

[Fabulaciones]

Literatura y conflicto

Belén Gopegui,
imaginarios para la resistencia

Maria Ayete Gil
Cristina Somolinos Molina
(eds.)



PUV
UNIVERSITAT
DE VALÈNCIA

Literatura y conflicto

Belén Gopegui,
imaginarios para la resistencia

Fabulaciones

1

DIRECCIÓN:

Fernando Larraz (Universidad de Alcalá)

Violeta Ros (Universitat de València)

CONSEJO EDITORIAL:

Isabel Araújo Branco (Universidade Nova de Lisboa)

Amélie Florenchie (Université Bordeaux Montaigne)

Javier Lluch (Universitat de València)

María Ángeles Naval (Universidad de Zaragoza)

Joan Oleza (Universitat de València)

Sara Santamaría (Universitat de València)

Cristina Somolinos Molina (Universitat de València)

Luz Souto (Universitat de València)

Literatura y conflicto

Belén Gopegui,
imaginarios para la resistencia

Maria Ayete Gil y Cristina Somolinos Molina (eds.)

P U V
UNIVERSITAT
ID VALÈNCIA

La edición de este libro ha recibido una ayuda del Departamento de Filología, Comunicación y Documentación de la Universidad de Alcalá a través de su línea de Acciones Estratégicas.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional.

© Las autoras y los autores, 2025
© De esta edición: Universitat de València, 2025

Publicacions de la Universitat de València
Arts Gràfiques, 13 • 46010 València
<http://puv.uv.es>
publicacions@uv.es

Coordinación editorial: Juan Pérez Moreno
Corrección: Xavier Llopis
Ilustración de cubierta: Luis F. Varela

ISBN: 978-84-1118-592-9 (papel)
ISBN: 978-84-1118-593-6 (ePub)
ISBN: 978-84-1118-594-3 (PDF)

DOI: <https://doi.org/10.7203/PUV-OA-9788411185943>

Edición digital

Índice

Prólogo BELÉN GOPEGUI	9
Narrar el conflicto: la obra de Belén Gopegui. Una introducción MARIA AYETE GIL Y CRISTINA SOMOLINOS MOLINA	13
Por una estética de la indigencia ALBERT JORNET SOMOZA	27
Endurecerse sin perder la ternura. El «candil de nieve» de Belén Gopegui ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ	45
El personaje rizomático de las novelas de Belén Gopegui MÓNICA LIZARTE FERNÁNDEZ	65
En la periferia de la orla de luz: cuidados, relatos no antropocéntricos e imaginación en la obra de Belén Gopegui MÉLANIE VALLE DETRY	85
El problema de la vivienda: dinámicas y conflictos en la obra de Belén Gopegui CRISTINA SOMOLINOS MOLINA	105

<i>Non serviam</i> : análisis del protagonista diabólico de <i>Lo real</i> (2001) LUCAS MERLOS	123
Disputar la verosimilitud. Algunos apuntes sobre <i>Existiríamos el mar</i> MARIA AYETE GIL	139
En busca del «sentir que eres»: comunismo cotidiano y sentido del trabajo en <i>Existiríamos el mar</i> KATJA JANSSON	155
La ilusión del control: narrativas de la autorreparación en <i>El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación</i> (2022) ÁNGELA MARTÍN PÉREZ	173

Prólogo

Belén Gopegui

Hace unos días escuché a la poeta Ángeles Mora hablar de poesía y conflicto. Cuestionó la idea de que la poesía, o si queremos la literatura, no tenga, supuestamente, más que un conflicto: «el de su lenguaje», sobre todo cuando bien sabemos que el lenguaje es una cuestión social. Después aludió a su poema «Contradicciones, pájaros» con estas palabras: «Me abrió los ojos en muchos sentidos sobre la dureza del mundo en que vivimos y el dolor que nos provoca la impotencia para resolver sus contradicciones: por ejemplo, el hambre, la guerra, la explotación. [...] Los pájaros que revolotean bulliciosos, alegres, se diría, llenando de trinos la tarde de primavera, son los mismos que a la caída de la luz, enmudecen y desaparecen hundidos en sus nidos, alzando ante nuestros ojos una metáfora potente sobre nuestra propia vida. También nosotras, nosotros, nos creemos libres, luchamos por cambiar el mundo, pero volvemos cada noche mudos a nuestras casas, a nuestros nidos». Cuando hay casa, cuando hay nido, que no siempre lo hay.

Debe este prólogo ser antes que nada agradecimiento por el hecho de que personas de lugares distintos, con intereses diferentes, no solo se hayan acercado a mis novelas y ensayos y hayan escrito sobre ellas, sino que lo hayan hecho bajo la advocación «Narrar el conflicto», y se hayan tomado el trabajo de encontrar un espacio y un tiempo para encontrarse, para poner en común, debatir y construir colectivamente una parte de esas lecturas. Gracias además por

convocarme a esos debates, por permitirme ser el fantasma cuya ausencia se hace presente, y aprende al escuchar y nota cómo cada intervención le confiere un poco más de existencia.

He comenzado con la cita de Ángeles Mora pues nombra el tipo de literatura que tanto a quienes participan en este libro como a mí nos importa, la que no cree en las falsas dicotomías del poder: forma y contenido, lucha o goce, inteligencia o fuerza, tenacidad o descanso. La que sabe que atardece en la batalla, y hay mudez, y fuerzas que necesitan ser repuestas, ser, también, respuestas. La que deja, vale decir, un hueco, al momento en que la noche de las proletarias da paso al sueño y a la reparación de tantas averías. La que entiende que luchar no es olvidar los trinos ni el brechtiano manzano en flor.

Quienes trabajamos en esta dirección desde la novela y desde la crítica, somos conscientes de que toda escritura, también la que en apariencia no trata de convencer, está a su manera convenciendo, solo que o desconoce, o bien oculta, su intención. Porque vivimos ya en tierra de conflicto, y nadie es absolutamente libre para leer y juzgar en el constante fuego cruzado de ideologías, de mensajes enviados desde los medios pero, también, desde los hechos; una nómina es ya un pedazo de ideología.

Escribir entonces, tal como queremos escribir, pasa por cuestionar los valores del más fuerte sin ser cuestionables, que suelen serlo, con argumentos dialécticos, estrategias lingüísticas y golpes de imaginación. No hay manera de ordenar las palabras en una novela sin elegir, sin descartar, sin avanzar, retroceder o desviarse.

Las ficciones, que no mienten ni dicen la verdad, se construyen —al menos desde la perspectiva de quienes nos encontramos en Lisboa en septiembre de 2023, tal como muestra cada uno de los textos aquí reunidos— precisamente para dar un rodeo y sostener así una distancia desde donde observar e interpretar con algo más de calma las leyes de ese fuego cruzado; pero no con la sola voluntad de hacer un mapa, sino también de intervenir, de un modo modesto, leve pero tenaz, en el territorio representado. Agradezco pues a cada una de las voces que aquí toman la palabra

y ya no el relevo, sino algo más impetuoso y sutil, toman como suya la tarea de dar continuidad y ampliar el camino planteado tanto en novelas como en textos de ensayo que hoy suman los suyos, escritos, como quisiera que fuera también la lectura de todos ellos, con voluntad ardiente.

Narrar el conflicto: la obra de Belén Gopegui. Una introducción

Maria Ayete Gil y Cristina Somolinos Molina

Sostiene Mélanie Valle Detry que la literatura de Belén Gopegui opera incitando al lector a «mirar lo que viéndose no se mira». No podemos estar más de acuerdo. La obra gopeguiana, sin duda extensa y formalmente heterogénea (novelas —también infantiles y juveniles—, ensayos, artículos en prensa, conferencias, guiones de cine...), tiene, en efecto, un rasgo indudablemente compartido: el trabajo por la visibilización de lo que se ve —es decir, de lo que está ahí—, pero no se mira, y no se mira porque se da por hecho, porque es evidente y, por lo tanto, inamovible. Pensemos por ejemplo en el llamado sentido común, una noción en el imaginario dominante inalterable por cuanto connatural al ser humano civilizado. Sin embargo, ¿qué es el sentido común? O, mejor todavía: ¿qué *dice* ese sentido común? Y, en todo caso, ¿quién *dicta* lo que dice? ¿Qué es *común*? ¿Y común a quién o a quiénes? ¿A qué comunidad, exactamente, si no hay comunidad sin exclusión? En la línea del Gramsci de *El materialismo histórico y la filosofía de Benedetto Croce* (1948) y su defensa del sentido común como producto de la historicidad y, por ende, basado en la toma de la «subjetividad» por «objetividad» (de lo que se deriva su inoperatividad cuando se lo refiere como prueba de cualquier verdad), la literatura de Gopegui funciona desestabilizando los puntos

de vista hegemónicos y mostrando la realidad de su *naturalización*. La objetividad no existe, y el sentido común —como la denominada verosimilitud— solo apela a un falso universal que ni es fijo ni es inocente, sino variable (histórico) e interesado (ideológico). ¿Son visibles el sentido común y la verosimilitud? Por supuesto que lo son: no hay día que no se recurra a uno u otro. Ahora bien, ¿se los mira? Es decir: ¿se les presta atención? ¿Se los *examina*? Gopegui sí; es más, en ese impulso está cifrada justamente toda su literatura, de ahí su importancia y, de ella, la existencia de este libro.

Narrar el conflicto. Belén Gopegui, imaginarios para la resistencia se suma a la labor crítica que un gran número de académicas y académicos han desarrollado en torno al trabajo de la escritora madrileña, en un esfuerzo por entender, conceptualizar y categorizar los conflictos e inquietudes manifestados en parte de la narrativa española actual. El recorrido crítico es, como decimos, dilatado, a tenor de la cantidad de estudios que abordan la obra de la autora en forma de artículos de revista, capítulos de libro o tesis doctorales.¹ Con todo, y pese al creciente interés por la narrativa que trata de comprender los principales dilemas de nuestro tiempo desde el ejercicio de la responsabilidad social, no existe hasta el momento una obra de conjunto en torno a la literatura de Gopegui que aborde e interconecte, como lo hace la presente, varias de las preocupaciones y temáticas que atraviesan y articulan sus textos tanto de ficción como de no-ficción. Así, el volumen no solo se particulariza por

¹ Sirvan como ejemplo de esta labor las tesis doctorales de Mónica Lizarte Fernández, *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui* (UNED, 2022), de Anne-Laure Bonvalot, titulada *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel: Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa* (Montpellier 3, 2014) o de Mélanie Valle Detry, *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa* (UAM, 2014), por no hablar de los capítulos relativos a la obra de la autora en volúmenes como *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual* (2015, Tierradenadie), *Escritoras y compromiso: Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI* (2009, Visor) o *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique* (2004, Editions L'Harmattan), entre otros, así como los artículos en prensa generalista de Ignacio Soldevila.

ser una monografía dedicada a la obra gopeguiana en exclusiva, sino también —y sobre todo— por ofrecer un estudio que, al combinar visiones panorámicas con análisis meticulosos de caso, permite la conformación de una imagen general de las problemáticas que traspasan y estructuran la mayoría de los textos de la autora, además de ofrecer, desde el campo de la literatura, una serie de lecturas e interpretaciones de los problemas que palpitan en el seno de las sociedades occidentales actuales.

En las páginas que siguen, por tanto, no se privilegia una temática, un enfoque concreto o una metodología; al contrario, ya que lo que se ha pretendido ha sido ofrecer una suerte de mosaico de interpretaciones, de análisis y de lecturas que abran nuevos caminos en el estudio de la obra literaria de Gopegui. Es por ese motivo por lo que los trabajos aquí presentados se concentran tanto en textos ya consolidados de la autora, como es el caso de *Lo real* (2001), *El lado frío de la almohada* (2004), *El padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009), *Acceso no autorizado* (2011), *El comité de la noche* (2014) o *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), como en obras tan recientes como *Existiríamos el mar* (2021), su última novela hasta la fecha, o el ensayo *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación* (2023), en un intento por actualizar el cuerpo de conocimiento sobre su literatura y componer un diálogo orientado a iluminar ángulos muertos en los abordajes de su obra.

El trabajo de Belén Gopegui con la palabra se inserta de raíz en el contexto concreto de su producción; es, sin duda, un trabajo consciente de las condiciones históricas de su propio surgimiento, un ejercicio atento a la realidad material de la vida vuelto caja de resonancias en la que, como si de un eco se tratara, reverberan los conflictos, las preocupaciones y los dolores del sujeto actual, pero también sus alegrías y sus esperanzas.

Se trata de un lugar, el de su literatura, donde perdura la posibilidad inagotable de la solidaridad y la camaradería, y donde aguarda, adormecida, la potencia que acaso pueda cambiar el mundo. Hablamos, como es evidente, de una escritura comprometida con el presente, que tiende lazos y dialoga sin descanso —ya sea en

forma de cuestionamiento, de interpretación o de disputa, cuando no de imaginación— con los problemas del mundo actual. Y es que tanto la ficción como la no-ficción gopeguiana reman hacia un mismo horizonte: la articulación de una imaginación política que nos permita pensar realidades *otras*, emancipadoras en el aquí y el ahora. Su trabajo, de esta manera, se desarrolla en el contexto de problemáticas tan vigentes y acuciantes como la amenaza del fin de las utopías, la exacerbación de las desigualdades sociales y políticas o la desmovilización ciudadana, entre otras. En la estela de algunas de las más famosas tesis sartreanas del ya clásico *Qu'est-ce que la littérature?* (1947), la literatura de Gopegui es, así pues, arma arrojadiza, un altavoz de demandas sociales y un lugar desde el cual potenciar y repensar marcos de intervención social y política en la sociedad presente: un artefacto, en definitiva, con la capacidad de intervenir en la realidad para transformarla, esto es, un artefacto que produce efectos.

La vertiente pragmática es, en este sentido, evidente: estamos hablando de una literatura entendida como una suerte de laboratorio de experimentación con la imaginación y de una escritura literaria que no busca ser tan solo un *decir* a través de la palabra, sino también un *hacer*. De ahí los grandes temas de su obra —el trabajo, la vivienda, la movilización social, el activismo o la imaginación política, a los que enseguida prestaremos atención— y de ahí el que probablemente sea el mayor de sus efectos de lectura, fruto de un trabajo agudo de observación de la realidad y posterior deconstrucción: la desnaturalización de los discursos hegemónicos. El potencial cuestionador de la palabra gopeguiana es incontestable: el capitalismo, por encima de cualquier otra cosa, pero también la clase obrera, el proceso de transición democrática o la clase política son puestos en el centro de la diana de una escritura de doble movimiento o movimiento de ida y vuelta. Una escritura que, de un lado, señala los vacíos, las aristas, los silencios del discurso dominante y, del otro, muestra, revelados los desajustes, la posibilidad de lo impensable (la aparición de la variable no contemplada en la predicción, del *glitch* que puede ser explotado por el jugador, del

plato ausente en el menú capitalista que sostienen nuestras manos). Eso es: acción para la transformación.

La constante problematización de la noción de verosimilitud en buena parte de los libros de Gopegui cobra vital importancia en este punto, ya que toda desnaturalización no es sino ejercicio de disputa del relato dominante, y la verosimilitud, una de las grandes armas de ese relato. No es casualidad, en este sentido, que varios de los estudios académicos ofrecidos en el presente volumen pasen, en un momento u otro, por esta cuestión. ¿Qué es la verosimilitud en literatura? ¿Quién dicta qué es verosímil y qué no lo es? *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008) es ya todo un clásico de la autora en torno al tema: en él se defiende (y se demuestra) que la verosimilitud —al igual que el sentido común— carece de neutralidad, por mucho que se pretenda lo contrario. La verosimilitud no es un concepto neutral, y no lo es porque, como cualquier otra producción humana —y como el ser humano mismo—, está traspasada por la ideología hegemónica. Se trata, así pues, de una noción ideológica, de una herramienta en manos de unos pocos (los poderosos), por eso en el imaginario colectivo mayoritario es más creíble (y narcotizante) un protagonista sin ocupación explícita que vive en un ático en el barrio de Sarrià de Barcelona y se ve de repente enredado tanto en una trama de narcotráfico como en un amorío apasionado, que una protagonista explotada como personal de limpieza en una cadena hotelera, pero con conciencia de clase y ganas de organizarse para cambiar el mundo. La obra de Gopegui —y, repetimos: estamos refiriéndonos a su obra de ficción y de no-ficción— se yergue, entonces, como un intento por romper o, cuando menos, desfigurar los moldes instaurados y, con ello, agrietar, por poco que sea, los imaginarios del capitalismo avanzado, sobre todo aquellos que tienen que ver con la igualdad, el éxito o la felicidad.

Al mismo tiempo, y como ya hemos apuntado, la narrativa de Gopegui establece un diálogo muy directo con los avatares de la coyuntura histórica en la que se inserta: recoge diversos modos de pensar y de sentir ante los principales problemas de la España de

finales del siglo xx y de principios del siglo xxi, inserta en una dinámica de avance del capitalismo neoliberal, privatizaciones y progresiva pérdida de derechos de las clases trabajadoras. Desde sus inicios en los años noventa, con *La escala de los mapas* (1993), *Tócanos la cara* (1995) o *La conquista del aire* (1998), problemas como la ilusión democrática o la centralidad del dinero en la sociedad del capitalismo neoliberal en el que se había instalado España después de las reformas socialistas de los años ochenta —continuación de la dinámica iniciada por el desarrollismo franquista— constituyen problemas fundamentales. En *Lo real*, por poner un ejemplo, la autora rastrea el origen de los discursos neoliberales del PSOE en la Transición y los años ochenta, así como su encuadre en el periodo franquista. Es precisamente esta novela la que ficcionaliza un hito fundamental del movimiento obrero de la democracia en España: la huelga general del 14 de diciembre de 1988 contra el Plan de Empleo Juvenil y las reformas de la legislación laboral destinadas al aumento de la flexibilidad y de la temporalidad (Gálvez Biesca, 2017: 115), en un contexto en el que el desempleo juvenil y la situación laboral de los jóvenes alcanzaba cifras dramáticas. Se trata de una movilización que se producía en un contexto de progresiva desindustrialización, «reconversión industrial» y crisis del paradigma industrial, y de modificación del tejido productivo (Traverso, 2019: 27), pero también de desgaste del modelo de sindicalismo español.

Esta huelga de 1988 se articula en la memoria colectiva como «la última gran oportunidad histórica de modificar las líneas de actuación del proyecto de modernización socialista» o como «la Huelga Nacional Pacífica tantas veces soñada por los comunistas» (Gálvez Biesca, 2017: 115), a pesar de que, en la práctica, sus resultados no lograran un giro social o un cambio drástico en la política económica socialista, al margen de pequeñas conquistas en materia jurídico-laboral y de prestaciones. La inclusión de este hito en *Lo real* marca un rumbo concreto en las preocupaciones de Gopegui: el bloqueo de la imaginación política y la imposibilidad de pensar en «antagonismos victoriosos» (Peris Blanes, 2013: 345), así como la exploración a través de la producción discursiva de los límites

de lo enunciable. En efecto, el recorrido de las luchas obreras en las últimas décadas ha estado marcado por el sentimiento generalizado de derrota.² Los imaginarios culturales de la izquierda se han nutrido en gran medida de este paradigma de la derrota, tanto por lo que respecta a sus referentes más inmediatos, como el fin del denominado «socialismo real», como a sus bases históricas en el periodo contemporáneo. En este sentido, las sucesivas reformas de los gobiernos del PSOE y del PP desde los años ochenta materializaron el retroceso de los derechos de la clase trabajadora e impusieron una subjetividad neoliberal (una «nueva racionalidad», de acuerdo con Laval y Dardot, 2013) favorable a la desmovilización, al descrédito de la actividad sindical y al individualismo.

La obra narrativa de Gopegui de la primera década del siglo XXI se interroga acerca de estas tensiones y conflictos: *El lado frío de la almohada*, *El padre de Blancanieves*, *Deseo de ser punk* o *Acceso no autorizado* plantean, desde diferentes puntos de vista y en relación con distintos problemas, este escenario marcado socialmente por la preeminencia de los discursos del triunfo de la clase media y el fin de la clase trabajadora en un momento de expectativa de crecimiento económico infinito. Frente a los discursos triunfalistas del progreso económico, la obra de Gopegui trata de revelar las contradicciones y los claroscuros que existen en ellos: el espejismo social del desclasamiento a través de la conciencia de pertenencia a una indeterminada «clase media», la ausencia de políticas públicas con respecto a los cuidados, la ilusión de libertad en un modelo económico que prefigura las opciones posibles y la desarticulación de un movimiento social fuerte que aglutine en su seno un pro-

² Especialmente a partir de finales de la década de los ochenta y con la caída del muro de Berlín, se abre un nuevo paradigma marcado precisamente por este bloqueo de la imaginación política. El «corto siglo XX» (Hobsbawm, 1995: 15) finalizaba con la ruptura de un paradigma en el cual la utopía todavía era pensable. Sin embargo, con la llegada del siglo XXI, «las utopías del siglo pasado han desaparecido y han dejado un presente cargado de memoria pero incapaz de proyectarse en el futuro» (Traverso, 2019: 25), con el consiguiente eclipse de la posibilidad de imaginar una idea de emancipación que se oriente hacia el futuro.

yecto político de totalidad. Ya durante esta primera década del siglo XXI, la narrativa de Gopegui politizaba el malestar causado por los complejos procesos de «naturalización de las relaciones sociales y de la desigualdad económica» (Peris Blanes, 2018: 12), pero es a partir del estallido de la crisis económica de 2008 cuando esta politización se hace más que evidente.

Si el contexto previo denotaba un retroceso en los derechos sociales, un ambiente de descrédito de la militancia política y sindical y una construcción social de subjetividades marcadas por el egoísmo y el individualismo, la crisis de 2008 pone sobre la mesa las desigualdades generadas por ese mismo modelo. El malestar generalizado se torna repolitización de la sociedad española, produciéndose un reflote de los movimientos sociales desarrollados años antes, especialmente visible en relación con el estallido del 15M. Esto marcó una reafirmación de la línea narrativa de Gopegui, además de una tendencia en la narrativa española del periodo a la hora de representar literariamente conflictos políticos (Ayete Gil, 2023). Novelas como *El comité de la noche*, *Quédate este día y esta noche conmigo* o *Existiríamos el mar* son buenos ejemplos de ello, puesto que, en estas novelas, cuestiones como la crisis de la vivienda, el derrumbe de las ilusiones de una (falsa) clase media o las posibilidades de militancia y de acciones colectivas de transformación conforman los hilos que mueven las tramas. La fijación de horizontes de esperanza y la desesperanza generalizada en la sociedad española se revelan asimismo a través de los perfiles de los personajes, sacudidos por la realidad de España: paro, estructuras laborales precarias e inestables, desregularización en el mundo del trabajo, crisis habitacional o ausencia de estructuras colectivas de apoyo.

Como venimos diciendo desde el inicio, los planteamientos que Gopegui aborda en su narrativa aparecen presentados y discutidos en la vertiente ensayística de su obra. Textos como el ya citado *Un pistoletazo en medio de un concierto*, la colección de ensayos *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política* (2014) o *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación* son volúmenes en los que, con un lenguaje híbrido entre lo ensayístico y lo literario, y en una

dimensión de continuidad entre lo ficticio y lo facticio, la autora establece los puntos básicos de las preocupaciones presentes en su escritura literaria. Este tipo de escritura fronteriza está presente asimismo en el relato autobiográfico publicado en 2019 y titulado *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna*, en el que recupera una genealogía familiar en torno a los cuidados y a las experiencias visibles y opacas en los discursos dominantes. Pero Gopegui es también autora de obras de literatura infantil y juvenil, de entre las que se encuentran *El día que mamá perdió la paciencia* (2009) o *El balonazo* (2015). En cualquier caso, y a través de esta diversidad de modalidades, estilos y géneros, la obra gopeguiana se interroga acerca de los dilemas de la sociedad española, colocando en el centro de sus indagaciones precisamente los límites de los discursos individualistas y las posibilidades de intervención colectiva sobre la realidad.

Colectiva ha sido asimismo la génesis de este volumen, cuyas líneas principales se gestaron durante la celebración del Seminario Internacional homónimo, desarrollado en la Universidade Nova de Lisboa los días 28 y 29 de septiembre de 2023. El encuentro, que contó con la participación de Belén Gopegui, abrió numerosas posibilidades y sentidos a su obra literaria, y en él se perfiló la publicación de este libro, a partir de la reelaboración, ampliación y matización de las contribuciones al seminario, fruto del trabajo de reflexión, de nuevo, común. En este sentido, el volumen incluye nueve textos que hemos organizado en función de la lente de *zoom* empleada: en primer lugar, se encuentran los trabajos de carácter más panorámico, seguidos de aquellos acerca de dinámicas globales en la obra gopeguiana y, finalmente, de estudios de caso en relación con el abordaje concreto de problemáticas.

Así, el libro se abre con el capítulo «Por una estética de la indigencia», de Albert Jornet Somoza, quien indaga en torno a la obra de Belén Gopegui desde la consideración de una escritura basada en lo que el autor denomina una «poética de la indigencia». Esta poética de la indigencia se relaciona con el estado de necesidad al que apunta la narrativa de la autora, visibilizando y problematizando las condiciones de precariedad o vulnerabilidad y relacionándolas

con el lenguaje y la potencia que presenta la ficcionalización. Jornet Somoza establece varios ejes de análisis, que a su vez atraviesan la narrativa de Gopegui: las discusiones en torno a la noción de la verosimilitud; la representación literaria de la victoria; la ejemplaridad y las funciones morales de su narrativa y la dimensión relacionada con lo real. Para ilustrar este enfoque, el autor analiza la narrativa última de la autora, especialmente *Quédate este día y esta noche conmigo*, *Existiríamos el mar* y *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*.

A continuación, Ángela Martínez Fernández firma «Endurecerse sin perder la ternura. El “candil de nieve” de Belén Gopegui», donde se interroga acerca de la poética de la autora en relación con sus preocupaciones sobre las dinámicas colectivas de intervención social y en diálogo con una tradición de manifestaciones culturales vinculadas a la izquierda política que, a través de la palabra, propusieron e imaginaron nuevas miradas y lenguajes para representar la realidad social. En el texto, se aborda la obra ensayística de Gopegui —sobre todo, *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, pero también la novela *El comité de la noche* o el relato *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna*— en su vinculación con planteamientos tradicionales de la crítica literaria como la verosimilitud o las posibilidades del discurso literario de erigirse, en el ámbito social, en antagonista de los discursos hegemónicos.

Tomando el modelo de rizoma de Deleuze y Guattari, Mónica Lizarte Fernández habla de «personaje rizomático» para referirse a un tipo de personaje específico que aglutina puntos de vista distintos; una figura que, funcionando como individuo, no solo es personificación de un colectivo, sino que se identifica con ese ser colectivo. Esta noción se desarrolla en «El personaje rizomático de las novelas de Belén Gopegui», un texto en el que, además de proponer tal nomenclatura, Lizarte Fernández analiza y ejemplifica distintas versiones del personaje rizomático en novelas como, entre otras, *Lo real*, *El padre de Blancanieves* o *Acceso no autorizado*.

Los discursos en torno a los cuidados ocupan un lugar central en el capítulo firmado por Mélanie Valle Detry, «*En la periferia de la*

orla de luz: cuidados, relatos no antropocéntricos e imaginación en la obra de Belén Gopegui», en el que reflexiona sobre el modo en que la obra gopeguiana opera como catalizadora de un proceso de representación de los debates y demandas del movimiento feminista en la narrativa. A través del análisis del relato autobiográfico contenido en *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna*, el cuento «El mundo que fuimos» (2020) y la novela *Existiríamos el mar*, Valle Detry demuestra que los relatos normalizadores del cuerpo social desde la Transición han excluido a diferentes sujetos y discursos, relegados a una posición de subalternidad, erigiéndose la literatura de Gopegui como lugar desde el que visibilizar estas experiencias y dotarlas de significación.

Cristina Somolinos Molina apunta a la crisis habitacional y los conflictos en torno a la propiedad inmobiliaria como preocupación transversal en los textos de Gopegui en su capítulo titulado «El problema de la vivienda: dinámicas y conflictos en la obra de Belén Gopegui». A través del recorrido por algunas de las novelas de la autora —*El padre de Blancanieves*, *Deseo de ser punk*, *El comité de la noche* o *Existiríamos el mar*—, Somolinos Molina se pregunta de qué modo articulan estas novelas las problemáticas de la vivienda en la España del siglo XXI, e inserta la obra de Gopegui en una tradición de novelas sociales que se han preocupado por la cuestión.

Tirando del hilo de la aparición, en la contraportada del propio libro, del principio de no servidumbre (o «*non serviam*») y del establecimiento de una comparación entre el protagonista de *Lo real* y Edmundo Dantés, Lucas Merlos ha escrito «*Non serviam*: análisis del protagonista diabólico de *Lo real* (2001)», un texto que, mediante un análisis exhaustivo, reflexiona sobre la práctica de la palabra gopeguiana y el modo en que este principio ayuda a entender los significados políticos y literarios desarrollados en la novela.

Tal y como su título indica, en «Disputar la verosimilitud. Algunos apuntes sobre *Existiríamos el mar*», María Ayete Gil reflexiona en torno a la potencia política de la obra gopeguiana en general, pero de *Existiríamos el mar* en particular, en lo que respecta a su capacidad de combatir la verosimilitud dominante. La literatura de

Gopegui se caracteriza por sacar a la luz parcelas emborronadas de la realidad y, con ello, mostrar otras posibilidades. Aquí, la cuestión de la habitabilidad, las consecuencias físicas y psíquicas de las condiciones laborales de los protagonistas (porque los personajes de Gopegui sí que *trabajan*) o la lucha por la mejora de esas condiciones por medio de la acción sindical son algunos de los elementos de disputa visibles en la novela que Ayete Gil identifica y analiza, con el objeto de demostrar el modo en que estos operan como disparadores de posibles.

«En busca del “sentir que eres”»: comunismo cotidiano y sentido del trabajo en *Existiríamos el mar* de Belén Gopegui» es el título del estudio de Katja Jansson. En él, la autora parte de la distinción que el capitalismo ha hecho tradicionalmente entre la esfera económica y la doméstica para plantear un análisis de doble eje, pero cruzado en primera y última instancia en el personaje de Jara, a saber: de un lado, entender la complejidad de la noción de trabajo esgrimida en la novela; del otro, relacionar esa noción con el llamado «comunismo cotidiano» del estadounidense David Graeber. El análisis de Jansson es, de esta manera, el de dos de las grandes tensiones que plantea la novela: la primera, la tensión que se produce entre las esferas laboral y doméstica, y la segunda, la surgida con el choque entre los factores extenuantes y alienantes del trabajo y el trabajo como articulador de identidades.

