

Letras Hispanas

Volume 10.1, Spring 2014

TITLE: Desacuerdos culturales: *De todo lo visible y lo invisible* de Lucía Etxebarria y el campo literario peninsular de los noventa.

AUTHOR: Vicent Moreno

AFFILIATION: Arkansas State University

ABSTRACT: This paper revisits the critical reception of the commonly known as *Generación X*. Here I show how the negative criticism surrounding some of these authors and works responded to the dynamics and prejudices inherent to the field of cultural production as theorized by Pierre Bourdieu. Thus, following Bourdieu's model about the mechanisms of legitimation in the literary field, I will offer an analysis of Lucía Etxebarria's novel, *De todo lo visible e invisible* (2001). Under the appearance of a love story between a poet and a filmmaker, I will argue that the novel tells, in fact, the story of Etxebarria's own struggle and anxiety to legitimize her literature in the 1990s Spanish literary field. The novel displays the symbolic violence exerted against those who are not legitimized according to the rules and referents operating in the field or, in other words, it reveals the disagreement between two different ways of conceiving what is literature. The dynamics at work in Etxebarria's fiction are an echo of those taking place in the literary field, as embodied in the critical resistance to the *Generación X*'s authors.

KEYWORDS: Literature, Literary field, *Generación X*, Lucía Etxebarria, Spain, Pierre Bourdieu.

RESUMEN: Este trabajo revisita la recepción crítica de la conocida como *Generación X* española para señalar cómo las críticas negativas a algunos de estos autores y sus obras respondían a una serie de prejuicios y dinámicas propias del funcionamiento del campo de producción cultural teorizado por Pierre Bourdieu. Así, siguiendo el modelo de Bourdieu sobre los procesos de legitimación en el campo literario ofreceré un análisis de la novela de Lucía Etxebarria, *De todo lo visible e invisible* (2001). En mi lectura, demostraré que bajo la apariencia de la historia de amor imposible entre un poeta y una directora de cine narrada en la novela, se encuentra en realidad la historia de los problemas y la ansiedad por legitimarse como autora de la propia Etxebarria tras su entrada en el campo literario. La novela muestra la violencia simbólica que se ejerce contra aquellos que no están legitimados según las normas y los referentes que operan en el campo en la actualidad o, en otras palabras, revela el enfrentamiento o desacuerdo entre dos maneras de concebir lo literario. De esta manera, la dinámica en juego en la novela refleja la propia dinámica que conformó la resistencia crítica a los autores de esta generación.

PALABRAS CLAVE: Literatura, Campo literario, *Generación X*, Lucía Etxebarria, España, Pierre Bourdieu.

DATE RECEIVED: 10/03/2013

DATE PUBLISHED: 05/14/2014

BIOGRAPHY: Vicent Moreno is an Assistant Professor of Spanish at Arkansas State University. His research focuses on current understandings of literature and its place as a social and cultural referent in our contemporary world. His areas of interest include 20th- and 21st-century Spanish literature and culture, the relationship between market and literature, and the way that the narrative produced during this period dialogues with social, cultural and economic changes in contemporary Spain.

ISSN: 1548-5633

Desacuerdos culturales: *De todo lo visible y lo invisible* de Lucía Etxebarria y el campo literario peninsular de los noventa.

Vicent Moreno, Arkansas State University

La aparición de un grupo de autores noveles en el panorama literario español de la década de los noventa, conocido popularmente con los nombres de Generación X o Generación Kronen, suscitó un interés crítico marcado por dos cuestiones fundamentales que, en gran medida, estaban interrelacionadas. Por un lado, se hizo hincapié en la comercialidad de los autores, en cómo el acceso al panorama literario se logra mediante premios, cobertura mediática y amplia difusión auspiciada por la editorial interesada en promover ciertos valores de juventud y renovación. Por otro lado, se tendió a valorar su literatura por ser un reflejo del momento social y cultural de la España de la década, legitimando así su valor como testimonio cultural, e incluso, en algunos casos, la comercialidad como un signo de los tiempos y vehículo necesario para una mayor difusión a las obras.

Hoy en día la literatura de estos autores es apreciada como una articulación subjetiva, la cual es desestructurada de una forma de desencanto marcada por el paro juvenil, el hedonismo, la influencia del consumismo y la importancia de lo audiovisual en la España de los noventa. Sin embargo, en el momento de su publicación la recepción por parte de la crítica española no siempre fue positiva, se ponía en duda el valor literario y se recelaba de la presencia mediática de sus autores. Por ejemplo, Lucía Etxebarria, una de los abandonados de esta generación sacudió el campo cultural de la época por entremezclar su persona literaria con unas apariciones públicas que causaron revuelo en la escena más con-

servadora del sistema literario español. Etxebarria, al igual que otros escritores, forma parte de un impasse cultural donde un grupo de autores buscaba legitimarse como tales con una presencia autorial y unas propuestas que no encajaban dentro del horizonte de expectativas críticas del momento. Subyacente a esta tensión entre lo que los autores ofrecían y lo que la crítica más conservadora demandaba, era posible observar la necesidad de un relevo en la crítica española: la transición de un modelo analítico anclado en la filología a otro cuyo marco teórico estaría más próximo a los estudios culturales.

Aunque se ha escrito extensamente sobre esta generación y su significado dentro de las letras españolas y se ha destacado cómo es que estas obras y sus autores demandaban una revisión del canon crítico, no se ha prestado atención a la manera en que la literatura de estos autores se podría leer como un reflejo de estas dos visiones enfrentadas. Mi objetivo en el presente trabajo es resituar la disensión crítica sobre la Generación X como un enfrentamiento entre dos modos de entender la literatura y analizar la manera en que los propios autores, concretamente Lucía Etxebarria, respondieron a este debate desde su propia obra. Para ello, me apoyaré en el modelo teórico de Pierre Bourdieu sobre las dinámicas de la producción cultural, donde heteronomía y autonomía forman los dos extremos de un campo en constante disputa. Etxebarria defendió su posición en el campo literario haciendo referencia a cómo el capital cultural hegemónico influye en las leyes

por las que se legitiman autores y obras en el campo literario. En su argumento justifica la recepción crítica y negativa y la falta de comprensión de los referentes culturales manejados por los autores de dicha generación. En este trabajo ofreceré una nueva lectura de su novela *De todo lo visible y lo invisible* (2001), obra en la cual es posible apreciar la tensión crítica que rodeó su entrada en el campo y la ansiedad por legitimarse. En mi lectura la novela supone una crítica al campo de producción cultural como un espacio muy jerarquizado donde aquellos que ostentan mayor poder simbólico ejercen una violencia sobre los que se ven desprovistos del mismo. De la lectura de la novela y del debate crítico que rodeó la entrada de estos autores en el panorama literario se desprende el interés por desplazar la influencia que el mercado hubiera podido tener en su obra, destacando, en su lugar, el choque entre diferentes modos culturales como la verdadera causa de no haber sido entendidos o aceptados por parte de la crítica literaria dominante.

La Generación X: ¿literatura o cultura?

