de ciencia ficción española crítica permite formular y enjuiciar nuestro presente con un enfoque, iluminando elementos desde ángulos no imposibles desde otros parámetros narrativos, que abre reflexiones, dudas y posibilidades para el trabajo antagonista; que no deben ser desdeñadas por los lectores, críticos ni activistas” (428).

La novela de la periferia

Cristina Somolinos da cuenta de un elenco de voces desconocidas “Pelayo Cardelús, Javier López Menacho, Natalia Carrero, Pablo Caballero, Rosario Izquierdo Chaparro, Santi Fernández Patón y los miembros del Colectivo Todoazen» (471), autores nacidos -a excepción de Izquierdo- entre 1970 y 1982 y que han producido su narrativa en el siglo XXI. Su descripción persigue la analogía, la puesta en común de estas voces periféricas amén de su dignificación.

“Lo que tienen en común estas obras es que la acción que presentan se enmarca en la actualidad. Esto responde a una necesidad social de generar representaciones simbólicas de la realidad actual por medio de la literatura. En muchos casos se trata de obras narrativas de naturaleza testimonial”(427). De igual forma, los textos tratados responden a “una pretensión de generar planteamientos radicales y de deslegitimar la idea desmovilizadora de que vivimos hoy en el mejor de los mundos posibles” (472) y vienen a poner de relieve el “resurgimiento de una voz crítica que plantea

un compromiso radical en la redefinición de las reglas de un arte realista con enfoque político y crítico adecuado al momento histórico” (473). Se trata, en esencia, de una narrativa que busca destruir la alienación en la que está sumida la clase trabajadora: no se asume la explotación laboral como algo natural.

Somolinos opera de modo sistemático: primero aborda la problematización de la escritura dentro del modo de producción capitalista y aquí cabe la pregunta *¿cómo escribir si tengo que trabajar?*: “los escritores en los últimos años han tenido que volver a trabajar y se han convertido en escritores de fin de semana” (476); habla, en esencia, de una escritura enfrentada a la explotación y a la precariedad laboral desde la explotación y la precariedad laboral. Es aquí donde introduce *El esqueleto de los guisantes* (2006) y *Las vacaciones de Íñigo y Laura* (2013) de Pedro Cordelús, también *Soy una caja* (2008) de Natalia Carrero.

Más tarde, pasa a dar cuenta de las representaciones del trabajo, representado como un elemento central de las novelas que se estudian. “Se trata de poner a los trabajadores en primer plano y considerar como asunto central los mecanismos de trabajo» (481), «el conflicto en estas novelas surge de la toma de conciencia por parte de los protagonistas de la posición que ocupan en la estructura de la explotación” (481). *Yo, precario* (López Menacho) se presenta en primer lugar como ejemplo de esta problemática; le siguen *Cartas Clandestinas de un cartero casi enamorado* (Pablo Caballero), *Diario de campo* (Rosario Izquierdo) y *Grietas* (Santi Fernández Patón). Como conclusión parcial: “estas representaciones de los trabajadores como individuos indefensos tienen que ver con políticas de descolectivización del trabajador (...) que convierten al trabajador en *individuo*” (486).

Con todo ello, acaba dando cuenta de “los moldes formales que estas novelas utilizan para fijar una postura de compromiso con la realidad” (475). Es en este último epígrafe en el que se nos acaba por presentar *El año que*

tampoco hicimos la revolución (colectivo Todoazen), una apuesta enfocada hacia la construcción de una voz colectiva construida “mediante la yuxtaposición de textos recogidos de la prosa diaria con una intervención mínima de una voz ajena en los documentos que recoge” (487) y como forma de deslegitimación frente a las estrategias de desinformación de la *governance* neoliberal.

Sin duda, Somolinos presenta un plan de exposición muy interesante, intachable a la hora de cerrar un volumen como el que nos ocupa. Lo que tratan de demostrar estas novelas es “la vigencia de la lucha de clases en tanto que siguen activos los mecanismos de explotación. La manera de plantearlo en el discurso tiene que ver con la presentación conflictiva de estos mecanismos que operan en la cotidianidad y con la reflexión acerca de cómo afectan a las relaciones personales y a todos los ámbitos de la existencia” (490).

II. A título personal, desconocía el 40% de los autores que aparecen reseñados; solo espero que lo mismo le suceda al lector, porque de ser así lo disfrutará mucho. El volumen que nos ocupa es un pozo en toda regla. Un pozo de referentes y de referencias. Igualmente, muchas de las herramientas críticas con las que se trabaja aquí sirven para articular las más diversas lecturas y tienen una vida muy útil fuera de las tapas que componen el ejemplar: el lector apreciará, sin lugar a dudas, el uso de un trasfondo teórico rico y diverso con el que rearmarse. Tal que así, la revisión de estos textos también documenta en cierta medida, una prospección de la izquierda hacia la propia izquierda. Como problemáticas básicas: el PSOE como traidor institucional; el desencanto con el PCE; las tecnologías de la memoria para con la transición; el trabajo desde la problematización de los afectos, los cuidados y la cuestión de género; la dialéctica entre la literatura crítica y manifestaciones de la cultura popular así como de su relación con la tradición narrativa. Se trata de problemáticas, muchas veces trazadas en paralelo por los autores seleccionados: está por hacer, ahora que existe

un libro como el que nos ocupa, un estudio comparativo de cómo se han abordado todas estas problemáticas en las narrativas críticas contemporáneas.