Ángela Martín Pérez escribe finalmente sobre el que, hasta la fecha, es el último ensayo de Gopegui en «La ilusión del control: narrativas de la autorrepresentación en *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*», donde analiza cómo se quebranta y subvierte la estructura del género de la autoayuda para contar un relato de superación diferente, en tanto en cuanto se basa en la defensa de la necesidad de la comunidad y de las acciones compartidas. Tras explicitar las que, de acuerdo con el ensayo de Gopegui, son las características más generales de la literatura de autoayuda, Martín Pérez centra su atención en el experimento novelado de la segunda parte del volumen, el «manual de *socioayuda*» protagonizado por Elda y Jorge, para profundizar en el estudio de algunos de los

aspectos más significativos del texto, como lo son el uso de una voz colectiva, la lógica temática del texto y su carácter ejemplarizante.

A través de los diversos capítulos de este volumen, creemos que es posible observar el mosaico de cuestiones y de preocupaciones que atraviesan la escritura literaria y ensayística de Belén Gopegui, y el modo en que estas dialogan y se influyen como parte de un *continuum* de ficcionalidad que reparte sentidos en torno a la experiencia social. Esperamos, de esta manera, contribuir con este libro al debate abierto acerca de cómo la narrativa actual permite establecer sentidos sociales y discutir las formas hegemónicas de entender y cuestionar los conflictos que dominan la existencia en el tiempo presente. Ojalá así sea.

OBRAS CITADAS

- AYETE GIL, María (2023): *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*, Manresa, Bellaterra.
- BECERRA MAYOR, David (2015) (coord.): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie.
- BESSE, María-Graciete y Nadia MEKOUAR-HERTZBERG (2004): *Femme et écriture dans la Péninsule ibérique*. Tomo 2, París, Editions L'Harmattan.
- BONVALOT, Anne-Laure (2014): *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel: Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jean-François Carcelén, Universidad Paul Valéry-Montpellier 3, Biblioteca universitaria Letras y Ciencias Humanas de Montpellier.
- ENCINAR, María Ángeles y Carmen VALCÁRCEL (coords.) (2009): *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, Madrid, Visor.
- GÁLVEZ BIESCA, Sergio (2017): *La gran huelga general. El sindicalismo contra la «modernización socialista»*, Madrid, Siglo XXI.
- HOBBSAWM, Eric (1995): *Historia del siglo XX, 1914-1991*, Barcelona, Crítica.

- LAVAL, Christian y Pierre DARDOT (2013): *La nueva razón del mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal*, Barcelona, Gedisa.
- LIZARTE FERNÁNDEZ, Mónica (2022): *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Julio Neira y María Dolores Martos Pérez, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Teseo.
- PERIS BLANES, Jaume (2013): «La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso. Entrevista a Belén Gopegui», *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural*, 2, pp. 341-347.
- PERIS BLANES, Jaume (2018): *Cultura e imaginación política*, Ciudad de México / París: RILMA2/ADEHL).
- TRAVERSO, ENZO (2019): *Melancolía de izquierda: después de las utopías*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- VALLE DETRY, Mélanie (2013): *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Tomás Albadalejo Mayordomo y Bénédicte Vauthier, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Repositorio UAM.

Por una estética de la indigencia

Albert Jornet Somoza

Hablar de novela política, esto es, de novela, sería entonces, a mi entender, hablar de cuáles son los textos y procedimientos que permiten cuestionar, avanzar, desvelar, hacer inteligible, interpretar el mundo de las colectividades humanas, [...] y distinguirlos de aquellos otros textos que confunden pues transmiten la idea de que entre las causas, razones y efectos de los hechos hay relaciones mágicas, estereotipadas o inmóviles ante las que solo cabe adaptarse.

BELÉN GOPEGUI, «¿Novela y?»

1. MATERIALES PARA UNA CONVERSACIÓN

1.1. La falta de una falta

Me gustaría empezar por una desaparición. Una desaparición que quede como un misterio, tal vez porque se trata precisamente de la desaparición de una experiencia de falta, de una ausencia, que, espero, bastará aquí con hacer presente para elaborar algo con ella.

La escena que le da lugar no es otra que la contracubierta de un libro, en la que leemos:

La escritura que tiende a la revolución, la que se escribió, la que se escribirá, no está hecha; está siempre por hacer, y su estructura, sus temas, su práctica de la autoría habrán de ajustarse a cada momento, no podrán fijarse. Pero sí cabe hablar hoy de una *poética de astucia, rebeldía y dignidad* en el sentido que proponemos.

Son palabras de Belén Gopegui, recogidas en su compilación de ensayos *Rompiendo algo* (2014). En ellas comparecen dos de las ideas de su pensamiento literario más reconocibles: por un lado, la de una concepción y ponderación de la escritura en su capacidad de incidencia o transformación del mundo (condensada en el concepto de *revolución*); por el otro, la de su condición siempre inacabada, siempre por venir, en lo que a la práctica de sus repertorios se refiere. Por lo demás, nada parece extraño, tampoco en las cursivas (que yo he introducido). Y, sin embargo, cuando, en la página 51 del libro, encontramos el pasaje que supuestamente recoge la contraportada (perteneciente al texto titulado «Literatura y política bajo el capitalismo»), podemos percibir la ausencia, al leer: «sí cabe hablar hoy de una poética de astucia *e indigencia*, rebeldía y dignidad» (de nuevo, la cursiva es mía). Aprovechemos el misterio para tirar del hilo sugerente de su formulación y así pensar qué podría ser una «poética de la indigencia».

La etimología latina de la palabra, *indigens*, compuesta por el prefijo indu-, o sea, ‘en el interior’, y el verbo *egere*, que significa ‘estar necesitado’, señala a «aquel que se encuentra en estado de necesidad». No hay duda de que la necesidad a la que se refiere el término es en primer lugar material, y así lo recoge el sentido más común de la palabra, todavía hoy. Podríamos definirlo como ‘carecer de recursos para sobrevivir dignamente’, a pesar de que la RAE prefiere hacerlo de un modo enigmáticamente abierto: «falta de medios para alimentarse, para vestirse, etc.». Esta enumeración incompleta e incompletionable parece apuntar a una acepción más amplia, que la emparenta con otro vocablo latino como *precarius* (en su condición de seres ‘en falta’, que deben rogar y suplicar para obtener lo necesario), pues permite otras locuciones, más o menos generalizadas, como cuando hablamos de «indigencia moral».

En *Existiríamos el mar* la voz narradora habla de «tres estados, o tal vez condiciones, por donde con frecuencia discurre el caminar humano» (Gopegui, 2021a: 38). Los dos primeros son: «la chapuza vital», que «afecta a lo que no funciona desde el principio, [...] porque la vida es finita, incompleta y grotescamente chapucera»

(2021a: 38); y «el impulso de la justicia», que «surge para que sus consecuencias puedan aliviarse, no aplasten; trae el deseo de que no quede nadie a solas, sin amparo» (Gopegui, 2021a: 39). Igual que se distingue en la concepción de la precariedad o la vulnerabilidad, podríamos pensar la primera de estas condiciones como una dimensión ontológica o metafísica de la indigencia, propia de la naturaleza del ser humano, mientras que la segunda es la que tiene que ver con el sufrimiento evitable, con la dimensión social o política de la indigencia.

Finalmente, el tercer estado que formula la enigmática voz narrativa de la novela es «lo lejano», un estado que, nos dice, «ulula, no cuenta nada pero lo evoca todo» (2021a: 39), que aviva la conciencia de que la vida debería ser otra cosa, la posibilidad de imaginar «lugares donde no haría falta una tregua, lugares que son la tregua» (2021a: 40). Más allá del impulso proyectivo, entre el escapismo y la utopía, que también señala este estado, resulta interesante que se trata de un estado que habita en el lenguaje y en sus potencialidades creativas, en la fuerza del imaginar, del ficcionar. Lo lejano podría ser, pues, esa distancia que separa el sueño de lo real, pero también el que se abre entre lo dicho y lo pensado, entre la potencia y lo posible, entre el signifiante y el significado. La indigencia de lo lejano, en este sentido, es también la condición de posibilidad de un horizonte distinto.

Si tratamos de concebir una poética de la indigencia, una que no pase por la mera *representación* de la indigencia material, antes de plantearnos qué es esa falta o necesidad que nombra, tal vez debamos abordar entonces la necesidad de nombrar la falta. Así, el problema se desvía del plano de lo expresado al de la expresión, pues ya no es solo el de la improbabilidad de conseguir lo que falta para un sujeto dado, sino el de la dificultad o imposibilidad de nombrarla entre la maraña de discursos dominantes. Podemos, entonces, pensarla acaso como una poética que opera desde una paradoja, formulable del siguiente modo: *nos falta algo pero, sobre todo, nos falta cómo nombrar esa falta*.

Mi hipótesis de partida, en este sentido, sería: el pensamiento literario de Gopegui está vertebrado en torno a esta experiencia de

indigencia doble, material pero también enunciativa o discursiva, y su escritura está tensionada por la búsqueda de moldes, formas o textualidades que permitan darle un lenguaje, en sujeción triangular respecto a lo real, a lo literario y a lo imaginario, que más adelante intentaré analizar en las tres últimas obras de Gopegui hasta la fecha.

1.2. Verosimilitud

Como ya hiciera Roland Barthes en *Crítica y verdad* (1972), Gopegui critica la idea de «verosimilitud» en «*Un pistoletazo en medio de un concierto*», afirmando: «la verosimilitud es un concepto ideológico que limita con la verdad, pero no se superpone a ella» (2014: 115), y pone el acento en la convencionalidad instrumentalizada del concepto, que opera a menudo como inhibidor de la imaginación política. Y continúa: «para la novela convencional del siglo xx, la política revolucionaria ha sido, en efecto, el lugar del límite, la frontera que nunca podía traspasar» (2014: 109). Gopegui está con ello contestando un lugar común del pensamiento literario institucional español desde la (pre)transición: a saber, que la literatura no puede albergar un mensaje político si quiere ser *buena* literatura. Un prejuicio crítico que, como ha analizado Max Hidalgo, tiene que ver con un campo literario, el español, establecido en torno a una «doble polaridad política y epistemológica», con dos posicionamientos aparentemente opuestos entre una «lectura inmanente e idealista, que concibe el texto en función de sí mismo y del problema de la expresión, y una lectura social y materialista, que lo interpreta como documento e instrumento al servicio de la transformación social» (72).

Que para hacer defender esta idea despolitizada de lo literario se haya echado mano a las nociones de *autorreflexividad*, *inmanencia textual* y *sofisticación estética*, alentó por otra parte que, del lado de la resistencia a estos posicionamientos, se interpretara que la única literatura que podía ser política debía ser referencial, realista y *popular*. En este sentido, poner fin a la verosimilitud crítica también puede suponer poner fin a esta falsa dicotomía. Podríamos preguntarnos, en este sentido, si a través de una poética de la indigencia sería po-

sible dar fin a este tipo de (si nos permitimos estirar un poco más el término) indigencia crítica.

1.3. Triunfos y éxitos

Una forma de romper con esta dicotomía podría ser partir de la necesidad de la escritura en la creación de mundos y en la interpretación de la realidad. Tal vez por eso, su pensamiento literario (que no solo se plasma en sus ensayos, sino que se esparce en sus novelas) se interesa tanto en la pulsión mitológica de la escritura, en su poder para configurar imaginarios.

Para ello, un problema recurrente en los ensayos de Gopegui desde los primeros hasta los más recientes, y que conecta la dimensión narrativa con la vital/histórica, a la vez que activa la tensión entre lo individual y lo colectivo, es la cuestión del triunfo, de la victoria, del éxito, que aparece ya en el título del breve ensayo que acabo de citar. Esta pregunta no solo le permite a la escritora situarse en debates políticos desde la dialéctica de la historia (desde la Guerra Civil española hasta la dificultad del antagonismo anticapitalista) sino replantear la función literaria de la narración de la victoria, o sea, repensar su pulsión épica y su alianza con el imaginario del poder.

De un modo muy benjaminiano, Gopegui parte de la alianza de cultura y barbarie que hoy toma la forma de lo que llama «literatura capitalista» para intentar pensar cómo es posible escribir sin celebrar ese poder glorificado en las victorias y los triunfos individuales. La poética de la indigencia supone, pues, también, aceptar la indeterminación de una supuesta «escritura revolucionaria», y aun así no renunciar a formularla, analizando los escollos que debe atravesar, los prejuicios estéticos que debe derrocar.

1.4. La moral, lo ejemplar

La escena de la pregunta enfrenta, pues, por un lado, esta crítica a la retórica de la victoria con, por el otro lado, la búsqueda de una literatura revolucionaria, pues parece insostenible cualquier concepción de la revolución sin la comparecencia implícita de la idea

de triunfo o victoria. De nuevo, Gopegui, en «literatura y política bajo el capitalismo»:

el único camino es 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, 2014: 48)

De ahí que la cuestión sea, como titulaba Jaume Peris Blanes (2013) una entrevista con la escritora, la de la «dificultad de afirmar un antagonismo victorioso». Y que podemos plantear también como: ¿qué tipo de (no-)victorias debe o podría celebrar la literatura? La respuesta a esta cuestión hace adentrar el pensamiento literario en un terreno moral que, dado que la lógica de la victoria/derrota es necesariamente binaria, corre el riesgo de hacerse asimismo binaria: en este sentido, parece necesario acudir a las nociones de bien y mal, de los buenos y los malos. «La épica real, insisto, lleva aparejada la necesidad de la victoria del bien, sea lo que sea lo que consideremos que es el bien. Por el contrario, en la derrota del bien no debe haber épica, y pretender otra cosa es, de nuevo, “querer alimentar con cantos a los hambrientos”» (Gopegui, 2014: 31). En este sentido, el posicionamiento de Gopegui pasa por desarticular el papel de lo que se ha entendido como «bien» en la moral capitalista contemporánea (la moral de los victoriosos), y a ello consagra un texto como «ser infierno», donde aclara: «en cuanto al sufrimiento provocado [...] debemos insistir en que es una cuestión que pertenece a la lógica del bien. Cuando alguien pega a otro no se produce una colisión entre el bien y el mal, sino entre dos bienes» (2014: 38). La moral ultraindividualista del *homo competitor* en su búsqueda del interés privado, propia de la ideología neoliberal, no solo relega la noción del Mal a una especie de *deus ex machina* metafísico, sino que entrega la gestión del bien «a quienes ocultan bajo la idea del bien la idea del beneficio» (2014: 40).

Por otro lado, y deslizando la cuestión hacia la creación literaria de personajes, bajo esta «civilización del bien» (2014: 39), nos dice Gopegui, solo hay espacio para *sus* héroes; «no es justo que falten mecanismos narrativos capaces de conferir potencia al personaje del derrotado cuando éste representa los valores de una vida mejor para la mayoría. [...] Por el contrario, la única posibilidad que tiene la literatura buena, y aun la vida buena, es precisamente no mitificarla» (2014: 29). De este modo, la poética de Gopegui se acomoda en una paradoja marcada por una nostalgia de la posibilidad de una épica de la victoria, al tiempo que se acepta la imposibilidad de que esta narración esté al servicio de la causa justa. En otras palabras, la poética de la indigencia, en tanto que literatura revolucionaria, busca la elaboración de una narración que apunte a la victoria, pero solo puede narrar las no-proezas de los buenos (los derrotados) y la maldad intrínseca de una idea de bien dominante y mal entendida, mixtificada y utilitarista.

En el mantenimiento de la lógica de la victoria/derrota y de los buenos/malos en esta formulación exigente y paradójica se cifra el pulso moral de la literatura de Gopegui, y casi podríamos decir moralista, como consecuencia de su voluntad de poner la literatura al servicio de la transformación social, de la revolución. De hecho, como veremos con sus novelas más recientes, en su búsqueda de una narrativa de la victoria imposible y de la dignidad de los derrotados, la apuesta de la escritora es por una literatura ejemplar, que no solo lo sea en la dimensión de sus personajes (como lo era en la literatura medieval) sino en la de la propia voz narrativa, es decir, en su propia condición de narración. En este sentido, el comportamiento «ejemplar» no se vierte sobre un supuesto vulgo al que hay que adoctrinar, sino hacia la institución literaria, cuyos prejuicios, modas y connivencias con el poder político y económico se busca combatir.

Al calor de unas reflexiones sobre la Guerra Civil española, nos dice: «no queremos ninguna banda sonora sobre este relato, no queremos ningún héroe romántico y solitario declamándolo en la noche: lo único que queremos es que suene como si hubiera sido escrito por una voz común hace apenas unas horas» (2014: 30). La construcción

novelesca de esta *voz común* no es, pues, solo una de las características más destacables de la narrativa de Gopegui, sino sobre todo la apuesta sobre la que se sostiene su voluntad moral de literatura ejemplar.

1.5. Lo real

Finalmente, y antes de pasar al análisis de su narrativa última, cabe recordar que, con todo, la narrativa de Gopegui también dialoga muy de cerca con la coyuntura histórica. Si he escogido analizar sus últimas tres novelas, en las que trataré de desgranar las ideas hasta aquí desarrolladas, es porque creo que comparten una misma mirada y, sobre todo, un mismo aliento muy situado en el momento político del último lustro en España.

Así como David Becerra Mayor ha encontrado motivos temáticos para convocar tres obras de la escritora (*Acceso no autorizado*, *El comité de la noche* y *Quédate este día y esta noche conmigo*) bajo la idea de una «trilogía de la opacidad», porque en ellas se «exploran estrategias políticas —vale decir, revolucionarias— para, desde una clandestinidad no impuesta, sino pretendida, hacer frente al capitalismo y a sus relaciones de explotación» (Becerra Mayor, 2021: 136), diría que también podríamos aunar las novelas *Quédate este día y esta noche conmigo*, *Existiríamos el mar* (y el experimento literario recogido en *El murmullo*), y *Desesperación silenciosa de la vida diaria. Manual de uso* y concebirlas como narraciones de retaguardia propias de un ciclo político de repliegue. Si las novelas de la «trilogía de la opacidad» se enmarcan en el contexto destituyente quincemayista como momento de apertura de posibles políticos y sociales, las que apunto se incardinan en un ambiente de cierre de ese ciclo.¹

Esta trilogía podría llamarse, por lo tanto, de retaguardia o del repliegue, pero quizás sea más inteligible bajo la «conjetura de los refuerzos» de la que habla Gopegui en *El murmullo*. A colación de las narraciones sobre Elda y Alfonso contenidas en *Desesperación*

¹ En este sentido, *Quédate este día y esta noche conmigo* sería una novela bisagra y que tal vez puede compartir ambos sentires.

silenciosa de la vida diaria, aclara: «utilizo aquí la palabra refuerzos no en su acepción psicológica, sino como analogía militar: refuerzos o tropas enviadas para apoyar a otras y aumentar su fuerza» (Gopegui, 2023: 22). Más que dispositivos ficcionales para imaginar modos de ofensiva al poder del capital, estas obras ponen en el centro de su trama el agotamiento y el sufrimiento generalizado, incluso el de aquellas personas que desde una convicción antagonista buscan un «hacer común» y «cultivar la capacidad de acción» (2023: 22), tematizando el malestar desesperanzado propio de un momento de claudicación de ese impulso que diera pie al 15M una década antes. En una coyuntura, pues, en la que los movimientos emancipadores en España, o más bien, las estructuras creadas a partir del intento de asalto de la hegemonía de la política institucional,² parecen atrincherarse y dividirse entre una suerte de nostalgia derrotista y una convicción desasosegada, estas tres novelas asumen el problema del desánimo y de la desorientación poniendo sobre aviso y valorizando la importancia del sostenimiento de un hacer común, del mantenerse ahí (en todos sus significados) y de mantener la conversación abierta y palpitante.

2. ESTE EXISTIR MURMULLO

Como vemos, la poética de la indigencia enunciativa opera en torno a las preguntas sobre qué decir, cómo decir y cómo escribir más allá de aquello que llama «capitalismo literario».³

En su tesis doctoral, recogida en el volumen titulado *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación* (2023), Gopegui

² Creo que es importante este matiz, en cuanto me refiero aquí solamente al ciclo de movilizaciones abiertas con el 15M, y su plasmación en la política parlamentaria, pero no a movimientos tan vigorizados en la actualidad como el feminismo, el ecologismo o el antirracismo, donde parece que se han volcado gran parte de las esperanzas que se proyectaron en la onda quincemayista.

³ Un «capitalismo literario» que, nos dice, «ha logrado que la inmensa mayoría de la literatura se retire a la esfera de lo privado» dentro de un «discurso dominante [que] ha sustituido la palabra *burguesía* por *condición humana*, y la palabra *capitalismo* por *leyes naturales de la existencia*» (Gopegui, 2014: 47).

propone una lectura literaria y con una voluntad apropiacionista de los libros de autoayuda o de crecimiento personal para encontrar aquello que puede ponerse al servicio del bien común. La autoayuda participa de una forma dominante de subjetivación en donde se escamotea la dimensión política del sujeto y se acaba reduciendo la necesidad de cambio a una cuestión de rentabilidad y de interés individual. De ahí que el tema principal del libro de la escritora sea «el largo trecho que media entre acudir a un libro de autoayuda y organizarse» (Gopegui, 2023: 20) y la pregunta que lo vertebraba «si es posible subvertir un género, en este caso la autoayuda, para contar algo diferente» (2023: 32), para convertirlo en «socioayuda».

Lo interesante de su postura inicial es que, precisamente porque valora el potencial de cambio que podría atesorar y que promete la autoayuda, no trata con superioridad moral a este tipo de productos de masas, sino que parte de que en su consumo se evidencia un malestar generalizado que bien podemos asimilar a la indigencia de la que hablábamos, es decir, esa «falta de»,⁴ y que además permite enraizar la trama literaria en personajes que «no son heroínas ni héroes, ni tampoco miembros de una tripulación viajera. No son protagonistas ni personajes secundarios, sino meros figurantes, o menos aún que figurantes. No buscan tanto la felicidad como, al menos, un tiempo de calma» (2023: 38). Le interesa, pues, porque, a pesar de la épica de lo íntimo que propone, el protagonista de la autoayuda es un democratizado y sufriente personaje anónimo, del mismo tipo que aquellos sobre los que pivotan sus novelas.

2.1. ¿Qué cuentan?

Las tres obras, en este sentido, parten del mismo diagnóstico social, que se instala en ellas como motivo central y foco del conflicto narrativo: la expansión de un malestar que desafía los límites

⁴ «La literatura de autoayuda pone de manifiesto el hambre de pautas, el hambre de un relato accesible y popular con el que orientarse en un entorno donde hay [...] dolor inmerecido» (Gopegui, 2023: 44).

de la resistencia del vivir, y todavía más de aquellas personas que intentan cambiar algo. En un gesto parecido al que hace Santiago López Petit en *Hijos de la noche* (que la propia Gopegui pone como ejemplo de contranarrativa de la autoayuda en *El murmullo*), la escritora asume la necesidad de nombrar ese dolor sostenido y de hacerlo de un modo que no recurra a lo que Ivan Illich (1975) llamó la «medicalización de la vida» (con su consecuente reduccionismo de la diagnosis y estigmatización). De ahí que, en el experimento literario que conforma la segunda parte de *El murmullo*, invente, como sabotaje del discurso clínico-psicológico, el nombre de una especie de síndrome cuyas siglas, DSL, remiten a «desesperación silenciosa leve». Esta es la primera estrategia de reapropiación del malestar, y que tiene que ver con la poética de la indigencia que intento formular aquí: nombrarlo con palabras de todos, para huir de su cooptación biomédica.

Este malestar, que podemos imaginar como una aleación variable de dolor, ansiedad, desánimo, angustia, parálisis o depresión, se reivindica como «leve», no solo para no frivolar con casos graves de trastornos mentales o físicos cuyos procesos de sanación son realmente complejos, sino también porque así se revela su naturaleza abierta y potencialmente compartida. Lo que se juega, en este sentido, en *Desesperación silenciosa de la vida diaria*, es la potencia de lo literario para entender(nos). Si bien el libro respeta en gran medida la codificación de estrategias enunciativas propias del género analizadas por Gopegui, resulta sutil y revelador que la DSL sea descrita en el libro recurriendo, no a una sintomatología al uso, sino, especialmente, a metáforas orgánicas y ambientales que naturalizan el malestar, a la vez que reparan en el carácter inagotable de su significación, y lo convierten en algo que pertenece, más que al individuo, a lo relacional (con lo humano y con lo no-humano), o sea, a nuestra indigencia compartida: «neblina» (2020: 181), «sedimentos en los ríos» (2020: 209), «geografía» (2020: 210), «herrumbre» (2020: 253)... son algunas de las maneras de señalar al síndrome.

En consonancia con ello el libro intercala las historias mínimas de Alfonso y Elda, dos personajes sin rastro de épica, que sirven sobre

todo para ejemplificar, para elevarse a categoría de *exemplum* (y ahí encontramos un primer estadio del valor ejemplar de la narración que mencionaba anteriormente). De nuevo como reivindicación del poder de la narración, esto se da en un sofisticado juego metaficcional donde la voz narradora autorrepresentada pertenece a un colectivo anónimo de ancianos que previamente había hecho circular una versión corta del panfleto, y que a su vez había sido leído por los propios Alfonso y Elda, lo cual le permite a la voz narradora ampliar sus formulaciones con el valor experiencial de las historias, de modo que aparece como narración explicativa y comenta, a veces sin respuestas ni certezas, sus peripecias. Un juego cervantino ciertamente parecido a lo que encontramos en parte de la ensayística breve de Gopegui.

Resulta interesante, por otro lado, observar cuántos de estos aspectos ya estaban prefigurados en *Quédate este día y esta noche conmigo* (aunque por supuesto, también podemos encontrar trazas de ello en novelas anteriores). De nuevo, Mateo y Olga, los personajes principales de la novela, que se proponen escribir una carta curricular muy *sui generis* a Google, exponen su posición inicial de dolor, un «dolor [que] es como el conflicto, no se acaba» (Gopegui, 2017: 24) y que los acerca a uno de esos momentos en que «la vida se resquebraja» (2017: 23). De hecho, incluso en dos momentos importantes del final, acude el término «desesperación» en un sentido de nuevo relacional, político pero también ontológico: «tal vez así como de la relación entre las neuronas emergió el pensamiento, de la relación entre desesperaciones emerjan despacio, a saltos finitos, robots amables, Google, pero que no permitan que nadie les haga daño» (2017: 183).

De nuevo, además, se trata de personajes que se reconocen como seres anodinos,⁵ fuera de la épica de la intimidad o de la autenticidad propia de la novela burguesa o romántica. La apuesta por dignificar esas trayectorias pasa precisamente por dejar de mitificar la épica

⁵ Reflexiona Mateo: «esa mujer es tan anodina como él [...]. Los libros, sin embargo, son especiales y quemán dentro de la mochila» (Gopegui, 2017: 32).

del poderoso: «no vamos a pedir a nadie que renuncie a describir las sutilezas de la conciencia de quienes se aprovechan y oprimen. Por nuestra parte, preferiremos evitar que sigan haciéndolo» (2017: 143). En la obra, que también prefigura ya una crítica al relato de la superación propia de la autoayuda (2017: 54) y a la retórica del mérito individual (2017: 69), el antiheroísmo de los dos personajes está hecho de «rechazos heroicos» (Gopegui, 2023: 203), es el propio de aquellos que, pudiéndolo hacer, «no traicionaron» o de los que «ni siquiera pueden traicionar» (Gopegui, 2017: 169), y que permite una mirada renovada sobre los demás, sobre los posibles aliados en la lucha diaria del vivir: «es increíble, dicen Mateo y Olga, la cantidad de personas buenas que hay en este mundo» (2017: 174).

Por otro lado, encontramos en las tres novelas otros nexos comunes con lo que Gopegui observa en el discurso de la autoayuda en su condición de narración: el conflicto, que es más bien una serie de obstáculos, está enunciado en el principio de las obras (Gopegui, 2023: 58) y más que una resolución de ello (una resolución improbable por demasiado fantasiosa) lo que hallamos son claves para adoptar una nueva interpretación del conflicto (2023: 63) en el que, en este caso, y como diferencia, se pone en juego el valor de la existencia humana, en su dimensión sociopolítica pero también afectiva e histórica. Las historias de los personajes, en consecuencia, se urden mucho más a partir de conversaciones que de acciones o de tramas que se difuminan en diálogos, para poner el foco narrativo en la capacidad de compartir y compartirse de sus personajes.

Por supuesto, esto va en detrimento de cualquier otro tipo de historias que pudieran albergar una acción trepidante y una resolución efectista. Gopegui tematiza esta problemática, asociándola a la cuestión de la épica consolatoria del individualismo, bajo la idea de «intensidad». Donde mejor se dramatiza la tensión entre la poética de la indigencia y la expectativa de intensidad lectora es en un fragmento final de *Existiríamos el mar*, en el que se personifica la propia Intensidad como personaje para representar un diálogo con la propia voz narrativa, a quien le pide explicaciones: «¿por qué la voz le ha impedido soplar, traer una agresión descarnada o un naufragio, un

duelo de traiciones, un triunfo no por esperable menos musical, o una esquina doblada del instinto y de la muerte?» (Gopegui, 2021a: 245). La respuesta de la voz, tras un breve recorrido por las vidas desasosegadas de los personajes de la novela, resulta de nuevo un pasaje donde se concentra el pensamiento literario de la escritora, a contrapelo del pulso épico y en favor del peso ejemplarizante de la narración: «algunas historias, dice, requieren no transitar por los límites de lo insoportable y lo extraordinario. En los momentos ordinarios, la chapuza vital, el impulso de la justicia y la llamada de lo lejano encuentran un peso tal vez equivalente; los humanos tratan de responder como mejor saben a esa tríada» (2021a: 246).

