



Entre sabotaje, subversión y continuidad. Los géneros populares en la narrativa de Belén Gopegui, Isaac Rosa y Marta Sanz

Between Sabotage, Subversion, and Continuity: Popular Genres in the Novels of Belén Gopegui, Isaac Rosa, and Marta Sanz

NINA PLUTA PODLESZANSKA

Universidad Jaguelónica de Cracovia. ul. Gołębia 24, 31-007 Kraków (Polonia).

Dirección de correo electrónico: plutaster@gmail.com.

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7333-9636>.

Recibido/Received: 17-1-2025. Aceptado/Accepted: 6-5-2025.

Cómo citar/How to cite: Apellidos, Nombre (año). “Título del artículo”. *Castilla. Estudios de Literatura*, 16, pp. 491-520. DOI: <https://doi.org/10.24179/cel.16.2025.491-520>.

Artículo de acceso abierto distribuido bajo una [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/). / Open access article under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License \(CC-BY 4.0\)](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Resumen: Belén Gopegui, Isaac Rosa y Marta Sanz, autores representativos de la orientación social en la literatura española del s. XXI, incorporan profusamente en su narrativa elementos de los géneros de la literatura de masas. El objetivo de este artículo es demostrar que el recurso a los subgéneros, en su época marca distintiva de la literatura posmoderna, en la obra de estos autores consiste, más que en la subversión, en la apropiación del potencial lúdico y dinamizador de los modelos. Se analiza la narrativa de dichos autores acudiendo, entre otros, a las categorías de fabulación (Scholes) y de parodia en sus diferentes modalidades (Genette, Hutcheon), así como a la concepción del “metamodernismo” (Vermeulen y Van der Akker), que une aspectos posmodernos con el compromiso.

Palabras clave: narrativa española del s. XXI; compromiso literario; géneros de la literatura de masas; Belén Gopegui; Isaac Rosa; Marta Sanz.

Abstract: Belén Gopegui, Isaac Rosa, and Marta Sanz, representative authors of the social orientation in 21st-century Spanish literature, extensively incorporate elements of mass literature genres into their narratives. The aim of this article is to demonstrate that the use of subgenres—once a hallmark of postmodern literature—in the works of these authors involves, more than subversion, the appropriation of the playful and dynamic potential of these models. The narratives of these authors are analyzed using, among other frameworks, the categories of fabulation (Scholes) and parody in its various forms (Genette, Hutcheon), as well as the concept

of “metamodernism” (Vermeulen and Van der Akker), which combines postmodern aspects with a sense of commitment.

Keywords: 21st-Century Spanish Fiction; Literary Commitment; Popular Fiction; Belén Gopegui; Isaac Rosa; Marta Sanz.

INTRODUCCIÓN. ¿CONTRA EL POSMODERNISMO?

El aprovechamiento de los géneros literarios populares, típico para la prosa posmoderna¹, sigue siendo evidente en la prosa de los autores españoles del s. XXI. En las novelas de Belén Gopegui, Marta Sanz e Isaac Rosa, varios elementos de estos géneros se interceptan tanto para amenizar el relato como para activar la función social de la literatura. En lo que sigue se ilustra pues la persistencia, en la narrativa de estos autores, de un recurso de índole posmoderna, que, además de favorecer una lectura lúdica, sirve para vehicular denuncia social.

Se consideran géneros populares aquellos que imponen a la narración una fórmula repetitiva y que gozan de gran éxito comercial (por ejemplo, el género detectivesco, el *thriller* o la ciencia ficción)². Los autores mencionados no acuden a ellos como a un modelo normativo sino que los consideran como un punto de partida para crear conjuntos narrativos novedosos³, en los que los elementos de género se combinan con otros recursos de la novela posmodernista, como la metatextualidad o la desrealización del espacio, pero también con fragmentos de descripción realista o debates de ideas que hacen pensar en la novela intelectual (sobre todo en las novelas de Gopegui y Rosa).

Sin embargo, al mismo tiempo que incorporan elementos de géneros populares, los tres autores se suelen posicionar en contra del posmodernismo entendido como esa “deshonesta ideología que juega a no serlo”, que encierra la cultura en “la trampa posmoderna de la idolatría del entretenimiento” (Sanz, 2012a, pp. 63-64) y despilitiza la literatura. Postulan pues una ruptura con el relativismo posmoderno; no obstante,

¹Véanse los textos clásicos como *The Fabulators* de Robert Scholes de 1967 y los artículos de John Barth (“The Literature of Exhaustion”, 1967 y “The Literature of Replenishment”, 1984).

²De prestigio variable según la época, suelen asociarse con el entretenimiento. En el s. XX el género criminal ha ganado, no obstante, más consideración crítica, por ejemplo, en la variante llamada ficción detectivesca metafísica (desde Borges hasta Paul Auster).

³En vez de género, cabe hablar de genericidad como matriz de producción textual (Shaeffer cit. por Llovet, 2005, p. 316).

hay también continuidad en su empleo de procedimientos propios para la poética posmodernista. Por supuesto, la diferencia fundamental consiste en que, pese a su frecuente efectismo (los motivos de los subgéneros, intrusiones de sujetos fantásticos), su narrativa está claramente subordinada a una voluntad de intervención crítica y política, algo menos usual en la segunda mitad del s. XX. Novelas como *El país del miedo* de Rosa o *Acceso no autorizado* de Gopegui, con unas tramas inspiradas en los géneros criminales, dan cabida a extensas reflexiones sobre los idearios políticos vigentes hoy en España y sobre las maneras de fomentar en los colectivos de todo tipo una disposición al cambio. Los elementos del *thriller* propician la evasión lúdica pero, al mismo tiempo, queda intacta la referencia a unas circunstancias sociopolíticas concretas: la violencia y la corrupción en las deficientes democracias actuales⁴.

Para Robert Scholes, el artificio de la construcción narrativa, el recurso a las convenciones lúdicas y el humor negro eran empleados por los “fabuladores” de la novela posmodernista anglosajona para alejarse del realismo. La fabulación así entendida se convertía en fuente de placer estético que atenúa el mensaje ético (Scholes, 1967, p. 6-47). Sin embargo, en las novelas que se comentan más adelante, aun conservando los elementos lúdicos, se tiende a restituir también la “sensibilidad y compasión” hacia las víctimas de la injusticia social (efecto que Scholes conectaba con el realismo; 1967, p. 39). En la literatura española de los años ochenta y noventa del s. XX, la fabulación, acompañada de “hibridación paródica, misterio e intriga, desrealización del espacio, pastiche”, estaba marcada por el desencanto privado y la atrofia de los proyectos colectivos (Lozano Mijares 2007: 217-218). Hoy, en cambio, recursos parecidos en las novelas de Gopegui, Rosa y Sanz se usan para emitir señales de esperanza en el cambio social, cambio al que los escritores contribuyen ofreciendo historias alternativas a los repetitivos relatos de consumo.

⁴La crítica ha percibido esta naturaleza ambigua en la narrativa Gopegui: tanto los recursos propios para la episteme posmoderna (metaficción, caos espacio temporal, desencanto, instancia narrativa antiaurática) como un llamativo sesgo crítico y ético (Aiello, 2014). Su obra se tildó de “realismo” o “neo-realismo posmoderno” (Oleza, 1996; Pérez, 2005), novela “posmoderna de resistencia” (Lozano Mijares, 2007) o “ficción crítica posmoderna” (Lizarte Fernández, 2022). Vicente Luis Mora califica a Gopegui como “tardomoderna” y a Rosa como “mutante”. (2007, p. 27). A su vez, a Rosa y a Gopegui se les atribuye el sintagma de “realismo combativo” (Detry, 2013) o de “realismo de los posibles” (Bonvalot, 2019).

La reconexión con la realidad social hoy no es ingenua ni ignora la imborrable ya, desde las vanguardias, conciencia de la crisis de la representación, de la condición especular del arte y la opacidad del discurso literario (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 2017, pp. 15-90). El recurso a los géneros populares, junto a la fragmentariedad, la hibridez y la intertextualidad, son hoy unos rasgos deliberadamente asumidos por los autores mencionados, sin que su compromiso con la realidad extraliteraria sufra merma. No es por lo tanto la ambigüedad de las relaciones entre literatura y realidad lo que los inquieta, sino la dimensión política de la narrativa. Cuando los autores recurren a los géneros de la literatura de masas, lo hacen para enfatizar su intención de compromiso social⁵, por lo que ostentan una sensibilidad que Vermuelen y Van der Akker llaman “metamoderna”: en el arte del s. XXI se admiten tanto las citas irónicas de convenciones estéticas acumuladas como la sinceridad de un compromiso genuino ante la realidad histórica: “a modern desire for sens and a postmodern doubt” (Vermuelen y Van der Akker, 2010, p. 6).

