

UNA HISTORIA DE VIOLENCIA: MARTA SANZ, BELÉN GOPEGUI Y LA ESCRITURA DE LA RESISTENCIA

Raquel Reyes Martín

(Universidad de Salamanca)

raquel37900@usal.es

Fecha de recepción: 21-3-2017 / Fecha de aceptación: 15-12-2017

RESUMEN:

A partir de las teorías filosóficas de Slavoj Žižek acerca de la violencia y las poéticas *No tan incendiario* (2014) de Marta Sanz y *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008) de Belén Gopegui, este artículo expone el planteamiento literario de estas dos escritoras y cómo este acaba integrado en sus propias novelas. El planteamiento de ambas se basa en visibilizar el discurso dominante, en el cuestionamiento de la verosimilitud y en la responsabilidad del escritor y su obra, comprometiéndose mediante su poder simbólico con la sociedad y creando un discurso de resistencia al hegemónico. *Animales domésticos* (2003) de Sanz y *El comité de la noche* (2014) de Gopegui, son las obras elegidas para mostrar cómo estas escritoras trasladan sus planteamientos literarios a la narrativa con un claro propósito de crear una literatura de intervención en cuestiones sociales.

Palabras clave: Marta Sanz; Belén Gopegui; Compromiso; Literatura española contemporánea; Imaginario cultural.

ABSTRACT:

According to Slavoj Žižek's philosophy regarding violence and the poetics *No tan incendiario* (2014) by Marta Sanz and *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008) by Belén Gopegui, this paper will point out the literary approach of these writers and how their approach is integrated in their novels. Both approaches are based on making visible the dominant discourse, questioning the verisimilitude and the responsibility of the writer and his literary work, committing to the society by the symbolic power, creating an alternative and resistance discourse against the hegemonic discourse. *Animales domésticos* (2003) by Sanz and *El comité de la noche*

(2014) by Gopegui are the elected novels in order to show how these writers use their literary approaches within their narratives with the clear purpose of creating a kind of literature which intervenes in social issues.

Keywords: Marta Sanz; Belén Gopegui; Commitment; Contemporary Spanish Literature; Cultural Imaginary.

1. UNA CONFIGURACIÓN VIOLENTA: A PROPÓSITO DE LAS TEORÍAS DE SLAVOJ ŽIŽEK

Para poder explicar el papel que juega la violencia en las obras de Marta Sanz y de Belén Gopegui, antes debemos describir qué tipo de violencia quieren visibilizar. El esloveno Slavoj Žižek, filósofo, sociólogo y crítico cultural, conocido por partir de la base teórica postmarxista y utilizar las investigaciones del psicoanalista Jacques Lacan para desarrollar su propio pensamiento, trata habitualmente tanto cuestiones filosóficas como políticas de gran impacto en la actualidad, ya sea la dimensión simbólica del lenguaje, la subjetividad posmoderna, el fundamentalismo o la misma tolerancia. Siempre atento a los nuevos movimientos sociales que se dan en el presente, su producción filosófica hace hincapié en la noción de democracia y en las luchas ideológicas contemporáneas, situándose próximo o enfrentado a otros pensadores actuales como Jacques Rancière, Alain Badiou, Ernesto Laclau, Peter Sloterdijk, etc.

En su ensayo *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales* (2009) estudia el concepto de violencia, explorado anteriormente en su trayectoria filosófica, pero esta vez otorgándole un protagonismo relevante. Según este texto, podemos diferenciar distintos tipos de violencia que se llevan a cabo bajo el contexto de las sociedades occidentales, basadas en el sistema democrático y en la economía capitalista. Destacaremos las formas de violencia más relevantes para la investigación, a saber: la "violencia subjetiva", la "violencia objetiva", la "violencia sistémica" y la "violencia simbólica", susceptibles de ser divididas en dos grandes bloques: la violencia visible y la violencia invisible.

Por una parte encontramos la violencia visible o subjetiva, practicada por los "agentes sociales" y denunciada por los ciudadanos y los medios de comunicación de masas, los cuales cobran una gran importancia como configuradores de la opinión

pública. Se basa en la aversión de la ciudadanía hacia “la [violencia] directa y física (asesinato en masa, terror)” y hacia “la violencia ideológica (racismo, odio, discriminación sexual)” (Žižek, 2009, p. 21). Es la violencia más evidente y por ello la más visible, por este motivo, se constituye como la que aparece con más cotidianidad. Las matanzas, las cargas policiales, los ataques xenófobos, homófobos y racistas, o los crímenes relacionados con la violencia machista, todos ellos públicamente rechazados, forman parte de esta clasificación. Por otra parte, encontramos la violencia invisible constituida por la violencia objetiva, sistémica y simbólica.

Para comprender la distinción entre la violencia objetiva y la subjetiva debemos partir del contraste entre estas dos. Mientras que la primera se caracteriza por ser “puramente «objetiva», sistémica, anónima” (2009, p. 23), no causada por un agente social específico y reconocible, la segunda es vista como la “perturbación del estado de cosas «normal» y pacífico”. En consecuencia, la violencia objetiva la “inherente al estado de cosas «normal» [...]: es invisible” (2009, p. 10). Así pues, si queremos conocer los motivos que ocasionan la violencia subjetiva debemos averiguar en qué se basa la objetiva, responsable de esos estallidos violentos en la sociedad que en un primer momento parecen no tener motivo y acostumbran a ser tratados como una mera irrupción en la normalidad. Para ello, hay que indagar en la violencia sistémica: con la llegada del capitalismo, la violencia objetiva toma otra forma, comienza a ser movida por el capital y a destinar especial atención a conseguir simplemente beneficio financiero, como señala el filósofo esloveno: “con total indiferencia sobre cómo afectará dicho movimiento a la realidad social” (2009, p. 23). Por esta razón, y debido a que está presente en todo sistema capitalista, por ser estructural, Žižek tratará el término violencia sistémica como una evolución de la violencia objetiva, aparentemente sin rostro, dándose por hecho como una consecuencia lógica del sistema. Es por ello que la “miseria, desigualdad, exclusión, delincuencia, etc.” (2011, Mayo), como explica Lund Medina, son el resultado de un tipo de políticas y de medidas económicas que desarrollan actos de este tipo de violencia hacia la ciudadanía, normalizando el hecho de que exista desigualdad y por ello personas excluidas dentro de la sociedad, provocando que la población en ocasiones haga uso de la violencia subjetiva como, por ejemplo, en un atraco o en los disturbios producidos en una manifestación política.