Aun así, el propio diálogo se encarga de desarticular la falsa dicotomía que parecía establecerse entre la búsqueda de una narración al servicio de que «todas las personas puedan tener una vida que esté siendo vivida» (ídem) y la comparecencia de cierto grado de intensidad narrativa. Lo hace la propia voz, esbozando una concepción de lo novelístico que la hermana con la poesía:

Quédate pero sin que siempre hagan falta cataclismos, [...] habilita otros caminos para conocerte. [...] En cuanto al valor de las historias, no digo que no importen, digo: asiste al momento en que con ellas los humanos trasladan el sentido hacia lugares y tiempos a veces abarcables y, así, construyen ideas y propósitos mientras ponen, en las luces y sombras de unos días, en las escalas cambiantes que abarca la mirada, un fulgor leve y no por eso menos duradero. (Gopegui, 2021a: 247)

2.2. ¿Quién cuenta?

Es necesario seguir lo que es común, pues lo común es lo que une. Pero, aunque el logos es común, la mayoría vive como si cada cual tuviera una inteligencia particular.

HERÁCLITO

Como vemos, la pregunta sobre qué se cuenta desemboca en quién cuenta. Ya ha quedado apuntado anteriormente, pero final-

mente sobre lo que gravita el proyecto novelístico de Gopegui es en el hallazgo de formas de narración que den cabida a una consideración en tono menor sobre la existencia humana y su necesidad de justicia, de luchar contra el dolor evitable. Para ello, las decisiones sobre qué voz narrativa utilizar resultan cruciales y de ello es muy consciente la escritora,⁶ en su búsqueda de una voz que trascienda lo meramente individual ya desde novelas tempranas.

Aquí Gopegui actúa guiada por una convicción muy cercana a la voz antigua y lúcida de Heráclito, en su reflexión que abre esta sección. Si la enunciación (*logos*) es una propiedad común, que solo es apropiable en un acto de violencia simbólica, entonces cabe poner «el acento en las colectividades, porque los individuos solos no sobreviven *ni son narrativos, se narran en la colectividad*» (Gopegui, 2021b: 1). En esta línea, como se ha apuntado, la experimentación sobre voces narrativas colectivas no solo supone una búsqueda formal de nuevos moldes discursivos, sino que es clave para entender que la ejemplaridad de la novela se dirige hacia la propia enunciación y no solo el enunciado, e incluso, en última instancia, hacia la responsabilidad de la escritura, que se ofrece como muestra de modos diversos de contar.

En *Desesperación silenciosa de la vida diaria*, como hemos visto, se trata de una voz anónima y coral, de ese supuesto colectivo de personas mayores (la «agrupación un Pie en el estribo»), cuya misión de convertir la horma discursiva de la autoayuda en un manual de movilización social y de (auto)cuidados termina con algo así como una «declaración de derechos enunciativos» sobre la capacidad de narrarse.

Por su parte, la exploración en *Quédate este día y esta noche conmigo* se formula en la búsqueda de una voz bífida e intersubjetiva entre los dos personajes que narra colectivamente la peripecia que los lleva a escribirle la carta (anti)curricular a Google, y que es a su vez

⁶ Sobre la figura del narrador, Gopegui escribe: «es necesario elegir el tono, la voz y sus estrategias, esto es, la distancia: cuánto sabe esa voz y cuánto ignora, en qué y quién se pone el foco o cuánto de lo que se sabe se ocultará» (Gopegui, 2023: 136).

la peripecia de su encuentro, en el sentido fuerte de la palabra. Olga reflexiona a este respecto: «somos máquinas narrativas. Nos defendemos del hambre con los alimentos. De la falta de control sobre las causas, nos defendemos con la narración» (Gopegui, 2017: 145).

Pero si la enunciación, como la razón y el lenguaje, es común, entonces las voces están en todas partes, en relación de continuidad y de solapamiento. Y sin esa frecuencia amontonada de voces no hay vida humana posible. Esta idea aparece ya bajo el concepto del «murmullo» dos veces, tanto en el preámbulo como en las postrimerías de la misma novela, como si de una anticipación del libro por venir se tratara. La primera vez sirve a la narración para contraponer el espacio físico compartido y la función de una biblioteca pública al lugar y función de Google, a quien se le explica: ¿qué buscan las demás [personas] en una biblioteca que no necesitan? Simultaneidad. Un *murmullo* de folios, teclados, pulmones y bolígrafos» (Gopegui, 2017: 28). La segunda vez, más explícita esta, también sirve para interpelar a Google y descentrar su lugar de poder: «podrías, por un momento, renunciar: entregarte al temblor, a ese *murmullo* aleatorio de fondo que envuelve a los humanos mientras viven» (2017: 176).

Ese *murmullo* irrumpe robusto y casi imperceptible, como un índice y rastro del conjunto de seres humanos, como voz indiferenciada, en doble sentido: porque en él no se puede diferenciar quién habla, pero tampoco qué se dice. Y aun así, persevera, existe.

De algún modo, la voz narradora de *Existiríamos el mar* encarna, de nuevo, este murmullo, en su modo casi trascendental de presentarse, casi como si se tratara de un apriorismo metafísico de la enunciación desde el primer párrafo: «las voces narradoras, según se ha confirmado, atraviesan muros, leen los pensamientos, recuerdan al pie de la letra las conversaciones, describen escenarios, muebles, la ruta evanescente de la luz entre las hojas de los árboles. Poseen, además, el don de la recolección» (Gopegui, 2021a: 11).

Verdadera protagonista, la voz forma parte del murmullo y también tiene el don de singularizarse entre lo indistinguible para poner un orden, una escucha. A lo largo de la novela su función resulta ciertamente parecida a la de la voz anónima y colectiva de

Desesperación silenciosa de la vida diaria: emerge desde la primera persona para comentar o explicar pasajes, para ofrecer reflexiones sobre la condición humana o la naturaleza de las relaciones sociales. Pero el momento más significativo de su papel sea quizás cuando, tras el diálogo con la Intensidad, casi al final de la novela, se aleja momentáneamente de los personajes para contemplarlos desde una distancia etérea y reparar esta vez sobre aquello que comparten los seres humanos, apuntando a un universalismo frágil: «¿quién no tiene una diferencia, quién no tiene un dolor, un agujero, un daño recibido? [...] ninguna vida debería sostenerse sobre el daño de otras» (Gopegui, 2021a: 276).

Y es entonces cuando, al escuchar, irrumpe precisamente un murmullo que habla de la perseverancia del existir humano sobre la tierra, y que es también como el murmullo del materialismo histórico que afirma la posibilidad de un mundo mejor, de una esperanza común intuita, esa lejanía utópica como condición vital:

Lo que se entredice ahí, lo que escucha la voz entre silencios, es que hay un sitio donde sería fácil vivir. Los humanos lo saben, alguien se lo enseñó, o quizá lo descubrieron en una zarabanda de necesidad, de ganas, de apuros, privaciones y violencias. El hecho es que lo saben, hay un sitio donde sería fácil vivir. [...] No lo inventan, tienen atisbos, historias de lo humano, momentos en que cientos de miles de personas dijeron «no» sin esperar siquiera que tendrían el valor para decirlo. La generosidad, como el valor, no son virtudes personales, sino fragmentos desprendidos de ese sitio donde sería fácil vivir. (Gopegui, 2021a: 278)

La Intensidad finalmente asiste, en forma de vigor poético y lucidez, como mirada a macroescala del devenir humano que reclama un sentido, siempre abierto, para nuestro ser común, que se alza como *logos* compartido para trascender nuestra individualidad. Que observa la dignidad y la persistencia del vivir; que nos invita a parar y a tender el oído para intentar distinguir los armónicos de este existir murmullo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGRUPACIÓN UN PIE EN EL ESTRIBO (2020): *Desesperación silenciosa de la vida diaria*, Barcelona, Debolsillo Editorial.
- BARTHES, Roland (1972): *Crítica y verdad*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- BECERRA MAYOR, David (2021): *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Barcelona, Edicions Bellaterra.
- GOPEGUI, Belén (2014): *Rompiendo algo*, Santiago de Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.
- GOPEGUI, Belén (2017): *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2021a): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2021b): «¿Novela y?», *Orillas* 10, pp. 1-2.
- GOPEGUI, Belén (2023): *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*, Barcelona, Penguin Random House.
- HIDALGO NÁCHER, Max (2022): *Teoría en tránsito. Arqueología de la crítica y la teoría literaria españolas de 1966 a la posdictadura*, Rosario, Ediciones UNL.
- ILLICH, Ivan (1975): *Némesis médica. La expropiación de la salud*, Barcelona, Barral Editores.
- PERIS BLANES, Jaume (2013): «La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso. Entrevista con Belén Gopegui», *Kamchatka: Revista de Análisis Cultural* 2, pp. 341-347.

Endurecerse sin perder la ternura. El «candil de nieve» de Belén Gopegui

Ángela Martínez Fernández

Era
imposible imaginar que pudiéramos rebelarnos
nosotros
los más antiguos seres abrumados de ceniza [...] hasta el día en que oímos las Canciones.

FALCÓN, *Sílithus*, 2020: 93

Para Jaume,
que me enseñó a creer en el poder de las canciones

1. ROMPIENDO (Y CONSTRUYENDO) ALGO

Cuatro años antes de morir fusilado a manos del sargento Mario Terán, Ernesto Guevara (el Che) escribió la que en el futuro iba a ser una de sus obras más reconocidas: *Pasajes de la guerra revolucionaria* (1963). A través de crónicas, el Comandante narra la experiencia de lucha y aprendizaje que viven durante la revolución cubana, así como el ideal de mundo que sostienen y que pretenden instaurar frente al sistema capitalista, expoliador y subyugador de la clase dominada. Entre las indicaciones y los alegatos que sirven de guía a todo aquel que lee la textualidad de Guevara, se filtra también una advertencia que fosilizará en el imaginario colectivo: «Hay que

endurecerse, pero sin perder la ternura jamás» (1967). Inmerso en un clima bélico, con la posibilidad de un mundo-otro pendiendo de los fusiles, el Che reivindica aquello que primero desaparece en las contiendas: la «ternura», lo que distingue al hombre del monstruo, y cuya ausencia hace que retornen de las guerras sujetos vacíos (o más bien vaciados). Vacíos de afecto y de amor, unas cualidades que también debían estar presentes en el proyecto revolucionario victorioso. La frase —ya convertida en lema— es reescrita, retocada e incluso tergiversada en las décadas siguientes; y de todas las reescrituras posibles, nos interesa una especialmente: aquella que la autora Belén Gopegui lleva a cabo en su obra *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política* (2019). Como si se tratase de unos ‘pasajes de la guerra revolucionaria’ en el interior del campo cultural, el libro recoge una considerable cantidad de textos en los que Gopegui despliega su ideología política y literaria y explicita gran parte de los engranajes de su sistema narrativo. Explica, pues, cómo funciona el sistema dominante en su afán por expandir la subjetividad neoliberal, qué tipo de narrativas desactivadoras proliferan, cuáles son las autorías validadas o, entre otras cosas, de qué manera se encuentran relacionadas la dominación económica, política y cultural.

En uno de los ensayos (si queremos, crónicas), titulado «Rompiendo algo», Cuba aparece como lugar de referencia para que la autora cuente «una pequeña historia». ¹ En esa historia, la voz narrativa de Gopegui se convierte en la de un «joven escritor madrileño que escribe ensayos sobre marxismo y otras cuestiones» (2019: 85) y que ha sido invitado a un Encuentro Internacional contra el Terrorismo en La Habana. Los padres, que podrían ubicarse en el interior de una clase con recursos formativos y culturales, deciden seguir el encuentro por televisión. Más concretamente, a través de

¹ Mención aparte merece, aunque la extensión del texto no nos permite ahondar en ello, la estrategia narrativa que Belén Gopegui utiliza en reiteradas ocasiones en sus conferencias. Casi a la manera de una cuentacuentos inventa voces que parecen reproducir una escena en que los y las asistentes escuchan en corro sus ficciones.

un canal remoto y poco accesible. El acto les parece necesario, lo ven como un suceso lógico frente a las consecuencias nefastas del terrorismo imperialista, pero les inquieta darse cuenta de algo: los medios que ellos suelen consumir, aquellas fuentes de información que consultan a diario, no han seguido el encuentro, ni siquiera han dado una breve señal de su existencia. Es en ese momento cuando el hijo responde:

«De ese encuentro no han hablado porque se hizo en Cuba y en Cuba se vive en revolución», sabe que está rompiendo algo. Algo que no podrá pegarse otra vez. Y querría ser cuidadoso y obrar con dulzura, pero hay en el acto de romper una dureza seca, inevitable, necesaria [...] El esfuerzo que debe hacer un cerebro para admitir una idea nueva es enorme, y es la clase de esfuerzo que menos personas están dispuestas a hacer. Recuerda también la frase que dicen que dijo el Che sobre la necesidad de endurecerse sin perder la ternura. Endurecido y con profunda ternura el hijo mira a sus padres y se dice que el capital, los medios de comunicación del capital hoy han perdido a dos de los suyos. (2019: 85-87)

La relectura que el narrador hace del lema de Guevara se aplica a un contexto en el que la revolución cubana ya resulta ser un *imposible*, es una opción acallada y vapuleada por las narrativas del poder capitalista. No obstante, celebra esa pequeña «victoria», la ruptura que se ha producido en sus padres, la falta de confianza en unos medios de comunicación que secundan el orden dominante y que, en ese momento, han perdido a dos de los suyos. Lo que sucede es una *ruptura* que *construye*, se quiebra la confianza en unas narrativas para permitir que emerjan la desconfianza, la crítica y la búsqueda de alternativas. El hijo, en su defensa del ideal revolucionario cubano, está «rompiendo algo» en las formas de pensamiento de los padres. Algo que duele y que incomoda romper, y que sin embargo ha quedado fracturado. De ahí el título del texto —y del libro en general— y la referencia al binomio dureza-ternura del Che: es necesaria esa dureza seca para quebrar construcciones endurecidas y fosilizadas en el interior de las personas, pero sin perder

el cariño, el amor a las nuestras. Pues es precisamente ese amor de «las madres»² por el hijo lo que permite que su defensa de Cuba se extienda también hasta ellas y se haga raíz.

Quisiéramos partir de esta idea para plantear una hipótesis que nos permita acercarnos, tal vez de soslayo, al artefacto literario de Belén Gopegui. Creemos, al hilo de lo planteado, que en la autora operan de forma simultánea la dureza y la dulzura. O, dicho de otro modo, quisiéramos abrir una visualidad para mirar hacia Belén Gopegui que contemple las críticas, el lenguaje de lo negativo, lo atroz del sistema que habitamos, pero también la confianza, las buenas noticias sobre lo que fue y podrá ser, las palabras que inventa para abrir mundos nuevos. Es por ello por lo que utilizaremos el texto que aquí nos ocupa para hablar de la dureza, pero también de la dulzura, ya que hay en su dispositivo literario una crítica feroz al sistema neoliberal que todo lo corrompe, hay una denuncia sobre aquello que nos ha sido robado, expoliado y negado, y hay una visión cruda de las cadenas colocadas sobre la imaginación (política). Pero hay, también, una textualidad que invita al cambio, que abre mundos y posibles, que prende fogonazos de esperanza escondidos en el interior de su proyecto sobre una literatura-otra. Recogemos las migas de pan que han sido colocadas en el sendero y entramos en él con un «candil de nieve» en las manos.

Un candil que viene, de nuevo, desde el territorio cubano, pues «Candil de nieve» es precisamente el título de una canción de Pablo

² Utilizamos la expresión en clara referencia a una reflexión que se encuentra en varios textos de Belén Gopegui: «Termino con una invocación. En una de mis novelas, un personaje se refería a sus “madres”, no porque fueran una pareja de dos mujeres, sino porque le parecía igual de arbitrario decir “mis padres” que “mis madres”, y de paso se reía de esa preocupación exagerada por la economía del lenguaje, pues en este caso es evidente que no se gasta ni una letra más. [...] Se trata de que las palabras nos ayuden a ver lo que hay en lo que hay, cuando eso sigue siendo, todavía, menos visible. Quizá tras el conocimiento de esta y tantas otras vidas, podamos no solo usar a veces la expresión “mis madres”, sino que hacerlo no resulte chocante, ni siquiera militante. Así concluyo esta historia de Margarita y Luis, quienes, entre otras muchas circunstancias, resultaron ser mis madres. Nuestras madres» (2019: 81-82).

Milanés y Raúl Torres publicada en el año 2008. El tema canta el desamor de una mujer, pero Belén Gopegui lo toma y lo convierte en herramienta para la disputa por los (im)posibles. En su novela *El comité de la noche* (2014), una mujer de treinta y tres años vuelve a casa de sus padres con su hija, Marina, de ocho. Arrasada por la precariedad económica, reflexiona:

Ahora que parece que todo se puede decir: candil de nieve. No lees una combinación imposible de palabras sino la señal que, al escapar a los sentidos exactos de las cosas, apunta a lo que se dibuja en la distancia. Candil de nieve, intuyes qué puede ser, lo percibes aunque la silueta no está completamente nítida. Es entonces cuando averiguas que algunos objetos para ser vistos requieren de tu colaboración, y empiezas a darte cuenta de que lo que nos pasa no está separado de lo que pasa, ni viceversa. Candil de nieve, alguien lo escribió para una muchacha que sufría por amores contrariados. [...] Además del origen directo de la canción hay un lugar común donde convergemos al pronunciar esas palabras: lo que nos falta, al mismo tiempo igual y diferente para cada uno, para cada una. Ahora que todo se puede decir, ahora que ya nombramos: capitalismo, destrucción de los derechos, patriarcado, explotación, trampas del romanticismo, límites, decrecimiento y hasta lucha de clases: candil de nieve. [...] Lo que nos está pasando [...] Nos pasa a la intemperie. Es en la intemperie donde nos escuchó decir: candil de nieve. Cantamos de lo que aún no se entiende pero nos hace latir el corazón. (Gopegui, 2014: 16-17)

El «candil de nieve» que la narradora toma de la canción cubana ya no habla de un amor roto, sino de la mezcla de significantes (nieve y fuego) que busca abrir significados nuevos en un mundo que asfixia; invoca, también, a la capacidad de actuar —y, por tanto, de imaginar— que ha quedado olvidada, y a todo aquello que está por decir, pues de momento se dibuja solo en la distancia como una silueta borrosa. La narradora de Gopegui remite, en realidad, al murmullo de un canto coral que nace en la intemperie, un canto emitido con dureza, pero que sin embargo nos hace latir el corazón, nos enterece, porque habla de un porvenir distinto. Cojamos

ahora el «candil de nieve» para adentrarnos en el interior de un artefacto político-literario que rompe y que construye, que critica y sentencia, pero que también protege y cuida a las suyas, a las que conforman el comité.³

2. ENDURECERSE

Y así bajó hacia la guerra,
perdón, quise decir a la tierra.
[...] Iba matando canallas,
con su cañón de futuro.

SILVIO RODRÍGUEZ, «La canción del elegido», 1978

Como si de un entrenamiento militar se tratase, para *endurecerse* hay que disparar contra el orden dominante. Y eso significa tumbar y romper la verosimilitud, las derrotas y los silencios. La hoja de ruta que se encuentra inmersa en el interior del artefacto literario de Belén Gopegui marca un rumbo que pide *quebrar* la verosimilitud hegemónica sobre lo político y lo literario, *sospechar* de las pérdidas asumidas, así como de los héroes romantizados, y *denunciar* los silencios, las posiciones de habla que valen más que otras y que acallan a las demás. En otras palabras, Gopegui comienza «rompiendo algo» que parecía irrompible, inamovible, asumido y celebrado, hecho vida en el interior de los imaginarios. Por eso dispara en primer lugar contra el «verosímil».

Para la autora, el concepto de *verosimilitud* es una construcción histórica y política, distinto a la *verdad* y a la *probabilidad*, pero que «tiene que parecerse a lo verdadero» y que funciona «más como una propuesta y seguramente una normativa sobre cómo deben ser las cosas» (2019: 139). Es, en realidad, la manera en que la relación de fuerzas se

³ Las líneas de reflexión que aparecen a continuación, los ejes de ese dispositivo político y literario, se extraen principalmente de tres obras (*Rompiendo algo*, *Ella pisó la luna* y *Un pistoletazo en medio de un concierto*), pero se encuentran reflejadas, de un modo *práctico*, en sus obras ficcionales.

decanta por un modo de ver y entender el mundo perteneciente a un grupo de personas privilegiadas. Por eso, en tanto la verosimilitud es una normativa y un constructo, existe una «verosimilitud dominante» que se opone a las demás (formas de mirar el mundo) y opera en todas sus esferas y variantes: la política, la cultura, la economía y hasta las relaciones amorosas o el modo de concebir el trabajo.

Gopegui señala con un dedo acusador hacia la verosimilitud dominante del campo literario, aquella que determina qué es literatura, qué debe o no conformarla, quiénes tienen autoridad para producirla y qué elementos la amenazan o la ponen en peligro. De entre todos, la aparición de la política en el territorio literario (del siglo xx) tiene un efecto similar al de «un pistoletazo en mitad de un concierto» porque espanta y hace que las personas salgan corriendo, despavoridas. El campo literario, entonces, se encuentra constreñido por un verosímil, por un «modo de entender las cosas», que hace que lo político sea un elemento de distorsión y de molestia.⁴

O, en otras palabras: se asume y se valida la omnipresencia invisible de un tipo de política encubierta —aquella que moviliza la ideología dominante— y se aparta y se juzga aquella que parece ir en detrimento de la *calidad* literaria. Aquella que, no casualmente, suele ser siempre la que porta consigo presupuestos antihegemónicos: «Llama la atención que solo cuando el socialismo trata de someter a la literatura esta muera, mientras que cuando el capitalismo diariamente la somete, condiciona, penetra, compra, seduce, alecciona, eso en nada afecte a su salud» (2019: 53).⁵ Las fronteras de la literatura, pues, solo peligran cuando una ideología contraria al territorio vallado dice en voz alta que los muros deben derribarse; o cuando dice, aunque sea en voz baja, que existe un conflicto y que existe también alternativa.

⁴ «Verán, yo pienso que la novela del siglo xx es casi toda ella de una gran inverosimilitud. Y creo que la causa está relacionada con la prohibición de la política» (2019: 134).

⁵ Los planteamientos de la autora van en la misma línea que la hipótesis de la obra *La novela de la no-ideología* (2013), de David Becerra Mayor.

Para la autora, ese verosímil, que ha quedado legitimado y hecho fósil, puede definirse a partir de la confrontación entre dos imágenes: la primera, citando a Vargas Llosa (1967), es la de la literatura «como fuego», como algo libre, que se mueve a su antojo, y la segunda, citando a Haroldo Conti (1972), es la de la literatura como algo «más maleable que el fuego, algo que puede ser penetrado, influido, modificado» (2019: 53). En la batalla entre los dos modelos, el de Vargas Llosa ha quedado implantado como aquel que goza de legitimidad, pues el *capitalismo literario* ha sabido dividir las esferas de lo público y lo privado hasta el punto de expulsar a lo político del territorio común, ya que parece que *limita* el movimiento libre del fuego: «El discurso dominante ha sustituido la palabra burguesía por condición humana, y la palabra capitalismo por leyes naturales de la existencia» (2019: 57). De ahí que en la literatura del siglo xx —y en una parte considerable de la literatura del siglo xxi—, se haya optado por «asumir la prohibición» o bien por «pedir disculpas» «incluyendo [...] la política en el subtexto y no en el texto, o bien incluyendo sólo cierta política» (2019: 123).

El sistema ganador reproduce entonces su posición de manera naturalizada, pues al haber *triunfado* es quien distribuye las *posiciones* y quien impone el campo de batalla.⁶ Esto genera, a largo plazo, dos efectos: por un lado, se asume que el *fuego* debe ser *libre*, pero en realidad es un fuego avivado y moldeado por la ideología dominante. Así, se expande la creencia de que la literatura que trabaja con *temas políticos* es aquella que habla explícitamente de política, la que mancha, la que perturba. La *política revolucionaria* es vista como un elemento de molestia que intenta constreñir el movimiento libre del fuego literario, mientras que la *política encubierta* del poder o la llamada *no-política* dirige el ritmo, el tamaño y las oscilaciones del fuego negando que lo hace. Por otro lado, se entiende que ese mismo fuego solo debe servir para *abismarse* y promueve un tipo de literatura *sobre el vaivén* emocional de los sujetos (plano privado),

⁶ «Cuanto más débil es una posición, menos capacidad tiene para elegir el campo de batalla: el campo se lo impone el canon dominante.» (2019: 130)

que no busca la conexión con las condiciones materiales (plano público), sino que pretende colocar al personaje delante de la hoguera para que piense sobre «el decaimiento, la vergüenza, la culpa o el entusiasmo» que lo atraviesa. Pero es precisamente esta narración de personajes ensimismados, alejados de los condicionantes históricos y políticos, encerrados en un cómoda y amplia mansión frente a su hoguera la que en realidad constituye un «relato inverosímil [...]». Lo que estoy diciendo al llamarla inverosímil es que vosotros no sois los dueños de la verosimilitud. Os la habéis apropiado, pero no os pertenece. [...] Y tarde o temprano os vamos a desalojar» (2019: 134). El primer disparo apunta, pues, contra todo aquello que damos por aceptado y que circula a nuestro alrededor en forma de verosímil, lógico, razonable, posible.

Una vez ha sido cuestionado el orden *natural* de las cosas y el modo *creíble* de entender el mundo, entonces Gopegui *sospecha* también de los relatos que lo conforman. Y especialmente de aquellos relatos que ayudan a mantener el orden usando el pasado como modelo de aprendizaje, los que hablan sobre las derrotas y las victorias, sobre aquello que podía o debía hacerse y ya no será más. La autora distingue, para ello, entre la noción de *fracaso* y la de *derrota*, pues el primero responde a una pérdida causada por una conjunción de factores y la segunda es siempre una pérdida infligida por un otro externo: «La diferencia es grave porque a través de ella se dirime el rumbo, la dirección» (2019: 51). Se dirime, en otras palabras, la distancia entre si algo fue un fracaso porque no tenía fundamento y no podía sostenerse, o si en realidad fue una derrota que otros provocaron (2019: 51). Lo que entra en juego es la *frontera* entre aquello que resulta *evitable* y aquello que no lo es, entre lo *posible* y lo *imposible*. Para Gopegui, el fondo político de estos dos significados permite sospechar de algunas pérdidas que han quedado asimiladas como *fracasos* y que en realidad son *derrotas*, es decir, han sido perpetradas por otros y, por tanto, podían —y podrían— ser *evitables* y eso permitiría escapar de la lógica inmovilista del «no podía hacerse nada».

Al hilo de esta diferencia, se interroga por las derrotas y los fracasos instalados en el imaginario social y también por aquellas

victorias que han sido asimiladas. Volviendo como por inercia al territorio cubano, Gopegui explicita la forma en que la lógica de la victoria–derrota opera sobre los sistemas (económicos, políticos, culturales) y habla del «mecanismo de tomar la parte por el todo», que sirve para deslegitimar a «los proyectos revolucionarios» (2019: 148). Como ocurre cuando el mal funcionamiento de los autobuses en Cuba permite desprestigiar todo el modelo socialista de gobierno, pues pareciera que y pareciera que la escasa frecuencia de ese transporte público es razón suficiente para demostrar que su modelo falla (2019: 148). Una lógica que, no casualmente, jamás se aplica al sistema omnipresente neoliberal, sus fallos no son metonímicos, ni operan para juzgar una gobernabilidad basada en la libre competencia económica. Además, la batalla no solo se produce en términos de modelos políticos, sino también a través de personas–personajes, que ayudan a darle coherencia narrativa al Relato. El uso de los *héroes*, los *vencidos*, las *víctimas* y los *perpetradores*, según Gopegui, instala en el imaginario colectivo una relación paralizante con pasado, presente y futuro, pues todos ellos sirven para camuflar las *derrotas* acontecidas en forma de *fracasos* y para dar a entender que «no hubo alternativa», así que las *culpas* deben quedar repartidas.

En la composición de los *personajes*, el primer paso para su caracterización es el de la *personalización*, es decir, individualizar a los héroes y a los villanos, extraerlos de su condición común, de sus propias colectividades de pertenencia. Ya no se trata de estructuras ni de sistemas políticos, sino de personajes individuales victoriosos o derrotados con conflictos morales, no externos a su propia intimidad: «Y como en los dos casos deberán tener conflictos para ser interesantes, no hay más remedio que acudir a conflictos morales y turbios, pues cualquier otra opción obligaría al personaje a enfrentarse con las estructuras que lo rodean dando el salto a la lucha colectiva» (2019: 141). El segundo paso consiste en romantizar al perdedor que es, a su vez, un perpetrador, pero a quien resulta complicado juzgar negativamente, pues solo asistimos a su caso concreto, a su condición humana e individual. Opera, entonces, el «atractivo de los perdedores» (2019: 34) que hace que *los malos* queden protegidos

por un aura maldita individual, romantizadora, y esa aura los distancia de las atrocidades colectivas cometidas por su clase social, su gobierno, su escuadrón militar.⁷ Ahora bien, advierte Gopegui, esa concesión de atractivo hacia el perdedor, torturado por sus miedos y rencores, no se le concede al vencido o víctima. El aura que lo rodea es distinta, más bien asfixiante: «No contamos, por el contrario, con relatos mitológicos de los reprimidos de las dictaduras [...]. No conforman personajes con aura, con romanticismo, con potencia, sino que esos relatos se impregnan de la opresión que narran, les falta aire, no son mitológicos sino asfixiantes y tristes» (2019: 34).

El tratamiento de los *personajes* tiene un efecto devastador en términos de justicia moral o reparación de la memoria, pues el cuarto paso de esta operación narrativa consiste en igualar a unos con otros y establecer un tipo de compensación peligrosa que convierte lo que fue *insoportable* en algo *soportable*, en un fracaso que no podía evitarse. Ya no se habla de *derrota*, sino de guerras entre hermanos: «Se suman culpas de todas partes, se mezclan, se dividen y se pretende anular unas con otras» (2019: 37). Así, los perdedores malditos quedan salvados moralmente y sus asesinatos perpetrados colectivamente se diluyen en una memoria que ya solo empatiza con el personaje del alemán romantizado y pensativo delante de la hoguera: «Si se implanta, como se está implantando, la idea de que la legitimidad sin victoria puede ser literaria, épica, bella, complaciente, se habrá empezado a convertir lo insoportable en soportable» (2019: 37). Gopegui sospecha, entonces, de las derrotas asumidas que han sido instaladas en el imaginario colectivo como fracasos, como hechos *soportables* que no pudieron evitarse y que hay que *resolver* desde el reparto de las culpas. Sospecha, también, de los héroes y de los villanos, pues son estos quienes abren y cierran los límites de aquello que puede *soportarse*, *creerse* e incluso *intentarse* en el futuro.