Los críticos suelen interpretar este aprovechamiento de los géneros términos de “subversión” de los géneros populares (Detry, 2013, p. 150; Becerra Mayor, 2015a, p. 17-19; Álamo Felices, 2017); se trataría de atender “contra la posmodernidad” (Becerra Mayor; 2015b, p. 108, 139). La misma Belén Gopegui ha acuñado a propósito, una metáfora guerrera, ya muy difundida:

Siempre pagando peajes, disimulando, poniendo un poco de complejidad formal o un poco de ironía o un poco de sentimentalismo para que el caballo [de Troya] tenga pinta de caballo o para que el capitalista piense que será más alto el beneficio obtenido que la cantidad de sabotaje que la novela o la película puedan contener” (2007, p. 63).

Los modelos populares son para Gopegui un subterfugio narrativo para acaparar la atención y centrarla en temas sociales. Hay que reconocer, sin embargo, que la complejidad no es “poca”. Los “caballos” novelescos de Gopegui son unas construcciones sofisticadas, en las que el registro pasa a menudo del realista al lírico, los niveles narrativos se multiplican, así como las referencias a la filosofía y a la cultura pop. Abundan también personajes y esquemas de la literatura popular — criminales, espías, monstruos, fantasmas— que, una vez consumidos en

⁵ Bonvalot lo llama post-compromiso (2019, pp. 55-78).

la lectura no se dejan olvidar sino que se conectan con los aspectos aberrantes de la vida extraliteraria.

El poder de seducción de los géneros se amolda en definitiva a una apuesta ética; la suscribe también Marta Sanz, quien afirma adentrarse en el subgénero detectivesco para indagar con más eficacia la realidad (Sanz cit. por. Álamo Felices, 2017, pp. 374, 379).

No se trata, entonces, de suspender totalmente los efectos del subgénero, destruyéndolo o subvirtiéndolo, —varias de las novelas analizadas conducen la trama a un desenlace— sino de una apropiación y aprovechamiento, una estrategia transformadora del realismo y una herramienta de denuncia de lo que pasa fuera del texto.⁶

Entiendo el aprovechamiento que hacen los autores de los motivos y esquemas de los géneros populares como un resultado de relaciones transtextuales: la architextualidad, actualización de las convenciones genericas, y la hipertextualidad, escritura en base a uno o más textos anteriores. Esta última categoría, también muy amplia, incluye, según Genette dos subtipos, a saber, transformación (parodia) e imitación (Genette, 1982)⁷, supeditadas a su vez a un tratamiento o “régimen” lúdico, satírico o serio (Genette, 1982, pp. 40-41). En las novelas analizadas, el recurso al modelo puede manifestarse en la construcción de la trama entera (con transformación como en las novelas detectivescas de Sanz, o en *El comité de la noche* de Gopegui o con imitación, como en *Acceso no autorizado* de Gopegui). A veces la relación con el modelo del género es más fragmentaria (las novelas de Rosa). La mayoría de las relaciones podrían definirse como parodia, en la acepción de Hutcheon: una archicategoría propia para la sensibilidad posmoderna, que consiste en retomar una convención ya establecida con distancia crítica e irónica (transtextualización con inversión), creando tensión entre la “autoridad” del modelo y la “transgresión” del hipertexto resultante (Hutcheon, 1980: 16, 28). Los efectos de parodia e imitación aquí analizados recorren además toda la gama de tonos o „regímenes” (el tono suele ser más serio en Gopegui y más lúdico en Sanz y Rosa).

⁶Sostengo que el desarrollo de la trama se puede seguir con interés y tensión, a pesar de los recursos antiméticos. De opinión contraria es Álamo Felices, afirmando que en las novelas con el detective Zarco de Sanz “lo que menos ha interesado (...) es quién ha sido el asesino” (2017, p. 375; véase en la misma línea Gutiérrez, 2014, p. 114).

⁷ La transformación narra una historia parecida al modelo pero cambiando el estilo y el contexto; la imitación conserva el estilo y la ambientación narrando otra historia. (Genette, 1989, pp. 13-17).

Los modelos de los subgéneros re-enunciados en un nuevo contexto (un motivo, un personaje o un esquema de acción) se convierten, como explica Compagnon, en un *signo*, en cuyo sentido se amalgama su “valor de significación” (significado del contexto original) y un “complejo de sus valores de repetición” (1979, p. 69). Aquí, el valor de repetición más evidente añadido a los elementos de género es, sin lugar a dudas, la intención de diagnosticar los más acuciantes problemas sociales.

Los notorios aprovechamientos narrativos de los subgéneros evidencian la importancia creciente de una literatura que antes se encontraba en posición “dominada” en el campo, por adoptar los términos de Bourdieu, y que hoy es preciso incluir en la interpretación de esa otra, tradicionalmente más consagrada (premiada, reseñada, canonizada).

POSMODERNISMO Y FABULACIÓN EN SU FACETA CRÍTICA

En los años sesenta, cuando los comienzos de la novela posmodernista anglosajona coincidían con el advenimiento de la televisión a los hogares, Umberto Eco relativizaba la rígida oposición entre los “apocalípticos”, defensores de los altos valores artísticos, y los “integrados”, que comulgaban con el adocenamiento de la cultura de masas. Sin posicionarse con unos o con otros, Eco optaba por analizar las inevitables influencias mutuas. Un cómic de aventuras, razonaba, puede iluminar la lógica de los acontecimientos vitales y, al revés, una sonata de Bach, ofrecer distensión. Las “solicitudes viscerales” propias para los géneros populares pueden pasar a formar parte de un nuevo conjunto más equilibrado que finalmente funcionara a otro nivel. Un “saneamiento de los mass media” era posible (Eco, 1984, p. 69).

Los géneros de la cultura de masas penetraban en esa época en la literatura “alta” filtrados por una ironía autoconsciente, que permitía, al decir de Barth, volver, ya sin ingenuidad, a la fabulación y el disfrute del relato (1987, p. 182). En la obra de los primeros autores españoles considerados como posmodernos (Luis Martín Santos, Juan y Luis Goytisolo, Carmen Martín Gaité y Juan Benet, según Gonzalo Navajas)⁸, la fabulación y la inclusión de motivos y estructuras de los subgéneros no se impone como dominante. Es a partir de los años setenta y ochenta del

⁸ En aquella etapa, la parodia abarca sobre todo los discursos oficiales del franquismo (Sobejano-Morán, 1992, pp. 252-253).

s. XX (Holloway, 1999, pp. 103-113; Navajas, 2004; Lozano Mijares, 2007, p. 203) cuando se hace más notoria, en la época de la difusión del modelo consumista en la cultura. En España irrumpe entonces una ola heterogénea de expresiones artísticas, potenciada por los medios de comunicación de masas. Varias voces se alzan contra la trivialización de la producción cultural, asociando el posmodernismo estético con la literatura light y una postura antiética y hedonista (Rodríguez Puértolas, 1995, p. 175). Pero con el tiempo, la intertextualidad y el recurso a los géneros populares se van convirtiendo en el indicio más claro del posmodernismo literario (Spires, 1996, pp. 316-323), junto o incluso más que el autotematismo. Entre los que se incluyen en la nómina posmodernista – José María Gulbenzu, Marina Mayoral, Juan José Millás, José María Merino, Eduardo Mendoza – son las novelas de este último las que mejor ilustran las posibilidades de aprovechamiento artístico de un género popular, en este caso, el criminal. Aunque Eduardo Mendoza negó tener por objetivo la crítica social en *El misterio sobre el caso Savolta* (1975), Holloway argumenta que la inclusión de los préstamos del género negro (el suspense, la dinámica de la búsqueda) sirven en la novela para sembrar un ambiente de incertidumbre, complicar los juicios morales y bloquear los resortes de la justicia (Holloway, 1999, pp. 104-113). El potencial crítico parece evidente y a la vez, es un buen ejemplo de la paradoja del posmodernismo, el cual „participa de las mismas empresas que pretende desafiar: la fuerza totalizante del capitalismo de consumo” (Maginn, 1995, p. 153). Las expectativas propias para la literatura de entretenimiento pueden, no obstante, aprovecharse más allá de efecto distractivo. Tyras observa (mencionando, entre otros, a Vázquez Montalbán) que toda la narrativa española de los años ochenta se redefine notablemente gracias a las transferencias mutuas entre la novela negra y la novela sin atributos: aquella aportaba una intriga envolvente y esta, psicología, monólogo interior, polifonía enunciativa, intertextualidad” (Tyras, 2001, p. 258). Otros autores, como Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Enrique Vila-Matas irán, en el último cuarto de siglo, conjugando el autotematismo, elementos de “la cultura popular: lo visual, lo periodístico, el vídeo, la cultura cotidiana” (Navajas, 2005, p. 75) con los dispositivos del género negro y de aventuras. Juan Oleza detectaba incluso cierto antielitismo en la “exploración y recuperación de formas,

temas y procedimientos de la cultura popular de masas” y “el rescate de la pasión narrativa” (1996, p. 5).⁹

Sanz, Gopegui y Rosa llevan la paradoja posmoderna antes mencionada (persistir en el mercado de la cultura y distanciarse de él) a un límite donde esta casi se anula, ya que en sus novelas los lectores siguen consumiendo historias excitantes, pero al mismo tiempo no pueden evitar leerlas como un discurso sobre las lacras de la sociedad. El gesto irónico está pues a punto de perder su significado porque es la realidad extraliteraria la que adopta la traza de una trama de suspense.

