HAL open science

Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui

Sonia Fernández Hoyos Fernández Hoyos

To cite this version:

Sonia Fernández Hoyos Fernández Hoyos. Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui. Waldegaray, Marta. Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine. Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine, 1, ÉPURE - Éditions et Presses universitaires de Reims, pp.173-202, 2020, Saxifrages, 9782374961286. hal-03522468

HAL Id: hal-03522468

https://hal.univ-reims.fr/hal-03522468

Submitted on 12 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

EDITIONS ET PRESSES UNIVERSITAIRES DE REIMS

Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui

Auteur(s)	Sonia Fernández Hoyos
Titre du volume	Anfractuosités de la fiction : inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine
Directeur(s) du volume	Marta Waldegaray
ISBN	978-2-37496-128-6 E-book : 978-2-37496-129-3
Édition	ÉPURE - Éditions et presses universitaires de Reims, décembre 2020
Pages	173-202
Licence	Ce document est mis à disposition selon les termes de la licence *Creative Commons* attribution, pas d'utilisation commerciale, pas de modification 4.0 international

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

Éditions et presses universitaires de Reims
Bibliothèque Robert de Sorbon, Campus Croix-Rouge
Avenue François-Mauriac, CS 40019, 51726 Reims Cedex
www.univ-reims.fr/epure

Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui

Sonia Fernández Hoyos

Université de Reims Champagne-Ardenne

Résumé · Cet article prend comme objet d'étude les textes non seulement littéraires mais aussi critiques de l'écrivaine espagnole Belén Gopequi (1963-…) parus entre 1993 et 2019 afin d'interroger la fonction sociale du roman espagnol actuel. Son œuvre est représentative du regain d'intérêt que connaît en Espagne la fiction à résonance politique qui accorde une place centrale à la médiation des affects et à l'expérience éthique. L'article montre que les choix politiques de Gopegui se manifestent à plusieurs niveaux (thématiques, narration, subjectivité), tout ce que l'auteure caractérise par le terme d'« humanisme littéraire ».

Resumen · Este artículo toma como objeto de estudio los textos literarios y críticos de la escritora española Belén Gopegui (1963) publicados entre 1993 y 2019 con el fin de interrogar la función social de la novela española actual. Su obra es representativa del renovado interés que se le está dando en España a la ficción política, que acuerda un lugar central a la mediación de los afectos y a la experiencia ética. El artículo muestra que las elecciones políticas de Gopegui aparecen en diferentes niveles (temáticas, narración, subjetividad), todo lo que la autora caracteriza como « humanismo literario ».

Desde que comenzara a publicar sus novelas en los años noventa, Belén Gopegui ha construido una trayectoria sólida y coherente con propuestas teóricas que habría ido explicitando en textos diversos (mesas redondas, artículos en revistas más o menos científicas o de divulgación, prólogos a novelas propias y ajenas). A pesar del reconocimiento que su

narrativa ha tenido, su producción (como ha sido señalado por la crítica) no ha recibido una atención masiva, tal vez a causa de la incomodidad que una escritura "comprometida' (según la crítica) provoca en ciertos ámbitos, el académico entre ellos.

Gopegui forma parte de la llamada generación de los *novísimos narradores*. Desde la publicación de su primera novela, *La escala de los mapas* (1993), las críticas han sido muy positivas y han destacado su *savoir-faire* como escritora en cuanto a la novedad y frescura de los temas propuestos (Martín Gaite es una de las primeras escritoras-críticas que se pronuncia al respecto). Lejos de instalarse en la complacencia, Gopegui se presenta como una escritora que duda, que ensaya nuevos caminos, nuevas estructuras, que construye artefactos literarios con un rigor y una conciencia propias de una reflexión que aspira a intervenir en la realidad. Esta aproximación constituye un primer signo de identidad de una producción narrativa política.

En sus textos de carácter teórico, que Ignacio Echevarría define como "acciones de guerrilla, de emboscada, a veces de sabotaje, destinadas a socavar ese mismo pensamiento dominante al que las novelas oponen su perturbadora facticidad",[1] Gopegui insiste sobre la necesidad de "aceptar cierta función social de la literatura" (Gopegui 1996: 324). Constata un hecho fundamental en la literatura contemporánea, a saber: "la incapacidad del novelista contemporáneo, de la mayoría de los novelistas contemporáneos, para ejercer con autoridad su propia visión"(*Ibid*: 323). Esta incapacidad se manifiesta en la renuncia a contar ciertas cuestiones. De acuerdo con Gopegui, la novela comporta la necesidad de

> conocer, con una clase de conocimiento que no es científico ni experimental sino narrativo. Entiendo por conocimiento narrativo el que permite colocar las palabras en el interior de una acción, en el interior de una historia, pues no existen el amor o la bondad o la tristeza en sí mismos sino que sólo existen en el interior de las historias. Este conocimiento exigía rigor a la hora de novelar, exigía valerse de la razón y de la emoción, y procuré valerme de ellos en la medida de mis posibilidades. (Gopegui 2006: 41)

1. Ignacio Echevarría, "Nota a la edición española", in Gopegui 2019:10.

Y para ello habría que utilizar el rigor y apelar tanto a la razón como a la emoción a fin de conmover, de sensibilizar al público lector.

Gopegui tiene como punto de partida un cuestionamiento particular de la realidad, concretamente una puesta en cuestión de la postmodernidad que, según ella, no representa lo que sucede, ni constituiría una cuestión de trabajo para los escritores o bien, en todo caso, sería una tendencia más entre otras posibles: "más simple" o "más ciega", sobre todo, algo de lo que no se habla ni se explicita (Gopegui 1996: 323).

Condición líquida

Mucho se ha debatido sobre la postmodernidad y sus consecuencias. Para comprender mejor cómo funciona este aspecto en la producción de Gopegui, sería interesante acudir a los trabajos del sociólogo Zygmunt Bauman. La *liquidez* de la que habla el sociólogo polaco podría considerarse como un retorno a los temas de la modernidad: una suerte de reacción en relación con el fracaso de la postmodernidad, es decir, un intento por ir más allá de la crítica fundadora y del esencialismo que le es inherente. La postmodernidad habría mostrado sus limitaciones al explicar las significaciones de la acción social y del cambio. Una de las razones más importantes consistía en el enfoque reduccionista de lo social en tanto sistema de diferencias o bien en la reducción de un sujeto a una simple ilusión de individualidad. La postmodernidad resultó incapaz de proponer estructuras alternativas, puesto que se definía a sí misma como anti-fundadora. Sin embargo, el mundo social continúa cambiando y, en efecto, ha cambiado desde entonces convirtiéndose en una realidad diferente de aquella que la modernidad aspiraba a describir o comprender.

A principios de este siglo, Bauman, que había escrito ampliamente sobre la postmodernidad desde 1989 (Bauman 1989 y 1991), movido por su conciencia y su sensibilización en relación con estos problemas y limitaciones, comienza a buscar una solución alternativa, que encuentra finalmente en el concepto de *liquidez*. Considera el futuro como "incierto", completamente invadido por esa suerte de mundo fluido de la globalización, el individualismo y la desregularización (Bauman 2002: 19). La metáfora de la modernidad líquida de Bauman ofrece un marco

necesario que permite abordar y comprender los fenómenos sociales que caracterizan la globalización.

