

# Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI

**Francisca Noguero**

Universidad de Salamanca

Écrire n'a rien à voir avec signifier, mais avec arpenter,  
cartographe, même des contrées à venir.  
Deleuze y Guattari (*Mille plateaux*)

Ella quería contar historias del mar, donde  
hay más plástico que plancton,  
e historias de la gente invisible, personas que  
nadie registra porque, por ejemplo,  
no garantizan los buenos climas de inversión.  
Historias que se volvieron invisibles.  
Gabriela Massuh (*Desmonte*)

Résumé · Cet article propose une réflexion sur un corpus de textes narratifs hispanophones publiés au cours des vingt dernières années afin d'étudier comment une fiction narrative peut être marquée par l'empreinte d'un positionnement politique. L'article analyse la façon dont la littérature hispano-américaine récente prend ses distances et rompt avec l'optimisme affiché par la religion du progrès infini et imposé par le dogme du productivisme. L'article offre un ample panorama de la littérature espagnole et hispano-américaine récemment publiée tout en s'attardant plus particulièrement sur les derniers romans du Chilien Matías Celedón, de l'Argentine Betina Keizman et de l'Espagnole Cristina Morales.

**Resumen** · Este artículo propone una reflexión sobre un corpus de textos narrativos hispanófonos publicados en los últimos veinte años para estudiar cómo la ficción narrativa puede comportar la marca del posicionamiento político. Analiza la manera en la cual la literatura hispanoamericana reciente toma distancia y rompe con el optimismo expuesto por la religión del progreso infinito e impuesto por el dogma del productivismo. El artículo ofrece un amplio panorama de la literatura española y latinoamericana recientemente publicada y se detiene particularmente en las últimas novelas del chileno Matías Celedón, de la argentina Betina Keizman y de la española Cristina Morales.

---

## Introducción

Hace doce años publiqué un ensayo titulado “Narrar sin fronteras” (2008) en el que apuntaba los rasgos más relevantes de la narrativa latinoamericana circunscribiéndome al periodo que iba de los años noventa a 2006, límite impuestos a nuestra reflexión por los editores del libro en que aparecieron las aportaciones sobre el asunto. En el capítulo describí a una generación de autores marcada por la globalización y el triunfo del neoliberalismo, fenómenos que regían el orden mundial desde 1989 y que explicaban desde la voluntaria extraterritorialidad a la “ausencia de ideología”<sup>1</sup> presente en la mayoría de las obras del periodo<sup>2</sup>, signadas por lo que, en un ensayo posterior, describí como “utopías intersticiales” (Noguero 2011).

Hoy, tras la caída hace ya trece años de Lehman Brothers y el profundo colapso socioeconómico internacional que este hecho provocó, se

1. En los años ochenta del pasado siglo, numerosos pensadores denunciaron la pérdida de sentido de comunidad (Nancy 1983, Blanchot 1983) y las dificultades para pensar la política en términos tradicionales (Badiou 1985) provocada por el triunfo del liberalismo, lo que llevó a que Lacoue-Labarthe y Nancy editaran volúmenes como *Rejouer le politique* (1981), *Le retrait du politique* (1983) –en la doble acepción francesa de “retirada” y “volver a trazar”–, y a que otros intelectuales propusieran categorías como las de “metapolítica” (Badiou 1988), “lo inestético” (Badiou 1998) o “lo impolítico” (Espósito 1988).
2. Como ya señalé en otras ocasiones, existieron excepciones a esta situación, pues ciertos autores que atacaron muy tempranamente el sistema neoliberal. Es el caso, por ejemplo, de Sergio Chejfec –*El aire* (1992)–, Ana María Shua –*La muerte como efecto secundario* (1997)–, Diamela Eltit –*Los vigilantes* (1994)– o Álvaro Enrigue –*La muerte de un instalador* (1998)–, por poner unos cuantos ejemplos.

ha abandonado el optimismo frente a los efectos de la globalización y se han hecho evidentes las consecuencias del triunfo del capitalismo sin freno: desmantelamiento del estado de bienestar (sanidad y educación desbastecidas de sus recursos básicos, aumento exponencial del paro y los desahucios, subempleo generalizado, ausencia de futuro para los jóvenes), destrucción del medio ambiente (ciudades fragmentadas en *ghettos* y campos devastados por monocultivos tóxicos) e intervención en las economías más frágiles de los grandes consorcios multinacionales. Ante esta situación, en nuestros días se ha impuesto una literatura signada por el “giro ético”, interesada por difundir los microrrelatos de los vencidos y acabar con el preocupante consenso sobre el “estado de las cosas” en que vivimos.

En las siguientes páginas pretendo demostrar esta hipótesis acercándome a algunos ejercicios narrativos publicados en los últimos años. En ellos, la “toma de posición” ante una sociedad definida por la desigualdad corre paralela a la experimentación estética, con lo que manifiestan lo que señala José Luis Molinuevo en *Guía de complejos*: hoy “la estética (al menos la cognitiva) aspira a saber estar en la complejidad (...). La forma de acceder a una realidad compleja es aceptando su complejidad, correspondiéndola mediante un cuerpo instalado en ella” (2011: 7). Estos títulos de resistencia, capaces de crear un espacio desde donde repensar la política, deciden “representar” lo irrepresentable, el “estado de excepción” y el mal para denunciar lo que ocurre en nuestras comunidades (Rancière 2000, 2004, 2014). Caracterizados porque se articulan obligando al lector continuamente a levantar la cabeza del papel (Barthes 2003: 36), revientan la “prosa de Estado” para “ensanchar la percepción de lo real con mundos posibles, dolorosos o desopilantes” (Cohen 2006: 3)<sup>3</sup>.

.....  
3. Se trata, según Marcelo Cohen, de una escritura “insumisa hacia el civismo místico, la presunta novedad de la noticia y una prosa de Estado –característica de la mente pequeñoburguesa– que, en su suficiencia abarcadora, encandila la mirada y la inhabilita para contemplar siquiera una hoja. Por eso agitar la lengua, como ha sido siempre, es despejar el ojo” (2006: 3).

## De aquellos polvos... estos lodos

El neoliberalismo propugnó la asimilación de sus regulaciones socioeconómicas al presentarse como apolítico y desactivar el impulso de cambio inherente al ejercicio intelectual (Rancière 1995). Su triunfo ha conllevado que el pensamiento actual se encuentre profundamente marcado por un consenso en el que se “expulsa lo distinto” (Han 2017), de modo que los dispositivos intelectuales y artísticos polémicos han sido reemplazados por la mediación social y giran en torno a un pensamiento único: el “del Imperio”<sup>4</sup>.

En defensa de una supuesta eliminación del disenso y confiando en los puentes establecidos por la globalización, sus paladines rechazan la confrontación a todos los niveles. Buen ejemplo de ello lo ofrece Nicolas Bourriaud cuando desactiva la potencia social del término *vanguardia* en un párrafo como el siguiente:

Mal que les pese a estos integristas del buen gusto pasado, el arte actual asume y retoma completamente la herencia de las vanguardias del siglo XX, *rechazando el dogmatismo y la teleología*. Esta última frase fue largamente meditada: y ya es el momento de escribirla. [...] Ya no se busca hoy progresar a través de opuestos y conflictos, sino inventar nuevos conjuntos, relaciones posibles entre unidades diferenciadas, construcciones de alianzas entre diferentes actores (2006: 54-55. La cursiva es mía)<sup>5</sup>.