Continuando con la explicación de la “violencia «ultraobjetiva» o sistémica”, esta es “inherente a las condiciones sociales del capitalismo global” (Žižek, 2009, p. 25). Como su propio nombre indica, se da en todo el sistema y es, por tanto, un tipo

de violencia generalizada. Cuando nos referimos al sistema nos referimos a las estructuras económica y política de los Estados occidentales, intrínsecamente vinculadas. Esta forma de violencia es la responsable de que la expulsión de colectivos fuera de la sociedad se haya naturalizado, ya que "implica la creación «automática» de individuos desechables y excluidos, desde los sin techo a los desempleados", colaborando asimismo con la creación de una "violencia «ultrasubjetiva» de los nuevos y emergentes «fundamentalismos» éticos o religiosos, o ambos, en definitiva racistas" (2009, p. 25) observables de forma evidente en las últimas décadas.

En vista de ello, alude a que el capital no tiene interés en cómo afectará su actividad a escala social, su único propósito es el de perseguir el propio lucro. La precarización, la pobreza y exclusión, el caso omiso a las leyes ecologistas por parte de grandes empresarios, un salario mínimo demasiado bajo para cubrir las necesidades básicas o la amenaza a un trabajador si cesa de trabajar por una huelga... se producen, según la explicación del filósofo, debido a la violencia sistémica, que esgrime el argumento de que lo relevante para la sociedad no es su realidad, sino la situación del capital.

La última modalidad que tratamos, la violencia simbólica, se encuentra "encarnada en el lenguaje y sus formas", teniendo en cuenta que no solo se muestra en "nuestras formas de discurso habituales" que denotan "relaciones de dominación social", sino que se refiere al "lenguaje como tal, con su imposición de cierto universo de sentido" (2009, p. 10). El lenguaje configura distintos sentidos y conceptualizaciones dentro de la sociedad, y determina cómo experimentamos la realidad, es por ello que la violencia simbólica hace uso del lenguaje para camuflar la violencia sistémica a la que es sometida la población. El discurso que utiliza este tipo de violencia es binario: el individualismo frente a la colectividad, el interés propio sobre el ajeno, el individuo triunfador frente al perdedor que no ha podido prosperar... Este discurso relaciona el éxito del individuo con la posición y el capital que este ha conseguido adquirir, sin tener en cuenta desde qué rango social parte, hecho que naturaliza la circunstancia de que exista una parte de la sociedad abocada a la exclusión. La culpa de encontrarse en una situación de pobreza recae siempre sobre esta parte de la sociedad, pues según este discurso han tenido oportunidad de progresar, pero ellos mismos no se han esforzado o no lo han querido hacer. También se ha apoderado del campo semántico de las luchas sociales haciendo que pierdan su sentido: el problema ya no reside en una sociedad injusta sino en el propio individuo que no ha conseguido medrar en ella.

En resumen, las distintas violencias y poderes que se encuentran dentro de una sociedad son trasladadas al lenguaje, donde este “pierde su equilibrada inocencia”. En consecuencia, es gracias al lenguaje como se puede naturalizar la violencia sistémica, puesto que “la hegemonía es inherente al lenguaje” (2009, p. 87). De esta forma, el discurso se establece como una forma de violencia no solo hacia un otro, sino como losa que segrega dentro de la sociedad cuando existen individuos o colectivos que conceptualizan el lenguaje de forma distinta: por ejemplo, el trabajador que se encuentra en una protesta conceptualiza el lenguaje de forma distinta al individuo que consiguió prosperar o no se sabe explotado.

El lenguaje, en forma de discurso, es el medio por el cual se expresa una determinada ideología. Como puntualiza Antonio J. Antón –traductor y estudioso de la obra de Žižek–, los sujetos se encuentran sometidos a un discurso que muestra “el orden social y político establecido” tratados como un hecho “natural o inevitable” (2012, p. 161). La ideología utiliza el discurso para imponerse en la realidad, como arma legitimadora dentro de la sociedad, pues es lo que aporta sentido a nuestros actos y pensamientos dentro de una comunidad, ya que “los hechos nunca hablan por sí mismos, sino que una red de dispositivos discursivos los hace hablar” (2012, p. 163).

Enlazándolo con la violencia sistémica, es propio de ella inferir en el discurso, pues no podría expresarse ni imponer su realidad y su universo de sentido sin el lenguaje. De ahí que la violencia simbólica resulte necesaria para justificarse como natural y lógica ante la sociedad. Citando a Lund, se podría decir que la violencia simbólica “insiste en imponer la ficción de que el capitalismo promueve la legalidad, la división de poderes, la ciudadanía” (2011, Mayo). Consiste, en definitiva, en imponer un imaginario en el que derechos y capitalismo son sinónimos, en el que las discriminaciones se ocasionan por el bien del capital, sinónimo también del bien común.

El lenguaje, cimiento, y el discurso, en el que se fundamenta la creación de imaginarios, son influidos en todos los niveles por este tipo de violencia. La literatura, como artefacto cultural creado a través del lenguaje, colabora en la creación de discursos e imaginarios culturales gracias a su valor cognitivo y posee una dimensión ideológica que valida o no ese discurso que presenta a la violencia simbólica como natural o hegemónica. Por este motivo, la violencia sistémica, por medio de la simbólica –el discurso–, quiere reproducir e implantar su idea de bien común, de lo óptimo o de los valores a los que debería aspirar una sociedad también en la

literatura, "dado que todo poder busca su legitimación y persigue la imposición de su idea de bien común", como ha señalado Bértolo (2008, p.127). La producción de un discurso que legitime o no el hegemónico dentro del ámbito literario es importante y, en consecuencia, de forma inevitable el texto literario se está posicionando ideológicamente, tal y como defiende también Pierre Bourdieu al señalar que "el poder simbólico [del escritor] es un poder de hacer cosas con las palabras" (2000, p.140). El lenguaje por medio del discurso está al servicio de la violencia cuando la naturaliza. La literatura en la actualidad acepta este discurso si reproduce esta normalización o lo rechaza si evidencia o no comparte su funcionamiento.

En opinión de Marta Sanz y Belén Gopegui, las dos escritoras que tratamos, no escribir sobre la violencia sistémica y simbólica implica contribuir al ocultamiento de estas. De ahí que participen, utilizando su poder simbólico, en la elaboración de un imaginario de resistencia distinto al que impone el discurso dominante, tratando de visibilizar lo considerado como objetivo, como invisible y natural, buscando dar a conocer todo lo que abarca la palabra violencia. De ese modo, tal y como veremos, en su literatura encontramos un acto de compromiso –entendiendo por tal la capacidad de un autor de hacer a su obra partícipe de los problemas de su tiempo (Soldevila Durante, 1982) – al provocar que sus novelas dialoguen con la realidad contemporánea y pongan en cuestión el relato y lo que es aceptado como verosímil en nuestras sociedades.