De acuerdo con Bauman, la condición líquida describe los rasgos del mundo en que vivimos. La liquidez es un orden de mutación rápida que mina todas las nociones de durabilidad (Bauman 2000). Todo está en proceso, en constante evolución. Nada es idéntico a lo que era o a lo que creíamos conocer en el pasado. Y debemos reaccionar en consecuencia. En otras palabras: la manera en la que nos relacionamos con los demás y con el mundo que nos rodea ha de ser reevaluada. El concepto de modernidad líquida implica, en particular "*a sense of rootlessness to all forms of social construction*"[2] (Raymond 2001: 95). La durabilidad ya no puede aplicarse a esta situación. El único elemento durable es lo efímero. Según Bauman:

> *Transience has replaced durability at the top of the value table. What is valued today (by choice as much as by unchosen necessity) is the ability to be on the move, to travel light and at short notice. Power is measured by the speed with which responsibilities can be escaped. Who accelerates, wins; who stays put, loses.*[3] (Raymond 2001: 95)

Bauman establece una dicotomía entre la modernidad sólida del pasado y la de la modernidad líquida actual. Tras el paso de una a otra, los rasgos más sobresalientes serán la incertidumbre y la ambivalencia. El nomadismo, anteriormente contemplado con horror por los ciudadanos "sedentarios" de la modernidad sólida, se convierte ahora en un rasgo fundamental. En la antigua modernidad sólida, no pertenecer a un estado representaba ser un paria, un extranjero a la comunidad (Bauman 2004). Ahora, el nomadismo deviene el medio fundamental de afrontar la característica básica de la modernidad líquida: la fluidez. El

2. "un sentido de desarraigo a todas las formas de construcción social". La traducción es mía.
3. "La transitoriedad ha reemplazado la durabilidad en la cima de la tabla de valores. Lo que es valorado hoy (por elección tanto como por necesidad no elegida) es la habilidad para estar en movimiento, para viajar ligero de equipaje y con poca anticipación. El poder se mide por la velocidad con la que las responsabilidades pueden eludirse. Quien acelera gana; quien permanece quieto pierde". La traducción es mía.

reconocimiento de estas nuevas características resulta indispensable para luchar contra los miedos modernos frente al extranjero en el seno de la globalización actual. La fluidez, según Bauman (2001), no es posible sino después de la supresión de las fronteras; exige autopistas para el tráfico nómada y la supresión de controles y fronteras.

Entre los numerosos cambios propiciados por la modernidad líquida, hay uno particularmente evidente u obvio en tanto herramienta práctica para la comprensión de la situación actual, se trata de "*the renunciation, phasing out or selling off by the state of all the major appurtenances of its role as the principal (perhaps even monopolistic) purveyor of certainty and security, followed by its refusal to endorse the certainty/security aspirations of its subjects*"[4] (Bauman 2000: 184). Esta pérdida, la ausencia de certidumbres y de seguridad, tiene consecuencias que desempeñan un papel fundamental en la construcción de textos tales como los escritos por Gopegui. Los personajes de sus novelas viven las contradicciones planteadas por esta condición líquida. Los textos de Gopegui toman partido (y ahí se diferencian radicalmente de la mayor parte de la narrativa española contemporánea) por los intereses de la colectividad, analizan las diferentes situaciones y critican las condiciones de posibilidad de existencia, lo que terminará en un llamamiento a la colectividad.

Hacia una poética del compromiso

En un texto muy significativo ya desde el título, "Poética y política", nuestra narradora sostiene que, en realidad, no es posible una poética en tanto no existe otra poética que no sea la de "la lucha política por conseguir acceder a una [poética]" (Gopegui 2006: 42). Y critica el hecho de que la función o la finalidad de la novela, tradicionalmente, ha sido la belleza por la belleza, el entretenimiento, las altas o bajas pasiones. Es decir, ha cumplido una función precisa: "reforzar la idea de que hay una zona de la personalidad… en la que todos serían iguales,

4. "la renuncia —o eliminación— por parte del Estado a cumplir el rol de principal (y hasta monopólico) proveedor de certeza y seguridad, seguida de su negativa a respaldar las aspiraciones de certeza / seguridad de sus súbditos" (Zygmunt Bauman, Modernidad Líquida, trad. Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru, México, FCE, 2003, p. 195).

crecer por dentro…" (*ibid.*) o, lo que es lo mismo, eso que ella llama el *humanismo literario*.

Sin embargo, el planteamiento de Gopegui es bien concreto y se aleja de esa concepción de la literatura: escribir novelas para modificar la realidad y mostrar el conflicto entre lo verosímil y lo necesario, que ya estaba presente desde sus primeras novelas, pero, sobre todo, a partir de *La conquista del aire* (1998), *Lo real* (2001), *El lado frío de la almohada* (2004), *El padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009), *Acceso no autorizado* (2011) y las últimas *El comité de la noche* (2014) y *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017)[5].

En esta línea, Belén Gopegui construye un discurso teórico en torno a la "utilidad" de la literatura. En su texto "De qué tratan nuestras vidas", recogido en la edición española de *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política,* afirma:

> Porque, pese a todos los discursos del arte por el arte y del misterio de la literatura, a menudo hemos soñado fines para ella, hemos querido hacer con la literatura algo que tuviera un efecto, como apostar o prometer, como, al decir palabras, abrir la cueva de las mil y una noches. Y hemos buscado historias que fueran capaces de infundir valor, curar la melancolía, hacerte suspirar. (Gopegui 2019: 27)

Se trata de poder *intervenir* en la realidad, de escribir no sólo por algo sino *para* hacer o provocar algo, para comprender mejor esa realidad social en la que se vive, porque, a diferencia de otras disciplinas, como la ciencia, "la literatura busca, por el contrario, la comprensión general de una experiencia particular" (*ibid.*: 28). De ahí que sea tan importante en su planteamiento elegir de qué se habla y cómo se habla.

5. La producción narrativa de Belén Gopegui a la que se alude y hasta la fecha es la siguiente: *La escala de los mapas*, Barcelona, Anagrama, 1993; *Tocarnos la cara*, Barcelona, Anagrama, 1995; *La conquista del aire,* Barcelona, Anagrama, 1998; *Lo real*, Barcelona, Anagrama, 2001; *El lado frío de la almohada*, Barcelona, Anagrama, 2004; *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama, 2007; *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2009; *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011; *El comité de la noche*, Barcelona, Penguin Random House, 2014; *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.

En este sentido, Gopegui está convencida de que existe una "responsabilidad del escritor", como titula uno de sus artículos recogidos en el volumen *Rompiendo algo,* antes citado, esto es: "Hablar, en cambio, de la responsabilidad de la ficción. Hablar de que es posible que los relatos disimulen los delitos de los poderosos, humillen a los oprimidos, quieran alimentar con cantos a los hambrientos"(*ibid.*: 31) y que es necesario decirlo y tenerlo en cuenta, además, cuando se analiza cualquier ficción. Puesto que, como toda elección, es una elección política. Reivindica una actitud, una manera de estar en el mundo que podría ilustrarse con esta afirmación en su artículo "Ser infierno": "Se trata de no dar nada por hecho. Se trata de tener el pequeño valor de quien rehúsa ver lo que las cosas dicen que son y en cambio ve lo que son" (*ibid.*: 40). Así, plantea su narrativa para *decir,* asumiendo su aspiración a *intervenir* en la realidad social a través de una novela, como apunta en su ensayo "Salir del arte"(*ibid.*: 277).

Género y teorías

Y es aquí donde intervienen el género y también la tan denostada *teoría*. Como sucede con ciertos discursos teóricos, en términos generales, los presupuestos de Gopegui abren una puerta al abismo por cuanto remueven la solidez de lo tradicionalmente aprendido, cuestionan los discursos hegemónicos, iluminan –valga la metáfora– no ya el espacio semi-oculto entre bastidores, sino la *escena* misma, inevitablemente incompleta hasta ese momento.

Habría que plantearse, quizá, la dificultad que puede entrañar la recepción, un hecho que nos llevaría a un cuestionamiento más importante y que aprendimos con W. Iser y H. R. Jauss[6], esto es, cómo se leen los textos, quién lee y en qué condiciones y, sobre todo, cómo se nos ha dicho que hay que leer, para llegar a la pregunta clave sobre qué espacio

6. Wolfgang Iser, *El acto de leer. Teoría del efecto estético,* Madrid, Taurus, col. Persiles, vol. 176, 1987, y *Rutas de la interpretación,* Madrid, FCE, 2005; Hans Robert Jauss, *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, 1976 y *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Madrid, Taurus, col. Persiles, vol. 176, 1986.

tiene la teoría en el panorama del pensamiento actual, cuál es su justificación o incidencia.

Quizá resulte ahora pertinente recordar a Michel Foucault cuando se refería a la *polivalencia táctica de los discursos* y, literalmente, explicaba:

> [...] *il faut concevoir le discours comme une série de segments discontinus, dont la fonction tactique n'est ni uniforme ni stable. Plus précisément, il ne faut pas imaginer un monde du discours partagé entre le discours reçu et le discours exclu ou entre le discours dominant et celui qui est dominé ; mais comme une multiplicité d'éléments discursifs qui peuvent jouer dans des stratégies diverses. C'est cette distribution qu'il faut restituer, avec ce qu'elle suppose de variantes et d'effets différents selon celui qui parle, sa position de pouvoir, le contexte institutionnel où il se trouve placé ; avec ce qu'elle comporte aussi de déplacements et de réutilisations de formules identiques pour des objectifs opposés. Les discours, pas plus que les silences, ne sont une fois pour toutes soumis au pouvoir ou dressés contre lui. Il faut admettre un jeu complexe et instable où le discours peut-être à la fois instrument et effet de pouvoir, mais aussi obstacle, butée, point de résistance et départ pour une stratégie opposée*. (Foucault 1976: 133)

Es decir, habría que contar con esta multiplicidad de niveles y variables, con los juegos y estrategias de poder que, por decirlo con la terminología de Pierre Bourdieu (Bourdieu 1992) participan en la constitución misma del *campo*, es decir, de esa difícil *arena* en la que han de batallar por su propia supervivencia todo tipo de discursos, entre ellos los feministas.