Cristina Moreiras-Menor se ha referido a la década de los noventa como una época en que los escritores “se caracterizan por no presentar un deseo o un proyecto común” (19). El proyecto narrativo de los noventa es caracterizado precisamente por la ausencia de un proyecto colectivo. Dicha ausencia de un “proyecto común” se hace más evidente al definir esta narrativa en comparación con la producida en los ochenta. La literatura de los ochenta estaba en sintonía con el periodo democrático recién estrenado y con la necesidad de fortalecer las estructuras democráticas. La literatura de escritores españoles adquiere una importancia mayor. Según Moreiras-Menor, en los noventa se aprecia una cierta negatividad hacia Europa y prima un individualismo que mira con recelo cualquier proyecto, “sean estos estatales, gubernamen-

tales o más globales, de corte europeo” (19). Helen Graham y Jo Labanyi asocian tal ausencia de proyectos colectivos con la emergencia de una lógica mercantilista que afecta la cultura y con el hecho de que ven la ascensión de los valores mercantilistas de manera pesimista, hasta el punto de considerar que estos pueden amenazar “both cultural and political pluralism, as the worthwhile came to mean only the popular and the popular exclusively the profitable” (313). Aquí se apunta a un aspecto importante en la lógica de funcionamiento del campo de producción cultural según el modelo teórico de Pierre Bourdieu: la cuestión de la lógica de economía invertida propia de este campo, es decir, su aparente desinterés hacia lo económico y los beneficios inmediatos, y en consecuencia, el recelo que existe hacia los productos culturales que se legitiman a través del mercado. Para el teórico francés el campo de producción cultural opera invirtiendo los principios fundamentales por los que se rige una economía al uso. Esta lógica por lo tanto se opone a

that of business (it excludes the pursuit of profit and does not guarantee any sort of correspondence between investments and monetary gains), that of power (it condemns honors and temporal greatness) and even that of institutionalized cultural authority (the absence of any academic training or consecration may be considered a virtue). (39)

En esta economía inversa, el capital simbólico se define como una negación del capital económico, político, e incluso cultural institucionalizado, que, no obstante, queda reconocido y legitimado al mismo tiempo mediante esta negación (75). Por lo tanto, más que una negación, puesto que no se está negando la lógica económica sino que queda en suspenso, por así decirlo, Bourdieu prefiere llamarlo una negación práctica, por la cual los que participan del campo literario “only work by pretending not to be doing what they are doing” (76). En otras palabras, los intereses económicos quedan reprimidos colectivamente

para que la lógica del campo literario, basada en el desinterés, pueda seguir funcionando. Pese a que el aspecto de “desconfiar” del valor cultural de los productos comerciales forma parte de la mecánica del campo, y por lo tanto, es una de las tensiones que lo hacen existir, es exagerado el temor expresado por Graham y Labanyi de que esta forma de legitimación fuese la única. Los críticos no inciden en esta idea de lo “popular” ni tampoco dan ejemplos de cuáles serían los productos culturales que se enmarcarían bajo esta etiqueta. Sin embargo, cabe indicar que esta mención de lo popular es bastante recurrente en el panorama crítico de estos años. En relación estricta con la cultura, sin embargo, se puede decir que el uso que hacen Graham y Labanyi de lo popular conformaría uno de los modos de legitimación dentro del campo cultural según Bourdieu: aquel relacionado con “ordinary consumers, the ‘mass audience’” (51). Así, en este caso, sería el público mayoritario el que consagraría un producto. A diferencia de los otros modos de consagración teorizados por Bourdieu (el otorgado por otros productores y el que se da a través de formas de reconocimiento como premios), éste tiene que ver principalmente con el mercado, puesto que se mide por la cantidad de “consumidores” que han elegido este producto. Es por esta razón, por la contigüidad con el mercado, que la cultura popular tiende a verse con recelo desde algunos sectores críticos.

El recelo expresado en la cita de Graham y Labanyi es de alguna manera representativo del sentimiento general del panorama crítico sobre esta década, aunque en general aparezca más como constatación de un hecho que como alarma. Este es el contexto por el que se movió la denominada Generación X, un término acuñado en los Estados Unidos y que en España pasó a designar a una serie de autores jóvenes que empezaron a publicar con éxito de público en los años noventa y que estaban llamados a regenerar el campo literario español. Pese al término engañoso de “generación,” cabe notar que el denominador común entre estos autores no era la edad, sino más bien unos temas

asociados con la juventud, así como un estilo directo, influenciado por el cine y la televisión.¹ De todos los autores a los que en algún momento se les relacionó con la Generación X, tres nombres destacan: José Ángel Mañas, Ray Loriga y Lucía Etxebarria. La recepción crítica de estos autores ha sido significativa. Sin embargo, estos escritores que encarnan un producto popular y económicamente viable, dos características que producen sospecha dentro del campo de producción cultural, han tenido en su mayoría una atención crítica positiva ya que se han introducido el término de “cultura” en la ecuación. Así, la mayoría de artículos o comentarios críticos relacionados con la Generación X, ya sea como grupo o corriente literaria o como enfoque en alguna obra de estos autores, siempre van enmarcados por una obligada discusión sobre la validez de sus propuestas o por una justificación de por qué son importantes para la literatura o cultura peninsulares. En general, cuando la crítica literaria de esta década se enfrenta a una serie de escritores jóvenes que empiezan a publicar con éxito de público y con premios literarios precedidos por un aura de marketing y escándalo, cuyo lenguaje y situaciones difieren de lo habitual también se están enfrentando a la cuestión de definir lo que es el valor literario y a la noción de cultura entendida como capital cultural también se ocupa de la construcción de este valor.

Los críticos reconocen el posible efecto negativo que etiquetas como “cultura popular,” o “cultura mercantil” puede tener a la hora de prejuzgar una obra literaria. Una vez reconocido este elemento polarizador inherente en determinados usos del concepto de cultura se hace necesario superar tales etiquetas para poder realizar un análisis de la literatura que no esté prefigurado por condicionantes contruïdos. Este es el movimiento que, por ejemplo, realiza Carmen de Urioste en su artículo sobre la Generación X, en el cual propone encuadrar a los autores en el contexto de “una cultura que avanza desde una definición elitista y restringida de la misma hacia la incorporación dentro de ella de los avances tecnológicos y de la

cultura de masas o comercial” (456). De forma similar se expresa Germán Gullón, quien, con dos artículos de títulos bastante significativos,² adopta un tono didáctico para instar a los críticos que considera “armados con un canon artificial” (“Contexto” 13), a renovar sus concepciones sobre literatura así como sus armas críticas para poder evaluar las nuevas creaciones de esa década. En esta misma línea Toni Dorca coincide con Gullón en la disfunción entre lo que podríamos llamar “vieja crítica” y “nuevas narrativas,” un espacio de guerra donde ambos están destinados a no entenderse puesto que cada uno defiende valores diferentes. Dorca sugiere el desencuentro entre una crítica cuyas herramientas evaluativas no son capaces o no quieren ver la calidad de la nueva narrativa: “No sólo se carece de un sistema axiológico que sustituya las nociones estéticas de antaño; a la vez, el arte de nuestro tiempo está continuamente en peligro de transformarse en mercadería, sin que a veces quepa distinguir las creaciones sensibles de las vulgares” (311). Dorca habla de la necesidad de superar concepciones anteriores sin prescindir de un sistema que permita distinguir aquellos productos con valor literario de aquellos que no lo tendrían. Particularmente, y de manera parecida a Graham y Labanyi, Dorca sitúa el mercado o a la mercantilización de la cultura como una amenaza.