Como consecuencia de este pensamiento, un gran número de obras anteriores a la crisis de 2008 tendían a obviar el elemento político de sus argumentos para priorizar los dilemas íntimos. Así lo sostiene David Becerra Mayor al comentar para el contexto español la que denomina como *novela de la no-ideología* (2013) o “producción literaria característica del capitalismo avanzado”. Pero, advierte el ensayista<sup>6</sup>, la “no ideo-

4. Empleo el término *Imperio* en el sentido en que lo utilizan Hardt y Negri en el popular texto homónimo (2005).
5. En *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo* (2019), Alberto Santamaría realiza una acertada crítica a la destrucción de los fundamentos políticos inherentes a la idea original de “vanguardia” implícita en la declaración de Bourriaud.
6. En la misma línea, Irmgard Emmelhainz enumera como claves de su reflexión en

logía” también es política, pues potencia una depredación que termina fagocitando a los objetos que la critican. De hecho, vivimos en un sistema marcado por el cinismo que, como el *pharmakon* griego, envenena a la sociedad y a la vez ofrece falaces “curas” a esta situación en materia de desarrollo e intercambio cultural<sup>7</sup>. Ante esta situación, Slavoj Žižek ha propugnado el retorno de la “intolerancia” (2007) o, lo que es lo mismo, la vuelta a la “energía crítica”, hoy desactivada por unas instituciones que potencian nuestra *entusiasta autoexplotación* (Han 2014, Zafra 2017).

En la última década, los autores se han hecho eco de esta necesidad. Así, en su reciente ensayo *Réparer le monde. La littérature française face au xx<sup>e</sup> siècle* (2017), Alexandre Gefen recurre a la noción de reparar el mundo –*tikkun olam*– presente en la mística hebrea para explicar el devenir de la literatura francesa de los últimos años, alejada de los destinos singulares y la crítica metaficcional (rasgos que la definieron a finales del siglo XX) para preocuparse ahora por las vidas ordinarias y la reparación (o, lo que es lo mismo, por atender los traumas colectivos e intensificar la empatía del lector hacia los otros). Este gesto de “vuelta a la rugosidad del mundo social” se aprecia en títulos dedicados, entre otras cuestiones, a las provincias abandonadas y los espacios desatendidos por el orden simbólico. En todos los casos, se trata de proyectarse hacia la alteridad, dando voz a los que no la tienen a través de una acción *micropolítica*, instalada voluntariamente en los terrenos del desecho. Este fenómeno no es, obviamente, exclusivo de la literatura del país galo, apreciándose de forma evidente en las más recientes obras publicadas en español.

---

*Alotropías en la trinchera evanescente. Estética y política en la guerra total*, “la crisis de la representación estético-política y su posibilidad como autocrítica y subjetivación; [...] el neoliberalismo como modulación de formas de vida y su ininteligibilidad como ideología; la intersección entre las prácticas estéticas y los medios de comunicación y el régimen del *videlicet* (en el que todo se hace visible y por eso nadie ve nada); [...] finalmente, la división entre “ellos y nosotros” establecida ya sea por la diferencia de condiciones de trabajo o estatus jurídico en el territorio en el que se vive (ciudadanos y no-ciudadanos)” (2012: 11).

7. Como señala Camille Toledo en *Punks de boutique*: “La rebelión ha conocido cincuenta años de recuperación mercantil, la asociación de sus ideales con fines lucrativos y la conversión de toda una clase de contestatarios al reformismo de mercado. La cuestión no es ya cuál es el contenido de ese *no*, sino por qué el *no* ha perdido su contenido. ¿Contra qué, contra quién decir *no*?” (2007: 46).

Eso sí: se hace necesario recalcar que no todas las escrituras que narran los problemas socioeconómicos contemporáneos contribuyen al cambio. En este sentido, Emmelhainz denuncia los textos que no consiguen remover las conciencias por su intrínseco conservadurismo formal:

Decirle la verdad al poder y dar visibilidad son formas de acción política. Sin embargo, confrontar al espectador con sus propios prejuicios y reiterar verdades que todo el mundo sabe, son gestos vacíos y perfectamente acoplados al mercado. Además, hay que considerar que la visibilización de formas de vida bajo el estado de excepción tiende a basarse en la humanización ideológica, haciendo que la forma de la apariencia se sustente con la hiperexpresión subjetiva, historias personales, testimonio individual, etc. [...] Estas formas de visibilidad limitan el rango de posibilidades de aparición política, ya que plantean determinados modos y formas de vida como meros objetos de mejora e intervención urgentes, y no como cuestión de despojo, esclavitud y explotación. Es así que se hace efectiva una brecha entre tarea política, activismo de la contrainformación y la simpatía desde el campo de acción cultural (2007: 10-11).

Por ello, Becerra Mayor rechaza la denominada en España como “novela de la crisis”, ya que las obras alojadas bajo este marbete describen la situación actual como accidente puntual en un sistema cuyos fundamentos estructurales no cuestionan:

Tengo la sensación de que lo que se ha empezado a denominar novelas de la crisis [...] son un cántico nostálgico a lo bien que vivíamos antes de la caída de Lehman Brothers; pero nada se dice en esas novelas de que en esos años anteriores a la crisis ya estaban en marcha todos los procesos de privatización, de deslocalización de las empresas, de precarización del valor trabajo, etc. (2013: n.p.)<sup>8</sup>.

8. Resulta interesante destacar cómo el texto más crítico hacia lo que ocurría en la España pre-crisis fue *El año que tampoco hicimos la revolución* (2005), firmado por el colectivo Todoazén (compuesto por tres autores que se identificaron por sus iniciales) y deudor de la literatura *fakta* o “de hechos” practicada en la vanguardia histórica soviética. En efecto, el volumen encuentra su inspiración en el *ocerk* – montaje de retazos textuales de procedencia heterogénea–, pues supone un *collage* de fragmentos de noticias publicadas en distintos medios de comunicación entre

En esta situación, se aboga por un discurso artístico que sitúe a quien lee en el núcleo de los procesos de desigualdad descritos, rechazando pedagógicas articulaciones explicativas para mostrar con crudeza y sin falsas suturas las grietas de nuestro contexto histórico<sup>9</sup>. Se trata, pues, tal como recalca Santamaría en *Narración o barbarie*, de

[...] recuperar esa vieja figura del esquizo (de moda hace unas décadas en la filosofía francesa) para reconfigurarla en el interior de las actuales prácticas políticas, artísticas e intelectuales [...] Narrar como una manera de cuestionar las formas desde las cuales se novelizan institucionalmente nuestras vidas. Narrar no es novelizar. Narrar no es ordenar. Narrar, por el contrario, también es confundir, y confundir, en ocasiones, es transformar (2017: 19-20).

En estas escrituras subversivas, impera el deseo de continuar la tradición de ruptura cimentada en las vanguardias históricas y seguida por la neovanguardia, ambición formulada por numerosos ensayistas contemporáneos (Tabarovsky 2004, Garramuño 2009, Rivera Garza 2013) y constatada para los últimos diez años, era del “Capitaloceno”, por Marc James Léger en *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory* (2019)<sup>10</sup>. Así, cuando el colombiano Juan Cárdenas fue preguntado por lo que unía a los treinta y nueve nombres escogidos por el Hay Festival de Cartagena 2018 como apuestas seguras de la última narrativa en español –todos menores de cuarenta años– contestó: “Creo que nuestra

---

mayo de 2004 y mayo de 2005. Diluyendo las fronteras entre el discurso factual y el ficcional, denuncia cómo la sociedad no se inmutó a pesar de los graves problemas sociopolíticos y económicos –paro, corrupción, inestabilidad laboral, injusticias sociales, pérdida de calidad en sanidad y educación, beneficios desproporcionados para los más ricos, endeudamiento colectivo, perversión del sistema democrático– que enfrentó el país.