Los textos teóricos (materialistas y feministas, especialmente, en la base del entramado teórico de Gopegui) propician un hecho clave, decisivo para lecturas posteriores: un cambio en la mirada, esto es, una mirada que no puede ser menos que suspicaz o recelosa, alerta, con nuevos focos de interés. Este cambio tendría como consecuencia inevitable una relectura (¿responsable? o, al menos, coherente) de todos los textos (entendidos desde un punto de vista semiótico amplio) y la confrontación con los modos de recepción académicos tradicionales. Porque leer va más allá del acto en sí y constituiría, en palabras de Gopegui, un "modo de ser que conduce a la responsabilidad" (2019: 235). Y va más allá, en el ensayo que da título a la recopilación antes mencionada,

"Rompiendo algo", al cuestionar: "cómo se lee y cómo se vuelve a la realidad después de haber leído" (*ibid.*: 94). Si la mirada cambia, entonces la recepción del objeto es otra. Básicamente, los textos se complican. Las teorías feministas contribuyen a señalar (si no a destruir) los velos que habían codificado la mirada ampliando el escenario o, mejor, permitiendo observar algunos hilos y relaciones antes en sombras, engranajes ocultos, mostrando otras dimensiones, otra profundidad en las perspectivas del cuadro.

La narrativa de Gopegui se construye de manera consciente para desvelar las relaciones de poder que luchan para perpetuarse de forma encubierta. Quizá la pregunta, como ella señala, es la pregunta de la crítica kantiana: "¿En qué medida puede existir una tradición sin práctica, en qué medida puede existir el conocimiento separado de la acción?" (Gopegui 2006: 46). Pero Gopegui plantea algo más: no trataría sólo de mostrar la contradicción de los diferentes sistemas, de reificar la conciencia de esa contradicción (aunque fuese como una parte de la dialéctica para superarla), sino que intenta poner en funcionamiento, "en circulación la contradicción misma" (*ibid.*). Esto es, el objetivo último sería precisamente *desintegrar* (la palabra es suya) la visión de la literatura con mayúsculas que ella tanto ha criticado.

Una de las *virtudes* de los planteamientos feministas consiste en la re-visión, re-lectura del pasado, del conocimiento anterior. Esta vuelta sobre el pasado (y el propio presente), que Gopegui también lleva a cabo, permite, desde un punto de vista feminista, cuestionar el conocimiento tradicional en tanto no ha podido dar cuenta de la *totalidad* al haber excluido de ella elementos fundamentales. Así, por lo que se refiere a la ciencia, por ejemplo (un tema que preocupa especialmente a Gopegui y sobre el que ha escrito en artículos y novelas), han sido las feministas las que, guiadas por este cuestionamiento, han puesto de relieve que tanto la "universalidad" como "lo humano" en las diferentes disciplinas no son, como se pretende, términos o designaciones neutras, sino que están profundamente marcadas (y, más que neutras, son siempre masculinas). Sandra Harding comenta: "[…] lo que solemos considerar problemas, conceptos, teorías, metodologías objetivas y verdades trascendentales que abarcan todo lo humano no llegan a tanto" (Harding 1996: 15). En este sentido, se produce un replanteamiento en distintas áreas, porque

empieza a importar quién produce el conocimiento y cómo las condiciones de género, socio-culturales, etc., afectan a esa producción. En otro lugar, Sandra Harding (1991) constataba el sentimiento de frustración de las investigadoras feministas (científicas, fundamentalmente) cuando trataban de agregar "mujeres" y "género" al corpus de conocimiento de sus campos de especialización, que, por otro lado, contenían, pese a las supuestas racionalidad y objetividad del método científico, elementos sexistas y androcéntricos. Para esta investigadora, el reto, entonces, estaba en cómo describir y explicar, por ejemplo, la biología femenina o las vidas de las mujeres dentro de esquemas conceptuales y modelos que pervertían su inclusión o, directamente, las excluían.

Se trata de un problema grave, en tanto que la ciencia se ha querido presentar como neutra, objetiva, alejada de la política, de tal manera que las acusaciones de las feministas relativas al sexismo, invisibilidad, etc., se identificaban con unas estrategias políticas y, en consecuencia, se alejaban de la supuesta razón y de la observación a que todo buen científico o investigador habría de aspirar, como si no fuera a través precisamente de la "observación" como se descubrió o constató ese problema, como si la ciencia constituyera una esfera *pura* y alejada de los condicionamientos sociales (igual que sucedía con la estética y, en nuestro caso, la literatura). Pero, como señala Harding, esos conceptos de mujeres y conocimiento (se refiere al socialmente legitimado) en las sociedades occidentales modernas se habrían construido en oposición o al otro respectivamente. De ahí que afirme:

> *Never had women been given a voice of authority in stating their own condition or anyone else's or in asserting how such conditions should be changed. Never was what counts as general social knowledge generated by asking questions from the perspective of women's lives. In attempting to account for and remedy this situation, several competing feminist epistemologies have been articulated. These theories of knowledge both borrow from and are in tension with "prefeminist" epistemologies, so it requires some careful work to sort out just what feminist epistemologies are claiming and not claiming.*[7] (Harding 1991: 106)

7. "Nunca se les había dado a las mujeres una voz de autoridad al declarar su propia condición o la de alguien más o de afirmar cómo tales condiciones deberían modificarse. Nunca lo que cuenta como conocimiento social general se produjo

Estas epistemologías a las que hace alusión ofrecen nuevas vías para el conocimiento a la vez que plantean problemas y contradicciones, que tienen que ver tanto con las premisas de las que parte cuanto con las contradicciones generales de la ciencia. Básicamente, intentan resolver una paradoja:

> El feminismo es un movimiento político para el cambio social. Pero muchas afirmaciones, motivadas indudablemente por las preocupaciones feministas, realizadas por investigadoras y teóricas de las ciencias sociales, de la biología y de los estudios sociales sobre las ciencias naturales parecen más aceptables –es más probable que las pruebas las confirmen– que las creencias que pretenden sustituir. ¿Cómo puede incrementar la objetividad de la investigación una indagación tan politizada? ¿Sobre qué fundamento podría justificarse tales afirmaciones feministas? (Harding 1996: 26)

Harding distingue dos epistemologías y un planteamiento: empirismo feminista, *feminist standpoint* y la postmodernidad feminista. Evidentemente, por cuestiones metodológicas hay un claro reduccionismo que podría parecer peligroso, pero, a grandes rasgos, estas *respuestas* le parecen útiles por la auto-reflexión a la que conducen. En efecto, el empirismo feminista resulta estratégicamente ventajoso puesto que, al no enmendar la totalidad del método científico (es posible hacer una ciencia feminista con las herramientas existentes, sólo habría que hacerla *bien*, aplicando el método con corrección), parece más fácil integrar los resultados de su investigación y el problema, entonces, se formularía en términos de buena/mala ciencia, quedando el segundo término desprestigiado gracias a los mismos instrumentos que lo habían consolidado. Se trataría de ser conscientes e identificar los *sesgos* de distinto tipo. El llamado *feminist standpoint* (Hartsock 1991), en cambio, plantea riesgos distintos, ya que parte del desafío de invalidar el conocimiento

mediante la formulación de preguntas desde la perspectiva de las vidas de las mujeres. Para intentar explicar y remediar esta situación, se articularon varias epistemologías feministas enfrentadas. Estas teorías del conocimiento toman prestado de y están en tensión con las epistemologías 'prefeministas', de ahí que sea necesario un cuidadoso trabajo para poner en claro precisamente lo que las epistemologías feministas reivindican y lo que no". La traducción es mía.