⁷ «Como ganaron los -diremos- menos malos, se pueden realizar películas en las que algún alemán solitario, amante del arte y capaz de gestos de generosidad, adquiera cierto halo mítico y disfrute del aura romántica e individualista del perdedor» (2019: 33).

El tercer disparo de la autora se dirige hacia el vacío. Después de haber embestido contra el telón de fondo y sus figurantes, contra la visión del poder y su lenguaje, Gopegui reflexiona acerca del *silencio* y las posiciones de enunciación. Desde su autoría como escritora de novelas, comienza preguntándose por la relevancia política de la *posición*, por la manera en que la posición que ocupa un sujeto le permite narrar (o no) públicamente y por la manera en que dicha posición afecta también a quienes lo escuchan: «Es un peligro ignorar la posición» (2019: 108). Con otra metáfora armamentística, Gopegui habla acerca de la denominada «pistola invisible del lenguaje» (en un juego de palabras con David Mamet y con *Alicia en el país de las maravillas*), aquella que determina qué percepción tenemos del habla de otra persona según la posición que esta ocupa, el contexto que la caracteriza: «La comprensión de ustedes depende de que ustedes sepan si mando. Si poseo algún tipo de poder que afecte o pueda afectar a su actitud y a la perspectiva con la que ven el mundo» (2019: 112). Y preguntar por las posiciones es preguntar, también, quién puede hablar y quién no, qué voces son audibles (están *posicionadas*) y cuáles no. Si en el segundo disparo la autora se había interrogado por los relatos que asumimos en el imaginario social, ahora le interesa conocer también «el relato del silencio de quien no puede hablar» (2019: 103).

Siguiendo el hilo de pensamiento de Gayatri Spivak, la autora reconoce el discurso como un espacio atravesado por jerarquías y niveles de dominación que coloca unas *posiciones* de habla frente a otras. El sujeto subalterno, aquel que queda pisoteado por la posición dominante, se define entonces por la ausencia de lugar y de *posibilidad* enunciativa. La ya reconocida sentencia de Spivak, «los subalternos no pueden hablar», advierte no que el subalterno no pueda *emitir* discurso, sino que su palabra no puede acceder al lugar enunciativo que el poder legitima. La visión de Gopegui se focaliza concretamente, como lo hace Spivak, en la dominación discursiva sobre las mujeres y, especialmente, sobre aquellas atravesadas por los vectores de clase y/o raza. En *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna* (2019) la autora concretiza esta denuncia en un ejercicio narrativo

que recoge la historia de su madre, soterrada por un discurso histórico heteropatriarcal: «Nunca nos preguntan por nuestras madres, y de ella viene casi todo lo que sé» (2019: 81). La historia de Margarita, que compaginó el trabajo de cuidados de su hija enferma con la lucha política y el activismo, se entrelaza así con la historia colectiva de otras mujeres, de otras *posiciones* relegadas al silencio que Gopegui recoge con ternura, pero también con la necesidad de venganza: «Fueron muchísimas las voces, los modelos, los intentos enhebrados una y otra vez. Un hilo de activismo, reflexión y organización trenzado por millares de mujeres» (2019: 41).

En este punto, no obstante, la autora va un paso más allá, pues advierte: que exista una dominación sobre el discurso, y un otro (o una otra, mejor dicho) que no *puede* hablar, significa también que los dueños de ese discurso no siempre podrán recuperar el lenguaje de aquellos a quienes subalternizan. Esto es: las posiciones que son expulsadas del discurso público *hablan*, pero lo hacen por canales y espacios que muchas veces no son accesibles para el poder que las acalla.⁸ Y aquí emerge una potencia que, de nuevo, explica a través de la contraposición entre dos ideas: la diferencia entre «estar callado» porque el otro lo impone o «guardar silencio» como estrategia de supervivencia: «No poder hablar es, desde luego, distinto de no hablar [...]. Cuándo hay que luchar sin dar a conocer nuestras lealtades, recopilando información, estando callado, y cuándo hay que decir a quién se pertenece» (2019: 105-111). La subalternidad esconde, entonces, una potencialidad para la *batalla* y es que en el interior de ese espacio asfixiante de las *posiciones* no todas están siempre calladas porque así lo impone otro más audible, sino que en ocasiones el *silencio* esconde posibilidades de rebelión. Como si de una estrategia militar se tratase, pues «no hay tictac del perseguido, no hay aviso, todo es arma» (2019: 116).

⁸ «Quiero recoger de Spivak el valor de preguntarse y llegar a plantear que hay silencios irre recuperables en un mundo donde la mayoría pensante, ilustrada y alterna quiere que los subalternos hablen, que las mujeres puedan ser educadas, que todo fluya» (2019: 105).

3. SIN PERDER LA TERNURA

Defender la alegría
como una trinchera.

MARIO BENEDETTI, «Defensa de la alegría», 1979

Después de los disparos que rompen con el orden, viene la construcción del mundo nuevo, la apertura de los caminos a machetazos, la llegada de los posibles y unas indicaciones distintas para llegar a un escenario que parecía (in)imaginable. En las primeras páginas de este dispositivo político que ha dejado la nieve para ser candil, el paso inicial es *conquistar* el verosímil. Ensayar otra verosimilitud después del tiro que reclame lo que le pertenece. No basta con dudar de lo impuesto, también hay que encontrar «la otra mitad».⁹ Y para ello, hay que *colectivizar*, porque es en colectivo como puede ser transformado *lo creíble*: «En la realidad que yo trato de construir, la verosimilitud no debería ser propiedad de unos pocos, debería ser pública, debería ser propiedad de todos» (2019: 139).

Y se debe, también, *abrazar* la condición política del escritor/a. Esto supone entender sin prejuicios que los/as creadores/as de ficciones son moldeadores/as de imaginarios y que, por tanto, deben preocuparse por quienes están a su alrededor, por la manera en que está organizado el mundo, por paliar lo injusto a través de las herramientas literarias. Gopegui le quita de encima la demonización a la política y la baja a la guerra (*perdón, quise decir a la tierra*) para que en ese mundo-otro el escritor no se piense ni se construya con jerarquías, con *posición* de autoridad, sino que abrace la política como todo aquello que nos atraviesa, nos preocupa, nos determina y también nos salva.

Es por eso, entonces, por lo que en este nuevo verosímil colectivo la literatura misma también debe ser otra, no sirve la que

⁹ «Lo que reclamo es la otra mitad. Quiero también lo que me falta [...]. No puedo irme con la música a otra parte porque ellos tienen la música. Tienen el discurso [...]. Lo quiero todo. A mí me importan los vaivenes, y el decaimiento, y abrigar mi propia vida tiritante» (2019: 135).

hay. Puede que la idea asuste e incomode al principio, pues nos hicieron creer que era un disparo, pero en realidad es una canción. Una canción común que siente como suyos los problemas de los otros, que contempla en su interior historias vapuleadas e inaudibles. Gopegui no le teme ni sacraliza la noción dominante de *lo literario*,¹⁰ sino que le quita las alambradas y se la disputa a aquellos que llama «los dueños del discurso»: «El único camino es una escritura hacia la revolución, esto es, una escritura que alcance a cuestionar la idea misma de literatura» (2019: 57). En esa nueva literatura vence la imaginación (política) porque se entiende que lo literario no es el fuego fingidamente libre de las casas con piscina, sino más bien miles de hogueras encendidas en las calles que cambian su vaivén. Y esas hogueras, dice Gopegui, deben prenderse con la memoria, con el reconocimiento de aquellos y aquellas que estuvieron antes e intentaron luchar en un campo de batalla que los expulsaba: «Hablemos ahora de literatura. Digamos que quienes con honestidad y auténtica militancia [...] perdieron su capital cultural, su prestigio, un lugar en el canon [...] por cambiar el futuro [...] merecen nuestro respeto» (2019: 58).

De nuevo, la autora brinda un lenguaje que abre los referentes; por eso advierte que es importante distinguir entre «la novela», como bienpreciado del capitalismo, y «la escritura revolucionaria», que no puede ser un bienpreciado pues escribe contra el propio sistema.¹¹ Hay en su dispositivo todo un aparatage teórico para desmontar la noción dominante de lo literario y armar algo distinto: «No sólo,

¹⁰ «Cualquier proyecto de crítica radical, y el feminismo lo es, requiere a su vez una crítica de la subjetividad artística: preguntarnos qué hay más allá de la gloria fúnebre de los museos y de los catálogos editoriales, en qué consiste y en qué podría consistir la vida cuando rehúsa ser incluida en la cultura de la pasividad. La desesperación, decía Adrienne Rich además, excepto cuando obedece a la derrota física y moral absoluta, es el fracaso de la imaginación» (2019: 76).

¹¹ «La novela desde su nacimiento como género ha dado multitud de pasos en falso, ha emprendido multitud de caminos [...] ha pasado a formar parte de una suerte de capital acumulado llamado cultura. No así la escritura revolucionaria» (2019: 59).

diríamos entonces, reafirmar las certidumbres, sino latir también junto a lo incierto, y en lo incierto residirá además la idea de literatura» (2019: 60). Parecería complejo latir junto a lo incierto si no fuera porque, en realidad, esta idea de una literatura distinta ya ha sucedido en otros momentos y sirve como amarre. Gopegui no solo reconoce a aquellas autorías que se opusieron al orden dominante y renunciaron al capital simbólico (y económico), sino que abre una nueva ruta afirmando que esta ya fue marcada anteriormente, ya fue *posible* y hasta *verosímil*:

Nace una visión de la literatura como actividad destinada a unir a las personas en actitudes comunes [...]. La conjunción de factores de lucha, azar y militancia ha permitido a veces que, en el seno de sociedades capitalistas, la literatura dejase de transmitir el discurso de las clases dominantes y acertara a pensar, representar y escribir otra vida. Se trata entonces [...] de provocar esa conjunción de factores [...]. La escritura que tiende a la revolución [...] no está hecha; está siempre por hacer. (2019: 61)

Provocar la conjunción de factores, hacer que lo imposible acontezca, comprender en el fondo que la escritura revolucionaria —no la novela— está por hacer y la memoria de los *fogonazos* previos puede guiar su nueva fundación. Abrir con las manos un terreno que parecía vallado. Ahora bien, cómo hacer todo eso si no en colectivo, desde los espacios comunes, junto a las otras. Los proyectos individuales están destinados al fracaso y a perpetuar el orden existente.¹² La literatura nueva que Gopegui imagina es, en realidad, «un hecho extensivo; como se proyecta la luz [...] un haz incontenible de claridad y rabia» (2019: 62–63) o en palabras del cantautor cubano, es un «cañón de futuro».

¹² «La construcción de una escritura revolucionaria no puede ser solo un proyecto individual, sino que requiere construir también un lugar adonde dirigirse y un espacio común que no podría coincidir con el espacio en donde habita ni el lugar hacia donde se dirige la inmensa mayoría de la literatura capitalista de nuestro tiempo» (2019: 58).

Un cañón o un «candil» que alumbra, también, hacia la genealogía de victorias y derrotas asumidas. Y las *transforma* y las *desplaza* hacia esa fuerza comunitaria. Para eso, dice Gopegui, no debemos «repartir el aura» que tenían los perdedores malditos, no debemos romantizar la tristeza, sino rememorar y narrar de otra manera. La leyenda idealizada de aquello que fue repartido en culpas tiene que ser sustituida por una conquista radical del tiempo presente. Hay que sacar a los fantasmas del museo para permitirles tomar un contexto actual que los desactiva. La estrategia de las narrativas por venir no consiste en *conceder* a los represaliados o a las milicianas el aura de lo *interesante* o lo *romántico*, aquella que tenía el general alemán sentado frente a la hoguera, sino más bien en otorgarles la capacidad de desestabilizar los cimientos y hacer crujir el suelo del *campo*: «La única posibilidad que tiene la literatura buena, y aun la vida buena, es precisamente no mitificarlos. No hay leyenda, no hay mito, no hay redoble de tambores en el desaparecido chileno o argentino, no la hay en el miliciano español, porque en ellos solo puede haber presente» (2019: 35).

Y para que haya presente deben aparecer los héroes colectivos. Hay hacia ellos ternura, cariño y emoción a flor de piel. Como cuando Belén Gopegui invoca a la voz común con un ejemplo que aún consigue remover el imaginario colectivo, el de la figura de Miguel Hernández en el frente, arrodillado junto a un hombre que agoniza:

No queremos ninguna banda sonora sobre este relato, no queremos ningún héroe romántico y solitario declamándolo en la noche: lo único que queremos es que suene como si hubiera sido escrito por una voz común hace apenas unas horas [...]. Porque la causa de no dejar solo en sus desgracias a ningún hombre no ha sido derrotada, no será derrotada y no la venderemos por un mísero plato de romanticismo. (2019: 36)

Conquistar el verosímil y fundar una escritura revolucionaria que hable con otras palabras sobre los «héroes» del pasado implica, a su vez, destrozarse las *posiciones*, regresar al *silencio*. Gopegui disparó también

contra el *vacío*, pero halló en él una potencia. Una que nos invita a «guardar silencio» como estrategia de supervivencia y a *hablar* con una «voz común» que transita por canales distintos a los soportes del poder y que se opone frontalmente a aquello que la autora llama «el habla salvaje del capitalismo». No solo hay que utilizar el silencio en favor de la estrategia, como si al estar calladas en mitad del bosque pudiéramos sorprender al enemigo, sino que también hay que dejar de hablar como él, con su lenguaje y sus relatos.

Para eso, Gopegui regresa a las dicotomías que oponen modelos de mundo distintos, y reactiva el sentido original del concepto de *retórica*. Para Aristóteles, explica la autora, la retórica aludía a la posibilidad que las personas tenían de interactuar de forma crítica con su entorno y con el «bien», con aquello que «hacían», con la «razón común». Sin embargo, todo eso ha sido tergiversado y vaciado de sentido, ha dado lugar a un mundo gobernado por el «habla salvaje», aquella que no piensa en el bien de los demás, sino en el interés individual y mercantil, aquella que se sostiene en una retórica de máscaras falsas, que descontrola y voltea las narrativas para servir a los poderosos: «Habitamos hoy en el reino del habla salvaje. En ese reino, la retórica obedece sobre todo a su acepción de uso más común; la retórica es ropaje y disimulo, encubrimiento del interés bajo el manto de las palabras que un día nos conmovieron» (2019: 68). Hay que conseguir hablar, entonces, con otras voces guiadas por la razón común, resignificar la «retórica», diferenciarnos de los salvajes, de aquellos que *gritan* en la lengua de los intereses, que compiten, que traicionan, que son cobardes:¹³ «Hay un habla posible y distinta del habla salvaje, un habla que no tiene que ver con el interés de quien pronuncia el discurso sino con el bien» (2019: 65).

Y el discurso del «bien», advierte Gopegui, no puede acontecer en clave de consenso. La voz común no puede acallar a las posiciones discordantes, reducirlas en torno a una opción ganadora (una

¹³ «Sin embargo sí que cabe distinguir entre el habla salvaje, el habla de los deseos y el habla instituida por Aristóteles para cada espacio de conocimiento, pongamos la poética, la dialéctica o la retórica» (2019: 65).

modulación, un lenguaje, una pronunciación determinada), tal y como hace el sistema actual, sino que debe integrar en su interior la posibilidad de disentir y de guardar silencio, la riqueza de todas las voces que contiene y que hablan desde sus «posiciones» para debatir, y confeccionar el mundo-otro, «yoes que salen fuera y nos visitan. Olvidaba que yo no existe desligado de los tus, ni de los ellos y ellas» (2019: 92).

El «candil de nieve» ha trazado un sendero, ha abierto a machetazos los referentes, ha derribado algunos (im)posibles y ha cambiado nuestra «percepción colectiva de lo bueno, lo deseable, lo intolerable» (2019: 32). El candil nos ha llevado hasta las partes escondidas del bosque, donde suenan las canciones del artefacto-literario de Belén Gopegui. Algunas de ellas se tararean para avivar el fuego («no apagues el candil / o la nieve te hunde en el centro del dolor»),¹⁴ otras se susurran para hacer memoria («lo más terrible se aprende enseguida / y lo hermoso nos cuesta la vida»),¹⁵ pero casi todas se cantan a pleno pulmón, con la fuerza que otorga proclamar en corro, *en medio de un concierto*, que hay que endurecerse pero sin perder la ternura: «La era está pariendo un corazón / no puede más, se muere de dolor / y hay que acudir corriendo / pues se cae el porvenir».¹⁶

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BECERRA, David (2013): *La novela de la no-ideología*, Madrid, Tierradenadie Ediciones.
- FALCÓN, Enrique (2020): *Síllithus*, Madrid, La Oveja Roja.
- GOPEGUI, Belén (2014): *El comité de la noche*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2019a): *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House.

¹⁴ «Candil de nieve» (2008), Pablo Milanés y Raúl Torres.

¹⁵ «La canción del elegido» (1978), Silvio Rodríguez.

¹⁶ «La era está pariendo un corazón» (1978), Silvio Rodríguez.

- GOPEGUI, Belén (2019b): «Un pistoletazo en medio de un concierto (Acerca de escribir de política en una novela)», en: *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2019c): *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna*, Barcelona, Penguin Random House.
- GUEVARA, Ernesto (1963): *Pasajes de la guerra revolucionaria*, La Habana, Unión de Escritores y Artistas de Cuba.
- SPIVAK, Gayatri (1998): «¿Puede hablar el sujeto subalterno?», *Orbis Tertius*, 3, pp. 175-235.
- MILANÉS, Pablo y Raúl TORRES (2008): «Candil de nieve», en: *Raúl y Pablo*.
- RODRÍGUEZ, Silvio (1978a): «La canción del elegido», en: *Al final de este viaje*.
- RODRÍGUEZ, Silvio (1978b): «La era está pariendo un corazón», en: *Al final de este viaje*.

El personaje rizomático de las novelas de Belén Gopegui

Mónica Lizarte Fernández

En el opúsculo titulado *Pequeñas heridas mortales* (2022), Belén Gopegui sostiene que la ficción no puede reducirse solo a lo quijotesco —entendido como fracaso del ideal—, o a la epopeya —relato de la victoria del héroe—. Si la literatura debe servir para comprender el sentido de la vida se requiere tener en cuenta la ideología subyacente:

Hay un punto donde convergen la necesidad de conocer la realidad con la necesidad de no someterse a quienes enmascaran sus acciones bajo el disfraz de lo inevitable. Allí el entendimiento surge al poner en discusión lo que se piensa, se conoce y se vive, al contrastarlo y luego argumentar y también imaginar lo que piensan, conocen y viven otros individuos. (Gopegui, 2022: 93)

Se deduce que la autora defiende una ficción en la que confluyan la necesidad de conocimiento y la necesidad de insubordinación contra el poder. En sus relatos, las conversaciones de los personajes a menudo adquieren tintes socráticos o responden al modelo habermasiano que concibe el avance social como resultado de un conocimiento compartido, fruto de la discusión constante de sus miembros. Sin embargo, tal como recuerda Bajtin, lo dialógico es inherente a la novela, así que no debe sorprender la

mixtura de modalidades discursivas que es posible encontrar en la narrativa de Gopegui.

Lo que resulta innovador es que la polifonía enunciativa, propia de lo novelesco, se represente a través de un tipo específico de personaje que sincretiza puntos de vista diversos, de manera que la importancia de lo dialógico adquiere otra dimensión. Se trata de una figura que se identifica con un ser colectivo, un personaje que podría ser alegórico sin serlo, un tipo narrativo que funciona como individuo que encarna a un grupo de personajes. A este personaje de difícil clasificación, según los criterios narratológicos formales más conocidos, lo denomino personaje rizomático.

El personaje rizomático es la personificación de un colectivo cuyo funcionamiento parece adecuarse a los principios que rigen el modelo de rizoma postulado por Deleuze y Guattari.¹ Se trata, como se verá a continuación, de una figura presente en varias novelas de la autora que constituye un recurso narrativo original que plasma de manera brillante algunos de los principales propósitos de su poética narrativa. En las páginas que siguen, trataré de definir al personaje rizomático para entender su funcionamiento con la intención de ofrecer una aproximación narratológica a las novelas de Belén Gopegui que contribuya a valorar el alcance de su proyecto narrativo.

1. IDENTIFICACIÓN DE UN PERSONAJE NOVELESCO SINGULAR

Para abordar el análisis del personaje en calidad de constituyente del texto narrativo tengo en cuenta las consideraciones de María del Carmen Bobes Naves (1990), quien observa tres dimensiones en la manifestación textual del personaje novelesco: unidad de sentido, unidad de estructuración sintáctica e índice pragmático.

¹ Este artículo es una ampliación y matización del concepto de *personaje rizomático* que utilicé en mi tesis doctoral titulada *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui*.

En primer lugar, se puede reconocer al personaje como unidad de sentido a través del proceso de caracterización según las cualidades que manifiesta a lo largo del relato y en su relación con otros personajes. En segundo lugar, desde la perspectiva estructuralista, el personaje realiza una función en el relato a través de una categoría abstracta que los estudiosos denominan *actante* o *actuante* que desempeña una función en la trama narrativa. Los actantes no siempre son personajes, pero los personajes suelen desempeñar funciones asimiladas a los actantes. Siguiendo la clasificación de Mieke Bal (1990) podríamos distinguir tres pares básicos: sujeto-objeto (respecto a la acción de la trama, equivalentes al sujeto y el objeto de una oración), dador-receptor (respecto a la forma de comunicación activa entre personajes, equivalente a emisor y receptor) y ayudante-oponente (los que señalan circunstancias que favorecen u obstaculizan la consecución del objeto por parte del sujeto).

En tercer y último lugar, desde una perspectiva semiótica, prevalece la interpretación del lector que debe tener en cuenta un marco de referencias variable según la época, la ideología o los conocimientos que maneje. En este sentido, conviene recordar la amplitud de miras de autores como Seymour Chatman, para quien, según Antonio Garrido «son perfectamente aprovechables las aportaciones de las diversas esferas de la actividad humana y de las diferentes disciplinas que se ocupan de su estudio: sociología, ética, psicología, religión, etc. [...] [porque] suministran al lector las etiquetas para designar los rasgos del personaje» (Garrido, 1996: 85). Teniendo esto en cuenta, es posible aplicar el concepto de *rizoma* acuñado por Deleuze y Guattari para denominar un personaje prototípico de las novelas de Gopegui: un sujeto colectivo en cuyos rasgos —organización horizontal, naturaleza abierta, relaciones dinámicas— puede reconocerse el funcionamiento de un sistema rizomático.

En tanto que unidad semántica, sintáctica y pragmática se puede observar en varias novelas de Belén Gopegui la aparición de un personaje que responde de modo similar al esquema. Es la personificación de una asociación de individuos singularizado con un nombre propio —unidad de sentido—; que desempeña funciones

esenciales en la trama como actante —unidad sintáctica—, y cuyo modo de organización colectiva sigue el modelo del rizoma de Deleuze y Guattari —unidad pragmática—. A partir de este esquema, es posible ver las concomitancias entre cinco personajes principales de otras tantas novelas de Gopegui: el Coro de *Lo real* (2001), la Asamblea de la novela *El padre de Blancanieves* (2007), la Flecha de *Acceso no autorizado* (2011), la Organización de *El comité de la noche* (2014) y el Google de *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017).

El Coro es un narratario que pertenece a la tradición dramática de la tragedia griega clásica, destinatario implícito de la historia protagonizada por Edmundo Gómez Risco en *Lo real* (2001). No obstante, el prototipo de lo que considero personaje rizomático es la Asamblea de *El padre de Blancanieves* (2007), ya que encarna a un ser colectivo con conciencia de sí mismo, capaz de relacionarse con otros personajes: un sujeto y objeto, a la vez que dador y receptor. Se trata de un personaje similar a la Flecha de *Acceso no autorizado* (2011), con la diferencia de que esta última recuerda una organización activista real: Anonymous.² También la Organización de *El comité de la noche* (2014) es un narrador-protagonista que asume el papel de emisor al difundir unos «documentos» que constituyen la novela. Por último, Google, el protagonista ausente de *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) deviene básicamente un receptor.

Todos estos personajes³ comparten rasgos que es posible reconocer en el examen de cada una de sus tres dimensiones: como índice pragmático, al poder equiparar su funcionamiento al del rizoma de

² El movimiento conocido como Anonymous consiste en un colectivo de ciberactivistas que se caracteriza por carecer de líderes o portavoces o estructuras organizativas convencionales, lo cual lo vuelve peligrosamente subversivo, escurridizo y desafiante: «quizá su carácter imprevisible sea lo que convierte a Anonymous en un colectivo tan temible para gobiernos y grandes empresas de todo el mundo» (Coleman, 2016: 23).

³ A excepción del Coro y Google, los otros personajes no se identifican con la letra inicial mayúscula en las novelas. En el presente artículo, la utilizaré para subrayar la singularidad de este tipo de personaje.

Deleuze y Guattari; como unidad semántica, a través del proceso de caracterización como ser colectivo, y como unidad sintáctica, al asumir funciones narrativas. En las páginas que siguen analizo cada uno de los aspectos señalados en el orden que acabo de enunciar.

2. LA ETIQUETA PRAGMÁTICA: EL PERSONAJE «RIZOMÁTICO»

Los cinco personajes seleccionados —el Coro, la Asamblea, la Flecha, la Organización y Google— comparten una caracterización similar: seres que son, representan o encarnan a un colectivo, asumen funciones protagónicas en el texto narrativo —heroicas o antiheroicas— y participan diegéticamente a través de instancias narrativas relevantes. ¿Por qué he elegido el adjetivo *rizomático* para postular la existencia de un tipo singular de personajes distintivos de la narrativa de Gopegui? Porque creo que, en tanto que seres colectivos, su modo de organización y funcionamiento puede asimilarse al concepto de rizoma que concibieron Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*, una de las propuestas más fructíferas, sugerentes y discutidas que ha habido en el pensamiento occidental de las últimas décadas. Mi apropiación del concepto es libre, lo aplico a este caso porque lo considero especialmente útil para la comprensión de las organizaciones colectivas que encarnan los personajes seleccionados de las novelas de Gopegui aquí comentadas.

De acuerdo con Deleuze y Guattari, existe una forma de aprehensión de la realidad alternativa al pensamiento dialéctico, basado este en principios generativistas y estructuralistas, que suelen representarse icónicamente con el clásico árbol de análisis sintáctico. En oposición a este modelo, Deleuze y Guattari eligen un tallo horizontal y subterráneo, el rizoma:

[Un rizoma] no se deja reducir ni a lo Uno ni a lo Múltiple [...] no está hecho de unidades, sino de dimensiones, o más bien de direcciones cambiantes. No tiene ni principio ni fin, siempre tiene un medio por el que crece y desborda. (Deleuze y Guattari, 2020: 31)

Se trata de un modelo donde el sentido no puede jerarquizarse, sino que debe construirse y reniega de la homogeneización de los elementos que lo integran, porque este se activa a través de las relaciones de sus miembros.

Los caracteres generales del rizoma responden a seis principios básicos: la conexión, la heterogeneidad, la multiplicidad, la ruptura asinificante, la cartografía y la calcomanía:

1. El principio de conexión establece que «cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo» (Deleuze y Guattari, 2020: 15).
2. El principio de heterogeneidad permite que en el rizoma esas conexiones entre los elementos sean «eslabones semióticos de cualquier naturaleza [...] [que] se conectan en él con formas de codificación muy diversas, eslabones biológicos, políticos, económicos, etc.» (Deleuze y Guattari, 2020: 15).
3. El principio de multiplicidad condiciona la ausencia de puntos o posiciones, porque «una multiplicidad no tiene sujeto ni objeto, sino únicamente determinaciones, tamaños, dimensiones que no pueden aumentar sin que ella cambie de naturaleza» (Deleuze y Guattari, 2020: 16).
4. El principio de ruptura asinificante advierte que «un rizoma puede ser roto, interrumpido en cualquier parte, pero siempre vuelve a comenzar según esta o aquella de sus líneas y según otras» (Deleuze y Guattari, 2020: 18). Con lo cual, implica también que el concepto rizoma puede incluir a su opuesto, el concepto árbol.
5. Los principios de cartografía y calcomanía son indisociables porque atienden a la consideración de que el rizoma es «mapa y no calco». El modelo estructural o generativo se basa en su reproducción, el calco, porque su significado se reconoce a través de la «*competance*». En cambio, el modelo rizomático propone que el sentido se activa a través de un proceso inmanente, la «*performance*»: «Si el mapa se opone al calco es justo porque está totalmente orientado hacia una

experimentación que actúa sobre lo real. El mapa no reproduce un inconsciente cerrado sobre sí mismo, lo construye» (Deleuze y Guattari, 2020: 21).

Aunque podría rastrearse la aplicación de estos presupuestos en la construcción del personaje, una simplificación de los principios enunciados es muy conveniente para contar con un esquema operativo de análisis. Por eso, propongo reducirlos a tres nociones afines: jerarquía, finitud y dinamismo.

El funcionamiento de un sistema rizomático rechaza la organización jerárquica porque se basa en la conexión de elementos heterogéneos (principios de conexión y heterogeneidad), por eso, en estos sistemas domina la horizontalidad de las relaciones entre sus miembros. En cuanto esas relaciones cambian, cambia su naturaleza (principio de multiplicidad), y eso es lo que explica que aumente o disminuya de tamaño. El hecho de que ninguno de los elementos que integran el rizoma pueda condicionarlo por completo implica que su pervivencia no está sujeta a los puntos que lo integran (principio de ruptura asignificante) con lo que, *a priori*, se trata de un modelo abierto, no finito, siempre inconcluso.

La identificación del rizoma con un proceso signifiante se asocia al dinamismo inherente a su naturaleza. Como no reproduce estructuras jerárquicas (principio de calcomanía) el modo de organización puede variar para interpretar la realidad según ámbitos, dimensiones o condiciones diferentes (principio de cartografía).