Ante la problemática de cómo valorar adecuadamente las nuevas propuestas en un contexto cultural marcado por una creciente y marcada mercantilización, los críticos han apelado a la cultura como factor redentor de estas producciones literarias. En otras palabras, las obras de los autores de la Generación X han de ser valoradas puesto que reflejan y dejan constancia de la cultura, no en cuanto a capital cultural sino en cuanto a una supuesta “forma de vida” de la década de los noventa. Así, se puede decir que el efecto polarizador que tiene la cultura (entre alta y popular, por ejemplo) y que está basado en una concepción de la misma como diferenciadora social, es sustituido por una noción de cultura que en su concepción de forma de vida común resulta

útil para el análisis de estas obras literarias por parte de los críticos. La cuestión del valor literario a la hora de decidir qué obras adquieren un estatus de literatura legitimada, siguiendo las reglas del campo—que sería la esgrimida por los críticos más reaccionarios, elitistas o con un bagaje de conceptos críticos más anticuado (a los que se refieren Dorca, Gullón o de Urioste)—se soluciona a favor de una consideración de la validez de las propuestas de los jóvenes autores en consonancia con un nuevo clima cultural (multicultural y donde la frontera entre alta y baja cultura es más borrosa) o como reflejo e indicador del clima político y social de desorientación de principios de los 90. De este modo, “la cultura” se construye como la piedra de toque para señalar el valor literario de estas obras.

Cristina Moreiras-Menor es quien mejor ejemplifica este movimiento por el que primero se señala la conflictiva recepción de estos autores para después mostrar su valor mediante una apelación a su relevancia cultural.³ Así, considera que

[l]a crítica ha perdido el rumbo, en mi opinión, al considerar a esta literatura [...] como light, vacía de contenido y de estilo, comercializada y comercial, en la medida en que son precisamente estos rasgos [...] los que sirven a sus autores para constituir su mirada a una realidad precisamente gobernada por sus valores. (191)

Aquí, Moreiras-Menor identifica las características desvirtuadoras de lo literario, a ojos de los críticos, como las características que en realidad los validarían. Además, más adelante, opina que es precisamente el papel de testimonio cultural de estas obras lo que debería tenerse en cuenta en su análisis:

Se trata de analizarlos como fenómeno representativo y significativo de un momento cultural que anuncia el agotamiento de formas de narrar las experiencias anteriores (y no por un rechazo banal a la tradición) desde un deseo de presentar una mirada al presente a

partir de las pautas culturales (tecnología y comunicación, globalización de la cultura y la economía) e ideológicas (políticas de mercado y consumo) que conforman ese presente. (204)

Moreiras-Menor habla de cómo la aparición de estos autores no se puede leer como un rechazo superficial a la tradición, es decir, un rechazo a la forma de crear de sus “padres” literarios, por así llamarlos; por el contrario, estos autores traen consigo también una serie de elementos culturales que conforman un tipo de capital cultural que hasta este momento no había sido tratado literariamente o no había tenido un espacio dentro de la crítica cultural dominante. Con todo, es importante ver este “rechazo” a la tradición como una manera de encontrar una posición dentro del campo literario. La aparición de nuevos escritores y escritoras siempre se da en base a un diálogo—directo o indirecto—con los ya existentes. Lo que aparece en juego en la entrada de nuevos agentes no es sólo un rechazo a la tradición sino también un rechazo a la forma en que la concepción normativa de la literatura en ese momento deja fuera la posibilidad de otras propuestas literarias que no encajen con ésta. Cabe ser conscientes del valor simbólico y legitimador que este rechazo puede tener para los nuevos entrantes a la hora de encontrar un espacio dentro del campo y, en general, para el propio funcionamiento y supervivencia del mismo campo. Moreiras-Menor ve los cambios producidos en la literatura como un reflejo o reacción a los cambios ocurridos a un nivel cultural, social o político, por ejemplo. Aunque es evidente la influencia que estos contextos tienen en la producción literaria es necesario atender también a la lógica interna del campo para ver cómo los cambios quedan trazados y validados dentro del campo sin necesidad de recurrir a explicaciones externas. De hecho, a este tipo de lecturas que dan sentido a una obra basándose en campos externos, Bourdieu le ha dado el nombre de “efecto cortocircuito.” Según éste, un análisis hecho de tal manera así ignora que cualquier obra, además de un

objeto cultural, es una manifestación concreta del campo de producción cultural al completo donde se origina, en nuestro caso, el campo literario peninsular. Por ello, más que hablar de cultura en términos abstractos o externos podemos trasladar la discusión dentro del propio campo. Así, vemos que el capital cultural que se valora y que, en cierto modo, se ha institucionalizado dentro del campo—a través del tiempo y a través de la reproducción de este capital—no coincide con el que traen los autores de la Generación X consigo, y por lo tanto no está legitimado. Moreiras-Menor hacía referencia a cómo estos autores expresaban con sus obras a cómo estos autores expresaban con sus obras a un momento cultural específico y, de paso, apuntaban al agotamiento de formas narrativas anteriores. Más que un agotamiento, sin embargo, si atendemos a los propios autores y su toma de posición, la entrada de estos nuevos agentes se puede analizar como un enfrentamiento entre dos visiones literarias diferentes, definidas en parte por una diferencia en el capital cultural reconocido en el campo y aquel otro que pugna por entrar.

Este enfrentamiento es lo que subyace en la novela *De todo lo visible y lo invisible* de Lucía Etxebarria, la que analizaré a continuación proponiendo una nueva lectura. En mi análisis, demostraré que esta novela supone el intento de Etxebarria de explicar su punto de vista sobre la recepción que rodeó a sus primeras novelas. Así, la obra, bajo la apariencia de una historia de amor entre un poeta y una directora de cine, revela una crítica al campo de producción cultural y la violencia simbólica que éste ejerce en su discriminación contra aquellos modos de producción que no siguen las normas de legitimación que el campo considera válidas.

Los subcampos en la producción cultural en *De todo lo visible y lo invisible*

Lucía Etxebarria publicó *De todo lo visible y lo invisible* en 2001, novela que suponía la tercera de su carrera. La primera y que situó

a la autora en el panorama literario había sido *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997). Esta novela suponía un relato coral de los problemas de tres hermanas, aparentemente diferentes, pero con similares necesidades de encontrarse en la vida. Pese a que consiguió gran éxito de público la novela suscitó un debate sobre comercialidad y literatura que un año después alcanzaría un punto álgido con la aparición de su siguiente novela, *Beatriz y los cuerpos celestes*. En *Beatriz* la historia se centra en Beatriz; la novela es un *Bildungsroman* que contiene un estilo más poético y literario que la anterior. La concesión del premio Nadal, por un lado, así como las apariciones y declaraciones públicas de la autora sacaron a escena la versión más espectacular y comercial de lo literario. Sin embargo, subyacente a la construcción de Lucía Etxebarria como autora popular y mediática a través de una lógica de mercado se puede apreciar también la voluntad o la ansiedad de la autora por legitimarse culturalmente. Este aspecto de su obra no ha recibido atención crítica. Pese a que la crítica en general se ha ocupado del elemento espectacular y comercial de Etxebarria pienso que la cuestión de la ansiedad por legitimación dentro del campo y la tensión entre alta cultura y cultura popular es fundamental para entender la trayectoria de la autora, así como las propias mecánicas que construyen el significado cultural de una obra.