Conscientes del poder de seducción de la literatura de género, los autores no piensan desaprovechar los hábitos que han desarrollado los consumidores de la cultura masiva de los últimos dos siglos. Algunas de las novelas, como *Acceso no autorizado* (2014) de Gopegui, pasarían en última instancia como realizaciones aceptables del género en cuestión, en este caso, el *thriller* político, con la parte reflexiva más desarrollada (una imitación seria, en términos de Genette). ¿Por qué no establecer entonces que lo que escriben estos autores son *thrillers* o novelas detectivescas sin más? Primero, como ya se ha dicho, por la complejidad y la calidad de la estructura novelesca, segundo, por el lenguaje que atraviesa varios registros: polifónico en Rosa, en Gopegui a menudo poético y en Sanz sarcástico, soez y vanguardista a la vez. Además, los eventos narrados pierden su carácter de “hazaña” excepcional que tienen en los géneros populares y parecen integrarse en una realidad política “extramural” (expresión de Hutcheon) y cotidiana, en la que prosperan los mecanismos dañinos del turbocapitalismo.

EMPRESAS INDIVIDUALES, ÓPTICA COLECTIVA

A la escritura de Gopegui subyace una intención a la vez literaria, ética y política: crear unas historias que sacudan la imaginación colectiva colonizada por la hegemonía neoliberal y su ideología basada en el

⁹Fuera de España, se advierte también, o más, la faceta crítica del posmodernismo, literario y filosófico. Para Jacques Rancière, las mezclas genéricas posmodernas entre disciplinas y registros pueden entenderse precisamente como una crítica de la teleología moderna, es decir, de las promesas de emancipación incumplidas de un arte que se identificaba con el proceso de vida (Rancière, 2009, pp. 30-33). Linda Hutcheon insistía, a su vez, en la fuerza crítica de las imitaciones paródicas posmodernistas, por ejemplo, de la metaficción historiográfica, no exenta de “ideological and even social implication” (1980, p. 16).

individualismo y la meritocracia. Ambientando siempre sus historias en la actualidad sociopolítica española y europea, Gopegui recurre, no obstante, a procedimientos posmodernistas¹⁰, y, entre ellos a los caballos de Troya de los géneros populares. En una serie de novelas con elementos de *thriller* político que repasamos a continuación, las acciones clandestinas, persecuciones y actos de violencia suscitan afectos y crean tensión que desemboca, al final de la historia, en un anticlímax (se revela la autoría de los actos criminales). Esta inmersión ficcional resulta a menudo suspendida tanto por unas metalepsis de tradición posmoderna, como por debates o reflexiones de los protagonistas, que versan sobre la política decepcionante, la cultura hegemónica o la violencia económica. Estas interrupciones se pueden inscribir tanto en la poética posmodernista como en la tradición brechtiana del *Verfremdung*¹¹, en todo caso no eliminan el placer de seguir la acción ni cuestionan el estatus ontológico del mundo ficcional.

Gopegui reintroduce la política en la novela vía los géneros criminales, porque en su interpretación personal de la verosimilitud de Aristóteles, los temas políticos son un componente necesario de una construcción veraz del mundo representado, que sin ellos parecería incompleto¹². Con la ampliación del tema político, se consigue también un cambio de perspectiva: la peripecia individual, propia para los géneros de acción populares, se va conectando en la trama (a través de encuentros con otras personas o decisiones de integrar grupos) con el interés “de clase”, como diríamos en términos marxistas, o bien, como diríamos más bien hoy, con la visión del común. Mientras la trama criminal clásica se desenvuelve en una dimensión de aventura individual, la reflexión sociopolítica crea una dimensión colectiva. Esto de ejemplifica en varias novelas en las que se rastrean elementos temáticos y estructurales del *thriller* político.

¹⁰Toman la palabra, reflexionando sobre la deriva turbo-neoliberal de las sociedades, unos sujetos heterodiegéticos, como el coro de „asalariados y asalariadas de renta media” en *Lo real* o el insólito sujeto colectivo llamado “asamblea” en *El Padre de Blancanieves* (por mencionar solo dos ejemplos).

¹¹“Verfremdungseffekt”, efecto alienante y distanciador (*Pequeño Organon*, 44, cit. por Suvin, 1977, p. 6). Gopegui reconoce la influencia brechtiana (véase, López, 2006; Detry, 2013, pp. 71-82; Bonvalot, 2019, pp. 178-185).

¹²“Yo lo quiero [en la novela - N.P.] todo. Quiero las historias de presos, y quiero los jardines.” (2008, p. 29).

Ya en *Lo real*, de 2001, Edmundo, emprende acciones semiilegales para satisfacer un deseo de venganza personal: su padre terminó en la cárcel como el chivo expiatorio de unos empresarios corruptos. Componiendo un archivo de datos sobre las personas influyentes de la esfera pública Edmundo no desdeña el hurto; como “asesor de imagen clandestino” se sirve de chantajes y campañas publicitarias infames para dañar a sus enemigos. Sus acciones son comentadas por una discreta narradora (luego su principal colaboradora), a la vez que por un coro de “asalariados y asalariadas de renta media”. El coro inviste la historia de ejemplaridad deliberada, y, en un tono entre lírico y moralista, expresa la esperanza, siempre aplazada, de que la igualdad no se limite al reparto de “secretos designios” o falaces méritos propios, sino que se realice en una distribución más justa del común.

Gopegui considera que las ficciones más difundidas por la literatura y las pantallas privilegian al romántico perdedor individualista (del que un detective de novela negra o el protagonista del *thriller* serían herederos) cuya derrota afianza a los ciudadanos en su apoliticidad (Gopegui, 2019). La autora crea entonces otros guiones de conducta para sus personajes, aquellos que, por un lado contemplan la posibilidad de cambios acumulativos y por otro, rechacen la explotación desalmada de unas personas por otras. Por eso al final Edmundo parece no perder su partida vital sino procede a rehacer su estrategia. De joven lobo solitario se va transformando en líder de un círculo informal de inconformes y termina proyectando sus planes sobre el fondo del malestar colectivo.

En *El lado frío de la almohada* (2004) la relación amorosa entre Laura, joven espía cubana, y Hull, espía norteamericano a punto de jubilarse, se tensa en un ambiente global exacerbado por la guerra de Irak. Al mismo tiempo, la elaborada mediación narrativa —las cartas que Laura escribe al redactor de un diario, que son una expresión lírica de su credo político; el escritor que se encarga de escribir una novela sobre la joven cubana; la muerte de Laura anunciada al principio— abre el espacio de una discusión sobre los valores en la política que tiene lugar más allá de la ficción (Rabanal, 2012, p. 175). Hay personajes atractivos en su tipicidad, como el viejo espía, cínico y sentimental, y motivos que generan suspense (los amores furtivos, las intrigas diplomáticas). Pero se trasciende la historia individual porque a los conflictos entre los “héroes” excepcionales les corresponde, a otra escala, el conflicto entre las fuerzas que combaten al gobierno cubano y las que apoyan su ideario revolucionario. Gopegui ha acertado otra vez en “explotar el atractivo

que reside en la condición de espía y redirigir el interés del lector por la intriga en una dirección política determinada” (Rabanal, 2012, p. 175, trad. mía)

El comité de la noche (2017) es una novela que aborda el problema de la precariedad laboral y sus raíces en la violencia sistémica del turbocapitalismo. La intriga principal vincula el destino de dos mujeres, una en paro en España y otra trabajando en un laboratorio en Eslovaquia, que coinciden en una organización-red clandestina. Su objetivo es contrarrestar las maniobras sucias de una multinacional que pretende cambiar la ley europea para legalizar la venta del plasma humano. Al mismo tiempo, en la segunda parte se intensifica el componente posmoderno: hace su aparición un sujeto femenino fantasma y un escritor por encargo que escribe a los clientes sus propios recuerdos.