2. CONTRA EL DISCURSO DOMINANTE: MARTA SANZ Y BELÉN GOPEGUI

2.1. *Marta Sanz: No tan incendiario*

Las reflexiones acerca de la violencia simbólica, su discurso y su relevancia en el ámbito cultural, especialmente en la narrativa, conforman uno de los pilares de *No tan incendiario* (2014), declaración de intenciones y poética de la escritora Marta Sanz. En este ensayo pone en tela de juicio el panorama cultural e incluso cuestiona su propia literatura. A modo de voraginoso *collage*, desordenado pero pese a ello claro en sus premisas, la autora prepondera en este texto la importancia de plantear más preguntas que respuestas, considerando el papel del escritor, del lector y de la industria cultural en la actualidad. En este sentido, expone que inevitablemente el texto literario se sitúa dentro de un marco ideológico en el que, lógicamente, también se inscribe su autor. Al lector, por su parte, le exige un papel activo, debido a que la incesante producción de literatura de masas lo ha reducido a mero comprador. En

cuanto a la industria editorial, describe su actividad en el presente como censora de la producción literaria, ya que es la encargada de adjudicar qué tipo de literatura puede o no ser publicada dependiendo únicamente, en muchos casos, del número de ventas.

Según este ensayo, que dialoga con *Sobre la violencia...*, la cultura está compuesta por esta facción simbólica, puesto que "como artefacto ideológico conforma la visión del mundo y el espacio sentimental de los seres humanos [...] y deja un poso que nos mueve a unos procedimientos determinados de acción. O de inacción." (2014, pp. 30-31). De ahí que, de acuerdo con Žižek, denuncie el discurso hegemónico al considerar que se encuentra dentro del ámbito literario. Un ejemplo es la manipulación ocasionada por la violencia simbólica en el discurso, Marta Sanz acusa un "robo de nuestro lenguaje: *solidaridad, compromiso, libertad*¹". Podemos advertir que el campo semántico de estas palabras está relacionado históricamente con un discurso opuesto al dominante, pues se encuentra vinculado a las protestas sociales. Debido a la violencia simbólica, estas pierden su relativa inocencia para cargarse de connotaciones que no pongan en cuestión la jerarquía social en la actualidad. En su opinión, la adulteración de estas palabras responde a "los padres, el discurso hegemónico, [que] cargan interesadamente el lenguaje de significados espurios para manipular a los hijos" (2014, p. 45). De hecho, a lo largo de toda su trayectoria narrativa sus personajes se encargan de aportar un prisma distinto al lenguaje, una perspectiva diferente a la que presenta el discurso hegemónico y a lo que este legitima como "bien común", cuestionando sus principios. Por ejemplo, en *Daniela Astor y la caja negra* (2013) se muestra lo que significó ser mujer en los setenta en España, luchando contra el estereotipo con el que se construyó la identidad femenina en aquella época, vinculada a fenómenos culturales como el "destape" o a debates sociales como el del aborto.

Para la escritora es necesaria la crítica y la reflexión dentro del discurso literario debido a que "la ideología hegemónica y los discursos del poder pasan desapercibidos y se integran en el concepto de *normalidad*" (2014, p. 41). Es decir, pasan inadvertidos como discursos políticos por encontrarse camuflados en el propio discurso hegemónico, en apariencia neutral. En cambio, cualquier discurso que no comparte los principios del anterior sí es marcado como político. Es por eso que tanto en el discurso de uso común como en el literario, existe cada vez más "una conexión semántica entre democracia y capitalismo" (2014, pp. 45-46). El solapamiento de estos dos conceptos sería una muestra del poder que ejerce la violencia simbólica en

¹ Aquí y en lo sucesivo, en cursiva en el original

el lenguaje. En consecuencia, reivindica una escritura que determine el “pensar en el ahora y en el aquí, [...] por reconocer el peso y el volumen de nuestras alienaciones cotidianas” (2014, p. 42). Por esta razón, como profundizaremos más adelante, su escritura se adentra en la redefinición de lo que significa la “alienación” en la actualidad.

Marta Sanz es consciente de que como escritora participa en la creación de un imaginario cultural, de modo que evidencia el contenido político de cualquier tipo de literatura, incluso de la que se declara a sí misma como imparcial, como no marcada ideológicamente: “la política tiene que ver con la vocación de las palabras de intervenir en lo público” (2014, p. 83). La literatura como conjunto de discursos opera en lo público por medio del imaginario y, por tanto, posee una función política.

Dentro de este discurso hegemónico o invisible, ella misma se sitúa contra uno de sus fundamentos: la responsabilidad de los individuos tanto de su bienestar como de su sufrimiento sin tener en cuenta el entorno económico y social en el que viven y del que provienen. Describe a los productores de este discurso como “seres arcangélicos que venden miles de libros en los que gorjean de cómo la tristeza sólo llama a la tristeza igual que la riqueza llama a la riqueza y de cómo somos responsables de nuestra angustia, ansiedad e insomnio” (2014, p. 71). El imperativo de que todos los sujetos deben ser exitosos, de forma consciente o no por parte de sus productores, se inscribe dentro del discurso hegemónico, ya que refuerza la oposición binaria del triunfador frente al perdedor. La literatura de Sanz se ocupará de evidenciar este supuesto mostrando como la violencia simbólica, implantada en el lenguaje en todas sus formas, afecta en la vida personal y profesional de sus personajes, característica que no solo se encuentra en *Animales Domésticos*, como veremos, sino también en la ya citada *Daniela Astor y la caja negra*, en la que se trata el imaginario cultural de los años setenta en España, atravesado por un lenguaje que silenciosamente oprime a la mujer y que encuentra resquicios donde colarse en el presente. Asimismo en *Farándula* (2015), aparecen personajes vinculados al mundillo actoral que participan en el discurso dominante, siguiendo la premisa del triunfo – vinculada al tópico de la persona hecha a sí misma y a la interpretación de la vida como competición– así como todos los moldes impuestos por el discurso hegemónico en la sociedad, que van desde el obsesivo cuidado del físico hasta la cuidadosa exposición pública.

En oposición a este tipo de discurso, y a la violencia simbólica inscrita en él, la escritora defiende una literatura contra la “anestesia” cuya función ha de ser la de

intranquilizar al lector. De ahí que Sanz confíe en “el poder transformador de lo literario” (2014, p. 23), ya que la realidad, en calidad de relato contado por uno mismo, se transforma si la forma de conceptualizarla y narrarla es distinta: “los cambios en la realidad derivan en cambios en la manera de acercarse, mirar y contar la propia realidad” (2014, p. 86). En consecuencia, plantea la literatura como campo de batalla contra lo que ella llama el “discurso invisible”, en el cual todos los escritores se posicionan conscientemente o no: “todos los que toman la palabra y la proyectan desde el ámbito de su intimidad hacia el espacio público se construyen a favor o en contra de la ideología dominante” (2014, p. 128).