En una entrevista concedida a la revista *Ajoblanco*, tras ganar el premio Nadal, Etxebarria confiesa que las primeras cincuenta páginas de *Beatriz y los cuerpos celestes* las escribió con la intención de validarse con respecto a sus detractores críticos:

No sé si las escribí para exhibirme ante mí y los demás. Quizá las escribí por todos los ataques recibidos tras la primera novela, *Amor, curiosidad, prozac y dudas*. Una cosa que me jodió mucho es que en el ABC me tacharan de inculta por no saber quién era Néstor Luján. Néstor Luján era un autor menor del franquismo, excelente periodista, pero obviamente es absurdo que yo deba estar sabiendo

quién es Néstor Luján y no esté leyendo a Milton. De todas formas, me pegué una sobredosis de cultura y dije '¿Queréis cincuenta páginas Prada?, pues las vais a tener y os vais a quedar secos.' (Martínez 45)

Es interesante llamar la atención sobre la forma en que Etxebarria juega con las referencias culturales en esta declaración. Por un lado, pese a reconocer que se sintió dolida, desprecia en cierto modo la referencia cultural por la que se le acusó de inculta, mediante la conexión de ésta con el franquismo y mediante su comparación con Milton. Aquí vemos dos referentes culturales en juego, o en otras palabras, dos tipos de capital cultural que caracterizan el sistema desde el que son citados. Así, Etxebarria menciona a ABC, que es uno de los diarios tradicionalmente más conservadores y asociado con el régimen franquista que, precisamente, queda caracterizado como tal en el referente cultural (Néstor Luján) que la autora había de conocer. Ante esto ella considera que el poeta inglés, Milton, es un referente cultural más importante y que no está circunscrito al sistema de valores culturales que privilegia ABC. La mención a Milton, sin embargo, demuestra también una ansiedad por mostrarse como una persona culta y con formación. En vez de mencionar un referente de la cultura popular, por ejemplo, Etxebarria nombra a uno de los exponentes más claros de la literatura canónica y universal. Esta referencia aparece matizada mediante el recurso al humor, al mencionar a Juan Manuel de Prada⁴ (destituído aquí de la preposición "de" en el apellido) y su intención de escribir un número de páginas con su estilo. El tono más o menos humorístico que emplea la autora para hablar del tema y cuestionar la legitimidad cultural que pudiera tener esa parte crítica en desacuerdo con su propuesta literaria pone en suspensión la credibilidad de esa aparente sumisión a los "deseos culturales" ajenos encarnada en las cincuenta páginas de las que habla. En esta cita se muestra una conciencia de la autora con respecto a su posición dentro

del campo (marcada por la comercialidad y el éxito de la primera novela), así como su intento de encontrar una posición diferente que la legitime con un capital simbólico mayor, y apelando, para ello, a una reconsideración de su capital cultural⁵. En efecto, la novela incorpora un número importante de citas literarias que van puntuando y guían cada una de las cuatro partes de las que se compone la novela, desde la Biblia (el personaje bíblico de Ruth) hasta Cristina Peri Rossi, pasando por Marguerite Yourcenar o Naomi Wolf. En general existe un interés por demostrar que detrás de la estética de *sexo, drogas y rock'n'roll* que permeaba el estilo de su primera novela se esconde una voz literaria culta. Por otro lado, el recurso de un lenguaje poético ejemplificado en las digresiones de la protagonista en primera persona y las analogías con el universo otorgan un contrapeso metafísico al relato de descubrimiento, principalmente erótico, físico y sensual de Beatriz.

Beatriz y los cuerpos celestes provocó un cierto “ruido” mediático, en parte producido por el premio Nadal y la llamativa aparición que hizo la autora en el mismo⁶ y también a raíz de su presencia semidesnuda en una revista. Tras esta novela, sin embargo, se puede decir que Etxebarria comienza una especie de periodo de alejamiento de las posturas comerciales y polémicas que habían lanzado su carrera literaria. La autora elige seguir una senda más “invisible” que tiene la finalidad de construir una imagen de seriedad o madurez más asociada con lo esperable de los escritores en un campo literario donde, de acuerdo a Bourdieu, “[p]romotion exercises, which in the business world take the overt form of publicity, must here be euphemized” (77). Como se apuntó anteriormente, el campo de producción cultural generalmente se rige por una inversión de las economías al uso y un desinterés (aparente, al menos) en los beneficios y los honores. Se produce un adelgazamiento de la imagen pública comercial y espectacular de Etxebarria. Durante un año acepta un trabajo de profesora visitante en la Universidad de Aberdeen en Escocia y escribe al alimón con

la académica Sonia Núñez Puente un ensayo sobre fetichismo en relación a la tradición literaria española titulado *En brazos de la mujer fetiche*. Este libro, que ofrece miradas que indagaban en la psicología y la sexualidad de autores y autoras peninsulares decimonónicos, se presenta al lector como un ensayo que muestra interpretaciones novedosas sobre “genios incontestables de la literatura española.” El componente analítico y el foco en novelistas canónicos hacen que este libro suponga, si bien breve y superficial, un cambio de registro en la producción de Etxebarria.

Aunque un libro o una estancia como profesora visitante no son garantes de una transformación, es precisamente la expresión “cambio de registro,” la que el jurado del Premio Primavera de Novela 2001 empleó para describir la novela que dio el premio a Lucía Etxebarria, *De todo lo visible y lo invisible* (Castilla n. pág.). Así, según el jurado, “[l]as novelas anteriores de esta autora se basaban mucho en el mundo de las drogas, la noche y la iniciación al sexo” (n. pág.), mientras que ésta, pese a seguir utilizando estos ambientes, se adentra “con mayor profundidad en el mundo interno de los personajes” (n. pág.) Ese “cambio de registro” se dio además con respecto a la actitud de la autora, quien, contrariamente a su intervención espectacular durante el premio Nadal, ni siquiera asistió a esta ceremonia por encontrarse en un congreso en Bruselas. Este hecho, lejos de ser una cuestión circunstancial, fue aprovechado por su editorial para anunciar que “esta actitud [...] se refleja en su obra de madurez” (n. pág.), replicando las declaraciones del jurado y reforzando así la tesis del cambio. Estas palabras y, en general, la idea de cambio con respecto a la producción anterior también señalan su interés por ocupar una nueva posición dentro del campo literario. Quiere dejar atrás la imagen de ser una nueva llegada al campo así como la idea de que sus obras eran fruto de la coyuntura comercial, poco más que una “moda” de mercado pasajera, como en el comienzo. El hecho de no asistir a la ceremonia, así como el comunicado oficial de la editorial, responde a un

esfuerzo calculado por parte de la autora para ganar un prestigio simbólico dentro del campo y de cara al público.