tradicional por constituirse de manera parcial. Este punto de vista se remonta a la teoría hegeliana del amo y el esclavo, especialmente enunciadas desde planteamientos marxistas (Marx, Engels y Lukacs), que privilegia la perspectiva del esclavo en detrimento de la del amo: esta sería parcial y perversa frente a la del dominado, que sería superior, menos perversa y más completa. Por supuesto, las mujeres constituirían la parte subyugada de esta dicotomía, si bien no sería una condición *sine qua non* ser mujer para poder investigar desde este punto de vista. Los problemas de aquí derivados tienen que ver con la recepción de esta línea interpretativa en la corriente general de la ciencia y, sobre todo, con el desplazamiento del foco de atención: ya no se trata tanto del objeto de estudio y de incorporar la vida de las mujeres, las experiencias, los sesgos, etc., sino de tener en cuenta al sujeto que desarrolla la investigación y privilegiarlo[8], como si su conocimiento pudiera ser "mejor" precisamente por la posición subyugada a la que se ha visto sometida. Pero es que, además, enfocarse en el sujeto, en quién investiga significa aceptar las dificultades inherentes al problema del sujeto, de la identidad, de ahí que Harding se pregunte: "[…] ¿puede haber *un* punto de vista feminista cuando la experiencia social de las mujeres (o de las feministas) está dividida por la clase social, la raza y la cultura? ¿Acaso debe haber puntos de vista feministas negros y blancos, de clase trabajadora y de clase profesional, norteamericanos y nigerianos?" (Harding 1996: 25). Las teorías postcoloniales, inauguradas por el *Orientalismo*, de Edward Said (1978), se dedicaron a trabajar en este sentido. La contradicción está servida, puesto que resulta difícil conciliar las aspiraciones a la universalidad que el conocimiento y la ciencia conllevan y la necesaria parcialidad del relativismo a que el sujeto se verá abocado durante la segunda mitad del siglo XX.

Así se llega al debate de la postmodernidad, que enmienda no sólo la ciencia tradicional, sino todo lo anterior: se basa en el escepticismo suscitado por cualquier tipo de universalidad y pone en duda desde la existencia hasta las posibilidades del lenguaje y la identidad. Si la llamada realidad sólo puede ser aprehendida a través de fragmentos, entonces habría que desarrollar un método adecuado a cada una de esas parcialidades.

8. Otra opción será la planteada en cierta *clave postmoderna* por Haraway 1991.

El relativismo quedaría, en última instancia, salvado por la formulación de una solidaridad entre las distintas instancias: "[…] las reivindicaciones feministas sólo son más aceptables y menos deformantes si se basan en la solidaridad entre las identidades fragmentadas modernas y entre las políticas que las crean" (Harding 1996: 26). De nuevo, las dificultades son evidentes, pues cómo aceptar la validez de un discurso *otro* capaz de invalidar planteamientos propios feministas. Y es que, como concluye Harding:

> […] entre estos discursos epistemológicos feministas, hay tendencias contradictorias y cada uno tiene su propio conjunto de problemas. No obstante, las contradicciones y problemas no se originan en los discursos feministas, sino que reflejan el desorden presente en las epistemologías y filosofías de la ciencia dominantes desde mediados de los años sesenta. (Harding 1996: 26)

En efecto, no hay que olvidar que las teorías feministas se inscriben en un panorama más amplio, el que se ha denominado de la teoría general, del que constituye una parte indiscutible. Y esa teoría general atraviesa por una serie de vicisitudes, problemas y desafíos que afectan, inevitablemente, a una de sus líneas, la constituida por las teorías feministas, que no puede quedar exenta. Más todavía cuando su origen está estrechamente vinculado al de los movimientos sociales, la acción política entendida en sentido amplio.

Estas diversas epistemologías, pues, nos sitúan ante el problema del *mercado*: en un mundo dominado por el tecno-cientifismo, la variable que se eleva sobre cualquier otra es la de *utilidad*: lo "bueno" se identifica con lo "útil" hasta tal punto que todo lo que exceda de esto pierde interés. Aunque aparentemente alejado de nuestro ámbito, esta idea adquiere especial relevancia incluso en la sanción misma de las epistemologías anteriormente comentadas: se dice que resultan "útiles", porque contribuyen a nuestro conocimiento general y evidencian realidades hasta ese momento no vistas o soslayadas, una de las cuales sería la impuesta por el "género". El trabajo clave a este respecto es el de Joan W. Scott titulado precisamente "Gender: A Useful Category of Historical Analysis" (1986). Este artículo, ampliamente estudiado y criticado, se produce en un momento concreto en el que la preocupación

por la inclusión de la categoría "género" en las diversas disciplinas centraba la discusión de los debates académicos. Viene Scott a situarse, pues, en una corriente analítica que encontró en el género un nuevo marco de referencia para, en el estudio de diversas disciplinas, *desvelar* un sistema de opresión y desigualdades, cuáles son y cómo se establecen las relaciones de poder. A partir de ahora, *género* centrará los objetivos de un tipo de teoría feminista y los debates en torno a lo que esta debería estudiar. Desde luego, en estos primeros momentos (básicamente desde los años sesenta), se luchaba contra los intentos de *naturalización* de la dicotomía sexo-género: se decía que la marca de sexo (necesariamente biológica) determinaba la existencia de dos géneros únicamente (masculino y femenino), de tal manera que género "soportaba" los significados que se habían ido incorporando (desde los discursos médicos decimonónicos) a "sexo". Pero desde la lingüística se constató que más que una determinación biologicista, el género es una construcción eminentemente cultural que rebasa los límites propios del binarismo a que había sido abocada y que no tiene por qué estar ligada a los elementos biológicos constitutivos del ser humano, como si la anatomía constituyera más que un punto de partida un destino final y opresor. Esto es, la desigualdad, la opresión femenina ya no puede enmascararse con cuestiones *tradicionales*, esencialistas o biológicas, habrá que acudir a otra explicación. Y, de ahí, que el *adagio* de Beauvoir "*on ne naît pas une femme, on le devient*" adquiere nuevas reformulaciones desde la década de los sesenta. Desde estos planteamientos feministas se aspira a deconstruir la dicotomía y a re-situar a la mujer: de la naturaleza a la cultura. En la dicotomía sexo-género, se historizaba el segundo elemento para denunciar el supuesto esencialismo y la tradicional opresión que implicaba la identidad sexual.

Reivindicación de lo político en literatura

Gopegui se inscribe en una tradición brechtiana, por así decir, cuyo objetivo fundamental consistiría en cuestionar lo obvio, en desfamiliarizar lo natural e inalterable. Es el efecto V (*Vermfrendung*) o distanciamiento. Y, al hacerlo, retoma aquello que la globalización ha intentado eliminar, esto es, la política. La narrativa de Gopegui

plantea una re-politización de los discursos. Efectivamente, como señala Francisca López, "el llamado capital global dejaba poco espacio para la política y el ejercicio de la libertad individual y venía a imponer una suerte de 'lógica del bien'", esto es, una moral dominante que presupone valores tales como la bondad, la justicia, la libertad, el amor, la dignidad como los móviles de cualquier actividad humana (2006: 58). Pues bien, son estas cuestiones las que Gopegui deconstruye ya desde sus primeras novelas, pero, sobre todo, a partir de *La conquista del aire*, donde aborda el problema del dinero como elemento constitutivo de los principios sociales, incluso en un grupo de amigos de izquierdas.

Si el mundo global se caracteriza por la despolitización de la economía (algo que se ha visto muy claramente en España a partir de la llamada crisis de 2008, esa que costaba tanto trabajo nombrar), Gopegui reivindica la re-politización de la misma. Parte de lo que Gonzalo Navajas llamaba la "desrealización de la utopía", esto es, una utopía que ha sido desmentida por la realidad específica, y enfrenta las contradicciones evidentes entre el individuo y la colectividad en una sociedad que potencia el aislamiento y el consumo como formas de vida, como si no hubiera alternativa posible.