2.2. Belén Gopegui: Un pistoletazo en medio de un concierto

En relación con los imaginarios culturales, Belén Gopegui en su ensayo *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008), subtulado significativamente *Acerca de escribir de política en una novela*, explica las elecciones literarias por las que ella opta y considera la dificultad que ha tenido y tiene la narrativa para aunar política y literatura. En su texto, que tuvo como origen una ponencia universitaria, Gopegui da voz a un joven militante político español llamado Diego. Mediante este acto de ventrilocuismo, expresa su pensamiento respecto a los temas que mayoritariamente ha tratado y trata la literatura del siglo XX y XXI, reflexiona sobre la verosimilitud desde la *Poética* aristotélica y analiza el concepto de “bondad” en relación con la literatura. Después de utilizar esta voz ficcional, recupera la propia para reafirmarse en sus conclusiones.

La autora utiliza una cita de la irónica *Memorias de un antisemita* (1988), del escritor Gregor Von Rezzori, para explicar cómo a lo largo del siglo XX e incluso en estos comienzos del siglo XXI los temas que más ha valorado el canon o que se han considerado de alta calidad literaria han versado sobre el “vaivén del entusiasmo y el decaimiento: tratan de la vergüenza, de los sentimientos de culpa, de las reservas [...], tratan de todo lo que los burgueses decentes utilizan para que sus vidas sean interesantes (2008, p. 17). Alude así a que la llamada “alta literatura”², en su mayoría, trata temas como la soledad, la maldad o el adulterio como si estos dilemas

² Según Gopegui, para explicar el concepto de alta literatura hay que aludir a que “quien dio nombre a lo alto y a lo bajo fue quien controlaba, quien golpeaba desde caballos o drones o qué importa. La respuesta es entonces que no se puede hablar de alta y baja literatura sino de quienes así las nombran” (2014, Enero). Análoga opinión mantiene Ignacio Echevarría, para quien “el canon es una construcción impersonal, colectiva, en la que intervienen agentes más o menos reconocibles [...] determinados, en muy superior medida de lo que están dispuestos a reconocer, por un factor tan difícilmente evaluable como es la ideología dominante, a menudo camuflada bajo el disfraz de lo que se entiende por «gusto»” (2014, Enero).

fuesen propiamente humanos, alejando a la política de ser una característica, también, de lo que significa existir como individuo en una sociedad. De hecho, en su opinión, apenas encontramos novelas consideradas canónicas que incluyan la política si no es de forma rebajada, en el subtexto. Por consiguiente, escribir acerca de política es peligroso en la narrativa del siglo XX, en la medida en que en esta época el "gusto" se encuentra únicamente situado en el tratamiento de una serie de temáticas predeterminadas. La literatura que introduzca elementos políticos no podría estar inserta en el canon ni ser considerada alta literatura, puesto que no seguir el discurso dominante parece restringirle el acceso a estas esferas.

La autora expone, de acuerdo también con el razonamiento de Marta Sanz, que "la prohibición de la política es, como siempre, la prohibición de una política determinada aunque nadie la enuncie con claridad" (2008, p. 18). De esta forma Gopegui, describe la narrativa canónica del siglo XX como "insuficiente e inverosímil", precisamente por "la prohibición de la política" (2008, p. 28) a la que se ha visto sometida. El hecho de mostrar el contexto político y social como algo ajeno a los personajes, sin que este influya en la intimidad y en los dilemas de estos mismos, es para la autora una señal de inverosimilitud. La verosimilitud que acoge la alta literatura es, en realidad, tan solo una propuesta de verosimilitud que ha impuesto el discurso dominante, en el que lo político no parece tener peso en la vida de los personajes, dividiendo el mundo interior del exterior. De ahí que, en su opinión, no incluir la política en el escrito literario es amputar una parte la perspectiva que tenemos respecto a la sociedad -o, como ella misma señala, "la mitad de la mirada (2008, p. 28) -.

La autora describe los temas favorecidos en la narrativa -la soledad, el amor, la nostalgia, la muerte, etc. -, como "jardines" y el contenido político como "presos". Declara entonces: "quiero las historias de presos, y quiero los jardines. Quiero, a ser posible, las historias que cuenten la relación directa, clara, nítida, entre los presos y los jardines" (2008, p. 29). Por este motivo, podemos observar cómo, al igual que en la narrativa de Marta Sanz, lo que le ocurre a sus personajes en la vida íntima no se aleja de lo que ocurre en el contexto histórico-social, pues el mismo contexto forma la escala de valores y concepciones de mundo que configura a sus personajes. En palabras de Francisca López referidas a sus novelas *La conquista del aire* (1988) y *Lo real* (2001), "la libertad del individuo aparece conectada con el sistema de valores morales prevalente en las democracias contemporáneas económicamente

desarrolladas, y tal sistema de valores se relaciona a su vez con las estructuras políticas y económicas en que se asientan estas sociedades” (2006, p. 54).

En su diálogo con la *Poética* de Aristóteles, Gopegui afirma que “lo verosímil tiene que parecerse a lo verdadero [...]: la verosimilitud funciona más como una propuesta, y seguramente como una normativa sobre cómo deben ser las cosas que como una medida de la verdad en las mismas”. Cataloga así a la verosimilitud como elemento dentro del campo de batalla literario del cual hay que apropiarse, ya que “es un concepto ideológico que limita con la verdad” (2008, pp. 31-33). De esta manera, añade que el discurso hegemónico instauro el tratamiento de ciertos temas como inverosímiles, con lo que, por ejemplo, “escribir acerca de individuos que pretenden instaurar un nuevo sistema sin tratarles de totalitarios, enfermos, ingenuos, etc. es como un pistoletazo en medio de un concierto” (2008, p. 18). De ahí que para realizar una literatura realmente verosímil de personajes que apoyen una causa política no pueda ser partícipe solamente un individuo, sino una red de personas, un colectivo, característica manifiesta en algunas de sus novelas como *El padre de Blancanieves* (2007), que narra la unión de distintas personas en asambleas para canalizar actos reivindicativos –antes del fenómeno del 15M–, *Acceso no autorizado* (2011), que muestra la cooperación de distintos individuos individualmente y a través de la Red, o *El comité de la noche*, tal y como veremos a continuación.

En definitiva, para Gopegui, lo que es aceptado como verosímil en la alta literatura dista muchas veces de la realidad social que se vive en el momento. Acusa a los escritores que no toman conciencia del contexto histórico en el que desarrollan su obra de ser partícipes del discurso hegemónico, ya que invisibilizan de esta forma la violencia sistémica que ocupa lugar en la sociedad, puesto que “lo verosímil tiene que parecerse a la realidad, los dueños del discurso dominante pueden inclinar la verosimilitud hacia un lado o hacia otro, pero no pueden convertir una *villamiseria* en un barrio encantador o sugerir que un solo individuo cambiará las reglas del sistema” (2008, p. 39).