Los episodios derivados del *thriller* (actos ilegales, peligro y violencia, persecuciones, instrucciones sobre la clandestinidad) tienen doble efecto: crear tensión y, al la vez, resaltar las secuelas criminales del neoliberalismo. Según una protagonista:

—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. (*El comité de la noche*, p. 152).

Acceso no autorizado (2014) se basa en un caso de espionaje informático en la política española de la primera década del s. XXI (remite libremente al conflicto entre el primer ministro Zapatero y María Teresa Fernández de la Vega, primera mujer en el puesto de vicepresidenta de gobierno). La vicepresidenta del gobierno socialista se entera, por la mediación de un joven hacker que se ha infiltrado en su ordenador, de las escuchas ilegales que practica un grupo de políticos corruptos para bloquear una ley favorable a las cajas de ahorro públicas. La rivalidad de intereses entre las fracciones del gobierno es lo que motiva entonces una trama en la que se multiplican los elementos del género negro: encargos criminales, amagos de asesinato, tiroteos, personajes malvados y atractivos, diálogos en los que se cruzan los dobles sentidos. Por otro lado, las extensas reflexiones y debates de ideas sobre la erosión de la izquierda o la posibilidad de cambio social no

corren esta vez (como en *Lo real* o *El comité*) a cargo de una instancia metatextual sino de los protagonistas mismos (la vicepresidenta, los ministros, los viejos cuadros del partido socialista). De nuevo, la adopción de elementos del *thriller* político no atenúa el mensaje de denuncia de fenómenos nefastos (corrupción de los funcionarios, maquinaciones criminales de los políticos). En cuanto al efecto realista este no emana, como en la novela negra, de las representaciones de los ambientes urbanos donde se cuece el crimen, sino de fragmentos donde vemos a los políticos conversar tomado café o en las comidas, sondeándose y pactando sus intereses.

La vicepresidenta, al descubrir la corrupción, queda eliminada del gobierno por sus adversarios; esto, en un principio, juega a favor de la convicción pesimista sobre la criminalidad inexpugnable característica para el *thriller* político. Pero, ya se ha dicho, a Gopegui le interesa contrarrestar por medio de sus historias el “glamour literario de los personajes fracasados” (Gopegui, cit. por Rodríguez Marcos, 2015); por lo cual, en los últimos momentos, vemos a la vicepresidenta lograr una victoria parcial: su discurso de despedida es recogido por todos los medios de comunicación del país. Este acto verbal, inusual en un *thriller*, se convierte en una especie de manifiesto político para todos los votantes del país¹³.

Enfatizando la dimensión social en unas situaciones típicas para los géneros de acción, Gopegui expone con eficacia el mal colateral del neoliberalismo. A través de episodios de violencia “subjetiva”, física (un accidente en que la víctima queda lesionada o muere, encarcelamiento de un inocente, asesinato de activistas) indica las fuentes “objetivas” y sistémicas de la violencia (distinción de Žižek), aquella que obliga, por ejemplo, “tener que pedir que te dejen trabajar” (Gopegui, 2017, p. 16). La autora aprovecha deliberadamente la fuerza “de enganche” de los géneros populares, profundizando, no obstante, desde una perspectiva materialista, en las condiciones sociales que subyacen a cualquier historia humana. Si la mayor parte de la literatura de género es distractiva, la narrativa de Gopegui adapta sus modelos para los fines de una crítica “combativa” (Detry, 2013), plasmando historias en las que se trasciende el individualismo y se señala las vías, mentales y prácticas, hacia una

¹³El texto se abre de este modo al narratario, que a su vez remite a los lectores, a quienes viene dirigida esta “ficción como posibilidad, conectada con la realidad” (Lizarte, 2013, pp. 470, 485).

mejora de la organización social. Los personajes se acogen a distintas formas de asociación (la asesoría de Edmundo en *Lo real*, las redes de organizaciones semiclandestinas en *El comité*), contemplan la retirada¹⁴ (como Edmundo en *Lo real*) o las maneras de intervención en la economía y la política (*Lo real*, *El comité*); el objetivo último de estas historias es suscitar “reflexión sobre la acción política más adecuada para transformar el presente” (Becerra Mayor, 2021, p. 120).

Gopegui parece hacer “imitaciones serias” (*forgerie* según Genette) del *thriller* político trasladándolo a la realidad española. Pero queda fuera de duda de que con ello quiera convertirse en autora de superventas. En las novelas que viene publicando con regularidad, ensaya concepciones novedosas sobre las relaciones entre los protagonistas (de la subjetividad plural) y experimenta no solo con los géneros de suspense sino también con los no ficcionales: *El murmullo*, de 2023, hace un aprovechamiento muy peculiar del género de autoayuda, que se ficcionaliza y adapta a las necesidades de una comunidad. Alguien que ha avanzado la idea de escribir novelas “por encargo” si con ello solo pudiera contribuir a la causa del cambio social (Becerra Mayor, 2021, p. 127), no parece interesado en buscar la adscripción a un género concreto. Gopegui se vale de todas las convenciones narrativas para “Salir del arte”, como reza el título de un viejo artículo suyo, y practicar brechas en la imaginación colectiva, sembrando ideas de cambio.

GÉNEROS DISPERSOS EN LA INTERDISCURSIVIDAD

Citando sarcásticamente los discursos que configuran la realidad social, Isaac Rosa pone en evidencia las manipulaciones ideológicas: las del discurso oficial de la Transición española, encubridor de los conflictos reales y recuentos históricos necesarios (*La Malamemoria*, 1999, versión ampliada a *¡Otra maldita novela sobre la guerra civil!*, 2007, *El vano ayer*, 2004); o bien las de la jerga económica neoliberal (*La mano invisible*, 2011, *La habitación oscura*, 2013, *Feliz final*, 2018, *Lugar seguro*, 2022). En las primeras novelas, escritas al calor del renovado debate de la memoria histórica en España, prevalecen una polifonía y heteroglosia vertiginosas, con un movimiento pendular entre

¹⁴ Repliegue táctico, éxodo, “un proceso de sustracción respecto a la relación de capital” para afirmar la autonomía de su propia potencia biopolítica (Hardt y Negri, 2009, p. 165).

el cuestionamiento de las instancias oficiales y el autocuestionamiento de los sujetos literarios que se afanan por restituir la historia. En las novelas posteriores, el interés se desplaza hacia los problemas socioeconómicos, el relato se simplifica un tanto (Mora, 2008) y se atenúan la ironía ostentosa (Detry, 2023, pp. 34-37) y el vigor carnavalesco de las voces. En la narrativa de Rosa, el recurso a los géneros populares cabe situarse pues en el marco de una constante crítica de los discursos que informan la percepción de la realidad.

El vano ayer (2004), representativo para la primera etapa y surgido en el contexto de unas reivindicaciones históricas concretas¹⁵, es un comentario paródico y mordaz al “boom” de las ficciones literarias y visuales sobre temas relacionados con la Guerra Civil y la época del franquismo. El narrador, que está bien a la vista, lleno de dudas y autoirónico, anticipa constantemente las reacciones de los lectores, y critica una y otra vez los moldes narrativos que se han usado para reconstruir el pasado. Ejemplifica una variedad de discursos que se cruzan en el espacio público y el de la memoria colectiva de los españoles: el historiográfico, el biográfico, el testimonial y periodístico, pero también el épico, el sensacionalista o el de la novela rosa. La novela gira en torno a las vidas, poco documentadas, de dos personajes desaparecidos durante el franquismo: el profesor Julio Denis, de simpatías políticas nada claras, y André Sánchez, comunista y disidente. Para la esta reconstrucción biográfica, el narrador baraja, entre otros, la posibilidad de servirse del género negro y criminal, así como del thriller y la novela de aventuras con toques sentimentales: “las técnicas a seguir son variadas” (p. 212). El público, dice, exige una “versión detectivesca” de los hechos (p. 172), quiere acciones más cinematográficas, con sexo, tiroteo y peleas desesperadas (p. 182). Se insertan pues fragmentos paródicos que priorizan la acción y resaltan la tipicidad de los personajes. Se habla de unos desgraciados autores que viven en la miseria y escriben relatos folletinescos de extrema “pobreza literaria”, cortados según el patrón de superventas de la época: escenario tropical, mujer exótica, acción rauda e inverosímil (pp. 204-208). En un episodio de aventuras detectivescas el mismo profesor Denis se convierte en superman y para atrapar al villano, salta a un palco teatral desde una araña (pp. 209-210). Se ejemplifica también una historia de bohemios modernistas: las

¹⁵La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica se funda en 2000 y la Ley de Memoria Histórica se aprueba en 2007.