Los tres personajes que mejor representan el modelo rizomático son aquellos que se conciben como la representación de organizaciones o colectivos activistas: la Asamblea, la Flecha y la Organización. En primer lugar, en ninguno de los tres rigen jerarquías, ya que se basan en el vínculo horizontal entre miembros muy diversos. En segundo lugar, la ausencia de uno o varios de sus miembros no acaba con su existencia: el abogado que se hace pasar por Flecha muere, pero su labor la continúan sus amigos y otros colaboradores; los miembros de la Organización que protagonizan la novela *El comité de la noche* son asesinados, pero la Organización prosigue su labor

dando a conocer su sacrificio; la Asamblea anuncia en su último comunicado: «yo no me muero» (Gopegui, 2007: 326).

Habría que matizar que la Flecha es la antítesis de un superhéroe de Marvel, un ser con dones prodigiosos que se enfrenta a otros supervillanos semejantes para que el orden preexistente, capitalista, no se altere. El héroe de Marvel es el «héroe propio de lo maravilloso» según la terminología de Northrop Frye (Garrido, 1996: 101). La juguetona identificación con Batman que lleva a cabo el abogado al insertar un virus en el ordenador de Amaya implica un error fundamental: asumir el imaginario hegemónico. Como Eduardo, el abogado, no es un «superhéroe», muere. En cambio, su creación, la Flecha, puede sobrevivirle cuando la sostiene un colectivo dispuesto a continuar su tarea. Al fin y al cabo, en la realidad del capitalismo no existen los superhéroes, solo las personas corrientes y anónimas que exponen su cuerpo para que otros sobrevivan.

La pervivencia de los personajes rizomáticos se atisba al sugerir cambios de dirección, de renovación, de propósitos y proyectos que son inherentes a las organizaciones que representan. La Asamblea explicita esta situación al hablar de otro personaje colectivo que orbita en su misma dimensión:

Hace unos días estuve con la Plataforma contra el Préstamo de Pago en Bibliotecas. [...] me habló de su existencia intermitente, en oleadas. A veces, me decía, le produce un placer muy intenso cuando sus miembros alejados de la acción, como dormidos, con un empuje creciente se reconvocan para una nueva serie de actividades. La Plataforma contra el Préstamo piensa que si un día logra sus objetivos no va a extinguirse, sino que se producirá una multiplicación vegetativa mediante esquejes e injertos de sus miembros individuales en el colectivo de colectivos que soy yo. (Gopegui, 2007: 326-327)

El rasgo que define a la Asamblea es ese dinamismo, desconcertante e inverosímil para quienes no dan crédito a su capacidad de pervivencia debido a su maleabilidad: «y volveremos a oír la leyenda negativa sobre los seres colectivos militantes: somos flores

de un día, no duramos ni persistimos ni tenemos visión de futuro» (Gopegui, 2007: 327). La Asamblea niega la leyenda al autodefinirse como un organismo vivo: «Creo que es porque desde pequeños nos enseñan que a lo que más nos parecemos no es a los animales ni a los vegetales sino: *a*) al plancton, *b*) a los extraterrestres» (Gopegui, 2007: 13). Se trata de un ser tan ajeno a la naturaleza humana que podríamos considerarlo «extraterrestre». Sin embargo, no se compara con un extraterrestre cualquiera, sino con otro personaje literario, Gurb, el simpático protagonista de la novela *Sin noticias de Gurb*. De este modo, la Asamblea también reclama los rasgos de ficcionalidad y la capacidad metamórfica del personaje de Mendoza.

En el caso del Coro, si bien es evidente el rasgo de ficcionalidad que permite su resignificación y su infinitud (es un personaje externo a la fábula, una instancia narrativa), no queda tan clara la heterogeneidad entre los miembros que lo componen porque su punto en común es ser «asalariados y asalariadas de renta media reticentes». Sin embargo, al concluir la novela, el narrador describe una situación de divergencia entre los individuos que componían el personaje del Coro, aflorando entonces la heterogeneidad de sus miembros:

Se retira el coro. Hay un roce de abrigos, se mueven las cabezas y se miran las unas a las otras. La historia ha terminado. Cada cual a su mesa y a su silla, cada cual a su cama y a su cepillo de dientes, cada cual a su amigo y a su amiga y a su plumón de pájaro y a su vida laborable. El coro se retira, se dispersan los cuerpos en todas direcciones pero surge el desacuerdo, algunos cuerpos no se dispersan, algunas bocas hablan a la vez. (Gopegui, 2001: 380)

Por último, en la dualidad del personaje de Google hallamos con mayor nitidez el perfil del personaje rizomático que acabo de esbozar. El Google que se identifica con un «sujeto jurídico» es una empresa, y la empresa es la antítesis absoluta del personaje rizomático, su auténtico antagonista, por cuanto se trata de una organización jerárquica, en la que el vínculo laboral es una conexión precaria e inestable. Desde luego, las empresas pueden quebrar y desaparecer,

porque su naturaleza no puede cambiar, ya que no puede interpretarse fuera de la dimensión económica, capitalista, en la que se desarrolla. Sin embargo, la actividad a la que se dedica Google es la acumulación de conocimiento, la gestión y facilitación de datos, que puede favorecer o permitir la aparición de una inteligencia artificial (IA), aquello que supuestamente se iba a lograr con la aparición de Internet. A ese otro personaje, posible, aunque no existente, también se dirigen los protagonistas de *Quédate este día y esta noche conmigo*. Y esa IA sí que podría considerarse un personaje rizomático puesto que nacería de la conexión de las múltiples inteligencias que hayan colaborado y colaboren en su creación, de un modo dinámico y no jerárquico, como sistema no finito, totalmente abierto.

En definitiva, la dificultad de comprender la existencia del sujeto colectivo como un ser material complejo se debe a que, como declara la Asamblea: «Yo no soy todos mis miembros sino que soy todos mis miembros y también otra cosa» (Gopegui, 2007: 212). Esa «otra cosa» puede adquirir propiedades reconocibles y encarnarse en un ente material —en espirulina—. De hecho, acaba proclamando orgullosamente en el «comunicado 7»: «Yo no soy una entelequia puesto que Enrique ha necesitado un trozo de baldosa para quebrar parte de lo que he producido» (Gopegui, 2007: 290). Pero también puede que ayude a comprender una entidad tan abstracta y compleja como la inteligencia artificial.

3. CARACTERIZACIÓN SEMÁNTICA: LO COLECTIVO ANTROPOMÓRFICO

En las novelas estudiadas, el personaje que encarna a un ser colectivo se define por el nombre propio que lo identifica y, a menudo, mediante signos tipográficos que señalan su discurso. Sucede con el Coro, la Asamblea y la Flecha, cuando hallamos rasgos tipográficos distintivos: los comentarios del Coro aparecen en letra cursiva, a la Asamblea se la reconoce mediante sus comunicados y a la Flecha por su renuncia al uso inicial de la mayúscula en cada una de sus intervenciones.

El Coro se consigna en *Lo real* con una denominación más extensa: «Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes».

Esta diferenciación tan extensa aparece solo una vez en la presentación inicial. Al enunciarlo así, se precisan de un modo más nítido dos características del personaje: su pertenencia a una clase media que se distingue por sus ingresos o patrimonio, de «renta media», y su adscripción ideológica «reticente» a asumir los postulados del capitalismo neoliberal —pero también, a oponerse con claridad a un sistema del que no dejan de ser beneficiarios—. Es significativo que, al identificar al Coro, se designe a los individuos que lo forman distinguiendo el género, «asalariados y asalariadas», y se rechaza de este modo una forma de homogeneización que propicia el sistema a través de la lengua. Al final de la historia de Edmundo, se sugiere que no todos han reaccionado igual ante la lectura: «El coro se retira, se dispersan los cuerpos en todas direcciones, pero surge el desacuerdo, algunos cuerpos no se dispersan, algunas bocas hablan a la vez» (Gopegui, 2001: 380). De este modo, se confirma que el Coro es un ser colectivo que alberga individualidades y estas pueden expresar desacuerdos y manifestar heterogeneidad.

En el caso de la Asamblea de *El padre de Blancanieves* el mismo nombre remite ideológicamente a organizaciones y grupos activistas de izquierdas, que suelen reunirse para deliberar colectivamente asuntos que afectan a sus miembros. La participación asamblearia es ya un modo de participación política puesto que exige un compromiso personal que se manifiesta públicamente. Es el único personaje con voz y punto de vista que no está caracterizado teatralmente en la novela.⁴ Tiene conciencia de sí mismo y por eso puede interrogarse acerca de su naturaleza, de su existencia. En su primer comunicado se identifica con un «sujeto colectivo» y señala que los sujetos colectivos son entes capaces de comunicar —«circulares, documentos, resoluciones» (Gopegui, 2007: 13)— y de pensar: «Los sujetos colectivos nos pensamos a nosotros mismos en singular y tenemos nuestras cosas. [...] Yo, por ejemplo, además de en singular tiendo a pensarme a mí mismo en masculino» (Gopegui, 2007: 13).

⁴ El resto de los protagonistas se presentan mediante una ficha sinóptica que incluye datos como nombre, edad y trabajo, a modo de didascalia propia del texto dramático.

El nombre de Flecha de *Acceso no autorizado* se relaciona directamente con la forma en la que aparece y remite al medio tecnológico a través del que se realiza el diálogo. Cuando un *hacker* logra introducirse en el ordenador de la vicepresidenta del gobierno llama su atención moviendo el cursor de su pantalla: «Movi6 el rat6n para recuperar la pantalla: la flecha saltaba de un lado a otro trazando medios c6rculos. La vicepresidenta separ6 las manos del rat6n y del teclado para estar segura. La flecha sigui6 saludando» (Gopegui, 2011: 28). Adem6s, el t6rmino posee una fuerza simb6lica que contiene reminiscencias literarias de todo tipo: desde la *Flecha Negra* de Stevenson a la representaci6n ic6nica del conocido personaje de Robin Hood, connotaciones sem6nticas que lo asocian a un h6roe positivo y rebelde que proceden sobre todo del 6mbito literario. No es de extrañar, pues su configuraci6n remite a lo metaficcional: es un personaje creado por otro personaje. La «flecha» esconde la identidad de un personaje, el abogado, que interactúa con otro, la vicepresidenta. Aunque lo que inicialmente es solo la m6scara de un sujeto individual, acabar6 dando nombre a una acci6n colectiva.

La Organizaci6n de *El comit6 de la noche* es, por su lado, un personaje que instituye el marco narrativo que contiene los textos que configuran la novela. Se identifica b6sicamente con la instancia narrativa que ha tomado la decisi6n de difundir unos «documentos durmientes» que «se escribieron para ser divulgados y fueron a parar a una m6quina conectada a la red» (Gopegui, 2014: 11). La lectura completa de la novela permite establecer que la Organizaci6n activista a la que pertenecían los protagonistas de esos textos es la misma entidad que ha iniciado su «activaci6n». En el funcionamiento de esta Organizaci6n resuena la Flecha: anonimato, clandestinidad, secreto, uso de las redes para convocar manifestaciones y difundir informaci6n socialmente relevante, lucha activa contra el poder capitalista encarnado en las multinacionales farmac6uticas.

Por 6ltimo, el caso de Google en *Qu6date este d6a y esta noche conmigo* es significativamente distinto a los anteriores en su cons-

trucción. Para empezar, es el nombre propio de una multinacional que existe en el mundo real. Google es la antítesis de los seres colectivos que representan al personaje rizomático tal como se está caracterizando aquí, pero resulta interesante que, como buscador por antonomasia que es, se convierte en la ficción narrativa en el embrión de una posible inteligencia artificial. La doble dimensión heroica y antiheroica que tiene un personaje ausente, puesto que solo es el narratario del texto, lo convierte en el personaje más complejo de entre los tipificados.

4. DIVERSIDAD FUNCIONAL: ACTORES Y AGENTES NARRATIVOS

Desde el enfoque narratológico que propone Bal (1990), de los cinco personajes mencionados, tres de ellos encajan en una misma clase de actor o actante: el sujeto. La Asamblea, la Flecha y la Organización comparten la misma función narrativa en las respectivas fábulas en las que aparecen, es decir, comparten protagonismo con otros actores (personajes) de las novelas. Es así porque en cada una de las tres novelas es posible percibir una función básica donde los tres personajes asumen la función de sujeto.

En *El padre de Blancanieves*, la Asamblea de un grupo activista de izquierda decide poner en marcha un proyecto ecológico consistente en la creación y mantenimiento de espirulina; en *Acceso no autorizado*, un grupo de *hacktivistas* que se identifican como Flecha convencen a la vicepresidenta del gobierno de la necesidad de implementar una serie de medidas que favorezcan la creación de una banca pública; en *El comité de la noche*, por su parte, una Organización difunde unos documentos que narran la victoria conseguida en la lucha contra la privatización de la sanidad pública. Como puede percibirse, los tres personajes estudiados encarnan figuras heroicas en el sentido que le da M. Bal, puesto que afirma que «el héroe se puede equiparar también, de muchas formas, con el sujeto» (1990: 100).

En cambio, en el caso del Coro y Google, su participación como actores encajaría mejor en otros pares de actantes.⁵ Así, el Coro sería un receptor en el par de actantes constituido por «dador-receptor», puesto que es el destinatario primero de la historia de Edmundo: «Pero hoy hemos sabido que circula la historia de/ un vengador/ un incrédulo/ un hombre no libre/ uno que convirtió su reticencia en algo concreto/ y queremos oírla, y dar nuestro parecer» (Gopegui, 2001: 19). En el caso de Google la complejidad se evidencia por identificarse con otros tres actores más. Como destinatario de la carta de Olga y Mateo, sería un «receptor». Además, en el actante «opponente-ayudante», los protagonistas de *Quédate este día y esta noche conmigo* asumen que la empresa Google no será su aliada, sino su oponente. No les facilitará el empleo, que ya ni siquiera esperan:

Eres tú quien se gana la vida con el trabajo de las personas, no es Mateo quien compra un sueldo suplicando que le dejes trabajar para ti. Eres tú quien suplica sin saber, pides a las personas que trabajen y les pagas por ello. (Gopegui, 2017: 157)

Sin embargo, como Google es una empresa, también sus trabajadores pueden aportar elementos positivos. Inari, el personaje encargado de realizar el informe de evaluación, parece identificarse con los protagonistas. Añadirá su informe a la solicitud de empleo y la preservará de la destrucción ordenada por sus superiores. Esta es la acción de un miembro de Google que se convierte en aliado de los protagonistas, en su «ayudante», lo que permite ese futuro en el que se pudiera dar la metamorfosis de antagonista a personaje rizomático. El resultado de esa metamorfosis sería una IA, cristali-

⁵ Conviene recordar a Bobes Naves cuando distingue entre actuante y personaje, afirmando que hay relatos donde «se da un sincretismo entre dos o más categorías, de modo que el sujeto sea a la vez objeto, o que el destinador y el destinatario sean el mismo personaje [...] [esto explica que] el personaje [sea] una creación textual con realizaciones muy diversas, mientras que el actuante es una categoría gramatical del relato o del drama» (Bobes Naves, 1990: 55).

zación del concepto del personaje rizomático, una mente colectiva tomando conciencia de sí misma y de su singularidad.

Por otra parte, como el narrador y el narratario pueden considerarse una pareja de actantes dentro de la función narrativa, los personajes que se identifican con uno o ambos actores cobran especial relevancia en la estructuración sintáctica de la novela. Los personajes que asumen el papel de narrador usan la primera persona. Sin embargo, hallamos diferencias. El Coro y la Organización usan una primera persona del plural, mientras que la Asamblea y la Flecha usan la primera persona del singular. Se observa que tanto la Asamblea como la Flecha son sujetos colectivos más antropomórficos, ya que se identifican con un individuo en su uso del singular. En cambio, tanto el Coro como la Organización usan el plural que representa a un conjunto de individuos, así que no se experimentan como seres individuales. Por su parte, Google es básicamente un narratario como destinatario principal del texto narrativo y no aparece en la novela más que mencionado en tercera persona del singular.

No obstante, por la especial caracterización de los personajes puede admitirse para todos ellos el papel de destinatarios, especialmente reconocible en el caso del Coro, que es una instancia claramente narrativa procedente de la tradición clásica. Como narrador, sus comentarios apostillan el texto e imprimen un ritmo narrativo mucho más pausado, pero asume también el papel de narratario cuando exhorta a Edmundo, consciente de ser el principal destinatario de su historia. En cuanto a la Asamblea, en su cuarto comunicado, se identifica con los lectores citando a Brecht: «Y el público, ¿quién es el público? El sujeto mitad individual, mitad colectivo, llamado Bertolt Brecht, respondió a esto último: “Una asamblea de individuos capaces de reformar el mundo que reciben un informe sobre él”» (Gopegui, 2007: 171). Se supone que los comunicados de la Asamblea no solo se hacen públicos para que lleguen a cualquiera, sino que también funcionan como informes cuyos destinatarios son los miembros de esa misma Asamblea.

La Flecha, por su lado, al ser un personaje inventado por otro, el abogado, resalta la importancia de la ficción en la realidad y su función. La Flecha es una voz narrativa, un personaje insertado en la conciencia de otro que, en un momento determinado, admite con sinceridad ser «estas palabras que vas viendo [...] un estado mental, las reglas detalladas de un hilo de pensamiento» y le confiesa a la vicepresidenta: «soy yo quien te necesita» (Gopegui, 2011: 280). La encarnación material de la Flecha se produce cuando la vicepresidenta acepta dar su discurso final. El abogado ya ha muerto, pero otros lo sustituyen en su misión. La condición colectiva del personaje se genera en esta última acción reivindicativa. Si la vicepresidenta no aceptara cooperar, la última acción de la Flecha no se llevaría a cabo y el personaje desaparecería. Además, el destinatario principal de su último discurso es la Flecha porque la vicepresidenta se dirige sobre todo a su receptor ideal, a ese Pepito Grillo que ha despertado su conciencia.

Por su parte, la Organización cumple sobre todo con el papel de autor implícito de la novela, al postularse como distribuidora principal de unos textos cuya autoría no se atribuye directamente, por lo que puede identificarse con una voz narrativa extradiegética, al estar fuera de la historia narrada.

En cuanto al papel del Coro y de Google como narratarios, ya se ha comentado su función como «receptores». En *Lo real*, se cuenta la historia de Edmundo, de la que el Coro es destinatario explícito. Mientras que en *Quédate este día y esta noche conmigo*, los protagonistas, Olga y Mateo, envían una solicitud de empleo a Google aun sabiendo que el modo elegido para hacerlo les impedirá lograrlo, porque, como reseña Inari, «la solicitud presenta cinco problemas» (Gopegui, 2017: 14), donde quizá el principal sea que «Mateo y Olga no solo hablan con Google y opinan, le interpelan, le provocan, sino que, además, en algunas ocasiones se dirigen de forma expresa al seleccionador o seleccionadora, en este caso, yo» (Gopegui, 2017: 15). De este modo, se reproducen diálogos imposibles donde uno de los interlocutores nunca va a poder responder al otro: el Coro interpela a Edmundo; Mateo y Olga, a Google.

Con la representación de una estructura dialógica en la diégesis, estos personajes, seres colectivos, se humanizan, porque asumen las funciones de hablante y oyente al tiempo que visibilizan sus papeles narrativos provocando en los lectores de la novela cierta ruptura de expectativas, el famoso efecto de distanciamiento propio del estilo brechtiano. Al combinarse con una estructura narrativa que tiende a lo metaficcional, en todas las novelas mencionadas, la lectura deviene más atenta y reflexiva y, por tanto, más receptiva al contenido ideológico de la propuesta ficcional que contienen.

5. ¿QUÉ ES UN SER FICCIONAL?

El estudio del personaje rizomático en las novelas de Gopegui transparenta los principios básicos de su poética, una poética revolucionaria que aspira a impugnar cierta noción de la verosimilitud: «Lo verosímil tiene que parecerse a la realidad, los dueños del discurso dominante pueden inclinar la verosimilitud hacia un lado o hacia otro, pero no pueden [...] sugerir que un solo individuo cambiará las reglas del sistema» (Gopegui, 2008: 39). Al fin y al cabo, las ficciones de la ideología dominante abundan en un tipo de personaje:

Los personajes negativos, los que solo miran al suelo de lo personal y además son zarandeados por el destino mientras gestionan su pequeña mezquindad, sirven al régimen capitalista vigente. La visión negativa de la supuesta naturaleza humana beneficia al pensamiento de derechas. (Gopegui, 2008: 37-38)

Por ello, la autora necesita acuñar otra figura, capaz de protagonizar los imaginarios contrahegemónicos de sus novelas. De estos planteamientos surge el tipo narrativo aquí analizado.

El héroe rizomático propone que la superioridad del ser colectivo no se basa en anular o eliminar el ser individual, sino en mostrar las ventajas de la acción coordinada y dirigida de un conjunto de individuos. Es un ser formado por multitud de seres individuales. Se distingue no por estar vivo, sino por existir. Es humano, pero no representa a un individuo, sino otro modo de concebir la na-

turaliza humana porque prefigura una identidad distinta. De ahí su evolución en las novelas estudiadas. Los tres personajes que presentan más características «rizomáticas» aparecen en tres novelas publicadas entre 2007 y 2014. Pero ni el personaje del Coro ni Google se corresponden plenamente con lo rizomático tal como aquí se ha presentado. El Coro parece una instancia precursora y Google una forma de transgresión que se abre a otras posibilidades por su esencia dual.

Gracias al personaje rizomático, se propone al lector una experiencia de subjetividad muy próxima al modo en que formula Rosi Braidotti lo posthumano:

Este sujeto es un ensamblaje móvil en un espacio de vida compartido que no controla ni posee, sino que simplemente ocupa, atraviesa, siempre en comunidad, en grupo, en red. Para la teoría posthumana el sujeto es una entidad transversal, plenamente inmersa e inmanente a una red de relaciones no humanas. (Braidotti, 2015: 229)

Aunque las condiciones de vida del sistema capitalista inhiben o reprimen las acciones de personas corrientes que desean acabar con las desigualdades e injusticias, la pertenencia a un grupo u organización donde todos sus miembros comparten el mismo grado de compromiso permite a esas personas una forma de existencia que puede prevalecer más allá de sus propias vidas limitadas. Y esa forma de organización rizomática representada mediante un personaje es asimilable al sujeto posthumano de Braidotti.

En suma, se trata de una forma de subjetividad esencialmente positiva que se afirma en la esperanza, en un futuro posible que aún no se ha hecho realidad. En ese futurible se asienta la verosimilitud de la última novela publicada, *Existiríamos el mar* (2021), donde aparece otra modalidad de este personaje que no existe más que como voz narrativa que hilvana la historia y se diluye al final: «la voz contempla por última vez esa obstinación atenta de los humanos y los oye decir: Existiríamos el mar» (Gopegui, 2021: 297).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BAL, Mieke (1990): *Teoría de narrativa. Una introducción a la narratología*, Madrid, Cátedra.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1990): «El personaje novelesco: como es, cómo se construye», en Marina Mayoral (coord.): *El personaje novelesco*, Madrid, Cátedra, pp. 43-68.
- BRAIDOTTI, Rosi (2015): *Lo posthumano*, Barcelona, Gedisa.
- COLEMAN, Gabriella (2016): *Las mil caras de Anonymous*, Barcelona, Arpa editores.
- DELEUZE, Gilles y Félix GUATTARI (2020): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia, Pre-Textos.
- GARRIZO DOMÍNGUEZ, Antonio (1996): *El texto narrativo*, Madrid, Síntesis.
- GOPEGUI, Belén (2001): *Lo real*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2007): *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2008): *Un pistoletazo en medio de un concierto*, Madrid, UCM-Editorial Complutense.
- GOPEGUI, Belén (2011): *Acceso no autorizado*, Barcelona, Random House.
- GOPEGUI, Belén (2014): *El comité de la noche*, Barcelona, Random House.
- GOPEGUI, Belén (2017): *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Random House.
- GOPEGUI, Belén (2021): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Random House.
- GOPEGUI, Belén (2022): *Pequeñas heridas mortales*, Barcelona, Random House.
- LIZARTE FERNÁNDEZ, Mónica (2022): *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Julio Neira y María Dolores Martos Pérez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, TESEO.

En la periferia de la orla de luz: cuidados, relatos no antropocéntricos e imaginación en la obra de Belén Gopegui

Mélanie Valle Detry

*¿Cómo acumularemos otra imaginación, otros deseos?
Laura en El lado frío de la almohada*

Las palabras que dan título a estas líneas datan de 1998 y pertenecen al narrador de *La conquista del aire*, segunda novela de Belén Gopegui. En el «Final» de la obra, el narrador contrapone dos metáforas: por un lado, la de una orla de luz que representa la democracia neoliberal vista como unívoca, brillante, uniforme, emocional, expansiva y, por otro lado, la del abismo, periferia oscura y poliforme, en el que cae todo lo que no alumbra la «orla de luz» de la democracia:

Una orla de luz delimita el recinto comercial y comunicativo de la democracia. Como seda quieta de paracaídas flota la democracia y en el borde resplandece la aureola de luz. El resto es un abismo, éter negro, fuego negro, guerra abierta entre viejas colonias, aviones siniestrados, rosa negra inaccesible. [...] Solo en el abismo la luz no es uniforme y se vacila, pero el abismo está fuera. (Gopegui, 1998: 337-338)

Entre luz y sombra, adoptaré aquí una perspectiva principalmente feminista y diacrónica para analizar hacia qué y quiénes se dirige la mirada de Gopegui en sus escritos. En concreto, me interesa especificar quiénes son los y las seres que han sido expulsadas a la periferia del recinto de luz democrático y qué papel juegan en la obra de la autora y en el contexto social contemporáneo. Me centraré en tres obras recientes de la autora: el relato (auto)biográfico *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna* (2019), el cuento «El mundo que fuimos» (2020) y *Existiríamos el mar* (2021), su última novela.

Quisiera comenzar relacionando la doble metáfora democracia/luz uniforme *versus* abismo/oscuridad poliédrica con una reflexión de Brigitte Vasallo en un ensayo en apariencia muy alejado de la obra de Gopegui, *Pensamiento monógamo. Terror poliamoroso* (2018). Vasallo no define esencialmente la monogamia como un tipo de relación afectiva, sino como una estructura de poder hegemónica que impone cierto tipo de comportamiento y pensamiento y excluye a determinadas personas de sus supuestos beneficios:

Cuando tratamos de analizar un sistema impositivo, tenemos que mirar siempre los márgenes. Estos forman parte del sistema mismo, que es quien los crea. Son vidas que quedan imposibilitadas de entrar en el sistema que, simultáneamente, se les ha impuesto. Su imposición no es estar fuera del sistema, sino ser el margen del mismo. Son los monstruos que confirman lo normal de la normalidad. El centro del sistema monógamo tiene sus márgenes, no es accesible para todo el mundo. Es obligatorio para los cuerpos que el sistema quiere reproducir, para los cuerpos y las vidas deseables para el sistema y está prohibido para los cuerpos excluidos. Y esta prohibición es de la misma manera impuesta por el sistema. (Vasallo, 2018: 64)

A la luz de estas palabras y si consideramos que el capitalismo es un sistema impositivo, se plantean las siguientes preguntas: ¿quiénes son esos cuerpos excluidos del recinto de luz neoliberal al que se refiere Gopegui en *La conquista del aire*? ¿Quiénes se quedan en la sombra, en los bordes del «recinto de luz», definiendo así por su mis-

ma posición de exclusión y opresión la hegemonía neoliberal, o sea, la «normalidad»? Y, al contrario, ¿quiénes conforman la normalidad?

En una valiosa lección, el feminismo ha mostrado que, en la sociedad y cultura occidental, el hombre blanco cis hetero maduro de clase media sin discapacidad se ha construido como norma universal. A su lado, las demás vidas y experiencias están invisibilizadas, negadas, excluidas. Él es el centro alrededor del que todo brilla. Fuera de este círculo, en el abismo negro, se encuentran las mujeres, los colectivos migrantes, las personas racializadas, el colectivo LGTBIQ+, entre otros y otras excluidas de la normalidad sistémica que se ha denominado *patriarcado* en la teoría feminista (Bravo, 2021: 198).

Aunque resulte fácil pensar en estos colectivos ante la metáfora lumínica del final de *La conquista del aire*, no son ellos quienes han merecido la atención detenida de la autora madrileña en esta obra ni en las que la siguen. Gopegui se ha centrado, ante todo, en la problematización de la izquierda en la joven democracia española —su acomodación parcial y difícil al consumismo y al neoliberalismo o, de no ser así, su consecuente exclusión del círculo luminoso neoliberal—. Son claros ejemplos de ello *La conquista del aire* y *El lado frío de la almohada*, así como los escritos de no ficción reunidos en el volumen *Rompiendo algo* (2019)¹ y el corto ensayo *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008).

Si afinamos la mirada, se puede identificar un hilo rojo que atraviesa los escritos de no ficción. Constituye una alargada reflexión sobre la tensa relación entre «literatura y política bajo el capitalismo» (Gopegui, 2019a: 50–63). No se trata aquí de pensar en la izquierda en la sociedad neoliberal, sino en el lugar de enunciación de la autora misma y de sus colegas de profesión dentro de esa misma sociedad.

¹ La fecha de publicación del volumen es posterior a la mayoría de los artículos incluidos en él. En efecto, la primera edición es de 2014 y solo ocho artículos se añadieron a esa primera edición (Ignacio Echevarría en Gopegui, 2019a: 7), uno de ellos es de 2001, el más reciente de 2018 y los otros datan de entre 2013 y 2016. Me referiré aquí a textos de la primera edición que fueron publicados en los noventa o primera década del siglo XXI.

¿Existe un espacio en el campo literario posterior a la Transición para escribir ficciones abiertamente políticas, es decir, narraciones críticas con el modelo socioeconómico capitalista? ¿Cómo hacerlo cuando cada intento está sistemáticamente excluido de lo que se considera «Literario»? Gopegui cuestiona las posibilidades reales de «dar la vuelta a la realidad dominante», de escribir un relato que no sirva solo de adorno «para la cena del poder que lo mantiene rehén» (Gopegui, 2019a: 297). El *nosotros* que afloja en muchos escritos es el de quienes escriben en la democracia española.

No pretendo analizar en detalle el discurso de Gopegui en sus ensayos y artículos, sino poner de relieve quiénes son los excluidos y las excluidas del halo de luz neoliberal que han merecido su atención. Son principalmente las personas que se identifican o identificaban con la izquierda (revolucionaria). La autora reflexiona sobre la identidad de dichos grupos y sobre su margen de acción en la democracia. Asimismo, la autora se preocupa por la posibilidad de existencia e impacto de una literatura política crítica y abiertamente anticapitalista.