3. HACER VISIBLE LO INVISIBLE: SOBRE ANIMALES DOMÉSTICOS Y EL COMITÉ DE LA NOCHE

3.1. Las clases importan: Animales domésticos

En *No tan incendiario*, Marta Sanz subraya que “pese a proponer una reflexión sobre los géneros, aún confío en el realismo como marco ético y estético” (2014, p. 93). Esta confianza parece materializada en *Animales domésticos* (2003), donde

desde el realismo más crítico y un narrador omnisciente que va filtrando la voz de cada uno de los personajes se traza a modo de sátira la vida de una familia madrileña. Aunque la novela se enmarca a principios del siglo XXI, en unos años de bonanza económica, perfectamente podría haberse escrito en nuestro presente de crisis, pues las características que describe y en las que se sitúa no solo no han caducado, sino que se han extendido y agrandado con la actual coyuntura. De hecho, quizá gran parte de la fuerza de su mensaje resida en el hecho de haber sido capaz de detectar el impacto en la sociedad de ciertos comportamientos capitalistas en un momento en el que sus efectos no eran tan visibles, a modo de trágica e irónica advertencia destinada a no confiar en la prosperidad y la fe en el crecimiento ilimitado.

Se nos presentan los personajes de esta novela inmersos en acontecimientos que, pese a que puedan parecer comunes y ordinarios –una situación de desempleo, un despido, un esquirol que denuncia a sus compañeros, etc. –, son muestra de la violencia sistémica más habitual y naturalizada. Todo ello se presenta en un marco en el que, tal y como ha señalado Simó, “las breves secuencias de focalización interior que se suceden revelan cómo los personajes se ven a sí mismos y a los demás, desgranando así uno de los temas fundamentales de la obra, el de las relaciones humanas” (2014, p. 49). Así aparecen Elías –que se considera inútil y fuera de la sociedad por no tener trabajo, y se verá obligado, guiado por el mantra del discurso dominante, a intentar convertirse en un empresario “dueño de su destino”– y su hermano Esteban –que trabaja de obrero pero cree no estar dentro de la clase proletaria, tratando por ello con condescendencia a sus compañeros–. A su alrededor pululan toda una serie de personajes, entre los que destacan Lucrecia –su anciana madre, a la que Elías, sumergido en una espiral de egoísmo, llegará a robar–, Carola –pareja de Elías, que termina por renegar de él y comenzar una relación amorosa con su hermano Esteban tras la muerte del paterfamilias, Julio– o Marcela –su manipuladora hermana, quien no se siente considerada por su familia y ha decidido dedicar su vida a la maternidad y a su marido, lanzando reproches morales a todos los integrantes de la familia–. La felicidad de estos individuos se centra en conservar una vida doméstica placentera, propósito agujoneado por el dinero y la lucha por desempeñar el trabajo con dignidad, de acuerdo a unos ideales que se tambalean.

La novela comienza con una sátira dedicada a lo políticamente correcto y a las luchas contra la violencia subjetiva. Elías ha acudido al centro social del ayuntamiento para intentar buscar una solución a la situación de desempleo a la que se ha visto condenado tras un despido y se encuentra en una sala que el narrador describe a

través de la larga enumeración de todos los carteles que se encuentran pegados en sus paredes:

Murales mentirosos, negrito y blanquito cogidos de la mano, todos los camellos del barrio convertidos en hermanas de la caridad, somos diferentes, somos iguales, los moros vinieron a caballo y con gorros rojos segaron cabezas, [...] vamos a luchar por que el mundo esté definitivamente bien hecho, organicemos una guerra humanitaria, es urgente, [...] siente un pobre a su mesa, todavía sirve eso y un millón para el mejor, los banqueros ya no son como en *Mary Poppins*. (2003, p. 17)

Así, la violencia que el sistema ha ejecutado y ejecuta sobre Elías parece diluirse ante las muestras de violencia subjetiva, poniendo de manifiesto cómo la exclusión social que amenaza al personaje parece quedar en un segundo plano. Mientras permanece en el centro social, en un programa sugerido por la oficina del paro, Elías ha de escuchar cómo su interlocutor achaca sus problemas laborales a su propia autoestima. No hay recoveco para la vida íntima, pues está ligada al trabajo, y la culpa siempre es atribuida al propio individuo. Progresivamente, Elías irá admitiendo, condicionado por el discurso dominante que le rodea, que toda su desgracia ha sido provocada por él mismo. La violencia simbólica afectará hasta tal punto al personaje –haciéndole interpretar una situación profesional no dependiente de él como un problema personal del que es responsable– que, como ya ha sido apuntado, terminará por formular como propósito ser un *self made man*, un hombre hecho a sí mismo, un triunfador en contraposición al perdedor que cree ser. Las características que debe tener para superar su pretendido fracaso van desde su físico hasta en imponerse a los demás: “idea, imaginación, novedad, dinero, energía, orden, disciplina [...] respeto, seguridad, quizá la compra de una bicicleta estática” (2003, p. 118). Este discurso se confronta con las opiniones de Lucrecia, que tiene claro que las decisiones las toma el que puede y que no hay, por tanto, capacidad de decisión porque solo se puede hacer lo que la sociedad capitalista, según la posición de cada cual, permite: “Lucrecia, al ver a su hijo mayor, se pregunta si la capacidad de decisión sólo tiene lugar en las páginas de los libros; aquí, en esta salita de estar [...] uno sólo hace lo que tiene que hacer, lo que puede hacer” (2003, p. 20).

Por otra parte, Esteban, carente de cualquier conciencia de clase, contrasta con su compañero Jarauta, un obrero que, al no haber partido de las mismas oportunidades y haber crecido en un contexto mucho más pobre, no ha tenido otra opción de supervivencia que no sea dedicarse a ese empleo –y a otros, para poder subsistir ante el sueldo precario–. Esteban, además de tratar en un primer momento a todos sus compañeros con un halo de superioridad, como si todos fuesen “Jarautas” en serie, cree estar situado por encima de la escala social de estos trabajadores. Se

niega a trabajar horas extras al no necesitar ese dinero y ve en este tipo de conducta una actuación revolucionaria en la que él mismo cree estar situado: "En realidad, la revolución nunca la hizo el proletariado" (2003, p. 47), llega a señalar. A este posicionamiento del personaje, que ha cursado la educación secundaria y se ha negado a terminar la Universidad en un mundo cada vez más precario, en el que los títulos universitarios progresivamente valen menos en el mercado laboral –"el mundo está lleno de licenciados que barren las calles" (2003, p. 175), afirma–, contribuye también su formación cultural, configurada, entre otras cosas, por visiones míticas del mundo obrero como las conformadas por películas de Ken Loach o títulos como *La conquista del pan* (Piotr Kropotkin, 1892). De este modo, Jarauta y Esteban representan dos figuras diferenciadas del mundo obrero: por un lado, el primero representa a quien se plantea, solo en ocasiones, la obligación de emplear su tiempo en trabajos que le desgastan físicamente y no le permiten llevar una vida acomodada –de hecho, incluso por momentos parece agradecido por su propia explotación, por la posibilidad de tener más de un trabajo para obtener dinero, "pero no un dinero de codicia, sino un dinero de necesidad" (2003, p. 120)–; por otro, el segundo es el estereotipo del trabajador que se siente superior por haber elegido ese camino de forma voluntaria, tener el colchón económico de una familia que lo podría respaldar en caso de necesidad y ser capaz de reflexionar sobre la visión estereotipada del obrero hasta el punto de no verse presentada en ella. Ahora bien, toda esta situación cambia radicalmente tras la muerte del padre de Esteban, que comienza entonces a aceptar horas extras y a observar su posición como precaria, evidenciándose con ello que, pese a su consideración, su situación es análoga a la del resto de trabajadores y todos, incluso quienes no son conscientes, están sometidos a la misma alienación.