“torpezas alcoholizadas” del profesor Denis en una noche de juerga en el local Bora-Bora, en las inmediaciones de la Puerta del Sol (y los calabozos de la Secreta)¹⁶.

En el círculo vicioso de las convenciones evocadas (sofisticadas, y populares, administrativas y periodísticas) los hechos se subordinan a las ideologías enfrentadas y la visión de la historia se desestabiliza. Sin embargo, la indeterminación tiene menos que ver con el dilema posmoderno de la verdad sometida a la retórica y más con la necesidad de sacudir las versiones trivializadas y establecer una visión ética de la historia: “romper el silencio sobre la violencia y los crímenes del aparato policial represor en el franquismo” (Macciuci, 2010, pp. 124-125). Se impone la exigencia de una reescritura continua en la que la memoria se “performa”, vinculando ontológicamente el pasado al presente (Winter, 2010). La parodia, en su vertiente satírica que toma por objeto las convenciones discursivas, refuerza este cometido¹⁷.

En las novelas posteriores, que adoptan a menudo una dinámica del *thriller* o del género negro (*El país del miedo*, *La mano invisible*, *La habitación oscura*, *Un lugar seguro*), los sujetos están atrapados en la red ideológica del neoliberalismo (con sus pautas de austeridad, monetarización del valor humano e individualismo), más opresiva aún después de la crisis económica de 2008.

En *El país del miedo*, un problema escolar entre adolescentes (uno de clase media, otro del margen social) se agranda hasta llevar a la deriva a una familia de la clase media, desembocando en un brote de violencia descontrolada. Pero lo que desencadena el conflicto no son los hechos objetivos sino el imaginario colectivo contaminado por el miedo. Asistimos pues al hundimiento del padre y el hijo en un estado de parálisis en el que la única reacción ante las dificultades reales son el pánico y las fantasías desbocadas en torno al mal y al otro que lo encarna. El relato principal, llevado en presente, que abarca el microuniverso de la

¹⁶ En la novela se mencionan también otras convenciones, no estrictamente populares: el relato histórico galdosiano (p. 213), el del “oficioso cronista municipal” (en el que la influencia de Galdós se combina con la de Eduardo Mendoza, pp. 213-124).

¹⁷ La crítica de la parodia se dirige hacia el interior del campo literario, mientras que la sátira es “extramural”, pero hay también una variante de parodia satírica (*parodic satire*): “a type of the *genre* satire which aims at something outside the text, but which employs parody as a vehicle to achieve its satiric or corrective end.” (Hutcheon, 2000, p. 62). A Rosa, que satiriza también los discursos, “le interesan la ironía y el humor como filtros narrativos críticos” (Detry, 2023, p. 36).

familia, se entrelaza con fragmentos de discurso sociologizante sobre “un miedo sostenido, pero de baja intensidad” (p. 26) que permea las sociedades actuales, y con los apuntes de un diario en que el protagonista procura, sin éxito, exorcizar el miedo. El análisis que enmarca la historia resulta, a la postre, también falible, ya que lo pervierten los estereotipos sociales que relegan el miedo a los representantes de otras clases y otras razas (Bonvalot, 2019, pp. 252-254). Si la heterogeneidad de la narración —que por momentos amaga la novela negra, y por otros, el discurso periodístico, ensayístico o administrativo— corrobora la intención de “réinventer le réalisme social” (Bonvalot, 2019, p. 258), a la postre se impone la ironía como un revulsivo contra las trampas ideológicas. Tanto la convención popular como los diversos discursos explicativos resultan insuficientes frente a la violencia, envés vergonzoso de las sociedades neoliberales y contrapartida oscura de la impotencia social (en la novela abundan comportamientos agresivos en la calle y actos de violencia perpetrados por la policía).

En las siguientes novelas, los espacios se concretizan en unos lugares misteriosos, cuasi-alegóricos, en los que los motivos (más dispersos) de *thriller* y novela distópica no dejan de pautar la representación de una sociedad atravesada por la obsesión de peligros múltiples¹⁸. En *La mano invisible* la acción transcurre en el escenario de un teatro anónimo a las afueras de Madrid, donde actúan los trabajadores precarios realizando sus faenas —albañil, carnicero, teleoperadora— ante un público desconcertado. Son esos mismos trabajadores quienes, fuera de la escena, barajan la posibilidad de rebelarse contra un empleador al que ni siquiera conocen. En *La habitación oscura*, un reducto clandestino le sirve a un grupo de amigos para prácticas de sexo promiscuo; luego, al deteriorarse la situación de todos a causa de la crisis, es ahí donde, a punto de convertirse en rebeldes o “hacktivistas”, conspiran contra el sistema:

¹⁸ Smuga muestra cómo la extrañeza de estos espacios paralelos a la realidad cotidiana condensa, por un lado, los defectos de una sociedad pasiva frente a la hegemonía del mercado global (*La mano invisible*) y por otro, crea reductos donde esta hegemonía queda suspendida (Smuga, 2022, pp. 76-80). En *Un lugar seguro*, el espacio distópico se torna en su propia parodia: los bunkers económicos que vende el protagonista. La tensión aberrante, seudo criminal —“No eran ni las once de la mañana y al día no le cabían más emociones” (p. 28)— la crean en la novela unas condiciones de trabajo extremas.

fantaseaste con una conspiración de limpiadoras con los bolsillos llenos de pendrives con los que infectar todos los ordenadores de todas las oficinas que a diario limpian (...) Había que sacar a la luz a los de arriba (...) Había que ensanchar las grietas para vaciar antes sus estanques (...) Ahora tú tenías en tu mano el cartucho de dinamita para convertir esas fisuras en boquetes (p. 231).

Llegan finalmente a cometer un acto de ciberterrorismo para dañar a los poderosos y este acto de insurrección provoca una reacción violenta por parte de la policía.

El marco teatral y espectacular que encuadra la acción (Champeau 2014, p. 28) y la sensación de control omnímodo (el teatro en *La mano*; el fantástico proyector en *La habitación*) propia para la distopía coexiste empero con los dramas cotidianos. Conectando con la sensibilidad mediática y la tecnologización de la vida (Smuga, 2024, p. 75), las crisis, la precariedad y la explotación refuerzan su presencia. El realismo actual admite “extrañamientos” propios para una época de intensa mediatización. Rosa afirma que la diversidad de las convenciones que emplea se debe al afán de narrar “desde y contra el realismo, buscando nuevas estrategias —en cierto sentido realistas— que permitan contar las realidades de hoy, que a menudo se resisten a ser narradas.” (cit. por Ayete y Becerra Mayor, 2023, p. 274). En el mismo sentido, Champeau afirma que la metatextualidad en la obra de Rosa “no es una postura autotélica sino un modelo de comportamiento, una invitación a que el lector cuestione sus propias convicciones y prácticas (2014, p. 31).

En las novelas de Rosa de la segunda etapa, centrada en la crisis del estado de bienestar, se viene afirmando una eficaz fórmula narrativa: son unas historias pautadas por esquemas sensacionalistas de la cultura popular y masiva, refractadas en unos discursos interpretativos —sociológico, económico, periodístico— sin que a ninguno de ellos se dé prioridad.

GÉNEROS POPULARES ALTERNATIVOS.

Marta Sanz reviste sus narraciones detectivescas de un estilo llamativo y extravagante que abunda en imágenes de un acervo heterogéneo donde las tradiciones cultas y populares se funden con el imaginario del cine, la

televisión y la cultura pop¹⁹. Aunque la trilogía compuesta por *Black, black, black* (2010), *Un buen detective no se casa jamás* (2012b) y *pequeñas mujeres rojas* (2020) remite al modelo de la novela detectivesca y negra, el estilo vanguardista, irrevente y por momentos incluso obsceno, no apuntala la lógica factual de las investigaciones. Tampoco lo hacen otros elementos. Arturo Zarco, el detective, es sensible, irracional y gay, no encarna por lo tanto el clásico sujeto astuto y *hard boiled*, capaz de resolver por sí solo el enigma criminal (Gutiérrez, 2014, p. 114-116, Martínez-Quiroga, 2017, pp. 19-21). “Habitado” por las mujeres, son ellas las que de hecho lo orientan en las pesquisas (la voz de su-exmujer Paula le amonesta a distancia, especie de súper-ego feminizado)²⁰. En las dos primeras novelas seguimos la sinusoide emocional de Zarco, quien nos interna en sus observaciones subjetivas de, respectivamente, un vecindario madrileño en el que priman los prejuicios y la avaricia (*Bang, bang, bang*), y un pueblo costero valenciano donde la corrupción organiza la oferta turística y una familia local se hunde en una intriga de odios y complejos (*Un detective no se casa jamás*). En la primera, la acción parte de un asesinato, y en la otra, de una ausencia misteriosa. Tanto como la investigación interesan las digresivas e involuntarias observaciones hechas por Zarco de los comportamientos de los actores que pasan por los escenarios de la depredadora sociedad neoliberal: actos y costumbres que transparentan la siempre viva pulsión criminal, alimentada por la codicia y la violencia.