De todo lo visible y lo invisible no supone un cambio radical a nivel estilístico o siquiera temático con sus dos obras de ficción anteriores. Sigue empleando una estructura coral con varias perspectivas y reincide en los temas del desamor, así como en la tensión entre convenciones sociales y la búsqueda de la libertad individual. La novedad más significativa se encarga de ofrecerla la propia Etxebarria, quien, siguiendo con la retórica del cambio inaugurada la noche del premio, explica que al contrario de lo que sucedía en sus otras novelas, en ésta, “por primera vez, los protagonistas son un hombre y una mujer, no sólo ellas, como en mis libros anteriores” (Memba n. pág.). En efecto, la relevancia del personaje masculino que se construye como contrapunto a la protagonista femenina supone un cambio con respecto a su producción anterior, donde los hombres aparecían siempre como secundarios o contruidos indirectamente a través de las narrativas introducidas por las protagonistas femeninas. Además, son estos personajes masculino, personajes del hombre, Juan de Seoane, y femenino, Ruth Swanson, pero sobre todo los subcampos de producción cultural que representan los que marcan la dinámica de oposición en base a la cual se edifica la novela entera, como ya anuncia el propio título. El aspecto más destacable de la novela es precisamente el de ofrecer una visión novelada de la lucha simbólica entre los dos modos de producción cultural, según la terminología de Bourdieu, como serían el modo de producción restringida y el de producción a gran escala. El primero compone un sistema que produce “bienes culturales” para un público reducido, en ocasiones un público exclusivamente formado por otros productores culturales (115). Con este modo de producción cultural, el capital simbólico tiene más importancia que el económico, siguiendo la lógica de economía invertida del campo cultural (75-76). Por el contrario, el modo de producción a gran escala se dirige

al público en general, es decir, no especializado. Su forma de legitimarse como modo de producción se da siempre a través de su popularidad, a través de una aceptación mayoritaria, y en consecuencia, con un menor capital simbólico (115). Mediante la historia de conflictos amorosos entre los dos personajes de la novela, cada uno representante de uno de estos modos, podemos observar la visión que Etxebarria tiene del campo literario.

El argumento de la novela se centra en los personajes de Ruth Swanson y Juan de Seoane y su historia de amor. Ella es presentada como una joven directora de cine que goza de cierta fama tras realizar una película “que se había convertido en uno de los mayores éxitos de taquilla, y también en uno de los filmes más controvertidos del cine español” (52). La popularidad de Ruth, sin embargo, no obtuvo el apoyo de la crítica, que “había despreciado el trabajo de Ruth, por considerarlo vulgar, exhibicionista y pretencioso” (52). Ruth, por su parte, había reaccionado “no sólo contra la crítica, sino contra la Academia” (52), convirtiéndose así “en una de las figuras más polémicas del panorama cultural español” (52). En definitiva, la novela construye la misma narrativa de éxito juvenil, incomprensión crítica y defensa autorial que acompañó a la Generación X. Etxebarria, pues, ofrece aquí un espacio para leer la novela en clave autobiográfica, con Ruth como posible sosias de la escritora. Asimismo, ofrece un posicionamiento con respecto al campo literario y los mecanismos de éste para construir y medir el capital cultural y simbólico.

El contrapunto amoroso en la novela se encuentra en Juan de Seoane, quien “había obtenido el Premio Adonais de poesía” (51) con un libro “que había recibido el aplauso unánime de la crítica y que lo había consagrado como ‘una de las más firmes promesas de la joven poesía española’” (51-52). Además, Juan es presentado como un joven que vive en la Residencia de Estudiantes de Madrid con una beca que no le da “[p]rácticamente nada. El alojamiento y la comida, poco más. Bueno, y una cantidad mínima para gastos”

(60), pero que le deja tiempo para escribir una novela. Al mismo tiempo, la relación que sendos personajes en la novela tienen con los productos culturales también incide en posicionarlos a uno y otro extremo del campo de producción cultural. Mientras Juan asegura al recibir el premio que “siempre estará la literatura por encima de todo” (49), Ruth prefiere “la realidad de la vida a todas las ficciones del arte” (366).⁷ Etxebarria construye a sus personajes de una forma superficial, no tanto por la cantidad de información que nos da sobre ellos como por el hecho de que ambos aparecen muy estereotipados en su polarización, casi funcionales o instrumentales para lo que puede ser el proyecto de dejar al descubierto los mecanismos o la lógica por la que se rige el campo cultural y, en última instancia, defender su posición de autora en el campo mediante una ficcionalización de dicha lógica. Como se nos indica al principio de la novela

éste es un libro que trata más de Ruth que de Juan, pero, puesto que durante casi un año la vida de Ruth sólo tuvo sentido para ésta en tanto en cuanto estaba conectada con la de Juan, no nos queda más remedio que presentar al lector los dos personajes. (50)

En otras palabras, dentro del campo cultural ambos modos de producción tienen una existencia en que dependen uno del otro, por cuanto sólo en esta dinámica oposicional adquiere el campo sentido y movilidad, y aunque en este caso la idea es explicar o “legitimar” uno de ellos se hace necesario presentar al otro. La dependencia emocional que conforma la historia entre ambos protagonistas se traduce, en nuestra lectura, en algo que podemos llamar dependencia simbólica.

Las vidas de Ruth y Juan se cruzan por error en una sesión fotográfica para “un reportaje gráfico sobre ‘Los jóvenes turcos,’ esto es, una galería de retratos de los jóvenes creadores, en todos los campos, que hubieran irrumpido con más fuerza en las artes en aquel año” (51). Así pues, estas dos encarnaciones opuestas de cultura confluyen en el

espacio espectacular de un medio de comunicación, convocadas e identificadas no tanto por el componente cultural como por la etiqueta de “juventud.” A partir de este encuentro se irá construyendo una historia de amor y dependencia entre los dos protagonistas, que además, entre otras cosas, servirán a la autora para caracterizar más detalladamente las diferencias culturales entre ambos y, de paso, defender su posición. Por ejemplo, sabemos que Ruth y Juan provienen de clases sociales disímiles, pero su actitud ante esto es diferente, como indica el uso del apellido: “Ruth había nacido con un ‘de’ que se quitó para evitar que la llamaran pija y niña bien, un ‘de’ que Juan se había puesto para pretender una buena cuna que no tenía” (63). Ruth, por lo tanto, realiza mediante el cambio de apellido una especie de “desclasamiento,” que tiene como objeto desprenderse de los adjetivos asociados con una clase social alta. Ella rechaza esta identidad a favor de una nueva, neutra en cuanto a su carga social y de cierta evocación cinematográfica,⁸ construyéndose un capital cultural marcado por el cine clásico de Hollywood más que por sus connotaciones sociales. Juan es descrito, por el contrario, como una especie de oportunista social que pese a intentar buscar una distinción cultural basada en el capital simbólico que conlleva ser poeta se descubre como alguien que trata de destacarse socialmente. Además, se nos muestra como alguien a quien le gusta el mundo de la fama y el éxito que representa Ruth, un mundo que debido a su posición dentro del campo es tabú. A este respecto se nos dice que su editor y mentor

le había insinuado [...] que no era muy conveniente para su reputación que se dejara ver mucho en compañía de la Swanson y que le asociaran a su nombre en los círculos académicos, pues la reputación de frivolidad le precedería y ya nadie le tomaría en serio. (206)

Lo que se desprende de esta cita es que las leyes particulares que rigen el sistema de producción cultural, según Bourdieu,

distinguishes itself from the production of the most common objects in that it must produce not only the object in its materiality, but also the value of this object, that is, the recognition of artistic legitimacy. (164)

Así pues, en cualquier campo cultural se hace necesario mantener esta ilusión del valor simbólico que, siguiendo la lógica de economía invertida, en parte se definiría como la negación del capital económico, o en el caso del ejemplo, del mundo materialista que representa Ruth. Pese a este tabú, o tal vez a causa de él, Juan se siente atraído por Ruth, que viene a simbolizar el elemento prohibido y que en la novela se construye como corruptora del modo de producción representado por Juan, pero también como víctima de éste, como veremos enseguida.