Si el desarrollo de Elías está condicionado por su despido y su posterior reconversión, el de Esteban procede de su actitud tras la muerte de Jarauta en un accidente laboral por culpa de una furgoneta en mal estado. Ante semejante situación, la plantilla decide hacer una huelga y denunciar a su jefe, huelga que desbaratará Esteban, convencido de no ser como sus compañeros, avisando de ello a su superior, lo que no solo tendrá consecuencias en su vida profesional, sino también personal, puesto que Carola, la expareja de su hermano Elías, decide también abandonarlo, repudiando su conducta. Se evidencia así que una de las claves de lectura para la sátira que realiza Sanz es que, como explica Marta Simó, "la exploración existencial es tan importante como la representación de las circunstancias sociales en las que viven inmersos sus personajes y que, inevitablemente, determinan en mayor o menor medida el curso de sus vidas" (2014, p. 38). Las elecciones privadas y personales

están unidas indudablemente al contexto histórico-social que sus personajes sufren, la política se encarna en las actitudes y alienaciones cotidianas de los personajes, preocupados únicamente de intentar llevar una vida feliz –“los trabajos de los hombres no son más que una lucha por la felicidad doméstica” (2003, p. 175)– en una sociedad en la que apenas existe el futuro, ni el pasado, tan solo un incuestionable presente en el que las horas deben estar repletas de productividad y no existe el tiempo muerto:

La ciudad está poblada de fantasmas a causa de la acumulación de desapariciones violentas, de atentados contra el sentido del tiempo de los transeúntes [...] se perderá la costumbre de cavilar sobre el pasado y las horas muertas, y todo será actividad incesante, movimiento inmotivado, presente agotador. (2003, pp. 68-69)

Frente a la claudicación de Elías y Esteban ante la violencia sistémica, solo Carola y Lucrecia opondrán resistencia hacia el discurso dominante, bien el de la mitologización del obrero y su estereotipo –producido siempre desde la condescendencia–, bien el de la superación personal para más tarde reproducir la opresión hacia los empleados, legitimado en esa idea de que quien ha conseguido sus metas gracias al progreso personal tiene superioridad para imponerse sobre los demás. Esta oposición a la violencia simbólica es mostrada de forma paradigmática por Lucrecia en una conversación con su hijo Esteban, en el que explica la razón por la cual Carola le ha abandonado a él y a su hermano: “No hay respeto. No hay reconciliación. Los débiles acaban por asumir el discurso del más fuerte. Tú eres un pez muy pequeño, Esteban, que se ha creído grande, y has conseguido que Carola sienta lástima, porque no sabe si eres tonto o malo” (2003, p. 218).

3.2. La resistencia o la organización contra la violencia: El comité de la noche

Tomando como punto de partida un hecho referencial que se explicita antes del prólogo –una noticia publicada en 2012 por *Europa Press* sobre una multinacional farmacéutica que plantea ofrecer un salario semanal a aquellos parados que quieran donar su sangre–, Belén Gopegui elabora una novela difícil de catalogar genéricamente –¿*thriller* político? ¿novela social con tintes negros?– que utiliza como símbolo precisamente la sangre.

En un primer momento, *El comité de la noche* (2014) se nos presenta como un documento en reposo cuya activación ha sido decidida por una organización que finalmente ha decidido difundirlo. La estructura de la narración se divide en dos

partes: en primer lugar encontramos un monólogo titulado "De Álex", basado en la visión de una mujer separada que ha sido obligada a volver a casa de sus padres junto a su hija y que hace un tiempo se ha introducido en una organización clandestina; en segundo lugar, con el título "De Carla", se narra cómo una mujer que responde a este nombre, antigua trabajadora en un laboratorio de hemoderivados, acude al escribidor, título que recibe el hombre que, queriendo borrar su voz en todos los escritos para cedérsela a sus clientes, toma nota y redacta las memorias de aquellos que acuden a su despacho. Esta parte, más extensa y compleja, hibrida la narración de Carla y las conversaciones que tanto ella y el escribidor mantienen: sus vivencias deben estar narradas en tercera persona, separadas de los pensamientos que el redactor conserve acerca de ella y su historia –a lo largo del texto estas intervenciones aparecen en cursiva, como recurso para separar este espacio y tiempo distinto–. Dentro de este segundo bloque de la obra se encuentra, en la parte final, la "Carta de Uno", un personaje que Carla conocerá en Bratislava, lugar donde se ubica la empresa en la que ha estado trabajando pues tuvo que emigrar de España por motivos profesionales.

El núcleo central de la narración se encuentra poco después de la hospitalización de la sobrina política de Carla, por la que esta siente una especial unión. Enterado de este suceso, Gustav, el superior del laboratorio hemoderivado en el que la protagonista trabaja, le ofrece movilizar el trasplante que necesita la pequeña si ella accede a corromper las muestras de plasma en la sangre que debe analizar. El objetivo de ello es que el laboratorio, que depende del Centro de Transfusión público de Bratislava, pierda credibilidad alegando una escasez de plasma válido y pueda privatizarse, es decir, convertirse en empresa, comerciando así con la sangre de la población en su provecho y dinamitando una parte del sistema público de sanidad del país. Como se puede observar el problema ético que se presenta –acceder o no al chantaje del superior– va unido al dilema político. La moral no está exenta del planteamiento ideológico que tiene cada personaje.