La linealidad de la deducción clásica se quiebra no solo en los recuerdos de Zarco, sino también por causa de la composición. En la segunda parte de *Bang, bang, bang*, aparece un diario terapéutico escrito por Luz, vecina de las víctimas del asesinato²¹ y en la última, toma la palabra Paula, la ex mujer del detective, quien ve más claro y más allá de los prejuicios raciales y sexuales; por eso elucida el misterio. Del mismo

¹⁹Tanto la narrativa de Sanz como la de los otros dos autores está permeada por el imaginario fílmico y audiovisual (para Rosa, véase Gustrán Loscos, 2023; para Sanz, Río Castañeda y Benito Temprano, 2017). El tema requiere un estudio aparte.

²⁰ Los poderes efectivos para interpretar hechos y palabras se delegan a las mujeres; empoderamiento simbólico con el que el género detectivesco clásico se adapta a una época en que la violencia difusa no se puede extirpar con la solución de un caso aislado (Becerra Mayor, 2015b, pp. 147-148).

²¹ Texto que para Martínez-Quiroga es “hyperhysterical”, al igual que los relatos de Zarco; resultan incapaces de deshacerse de los filtros discursivos (discurso detectivesco clásico y médico paternalista) e iniciar una observación más penetrante de la realidad social (2017, pp. 24-25).

modo, en *Un detective no se casa jamás*, la desganada narración en primera persona de Zarco es interceptada por la voz de otro personaje, que, en una larga retrospectiva se explaya sin temor ante el detective y le confiesa el crimen. La heterogeneidad de la narración corresponde con la pasividad y la perplejidad del detective. No obstante, las historias que Zarco tan imperfectamente e incluso sin querer investiga, finalizan siempre con el descubrimiento del motivo y el origen de los crímenes. Por un lado, Sanz engrosa pues el “corpus alternativo” de la narrativa detectivesca (Guitérrez, 2014, p.121), por otro, se apropia el género y lo reescribe, para llevarlo a desvelar lo no dicho en el contexto de la cultura de consumo (Boyer, 2008, p. 89); o, como afirma la autora misma, para “subrayar el componente crítico del género y sacar a la luz sus trampas.” (cit. por Álamo Felices, 2017, p. 373). El gesto crítico se dirige aquí hacia las perversiones del sector inmobiliario en la España del s. XXI²², y, más generalmente, de la sociedad que respalda semejantes prácticas.

El tema de la violencia que anida bajo los techos de los hogares, se prolonga con más truculencia en la amplia y polifónica novela *pequeñas mujeres rojas* (2020), centrándose en las políticas de la memoria histórica. Paula, la esposa de Zarco, protagonista principal en esta novela, se convence de que los crímenes políticos de la Guerra Civil no se han investigado tanto por la amnesia individual de los interesados que se habían enriquecido con el infortunio de los represaliados, como por una política de censura y amnesia colectiva (Ballarín Aguarón, 2024, p. 327).

Paula se inviste de un “perfil holmesiano” (p. 97) para investigar, junto a un grupo de activistas, una fosa común y las circunstancias de la matanza de un grupo de republicanos en el pueblo de Azufrón. El marco detectivesco contrasta con la seriedad del trauma colectivo e intergeneracional de todos los españoles. No obstante, la energía verbal de la narración, con notas paródicas e irónicas, crea un especial modo estético de acercarse a la obscenidad del dolor y la violencia. A través de una combinación del thriller, el terror, el policial y la alegoría (los muertos de la fosa que ostentan sus huesos y comentan la actualidad política), la novela aborda no solo el tema de la restitución de la memoria

²² La escisión del sujeto-detective en dos voces traduce, según Varón González, la rivalidad entre la España que sueña con la modernidad (identificación con los clásicos del subgénero) y la otra, que construye la prosperidad sobre el fraude y el crimen al que ambas novelas aluden (2020, p. 256).

histórica sino que se acerca también a las mutaciones actuales de la violencia: nacionalista, de género, de exclusión social. Se evidencia así “la pervivencia espectral de ideologías pretéritas como resultado de un duelo negado” (Ballarín Aguarón, 2024, p. 328). Sanz arremete contra las ideologías hegemónicas que evitan enfrentar la historia con honestidad y terminan respaldando la violencia: “argucias intelectuales”, “las fotografías color sepia” (pp. 45-46), “bonitas máximas de que todos perdieron” (p. 61), explicaciones elusivas “para emborronar que uno, seis, treinta y seis hombres y algunas doncellas fueron asesinados una mañana de 1936” (p. 45). “Novela negra de la memoria histórica”, según María Ángeles Naval, que insiste en la doble dimensión del crimen, el histórico y el que convierte hoy a Paula, la protagonista, en víctima, como vemos en a segunda parte: “Hay herederos que no están entre rejas: estirpe de perpetradores” (Naval, 2021, p. 42).

En la descripción del sufrimiento —asesinatos, abusos de menores, violencia de género, actos de bestialidad contra los animales— la autora despliega una estética gore, “palabras que dejan esquirlitas debajo de la uñas.” (Sanz, 2020, p. 237). Los protagonistas investigan como detectives y lloran “como en una novela sentimental”, pero a la postre lo que toma la revancha es el “realismo sucio” (p. 260) del sufrimiento físico: “el cuerpo ejecutado representa otros cuerpos, nos representa” (López-Gay, 2022, pp. 305-311).

El discurso de Sanz, sometido al flujo asociativo y a la creatividad verbal puede rozar lo inusual²³. Partiendo de la materia cotidiana, termina internándose en unos ámbitos fantásticos²⁴. En *Persianas metálicas bajan de golpe* (2023), Sanz caricaturiza la ciencia ficción posapocalíptica poniéndola al servicio de una virulenta sátira social (*parodic satire*, Hutcheon, véase nota 18), que denuncia la violencia, la alienación y el panoptismo del capitalismo digital. Landinblú (Rapsodia, S.L.) es una ciudad-imperio gobernada por un dictador, el mezuquino Ingeniero-Jefe, quien observa día y noche, con la ayuda de la parafernalia hi-tech, las mentes de todos los habitantes. Los dispositivos cibernéticos hacen

²³ “Lo inusual” es la extrañeza imprimida a la realidad por una mirada femenina no del todo racional, sin llegar a lo sobrenatural (Alemán Bay, 2019, pp. 310 y siguientes).

²⁴ Lo fantástico está también preñado de mensajes críticos. Véanse: Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.), *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa de lengua española* (1980-2018), 2022; Natalia Álvarez Méndez (coord.), *Radiografías de la monstruosidad insólita en la narrativa hispánica* (1980-2022), 2023.

posible la invasión totalitaria de la privacidad y un lavado de cerebros colectivo. Sanz colorea la convención posapocalíptica con un humor ácido y una perspectiva de género. El control de la protagonista sin nombre, la enigmática “mujer madura”, lo ejerce otra mujer, la cibernética *ginedrón* llamada Flor Azul. Para aliviar a su protegida humana en su menopáusica crisis de personalidad, la ginedrón le administra grabaciones creadas *ad hoc* para convencerla de que sus seres queridos aún existen.