9. Es lo que logra la áspera escritura de *La descomposición* (2007), de Hernán Ronsino (continuada en *Glaxo* y *Lumbre*, los otros títulos de esta espléndida trilogía pampeana), novela en la que un personaje critica el ensayo *El pueblo de Sarmiento*, de Mauricio Birabent, porque “reproduce, deformada, la historia del pueblo partiendo de un libro originario, del libro que inventó el relato de esa historia. Entonces se levantan monumentos, se les ponen nombres a las calles. Hay una matriz que se calca, que se reproduce y, al reproducirse, sin ser cuestionada, se vacía de sentido, lenta, gradualmente” (48).
10. He reflexionado ampliamente sobre este aspecto en “Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI” (Noguerol 2020).

generación recuperó dos cosas que habían perdido prestigio y se veían con desconfianza en las anteriores: el interés por las vanguardias históricas o por las zonas poco exploradas de la tradición y la toma de posición política” (Manetto: n.p.).

Como se aprecia, Cárdenas retoma la idea de “vanguardia” para identificar la literatura más reciente, consciente de que los mensajes y las formas rebeldes suelen ir de la mano. En este sentido, abunda en la idea lanzada por Walter Benjamin en su discurso de 1934 “El autor como productor”, según la cual, para que el escritor transforme la realidad, debe romper las formas hegemónicas en el plano retórico:

La forma literaria deviene aquí en contenido, pues solo a través de ella, la obra obtiene una capacidad desautomatizante, liberadora. Solo en la originalidad de la técnica, y no en el mensaje, encuentra una obra la posibilidad de contribuir a la recuperación de una conciencia auténtica. El autor como productor, es entonces, el que considera la obra literaria en cuanto técnica (2004: 34)<sup>11</sup>.

En la misma línea, Ariel Dorfman señalaba en relación a la neovanguardia latinoamericana que la narrativa “protesta contra un mundo” debía ser especialmente violenta en el plano de la expresión, pues “en el bombardeo de bofetadas lingüísticas alguien se despertará para hacerse preguntas fundamentales, para cuestionar la realidad misma y convertirse en un ser humano cabal” (1970: 37). Por su parte, Florencia Garramuño reivindica en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, las radicales prácticas de escritura “política” realizadas por algunos autores argentinos y brasileños durante los años setenta y ochenta del pasado siglo, hoy recuperadas con brío por creadores que, de nuevo, “salen

.....  
11. En la conferencia de 2000 “Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)”, Ricardo Piglia recuperaba estas ideas: “Para un escritor, lo social está en el lenguaje. Por eso si en la literatura hay una política, se juega ahí [...]. El Estado tiene una política con el lenguaje, busca neutralizarlo, despolitizarlo y borrar los signos de cualquier discurso crítico. El Estado dice que quien no dice lo que todos dicen es incomprensible y está fuera de su época [...]. La literatura está siempre fuera de contexto y siempre es inactual; dice lo que está por venir. Funciona como el reverso puro de la lógica del Estado y de la *Realpolitik*. De modo que la intervención política de un escritor se define antes que nada en la confrontación con estos usos oficiales del lenguaje” (2001: 28).



a la calle” con la práctica del “texto instalación” (2009: 31). Cierro este conjunto de declaraciones con una apreciación de Juan Francisco Ferré recogida en “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante”, aplicable a novelas satíricas suyas de tan alto voltaje político como el presente en *Karnaval* (2012)<sup>12</sup>:

En estos tiempos de tecnocracia rampante y cálculos incontables, no vendría mal vindicar esa vieja función del arte literario, esa irrenunciable aspiración de la literatura tal y como la hemos venido entendiendo, quizá, en los dos últimos siglos, si no desde Cervantes: la de restituirle al mundo algo de esa originaria parte de extrañeza, opacidad o complejidad de que se le ha despojado. Y, sobre todo, impedir a toda costa su propia domesticación a manos del mercado (2011b: 230).

## Acabar con la anestesia perceptiva

En los últimos años, centré mis investigaciones en diversas estrategias con que los autores contemporáneos han sabido desactivar nuestra indiferencia ética. Así, dediqué “Memorias que salvan: distopías críticas en español” (Noguerol 2019) a quienes recurren con este fin al modelo de la distopía; más adelante, en “Escrituras expandidas y memoria” (2020) analicé *El pozo y las ruinas* (2011) de Jimena Néspolo, *Facsimil* (2014) de Alejandro Zambra y *Conjunto vacío* (2015) de Verónica Gerber, títulos que rebasan el signo literario a través de la fotografía, la escritura en *staccato* y el dibujo, respectivamente, para recuperar las vivencias obturadas de toda una generación.

Hoy, continúo esta línea de trabajo destacando la pertinencia con la que ciertas escrituras que rebasan el concepto tradicional de “literatura” denuncian lo que sucede en el Capitaloceno. En todos los casos, hablamos de textos que parecen atender a lo que señalara en Cristina Rivera Garza en un significativo hilo de twitter lanzado en julio de 2012 bajo el hashtag *#escriturascontraelpoder*:

- .....
12. Para rebatir la idea de que toda la “narrativa mutante” (en la que se suele englobar la obra de Ferré) es escapista, remito al artículo de Borja Mozo Martín (2018) dedicado al colectivo, así como a los estudios de Claesson (2015) y Checa Vaquero (2017) sobre *Karnaval*.

¿Dices que el pasado se instauró en el poder pero sigues hablando de la originalidad como baluarte literario? ¿Te preocupa el estado de las cosas, pero cuando escribes crees que la estética no va con la ética? ¿Estás dispuesta a transformar el mundo, pero cuando narras te persignas ante la divina trinidad inicio-conflicto-resolución? ¿Te diviertes escribiendo como un loco o un niño, pero a eso le llamas ejercicios o apuntes y nunca “literatura”? ¿Eres un as en la redes y haces mucho copy-paste, pero cuando narras lo único que te preocupa es la verosimilitud? ¿Quieres trastocarlo todo, pero te parece que el texto publicado es intocable? ¿Cuestionas la autoridad, pero te inclinas ante la autoría? En resumen: ¿Estás contra el estado de las cosas, pero sigues escribiendo como si en la página no pasara nada? (2012: n.p).

Así, los textos con mayor carga subversiva se mostrarán hostiles a una narratividad anclada en la mimesis y en el pacto de amenidad con el lector. Como señala Becerra Mayor:

La novela crítica actual [...] guarda ya muy pocas similitudes con el realismo al no conformarse con retratar la realidad para transformarla, sino que además persigue la problematización de la literatura y de la herramienta con la que se construye: el lenguaje. [...] Mientras el discurso dominante se ha vuelto *realista*, la novela de oposición se ha puesto a reflexionar sobre el lenguaje [...] Late en estas novelas una sospecha o desconfianza hacia su instrumento de trabajo: la palabra (2015: 14-15).

Las obras en *staccato* –y las grietas que provocan en el pensamiento– se acercan en nuestros días más a la visión de la totalidad que los discursos largos consagrados por la mimesis occidental, deudores de una concepción del mundo signada por la dicotomía y la jerarquía. Dispuestas a *hablar de aquello que no puede ser dicho*, se encuentran definidas por la grieta y la interrupción. Basten dos comentarios sobre lo que acabo de mencionar. Cuando Mauro Javier Cárdenas refleja en la novela *Los revolucionarios lo intentan de nuevo* (publicada en 2018 en español, en 2016 en inglés) el fin del sueño altruista y revolucionario para con su país de un estudiante ecuatoriano que vive en Estados Unidos, lo hace a través de una única frase cargada de paréntesis, hecho que se convertirá

en principio esencial de su escritura y que permite visualizar con especial pertinencia la “evolución” en el pensamiento del personaje:

Antonio llega a Stanford, aprende qué hacer para cambiar el Ecuador, regresa a este mismo punto en la cima de Mapasingue donde, movido por las perpetuas inequidades a su alrededor, decide comprometerse para salvar a su gente (Antonio llega a Harvard, aprende qué hacer para cambiar al Ecuador, se une al Fondo Monetario Internacional, y pontifica sobre lo que hay que hacer para cambiar el Ecuador (Antonio llega a Yale, conoce a una bella estudiante de literatura que adora a Rimbaud, decide que tiene la fuerza de carácter para prescindir de su ropa costosa, aplica a un programa de posgrado de literatura experimental (2018: 122)<sup>13</sup>.