El hecho de privatizar esta empresa –y todos los poderes que obran para ello, pues los intereses de Gustav están secundados por una multinacional que quiere negociar con él– es tomado en la narración como un acto de violencia sistémica, no solo por sus métodos coercitivos, sino porque acceder a los intereses del capital afecta negativamente a toda la ciudadanía, que observaría cómo silenciosamente la sangre que dona de forma voluntaria o bien a cambio de una remuneración es convertida en dinero por las multinacionales a través de la venta a los hospitales:

Su violencia es tan constante que parece natural. Y además usan su propia clandestinidad, su dinero negro, sus reuniones opacas. Otras veces se limitan a llamarlo financiación, programa de socios, etcétera. Lanzan globos sonda y cortinas de humo, eligen chivos expiatorios, utilizan los distintos servicios de inteligencia de que disponen, algunos oficiales y otros no tanto. (2014, p. 152)

La organización de Álex, enterada de la situación a la que está siendo sometido este laboratorio de Bratislava, decide actuar, ponerse en contacto con Carla y luchar contra la situación creada. Le ofrece seguridad cuando la tesitura se complica, pues ante las dudas del personaje los esbirros de la multinacional comienzan a acosarla para que ceda a corromper las muestras de sangre. Es en este momento cuando aparece Uno, participante en la organización que trabaja como hostigador de deudores a tiempo parcial, ciudadano que ha observado cómo Bratislava ha virado del socialismo a la democracia guiada por el capital. Sus opiniones, ante la dubitativa Carla son más rotundas: "En el capitalismo el dinero no es intercambio, es violencia", "No es la sangre, es el abuso que representa" (2014, p. 157), etc.,

La sangre, propia de cada ser humano y que circula en todo individuo es la que está en juego, significativamente, como elemento de compra-venta. No se utiliza como metáfora sino como sustancia con unos valores que sobrevuelan la propia novela, simbólicamente y de forma no figurada: comerciar con la sangre significa literalmente vender una parte del propio individuo, de aquello que le hace humano. La autora explica que ha utilizado precisamente este fluido por lo que la sangre significa como historia y memoria de una sociedad: "Al elegir la sangre traté de contar que la sangre es el centro de la vida, es la tinta con que nos escribimos, y cuando la vendemos, vendemos nuestra historia" (2014, Octubre). Utilizar este concepto otorgándole importancia de forma directa permite modificar la percepción que el lector tiene sobre ella, pues desautomatiza sin metáforas ni deformaciones lo que significa la sangre únicamente mediante la narración. El lirismo propio de la prosa de Gopegui recorre toda la novela, pero sin aplicarse a la sangre, que se conforma como símbolo llanamente por ser lo que es: esencial para el ser humano y "tinta con que nos escribimos" (2014, Octubre).

En sus conversaciones con el escritor, cuando Carla relata lo que le ocurrió en Bratislava, ya se muestra definitivamente convencida de que experimentó una historia de violencia –"no estoy en contra del intercambio. Estoy en contra de que la moneda que usa el mercado esté hecha de sudor y violencia. Y estoy en contra de que arrasen con lo común" (2014, p. 138) –, refiriéndose, de nuevo, a una violencia que va más allá de la física. Para ilustrar esta violencia sistémica en los ataques a la sanidad por

parte de multinacionales y en la propia rutina diaria, resulta interesante la primera parte de la novela, en la que Álex narra su día a día en la ciudad de Madrid y describe la actualidad como una época destinada básicamente a producir, pues en caso de no hacerlo el individuo queda expulsado de la sociedad. Esta percepción del trabajo configura, íntimamente, a un ser más alienado, sin tiempo para empatizar con los demás:

Es el tiempo improductivo, el aire que hemos de respirar porque no hay tiempo neutro, porque o producimos o no producimos, o trabajamos o estamos en paro o bien hemos entrado en el grupo de los nuevos replicantes, creados para hacer los trabajos peligrosos, más ágiles, más fuertes, aunque sin ninguna empatía. (2014, p. 51)

La "bondad", que como hemos citado antes es un concepto importante en la obra de Gopegui, es amenazada por la violencia sistémica, que progresivamente consigue que la ley respalde al capital en vez de al ciudadano: "se promulgan leyes que premian a quien se hizo fuerte a costa de otros y castigan la inocencia, el desamparo. Mientras tanto, los procedimientos con que el capital asfixia el trabajo no se tocan" (2014, p. 46). Resulta llamativa esta última parte que citamos: "no se tocan" por el funcionamiento conjunto de la política con el capital, porque este segundo impone sus demandas al cuerpo político, lo cual ocurre en esta novela. También porque esta violencia sistémica toma forma en el lenguaje, tal como hemos explicado, a través de la violencia simbólica, lo que divide a los individuos en productivos e improductivos de cara a la sociedad. Álex, que pese a sus estudios y su currículum no encuentra trabajo, llega a declarar: "he dejado de encontrar una forma de ganarme la vida. Si no la gano, la voy a perder; no hay término medio" (2014, p. 28).

Para contrarrestar estos tipos de violencia la opción que se presenta es la resistencia, en lo que se basa la organización cuyo objetivo es impedir la venta de sangre. La resistencia ha de ser verosímil y por eso es un colectivo el que la lleva a cabo, pues no es verosímil que en la narrativa un único individuo luche contra todos los poderes del capital. Este "comité", obligado a la clandestinidad por el hecho de ir contra el capital con métodos directos, es definido en la novela como "una herramienta no neutral de la lucha de clases: somos su fantasma, lo que más temen que suceda, por lo que nos vigilan desde hace siglos [...], sólo una parte de ese espectro que recorre el mundo una y otra vez allí donde existe la opresión de unas personas sobre otras" (2014, p. 206). Así, la alternativa ante el discurso hegemónico basado en la competitividad se presenta en la unión de individuos contra la violencia sistémica que lo provoca.

Por último, la creación de otro imaginario colectivo es un tema fundamental. No solo es uno de los propósitos a los que se dirige esta novela, que se evidencia comprometida con la realidad más reciente, sino que se expresa explícitamente la importancia de elaborar un imaginario alternativo dentro de la narración, un imaginario en lucha dentro del campo de la verosimilitud. Para ello, con la intensidad propia del lirismo que caracteriza a esta escritora, se utiliza el aparente oxímoron de un "candil de nieve":

Ahora que parece que todo se puede decir: candil de nieve. No lees una combinación imposible de palabras, sino la señal que, al escapar a los sentidos exactos de las cosas, apunta a lo que se dibuja en la distancia. Candil de nieve, intuyes qué puede ser, lo percibes aunque la silueta no está completamente nítida. Es entonces cuando averiguas que algunos objetos para ser vistos requieren de tu colaboración, y empiezas a darte cuenta de que lo que nos pasa no está separado de lo que pasa, ni viceversa. [...] Puedo verlo allí, en el punto donde se corta lo que sé con lo que no sé todavía, y no me escapo de todas esas otras palabras al decirlo sino que busco la intersección contigo, conmigo. Candil de nieve porque, mirad, las metáforas que ya conocemos, las cosas que existen simplemente [...] están llenas de significados que tal vez no queríamos. (2014, p. 16)