Entendemos que lo que hemos presentado no se trata solo de un ejercicio de crítica, también se trata de un doble rearme crítico en tanto que crítica crítica (valga la redundancia) y crítica de la crítica. Un ejercicio cooperativo -y en muchos casos desinteresado, no remunerado- de dignificación más que de mistificación -mistificación a la que ya estamos de sobra acostumbrados tras todo el catálogo de clichés con los que lo que se ha venido llamando la crítica al uso nos bombardea.

Estamos ante un ejercicio de axialidad atractivo por muchos motivos. Siendo sinceros, no tanto como transmisión directa de un ejercicio de irradiación ideológica sino como argumentario de un contrapoder discursivo que pocas veces ha sido transformador por sí solo, pero siempre ha hecho falta y ha sido muy necesario.

Una crítica que, en definitiva, viene a ser el reflejo de la literatura que aquí reclama: quizá porque todo esto es demasiado serio como para que sea usufructo del tonto solemne; quizá porque esa parcela del imaginario y del trasiego cultural que tiene que ver con la pregnancia de la palabra escrita no se debe agotar en la enésima tentación de la inocencia y más bien tiene que apuntar hacia la construcción de un futuro para todas y todos.

III. *¿Pero qué fantasma?* Si al formular la pregunta anticipamos el vacío donde se encajará la respuesta, completamos la lógica de Perogrullo diciendo que se trata de un fantasma determinado pero, claro está, con sus contornos difusos de fantasma: contornos ontológicos adscritos a líneas de fuga no solo epistemológicas sino políticas, como todo afecto que nos atraviesa en tanto cuerpo individual o colectivo.

Fantasma porque está y porque no está: fantasma que es siempre la inminencia de su propia manifestación; fantasma porque es

presentido y a la vez inasible y se nos deshace en las manos si, como Ulises, intentamos abrazarlo: *Ein Gespenst geht um in Europa* que también se ratifica en el ejercicio de su contradicción constitutiva como positividad de lo que hacemos y no es distinta a lo que él hace de nosotros, la marcha que nos envuelve y que nos golpea con lo que (nos) está pasando. Fantasma porque es y no es: anclado en la contradicción que es el estatuto de su propia posibilidad incombustible y desafiante de fantasma. Fantasma en tanto que desajuste significativo y retorno de lo reprimido, como un fragmento de pasado irresoluto que irrumpe ante nuestros ojos y nos interpela. Un fantasma con el que el que dialogar y que nos hace responsables de velar por la parte que le toca, como en *Hamlet*.

Por una parte, la irrupción del fantasma es, en último lugar, la consumación de lo fantástico: la puesta en cuestión de la simplicidad con que las cosas se nos presentan ante los ojos y que lleva en último lugar a la crisis de la caja de cambios que es ese sujeto autotélico y autosuficiente que dispone para sí el proyecto de la modernidad: la inercia de su percepción, herencia directa de las formas de poder que lo interpelan como tal. Por otra parte, la “producción” de fantasmas está ligada a la fantasía: la estrategia de sublimación onírica que hacemos con los ojos bien abiertos: una especie de apósito ficcional con la que el *ego* trabaja para no ser destruido ante la inminencia de las fuerzas oscuras que lo conducen, siempre en su armisticio inestable. Como fabulación por y para la supervivencia. Anclada irremediabilmente en la represión de los días.

Sin embargo, no venimos a padecer ni a producir fantasmas. Los convocamos y los miramos a la cara: el fantasma se convoca desde el extrañamiento, o bien desde un “caballo de Troya”; también desde la escenificación de una intrahistoria que dé alcance a la historia mayúscula y *dispare contra los relojes*. Fantasma antes que una crisis relatada desde la estrategia del *shock*. Fantasma frente al vacío que nos quiebra, contra la quincalla capitalista al servicio de los intereses de la clase dirigente y sus estómagos satisfechos. El capitalismo como un

no-mundo: imposible y carencial: capaz de hacer engendrar las faltas y los fantasmas que también venimos convocando.

¿Qué “convocar”? Convocar es una forma de conjurar, de traer lo ausente y lo excluido y dejarlo sobre la mesa. Convocar también puede ser un acto colectivo que nos una: algo que se puede hacer de muchas formas. Convocar puede consistir en un ejercicio de aproximación, en una composición de lugar, en una resituación que pase por conectar las causas y los efectos del capitalismo, introducirse en ese espacio yermo y narrar el miedo, la alienación: su principio operativo tardío parece bascular sobre la fragmentación e individualización de la crítica que debería. También se trata de concitar ese otro fantasma antagonico, el *nuevo espíritu del capitalismo*: el espacio de operatividad de la producción ideológica dominante y que viene a sentar sus bases apropiándose, como bien señalan Boltanski y Chiapello, de la *crítica artista*. También convocar al fantasma para practicar un exorcismo: “para ahuyentar al capitalismo, incluso al capitalismo que vive dentro de nosotros” (Becerra: 24). Para expulsarlo, para batirse con él. Y decir las cosas por su nombre.