Reivindicar un lugar para la política en el mundo real actual constituiría un ejercicio de responsabilidad. De hecho, como se ha señalado, toda novela es política, como todo discurso es ideológico (Rodríguez 2011), por más que se insista en negarlo. La diferencia estribaría en hacer explícita esa afirmación. Esta cuestión, como se sabe, no es nueva. Cuando se hablaba de "novela política" se recurría a una denominación propia de las historias literarias que, con ese afán supuestamente esclarecedor y clasificatorio, entendía por tal término aquella novela que se "ocupa sobre todo de la política", como afirma Gopegui en su texto "Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)" (2019: 129-130). Irving Howe, por su parte, en su ensayo clásico, definía la novela política en los siguientes términos:

> *By political novel I mean in which political ideas play a dominant role or in which the political milieu is the dominant setting –though again a qualification is necessary, since the Word "dominant" is more tan a little questionable. Perhaps it would be better to say a novel in which* we take to be dominant *political ideas*

> *or the political milieu, a novel that permits the assumption without thereby suffering any radical distortions and, it follows, with the possibility of some analytical profit.*[9] (1957: 19)

Sin embargo, parece que para Gopegui el planteamiento es otro, trascendería el hecho de hablar de ideas políticas o de situarlas en un ámbito determinado, como si de un paisaje o decorado se tratase:

> La plena ciudadanía es, en efecto, una condición previa a la política. En este sentido, incluir la política en las novelas sería incluir la acción, las convicciones, las vidas y los argumentos de quienes luchan para que cualquier persona alcance una ciudadanía plena, en vez de incluir sólo, como hacen la mayoría de las novelas que hoy hablan de política, la acción, la vida, las convicciones, los argumentos de quienes desprecian esa lucha o la corrompen. (Gopegui 2019: 155-156)

En este trabajo, "Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)", Gopegui cita a Stendhal, de quien toma la imagen del título, con quien coincide al afirmar que la política no es un escenario, no ocurre necesariamente "fuera de", sino *dentro:* de los propios personajes, de la ficción misma. Por eso, Gopegui sostiene lo siguiente: "Junto al conocido lema feminista de los setenta: 'Lo personal es político', Stendhal nos permite recuperar su otra cara: eso que tiene de íntimo la política, como la conciencia, como las distintas explicaciones de por qué se hacen las cosas, como adquirir sentido del momento histórico" (Gopegui 2019: 155). Esto es, esas divisiones fuera/dentro, político/personal o esfera pública/esfera privada no son sino construcciones artificiales que, a partir de un momento histórico determinado, se pusieron en funcionamiento para construir un relato sobre cómo funcionaba el

9. "Por novela política entiendo aquella en la que las ideas políticas desempeñan un papel dominante o aquellas en las que el medio político es el escenario dominante –aunque, de nuevo, es necesario una calificación, puesto que la palabra 'dominante' es más que cuestionable. Quizá sería mejor decir que la novela política es una novela en la que consideramos que las ideas políticas o el medio político son dominantes, una novela que permite la asunción sin, por ello, sufrir ninguna distorsión radical y, por consiguiente, con la posibilidad de algún beneficio analítico". La traducción es mía.

llamado mundo real. En el hecho mismo de mostrar que es un relato se percibe, así, la posibilidad de que ese relato, a pesar de haberse convertido en dominante, no es algo *natural*, inevitable o dado, sino que es uno más entre otros relatos posibles, no un destino inevitable y sin posibilidad de cambio. Por eso, quizá uno de los aspectos más interesantes de la narrativa de Belén Gopegui sea la función que le atribuye a la misma, en palabras de J. Peris Blanes: "hacer del relato un espacio de indagación política consciente" (2013: 341). Concibe, así, la novela, en su texto "Cuando te pregunten por la poética de tus novelas piensa si te podría incriminar", como un *laboratorio*: "espacio en que ensayar no la novela misma sino el qué hacer con las historias para evitar que nos narre y nos escriba lo ya dado, y en cambio poder hablar, es decir, actuar, ahora y en el futuro" (Gopegui 2019: 94). Actuar, intervenir, afirmar, esto es, ofrecer alternativas a los discursos existentes, dominantes o no. Porque, si seguimos esta lógica, formulada "Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)", en la novela: "cuando es buena, cuando no es un producto adulador e inconsistente, argumenta de tal modo que logra fundar visiones del mundo. Y lo que ella no funda, lo que no argumenta, pierde su lugar en el imaginario colectivo y, en última instancia, en lo real" (Gopegui 2019: 144). Esto es, no se trata sólo de una forma de resistir, sino de ocupar el espacio en el campo literario, un espacio que, de otro modo, sería ocupado por otros discursos, como explicaron Bourdieu y Said, en los textos anteriormente citados.

Responsabilidad y ética

Nuestra narradora apela a la responsabilidad ética en sus textos y, para ello, cuestiona la manera misma de contar. En realidad, las novelas de Gopegui reivindican la importancia del arte de contar (*story teller's art*, según Prádanos y López) y muestran un dominio tanto en la perspectiva, como en la estructura de las novelas, el formato epistolar (pasado por los nuevos tiempos), el personaje colectivo, la multiplicidad de perspectivas. Y todo ello para plantear, en palabras de Janet Pérez, un "*internal world of doubts*"[10] tras una apariencia "normal" (2003: 117-118).

10. "Un mundo interno de dudas".

Pero, y volviendo a los planteamientos feministas arriba citados, cuestiona igualmente desde dónde se escribe (en el ensayo titulado "Desde dónde escribir") para, a partir de ahí, mostrar cómo las posiciones ocupadas (tanto en la ficción como fuera de ella), que no son estáticas, sino cambiantes, tienen un impacto decisivo en la eficacia del mensaje. Y eso es lo que pone de manifiesto con sus diferentes estrategias narrativas y con el uso del personaje o voz de la colectividad, a la que volveremos. Esto es, no se escribe desde ninguna parte, no hay neutralidad posible en la posición que se ocupa y desde la cual se habla. De ahí que sea imprescindible explicitar dicha posición: "Por eso, declaró la escritora, no bastaba con que los escritores y escritoras dijeran por qué escribían si además no decían desde dónde, si no contaban cuál era su posición, qué podían ganar, qué podían perder callándose o escribiendo de otra manera" (Gopegui 2019: 232).

Frente a la postmodernidad, Gopegui propone recuperar de manera colectiva y consciente la tercera persona: no como técnica narrativa (no piensa que las técnicas existan en tanto tales), sino como posibilidad de articulación de experiencias diferentes. La técnica, pues, no tiene valor en sí misma, sino que está al servicio de aquello que se quiere contar. Habría que "ganarse el derecho a hablar desde un punto de vista más amplio que el de un narrador particular" en palabras de Gopegui (1996: 324). La función social de la literatura, de acuerdo con Gopegui, consistiría en construir un punto de referencia, una suerte de espejo para mostrar las conexiones que tienen por función *naturalizar* las oposiciones público/privado, subjetivo/objetivo, particular/general, esto es, escribir con conciencia (*ibid.*).

Para Gopegui, escribir una poética sería crear una "novelética" (el término es suyo, 1996: 42). Parte del principio según el cual las novelas pueden modificar la realidad, pueden construir la realidad de otra manera. De ahí su interés por mostrar los conflictos, los dilemas (*Lo real*, por ejemplo, termina mostrando el conflicto entre "lo verosímil" y "lo necesario"). Se inscribe, pues, en esa tradición brechtiana, que ella misma defiende cuando afirma, en su texto "A la espera de los grandes temporales":

> No hay, pues, que transformar la realidad por compasión, sino, diría quizá Brecht, porque dejarla como está sería poco amable, poco práctico y un

> crimen que recaerá, en vez de sobre nuestra conciencia, sobre nuestro propio cuerpo, en forma de guerra, enfermedad, asalto, inundación, persecución, despido, infelicidad, cansancio; en demasiadas formas. También es posible que Brecht se hubiera limitado a devolver la pregunta. ¿Por qué no transformarla?, diría. ¿Ustedes están bien así? ¿Tienen sentido para ustedes estar bien así? ¿Qué sacan a cambio? (Gopegui 2019: 326)

Se trata, pues, de una cuestión ética. La ética, en este caso, se entiende en el sentido dado por Levinas en cuanto describiría y proscribiría las relaciones entre las acciones humanas individuales y el mundo social en el que estas se inscriben. En tanto discurso, la ética desvela una preocupación por cuestiones tales como la obligación, la responsabilidad la virtud, la ley, la felicidad, la bondad y la política. No se trataría de un conjunto de nociones o análisis basado racionalmente en el compromiso, sino más bien es una óptica, esto es, se redefine como una cuestión de percepción y un proceso de toma de conciencia de las relaciones antes que el efecto racional.