Por su parte, Christian Claesson señala cómo las obras literarias consignadas en *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad de la cultura española actual* (2015), se distinguen por su escritura interrumpida y quebrada”, mientras las creaciones audiovisuales se encuentran caracterizadas por “la fragmentación formal, las interpretaciones improbables, los vacíos y desajustes narrativos, la tecnología de baja calidad, los acabados no pulidos y el rechazo a lo espectacular y virtuoso” (2019: 14).

Antonio Muñoz Molina parece hacerse hecho de esta idea cuando abandona rasgos estilísticos propios de su obra anterior y elige la “escritura corta y “de desecho” para títulos como *Ventanas de Manhattan* (2004) o *Un andar solitario entre la gente* (2018), anunciada del siguiente modo en la página que la publicita:

*Un andar solitario entre la gente* es la historia de un caminante que escribe siempre a lápiz, recortando y pegando cosas, recogiendo papeles por la calle, en la estela de artistas que han practicado el arte del collage, la basura y el reciclaje –como Diane Arbus o Dubuffet–, así como la de los grandes caminantes urbanos de la literatura: de Quincey, Baudelaire,

.....  
13. En la misma línea, Matías Escalera Cordero es considerado por Becerra Mayor un paradigma de “escritor crítico” porque “su escritura está manchada de paréntesis y guiones, como si cada palabra requiriera un matiz, una adjetivación, una aposición, para ser aclarada o para impedir, de este modo, que el significante adquiera el significado que le confiere el poder” (2015: 15-16).

Poe, Joyce, Walter Benjamin, Melville, Lorca, Whitman... A la manera de *Poeta en Nueva York*, de Lorca, la narración de *Un andar solitario entre la gente* está hecha de celebración y denuncia: la denuncia del ruido extremo del capitalismo, de la conversión de todo en mercancía y basura; y la celebración de la belleza y la variedad del mundo, de la mirada estética que recicla la basura en fertilidad y arte<sup>14</sup>.

## Los textos y sus modulaciones

Dedicaré la segunda parte de esta meditación a unas cuantas obras que, en la última década, han sabido expresar con lucidez las consecuencias de la implantación del Capitaloceno en nuestras vidas. La primera de ellas se encuentra firmada por el chileno Matías Celedón, mientras las otras dos corresponden a una autora argentina (Betina Keizman) y a otra española (Cristina Morales). La nómina podría ampliarse con otros títulos de interés que, por motivos de espacio, dejo para posteriores acercamientos al tema.

*La filial* (2012), de Matías Celedón

Comienzo mi exposición con un texto chileno por la especial atención que ha concitado en el país el motivo de la depredación capitalista. Este hecho se encuentra vinculado con el apoyo obtenido por la doctrina neoliberal ya en tiempos de Pinochet, lo que convirtió a la nación durante los años noventa en escaparate del “nuevo” y triunfante modelo económico<sup>15</sup>. De acuerdo con esta situación, en Chile se ha generado, por ejemplo, una muy buena literatura dedicada a los “pueblos-fundo” –*Piel de Gallina* (2013), de Claudio Maldonado; *Paltarrealismo* (2014), de Cristóbal Gaete–, a merced de multinacionales que los esquilman, y que degradan a sus individuos –*Nancy* (2015), de Bruno Lloret<sup>16</sup>– hasta convertirlos en piezas de desecho.

14. Consultable en línea.

15. Para ahondar en esta idea, se puede consultar el trabajo de Luis Cárcamo-Huechante *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte* (2007).

16. Esta interesante novela relata la vida de una mujer precarizada desde la cuna a la tumba a través de radiografías –que dan cuenta del cáncer terminal de la

Pero si existe un título paradigmático en la escritura “contra el Capitaloceno” este es *La filial*, de Matías Celedón, que ganó el Premio de la Crítica chilena en 2013 y que, de acuerdo al hibridismo genérico de que hace gala, puede ser calificado indistintamente como texto-instalación, poema o novela fragmentada. Jorge Locane incluye la obra en el capítulo “Experimentaciones. Con el libro, con la palabra” de su estimulante ensayo *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos, actores*, donde leemos unas líneas que alaban el papel jugado por las editoriales independientes en relación a las “escrituras subversivas”: “Después de la experiencia con Random House Mondadori, donde cabría deducir que el margen para la experimentación resultaba estrecho para su proyecto, Celedón emigró a Alquimia y, con esto, también invirtió el itinerario natural, el prefijado para los escritores latinoamericanos” (2019: 193)<sup>17</sup>.

En efecto, Celedón construye un “libro objeto” con una técnica “pobre”, ajena a las sofisticaciones transmedia y cercana al trabajo manual, propia de los tiempos que corren. Así, elabora a mano timbres semejantes a los tampones usados en la administración para sellar documentos, con los que marca a golpe de tinta las doscientas páginas de su obra<sup>18</sup>. Este hecho se explica en la “Nota de edición” inserta en la última página: “*La filial* fue escrito y realizado con un sello Trodat\* 4253, con tipos móviles de 3mm y 4mm, en dos tablillas de seis líneas con un máximo de 90 caracteres por impresión” (203). La versión que ve la imprenta reproduce un original elaborado, significativamente, sobre un cuaderno de actas, lo que subraya el deseo de que “no se pierda la información” de lo dicho<sup>19</sup> y se produzca la necesaria interpelación al

---

protagonista– y de cruces insertadas en el texto, reflejo del “cementerio” en el que se han convertido algunas zonas de Chile como consecuencia de la depredación capitalista.

17. Locane define la obra de Celedón como “una apuesta desafiante tanto en lo que se refiere a las lecturas que habilita en relación a la cultura del trabajo en el Chile postdictatorial como en lo que respecta a la propuesta literaria en sí: una que desborda los límites trazados por las prescripciones de la industria editorial y el consenso general acerca del fenómeno literario. Se trata, por eso, de un libro de circulación circunscripta y silenciosa, difícilmente digerible por la lógica de gestión de la literatura mundial” (2019: 195).
18. La vocación por el fragmento de Celedón ya se mostró en *Trama y urdimbre* (2007), su primera novela.
19. Descubrimos en una de las primeras páginas la voz del narrador, quien señala:

lector: no en vano, lo primero que leemos como dedicatoria es “A todo el personal” (3), con lo que el receptor se convierte en uno más entre los individuos encerrados en la filial y, asimismo, recibe la primera de las órdenes que rigen este claustrofóbico espacio.

La obra se encuentra constituida, pues, por mensajes que no superan los noventa caracteres por hoja, lo que hace que predominen en ella los blancos de página. Así, parece situarse en la estela de títulos canónicos del pensamiento deconstructivo y postestructuralista, que conciben la escritura fragmentaria no como una preferencia estética, sino como una necesidad ética<sup>20</sup>. Estas obras manifiestan la imposibilidad de la creación “perfecta” –acabada en todos sus planteamientos– y se preguntan sobre cómo hablar de aquello que no puede ser dicho. De hecho, eligen la escritura discontinua porque esta se aleja de la noción –totalitaria– de “totalidad” para acercarse a la de “infinito” (Levinas 1991: 78), logrando con sus constantes y breves intervalos el “desobramiento” o, lo que es lo mismo, la ruptura de las cadenas cognitivas en la creación (Blanchot 1988: 123). Queda clara, así, la naturaleza del fragmento, su manera de dar a conocer a partir del espaciamento, la apertura, la repetición y la colisión.