A lo largo de la novela las diferencias de carácter y de carrera de los protagonistas se traducen en una serie de conflictos y peleas entre ellos que dejan entrever una dependencia emocional que encuentra su extremo en el intento de suicidio por parte de Ruth tras verse rechazada por su amante. La reacción extrema de la protagonista en este caso se puede leer alegóricamente como la reacción de Etxebarria al verse rechazada o cuestionada por el campo literario cuando publicó su primera novela. Ruth, y lo que ésta representa, es recibida negativamente no sólo por el mentor de Juan, como ya hemos visto, sino también por la familia de éste, la cual es descrita conservadora y tradicional. Además, Juan tiene una prometida en su ciudad natal a la que engaña con Ruth. Todas estas presiones crean una ambivalencia en la actitud de Juan hacia Ruth, puesto que, pese a que la desea, se ha acostumbrado “a vivir según ciertas reglas, reglas que le importaban, o que le importaban a las personas que le importaban” (290). En cierto modo, es posible decir que Juan ha interiorizado una serie de constricciones que Ruth amenaza con romper, convirtiéndose así en corruptora del sistema del que Juan forma parte y en el cual cree, sea familiar o profesio-

nal. Así, en términos alegóricos el mundo de Ruth, en apariencia disipado y asociado con la comercialidad y el éxito de su carrera como directora, es percibido como una amenaza por el subcampo de producción restringido que encarna Juan y que tiene precisamente la “invisibilidad” como uno de sus valores más preciados.

En último término, lo que se desprende de la novela de Etxebarria son los varios niveles de un tipo de dominación que Bourdieu denomina violencia simbólica,⁹ y que forma parte de nuestras estructuras sociales y culturales. Este concepto explica la manera en que se establecen y perpetúan ciertos modos de dominación social o cultural. Por ejemplo, si alguien con un capital simbólico mayor intenta dominar o alterar la conducta de alguien que tiene menos, estaríamos hablando de violencia simbólica. Puesto que ésta se ejerce a través de la posesión de capital simbólico, diferente al capital económico o monetario, este tipo de violencia no se da necesariamente dentro de una estructura tradicional de lucha de clases, donde aquellos con más poder económico ejercen su dominación sobre los más desfavorecidos. La mayor característica de la violencia simbólica es que en su mayoría no es reconocida como tal por formar parte de estructuras sociales e ideológicas que aceptamos como legítimas. En cierto modo este tipo de violencia se nutre de la interiorización de reglas sociales o de otro tipo que hemos llegado a ver como naturales. En el caso de la novela, por ejemplo, tenemos un primer ejemplo de este tipo de violencia en la actitud de Juan, quien comienza a sentirse culpable por estar con Ruth a causa de una serie de presiones familiares y profesionales de las que no se puede desprender. Sin embargo, su reacción, en vez de desmontar la estructura familiar que de alguna forma ejerce una violencia sobre él, es reproducir esta misma violencia, dirigiéndola a Ruth. La dominación que Juan ejerce sobre Ruth se basa en el capital simbólico de éste. Así, en las discusiones, Juan recurre a una especie de ataque retórico que encuentra una reacción visceral en Ruth.

Como se explica en la novela,

obstaculizada por el dominio verbal al que Juan la sometía, Ruth se sentía acorralada, desesperada por escapar de aquel acoso, de aquella implacable verbosidad agresiva, pero sólo lograba salir de la situación mediante un ataque violento. (318)

Por este motivo, Ruth, al reflexionar sobre esta situación, llega a la conclusión de que “su violencia era visible, rompía cosas, dejaba huellas, mientras que la de Juan era limpia, sin rastros, invisible” (324). Precisamente, la invisibilidad o la imposibilidad de reconocer la violencia simbólica es lo que la hace eficaz al aprovecharse ésta de una estructura de poder aceptada que no está reconocida como tal.¹⁰ Juan construye su capital simbólico a través del hecho de que se trata de un poeta, una posición que en la jerarquización del campo le situaría como autónomo, es decir, con un capital simbólico mayor al ser inversamente proporcional a la popularidad o al éxito económico. Juan exhibe este capital desde el principio como una forma de recalcar su posición. Así, nada más encontrarse, le comenta a Ruth que ha ganado un premio de poesía y le explica que

[e]l Adonais es un premio muy minoritario—se advertía cierto poso de orgullo en su voz, como si intentara oponer a la popularidad de ella aquello de exquisito que se supone a los placeres reservados a la minoría. (58)

En este caso se muestra un reconocimiento claro por parte del narrador de este valor simbólico que se define en relación inversa a lo popular al mismo tiempo que deja entrever mediante la mención al “orgullo en su voz” la importancia que Juan y el campo otorgan a este capital. Además, según Bourdieu, el capital simbólico encuentra en la educación superior otro de sus grandes valedores, por cuanto el sistema educativo le da una legitimación y medios para su reproducción (250).

En este sentido es significativo el intercambio que Ruth y Juan tienen cuando ella intenta expresar su opinión contraria a un crítico. El desacuerdo irrita a Juan, que recurre a la violencia simbólica para imponer su opinión y zanjar la discusión:

-Lo que yo no entiendo, Ruth, es que una persona como tú, que ni siquiera posee un título universitario, tenga la soberbia de intentar enmendarle la plana a un crítico de prestigio, que sabe bastante más que tú. -El que yo no acabara la carrera no quiere decir nada... -Sí quiere decir, perdona que te contradiga. Y, además, no tiene sentido mantener este tipo de discusión con una persona que no ha probado en ningún momento la validez de su criterio, ¿eh, niña?, porque ¿qué publicaciones, qué artículos, qué libros de crítica has escrito tú? Así que, si no te importa, prefiero hablar de otra cosa. (356)

Claramente, como se ve en este pasaje, Juan recurre primero a la educación superior como un marcador del capital simbólico y ejerce la violencia deslegitimando la validez del juicio de Ruth hasta el punto de infantilizarla mediante el uso del término “niña” para dirigirse a ella. Además de esto apela a otros mecanismos que aseguran el acceso y la legitimación del capital simbólico, como artículos o publicaciones críticas. Estos medios no sólo legitiman simbólicamente a alguien para ejercer una opinión o mantener una posición en el campo de producción cultural sino que además permiten “atacar” y subordinar a aquellos agentes, como Ruth, cuya legitimación se da a través de otros medios, por ejemplo, el éxito y la popularidad. La novela retrata la violencia simbólica como protegida por una serie de mecanismos y estructuras de poder tan internalizadas que hacen difícil reconocerla, hasta el punto de que incluso sus “víctimas,” es decir, aquellos que no tienen tanto poder simbólico dentro del campo, pueden justificarla. A propósito de esto existe un momento en la novela en que, tras una pelea, Ruth lanza una botella a la

cabeza de Juan, quien incapaz de defenderse abandona la habitación. Minutos más tarde, sin embargo, vuelve a aparecer éste con dos policías que inspeccionan la habitación ante la sorpresa de Ruth. Una lectura alegórica de este gesto indica el “apoyo” institucional que tendría la violencia simbólica. Ruth sí que es capaz de leer correctamente en qué se basa la dominación de Juan. Sin embargo, la carencia del poder simbólico por parte de Ruth, que le permitirían hacer frente a Juan en su terreno, la abocan al recurso de una violencia física hacia Juan, y hacia ella misma al intentar el suicidio.