Decir las cosas por su nombre. Es en, esencia convocar la disidencia más legítima. Frente a una novela solipsista y autotélica, otra que no agota su pretendido *valor literario* -¿de cambio o de uso, nos preguntamos?- en el proceso mercantil y en las estrategias de *marketing*. Cuando convocamos al fantasma no nos limitamos a hablar sino que las empleamos con la esperanza de hacer algo con ellas. El hecho de convocar no clausura, pero se trata de un acto realizativo, cambia el estado de cosas desde el lenguaje: hace algo desde las palabras. Convocando al fantasma para juntarnos, para concitar un campo de trabajo y una parcela desde la que hacer crítica desde la crítica: una crítica que se dirige contra el capitalismo. Porque si tenemos que presentar este volumen, tenemos que hablar de una de las plasmaciones más rotundas y contundentes de un modo de hacer crítica que, esperamos, haya venido para quedarse en tanto que manifestación de lo que

Bértolo señalaba en *La cena de los notables* (Bértolo; 2008:14):

el crítico como generador de discursos públicos y como interlocutor que, de igual a igual, interroga en voz alta los textos que una sociedad se oferta a sí misma a través de unos mecanismos concretos de producción, circulación y consumo que son elaboración y expresión del sistema social sobre el que la sociedad se asienta y en la que la crítica interviene. El crítico como el que lee su lectura y sabe que las circunstancias de toda clase en las que esa lectura tiene lugar son parte de ella.

Así “cabe imaginar la crítica como ágora de las lecturas compartidas, asamblea donde se sopesan las palabras, los silencios y las historias colectivas” (Bértolo; 2008:11). Se refrenda así esta concepción de una crítica más allá de las dinámicas de mercado -pero consciente de ellas-, más allá de la instrumentalización del hecho literario en el oficio y el beneficio de los funcionarios ideológicos del estado (José Antonio Fortes): una crítica que mira la literatura no a través un discurso mistificador sino que trabaja el hecho literario como un hecho discursivo que la hace partícipe de todo lo demás, de su exterior constituyente: de la lucha de clases (Marx), del reparto de lo sensible (Rancière).

Construir un discurso disidente es convocar la lejana consonancia, la que de verdad disuena con la ideología dominante (Gopegui). Dominante no por ser, como las modas, la más popular; sino porque ejerce su siniestro dominio e invisibiliza las relaciones de explotación del hombre por el hombre. Convocar el fantasma es hacer visible lo que es perfectamente visible, pero que la ideología dominante escamotea. Convocar al fantasma es, también, desnaturalizar lo que se acepta como lo que es la ley de vida y es en realidad la ley del amo y ni siquiera eso, la ley del capital.

Vemos los efectos del capitalismo, pero no sus causas. Nuestra causa no es una causa perdida si la convocamos.

Solo ahora les podemos dar la razón a los listos de la clase:

frente al fantasma del capitalismo, que se hace invisible, que se ha hecho naturaleza, una novela crítica tiene que convocar el fantasma de la revolución del que hablaban Marx y Engels en 1848. Porque no se trata de otra cosa que de convocar al fantasma. Porque, como quiere uno de los personajes de *El comité de la noche* de Belén Gopegui, “escribir [...] es convocar al fantasma”. Se trata de ser el fantasma (Becerra: 20).

Escribir ya es convocar al fantasma. Escribir sobre lo que se escribe atestigua que, cuando se escribe, se conjuran fantasmas. La escritura es entendida, por tanto, como una realidad con capacidad de conjurar (y de ahí la cita que encabeza esta reseña), en medio de una dialéctica entre fantasmas: algo que tiene implicaciones, sí o sí, más allá de las palabras que emplea. Aquí se convoca al fantasma como un rearme de sentido en el escenario de las contradicciones y los antagonismos de aquella realidad que nos ha sido dada. Realidad que tiene que ver con el relato de la historia reciente y fantasma, que como ya hemos dicho, también es un retorno al pasado reprimido de los vencidos y de las zonas brumosas de la transición en las que se gestó la técnica de gobernanza del capital que hoy impera en este país. Convocarlo es, en esencia hablar de lo que no se habla, conforme no se debe hablar: elucidarlo como el sentido peligroso que es para la comodidad de los tiranos.

Convocamos, en último lugar a todos aquellos que nos enseñaron a concitar los fantasmas que la literatura esconde, aquellos que han forjado las armas de las que hoy nos servimos para hablar de todo esto. Desde el recuerdo, convocamos a Rafael Chirbes, a Juan Carlos Rodríguez.

HÉCTOR COLLADO SANCHO

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

cosanhec@gmail.com