La materialidad de la escritura nos obliga a reaccionar ante cada mensaje, así como a tener en cuenta los huecos apuntados en la historia por diversos procedimientos: páginas en negro que abren y cierran el volumen o página final marcada con rayas, las que obturan cualquier posibilidad de visión al identificarse con la persiana a través de la cual los personajes atisban el exterior. Por la parquedad de lo dicho, el tono “oficinesco” del lenguaje empleado –intensificado porque el tampón suele sellar órdenes<sup>21</sup> y los cambios en la diagramación de los mensajes –las palabras tachadas o incompletas, los mensajes borrosos, desequilibrados,

---

“Interrumpo mis labores cotidianas para dejar constancia” (9). Eso sí: este no señalará en ningún momento lo que ocurre –de qué debe dejar constancia– ni describirá espacio o personajes, lo que contribuye decisivamente al efecto siniestro que provoca la lectura del volumen.

20. Es el caso de *Totalité et Infini; essai sur l'extériorité* (1961), de Emmanuel Lévinas; *L'Écriture et la différence* (1967), *La dissémination* (1972) o *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà* (1980), de Jacques Derrida; *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du Romantisme allemand* (1978), de Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy; o, finalmente, *L'Espace littéraire* (1955), *Le Livre à venir* (1959), *L'Entretien infini* (1969) y *L'Écriture du désastre* (1980), de Maurice Blanchot.

21. En un determinado momento, leemos “Timbro las órdenes, las instrucciones, los mandatos...” (30).

escritos en diferentes colores–, se crea una sensación de permanente y opresiva tensión en el receptor a medida que avanza en la lectura.

En cuanto al argumento, presenta visos claramente kafkianos: un corte de luz, debidamente anunciado y que dura trece días de 2008 – curiosamente, el año del “crack” financiero–, impide abandonar su lugar de trabajo, conocido como la filial –¿fábrica, oficina, juzgado de guardia?– a un pequeño grupo de empleados, identificados como “el cojo”, “la muda”, “la sorda”, “la ciega” o “el tuerto” para subrayar su “minusvalía” ante la maquinaria biopolítica. Verdaderos zombis existenciales, estos cuerpos precarizados y signados por el “tedio”<sup>22</sup> se debaten entre la inquietud que producen los gritos oídos fuera de la filial, las relaciones de violencia y deseo (prácticamente sinónimas en estas páginas) que establecen, y la indiferencia final por el destino de los otros, pues ni siquiera la misteriosa muerte (probable asesinato) de una de ellos los lleva a rebelarse contra su situación. Cuando se restablece la luz, siguen sus vidas tan apáticos como al principio, aunque, en el camino, el narrador haya escrito mensajes que parecen aludir al necesario despertar de las conciencias –“tuve acceso a los informes”, “vi las fotografías” (193-194)– y, en un momento dado de la obra, nos golpee la fotografía de una mujer probablemente desaparecida, clara alusión a lo sucedido en el pasado chileno (72).

En definitiva, los enunciados denuncian a través de borraduras y elipsis la situación de unos individuos animalizados –“Los ruidos de la calle se aparean con los nuestros” (68)–, abandonados a su suerte y sin capacidad de reacción, ajenos a los optimistas discursos de transición de una nación que descompuso el cuerpo social en pro del capital.

*Los restos* (2014), de Betina Keizman

Es el momento de acercarnos a Argentina, país que, tras la crisis que en diciembre de 2001 removi6 sus cimientos, desarroll6 el cronotopo de la cat6strofe en numerosas obras. Es el caso de distopías tan reconocidas como *El año del desierto* (2005), de Pedro Mairal, la trilogía *Plop* (2004),

.....  
22. Esta palabra, repetida hasta la saciedad, ocupa dos páginas completas del libro (23-24) en las más diversas disposiciones.

*Frío* (2004) y *Subte* (2006), de Rafael Pinedo<sup>23</sup>, y de otros títulos menos conocidos como los firmados por Gabriela Massuh<sup>24</sup>: *La intemperie* (2008) –dedicado específicamente a la quiebra de 2001 y sus consecuencias–, *La omisión* (2012) –sobre la jerga empresarial con la que se tapa el expolio nacional– y *Desmonte* (2015) –alegato contra la pasividad de la *intelligentsia* porteña, despreocupada de la exterminación a que están siendo sometidos los pueblos originarios como consecuencia de la implementación de políticas neoliberales.

En los últimos años, estas escrituras inciden especialmente en el desastre agroindustrial provocado por la minería a cielo abierto, el monocultivo de soja transgénica y el uso de agroquímicos tóxicos. Así se aprecia en *Desmonte* pero, también, en la *nouvelle Distanza de rescate* (2014) de Samanta Schweblin, el poemario *Un pequeño mundo enfermo* (2014), de Julián Joven (seudónimo de Cristian Molina), o los relatos incluidos en *La luz mala dentro de mí* (2016), de Mariano Quirós. Pero la toxicidad también impregna el conurbano bonaerense, como apreciamos en la obra de Juan Diego Incardona –*Las estrellas federales* (2016)– o de Mariana Enríquez –“Bajo el agua negra”, incluido en *Las cosas que perdimos en el fuego* (2016)–, por citar solo unos cuantos ejemplos.

En esta línea de textos subversivos se inscribe *Los restos*, de Betina Keizman<sup>25</sup>, editado como *La filial* en la muy recomendable editorial Alquimia. Esta claustrofóbica y laberíntica novela se muestra heredera, de nuevo, del universo kafkiano, pero también del planteado por Huxley en *A Brave New World*, o de distopías críticas contemporáneas que rezuman el sentimiento del *Unheimlich* freudiano, “cercano amenazante” imposible de nombrar. Desde el comienzo, el texto hace gala de un argumento esquivo, definido por el constante ejercicio de elipsis. Dos

23. El incisivo ensayo de Fernando Reati *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1995-1999)*, permite acercarse a estos textos con especial profundidad, demostrando su vigencia a pesar de que, como su título indica, limitara su campo de acción a los últimos años del siglo XX.

24. Massuh es autora de ensayos tan relevantes para el tema abordado en estas páginas como *Renunciar al bien común: Extractivismo y (pos)desarrollo en América Latina* (2012) o *El robo de Buenos Aires. La trama de corrupción, ineficiencia y negocios que le arrebató la ciudad a sus habitantes* (2014).

25. La autora ha denunciado recientemente los intereses económicos que mueven nuestras sociedades y sus terribles consecuencias éticas y ecológicas en *Recurso de amparo* (2018), novela escrita esta vez en clave realista.



fotografías en blanco y negro, voluntariamente “de mala calidad”, enmarcan el volumen, contribuyendo desde la primera página a la desazón que produce su lectura: la primera enfoca la tapa de una alcantarilla situada en un paso de peatones, lo que nos lleva a reflexionar sobre “lo no dicho”, ubicado en los subterráneos de la ciudad; en cuanto a la segunda, presenta una cámara de seguridad en un destartado edificio, a manera de advertencia sobre el estado de vigilancia panóptica en que vivimos.