Este mundo distópico es menos orwelliano que heroicómico, a la manera de *Los relatos del piloto Pirx* de Stanislaw Lem o *Las cósmicas* de Italo Calvino²⁵. El humor paródico se observa en la manera cómo los drones, humanizados, se rebelan contra el gobierno de Landiblú. La ginedrón Flor Azul resulta sospechosa por “[s]u vejez y sus posturas políticas, su safoerotismo, su fascinación por el cine francés son peligrosos en la crisis más profunda de la historia reciente de Land in Blue (Rapsodia, S. L.)” (pp. 247-248); otro dron, aliado de los humanos, es castigado con desguace y enviado a terminar su existencia a Suiza, donde se convierte en un cucú relojero (alusión a *El ciudadano Kane*, p. 269). Se integran múltiples reminiscencias de los clásicos de la s-f y de otros géneros populares. Flor Azul arriesga su maquinaria procurando asegurar paz y amor a la “mujer madura” (tópico sentimental del amor desinteresado). Un joven dron “aventurero” y “apache” se enamora de una presentadora de televisión, exponiéndose al castigo. El dron Obsolescencia, viejo “sabueso”, se enfrasca en una lucha mortal defendiendo a una joven bailarina humana:

descarga una de sus aplicaciones de acción: sobre el marco del dron se levantan baterías de ametralladoras. Pese a que prefiere la seducción del *noir*, el encadenamiento de muertes cuya causa última no se conoce, el dron (...) se traviste en maquinaria de película bélica. Escupe entre dientes: “Cabrones, hijoputas, os voy a achicharrar, daos por muertos, sucios amarillos.” (p. 222)

Se evocan asimismo, paródicamente, los géneros audiovisuales: telenovelas, concursos, vídeos publicitarios, cuyos contenidos e imágenes alimentan de manera ininterrumpida las mentes de los habitantes de Landinblú. Uno de los episodios de la telenovela “Electrodomésticos”

²⁵Pero, alterando las clasificaciones de Genette, el régimen en esta novela es lúdico y serio a la vez, ya que Sanz menciona gran número de actos de violencia.

narra el funeral de una nevera, llamada Nise: “con las puertas abiertas. Obscena, tibia, vacía, tersa, blanca. Arrebatadora. Velas alrededor.” (p. 26). La realidad, la vida y la muerte, se convierten así en una vasta proyección de convenciones de la cultura de masas (el ingeniero-jefe organiza su estado inspirado por “las películas carcelarias” o las de Jackie Chan). A los omnipresentes y polisensoriales mensajes de las máquinas controladoras se enfrenta tan solo la frágil memoria de la “mujer madura”, confusa, a veces inducida artificialmente, pero con restos de dignidad propia.

En las fantasmagorías sobre la realidad intervenida por los medios, Sanz idea unos montajes hechos, por un lado, de relatos oficiales y versiones estereotipadas, y por otro, de recuerdos subjetivos y ficciones verosímiles; una visión fragmentaria “que no aspira a la completitud” (Río Castañeda y Benito Temprano, 2017, p. 191). En el marco de la ciencia ficción, Sanz encaja tópicos culturales de toda índole mezclándolos con imágenes crudas y a menudo obscenas; porque en el fantástico Landinblú suceden a diario cosas atroces que parecen trasunto de los eventos de nuestros telediarios: actos de odio discriminador, suicidios de niños, trabajos forzados, crímenes perpetrados por las fuerzas del orden, violencia familiar y de género. En un estilo desrealizante, a expensas de la referencialidad ilusionista, la autora pone énfasis en las estructuras lingüísticas y las convenciones culturales que mediatizan ideológicamente la experiencia de la realidad (Becerra Mayor, 2015b, pp. 154-159, Benítez Andrés, 2017, p. 28).

CONCLUSIONES

Los escritores (...) intuyen lo que deben o no deben escribir para ser acogidos en el seno del mercado: novelas negras con tintes aceptables de crítica social; historias sentimentales que rescatan el pasado con benevolencia; aventuras metaliterarias con leves toques del género fantástico y de la ciencia-ficción (Sanz, 2012a, p. 106).

Sanz podría, en principio, referirse a su propia obra (y la de los otros dos autores), en la que hay efectivamente *aventuras metaliterarias* y *leves toques* de géneros populares. La diferencia radica, no obstante, en la intensidad —los *tintes* de la crítica no son únicamente *aceptables* ni hay *benevolencia*—, así como en la postura autorial que asigna transitividad a los textos.

Aunque la meta sea potenciar un imaginario alternativo a las ficciones del mainstream, se integran, no obstante, los recursos de este mismo mainstream. Los simulacros visuales (imagen filmica, televisiva y digital) y las ficciones y narraciones difundidas masivamente no se pueden obviar ni el discurso de la historia (Gómez Trueba y Morán Rodríguez, 109-162) ni en la literatura socialmente comprometida. Mediante préstamos de la literatura popular, los autores abordan una problemática de peso (violencia estatal o género, precariedad, discriminación social y racial) en una especie de fusión “metamoderna”, en la que los afectos y las expectativas convencionales se vuelven útiles para la denuncia social. Ha surgido “una generación de escritores que se ha formado sin temor a la hibridez y la confluencia de géneros y soportes propios de la posmodernidad y que (...) se interesan por la comunicabilidad del texto literario.” (Macciuci, 2010, p. 126). La comunicabilidad la garantiza no solo el realismo; hoy la realidad se representa bajo la faceta de una historia popular, formulaica, que, en la alquimia literaria, se tiñe de seriedad.

BIBLIOGRAFÍA

Aiello, A. J. (2014). “«La conquista del aire» de Belén Gopegui: Un discurso narrativo de la Generación de los 90 en España inmerso en las coordenadas de la posmodernidad”. *Hispania*, 97.1, pp. 91-100. DOI: <https://doi.org/10.1353/hpn.2014.0013>.

Álamo Felices, Francisco (2017). “La subversión de la novela criminal como propuesta ideológica alternativa: la reconversión del subgénero negro en «Black, black, black» (2010) y «Un buen detective no se casa jamás» (2012), de Marta Sanz”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 5. 2. pp. 357-381. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2017.5.2.846>.

Alemán Bay, Carmen (2019). “¿Una nueva modalidad de lo insólito en tiempos posmodernos?: la narrativa de lo inusual?”. En Natalia Álvarez Méndez y Ana Abello Verano (coords.). *Realidades fracturadas: estéticas de lo insólito en la narrativa de lengua española (1980-2018)*, Madrid: Visor, p. 307-324.

Ayete Gil, María, Becerra Mayor, David (2023). “Narrar el conflicto. Entrevista a Isaac Rosa”. En Cristina Somolinos Molina (coord.). *Narrar la grieta Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 273-285. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693996-018>.

Ballarín Aguarón, Víctor, “Voces de infratumba: posmemoria y fantasma en «Pequeñas mujeres roja»" de Marta Sanz”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 2, 2024, pp. 317-338. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2024.12.2.1670>.

Barth, John ([1967], 1987), “Literatura del agotamiento”. En Jaime Alazraki (ed.). *Jorge Luis Borges*. Jaime Alazraki (traducción). Madrid: Taurus, pp. 173-177.

Becerra Mayor, David (2015a). “Introducción”. En David Becerra (coord.). *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.

Becerra Mayor, David (2015b). “Marta Sanz, del realismo a la posmodernidad”. En David Becerra (coord.). *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.

Becerra Mayor, David (2021). *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*. Manresa: Bellaterra.

Benítez Andrés, Rosa, (2017). “Marta Sanz: teoría y praxis”. En Manuel Martínez Arnaldos, Carmen M^a Pujante Segura. *La teoría literaria ante la narrativa actual*. Ediciones de la Universidad de Murcia, pp. 23-34.

Bonvalot, Anne-Laure. (2019). *Fictions politiques. Esthétiques de l'engagement littéraire dans l'Espagne contemporaine*. Paris: Garnier.

Boyer, Alain Michel (2008). *Para-littératures*. Paris: Armand Colin.

- Champeau, Geneviève (2014). “Realismo y teatralidad: de Benito Pérez Galdós a Isaac Rosa”. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, 1, pp. 11-32. DOI: <https://doi.org/10.37536/preh.2014.2.1.656>.
- Chenna, Emma (2021). “Entrevista a Marta Sanz, respecto a *Amor fou*”. *La Clé des Langues* [en ligne]. ENS de LYON/DGESCO, mars, <https://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/entretiens-et-textes-inedits/entretiens/entrevista-a-marta-sanz-respeto-a-amor-fou> [09/02/2024].
- Compagnon, Antoine (1979). *La seconde main ou le travail de la citation*. Paris: Seuil.
- Detry, Mélanie (2013). *Por un realismo combativo: transición política, tradiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid/Université François-Rabelais de Tours. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693996-003>.
- Detry, Mélanie (2023). “La lectura incómoda. Un recorrido crítico por la narrativa de Isaac Rosa.”. En Cristina Somolinos Molina (coord.). *Narrar la grieta Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 29-46. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693996-003>.
- Genette, Gérard (1987). *Palimpsestos. Literatura en segundo grado*. Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid: Taurus.
- Gómez Trueba, Teresa y Morán Rodríguez, Carmen, *Hologramas. Realidad y relato del s. XXI*. Gijón: Ediciones Trea.
- Gopegui, Belén (2001). *Lo real*. Barcelona: Anagrama.
- Gopegui, Belén (2004). *El lado frío de la almohada*. Barcelona: Anagrama.
- Gopegui, Belén (2007). “Retaguardia y ficción”. *Papeles de la FIM*, 25, pp. 59-65.