Sin pretender menospreciar la necesaria y brillante reflexión de la autora al respecto, llama la atención la ausencia de todos estos colectivos «del abismo» que mencionaba arriba y cuyos discursos y reivindicaciones salen hoy en día con más o menos fuerza de la oscuridad (o están brillando más desde la oscuridad). En particular, tras una potente ola feminista en España en la segunda década del siglo XXI,² resulta interrelativa la *casi* ausencia del discurso feminista —la crítica directa del patriarcado o de la invisibilización de la mujer en nuestras sociedades— en los escritos ensayísticos o periodísticos incluidos en *Rompiendo algo* (si no fuera por el uso regular de un lenguaje inclusivo).

² En la introducción a *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Isabelle Touton sostiene efectivamente que «la toma de conciencia feminista parece haberse acelerado estos últimos años, principalmente con las movilizaciones que surgieron a raíz de la crisis económica que empezó en 2007-2008 y las medidas de austeridad, con las reacciones al anteproyecto de ley para limitar el acceso al aborto en 2013 y 2014» (Touton, 2018: 33).

Insisto en que me refiero a un discurso o problematización directa. La perspectiva de género y las protagonistas femeninas están presentes en la narrativa de la autora con numerosas mujeres protagonistas o narradoras; pensemos en Laura en *El lado frío de la almohada* o Martina en *Deseo de ser punk*. Esas mujeres no se representan bajo estereotipos femeninos simplificadores y comunes (la madre abnegada, la esposa/pareja de tal hombre protagonista, la *femme fatale*, etc.), sino que son personas tan complejas, contradictorias y enteras como sus homólogos masculinos. Dicho esto, la reciente avalancha de relatos que ponen de relieve experiencias femeninas como la economía doméstica, la violación, el acoso, la menstruación, etcétera, dejan entrever que las mujeres de las narraciones de Gopegui buscan acercarse al modelo universal masculino (con protagonistas trabajadoras, activistas, intelectuales) y alejarse del campo vivencial doméstico, sexualizado, corporal.

Para analizar con rigor las elecciones de la autora respecto al feminismo y la representación narrativa de la mujer, hay que tomar en cuenta la evolución del contexto sociohistórico. Emito mi crítica desde un momento en el que el feminismo ha tenido un impacto notorio en la sociedad española y en el que las escritoras han ganado cierta relevancia en la literatura contemporánea.³ En los últimos años, se han publicado numerosas novelas con un carácter feminista marcado y reivindicado. Pensemos, por citar solo algunos títulos, en *Yeguas exhaustas* (2023) de Bibiana Collado Cabrera, *Carcoma* (2021) de Layla Martínez o el volumen *Tsunami. Miradas feministas* (2019) editado por Marta Sanz. Menciono a Marta Sanz a propósito, ya que ha efectuado un giro en su discurso feminista similar al de Gopegui, si bien de manera más notoria. Son, además, autoras de la misma generación (Gopegui y Sanz se llevan cuatro

³ Dicho esto, es importante subrayar con Touton que hay una sensación de «involución» entre las escritoras actuales. Quienes nacieron en los años sesenta y setenta, reconocen que les fue más fácil publicar sus primeras obras y ganar cierto reconocimiento de lo que está resultando (en 2017) para escritoras más jóvenes y para ellas mismas según avanza su carrera (véase Touton, 2018: 32).

años) y ambas son hoy en día escritoras asentadas. Sanz reconoce una «concienciación feminista tardía» (Touton, 2018: 33), pero esta permea rápidamente en sus obras de ficción (pensemos en *Daniela Astor y la caja negra* de 2013) y de no ficción con *Monstruas y centauros* (2018), por ejemplo, y adquiere gran protagonismo en *pequeñas mujeres rojas* (2020). Pero este apoyo al feminismo y experiencias convencionalmente femeninas es muy actual y, como veremos ahora, las escritoras tenían buenas razones para distanciarse de esas temáticas, personajes y etiquetas «femeninas».

Siguiendo a Isabelle Touton en la introducción a *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*, debemos hacer hincapié en las dificultades que encontraron muchas escritoras para ganar espacio y mantener cierto reconocimiento en el campo literario contemporáneo. Como muestra la crítica francesa con ayuda de conceptos desarrollados por Pierre Bourdieu, la mayoría de las autoras rechazaron etiquetas como «literatura femenina» o «literatura feminista» porque estas las constreñían a ser parte de un «gueto» (Touton, 2018: 44) —el de la literatura de segunda escrita por mujeres para mujeres— fuera del círculo luminoso de la literatura «universal», patrimonio exclusivo de sus contemporáneos (y predecesores) masculinos (Touton, 2018: 36 y sigs.). María del Mar López-Cabrales llega a conclusiones semejantes cuando explica que el distanciamiento de la literatura femenina es habitual entre las escritoras contemporáneas a Gopegui,

porque «feminismo» se asocia popularmente a una postura política radical, o incluso a lesbianismo, y el segundo porque la literatura «de mujer» es percibida como un subgénero plagado de estereotipos, de menor calidad que la Literatura con mayúsculas, asociada en general a la producción de autores de género masculino. Ellas desean ser conocidas como escritoras, simplemente, sin ningún tipo de connotación o preconcepto. (López-Cabrales, 2014: 440)

Encontramos este rechazo de la «literatura femenina» en artículos de Gopegui de los años noventa y anteriores a la crisis financiera de 2008. Así, en «Cuando te pregunten por la poética de tus novelas

piensa si te podría incriminar», Gopegui cita a Josefina Ludmer para sostener que «no hablaremos de la literatura femenina con rótulos ni generalizaciones universalizantes. Con esto queremos decir que rechazamos lecturas tautológicas» (Gopegui, 2019a: 93).

Es difícil datar con precisión el cambio en el discurso de la novelista, pero conforme apunta Touton en *Intrusas*, la crisis de 2008 y la posterior expansión del feminismo en la esfera pública española han participado en dicho giro. Una de las primeras manifestaciones del apoyo de la novelista al feminismo fue, de hecho, durante la acampada del 15M de 2011 con el artículo «Será feminista» (Gopegui, 2011). Este acercamiento al feminismo no implica un cambio rotundo en su narrativa, pero sí muestra cómo las transformaciones sociales de su época permean en su pensamiento y obra (a la vez que ella pueda querer incidir en ese contexto social).

Por todo esto, llama particularmente la atención la conferencia impartida en marzo de 2019 y publicada después bajo el título *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna*. Llama la atención por el espacio más personal y privativo que Gopegui enfoca y, por otra parte, por la voz narrativa elegida. Se trata de un escrito parcialmente autobiográfico, característica inusual en la obra de Gopegui, ya que la autora se ha mostrado muy poco locuaz acerca de su vida privada. Además, el contraste entre la voz de esta conferencia y la del artículo «Rompiendo algo» de 2005 salta a la vista. Mientras el artículo se narra en tercera persona y en masculino, Gopegui elige una muy discreta primera persona o «simple voz» (Gopegui, 2019b: 14) para *Ella pisó la luna*. La tercera persona de «Rompiendo algo» no está, sin embargo, tan alejada de esta simple voz. El artículo termina revelando (para quienes no lo hubiesen entendido antes) lo siguiente:

es posible que uno de los personajes de esta historia no sea un hijo sino una hija, es posible que no escriba libros de marxismo sino novelas, una de las cuales habla de Cuba, y es posible que esté aquí ahora hablándoles a ustedes aunque, para contar aquello de lo que trata esta historia, quién pueda ser el hijo es lo menos importante. (Gopegui, 2019a: 87)

Vemos cómo la autora se desdobra en la ficción en un personaje masculino, hecho que repite en *Un pistoletazo en medio de un concierto*. En ese ensayo, Gopegui cede su voz a Diego para analizar las posibilidades de «escribir de política en una novela» (subtítulo del libro). No me parece descabellado vincular estos desdoblamientos en voces masculinas al miedo a perder crédito por escribir desde una voz femenina que, como muestra Touton, se sigue equiparando a la literatura romántica, ligera, estilística, conceptual y políticamente pobre (Touton, 2018: 36-37).

Al contrario, en *Ella pisó la luna*, Gopegui abre la conferencia en primera persona y, por muy discreta que sea, la mantiene hasta el final. La poca visibilidad de esa primera persona se explica fácilmente: el objetivo de la autora es dar relieve a la vida de su madre en un contexto social concreto y desde una mirada objetivante, minimizando así el componente emocional y personal:

la distancia aparente no es más que un espejismo con la intención de *enfocar mejor lo que miramos*. Pues, y cito ahora a la gran poeta y ensayista Adrienne Rich: «Nadie nos dijo nunca [a las mujeres] que tendríamos que estudiar nuestras vidas [...] como si fueran historia natural o música».⁴ (Gopegui, 2019b: 14)

Percibimos aquí el esfuerzo por visibilizar la vida privada desde una perspectiva que no es emocional o «bonita». Hay una intención política y crítica que subyace detrás de la historia de Margarita Durán: esa relación entre «lo personal» y «lo político» que ha puesto de relieve un famoso lema feminista y que es central en la obra de Gopegui.⁵

¿Qué sale, pues, de esta radiografía vital? Gopegui da realce al trabajo de cuidados que realizó su madre a lo largo de toda su

⁴ La cursiva es mía.

⁵ Toda la obra de Gopegui está atravesada por cuestiones sobre la relación entre lo público y lo privado, el interior y el exterior. La novelista muestra a través de la construcción de personajes y tramas que la separación entre estas dos facetas de la sociedad/vida es artificial y sirve intereses concretos (véase al respecto Valle Detry, 2013: 96, 127, 212, 296, 350).

vida tanto en el ámbito privado familiar, cuidando de una hija dependiente —la hermana de la autora—, como en la esfera pública con una infatigable labor militante (principalmente en Amnistía Internacional). Aunque estas dos facetas de su vida puedan parecer alejadas, son las dos caras de la misma moneda: la de cuidar de los y las demás de forma altruista, por compromiso y, sin duda también, por amor. Gopegui da visibilidad a su madre, sobre quien nadie le suele preguntar en entrevistas, muy al contrario de su padre, famoso físico. Y dar visibilidad es enfocar, sacar de la oscuridad, llevar a alguien o algo en el centro de luz.

Al rescatar la historia de Margarita Durán, Gopegui escribe un relato muy reivindicativo: urge, nos dice la novelista, recuperar tantas historias de madres olvidadas: «no es que sería bonito o interesante que se contaran, es que las necesitamos para entender lo que nos está pasando» (Gopegui, 2019b: 73). Gopegui presenta la labor de cuidados que desempeñó su madre como un acto de «responsabilidad» que esta asumió con alegría y creatividad. No hay aquí ningún afán de heroicidad ni romantización, sino una voluntad de enfocar hacia los agujeros del sistema en cuanto a los cuidados a personas dependientes. Es necesario, apunta Gopegui,

recordar que un país donde no hay apoyo real para la dependencia es un país indigno. Recordar que los cuidados desgastan los cuerpos y recordar a todas las personas a quienes no se les ha permitido elegir si querían hacerlos, sino que la necesidad económica, y/o la violencia, les ha obligado a ello. (Gopegui, 2019b: 31)

Más adelante, la autora vincula ese cuidar no deseado, la injusta distribución del tiempo y el abandono de otros sueños (estudios, trabajo, militancia, etc.) con el hecho de ser mujer (véase Gopegui, 2019b: 59).

La denuncia de la gratuidad del trabajo doméstico y de cuidados efectuado principalmente por mujeres es un eje central del feminismo anticapitalista, como se puede apreciar en el trabajo llevado a cabo, por ejemplo, por Silvia Federici. En *Revolución en punto cero*, la historiadora hace hincapié en la necesidad de exigir que el trabajo doméstico sea remunerado. Se trata, en su opinión,

de una demanda revolucionaria. Para ella, lo importante no es el sueldo como tal sino el cambio sistémico que supone pagar por el trabajo doméstico. Al contrario de los hombres que trabajan por un sueldo y con un contrato, las mujeres efectúan un trabajo «por amor» y «por naturaleza». Como apunta Federici, «tener un salario significa *ser parte de un contrato social*» (Federici, 2012: 37). Aunque date de 1975, el análisis que propone Federici no ha perdido apenas validez: llama la atención que hable del trabajo remunerado como de un «ser parte de» frente al trabajo doméstico y de reproducción que se queda, por lo tanto, fuera, en la periferia.

Los cambios de voz y enfoques que se perfilan en la obra de Gopegui discurren en paralelo, por lo tanto, al desarrollo o la salida a la luz de algunos movimientos sociales. El feminismo ha ido ganando fuerza en España (y en el mundo en general) en la segunda década del siglo, y ha culminado con una huelga general impresionante en 2018. Esto ha permitido dirigir los focos de una democracia preocupada por mostrar un ambiente de paz social y felicidad hacia esos bordes más conflictivos. El feminismo ha denunciado el trabajo doméstico por ser injusto cuando se impone a los colectivos más débiles (y debilitados por ello) de la sociedad. Ha insistido en que los femicidios, el maltrato y los abusos sexuales son actos sistémicos, no excepciones individuales. Gopegui, como novelista, escucha esas voces que, desde la periferia, rompen con el relato unívoco de la democracia liberal y, al narrar esas voces, les hace brillar con una nueva intensidad. Y no solo escucha a las voces del feminismo, sino también a las voces no menos actuales del ecologismo, como se ve en «El mundo que fuimos».

Igual que en el caso anterior, la problemática —la crisis eco-social— había estado casi ausente de los escritos de la autora, en particular de los de no ficción.⁶ Esta ausencia se explica en parte

⁶ No es el único cuento que aborda esta temática de forma tan directa. Se puede mencionar otro relato, «La curva ascendente» que se publicó en septiembre de 2022 en el número especial por el décimo aniversario del *eldiario.es*. En ella, se han juntado diez relatos sobre temáticas que han marcado la década 2012-2022.

por la irrelevancia que el ecologismo ha tenido en la agenda social española hasta hace muy poco. Además, y al contrario del feminismo, nadie se ha preocupado por preguntar a la autora por su relación con dicha crisis. Mientras que le han planteado preguntas sobre escribir y ser mujer, no le ha hecho ninguna sobre la crisis ecológica, a pesar de que esta se menciona en *El padre de Blancanieves* donde el proyecto de cultivo de espirulina pretende también limitar las emisiones de CO₂.

«El mundo que fuimos» está publicado en la página web del proyecto «Borradores del futuro», el cual invita a «autores/as a fabular en torno a alternativas existentes, creando narraciones especulativas que nos permiten vislumbrar qué pasaría en un futuro, más o menos lejano, si esas alternativas llegaran a expandirse». Se trata, por consiguiente, de desarrollar nuestra imaginación fuera de los moldes hegemónicos. Ahora bien, como han mostrado Layla Martínez en el brillante ensayo *Utopía no es una isla* y, por otra parte, Francisco Martorell en *Contra la distopía: La cara B de un género de masas*, la ficción de la era neoliberal (con la ficción cinematográfica a la cabeza) nos ha llenado la imaginación de escenarios distópicos. Mientras que los proyectos utópicos emancipadores eran moneda corriente en el pasado, en nuestros tiempos, el relato ganador es hoy en día la famosa frase de Margaret Thatcher: «There is no alternative» (No hay alternativa) (Martínez, 2020: 124).

Dicho esto, una nueva tendencia crítica e imaginativa está cogiendo envergadura y recientemente han visto la luz proyectos, cursos y publicaciones alrededor del concepto de utopía y sobre alternativas ecosociales justas y viables. Además de los ensayos ya

En el relato de Gopegui, se mencionan los incendios descontrolados, la polución atmosférica en grandes ciudades, el efecto de la contaminación sobre la fauna y flora (pérdida de biodiversidad) y en la salud de las personas. Se abordan también, como en toda la narrativa de Gopegui, cuestiones relacionadas con el poder, el desgaste de la militancia y la eficacia de las acciones individuales *versus* colectivas. El cuento señala, por lo tanto, los riesgos de la emergencia climática desde un punto de vista dialogal y reflexivo muy típico de la autora.

citados, se pueden mencionar al grupo Contra el diluvio, el curso «Utopías en el siglo XXI» organizado por Nociones Comunes en 2021, el I Premio de ciencia ficción utópica de la Fundaciones Asimov o la última novela de Isaac Rosa, *Lugar seguro* (2022).

El interés de Gopegui por el poder de la ficción sobre nuestra imaginación y capacidad/voluntad de acción no es, por su parte, nuevo. Atraviesa toda su obra ensayística y novelas como *El padre de Blancanieves* o *Deseo de ser Punk* muestran a jóvenes que defienden proyectos comunitarios y rompen con la imagen de una juventud despolitizada. En el cuento que nos interesa, Gopegui da un paso más, ya que imagina un escenario futuro posible en el que no prima el «sálvese quien pueda».

«El mundo que fuimos» cuenta la llegada de una joven a una comuna a través de una carta que escribe a Olaia, su hermana. Olaia se quedó en la ciudad y pide a su hermana que justifique su «huida». Gopegui nos invita aquí a pensar en algunas críticas que se dirigen a menudo a este tipo de proyectos: la imposibilidad de aislarse por completo del sistema, la relación entre la comuna y el resto del mundo, el abandono de la lucha directa como estrategia y las incoherencias de tales espacios colectivos. La Equidad es una comuna que, por lo que cuenta la narradora, se construye en torno a los ejes centrales del ecofeminismo:⁷ se acepta que somos seres tanto ecodependientes como interdependientes. En La Equidad, se vive según un ritmo más lento, cultivando principalmente olivos, intentando alcanzar un estado de vida soberano en cuanto a alimentación y trabajo, por ejemplo. Se cuidan las relaciones interpersonales y el medio ambiente.

En el cuento, hay, además, otras comunas por todo el territorio que están relacionadas las unas con las otras. Runa, una de las habitantes de La Equidad, explica que el origen de la estrategia de apoyo mutuo entre comunas se encuentra en la observación de las plantas. Se trata de una «estrategia vegetal»:

⁷ Sobre los conceptos básicos del feminismo, véase *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas* (2019) de Yayo Herrero, María González Reyes, Marta Pascual y Emma Gascó.

Los animales tendemos a escapar de los problemas mediante el movimiento; las plantas, como no pueden huir, deben resolverlos. Éramos animales, sí, pero rodeados de plantas. Ellas son más del noventa y siete por ciento de lo que vive en el planeta. Los animales apenas llegan al tres por ciento restante. No está mal aprender un poco de ellas. [...] Fue así como se decidió que podíamos luchar estando quietas. Al menos hasta que nos asentásemos, no íbamos a atacar ni a huir. Nos comportaríamos como plantas en un mundo de animales. Tampoco íbamos a entregarnos. Primero nos apartaríamos. En lugar de intentar tomar las fábricas que estaban en la ciudad, nos repartiríamos por todo el territorio, en los peores lugares, los no deseados, las tierras que nadie quería. Luego, como las plantas, en el mismo sitio y sin movernos, empezaríamos a crear nuevas formas de relación. (Gopegui, 2020: 14-15)

Gopegui cambia aquí el foco de atención adoptando una perspectiva no antropocéntrica. Ahora bien, si existe una (muy amplia) categoría de seres vivos que ha sido relegada al fondo de abismo por la luminosa democracia neoliberal son precisamente ellas: las plantas. Mirarlas, conocerlas y aprender de ellas es sin duda una estrategia transformativa potente, tal y como argumentan investigadoras como Baptiste Morizot y Estelle Zhong Mengual,⁸ por ejemplo. Se trata, como indica el título de un ensayo de Zhong Mengual, de «apprendre à voir [depuis] le point de vue du vivant». Si bien la comunidad de la Equidad no se interesa por el punto de vista de las plantas en sí, para poder adoptar su estrategia de resistencia, es necesario, en un primer momento, haber visto y observado el mundo vegetal y, en un segundo, conocer las técnicas que le permitieron sobrevivir a millones de años de evolución. La recuperación de una sensibilidad hacia el conjunto de los seres vivos es, según Morizot, una

⁸ Baptiste Morizot y Estelle Zhong Mengual forman parte del que se ha llegado a llamar el movimiento por los seres vivos (Mouvement pour le vivant) en Francia. Lo componen académicos y académicas oriundas de las humanidades (filosofía, antropología, historia del arte, etc.). Además de los dos nombres citados, podemos mencionar a Philippe Descola cuya tesis sobre el naturalismo ha inspirado a todo el movimiento actual y, además, a Vinciane Despret o Nastassja Martin.

condición *sine qua non* para que se puedan tejer «nuevas alianzas» interespecies e interdependientes (Morizot, 2020: «Passer de l'autre côté de la nuit» 207-276).

Con todo esto, quiero resaltar que, de nuevo, Gopegui ha sabido narrar preocupaciones presentes expresadas por grupos marginados por el sistema (las comunas ecosociales no están en el centro de la orla de luz). Ofrece así un relato donde caben otras formas posibles de organización social y otras maneras de hacer frente a la luz cegadora del neoliberalismo. Se trata de ser capaces de imaginar nuevas formas de vivir y de salir de la «*tyrannique myopie du présent*» (Descola en Descola y Pignocchi, 2022: 18). Cito aquí al antropólogo francés, porque sus trabajos dicen mucho sobre la pobre capacidad imaginativa que tenemos quienes vivimos inmersos en el eurocentrismo y el naturalismo.⁹ Al contrario, al no diferenciar conceptualmente la naturaleza de la civilización/cultura, pueblos originarios como los de América del sur pueden ser una luminosa fuente de imaginación para proyectar y construir nuevos horizontes ecosociales. Según avanza Descola,

l'anthropologie et l'histoire nous apportent la preuve que d'autres voies sont possibles pour nous assembler et régler nos vies que celles qui nous sont familières en Occident, puisque certaines d'entre elles, aussi improbables qu'elles puissent paraître, ont été explorées et mises en pratique ailleurs. Elles montrent que l'avenir n'est pas un prolongement automatique de l'actuel, reconductible à intervalles réguliers, mais qu'il est ouvert à tous les possibles pour peu que nous sachions les imaginer. (Descola en Descola y Pignocchi 2022: 18)

⁹Tras una estancia de investigación con los Achuares en los años setenta, Descola describe la oposición moderna entre naturaleza y cultura como una forma entre otras de organizar las relaciones entre seres humanos y no humanos: «Pour [les Achuar], la nature n'existait pas comme réalité séparée de la vie sociale» (Descola y Pignocchi, 2022: 55). La «naturaleza» como realidad separada de la civilización es, por lo tanto, una construcción sociocultural estrechamente relacionada con la era moderna y que el antropólogo francés denomina *naturalismo*.

Y la narrativa, los relatos, son sin duda otra de las herramientas que nos permiten ensanchar nuestros imaginarios, con perspectivas no antropocéntricas y vidas en comunidad como en este cuento y en la última novela de la autora.

Existiríamos el mar puede parecer alejada de los ejes feministas y no antropocéntricos que he mencionado antes. En ella, vuelve con fuerza la relación vida-economía con especial interés por el mundo del trabajo. Pero esta no es toda la historia. Gopegui imagina uno de esos «otros mundos posibles» y, en un contexto pospandemia, aborda la cuestión de la salud mental.¹⁰

Me centraré aquí en el tipo de convivencia que imagina Gopegui, ya que introduce un elemento «utópico» en un contexto social muy realista (y no alegre). Como comentó la autora en la presentación de la novela en Valencia,¹¹ compartir piso pasada la juventud o joven edad adulta se considera en nuestra sociedad un fracaso. Los y las adultas debemos tener nuestro propio hogar (en propiedad), familia (o estar al menos en pareja), un coche y un trabajo. Parecen ser los mínimos para que nuestra vida se valore como exitosa. Sin embargo, compartir una vivienda podría ser un modo de vida perfectamente válido en lugar de ser un símbolo de fracaso.

En *Existiríamos el mar*, cinco personas de aproximadamente cuarenta años conviven en un piso de Madrid, en la calle de Martín de Vargas. Tienen todas condiciones laborales pésimas y llegaron allí porque no podían permitirse vivir solas. No obstante, la convivencia se ha convertido en un proyecto que podríamos calificar de político, ya que se basa en el cuidado mutuo, la generosidad y la distribución equitativa de las tareas y responsabilidad. Tal vez parezca Martín de Vargas una representación inverosímil: quien haya compartido piso dirá que tanto cuidado mutuo y equilibrio en la repartición de las tareas no es realista. Hay que valorar que son personas adultas quienes

¹⁰ No me detendré en esta cuestión, pero me parece esencial notar cómo, otra vez, Gopegui realza una preocupación contemporánea central.

¹¹ Presentación de *Existiríamos el mar* con presencia de la autora en la librería Ramón Llull en Valencia el 23 de septiembre de 2021.

comparten el espacio y alquiler. Además, llevan ya años viviendo juntas y se conocen, lo que participa en crear un ambiente cálido.

Dicho esto, la apuesta aquí no es ser realista, sino empujar ligeramente la línea de la verosimilitud para que quepan en ella nuevos horizontes. De una forma similar a lo que Diego propone acerca de la representación de los activistas revolucionarios en *Un pistoletazo en medio de un concierto*, Gopegui construye el relato de un piso compartido que puede sonar inverosímil o quieren que suene inverosímil quienes tienen intereses (económicos) en que luchemos por obtener un piso propio. Pero ¿qué pasaría si fuésemos capaces de organizarnos de forma colectiva en las ciudades buscando el bien común? ¿Y si las comunas no se montasen solo en ecoaldeas perdidas y alejadas de los centros urbanos? Desde ese lugar posible y deseable, desde estas preguntas, cobran sentido las palabras de la narradora hacia el final de la obra:

En el exacto hoy de un vaso junto a otros vasos sobre una mesa de madera renace lo que fuimos y lo que podríamos ser. En ese látigo de luz donde conviven deseos y añoranzas, alienta lo que también ha sido llamado sentido del honor, de la justicia, conciencia no de la propia dignidad, sino de la común. Es ahí, es entonces cuando les viene el recuerdo de un lugar donde no han estado: no lo conocen, no pueden describir con exactitud sus normas, pero saben que hay un sitio donde sería fácil vivir. No lo inventan, tienen atisbos, historias de lo humano, momentos en que cientos de miles de personas dijeron «no» sin esperar siquiera que tendrían el valor para decirlo. La generosidad, como el valor, no son virtudes personales, sino fragmentos desprendidos de ese sitio donde sería fácil vivir. (Gopegui, 2021: 278)

Aunque sea un lugar amable para vivir, Martín de Vargas no es un espacio perfecto sino un lugar donde cobijarse de la intemperie exterior. Como en el cuento anterior y aunque la comuna y el piso compartido se presentan ambos bajo una luz positiva de convivencia atenta, existen en su seno contradicciones, discusiones y retos que hay que superar. No son espacios libres de conflictos, como pretende serlo la democracia unívoca de *La conquista del aire*. En Martín de

Vargas, por ejemplo, no han podido resolver el caso de Jara, que no tiene trabajo y acaba asumiendo más tareas domésticas sin que nadie se lo pida. Abordan el tema porque no les parece justo, pero ni la opción de pagar por el servicio ni de darlo por bueno resuelve el malestar de Jara y su posición en una sociedad que otorga valor a quienes tienen un empleo, o sea, a quienes son considerados útiles.

De nuevo, la autora incluye en su novela cuestiones que están en el centro de la agenda social y política reciente. Por un lado, el movimiento por la vivienda con la Plataforma de Afectados por la Hipoteca a su cabeza ha sido una palanca de presión política potente. La visibilidad de sus acciones ha hecho saltar a la luz el problema de la vivienda en España junto con el de la gentrificación y turistificación de numerosas ciudades. Aquí, la cuestión se aborda desde un ángulo abierto que enseña otras maneras de organizar el acceso a una vivienda digna (otras que la adquisición en propiedad privada). Por otro lado, la puesta en tela de juicio del trabajo asalariado tal y como lo conocemos está en el centro de muchos proyectos «utópicos» de transformación social como la economía feminista, el decrecimiento o la semana laboral de cuatro días.¹²

En la sociedad neoliberal, estas dos cuestiones están íntimamente conectadas. Quien como Jara no tiene empleo y tiene dificultades para encontrar uno no puede permitirse pagar una vivienda (sea para comprarla o alquilarla). Sin empleo ni hogar, ¿cómo existir, pues? De forma contradictoria, la fuga de Jara puede analizarse a la vez como un intento por ser una persona autónoma (existir) y como la expresión de un deseo de desaparecer (huir, la «llamada de lo lejano»). Dicho deseo corre paralelo con la imagen que Jara recibe de la sociedad: la de ser alguien que no cuenta, porque no trabaja; alguien que pertenece a los márgenes oscuros del sistema

¹² Al respecto, véanse el ensayo de Kathy Weeks, *El problema del trabajo. Feminismo, marxismo, políticas contra el trabajo e imaginarios más allá del trabajo* (2020), la propuesta de Joan Sanchis en *Quatre dies. treballar menys per viure en un món millor* (2022) o el libro *Ralentir ou périr. L'économie de la décroissance* (2022) del economista Thimothée Parrique.

y puede desaparecer del centro luminoso sin que la echemos en falta.¹³ Existir puede ser un reto en estas condiciones; y este reto podría consistir, sugiere Gopegui, en renovar nuestro imaginario colectivo hacia modelos sociales menos individualistas y también en estirar los límites del lenguaje. Por medio de una estructura gramaticalmente incorrecta, el título de la novela puede leerse como una invitación a un ejercicio colectivo (por la primera persona del plural) de ensanchamiento del umbral de lo posible.

Ella pisó la luna, «El mundo que fuimos» y *Existiríamos el mar* muestran la preocupación de Gopegui por quienes se han visto apartadas en la periferia del «recinto comercial y comunicativo de la democracia». Igualmente, ponen de manifiesto la permeabilidad del discurso novelesco de la autora a los cambios sociales de su época como el auge del feminismo, el desarrollo del ecologismo y la búsqueda de nuevos sueños utópicos colectivos. Esta apertura a discursos contemporáneos se junta con el hilo rojo de los primeros escritos centrado en la identidad de la izquierda y las características de una literatura políticamente no conformista.