Se proclama así que el contexto político, social e histórico no está separado del individuo ni de sus actos. Al mismo tiempo, se ilustra cómo el lenguaje está viciado de connotaciones que, posiblemente, la ciudadanía no ha agregado, sino que han sido aportadas por la violencia simbólica. Finalmente, el escribiente tras el relato de Carla apuesta por tomar su voz, por no excluir sus opiniones de la propia redacción en un acto de responsabilidad: para no olvidar, para visibilizar y hacer recordar el pasado o la realidad más reciente que es donde se encuentra para este la responsabilidad del escritor, ya que "escribir es traer de vuelta a los expulsados del presente" (2014, p. 77). De esta forma, la escritura se configura como acto de resistencia haciendo que la violencia se materialice y exista, pues si nadie la nombra, aunque los individuos la vivan, es como si no existiese:

Escribir, voy sabiendo, es convocar el fantasma. La escritura es emulsión de lo no iluminado, rastro que deja en el papel o en la pantalla lo que teniendo existencia no aparece hasta que lo escribimos. [...] Escribir es fantasma, es convocar un tiempo asesinado que vuelve porque no se resigna. La aparición, lo que tiene presencia aun cuando ya no exista, trae siempre una tarea por hacer. (2014, p. 161)

4. CONCLUSIONES

El escritor Gonzalo Torné opina que en la actualidad estamos asistiendo a la eclosión de un gran número de "novelas sociales", lo que no quiere decir que sean "políticas". Basa esta afirmación en que para él las novelas políticas se distinguen de

las primeras en que “no solo aspira a ser un espejo recorriendo el camino”, sino que es “aquella que se pregunta por las causas, depura (de manera compleja) responsabilidades y apunta hacia posibilidades de desarrollo colectivo. Si se quiere se trata de una novela armada ideológicamente” (2015, Diciembre). En cambio, la novela social, según su opinión, solo expone la problemática como telón de fondo, sin preocuparse por los motivos que la causan. Como se ha demostrado, *Animales domésticos* y *El comité de la noche* pertenecerían a la clasificación de novela política, pues examinan qué significa la violencia sistémica y simbólica en la actualidad, y achacan a la configuración violenta del sistema parte de las culpas de esta sociedad. Lo hacen, eso sí, desde distintas perspectivas, diferentes pero a la vez intensamente vinculadas: mientras que Marta Sanz se ha centrado en lo particular, en el microcosmos de una familia explicando lo no extraordinario, desde la “animalización” de estos seres domésticos –y, gracias a un oído atento, la coloquialidad de estos personajes–; Belén Gopegui lo ha tratado con un relato global, lírico, que se puede insertar en cualquier sociedad occidental –aunque partiendo en ocasiones de lo cotidiano con el personaje de Álex para explicar cómo afecta esta violencia en el día a día–. Las dos narraciones desde lo particular –el día a día de un obrero y los discursos que se le presentan– y lo global –el funcionamiento de las multinacionales– se complementan para explicar qué es la violencia o las distintas violencias según el sentido que le otorga Slavoj Žižek y que hemos utilizado a lo largo de esta investigación.

Para realizar esta visibilización del discurso dominante y de la violencia sistémica, han utilizado una técnica tan estudiada como necesaria en la literatura: el extrañamiento. Qué mejor forma para evidenciar la experiencia cotidiana del discurso hegemónico y de la violencia sistémica que, desde el poder simbólico que poseen estas escritoras, utilizar la forma y el contenido, elementos inseparables, para hacer “extraño” y alterar la percepción de lo que se ha naturalizado como normal y habitual: el extrañamiento es así utilizado para desactivar y señalar el discurso dominante. No en vano, este tipo de novela requiere un lector activo o, en cierto modo, trata de activar al lector recordándole cuántas de las nociones que tiene respecto al mundo están mediatizadas y provienen del discurso invisible.

El cómo y el por qué, el contenido y la forma, son elementos fundamentales para estas escritoras, que buscan una renovación en la narrativa desde todos sus campos: los personajes, las temáticas, la verosimilitud, la importancia del étimo de cada palabra y el significado último que ha adquirido... Y ante todo, desde el campo del compromiso y la responsabilidad que les da el saberse productoras de discursos y,

en definitiva, autoras conscientes siempre desde qué lugar y desde qué posición escriben.

BIBLIOGRAFÍA

ANTÓN FERNÁNDEZ, Antonio J. (2012). *Slavoj Žižek: Una introducción*. Madrid: Sequitur.

BÉRTOLO, Constantino. (2008). *La cena de los notables*. Cáceres: Periférica.

BOURDIEU, Pierre. (2000). *Cosas dichas*. Barcelona: Gedisa.

ECHEVARRÍA, IGNACIO. (2011, Junio 3) La hora del escritor. *El Cultural*.
[http://www.elcultural.com/version_papel/OPINION/29307/La_hora_del_escritor].
Fecha de consulta: 28 de mayo de 2016.

GOPEGUI, BELÉN. (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto: Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid: Editorial Complutense.

___ (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Literatura Random House.

___ (2014, Octubre 7). La literatura no comprometida es aquella que elude preguntarse qué partido toma. Entr. Alberto Gordo. *El cultural*.
[<http://www.elcultural.com/noticias/letras/Belen-Gopegui-La-literatura-no-comprometida-es-aquella-que-elude-preguntarse-que-partido-toma/6886>]. Fecha de consulta: 28 de mayo de 2016.

LÓPEZ, FRANCISCA. (2006). De *La conquista del aire* a *Lo real*: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia. *Letras hispanas: Revista de literatura y cultura*, Vol. 3.1: 54-69 [gato-docs.its.txstate.edu/jcr:70393938-3de8-48af-9579-4bcd6bfadffa/Gopegui.pdf]. Fecha de consulta: 1 de junio de 2016.

LUND MEDINA, Andrés. (2011, Mayo 31). Las violencias del sistema capitalista y la izquierda (Leyendo a Zizek)". *Diagonal*.
[<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=129363>]. Fecha de consulta: 20 de mayo de 2016.

SANZ, Marta. (2003) *Animales domésticos*. Barcelona: Ediciones Destino.

___ (2014). *No tan incendiario*. Cáceres: Periférica.

___ (2016). *Éramos mujeres jóvenes: una educación sentimental de la transición española*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara.

SIMÓ, Marta. (2014). Ética y estética en la novela realista contemporánea: de *Miau* (1888) a *Animales domésticos* (2003). *Pasavento: revista de estudios hispánicos*,

Vol. 2, 1. 33-56. [http://www.pasavento.com/pdf/n3_simo_3.pdf]. Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio. (1982). *La novela desde 1936*. Madrid: Alhambra.

TORNÉ, GONZALO. (2015, Diciembre 21). Novela social sin política. *El Español*. [http://www.elespanol.com/cultura/20151220/88371163_13.html] Fecha de consulta: 25 de mayo de 2016.

VVAA. (2014, Enero 10). ¿Alta literatura?. *El cultural*. [<http://www.elcultural.com/revista/letras/Alta-literatura/33936>]. Fecha de consulta: 29 de mayo de 2016.

ŽIŽEK, Slavoj. (2009). *Sobre la violencia: Seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós Ibérica.