- Gopegui, Belén (2008). *Un pistolazo en medio de un concierto*. Madrid: Editorial Complutense.
- Gopegui, Belén (2011). *Acceso no autorizado*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Gopegui, Belén (2014). *El comité de la noche*. Barcelona: Random House Mondadori.
- Gopegui, Belén (2019). *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*. Ignacio Echevarría (ed.). Barcelona: Debolsillo.
- Gustrán Loscos, Ana (2023). “La pantalla en los relatos de Isaac Rosa (Tiza roja, 2020): múltiples caras de una misma moneda”. En Cristina Somolinos Molina (coord.). *Narrar la grieta Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*. Madrid-Francfort: Iberoamericana-Vervuert, pp. 177-192. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693996-012>
- Gutiérrez, José Ismael (2014). “Las masculinidades alternativas en la narrativa «antidetectivesca» de Marta Sanz: el detective gay Arturo Zarco”. *Letras Femeninas*. 2, pp. 109-127. <https://www.jstor.org/stable/44733724> [29/01/2025].
- Hardt, Michael y Negri, Antonio (2009). *Commonwealth. El proyecto de una revolución del común*. Raúl Sánchez Cedillo (trad.). Madrid: Akal.
- Holloway, Vance (1999). *El posmodernismo y otras tendencias de la novela española, (1967-1995)*. Madrid: Fundamentos.
- Hutcheon, Linda (2000). *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Hutcheon, Linda (2001). *The Politics of Postmodernism*, Taylor & Francis e-Library. DOI: <https://doi.org/10.4324/9780203129876>.

- Lizarte Fernández, Mónica (2013). “Claves de *Acceso no autorizado*”. *Revista de ALCES XXI. Journal of Contemporary Spanish Literature & Film*, pp. 455-501.
- Lizarte Fernández, Mónica (2022a). *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui*. Tesis doctoral, UNED, <https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=5%2FbC2jDBJXA%3D> [13/07/2024].
- López-Gay, Patricia (2022). “El tránsito político al nosotros. Las tecnologías del yo bajo el signo de la autoficción.”. En Ana Casas y Ana Forné (eds.). *Pensar lo real. Autoficción y discurso crítico*. Madrid-Francfort: Iberoamericana Vervuert, pp. 177-192. DOI: <https://doi.org/10.31819/9783968693279-016>.
- Lozano Mijares, María del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros.
- Llovet, Jordi (2005), *Teoría literaria y literatura comparada*, Barcelona: Ariel.
- Macciuci, Raquel (2010). “El pasado sin red. Poética y moral de la memoria en *El vano ayer* de Isaac Rosa”. En Raquel Macciuci (dir.), María Teresa Pochat y Juan Antonio Ennis (coords.). *Entre la memoria propia y la ajena : Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata Del lado de acá, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.2821/pm.2821.pdf> [25/09/2024].
- Maginn, Alison ([1995] 2023), “La España posmoderna: pasotas, huérfanos y nómadas.”. *Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Birmingham, T. V. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2023, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1218393> [20/01/2025].
- Martínez-Quiroga, Pilar (2017). „From «Hyperhysterical» Crime Fiction to Social Realism”. En Nancy Vosburg y Nina L. Molinaro (eds.). *Spanish and Latin American Women’s Crime Fiction in the New*

Millennium: From Noir to Gris. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, pp. 17-30.

- Mora, Vicente Luis (2007). *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba: Berenice.
- Mora, Vicente Luis (2008), “El país del miedo, de Isaac Rosa”. Blog *Diario de lecturas*. 3 de agosto, <http://vicenteluismora.blogspot.com/2008/08/el-pais-del-miedo-de-isaac-rosa.html> [4/10/2024].
- Naval, María Ángeles (2021). “Estirpe de perpetradores (*pequeñas mujeres rojas* de Marta Sanz, novela negra de la memoria histórica)”. *Quaderns de Filologia. Estudis Literaris*, XXVI, pp. 39-60. DOI: <https://doi.org/10.7203/qdfed.26.22097>.
- Navajas, Gonzalo (1987). *Teoría y práctica de la novela española posmoderna*. Barcelona: Mall.
- Navajas, Gonzalo (2004). “La cultura del entretenimiento y la novela española del s. XXI”, *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 2, pp. 65–82, <https://revistas.uva.es/index.php/sigloxxi/article/view/1380> [20/03/2025].
- Oleza, Joan (1996). “Un realismo posmoderno”. *Ínsula*. 589-590, pp. 39-42.
- Pérez, Janet (2005). “Belén Gopegui, la nueva novela femenina y el neo-realismo postmoderno.”. *Letras Femeninas*, 31. 1, pp. 42-48, <http://www.jstor.org/stable/23021515> [12/05/2024].
- Rabanal, Hayley (2012). “Coming in from the Cold? The Spy Novel as Trojan Horse, Or the Case of Belén Gopegui's *El lado frío de la almohada*”. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 18. 2, pp. 167-182. DOI: <https://doi.org/10.1080/13260219.2012.740827>.
- Rancière, Jacques (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga (trad.). Santiago de Chile: LOM Ediciones.

Río Castañeda, Laro del y Benito Temprano, Claudia Sofía (2021). “Identidad, fragmento, ficción y televisión. Una aproximación a las monstruosidades narrativas de *Daniela Astor y la caja negra*”. *Siglo XXI. Literatura y Cultura Españolas*, 19, pp. 177-193. DOI: <https://doi.org/10.24197/sxxi.19.2021.177-193>.

Rodríguez Marcos, Javier (2015). Entrevista con Belén Gopegui. “Hay mucha literatura alta muy cursi”. *El País*, 7 de marzo.

Rodríguez Puértolas, Julio (1996). “Democracia, literatura y poder”. En José B. Monleón (ed.). *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*. Madrid: Akal, pp. 267-277.

Rosa, Isaac (2004). *El vano ayer*. Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac (2011). *La mano invisible*. Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac (2008). *El país del miedo*; Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac (2013). *La habitación oscura*. Barcelona: Seix Barral.

Rosa, Isaac (2022). *Un lugar seguro*. Barcelona: Seix Barral.

Sobejano-Morán, Gonzalo (1992). “El discurso en la ficción postmoderna española”. *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, vol. I, pp. 249-255, https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/11/aih_11_1_025.pdf [20/03/2025].

Sanz, Marta (2012a). *No tan incendiario*, Madrid: Perférica.

Sanz, Marta (2012b). *Un buen detective no se casa jamás*. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2010). *Bang. Bang. Bang*. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2020). *Pequeñas mujeres rojas*. Barcelona: Anagrama.

Sanz, Marta (2023). *Persianas metálicas bajan de golpe*. Barcelona: Anagrama.

- Scholes, Robert (1967), *The Fabulators*, New York: Oxford University Press.
- Smuga, Łukasz. (2022). “Entre la distopía y la heterotopía: espacios de la crisis en las novelas de Isaac Rosa”. *Studia Romanica Posnaniensia*, 49. 1, pp. 67-82. DOI: <https://doi.org/10.14746/strop.2022.491.005>.
- Spires, Robert C. (1996). “Del discurso franquista al posmodernista”. En José B. Monleón (ed.). *Del franquismo a la posmodernidad: cultura española, 1975-1990*, Madrid: Akal, pp. 315-323.
- Suvin, Darko. (1977). *Metamorphoses of Science Fiction*, New Haven and London Yale University Press.
- Tyras, Georges (2001), “La novela negra española después de 1975: ¿renovación de un género?” En: Paul Aubert (dir.). *La novela en España (siglos XIX-XX)*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 249-264. DOI: <https://doi.org/10.4000/books.cvz.2659>.
- Varón González, Carlos (2020). “The long goodbye of Marca España: affect, politics and modernity in Marta Sanz’s crime novels”. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 2. pp. 255-273. DOI: <https://doi.org/10.1080/14636204.2020.1760437>.
- Vermeulen, Thimoteus y Van der Acker, Robin (2010). “Notes on metamodernism”. *Journal of Aesthetics & Culture*, 2 (1). DOI: 10.3402/jac.v2i0.5677. DOI: <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.
- Winter, Ulrich (2010). “De la memoria recuperada a la memoria performativa. Hacia una nueva semántica cultural de la memoria histórica en España a comienzos del siglo XXI”. En Christian von Tschilschke and Dagmar Schmelzer (eds.). *Docuficción: Enlaces entre ficción y no-ficción en la cultura española actual*. Frankfurt-Madrid: Iberoamericana-Vervuert, pp. 249-264.