Estrategias y técnicas narrativas

Tomemos como ejemplo la novela titulada *El padre de Blancanieves* (2007). En ella, una familia de clase media acomodada ve cómo su mundo se tambalea por una anécdota aparentemente "normal": Manuela, madre de familia, ha hecho una compra en un supermercado y encarga que se lo lleven a casa. La entrega, prevista para una hora determinada, no llega y Manuela abandona el apartamento. Al regresar, se encuentra con que el repartidor ha dejado la compra con unos vecinos y que determinados productos se han echado a perder. Llama al supermercado para quejarse y dicha llamada tiene como consecuencia directa e inmediata el despido del repartidor, Carlos Javier, un inmigrante que acude a casa de Manuela al día siguiente del despido para exigirle que asuma su responsabilidad y amenaza con no marcharse y perseguirla hasta que ella cumpla con su parte. A partir de aquí, la plácida y aparente armonía familiar va dejando paso a una serie de dudas por así decir *vitales* y al desencuentro entre los personajes de dicha familia: Enrique, el *pater familias*, representa el desencanto y el cinismo de alguien que,

finalmente, cree en ese estado del bienestar que él, como hombre educado en una sociedad concreta en un momento determinado, sería el responsable de garantizar y comienza un intercambio epistolar con Goyo, un amigo de su hija Susana, para tratar de despachar sus frustraciones e incidir en la línea de flotación de los discursos alternativos y de izquierda que, en el fondo, él tanto desprecia; Susana, la hija mayor, milita en un grupo de izquierdas cuyo objetivo es intervenir en la realidad para cambiarla; Manuela, la madre, profesora de filosofía en secundaria, entra en crisis y despierta de esa suerte de letargo al que la sociedad y una comodidad malentendida la habían conducido y decide romper con todo y salir a trabajar al mundo real (siguiendo el modelo de Simone Weil), esto es, a una lavandería durante unos tres meses, para experimentar y ver de otra manera. Luego de su regreso a su vida normal (que se verá ya como imposible), Manuela decide empezar a cambiar algo en sus clases (algo que será criticado y neutralizado por parte de sus colegas) y comienza también su militancia política. Pues bien, junto a estos personajes, encontramos otros de su entorno que también toman la palabra: compañeros de militancia política (Félix, Mauricio, Eloísa) y destaca particularmente la presencia de un personaje (el colectivo de colectivos) que, a modo de corifeo, va pautando, desde un lugar privilegiado, todo aquello que sucede en la novela.

En palabras de Prádanos:

> *a very peculiar, unnatural collective narrator that is* "un colectivo de colectivos"*. This narrator emerges from the synergy generated by the interactions of all the collective groups that, at the same time, emerge from the interactions among the members of several anticapitalist groups, and it defines itself in the following terms:* "Yo no soy todos mis miembros, sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa" *(212). It is important to note that this narrator describes itself in a systemic fashion because in systems theory the systemic properties cannot be found in any of its individual parts, but they emerge through the synergetic interactions among them. This particular narrator is an emerging systems and is a second-order observer able to see how the subsystems within it observe each other. This narrator can see what the individual observers cannot see, including the blind spots of their own observations; the narrator can deconstruct the ways*

> *in which an observer constructs meaning out of what she/he can see and, more importantly, cannot see.*[11] (Cibreiro, López 2013 : 215)

La perspectiva aportada por este narrador será fundamental en tanto muestra lo que desde las posiciones individuales no puede llegar a verse con claridad (o en absoluto), esto es, contempla *the whole picture* y contribuye a deconstruir aquello que se ha visto como natural, el significado o, mejor, el sentido que los demás, individualmente, no pueden ver. Es decir, la presencia de distintos sistemas que funcionan de tal manera que construyen una realidad o, mejor, una ilusión de realidad que siempre es interesada y sirve a unos principios concretos (neoliberalismo), nunca neutros.

En su presentación, en forma de comunicado (número 1) este narrador afirma:

> Los sujetos colectivos no somos puros, ni perfectos, se nos considera unos doscientos años más evolucionados que los sujetos individuales, pero doscientos años no es mucho. Así que también tenemos inercias históricas y si oímos decir extraterrestres sobre todo pensamos en extraterrestres masculinos, aunque la expresión pueda por igual designar a las extraterrestres, y al probable sujeto extraterrestre andrógino. (Gopegui 2007: 215)

Además del guiño de género, establece el lugar desde el que habla, explica lo que será fundamental para la comprensión de su discurso y, a

11. "un narrador narrador colectivo antinatural muy peculiar, esto es, "un colectivo de colectivos". Este narrador emerge de la sinergia generada por las interacciones de todos los grupos colectivos que, al mismo tiempo, emerge de las interacciones entre los miembros de varios grupos anticapitalistas, y que se define a sí mismo en los siguientes términos: "Yo no soy todos mis miembros, sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa" (212). Es importante señalar que este narrador se describe a sí mismo de una manera sistémica, porque en la teoría de sistemas, las propiedades sistémicas no pueden darse en cualquiera de sus partes individuales, sino que surgen a través de las interacciones sinérgicas entre ellas. Esta particular narrador es un sistema emergente y un observador de segundo orden, capaz de ver cómo los subsistemas dentro de él se observan mutuamente. Este narrador puede ver lo que los observadores individuales no pueden ver, incluyendo los puntos ciegos de sus propias observaciones; el narrador puede deconstruir las formas según las cuales un observador construye significado a partir de lo que ella / él puede ver y, aun más importante, de lo que no puede ver." La traducción es mía.

partir de aquí, irá pautando la narración ofreciendo esa perspectiva otra, holística si se quiere y, sobre todo, consciente, irónica, política por cuanto su función, precisamente, radica en mostrar cómo funciona el sistema.

En un segundo comunicado este personaje colectivo dará la clave explicativa del título en los siguientes términos:

> Comunicado 2 después de la lluvia
> El padre de Blancanieves vive con la madrastra pero nadie lo nombra, nadie habla de él. La madrastra maquina contra Blancanieves, y el padre ¿por qué calla?, ¿por qué no actúa? Con todo, el padre nos delata. Ahí está el bosque en la oscuridad; ahí, el tiempo transcurrido sin que la atención se dirigiera hacia ese a quien, una vez nombrado, la atención querría suponer de viaje, o en la guerra o muerto. Pero el padre aguarda en el castillo, mudo. Estaba ahí. Como la inadvertencia.
> Las preguntas que no se hace la clase media están ahí, aunque no se las mire. Sobre todo lo que un hombre o una mujer no se preguntan es posible asfaltar calles, edificar bloques de pisos, entarimar habitaciones. Lo que mantiene las nubes está ahí. Y las preguntas que no se hacen. Y los secretos que guarda el corazón de la comunidad.
> A veces para obtener algo es preciso abrir la cárcel que lo encierra, abrir la construcción social de la vida interior para obtener un lugar que sirva de asiento a una vida interior distinta. Como un latido que perdura. Manifiestos privados, secretos públicos. (Gopegui 2007: 54-55)

La cita resulta extremadamente significativa. Si bien esta novela no aborda una reescritura *per se* del cuento de hadas, una práctica, por otro lado, perfectamente feminista y sobre todo muy revisitada a partir del año 2000, sí contribuye a un hecho fundamental: ampliar la escena de lo que vemos, esto es, preguntarse por personajes que estaban ahí aunque nadie hablara de ellos y, especialmente, plantear la responsabilidad de aquellos que han propiciado las injusticias y desigualdades y de los que nadie habla, como si no existieran, como si el problema en realidad estuviese en otra parte o fuese inaprehensible por parte de los sujetos individuales, que verían los efectos de esas desigualdades, pero no el final de la cadena que las causa.

En otro de sus comunicados, se expresa la importancia de las palabras, la responsabilidad fundamental de *decir* y de asumir aquello que se dice:

> Comunicado 4 mostrando preocupación
> [...] [Jerry] Mander cita al escritor Ambroise Bierce, quien definió "corporación" así: un ingenioso engaño para obtener beneficio individual sin responsabilidad individual. Su definición vale para la corporación capitalista. Pero no para una corporación que en absoluto persiga un beneficio individual ni eludir responsabilidades. Entonces, ¿por qué mis miembros individuales no han elegido otro nombre? Entiendo que renunciar a las palabras es ya un principio de rendición. Empresa viene de emprender, corporación viene de cuerpo. Ellos no tienen nada contra emprender ni contra un organismo, un cuerpo, colectivo. Ellos, y ellas –ustedes me disculpen–, dicen que palabras como "corporación" y "empresa" podrían designar otra forma y, por tanto, otro contenido. (Gopegui 2007: 168)

Esto es, se *muestra* el engaño, la construcción de esa ilusión de *normalidad*, lo que se ha llamado patología de la normalidad y que persiste, hoy más que nunca, en una sociedad globalizada.