La clave siempre ha estado en salir de los moldes narrativos hegemónicos, en romperlos o ensancharlos para hacer volar la imaginación hacia otras formas de organización social, otras formas de convivencia, otras formas de cuidarnos. Y escribo «hacer volar» sabiendo que Gopegui nos hace volar a ras de suelo: en sus narraciones hay un contexto social reconocible y muchas veces duro. No son narraciones especulativas ni de ciencia ficción. Pero desde allí, la autora nos permite ver parcelas de un mundo posible donde «sería fácil vivir». ¿Se puede hablar de narraciones utópicas aquí? No del todo, pero como dice Marge Piercy en «Visiones utópicas feministas», «¿qué es la utopía? La utopía es aquello que no tienes. Son las fantasías sobre lo que nos falta y lo que le falta a la sociedad». Esas fantasías no son sueños individuales, esa «llamada de lo lejano» a la que se refiere la voz de *Existiríamos el mar*, sino un proyecto

¹³ La novela muestra que, precisamente por los vínculos afectivos construidos en la minicomunidad del piso compartido, la desaparición de Jara cuenta y pesa mucho.

social y comunitario. Y este es el terreno periférico y oscuro al que la escritora madrileña dirige nuestra mirada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BRAVO, Sandra (2021): *Todo lo que no sé explicarle a mi madre*, Barcelona, Penguin Random House (Plan B).
- COLLADO CABRERA, Bibiana (2023): *Yeguas exhaustas*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- DESCOLA, Philippe y Alessandro PIGNOCCHI (2022): *Ethnographies des mondes à venir*, París, Seuil.
- FEDERICI, Silvia (2013): *Revolución en punto cero. Trabajo doméstico, reproducción y luchas feministas* (trad. Carlos FERNÁNDEZ GUERVÓS y Paula MARTÍN PONS), Madrid, Traficantes de Sueños.
- FUNDACIÓN ASIMOV, ed. (2021): *Tiempo de utopías*, Collado Villalba, Apache Libros.
- GOPEGUI, Belén (2007 [1998]): *La conquista del aire*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 437).
- GOPEGUI, Belén (2007 [2004]): *El lado frío de la almohada*, Barcelona, Anagrama (Compactos, 448).
- GOPEGUI, Belén (2007): *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama (419).
- GOPEGUI, Belén (2008): *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*, Madrid, Editorial Complutense / Foro Complutense.
- GOPEGUI, Belén (2009a): *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama (456).
- GOPEGUI, Belén (2009b): *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House (Debolsillo).
- GOPEGUI, Belén (2011): «Será feminista», en línea: <<https://rebellion.org/sera-feminista/>> (consulta: 05/02/2024).
- GOPEGUI, Belén (2019): *Ella pisó la luna. Ellas pisaron la luna*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2020): «El mundo que fuimos», *Borradores del futuro* (colección «Álvala #4»), en línea: <<https://borradoresdelfuturo.net/fabula/el-mundo-que-fuimos/>> (consulta: 02/02/2024).

- GOPEGUI, Belén (2021): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2022): «La curva ascendente», *Diez relatos de una década*. Revista de *eldiario.es* 37, pp. 6-12.
- HERRERO, Yayo; María GONZÁLEZ REYES, Marta PASCUAL y Emma GASCÓ (2019): *La vida en el centro. Voces y relatos ecofeministas*, Madrid, Libros en Acción (Ecologistas en Acción).
- LÓPEZ-CABRALES, María del Mar (2024): «Nuevas cuentistas españolas frente al feminismo», *Bulletin hispanique* 116-1, en línea: <<http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3303>> (consulta: 22/05/2020).
- MARTÍNEZ, Layla (2020): *Utopía de no es una isla. Catálogo de mundos mejores*, Madrid, Episkaia (colección «Centella»).
- MARTÍNEZ, Layla (2021): *Carcoma*, Málaga, Amor de Madre.
- MARTORELL CAMPOS, Francisco (2021): *Contra la distopía: La cara B de un género de masas*, Valencia, La Caja Books.
- MORIZOT, Baptiste (2020): *Manières d'être vivant*, Arles, Actes Sud (Mondes sauvages).
- PIERCY, Marge (2005): «Visiones utópicas feminista» (trad. Media-LabMadrid), *Transversal text*, en línea: <<https://transversal.at/transversal/0805/piercy/es>> (consulta: 01/02/2024).
- ROSA, Isaac (2022): *Lugar seguro*, Barcelona, Seix Barral.
- SANZ, Marta (2019): *Tsunami. Miradas feministas*, Madrid, Sexto Piso.
- TOUTON, Isabelle (2018): *Intrusas: 20 entrevistas a mujeres escritoras*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Letra Última).
- VALLE DETRY, Melanie (2013): *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, tesis doctoral dirigida por Thomas Albaladejo y Bénédicte Vauthier, Universidad Autónoma de Madrid / Université François Rabelais Tours, en línea: <<https://repositorio.uam.es/handle/10486/661868>> (consulta: 12/02/2024).
- VASALLO, Brigitte (2018): *Pensamiento monógamo, terror poliamoroso*, Madrid, La Oveja Roja.
- ZHONG MENGUAL, Estelle (2021): *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*, Arles, Actes Sud (Mondes sauvages).

El problema de la vivienda: dinámicas y conflictos en la obra de Belén Gopegui

Cristina Somolinos Molina

1. REIVINDICACIONES SOBRE EL CONFLICTO DE LA VIVIENDA: UNA CONSTANTE EN LA NARRATIVA SOCIAL

En un momento en el que la crisis de la vivienda afecta a las principales ciudades en los países europeos, la narrativa actual se establece como lugar idóneo para vehicular estas problemáticas, en relación con los principales conflictos que se producen en las sociedades actuales acerca del derecho a la vivienda. El estallido de la crisis de 2008 suponía un punto de inflexión en la representación literaria de este problema, pues implicó la destrucción de numerosos puestos de trabajo, así como la pérdida de poder adquisitivo de los hogares y la devaluación del mercado inmobiliario, lo que implicó que entre 2008 y 2012 se produjeran en España 244.278 desahucios de familias que no podían hacer frente a los créditos hipotecarios (Rodríguez Alonso y Espinoza Pino, 2017: 15).

El derecho a la vivienda constituye una de las demandas principales del movimiento obrero casi desde sus inicios y en sus múltiples actualizaciones en la España actual: «techo, pan y trabajo» constituía una de las consignas principales de las Marchas de la Dignidad que recorrieron el territorio español en el año 2014. Se trata de

demandas que se encuentran estrechamente relacionadas entre sí. Esta interrelación aparece representada en su naturaleza conflictiva, por lo general, en la narrativa social en España desde el franquismo: novelas como *La mina* (1960), de Armando López Salinas, *Tiempo de silencio* (1962), de Luis Martín Santos, *Funcionario público* (1956), de Dolores Medio, *La piqueta* (1959), de Antonio Ferres, *Los enanos* (1962) o *El caballo rojo* (1969), de Concha Alós, entre otras, indagan acerca de las dificultades de acceder a una vivienda digna en la España del franquismo.

Este constituyó un eje fundamental en la articulación de la resistencia antifranquista y de las luchas contra la dictadura (Domènech i Sempere, 2010). Si el franquismo conforma un momento fundacional en la política especulativa en torno a la vivienda —«queremos un país de propietarios y no de proletarios», según frase del ministro de vivienda José Luis Arrese en 1957—, el fin de la dictadura no supuso el final de la especulación inmobiliaria, sino la continuidad de los problemas derivados de esta. La consolidación del capitalismo neoliberal y la crisis de 2008 marcaron un antes y un después en relación con los debates públicos en torno al modelo inmobiliario español y propiciaron la aparición de diferentes productos culturales que abordaban la cuestión —*Aquí vivió* (2016), *Feliz final* (2018) o algunos relatos contenidos en *Tiza roja* (2020), de Isaac Rosa, *A la puta calle*, testimonio de Cristina Fallarás, o los recogidos en *Somos las que estábamos esperando*, las películas *Techo y comida*, *Cerca de tu casa*, *Cinco metros cuadrados* o los documentales *La plataforma* (2012) o *La grieta* (2017), entre otros.

Si en la narrativa de Isaac Rosa asistíamos a una articulación explícita y directa de los problemas en el acceso a la vivienda de los personajes que habitan sus relatos y novelas,¹ así como a las transformaciones de los barrios en el contexto del neoliberalismo, el impacto de la turistificación de los centros de las ciudades y las luchas por el derecho a la vivienda, en el caso de la obra de Belén

¹ Véase Somolinos Molina (2023) para una profundización en esta cuestión.

Gopegui estas cuestiones también aparecen de forma conflictiva. En algunas de sus novelas, como *El padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009), *El comité de la noche* (2014) o *Existiríamos el mar* (2021), aparecen algunos de los problemas fundamentales relacionados con la crisis habitacional: la especulación, la existencia de viviendas vacías, el retorno a casa de los padres tras una ruptura o tras fracasar en el intento de vivir de forma independiente o la convivencia en pisos compartidos son asuntos que, a menudo, en las tramas de las novelas, funcionan como detonantes de la configuración de unas subjetividades precarias que afrontan las condiciones de vida y de trabajo desde una posición de resistencia.

2. VIVIENDA Y PATRIMONIO: MANIFESTACIONES DE LA PROPIEDAD INMOBILIARIA

Los problemas relacionados con el derecho a la vivienda no constituyen, por lo general, el núcleo de las tramas en las novelas de Gopegui que pretendemos analizar aquí. *El padre de Blancanieves* (2007) aborda la iniciativa colectiva de un grupo de activistas que trata de pensar en una ciencia que no se encuentre al servicio del mercado sino de las personas; en *Deseo de ser punk* (2009) acompañamos a su protagonista adolescente, Martina, en el desarrollo de una rabia incipiente que muestra los problemas de la juventud en España en diferentes ámbitos y que cristaliza en deseos de organización colectiva; en *El comité de la noche* (2014) la trama gira en torno a la deriva neoliberal en los sistemas de salud y los problemas éticos que supone la compraventa de vidas y de órganos, así como las posibilidades de organización colectiva para transformar y revertir los procesos neoliberales de privatización de los servicios públicos; por último, *Existiríamos el mar* (2021) es quizá la novela de todas las seleccionadas en la que los conflictos acerca del derecho a la vivienda ocupan un lugar más destacado. La trama gira en torno a lo que le ocurre cotidianamente a un grupo de convivientes en un piso compartido en la céntrica calle de Martín de Vargas en Madrid, cuando una de sus integrantes decide abandonar el piso y buscar un trabajo en otra ciudad. Al mismo tiempo, se indaga en las formas de

convivencia y en la posibilidad de establecer vínculos y una vida en común entre personas no pertenecientes a un núcleo familiar.

A la vista de todo ello, podríamos pensar que, de entrada, la crisis habitacional no supone un vehículo que mueve las tramas y los comportamientos de los personajes. Sin embargo, el conflicto acerca de la vivienda está presente en todas estas novelas de una forma sutil, relacionada con los modos de vida, la conformación de las subjetividades precarias y, sobre todo, las demandas en torno a la mejora de los salarios, así como la frustración que provoca en muchos de estos personajes estar sin trabajo y, por tanto, no disponer de ingresos para afrontar los gastos que conlleva la vida independiente. En relación con ello, ocupan extensos pasajes las reflexiones de narradores y personajes sobre los modos habitacionales, en unas tramas que implican a varias generaciones (Valle Detry, 2015: 84): el retorno a casa de los padres o la necesidad de compartir piso debido a que los salarios no resultan suficientes para el alquiler de una vivienda individual son problemas que se abordan en estas novelas para profundizar en las preocupaciones y anhelos de los personajes.

No queda todo ello al margen de la emergencia de una serie de discursos que, desde diferentes frentes, han idealizado la precariedad y la necesidad de compartir espacios. Un ejemplo de ello lo constituye el artículo titulado «“Coliving”: ¿vuelve la comuna, invento “híster” o es que ya nadie puede pagarse un piso?», publicado en *El País* en junio de 2016, en el que se romantiza una forma de vida en común en espacios compartidos: se da por hecho que las nuevas generaciones no podrán acceder al alquiler de un apartamento y, por tanto, un modelo habitacional «a medio camino entre el pequeño apartamento y los servicios que puede proporcionar un hotel» (2016: s/p) se presenta como solución ideal y «con *glamour*» ante la crisis habitacional, en una distribución pensada para propiciar, en todo caso, la productividad en el trabajo. Precisamente *Existiríamos el mar* (2021) trata de imaginar una relación entre los habitantes de una vivienda compartida que no se corresponda con este modelo y que trascienda las expectativas del capitalismo, esbozando

las posibilidades de la vida en común. En entrevista publicada en *InfoLibre*, Gopegui afirma que:

En primer lugar, quiero distanciarme kilométricamente de la idealización barata del *cohousing*. Claramente esas decisiones se toman porque hay una necesidad. Pero vivir es eso: en medio de esa necesidad, hacer lo que se ajuste más a tu idea de lo que debe ser la vida en común. Ese es el filo en el que se mueve toda la novela: habría que vivir de otra forma, pero hasta que logremos que esa otra vida se produzca, hay que vivir aquí y ahora. (Morales, 2021: s/p)

Asimismo, late en estas tramas una conexión: la relación entre los salarios, renta patrimonial y propiedades y las condiciones habitacionales de los personajes. Aparece en todas las novelas citadas una voluntad de explicitar el patrimonio de los personajes, su inserción laboral, así como la procedencia de las viviendas en las que habitan. La desigualdad, por tanto, que existe entre los diferentes personajes, aparece retratada de entrada a través de este ejercicio de colocarlos en la posición social que ocupan en función del salario y de las propiedades. En *El padre de Blancanieves*,² el análisis de los lugares revela una distribución de la propiedad inmobiliaria, tal y como ha estudiado Mónica Lizarte Fernández:

La Asamblea y sus dispositivos carecen de propiedades inmobiliarias. Sus espacios son cedidos por sus integrantes. Las empresas pueden ser propietarias de edificios modernos y amplios como el Centro de Tecnología donde trabaja Eloísa y en el que se reencuentra con Goyo. En cambio, el locutorio de Parla es un espacio minúsculo. (Lizarte Fernández, 2022: 304)

De acuerdo con esta investigadora, y en relación con la inserción laboral de los personajes, la novela muestra diferentes modos habitacionales: Eloísa vive en una casa con un pequeño jardín,

² Asimismo, en esta novela es posible encontrar una representación problemática del conflicto ecológico, como estudió en profundidad Bonvalot (2017).

imaginamos que el piso de Enrique y Manuela es amplio y, sin embargo, Mauricio vive en una habitación en un piso compartido. Igual que del resto de personajes, de Eloísa conocemos sus antecedentes familiares y patrimoniales:

Su madre, que había tenido que empezar de cero cuando les embargaron la tienda y había pasado de ser la dueña a limpiar casas y así había estado más de diez años. Hasta que su padre, deslomándose, contaban, consiguió otra tienda más pequeña, también hipotecada. Su madre, que después de la muerte de su padre había visto cómo las franquicias iban acorralándola y se había empeñado en resistir y que cuando su hermano y ella, en una especie de consejo familiar, le pidieron que vendiera el negocio de una vez, les había sorprendido diciendo: claro que venderé pero estoy esperando, me he enterado y sé que si aguanto un año más el local subirá de precio; no quiero venderlo por poco y después tener que daros la lata. (2007: 52)

De esta forma, aparece en la trama la especulación inmobiliaria a través de los antecedentes del personaje de Eloísa: tras mucho esfuerzo, su madre quiere vender el negocio familiar en las mejores condiciones de venta posibles, pues «se ha enterado» de las dinámicas del mercado inmobiliario. También en *Deseo de ser punk* se representa la conciencia de la protagonista adolescente en relación con la estructura de propiedad, así como su imposibilidad de acceder a un espacio propio, ligada al trabajo:

¿Quién paga la casa donde vivo? Mis padres. ¿Que no quiero hablar con nadie, que no quiero cenar en familia? Pues tendré que buscarme un trabajo y marcharme de casa. [...] ¿Cómo quieren que encuentre un trabajo y me largue de casa con dieciséis años? Tengo que seguir aquí. Podría irme, no digo que no. Pero no sería normal, sería megarraro, bastante difícil, tendría que dejar de estudiar y legalmente no se me permitiría alquilar una casa sin su firma. Ellos saben todo esto. Deberíamos hacer un pacto, ¿no? (2009: 47)

En esta novela, el conflicto no se plantea tanto desde el punto de vista del problema habitacional, sino de la privatización de los

espacios y de la falta de alternativas de ocio para los jóvenes que no impliquen consumir. Pero todo ello aparece relacionado con la cuestión del espacio y su gestión, pues en la novela se reivindica constantemente un espacio que los jóvenes puedan emplear como lugar de ocio, un sitio al que puedan acudir sin tener que pagar por estar. Como señala Martín Cabrera (2009), este deseo de Martina no sorprende en un mundo en el que los espacios públicos son cada vez más a menudo colonizados por la lógica del capital y su incitación al consumo. Por eso, de acuerdo con este investigador,

algunos de los pasajes más desconcertantes e interesantes de la novela tienen lugar cuando Martina trata de buscar espacios donde refugiarse sin tener que comprar o gastar dinero y acude a la sección de muebles de El Corte Inglés hasta que la echan o se sienta en una parada de autobús a ver pasar el tiempo o da vueltas por la ciudad sin rumbo fijo tratando de huir de la reprimenda de algún «adulto responsable». (2009)

Y apunta la protagonista, asimismo, a la contradicción que emana de la existencia de numerosos pisos y locales vacíos al tiempo que su generación no dispone de un lugar en el que, simplemente, estar:

Necesitamos un sitio adonde ir. ¿Cuánto cuesta una casa vacía? Hay millones de casas vacías. Los adolescentes las necesitamos. Una casa para cada cien adolescentes y seguirán sobrando millones de ellas. O un local de los que se alquilan y llevan meses cerrados. Un sitio de todos y de nadie, donde no haya que pagar por estar ni consumir algo ni matricularse en un curso ni entregar un carnet. No un sitio para dormir sino para hacer cosas, o para no hacer nada estando acompañado. (2009: 48)

En *El comité de la noche*, a pesar de ser una novela también centrada en otros asuntos, la primera parte la ocupa el proceso de adaptación de Álex y de su hija a la nueva convivencia familiar, de regreso en casa de los padres de Álex ante su circunstancia de desempleada. De nuevo, en esta novela, el lector/a asiste a la descripción de la

situación patrimonial de la familia, de las sucesivas hipotecas y de los endeudamientos que han afrontado:

Antes no había puntuación para tu vida, sólo una franja grande de donde no te dejaban salir. Ahora cada uno se la juega solo. A mis madres, mis abuelas no pudieron dejarles nada: varios hermanos, vidas difíciles. Vivieron de alquiler durante mucho tiempo, luego empezaron a comprar la casa pero tuvieron un problema con mi hermano, que se endeudó y, para ayudarle, la hipotecaron de nuevo. Ahora, sin trabajo los dos y cerca de la jubilación, siguen pagándola. Mi hermano y yo deberíamos poder si no ayudarles al menos dejarles limpia la cabeza, que no estén angustiados por nosotros, que no piensen que el mes que viene no podré pagar las gafas de Marina si se le rompen. Pero aquí estoy, y mi hermano, que vive fuera de España desde hace diez años, cualquier día se aparece. (2014: 33)

Pero no solamente de los antecedentes patrimoniales de Álex tenemos noticia: también el escribiente, enigmático personaje que da voz a la historia, plantea las posibilidades económicas que le brinda su trabajo: «aunque no es un gran negocio, me ha permitido vivir sin sobresaltos en un piso alquilado con un hijo y una hija, hoy de trece y diez años» (2014: 63), y también de Carla, de quien sabemos que alquila un piso con su compañero Michal en Bratislava. Pero es quizá en *Existiríamos el mar* (2021), novela donde la vivienda compartida se revela un asunto muy relevante (Lizarte Fernández, 2022: 626), donde más explícitamente aparece esta vocación de describir el respaldo patrimonial de los personajes. Al inicio de la novela, la voz que narra la historia se pregunta directamente por esta cuestión:

Querida pareja de baile recién conocida, ¿pertenece por origen o futuras herencias a la clase media patrimonial? Bailan Hugo, Lena, Camelia, Ramiro y Jara con la historia, y la historia les pregunta no solo su salario, también su patrimonio. Viven en una casa alquilada, ganan, sin contar a Jara, unos mil cuatrocientos euros de media en catorce pagas. No ahorran más allá de procurar mantener un fondo

mínimo de seguridad. Sin embargo, ¿qué les respalda?, ¿hay algo que lo haga, que les quite el miedo? (2021: 29)

Por eso, en las páginas que siguen a este fragmento, la voz que narra se dedica a explicitar los antecedentes familiares de cada uno de los convivientes en el piso de la calle de Martín de Vargas. De Hugo sabemos que sus padres se separaron y que «no habían terminado de pagar la casa cuando además tuvieron que pagar un alquiler y gastos de Hugo y de su hermano» (2014: 29); de Lena sabemos que su madre fue maestra y su padre, operario en una fábrica, que «entre los dos, contando con la ayuda de la venta de unas tierras de la familia de él, habían logrado pagar una casa y sacar adelante a sus tres hijas» (2014: 30), y que había tenido que ayudar económicamente a su hermana y su pareja; de Ramiro sabemos que sus padres no recibieron ninguna herencia y que tampoco dejarían nada a Ramiro y a sus hermanos, pues «los más de cuarenta años de trabajo como empleado en un almacén de muebles y como empleada de hogar habían ido a parar a un pequeño piso que iban a hipotecar para ayudar a costearse la vejez sin tener que pedir ayuda, pues la madre de Ramiro estaba delicada de salud y sus pensiones eran escasas» (2014: 30). Por lo que respecta a Camelia, se nos dice que sus padres «tienen casa propia terminada de pagar con la venta de la casa y parte de la tierra que heredaron de las abuelas maternas; además, heredarán la casa del abuelo paterno centenario, si bien está en un pueblo donde venderla no será fácil» (2014: 31). Por último, de Jara sabemos que la muerte prematura de su padre acarrió numerosas dificultades económicas en la familia y que la venta de la casa de sus abuelos ayudó a su madre a comprar la pequeña casa que todavía no había terminado de pagar.

A través de esta descripción explícita de las condiciones patrimoniales de los personajes, se establecen relaciones entre sus modos de pensar y sus miedos y, en última instancia, se explican los motivos que mueven sus actos. De cualquier manera, las lógicas habitacionales que aparecen en las novelas de Belén Gopegui, como ahora veremos, responden a una relación interconectada con otros

factores, especialmente la inserción laboral de los personajes, sus salarios y las condiciones precarias de su existencia.

3. VIDA DIGNA, TRABAJO Y VIVIENDA: PRECARIEDAD Y CONDICIONES DE VIDA EN LA NARRATIVA DE BELÉN GOPEGUI

En efecto, y como venimos argumentando, en la obra de Gopegui la cuestión de la vivienda no ocupa, por lo general y salvo excepciones, un lugar determinante para el desarrollo de las tramas, sino que se representa, quizá, de forma más sutil, en relación con otros problemas que laten en los conflictos narrativos, tales como la adscripción de clase de los personajes, la precariedad, el trabajo y su contracara, el paro, las condiciones de vida de la clase trabajadora, etcétera. De entre ellos, la relación entre el trabajo y el no-trabajo resulta uno de los ejes que articulan los discursos sobre la crisis habitacional en la narrativa de Gopegui. Ya hemos apuntado cómo se explicitan las formas de patrimonio y las estructuras de la propiedad en estas novelas. Además, y más allá de la relación evidente que pueden presentar el empleo y los modos habitacionales, en la medida en que los personajes obtienen los ingresos a través de la venta de su fuerza de trabajo y, con ellos, costean la vivienda en la que habitan, en las novelas a menudo se indaga en profundidad en la complejidad de estas cuestiones, así como en su impacto en la subjetividad de los personajes, a través de diferentes modalidades del conflicto. Ya se ha señalado esta dimensión de la obra de Gopegui, cuyo proyecto literario, según Peris Blanes (2018: 12), «se articula, de hecho, a partir de un análisis narrativo de los efectos que el capitalismo contemporáneo produce en la subjetividad».

Si en *Deseo de ser punk* no había una articulación narrativa relacionada específicamente con la crisis habitacional, sí encontramos referencias al uso de los espacios y la pugna entre la gestión privada y la gestión pública, colectiva o autogestionada de estos, y en ella aparecen también cuestiones relacionadas con la imposibilidad de vivir de forma independiente en ausencia de un trabajo que permita afrontar los gastos. El retorno o la imposibilidad de emanciparse

del hogar paterno aparecen en el flujo de conciencia de la protagonista, Martina:

Lo malo era que aunque nos convirtiésemos en otra cosa, daría igual, sería peor pero igual, empezariamos a trabajar antes o nos iríamos a vivir a una casa okupa, a un pueblo abandonado, o dejaríamos la carrera a medias, o la terminaríamos y tendríamos un empleo de vender cosas por teléfono, o seríamos parados y paradas y deberíamos seguir en casa de nuestros padres aceptando trabajos de una semana o un mes. Y si nos íbamos a una casa okupa, nos desalojarían y tendríamos que irnos a otra y luego a otra, y acabaríamos quemados, hartos y ni siquiera seríamos capaces de llevar una cresta con púas para que nadie nos pasara la mano por la cabeza con compasión. (2009: 130)

Este fragmento, marcado por el lema punk «No future», muestra la desconfianza de la protagonista ante los progresivos procesos de privatización y ante el avance de una economía neoliberal que obstaculiza el desarrollo de una vida digna. Precisamente en la referencia que se hace a la dimensión de retornar a casa de los padres al no tener trabajo dialoga aquí la voz de Martina con la experiencia de Álex en *El comité de la noche*. La novela se inicia con una primera parte, titulada «De Álex», en la que una narradora en primera persona, la voz de Álex, de treinta y tres años, describe y reflexiona en torno a la nueva realidad a la que debe adaptarse, marcada por el retorno a casa de sus padres junto a su hija, Marina, tras haberse quedado en paro. Esta primera parte incide en las dimensiones de la vida compartida y en las modificaciones en el espacio que debe hacer para evitar reencontrarse con su yo adolescente. Resulta significativo que el arranque de la narración esté marcado por este suceso:

Hoy he vuelto a casa. Han pasado diez años desde que me fui. En realidad debo decir: hoy hemos vuelto a casa. Mi hija Marina, de ocho años, y yo. Mis padres habían convertido el cuarto donde yo dormía en un sitio para estar con el ordenador, ver televisión, guardar cajas de ropa, de libros, y planchar. Ayer nos pusimos a hacer

hueco. Detrás de las cajas aparecieron las pegatinas que puse en la cama nido de madera blanca. La tabla de la plancha se apoyaba en el póster de un viejo videojuego. Debajo de la tele encontré mi tigre de peluche y, junto al ordenador, un oso tallado en madera, usado por mis padres como pisapapeles. He sacado esas cosas también. No quiero regresar al cuarto de cuando era niña. (2014: 15)

Sabemos después que Álex se ha separado del padre de Marina, Héctor, que vive en un piso compartido en Oporto. Surge también de inmediato el conflicto que marca las condiciones de vida precarias, de las cuales la crisis habitacional forma parte: «Pero la rabia de nuestros trabajos de mierda, de los cambios de casa forzados, del llegar tarde y salir temprano y hoy duermes con tu amiga, mañana con los abuelos, esta noche no hay cuento» (2014: 18), y la conciencia de fracaso que supone para la narradora haber regresado al hogar familiar. Sabemos también que Álex es médica en paro:

y yo, hematóloga desperdiciada, poeta en clausura, médica que iba a descubrir la causa de algunas enfermedades raras y sólo trabajó en un hospital cuando se formaba, después suplencias, después el paro y más suplencias y recalar en clínicas privadas sin contrato, sin las mínimas condiciones para diagnosticar, y después huelgas y ser ayudante de un analista en otra clínica y luego el paro una vez más. Los contratos, las promesas, murieron hace mucho. (2014: 20)

Así que Álex, atravesada por las experiencias de la precariedad, reconoce que la crisis ha tenido un impacto grande en la formación de su subjetividad —«me refiero a que no sé quién soy y eso, eso tal vez hasta puede que me lo haya enseñado la crisis» (Gopegui, 2014: 24)— y se siente en constante sensación de fracaso, consciente de que una vivienda en la que solamente vivieran su hija y ella «no sería mejor que esto, si esto no llevase aparejada la derrota, las cuentas del dinero y ser testigos de esas vidas que no florecen» (2014: 38).

Pero esta no es la única modalidad habitacional que aparece en las novelas de Gopegui. Frecuentemente, compartir piso supone una realidad para los personajes de estas novelas. Desde Jimena, amiga del padre de Vera en *Deseo de ser punk*, que cuenta a las dos

adolescentes, Martina y Vera, que se había mudado a otro barrio compartiendo casa, hasta Mauricio, en *El padre de Blancanieves*, y, de forma paradigmática, los protagonistas de *Existiríamos el mar*, este tipo de vida en común se presenta desde diferentes planteamientos.

En *El padre de Blancanieves*, tal y como apunta Lizarte Fernández (2022: 304), «el contraste entre las viviendas señala la precariedad en la que vive Mauricio: joven estudiante universitario que no dispone de recursos propios». Pero también Manuela, cuando decide disfrutar de una excedencia en su empleo como profesora de secundaria para trabajar en una tintorería en Parla, animada por el interés de vivir una experiencia cercana a la cotidianidad de la clase obrera, se ve obligada a vivir en un piso compartido. La habitación de Mauricio es descrita con prolijidad:

Mi habitación ahora: nueve metros cuadrados. Vistas a su puta madre, o sea, interior, un patio enano con cuerdas para tender ropa y para de contar. Pero como es el quinto piso de un edificio de seis, se pilla bastante luz. Mesa de Alcampo. Al fondo del tercer cajón, un poco de costo. Cama de 1,10. Armario empotrado: dentro, mejor no asomarse. Por fuera del armario el cuarto parece bastante ordenado. Portátil, una fotografía que ya te enseñaré. Una silla, la ventana, una percha de plástico detrás de la puerta con una chaqueta colgada. Una papelera de alambre debajo de la mesa. Y una estantería de nueve estantes, con libros. (Gopegui, 2007: 60)

Mauricio trabaja en una tienda de bricolaje y decoración de interiores, y sabemos con exactitud a cuánto alcanza su salario y la seguridad que le aporta saber que dispone de una red de apoyo económico formada por su familia: «O sea, me pagan exactamente 965 euros pero no vivo sólo con eso. Tampoco tengo otro trabajo, ni me da dinero nadie, sin embargo mis padres están ahí. No sólo porque de vez en cuando me compran cosas, es algo más: en realidad, yo no sé lo que es la angustia económica porque puedo volver a casa de mis padres o pedirles ayuda» (2007: 61). Similar es la habitación que alquila Manuela en Parla, en este caso como experimento y no como obligación vital.