A partir de estas imágenes, nos adentramos en la trama. En ella se cuenta la historia de una familia (de clase media en una ciudad innominada) obligada a abandonar su casa como consecuencia de la aparición de unos restos que destrozan la huerta de la que se alimentan. Estos desechos, compuestos por fragmentos orgánicos e inorgánicos, hacen pensar que una explosión político-social ha acabado con toda una forma de civilización. Lo peor es no saber qué los ha causado ni cómo es posible frenarlos:

Los restos están siempre arrancados a un cuerpo mayor, constituyen el destrozo en la misma medida en que el color y la forma significan los objetos más corrientes, y en los restos, la tela del vestido está siempre desgarrada, la roca aparece cortada en carne viva por un ciclón que le abrió las entrañas, la carrocería ha clavado sus uñas en el coche y le ha extirpado un trozo de goma, hay ojos y piernas, algunas piezas de mecánica, un pedazo de espejo y una cabellera. De dónde vienen y qué son, la única respuesta conocida es que la Ciudad centrifuga objetos y cuerpos, los rompe y los arroja (32-33)<sup>26</sup>.

.....  
26. El tema de la basura está muy presente en la literatura contemporánea y permea la última narrativa argentina para denunciar la situación de los “sin parte” (Rancière 1995), desechados y “compravendidos” en las sociedades contemporáneas. Véanse, en este sentido, las analogías existentes entre los párrafos que acabo de citar y el siguiente texto, extraído del relato de Mariano Quirós “La vida en el aire”: “Eran días raros en el pueblo, como si viviéramos un eterno feriado [...]. El viento suave que viene del río desparramaba la basura y, al abrir la puerta de tu casa, encontrabas mezclas extrañas de pañales, cáscaras de fruta y papeles de oficina. Cosas pequeñas, acaso simples detalles pintorescos, pero por algún motivo había la sensación de que algo –pero qué- estallaría de un momento a otro. Lo bueno –o en todo caso el consuelo– era que esa sensación, mal que mal, la compartíamos entre todos” (2016: 50)

Como consecuencia de esta oleada de podredumbre, la familia se ve obligada a internarse en un centro de investigación, presentado en principio como refugio pero que se descubrirá pronto como lugar de experimentación con humanos, verdadera pesadilla por la que los individuos terminan convertidos en mutantes<sup>27</sup>. Además, a cambio de conseguir el ingreso de la familia, el hermano mayor debe ceder un riñón, contribuyendo a aumentar el catálogo de órganos que les enseña el encargado del Centro al entrar: “[...] tres estantes donde se alinean los frascos de solución amarillenta con los riñones, corazones, manos e hígados, que flotan ruidosamente clasificados por clase y tamaño” (18). En este momento la novela, adquirimos conciencia de que los individuos van a ser reducidos a la condición de “homo sacer” (Agamben 1998), sin ningún tipo de derecho sobre sus personas, y que la suya será, a partir de ese momento, una “nuda vita”, pues se les podrá dar muerte sin ningún tipo de sanción (como sabemos por diferentes prolepsis que ocurrirá con algunos de los personajes).

Por si fuera poco, en cuanto acceden al edificio los miembros del clan –que mantenían su humanidad a partir de los vínculos establecidos entre ellos– son separados en diferentes secciones. Mirta, la protagonista, es destinada a la sección La Experiencia, donde se investiga sobre la emoción de la tristeza. Para ello, debe tomar diariamente pastillas púrpura y convivir con individuos como una mujer-lagartija, un hombre de “mejillas batracias” y una directora de centro semejante a un “cocodrilo maquillado”. Solo Elena, una de sus compañeros, ha resistido la etapa de “introspección” a que son sometidos los pacientes; de ese modo ha evitado convertirse, primero, en una *veintecentímetros* y, más tarde, en una *casivegetal*, categoría en que se encuentran unos internos descritos como perfectos súbditos de la “modernidad líquida” (2003) de que hablara Zigmunt Bauman para definir nuestro tiempo: “No se han convertido en piedra, pese a la inmovilidad no se endurecen; al contrario,

27. Obsérvese la interesante semejanza existente entre el argumento de *Los restos* y el de *La vi mutar* (2013), de Natalia Rodríguez Simón, donde se relata a través de la perspectiva de un niño la historia de un pueblo en el que un laboratorio realiza experimentos con numerosas mujeres –entre ellas la madre del niño– que poco a poco se van transformando en mutantes y provocan, con ello, el absoluto desamparo de sus vástagos. En ambos casos, se subraya cómo la pérdida de conexión entre individuos determina la aniquilación de su humanidad.

se ablandan para adaptarse a lo que se presente, se alejan de lo sólido que hace a lo humano, yendo hacia lo líquido o hacia lo gaseoso” (23). La figura del mutante encarna, pues, la situación de los que han debido “evolucionar” para sobrevivir a la devastación, hecho que se repite con las mismas connotaciones en *Las estrellas federales*:

Está el obrero que pierde el trabajo, enferma y muere. Se ahorca, supongamos. Pero también están los sobrevivientes que, al resistir la epidemia y el cierre de las fábricas, crean anticuerpos y se regeneran: se cortan un dedo y les vuelve a crecer. Se cortan la lengua y les vuelve a crecer. Y los reencarnados se preguntan: ¿quiénes éramos nosotros, que somos uno y que somos otros, que estamos poseídos? ¿Quiénes son los que nos poseen, estos espíritus que de algún modo nos dan propiedades mágicas para regenerarnos? (2016: 16)<sup>28</sup>.

La novela de Keizman alcanza su máxima dimensión distópica cuando aparecen los “destos”; esto es, los restos propios del Centro, que compiten con los restos del exterior y provocan la anulación de las fronteras entre el “afuera” y el “adentro”:

Unos días más tarde, las dos enfermeras recordaron el grito cuando los alaridos de un interno las reunieron frente al primer desto público, una escena de zapatos impares y pedazos de piel, todos olorosos a caballo muerto y formando una rueda despareja, el zapato derecho por delante y el izquierdo por detrás como si el vaivén de una danza ritual se hubiera detenido en un instante ejemplar, las personas que llevaban esos zapatos esfumadas en el punto más enardecido de su danza, dejándolos inexplicables, un símbolo de la urgencia, del movimiento y del abandono. Eran restos, sí, pero en nada se asemejaban a las caóticas apariciones anteriores. Estos eran puro presente, tenían un diseño, un orden y una intención (100-101).

.....  
28. Al final de la novela, estas preguntas alcanzarán una dolorosa respuesta: “Los mutantes eran mis padres, mis hermanas, mis abuelos. Yo no entendía demasiado bien si aquello era imaginación o realidad. [...]. Lejos y cerca permanecíamos unidos a nuestra naturaleza. Belleza y olor a podrido; amor y residuos.” (106).

De este modo, los seres arrojados de la ciudad por la basura terminan convertidos, en el centro, en desechos industriales, restos ellos mismos por haber renunciado progresivamente a la condición humana. La denuncia, de nuevo, está servida.

*Lectura fácil* (2018), de Cristina Morales

Concluyo mi repaso de escrituras subversivas en España, país que sintió tambalearse sus “seguridades cómodas” con las devastadoras consecuencias que acarreó a la sociedad el tsunami de 2008 y que, por ello, vio nacer el 15 de mayo de 2011 el movimiento de los indignados. Este se extendió por el territorio nacional a velocidad vertiginosa, expresando el hartazgo ciudadano ante lo que estaba sucediendo. Su correlato literario se encontró, como señalé más arriba, en las denominadas como “novelas críticas” (Becerra Mayor 2015) o “narrativas precarias” (Claesson 2019).

En este clima de descontento generalizado apareció *Lectura fácil* (2018), título con el que Cristina Morales ganó en España el Premio Herralde 2018 después de que el manuscrito hubiera sido rechazado –según muchas voces, debido a la virulencia del fanzine que integra en sus páginas– por la editorial Seix Barral<sup>29</sup>. Curiosamente, el sello Anagrama ha convertido esta corrosiva novela en uno de sus mayores éxitos de venta reciente, concitando a partes iguales el aplauso de crítica y público.