Junto al hallazgo de este personaje colectivo, lo que plantea la novela de Gopegui, *El padre de Blancanieves* (al igual que sus textos ensayísticos), es la necesidad de actuar, de intervenir directamente en la sociedad. Así, el personaje de Susana afirma:

> Podríamos intentar algo parecido. Llevar las consecuencias de los problemas al lugar donde se originan. Necesitamos todo lo que estamos haciendo ahora, la lucha, la reflexión, la organización. Lo que propongo es poner en marcha, además, una célula productiva que nos permita elaborar cosas. No incidir sólo, por ejemplo, en las condiciones en que se trabaja, sino además en lo que se hace cuando se trabaja. ¿Por qué no podemos intervenir en la elección de los bienes que van a producirse? ¿Por qué permitimos que una minoría se apropie de esa elección y de los bienes que van a producirse? Has ahora habíamos dejado estas preguntas para un futuro lejanísimo, cuando cambiase la relación de fuerzas. Preguntemos ahora. No sigamos esperando. (Gopegui 2007: 12)

La urgencia del ahora, la necesidad de intervenir para cambiar algo, por poco que sea, se imponen y, una vez formuladas esas preguntas, nada volverá a ser lo mismo:

> Susana
> Hay días en que pienso que ser de izquierdas es una especie de facultad, como la memoria. Todos la tenemos en estado de latencia. Si no la usas nunca, te mueres sin enterarte de que la tenías. La prueba de que está ahí, sin embargo, es que en determinadas situaciones aparece. Muchas veces se confunde con el orgullo. Pero hay dos clases de orgullo. Para mí, cuando esa facultad no está involucrada el orgullo es puro amor propio. Y cuando el orgullo es amor propio, lo que sale es la pataleta, el sofocón, se pone la cara roja y falta el aire. En cambio, si esa facultad interviene el orgullo se generaliza. La persona comprende que la ofensa, el abuso, lo que sea, no se lo están haciendo sólo a ella; y se le llenan los pulmones de aire; dice "no puede ser" y las tres palabras vienen de muy lejos, de muchos compañeros caídos y compañeras, de muchas personas aplastadas, humilladas; y aflora en ella un valor, una determinación con los que no soñaba.
> El orgullo de izquierdas lo tiene todo el mundo, yo lo he visto en personas de quienes nadie lo esperaría: de pronto les sale y tú notas que están sintiéndose parte de algo que viene desde muy atrás. El problema es que luego dejamos de usarlo, a la hora siguiente ya estamos en otra cosa, la facultad se adormece, la olvidamos (Gopegui 2007: 116)

Porque todo está construido para propiciar ese olvido (así también la Literatura con mayúsculas contra la que Gopegui quiere luchar), para imponerlo, para fragmentar la colectividad de tal manera que la experiencia sea exclusivamente individual, los problemas, los de cada uno, y la industria cultural juega el papel, según Gopegui, de perpetuar esta apariencia, esta ilusión de una sociedad que, paradójicamente en la era de la comunicación e internet, está –dicen– más incomunicada y es más solitaria que nunca.

Frente a ese aislamiento, frente a la incomunicación, la narrativa de Gopegui recupera la presencia de la colectividad a través de distintas estrategias narrativas. Quizá una de las más llamativas sea la utilización del coro en *Lo real.* Se trata, de nuevo, de una estrategia discursiva que

pondría de relieve no sólo un posible interlocutor ideal para el texto mismo, sino también y sobre todo una perspectiva a menudo obviada desde el punto de vista de la ficción. El recurso a este "coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes" (2001: 18-19), como en el caso de la asamblea en *El padre de Blancanieves*, contribuye a provocar ese efecto de distanciamiento tan brechtiano, impone una perspectiva diferente o un cambio de focalización que, necesariamente, amplía lo que la novela deja ver y lo que se cuenta. Esa masa indiferenciada cobra protagonismo y utiliza una primera persona plural, con marcas de género, para intervenir, contrarrestar el discurso novelesco y "dar nuestro parecer" (2001: 19) reclamar honestidad, negarse a ciertos pedidos por cuestiones éticas, hablar para no caer en un silencio cobarde que siempre es cómplice de un poder dominante. Por ejemplo:

> CORO
> Se ha producido un robo y hemos temido, Edmundo, por nuestra honestidad. Pues somos asalariados y asalariadas reticentes pero no somos Judas y a veces, Edmundo, supimos decir no contra nuestro provecho.
> A veces nos negamos a firmar un escrito manifestando nuestra conformidad con las nuevas condiciones que pretendía imponer la empresa. A veces nos prometieron compensaciones por privar de una plaza a quien la merecía y dijimos no. A veces, poca cosa, nos negamos a pagar las dos mil pesetas acordadas para comprar entre todos un Rolex al jefe y no le reímos la gracia; a veces no invitamos al adulador a nuestro cumpleaños. Rechazamos un cargo porque para entregárnoslo se lo quitaban a nuestro mejor amigo. Rechazamos el cuantioso proyecto que nos ofrecían porque eran más las servidumbres que las posibilidades de aplicar nuestro criterio. A veces no hicimos trampa en la suma y la resta cuando llegó la hora de valorar el precio del ascenso. Nos pidieron que cambiáramos el sentido de un informe faltando a la verdad y no lo hicimos. Vimos que el director se apropiaba de las ideas del subordinado y no permanecimos callados.
> A veces dijimos que no. Otras muchas veces dijimos que sí. Sabemos que algunas manos limpias hicieron más daño que algunas manos sucias y misericordiosas. La honestidad es apenas un pañuelo doblado en el primer cajón de nuestro armario. Esa importancia tiene, y aun así la queremos o la necesitamos. Queremos el no que nunca consta, muchos

> firmaron a favor de su empresario y dónde está el recuento de aquellos a quienes se les pidió la firma y se negaron, sólo los vencedores poseen esa lista y la utilizan pero rehusan darla a conocer. (Gopegui 2001: 286-287)

O bien, más adelante y en relación con el silencio al que se hacía referencia en *El padre de Blancanieves*, podemos leer:

> CORO
> [...] Con nuestra reticencia de asalariados y asalariadas de renta media ¿qué haremos?
> Lo que callamos ¿adónde irá?
> Lo que callamos, a los sueños. Lo que callamos, a la fantasía. Lo que callamos, al ya verán, al habrá un día, al en el fondo. Lo que callamos, a la vida secreta y silenciosa.
> Es cada día más lo que callamos, y todavía no sabemos bajo cuánta carga el material se rompe y desintegra. [...] (Gopegui 2007: 380)

En la entrevista con Peris Blanes, a propósito de este tipo de recurso literario, Gopegui afirma querer "Contar lo que creo no puede ser contado de otro modo. Y recordar a quien lee que una historia nunca es neutral, que hay cruces de intereses dentro del relato y también en la relación que el relato establece con lo que está fuera" (Peris Blanes 2013: 343). Así, en *Lo real*, la función del coro sería cuestionar el relato de uno de los personajes protagonistas, Edmundo Gómez Risco, ejercer la función de espectador con derecho a opinar, a señalar si ese relato es convincente o seductor, a mostrar que, frente a la manera de contar, siempre se puede contar el mismo relato de otra manera. El coro funciona como una suerte de lector implícito, el primer nivel de recepción del relato del y sobre uno de los personajes protagonistas de la novela. Funciona casi como un primer lector ideal, un primer público al que dirigir el relato. Frente a esa idea del lector imaginario, nuestra narradora *construye* ese primer nivel de recepción insertándolo en el corazón mismo de la novela y, al hacerlo, pondría en cuestión la autoridad del discurso narrativo.

Ewelina Szymoniak ha definido el coro en esta novela como una suerte de "contrapunto moral en el devenir de la acción" (2009: 83). Sostiene Szymoniak que la función del coro es la de ejercer de

intermediario entre mundo representado y mundo real. A diferencia de lo que ocurría en la antigüedad clásica o en la práctica horaciana, el coro no representa una voz o la verdad universal, ni impone un orden en el relato o en el mundo que representa. No se identifica con la ética en tanto único posible, sino que rompe con la linealidad en la recepción del relato y propicia una lectura diferente, suspicaz, alertando de la posibilidad de que los narradores, los personajes (Irene Arce y Edmundo Gómez Risco), no sean narradores fiables.