El final de la novela nos muestra a Ruth y Juan emprendiendo caminos diferentes tras haber terminado definitivamente su relación. Ruth estrena una película, titulada *De todo lo visible y lo invisible* mientras que Juan publica una novela también inspirada en su relación con Ruth.¹¹ Como ocurría al principio, la película tiene un gran éxito de público y Ruth vuelve a aparecer en las portadas de la revista; Juan, por su parte, es felicitado y reconocido en los pequeños círculos literarios. En cierto modo, al seguir con nuestra lectura alegórica se puede decir que cada uno vuelve a su propio modo de producción cultural; de la misma manera que la relación sentimental entre ellos se rompe también lo hace definitivamente la unión temporal entre ambos modos de producción, dejando entrever la imposibilidad de conciliarlos. Así, pese a que cada uno sabe que el otro ha realizado una obra inspirada en su relación amorosa, su reacción es la de no acercarse a esa obra: Juan camina hacia el estreno de la película de Ruth pero se da la vuelta en el último momento, mientras que Ruth lee la novela de Juan, pero decide guardarla supersticiosamente en el congelador. Estas reacciones también vuelven a revelar la posición y actitud de los dos protagonistas dentro del campo de producción: el hecho de que Ruth sí llegue a leer la novela demuestra su consciencia y conocimiento de cómo está estructurado el campo, así como de su posición simbólicamente desfavorecida. Mientras que Juan no llega a asistir a la presentación

de la película, alejándose del campo de producción más general, Ruth muestra interés en el campo que encarna Juan, pero no actúa o intenta entrar en él, algo simbolizado en su gesto de dejar el libro “congelado.”

Es fácil ver en la dinámica de la novela visos de la posición y las relaciones de Lucía Etxebarria con el campo literario español de los años noventa,¹² y en general del debate sobre la Generación X. Las dinámicas de poder entre Ruth y Juan en la novela recogen las quejas que autores como Toni Dorca o Germán Gullón dirigieron a una crítica que no aceptaba una literatura como la de la Generación X, la cual no concordaba con el horizonte de expectativas críticas del momento. En palabras de Gullón, estos nuevos escritores de los noventa, en muchas ocasiones, tenían que enfrentarse a un panorama donde había críticos “que actúan de autodesignados guardias jurado” empleando una “rigidez antihumanística y sectarismo para mantener el interés en lo caduco, en lo de siempre” (16).

La trayectoria de autora de Etxebarria, en la cual se mezclaba el favor del público con un recelo crítico, corresponde al modo de producción cultural que representa Ruth en la novela.¹³ Lo que en ésta se presenta como un amor imposibilitado por las diferencias de cada una de las partes implicadas en la relación evidencia las “luchas” entre diferentes modos de producir cultura teorizadas por Bourdieu. La novela de Etxebarria ofrece en esta historia de encuentro y desencuentro una dinámica similar a aquella en base a la que opera cualquier campo cultural. En éste sentido, las diferentes visiones de concebir cultura y su intento constante y renovado por legitimarlas—siempre en relación o en oposición al resto de visiones—son las que posibilitan la existencia del campo cultural.

De todo lo visible y lo invisible articula en clave de ficción el debate que rodeó la entrada de los autores de la denominada Generación X, un debate que en última instancia giraban en torno a la idoneidad cultural de unos productos que no concordaban con las expectativas de la crítica dominante. La novela también ofrece una crítica importante

a la manera en que el campo de producción cultural funciona y la violencia simbólica que ejerce con aquellos que no están legitimados según sus normas y referentes. Es posible hacer una extrapolación de la relación de Ruth con Juan a la propia trayectoria de Etxebarria en relación con un campo literario que presumiblemente ha ejercido un tipo de violencia simbólica contra la autora al no conceder valor literario a su obra al tacharla de producto comercial. Por ello la caracterización de Juan como un personaje interesado en la fama, destructivo, reaccionario e incapaz de aceptar opiniones que se alejen de las que él tiene por legítimas se lee como una crítica a la hipocresía y los mecanismos de exclusión que rigen el campo de producción cultural; campo cultural dónde aquellos autores u obras que no concuerdan con los referentes culturales o simbólicos dominantes son menospreciados.

Notas

¹ Para una discusión crítica sobre el uso del término “generación” en el contexto del Hispanismo, en general, y de la Generación X, en particular, ver el artículo de Robert Spires, “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium.”

² “Cómo se lee una novela de la última generación (Apartado X)” y “Contexto para el estudio de la narrativa del nuevo milenio.”

³ Otros críticos que, desde acercamientos metodológicos y con conclusiones diferentes, han hecho referencia a las formas culturales para situar a estos autores dentro de la tradición literaria peninsular son Christine Henseler, Jordi Gracia o José F. Colmeiro. La primera, en su artículo sobre Lucía Etxebarria, “Video-clip Aesthetics,” enfatiza el uso que hace la autora de elementos propios de la cultura popular en su obra y habla de cómo las tácticas mercantilistas que utiliza para presentarse son precisamente lo que abre nuevos caminos a su interpretación y su legitimación como autora. Gracia, por su parte, en “Una resaca demasiado larga” directamente concluye que lo que hace válidas ciertas obras de la Generación X es de hecho el elemento cultural que las permea. Finalmente, Colmeiro en su artículo “En busca de la Generación X” trata de contextualizar las obras de estos autores dentro de la tradición literaria hispánica.

Así, conecta *Historias del Kronen con El Jarama* destacando su voluntad de reflejo de un momento social y cultural particular. Con todo y pese al valor testimonial de estas obras, concluye diciendo que sólo el futuro podrá poner en su verdadero sitio estas obras.

⁴ Pese a que este autor se encuadraría en la Generación X por edad y momento de publicación, sus obras, al contrario que las de José Ángel Mañas o Lucía Etxebarria, fueron vistas por la crítica de forma positiva, debido a su lenguaje ornado y al auspicio de pesos pesados en la tradición literaria española como Francisco Umbral.

⁵ A la referencia a Milton ese le une otra, en la misma entrevista, sobre cómo la simbología de *Beatriz y los cuerpos celestes* está inspirada principalmente en Dante y su Divina Comedia, estableciendo que su literatura no es sólo un entretenimiento juvenil, con referencias al sexo y las drogas, como fue “posicionada” con su primera novela, *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*. Etxebarria intenta asegurar una posición nueva mediante el control de la interpretación, por ejemplo, explicando en entrevistas cuál es la inspiración detrás de su obra o incluso repartiendo en la presentación de su novela “una pequeña revista para explicar el argumento y el enfoque de su novela, así como las razones de su literatura y de su concepción del mundo” (“Escritores de varias tendencias”).