Morales, licenciada en Derecho y Ciencias Políticas e interesada desde sus primeros trabajos en los discursos emancipatorios –*Los combatientes* (2013), *Malas palabras* (2015), *Terroristas modernos* (2017)–, parece hacerse eco en *Lectura fácil* del principio de “inestética” postulado por Alain Badiou (1998). Recuerdo cómo, para el pensador francés, el lenguaje artístico puede provocar la acción política –conseguir la parte de los “sin parte” (Rancière 1995: 118)– gracias a su capacidad de nombrar lo indeterminado e invisible, con lo que trasciende el régimen normativo

.....  
29. Así lo señala en entrevista con Clara Morales: “No puedo hablar de lo que pasó exactamente. La novela iba a salir en Seix Barral. Pero por razones legales, porque pueden tomar represalias legales contra mí, no puedo hablar de lo que pasó. Sí puedo decir que Seix Barral tuvo la novela y no la quiso (Morales 2019: n.p.).”

de representación. Así, el carácter autosuficiente del arte permitiría crear un nuevo orden sensible, que incorporaría a los excluidos en el seno de la sociedad. Este hecho explicaría la elección de las protagonistas de la obra: cuatro mujeres “sin parte” en la sociedad –por su discapacidad intelectual, su condición de “okupas” o tuteladas, su libertad sexual, su discurso sin freno–, semejantes a los personajes que pueblan *La filial* de Celedón. Sin embargo, en este caso las marginales se rebelan contra la “lectura fácil” de sus existencias –entendiendo por esta la interpretación simple, normativa, adaptada a las “capacidades” de cada receptor<sup>30</sup>– para reclamar su lugar en la sociedad.

El periplo vital de estas mujeres permite que el lector cuestione sus propios valores en cada página<sup>31</sup>, dando lugar a una desopilante sátira en la que son objeto de crítica desde las doctrinas *buenistas* al capitalismo rampante, desde el feminismo victimista al nacionalismo *de salón*. De ese modo, la literatura adquiere una enorme capacidad transformadora, haciéndonos intuir posibles caminos de emancipación para las insumisas protagonistas y, de camino, para quienes siguen sus andanzas.

El carácter anarcofeminista del texto se subraya ya en la pintada que lo subtítulo –“Ni amo. Ni dios. Ni marido. Ni partido. Ni de fútbol”–, lema caracterizado por la desmesura verbal y la ironía militante. Estas dos estrategias, constantes a lo largo de la obra, se conjugan con una estructura contrapuntística en la que cabe todo (no olvidemos que *satura*, en la base etimológica de la sátira, alude a la “mezcla”): desde treinta páginas

30. Se entiende por “lectura fácil” un tipo de escritura nacida en los años sesenta para acercar los grandes clásicos de la literatura a los discapacitados intelectuales. Basada en la simplificación sintáctica y lingüística, la ausencia de ironía, juicios de valor y doble sentido, con el paso del tiempo fue aplicada a otras personas con dificultades de comprensión como migrantes o presos. Morales la describe como “un método neoliberal de escritura”, ajeno totalmente a la idea de literatura. De hecho, comenta en relación al diario que compone en wasap una de las protagonistas de acuerdo a sus consignas: “Mi objetivo como autora era ver si era capaz de usar este lenguaje creado por las instituciones capacitistas, por el capital en el mundo de la discapacidad, siguiendo el método pero dotándolo de otro contenido. Si he conseguido mi objetivo, aplico el método de lectura fácil para cuestionar la lectura fácil incluso teóricamente” (Morales 2019: n.p.).

31. Sus cargas de profundidad contra los más variados aspectos de la sociedad contemporánea recuerdan las de Zadie Smith en *White Teeth* (2001), Pola Oloixarac en *Las teorías salvajes* (2008) o Brigitte Vasallo en *Pornoburka* (2013), tres autoras de muy diversa procedencia que comparten con Morales, sin embargo, acíbar y maestría narrativa.

de un irreverente *fanzine* creado por una de las protagonistas para adoc-trinar en el anarcofeminismo a sus compañeras –texto que aparece con la estética “pobre” y “manual” característica de estas publicaciones<sup>32</sup>, a las transcripciones de las reuniones en un ateneo libertario, las actas de declaración de diversos personajes en un juzgado que pretende esterilizar a una de las protagonistas o, como ya señalé, una novela escrita en wasap según el modelo de “lectura fácil”. La amalgama de todos estos discursos provoca una saturación cognitiva en el lector –de nuevo *satura* en la base del estilo de Morales– y, como consecuencia, revela con especial pertinencia la hipocresía de las instituciones que sustentan nuestra vida en sociedad.

### Conclusión

Llega la hora de concluir estas páginas, en las que espero haber demostrado el interés de ciertas escrituras realizadas desde las esquinas del lenguaje que, en nuestros días, luchan contra el Capitaloceno. Signadas por la exigencia, denuncian que “algo no va bien”; o, lo que es lo mismo, que se puede cambiar la situación de los seres humanos en su búsqueda del “buen vivir”. Estos títulos testimonian los problemas de nuestra época sin renunciar a la ambición estilística pues, como leemos en *Un pistole-tazo en medio del concierto: acerca de escribir de política en una novela*: “Yo lo quiero todo. Quiero las historias de los presos, y quiero los jardines. Quiero, a ser posible, las historias que cuenten la relación directa, clara, nítida, entre los presos y los jardines” (Gopegui 2008: 29).

### Bibliografía

- Agamben, Giorgio, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia, Pre-Textos, 1998.  
Badiou, Alain, *Peut-on penser la politique ?*, Paris, Le Seuil, 1985.  
—, *Abrégé de métapolitique*, Paris, Le Seuil, 1988.  
—, *Petit manuel d'insthétique*, Paris, Le Seuil, 1998  
Barthes, Roland, *La préparation du roman*, Paris, Le Seuil, 2003.

.....  
32. La versión completa del *fanzine*, de cien páginas, es distribuida por Acció Llibertaria de Sants, colectivo al que pertenece Morales, quien señala: “El *fanzine* no tiene ni copyright ni copyleft, no tiene los derechos Anagrama ni nadie, lo suyo es que circule y se pueda fotocopiar libremente” (Morales 2019: n.p.).