Si, como dice Gopegui, el novelista es "un catálogo de voces" (Gopegui 2019: 119), entonces elegir una, varias voces o una voz que represente a un colectivo no es trivial. En este caso, funciona complicando el proceso de lectura, ya que el coro dice, en palabras de César de Vicente:

> aquello que la conciencia despierta de cualquier miembro de la clase media diría. Lo que Gopegui consigue es, entonces, duplicar la novela, darle dimensión a la lectura, porque ya no tenemos un libro de una sola voz sino de dos voces, que modifican, además, el hábito de lectura, ya que el lector se siente al mismo tiempo juez y parte en esta historia. (De Vicente Hernando 2001:67)

Esta función de interpelación tiene una eficacia mayor puesto que procede de una colectividad, que, tradicionalmente, se da por supuesta.

Esta reivindicación de lo colectivo alcanza también a la memoria (Moreiras-Menor 2015). Así, Gopegui, en sus textos, reivindica una memoria colectiva como elemento necesario para producir una "narración común" sobre la realidad (lo que ocurre) y en la que quienes se juegan su vida por cambiar el futuro sean reconocidos o tengan algún lugar. Esta sería la clave o el paso previo para generar una condición de posibilidad de la resistencia. Por eso, Gopegui propone "una poética para una escritura impura y condicionada y material" (2005: 18) y, siempre en esa tradición brechtiana mencionada anteriormente, apuesta por un tipo de literatura entendida "como actividad destinada a unir a las personas en actitudes comunes, siendo la actitud un sentimiento pensado y siendo, en el caso de cierta literatura, la representación el modo particular de pensar los sentimientos" (2005: 18).

Conclusión

La tarea de Gopegui es la de una novelista brechtiana: su objetivo final no es sólo hacer visible aquello que está oculto, sino alterar los principios fundamentales, no se trata sólo de mostrar las contradicciones para eventualmente quizá superarlas, sino de ponerlas en circulación en las novelas. Puesto que "toda literatura es política" (Gopegui 2019: 54), se trataría de mostrar, a través de sus textos, que es posible escribir *otra* literatura: con otros protagonistas, con otros temas, con otras técnicas, formulando otras preguntas. Por eso, reivindica como posibilidad de escritura en las condiciones socioeconómicas actuales:

> una escritura hacia la revolución, esto es, una escritura que alcance a cuestionar la idea misma de literatura pero no lo haga desde la "novedad" aislada ni acepte tampoco circunscribirse sólo a la tradición hegemónica; una escritura, por tanto, capaz de concebir el paso siguiente en un proceso liberador que no comienza hoy. (Gopegui 2019: 57)

La escritura de Belén Gopegui constituiría un ejemplo de la *epistemic violence*, por expresarlo en términos de Gayatri Ch. Spivak (1997): su narrativa representa un primer paso necesario para poder pensar y leer de otra manera. Leer a Gopegui parece hoy *necesario*: al igual que sucede con la ética y con el feminismo, una vez leída ya no se puede pensar de la misma manera.

Bibliografía

Bauman, Zygmunt, *Modernity and Holocaust,* Ithaca, Cornell U.P., 1989.
—, *Modernity and Ambivalence,* Ithaca, Cornell U.P., 1991. En español: *Modernidad líquida*, trad. M. Rosenberg con J. Arrambide Squirru, México, FCE, 2003.
—, *Liquid Modernity,* Cambridge, Polity, 2000.
—, *Community: Seeking Safety in an Insecure World,* Cambridge, Polity, 2001.
—, *Society under Siege,* Cambridge, Polity, 2002.
—, *Wasted Lives: Modernity and its Outcasts,* Cambridge, Polity, 2004.
— y Keith Tester, *Conversations with Zygmunt Bauman,* Cambridge, Polity, 2001.
Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Le Seuil, 1992.
De Vicente Hernando, César, "Belén Gopegui. *Lo real*", *Quimera,* nº205, 2001, p. 67.

Echevarría, Ignacio, "Nota a la edición española", *in* Belén Gopegui, , *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política,* ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Debolsillo, 2019, p. 7-10.
Foucault, Michel, *Histoire de la sexualité. Tome 1. La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.
Gopegui, Belén, *La escala de los mapas*, Barcelona, Anagrama, 1993.
—, *Tocarnos la cara*, Barcelona, Anagrama, 1995.
—, "Creación artística y postmodernidad (Mesa Redonda)", *in* Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine,* Grenoble, Université de Grenoble, 1996, p. 319-346.
—, *La conquista del aire,* Barcelona, Anagrama, 1998.
—, *Lo real*, Barcelona, Anagrama, 2001.
—, *El lado frío de la almohada*, Barcelona, Anagrama, 2004.
—, "Literatura y política bajo el capitalismo", *Guaraguao,* año 9, nº21 ("Especial literatura y política"), invierno 2005, p. 9-20.
—, "Poética y política", *in* Ángeles Encinar (ed.), *Género y géneros: escritura y escritoras iberoamericanas,* Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, "Colección de Estudios" 117, 2006, p. 41-47.
—, *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama, 2007.
—, *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama, 2009.
—, *Acceso no autorizado*, Barcelona, Mondadori, 2011.
—, *El comité de la noche*, Barcelona, Penguin Random House, 2014.
—, *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Penguin Random House, 2017.
—, *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, ed. Ignacio Echevarría, Barcelona, Debolsillo, 2019.
Haraway, Donna J., "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Parcial Perspective", *in* Donna Haraway, *Simians, Cyborgs, and Women. The Reinvention of Nature*, New York, Routledge, 1991, p. 183-201.
Harding, Sandra, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives, "What Is Feminist Epistemology?",* Ithaca, Cornell U.P., 1991, p. 105-137.
—, *Ciencia y feminismo*, Madrid, Morata, 1996.
Hartsock, Nancy C. M., "The Feminist Standpoint. Developing the Ground for a Specifically Feminist Historical Materialism", *in* Linda Nicholson (ed.), *The Second Wave. A Reader in Feminist Theory,* New York, Routledge, 1991 (orig. 1983), p. 216-240.
Howe, Irving, *Politics and the Novel,* New York, Horizon, 1957.
Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético,* Madrid, Taurus, "Persiles" 176, 1987.
—, *Rutas de la interpretación,* Madrid, FCE, 2005.
Jauss, Hans Robert, *La literatura como provocación,* Barcelona, Península, 1976.
—, *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética,* Madrid, Taurus, "Persiles" 176, 1986.
Lee, Raymond L. M., "Bauman, Liquid Modernity and Dilemmas of Development", *Thesis Eleven,* vol. 83, nº1, 2005, p. 61-77.
López, Francisca, "De *La conquista del aire* a *Lo real*: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia", *Letras Hispanas. Revista de Literatura y Cultura,* vol. 3, nº1, 2006, p. 54-69.
López-Cabrales, María del Mar: "Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo. Teoría y producción", *Bulletin hispanique*, vol. 116, nº1 2014, p. 439-449.

Pérez, Janet, "Tradition, Renovation, Innovation: the Novels of Belén Gopegui", *Anales de la literatura española contemporánea (ALEC),* vol. 28, nº1, 2003, p. 115-138.
Molinaro, Nina L., "Facing towards Alterity and Spain's 'Other' New Novelists", *ALEC*, vol. 30, nº1-2, 2005, p. 301-324.
Moreiras-Menor, Cristina, "Feminismo y lo común. Nuevas formas de lo político", *Letras Femeninas*, vol. 41, nº1, 2015, p. 125-139.
Peris Blanes, Jaume ,"La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso. Entrevista a Belén Gopegui", *Kamchatka*, 2 diciembre 2013, p. 341-347.
Prádanos, Luis I., "Writing an Engaged Novel in the Network Society: Belén Gopegui, Systemic Narratives, and Globalization", in Estrella Cibreiro y Francisca López (eds.), *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, The Environment, and Politics,* New York, Routledge, 2013, p. 208-223.
Rodríguez, Juan Carlos, *Tras la muerte del aura. En contra y a favor de la Ilustración,* Granada, Universidad de Granada, 2011.
Said, Edward, *Orientalism*, New York, Pantheon, 1978.
Scott, Joan W., "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", *The American Historical Review,* vol. 91, nº5, 1986, p. 1053-1075.
Spivak, Gayatri Ch., "Translator's Preface", in Jacques Derrida, *Of Grammatology,* Baltimore/London, Johns Hopkins U.P., 1997, p. IX-XC.
Szymoniak, Ewelina, "*Lo real* y el coro: ¿parodia o juego con una convención?", *Romanica Silesiana*, nº4, 2009, p. 81-90.