⁶ Etxebarria apareció con un llamativo vestido rojo, que contrastaba con el tono más discreto de este tipo de eventos. Para una discusión más amplia sobre Etxebarria y la construcción espectacular de su persona, ver el artículo de Christine Henseler “Etxebarria Ecstasy: The Publishing Industry Exposed” en *Contemporary Spanish Women’s Narrative and the Publishing Industry*. Urbana: U of Illinois P, 2003. (109-26)

⁷ La relación de los protagonistas con las artes es identificable con lo que Bourdieu denomina los dos principios en base a los que se estructura el campo cultural: el autónomo y el heterónomo. El autónomo se caracterizaría, entre otras cosas, por tener un mayor capital simbólico que surge precisamente del rechazo del éxito o de los beneficios económicos. Las palabras de Juan privilegiando la literatura por encima de cualquier otra cosa lo situarían aquí. Por contra, el polo heterónomo tendría menos capital simbólico y estaría más dependiente o influenciado por las presiones externas. El éxito de Ruth, así como su priorización de la vida por encima del arte la encuadrarían en este extremo.

⁸ La identidad artística que la protagonista elige es la de Ruth Swanson. Este apellido podría estar inspirado en Gloria Swanson, estrella del cine mudo, apagada posteriormente durante la transición al cine sonoro y que tuvo un último destello y fama con la película de Billy Wilder *Sunset Boulevard*. En cierto modo, la película de Wilder tiene puntos de conexión con algunos de los temas de la novela de Etxebarria. Por ejemplo, el binomio de visibilidad/invisibilidad encarnado en la propia protagonista que tras gozar de gran éxito en otro tiempo se ve abocada a un final de desatención e invisibilidad pública.

⁹ Kathryn Everly, al hablar de esta misma novela, se ha enfocado también en un tipo de violencia. En su caso, es la violencia textual principalmente en el sentido de cómo “the novel’s experimental structure and textual aberrations echo the protagonist’s psychological and physical manifestations of violence” (52). En otras palabras, las interrupciones autoriales constantes mediante las notas a pie de página, los comentarios del narrador (apartes) o los cambios tipográficos contribuyen a buscar una empatía del lector con la violencia que experimenta Ruth en la novela.

¹⁰ A este respecto, la propia autora habló de este tipo de violencia invisible, como uno de los temas de su novela: “Hay un maltrato físico y un maltrato psicológico, que es invisible. Nadie habla de ese maltrato que precede al físico, esa forma de anular al otro y terminar con su autoestima” (“Lucía Etxebarria hace”).

¹¹ Cabe notar aquí cómo Juan cambia a un género con más popularidad como la novela, es decir, de un sector de producción restringido como es la poesía, pasa a otro con más posibilidades de público y atención.

¹² Además de la propia estructura de la novela, con la dinámica de oposición entre las “culturas” representadas por Ruth y Juan, también existen numerosos “guiños,” realizados por el narrador y que tienen como objetivo reconocer su posición en el campo literario y, de paso, defenderla. Sirva como ejemplo el siguiente comentario al principio de la novela, donde después de presentar a los personajes, el autor implícito interviene para decir que “podríamos hacer muchas analogías literarias y llenar así páginas y más páginas que nos granjearían cierto respeto por parte de determinado sector de la crítica” (51). Cabe llamar la atención aquí sobre la similitud de este pasaje con los comentarios que la propia Etxebarria hacía en *Ajoblanco*, a propósito de su relación con la crítica.

¹³ A modo de coda sobre la trayectoria de la autora, cabría explicar que ésta ha seguido publicando de manera continua, combinando novelas de ficción con obras de corte ensayístico como *En brazos de la mujer fetiche* (2002) e incluso de “auto-ayuda,” *Ya no sufro por amor* (2006). Pese a que en general, su perfil público no es tan alto como en los años noventa, Etxebarria escribe una columna sobre actualidad en una página web y recientemente volvió a estar en el candelero tras aceptar participar en un “reality-show” por motivos económicos (Morales).

Obras citadas

- Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York: Columbia UP, 1993. Impreso.
- Castilla, Amelia. “Lucía Etxebarria gana el Premio Primavera de Novela.” *El País*. n. pág. 9 mar. 2009. Red. 26 sept. 2013.
- Colmeiro, José F. “En busca de la ‘Generación X’: ¿Héroes por un día o una nueva generación perdida?” *España Contemporánea* 14.1 (2001): 7-26. Impreso.
- Dorca, Toni. “Joven narrativa en la España de los noventa: la Generación X.” *Revista de Estudios Hispánicos* 31 (1997): 309-24. Impreso.
- Etxebarria, Lucía. *De todo lo visible y lo invisible*. Madrid: Espasa, 2001. Impreso.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. “La península ingrátida: sobre la novela española contemporánea.” *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 32.1 (2007): 37-93. Impreso.
- Graham, Helen and Jo Labanyi. “Editor’s Introduction to Part IV. Democracy and Europeanization: Continuity and Change 1975-1992.” *Spanish Cultural Studies. An Introduction. The Struggle for Modernity*. Oxford: Oxford UP, 1995. 311-14. Impreso.
- Gullón, Germán. “Cómo se lee una novela de la última generación (Apartado X).” *Ínsula* 589-90 (1996): 31-33. Impreso.
- . “Contexto para el estudio de la narrativa del nuevo milenio.” *Explicación de Textos Literarios* 29.1 (2000): 6-23. Impreso.
- Henseler, Christine. “Pop, Punk, and Rock & Roll Writers: José Ángel Mañas, Ray Loriga, and Lucía Etxebarria Redefine the Literary Canon.” *Hispania* 87.4 (2004): 692-702. Impreso.
- . “Etxebarria Ecstasy: The Publishing Industry Exposed.” *Contemporary Spanish Women’s Narrative and the Publishing Industry*. Urbana: U of Illinois P, 2003. 109-26. Impreso.

- . “Video-clip Aesthetics: Gender and Popular Culture in *Amor, curiosidad, prozac y dudas* by Lucía Etxebarria.” *Letras femeninas* 17.2 (2004): 126-42. Impreso.
- . “What is All the Fuss About?: The Lucía Etxebarria Phenomenon.” *Confluencia* 21.2 (2006): 94-110. Impreso.
- “Lucía Etxebarria hace un ‘casting’ de la sociedad española en su nuevo libro.” *El País*. n. pág. 19 abr. 2001. Red. 26 sept. 2013.
- Martínez, Gabi. “Asumo mi condición de mujer objeto.” *Ajoblanco* 104 (1998): 44-49. Impreso.
- Memba, Javier. “Lucía Etxebarria, Primavera 2001.” *El Mundo*. n. pág. 9 mar. 2009. Red. 26 sept. 2013.
- Morales, Fernando. “Lucía Etxebarria: ‘Fui tonta porque me metí en algo que no podía controlar.’” *El País*. n. pág. 29 jul. 2013. Red. 19 ene. 2013.
- Moreiras-Menor, Cristina. *Cultura herida. Literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones libertarias, 2002. Impreso.
- Urioste, Carmen de. “La narrativa española de los noventa: ¿existe una ‘Generación X’?” *Letras Peninsulares* 103 (1997-98): 455-76. Impreso.
- Spires, Robert. “Depolarization and the New Spanish Fiction at the Millennium.” *Anales de la literatura española contemporánea* 30.5 (2005): 485-512. Impreso.