- Bauman, Zigmunt, *Modernidad líquida*, México, FCE, 2003.
- Becerra Mayor, David, *La novela de la no-ideología. Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*, Madrid, Tierradenadie, 2013a
- , “La llamada novela de la crisis es un cántico nostálgico a la vida anterior a la caída de Lehman Brothers”, *eldiario.es*, 23/10/2013.
- (ed.), *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015.
- Benjamin, Walter, *El autor como productor*, México, Itaca, 2004.
- Blanchot, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
- , *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1988.
- Cárcamo-Huechante, Luis, *Tramas del mercado: imaginación económica, cultura pública y literatura en el Chile de fines del siglo veinte*, Santiago de Chile, Cuarto Propio, 2007.
- Cárdenas, Mauro Javier, *Los revolucionarios lo intentan de nuevo*, Barcelona, Random House, 2018.
- Celedón, Matías, *La filial*, Santiago de Chile, Alquimia, 2012.
- Checa Vaquero, Diana, “Perspectivas grotescas sobre el poder: *Karnaval*, de Juan Francisco Ferré”, *HispanismeS*, nº 9, 2017, p. 43-57.
- Claesson, Christian, “En busca del sentido: Exceso y crítica social en *Karnaval* de Juan Francisco Ferré”, in David Becerra Mayor (ed.), *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, 2015, p. 395-420.
- (ed.), *Narrativas precarias. Crisis y subjetividad de la cultura española actual*, A Coruña, Hoja de Lata, 2019.
- Cohen, Marcelo, “Prosa de estado y estados de la prosa”, *Otra parte*, nº 8, 2006, p. 1-8.
- Cuevas, Alejandro, *Mi corazón visto desde el espacio*, Palencia, Menoscuarto, 2019.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie*, Paris, Minuit, 2001.
- Emmelhainz, Irmgard, *Alotropías en la trinchera evanescente. Estética y geopolítica en la era de la guerra total*, Puebla, BUAP, 2012.
- Espósito, Roberto, *Categorías de lo impolítico*, Buenos Aires, Katz, 1988.
- Ferré, Juan Francisco, “El relato robado. Notas para la definición de una narrativa mutante”, in *Mimesis y simulacro: ensayos sobre la realidad (del Marqués de Sade a David Foster Wallace)*, Málaga, EDA, 2011, p. 229-241.
- Garramuño, Florencia, *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*, Buenos Aires, FCE, 2009.
- Gopegui, Belén, *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense, 2008.
- Han, Byung-Chul, *Psicopolítica*, Barcelona, Herder, 2014.
- , *La expulsión de lo distinto*, Barcelona, Herder, 2017.
- Gefen, Alexandre, *Réparer le monde. La littérature française face au XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Corti, 2017.
- Hardt, Michael y Antonio Negri, *Imperio*, Barcelona, Paidós, 2005.
- Incardona, Juan Diego, *Las estrellas federales*, Buenos Aires, Interzona, 2016.
- Keizman, Betina, *Los restos*, Santiago de Chile, Alquimia, 2014.
- Lacoue-Labarthe, Philippe y Jean-Luc Nancy (eds.), *Rejouer le politique*, Paris, Galilée, 1981.
- , *Le retrait du politique*, Paris, Galilée, 1983.

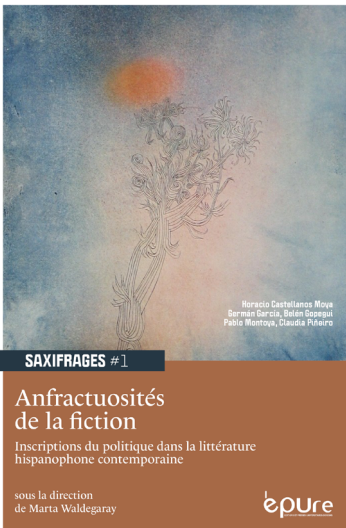

- Léger, Marc James, *Vanguardia: Socially Engaged Art and Theory*, Manchester, Manchester U.P., 2019.
- Lévinas, Emmanuel, *Totalité et Infini; essai sur l'extériorité*, Paris, Le Livre de Poche, 1991.
- Locane, Jorge, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos, actores*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2019.
- Manetto, Francesco, "Bogotá 38: voces para contar Latinoamérica", *El País*, 20 de enero de 2018.
- Massuh, Gabriela, *Desmonte*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2015.
- Morales, Cristina, *Lectura fácil*, Barcelona, Anagrama, 2018.
- , "Con *Lectura fácil* quería poner al lector en la diana", *Infolibre*, 17 de enero de 2019.
- Mozo Martín, Borja, "Narración mutante, ¿narración militante? Estrategias de representación de la economía monetaria en la narrativa española actual", in Mihai Iacob y Adolfo R. Posada (eds.), *Narrativas mutantes: anomalía viral en los genes de la ficción*, Bucarest, Ars Docendi/Universidad de Bucarest, 2018, p. 141-160.
- Muñoz Molina, Antonio, *Un andar solitario entre la gente*, Barcelona, Seix Barral, 2018.
- Nancy, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1983.
- Noguero, Francisca, "Narrar sin fronteras", in Jesús Montoya y Ángel Esteban (eds.), *Entre lo local y lo global: la narrativa latinoamericana en el cambio de siglo (1990-2006)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2008, p. 19-33.
- , "Utopías intersticiales", in Francisca Noguero, M<sup>a</sup> Ángeles Pérez, Ángel Esteban y Jesús Montoya (eds.), *Literatura más allá de la nación: de lo centrípeto y lo centrífugo en la narrativa hispanoamericana del siglo XXI*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2011, p. 61-76.
- , "Memorias que salvan: distopías críticas en español", *Alba de América*, vol. 39, n<sup>o</sup>73, 2019, p. 75-96.
- , "Escrituras expandidas y memoria: continuidad y ruptura en el siglo XXI", in Robin Lefère, Fernando Díaz y Lidia Morales (eds.), *Perspectivas sobre el futuro de la narrativa hispánica: ensayos y testimonios*, Alicante, Universidad de Alicante, 2020, p. 49-72.
- , "Pervivencia de las vanguardias en el siglo XXI", in Selena Millares (ed.), *La vanguardia y su huella (siglos XX y XXI)*, Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2020, p. 36-54.
- Piglia, Ricardo y León Rozitcher, *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)/Mi Buenos Aires querida*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Quirós, Mariano, "La vida en el aire", *La luz mala dentro de mí*, Buenos Aires, Factotum, 2016, p. 43-64.
- Rancière, Jacques, *La méfente*, Paris, Galilée, 1995.
- , *Le Partage du sensible*, Paris, La Fabrique, 2000.
- , *Malaise dans l'esthétique*, Paris, Galilée, 2004.
- , *Le fil perdu. Essais sur la fiction moderne*, Paris, La Fabrique, 2014.
- Reati, Fernando, *Postales del porvenir. La literatura de anticipación en la Argentina neoliberal (1095-1999)*, Buenos Aires, Biblos, 2006.
- Rivera Garza, Cristina, "Semiocapitalismo y escritura", blog *U-tópicos contemporáneos*, 17 de julio de 2012.



## Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI

- , *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Barcelona, Tusquets, 2013.
- Rodríguez Simón, Natalia, *La vi mutar*, Buenos Aires, Wu Wei, 2013.
- Ronsino, Hernán, *La descomposición*, Buenos Aires, Interzona, 2007.
- Santamaría, Alberto, *Paradojas de lo cool. Arte, literatura, política*. Santander, La Vorágine, 2016.
- , *Narración o barbarie. Fragmentos para una lógica de la confusión en tiempos de orden*, Vitoria, Sans Soleil, 2017.
- , *Alta cultura descafeinada. Situacionismo low cost y otras escenas del arte en el cambio de siglo*, Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Tabarovsky, Damián, *Literatura de izquierda*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.
- Toledo, Camille de, *Punks de boutique*, Oaxaca, Almadía, 2007.
- Zafra, Remedios, *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*, Barcelona, Anagrama, 2017.
- Žižek Slavoj, *En defensa de la intolerancia*, Madrid, Sequitur, 2007.

## Contra el CAPITALOCENO: escrituras subversivas en el siglo XXI

	Auteur(s)	Francisca NOGUEROL
	Titre du volume	Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine
	Directeur(s) du volume	Marta WALDEGARAY
	ISBN	978-2-37496-128-6 E-book : 978-2-37496-129-3
	Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, décembre 2020
	Pages	51-75
	Licence	<p>Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence <i>Creative Commons</i> attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification 4.0 international</p> 

Les ÉPURE favorisent l'accès ouvert aux résultats de la recherche (*Open Access*) en proposant à leurs auteurs une politique d'auto-archivage plus favorable que les dispositions de l'article 30 de [la loi du 7 octobre 2016 pour une République numérique](#), en autorisant le dépôt [dans HAL-URCA](#) de la version PDF éditeur de la contribution, qu'elle soit publiée dans une revue ou dans un ouvrage collectif, sans embargo.