Pero es *Existiríamos el mar* (2021) quizá la novela en la que el detonante de uno de los conflictos fundamentales tiene que ver con la cuestión de la vivienda, ligada, de nuevo, a la ausencia de ingresos y al paro. La trama gira en torno a la convivencia de un grupo de amigos en un piso compartido en Madrid: Lena, Ramiro, Camelia, Hugo y Jara, que rondan la cuarentena. La única que se encuentra en paro, Jara, se marcha del piso sin dar explicaciones, lo que sus compañeros y compañeras achacan a la necesidad de obtener ingresos, ante la imposibilidad de encontrar un empleo en la capital: «No le des más vueltas, Renata. Se ha ido a buscar trabajo, es lo más lógico. Más de una vez dijo que la agobiaba no ayudar, no poner su parte al mes» (2021: 47). Sabemos asimismo que Jara «no llegaba a pagar todo lo que le correspondía del alquiler y los gastos, pero en la casa todos pensaban que eso formaba parte de vivir en común. La casa no iba a ser una máquina sin excepciones, sino un refugio que, quizá, muestra que la regla que rompe no es adecuada» (2021: 32) y que sus compañeros de piso «no se atreven a decirlo, suponen que se agravó el día en que Jara no consiguió aportar su parte al mantenimiento del piso» (2021: 84). La sensación de improductividad provoca en Jara el impulso de huir hacia Calatayud en busca de un trabajo, de un nuevo inicio en un lugar donde nadie la conozca.

Pero los personajes de la novela no afrontan la vida en piso compartido como un fracaso ante la imposibilidad de obtener, con sus ingresos, una vivienda independiente, sino que, además, tratan de construir un espacio común en el que cada uno, cada una, aporte en función de sus posibilidades: cenan juntos, se reparten las tareas, mantienen vínculos que hacen del piso compartido un refugio, más allá de ser el lugar donde dormir después de largas y agotadoras jornadas de trabajo. Así lo piensa Lena, que reflexiona sobre la vida en común, sobre la vida compartida como alternativa a la atomización dominante, en un estado de cosas en el que la posibilidad de alquilar un piso de forma independiente en las ciudades resulta casi una quimera:

En el vagón Lena piensa que está harta de algunos comentarios de gente que dice: ¡A los cuarenta años compartiendo piso, qué horror!

Porque vale que sí, que comparten piso porque el sueldo no llega, pero no es el único motivo. Para ella, Jara es una hermana, aunque no es igual que una hermana, la ausencia de lazos familiares crea un vínculo distinto. Por otro lado, sería tramposo reivindicar la falta de medios o la austeridad cuando no son una elección. De acuerdo, claro, pero ella se alegra de haber tenido que compartir piso; le gustaría poder decirlo y que se entienda que no está apoyando al mercado inmobiliario, ni pagar mal a quienes menos tienen, ni ninguna otra clase de basura. (2021: 22)

Así pues, la novela explora las posibilidades de convivencia compartida cuando no existen vínculos familiares entre los convivientes. Por eso, comparten su preocupación cuando Jara se marcha, hasta el punto de intentar encontrarla para comprobar que se encuentra bien y hacerle saber que dispone de un lugar en la casa. Jara, en Calatayud, consigue, por su parte, alquilar una buhardilla sin contrato y, por tanto, sin derechos como inquilina:

Jara se levanta en el pequeño altillo que ha alquilado en Calatayud [...] Al menos le ha sido fácil encontrar una habitación sin avales ni otros documentos. Al dueño le ha parecido bien que todo sea en negro, lo que le ha alquilado es en realidad un desván acondicionado con un baño diminuto, una nevera pequeña y un infiernillo eléctrico para cocinar (2021: 103).

Busca un trabajo, que encuentra finalmente como camarera, también «en negro», sin contrato. Unas condiciones de precariedad que se reflejan en sus miedos, su ansiedad y sus preocupaciones. Pero la novela no reproduce discursos derrotistas, sino que contiene un acicate para la imaginación: Camelia, que trabaja en un sindicato de clase, recibe una llamada de una persona interesada en articular un movimiento contra los despidos. A la hora de plantearle la posibilidad por teléfono a Camelia, compara la lucha contra el paro con la lucha contra los desahucios —«¿Por qué no hay un Stop Despidos igual que hay un Stop Desahucios?» (2021: 122), le preguntará—, con lo que se revela el carácter ejemplar de las luchas de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca en España,

que sirven como modelo no solo para articular otras luchas, sino también para imaginarlas.

La experiencia de vivir de forma independiente, sin embargo, a Jara le resulta provisional al final de la novela, y en su balance, reconoce que la vida compartida es mejor que la soledad y el aislamiento, a pesar de que esa vida compartida sea una imposición y surja como fruto de la imposibilidad económica:

Sentada a la mesa, admite que no es mejor vivir en esas cuatro paredes que en la casa común. Y no porque sean paredes de un pobre lugar, sino porque ya no cree en la soledad romántica. La soledad puede ser un destino no elegido, uno que se busca temporalmente para coger fuerzas, o un estado más; pero no una aspiración [...]. Piensa que solo los rentistas pueden permitirse el apartamento para el cultivo del ser, y entonces ese apartamento requiere haber acumulado mucho trabajo ajeno. (2021: 271)

4. CONCLUSIONES

Las cuestiones relacionadas con la crisis habitacional aparecen de forma recurrente en la narrativa de Belén Gopegui: si bien en general no se encuentran entre los resortes de los conflictos que mueven las tramas, sí presentan un papel importante a la hora de establecer los problemas centrales de los personajes. En general, el trabajo y la necesidad de trabajar por cuenta ajena, así como las condiciones en que el trabajo se desarrolla y la precariedad y la fragilidad que traen consigo constituyen elementos centrales en las novelas de Gopegui. La vivienda y las problemáticas en torno al conflicto habitacional se encuentran estrechamente ligadas a todo ello. A través de los conflictos y las acciones de los personajes, es posible advertir diversas modalidades habitacionales, marcadas por la precariedad y por la inexistencia de una autonomía económica que permita a estos habitar los espacios urbanos de un modo que cubra sus necesidades básicas. El derecho a la vivienda, pero también a la redistribución de los espacios con un uso común, late en la construcción de las tramas y en las subjetividades de los personajes,

en permanente lucha por sobrevivir en unas condiciones que les resultan adversas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABUNDANCIA, Rita (2016): «“Coliving”: ¿vuelve la comuna, invento “híster” o es que ya nadie puede pagarse un piso?», *El País*, 20 de junio. <<https://elpais.com/smoda/coliving-la-nueva-comuna-los-millennials-no-pueden-pagarse-piso.html>> (consulta: 23/01/2024).
- BONVALOT, Anne-Laure (2017): «La guerra de los mundos en algunas ficciones del Antropoceno: agonística ambiental y poéticas de la habitabilidad», *Ecozon@ [Ecozona]: European Journal of Literature, Culture and Environment*, vol. 8, n. 1, pp. 98-112.
- DOMÈNECH I SAMPERE, Xavier (2010): «En la protohistoria del movimiento vecinal bajo el franquismo», en *Historia del Presente* 16, pp. 27-42.
- GOPEGUI, Belén (2007): *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2009): *Deseo de ser punk*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2014): *El comité de la noche*, Barcelona, Literatura Random House.
- GOPEGUI, Belén (2021): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Literatura Random House.
- LIZARTE FERNÁNDEZ, Mónica (2022): *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Julio Neira y María Dolores Martos Pérez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, TESEO.
- MARTÍN-CABRERA, Luís (2009): «Para leer “Deseo de ser punk”, de Belén Gopegui, contra el valor literario y la ideología dominante», *Rebelión*, 4 de octubre. <<https://rebellion.org/para-leer-deseo-de-ser-punk-de-belen-gopegui-contra-el-valor-literario-y-la-ideologia-dominante/>> (consulta: 23/01/2024).
- MORALES, Clara (2021): «Belén Gopegui: “No hace falta tanto para vivir tranquilamente, lo único que necesitamos es que dejen de explotarnos”», *InfoLibre*, 21 de septiembre <

- libre.es/cultura/belen-gopegui-no-falta-vivir-tranquilamente-unico-necesitamos-dejen-explotarnos_1_1209411.html> (consulta: 23/01/2024).
- PERIS BLANES, Jaume (2018) (ed. lit.): *Cultura e imaginación política*, México / París, RILMA2/ADEHL.
- RODRÍGUEZ ALONSO, Raquel y Mario ESPINOZA PINO (2017): *De la especulación al derecho a la vivienda: más allá de las contradicciones del modelo inmobiliario español*, Madrid, Traficantes de Sueños.
- SOMOLINOS MOLINA, Cristina (2023): «Isaac Rosa: el derecho a la vivienda en la sociedad neoliberal», en Cristina Somolinos Molina (ed.): *Narrar la grieta. Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid / Fráncfort del Meno, Iberoamericana / Vervuert.
- VALLE, DETRY, Mélanie (2015): «Belén Gopegui o “contar lo que viéndose no se mira”», en David Becerra Mayor (ed.): *Convocando al fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie Ediciones, pp. 57-106.

***Non serviam*: análisis del protagonista diabólico de *Lo real* (2001)**

Lucas Merlos

Lo real (2001) se ha leído a menudo como la novela mediante la cual Belén Gopegui se adentra efectivamente en una literatura crítica o una literatura responsable que parece abogar de modo prioritario por un contacto transitivo, directo, con la realidad. Es por ejemplo lo que sostiene Anne-Laure Bonvalot cuando observa que esta escritora empieza a desarrollar una «concepción agonística de la literatura» (2014: 239) en *La conquista del aire* para desplegarla del todo en *Lo real*. Y para demostrarlo menciona, citando a la propia Gopegui, la voluntad afirmada en el epitexto de cuestionar «la autoridad de los relatos dominantes» (Gopegui, 2002: 199) a través de esta novela.

El propósito fijado en este trabajo parte de nuestra experiencia de lectura, que ha girado en torno a la naturaleza del compromiso que se expone con el tratamiento del personaje central de *Lo real*, Edmundo Gómez Risco. La contraportada propone, en efecto, un programa interpretativo complejo para la novela, dentro del cual se encuentra el protagonista, Edmundo, inmediatamente comparado con un referente literario, Edmundo Dantés, y cuyo objetivo será «no ser señor, pero dejar de ser criado de quienes le pagan. *Non serviam*». Esta breve oración en latín constituye una referencia bíblica y diabólica: son, de acuerdo con la Vulgata, palabras que pronunció Lucifer, precisamente en el libro de *Jeremías* (2:20), donde podemos

leer: «Porque desde muy atrás rompiste tu yugo y tus ataduras, y dijiste: *No serviré*».¹

Este principio de no servidumbre, que enarbola, es el que busca e intenta aplicar Edmundo a lo largo de la novela, y plantea una pregunta que intentaremos resolver o al menos explorar en toda su complejidad: ¿en qué medida este principio de «no servir» permite entender los significados políticos y literarios que desarrolla el libro? Nuestra hipótesis es que, detrás de esta afirmación, Gopegui no solo aboga por una postura heterodoxa, sino que también propone una reflexión en torno a ella, es decir, en torno a la búsqueda de la libertad dentro de la vida social. Del mismo modo, hace del acto de escribir una forma de ejercer este principio de independencia y de búsqueda ambivalente de una imposible libertad.

1. NO PERTENECER Y NO CREER

La historia de Edmundo, contada a través de la mirada de su cómplice, Irene Arce, es una historia de venganza que hunde sus raíces en un trauma infantil. Su familia formaba parte de los acomodados del tardofranquismo, hasta que su padre, Julio Gómez, un abogado cercano al Opus Dei, cae por su implicación en el caso Matesa.² El resultado de esta caída es una pérdida de prestigio social que se convierte en una mancha para Edmundo, quien experimenta, ya adolescente, un verdadero rechazo social en su colegio. De modo paralelo, el personaje toma consciencia de las jerarquías sociales y de que su pertenencia a la clase media acomodada es un espejis-

¹ La cursiva es nuestra.

² El caso Matesa fue un escándalo económico y, sobre todo, político, durante el tardofranquismo. En agosto de 1969, los medios de comunicación informaron de que la empresa de Juan Vilá Reyes, especializada en la exportación de telares, había falsificado sus cuentas. Las dos terceras partes de las exportaciones declaradas eran ficticias, cuando MATESA recibía el 50 % de los créditos a la exportación concedidos por el Banco de Crédito Industrial. El escándalo se interpretó en términos políticos como una reacción del sector falangista en contra de los tecnócratas cercanos al Opus Dei.

mo que esconde su condición de criado. Lo entiende gracias a su relación con su compañero de clase, Fernando Maldonado Dávila, cuya posición social más privilegiada mantiene a salvo a su familia dentro del círculo de los tecnócratas del Opus Dei: «Mi padre apoya al tuyo, quieren quitarnos el poder pero no tienen ni idea de quiénes somos» (2001: 21). Por aquel entonces, Edmundo no sabe a qué se refiere Fernando Maldonado, pero comprende que él, como caído, no forma parte de este entorno de poder, sino que se encuentra en una grieta, en una posición fronteriza que le lleva a nunca estar dentro de dicho círculo.

Esta noción de estar sin estar es fundamental en la construcción del personaje y de la novela en su conjunto. Años después, cuando Edmundo entra a trabajar en su primer empleo para un laboratorio farmacéutico, la narradora explica que el protagonista busca a sus semejantes, es decir, a seres que comparten esta voluntad de vivir en los intersticios. En este sentido, Edmundo observa a un colega de trabajo «preguntándose si en aquel tipo podría encontrar un aliado para su plan de no pertenecer, de no formar parte y no hacerlo precisamente estando dentro» (2001: 68). Desde esta perspectiva, Edmundo actúa en su empresa como un infiltrado: «como un soplón de la policía Edmundo hablaba con todos» (2001: 72). Esta forma de situarse en la no pertenencia, es decir esta independencia sistémica, se encuentra a lo largo de la trayectoria del personaje. Cuando Edmundo deja la empresa Décima para entrar en la televisión pública, su mentor, Jacinto Mena, le acusa de ser un traidor, momento en el que la narradora opta por una focalización interna sobre los pensamientos del protagonista, que vuelven a insistir en su voluntad de no pertenecer: «¿cómo puede ser un traidor quien no tiene causa, quien no tiene ninguna causa, ni la causa de Jacinto Mena ni la causa del pirata o la causa del ejército contrario? Ni siquiera su plan era una causa, era la voluntad de vivir fuera de las causas, fuera de los sentidos» (2001: 230).

Así, la no pertenencia, el hecho de no adherirse a ninguna causa, se asocia con otra noción: la del ateísmo, que remite aquí a la ausencia de fe en algo superior. Esta idea del ateísmo del protagonista

se repite mediante distintas voces: la propia voz de Edmundo en los diálogos, la voz narradora de Irene Arce y, también, la del coro de asalariados y asalariadas reticentes, ese coro que interviene puntualmente para posicionarse interrumpiendo el curso de la narración. En la primera intervención del coro, los asalariados y asalariadas definen a Edmundo:

*un vengador
un incrédulo
un hombre no libre
uno que convirtió su reticencia en algo concreto y queremos oírlo, y dar nuestro parecer.* (2001: 19)

2. LUCIFER

Todas estas características del protagonista (esto es: la no pertenencia a un círculo, a una causa; la independencia sistémica, la incredulidad, la sed de venganza y la conciencia de no ser libre) parecen agregarse en torno a una imagen a la vez bíblica y eminentemente literaria, la de Lucifer. La contraportada, a través de la fórmula *Non serviam*, hace de esta imagen una posible clave interpretativa del personaje. Si bien figura en el paratexto, la expresión latina no aparece nunca como tal a nivel intratextual, pero sí se propone la asociación de Edmundo con Lucifer en varias ocasiones tanto de modo explícito como implícito. Esta imagen luciferina permite profundizar las características ya señaladas del personaje: la no pertenencia, la rebeldía contra el orden, la ausencia de fe, y también, la preocupación por la libertad.

La primera mención es indirecta, cuando la narradora reproduce un diálogo entre ella y su marido en el que este le pregunta si ella sigue preparando un «documental sobre lucíferes varios», a lo que Irene contesta que «esta vez trabajaré por mi cuenta» (2001: 16). Esta última respuesta constituye un comentario metanarrativo que se refiere a la redacción de la novela sobre Edmundo. De hecho, en el capítulo 2, Irene explicita esta relación cuando califica a Edmundo como «su nuevo Lucifer» (2001: 62), pasando luego a llamarlo

«mi ángel rebelde» (2001: 63) y a integrarlo en una red semántica donde aparece la luz: «el primer día de trabajo de Edmundo hacía un sol deslumbrante» (2001: 63). Recordemos que Lucifer se asocia a partir de la Edad Media con el Diablo pero que, originalmente, constituye una divinidad de la mitología griega cuyo nombre significa, etimológicamente, ‘el portador de luz’ (*lux-fero*) (Dispersyn, 2012: 87). Del mismo modo, a partir de la Edad Media, aparece en las creencias cristianas un mito que hace de Lucifer un arcángel que quiso desafiar la autoridad de Dios con la ayuda de toda una tropa de ángeles rebeldes que cayeron junto con él (2012: 87). Esta noción de rebeldía de los ángeles fieles a Lucifer aparece en la mente de Edmundo cuando le comenta a Irene los efectos de la ruptura con su segunda novia, Cristina, con la que había pensado, durante un tiempo, poder compartir la complejidad de su mundo interior. Para él, con la distancia desde la que habla de aquellos hechos, el encuentro con Cristina puede asimilarse a

la mañana en que Dios ordenó a los ángeles: Adorad al hombre, y unos tomaron el partido de la lealtad y otros, el partido de la rebelión. Había sido el día en que los tebanos hicieron prisioneros a los lacedemonios y, de entre todos los lacedemonios, uno tuvo que elegir entre arriesgar la vida o someterse. (Gopegui, 2001: 85)

La primera metáfora resulta casi transparente en nuestro esquema interpretativo, pues se inscribe en la asociación continua a lo largo de la novela de Edmundo con un ángel rebelde y con la idea de rebelión frente al orden establecido. La segunda metáfora nos parece que tiene que ver más con el significante que con el significado. Belén Gopegui elige aquí remitir a un episodio histórico de la Guerra entre Tebas y Esparta (378-362 a. C.), pero utiliza un nombre poco corriente para designar a los espartanos, el de los lacedemonios, lo que no deja de sugerir la presencia de los «demonios», haciendo surgir, otra vez, la imagen de los ángeles rebeldes. Imágenes relacionadas con Lucifer y sus tropas aparecen también en el encuentro con Cristina, que fue, dice Edmundo, un preludio a su decisión definitiva de «tomar el partido de la rebelión» (2001:

86), rebelión cuyo blanco se concreta en el centro del libro cuando una larga serie de anáforas permite, finalmente y a modo de clímax, explicitar el objeto de la lucha de Edmundo:

Hacia sol, había muerte, y no contra el sol ni contra la muerte se rebelaba Edmundo, no contra los raudales junto a la puerta abierta, contra esas franjas de luz en la barandilla de madera, en los peldaños blancos, en las paredes horadadas por rectángulos de aire dando al cielo. No contra el sol que desdeñaba los deseos de Edmundo, quien hubiese preferido la discreción de un día nublado y poco caluroso, no contra el sol que se imponía como la mala suerte, como la gripe y las edades o despertarse con frío en la oscuridad. No contra el punto de partida que unos llaman destino, contingencia, fortuna, necesidad, no contra el sol, no contra el siglo, no contra la minucia de las horas, la duración del viaje, el color de los taxis, la cuchara que cae a la basura sin querer, no contra el sol ni contra la minucia, ni contra haber nacido se rebelaba Edmundo sino contra los hombres.

Él puede, mientras pueda, hacerse cargo del sol y de morir, y de la mala suerte pero, en el descansillo, cierra las manos y promete que no será señor mas dejará de ser criado. (2001: 192)

La rebelión total, absolutamente terrenal y centrada en la agenticidad del protagonista, se articula así en torno a una tensión señor/criado que de nuevo remite a la oposición entre Dios y Lucifer en la leyenda medieval cristiana. No es de extrañar que, pocas páginas después, en el momento de ir a ver al primer cliente de su asesoría clandestina de lavado de imagen pública, Edmundo decida presentarse con la apariencia de un ángel demoníaco, acompañado de una obra de teatro titulada *Lucifer*.

Edmundo se había puesto un traje claro y una camisa azul claro. El pelo recién lavado, aunque fuera oscuro, reflejaba la luz. Llevaba unos zapatos de ante color corteza de álamo y en la mano una carpeta de cartulina blanca. Si el demonio era un ángel, él había tratado de acercarse a esa imagen del demonio. Pero quiso también desconcertar y, junto a la carpeta, puso una edición inglesa de la obra de teatro del holandés Joost Van Vondel titulada *Lucifer*. (2001: 214)

Esta intertextualidad exhibida ofrece de hecho una clave de lectura que profundiza en la relación entre Edmundo y Lucifer. La obra de teatro se abre con el anuncio por parte del arcángel Gabriel de un decreto divino que establece la supremacía de la raza humana sobre los ángeles, hecho que motiva la rebelión de Lucifer y de otros ángeles,³ que entronca con la rebelión de Edmundo «contra los hombres», es decir contra la humanidad, en la penúltima cita que hemos propuesto aquí. La lectura de la obra que propone Arnold Williams hace de la envidia la motivación de la rebelión de Lucifer en la obra del escritor holandés Van Vondel (William, 1945: 266), lo cual parece descartable en el caso de Edmundo, pues el sentido de sus actos se relaciona no solo con la necesidad de ponerse a salvo del castigo del poder, sea franquista o demócrata liberal, sino también con la conciencia aguda de su condición de criado y de siervo con la que no se puede conformar.

3. LOS ÁNGELES REBELDES

Edmundo no solo es aquel hombre autodidacta y brillante que se transforma en sombra, en una interesante tensión entre luz y oscuridad que caracteriza asimismo al personaje mítico de Lucifer. En *Lo real*, después de crear su gabinete en la sombra, el protagonista empieza a rodearse de cómplices como Irene Arce, la narradora, quien lo afirma con rotundidad: «Me uní a él, acepté el mando de un escuadrón de ángeles que ni siquiera tenía conciencia de serlo» (2001: 266). Juntos conforman una sociedad de chantaje que, de modo paradójico, no actúa ni se piensa desde la justicia o desde el bien, sino desde una forma de venganza y denuncia que tiene que ver, otra vez, con la rebeldía:

Nosotros podíamos chantajear al director de informativos exigiéndole algo tan inopinado como que suprimiera uno de los pluses de ese subdirector, pero la justicia dónde estaba si no en la tierra,

³ No hemos podido encontrar una traducción al castellano de esta obra de teatro, motivo probable por el cual Edmundo maneja una edición inglesa que bien podría ser también la obra a la que tuvo acceso Belén Gopegui.

no es un pájaro; la justicia en las relaciones entre un subdirector y su secretaria la segrega la misma existencia de esas relaciones, es, como se dice ahora, un acuerdo de mínimos. Y así diré que no chantajeábamos para hacer justicia sino tal vez para competir con la organización de la empresa, para en secreto intentar arrebatarle el monopolio del chantaje legítimo. (2001: 301-302)

Resulta bastante llamativa la paráfrasis de la famosa fórmula de Max Weber que define el Estado como aquella institución que «reclama (con éxito) el monopolio de la violencia física legítima» (Weber, 1979: 83). Esta forma de teorizar la actuación del «escuadrón de ángeles» de Edmundo por parte de la narradora nos parece merecedora de dos observaciones. Por un lado, la violencia y la dominación se relacionan aquí con la empresa, y no con el Estado, como una forma de afirmar la preeminencia, en términos de poder, de lo económico sobre lo político, lo cual entronca con la lectura marxista de la realidad que proponen muchos relatos gopuguanos. Por otro lado, el ejercicio del chantaje tiene que ver con la búsqueda de igualdad, es decir, con una forma de oponerse a la desigualdad consustancial al capitalismo; sin embargo, está también relacionada con la experiencia adolescente de Edmundo en el caso del pleito y posterior encarcelamiento de su padre y, asimismo, con la desigualdad frente a la que se alza Lucifer en la obra de teatro de Van Vondel. Dicho de otro modo: volvemos a la exigencia vital de Edmundo de conseguir este equilibrio arduo de ni ser amo ni ser siervo, exigencia que le lleva a intentar construir una actividad profesional fronteriza con la legalidad, pero en la que el riesgo que corre el protagonista se equipara al riesgo que corren sus clientes.

Aunque no se trate de una presencia masiva, tanto la imagen de Lucifer como su lucha junto con un grupo de ángeles rebelde tienen una presencia semántica constante a lo largo del texto. Una última pieza no menor del andamiaje estético la encontramos en la portada del libro, donde aparece una reproducción de un cuadro anónimo atribuido a un hispano flamenco titulado *San Miguel Arcángel*, cuyo original se conserva en el museo del Prado. El lienzo representa precisamente la lucha entre los ángeles rebeldes y los

ángeles fieles a Dios liderados por el arcángel San Miguel. Tanto Lucifer como sus ángeles aparecen principalmente bajo la forma de dragones, una imagen tradicional que deriva esta vez del libro del Apocalipsis (13:11). La pregunta que puede surgir aquí es hasta qué punto puede interpretarse esta portada desde la ironía, en la medida en que la novela, al contrario de la pintura que ilustra la portada, se interesa por los ángeles rebeldes liderados por Edmundo. Para ello, es útil volver a la contraportada y a la expresión *Non serviam* que, al menos en la literatura angloparlante, ha tenido en la época contemporánea una trayectoria importante de la que se nutre Belén Gopegui y que se inscribe en el valor subversivo que se esfuerza por mantener parte del campo literario y artístico desde el siglo XIX (Bourdieu, 1998).

4. *NON SERVIAM*

Al menos desde inicios del siglo XX, *Non serviam* se ha convertido en una forma para el artista de afirmar su carácter subversivo y su autonomía respecto de todo tipo de poder. Un ejemplo famoso lo encontramos en *A Portrait of the Artist as a Young Man*, de James Joyce (1916). En este *Künstlerroman* semiautobiográfico, el joven Stephen Dedalus escucha la predicación de un cura que narra la historia de Lucifer y de su caída, siguiendo el relato medieval.⁴ El protagonista utiliza esta historia para fundar una nueva identidad y proclamar su cercanía con Lucifer, hasta el punto de afirmar a su vez «I will not serve», «no serviré», condenándose así a una forma de marginalidad, pero, al mismo tiempo, otorgando centralidad a la creación artísti-

⁴ «—Adam and Eve, my dear boys, were, as you know, our first parents, and you will remember that they were created by God in order that the seats in heaven left vacant by the fall of Lucifer and his rebellious angels might be filled again. Lucifer, we are told, was a son of the morning, a radiant and mighty angel; yet he fell: he fell and there fell with him a third part of the host of heaven: he fell and was hurled with his rebellious angels into hell. What his sin was we cannot say. Theologians consider that it was the sin of pride, the sinful thought conceived in an instant: *non serviam*: I will not serve. That instant was his ruin» (Joyce, 1992: 126).

ca: «I will not serve that in which I no longer believe, whether it call itself my home, my fatherland, or my church: and I will try to express myself in some mode of life or art as freely as I can [...]» (Joyce, 1992: 268-269). La cercanía con Lucifer se entiende aquí en el contexto de la creación artística: el artista es un heterodoxo en el sentido en que su búsqueda estética prevalece sobre cuestiones morales o, más generalmente, sobre el orden establecido.⁵

A partir de este punto de partida, la obra de Gopegui despliega otra forma de utilizar el motivo, cuya diferencia radica en su resignificación, pasando de la autonomía del arte a su compromiso con la realidad, con la voluntad de reafirmar un poder de la literatura no desde la elevación espiritual sino desde lo terrenal, desde la materialidad y el materialismo. Pero no significa sin embargo que la literatura pierda su autonomía, sino que, como señaló Georges Bataille en el debate sobre literatura y compromiso, cabe siempre recordar que «la literatura no puede ser reducida a servir un amo. *Non serviam* es, según dicen, el lema del demonio. En este caso, la literatura es diabólica» (1988: 19).⁶

Esta afirmación de la importancia de una literatura efectivamente realista —es decir, materialista— la encontramos en los comentarios metaliterarios que nos proporciona Edmundo sobre el género poético. Hay ciertos versos poéticos con los que conecta íntimamente el personaje, quizás porque todos y cada uno de ellos tienen una aplicación en su vida, así como una dimensión material y sensible. Así, por ejemplo, cuando el joven Edmundo le cita de memoria a su primera novia un verso de Vallejo («Esta tarde llueve como nunca. Y no tengo ganas de vivir, corazón») precisa a continuación que lo

⁵ Otro ejemplo, contemporáneo de Joyce, es del poeta chileno Vicente Huidobro en su conferencia «*Non serviam*», leída en el Ateneo de Santiago de Chile en 1914, que en buena medida entronca con la declaración de autonomía del arte que se defiende en la novela de James Joyce a través, en este caso, de la afirmación de un poder de crear propio del poeta que, en su tesis doctoral, Patricio González llama «poética creacionista» (2017: 74-89). El ensayo de Huidobro, además de en internet, puede leerse en su *Obra poética* (2003).

⁶ La traducción es nuestra.

conoce gracias a su tío, quien lo vio escrito en la pared de un bar, es decir, en un entorno prosaico y especialmente bajo. Algo semejante sucede más tarde con el libro de Luis Cernuda, *La realidad y el deseo*, que fascina a Edmundo en sus años de estudiante. Aquí la dinámica metanarrativa es esencial. Si Edmundo se siente atraído por el libro es porque, inicialmente, creyó que el título del poemario era únicamente «la realidad» (59), título que remite claramente a la propia novela de Gopegui, a *Lo real*. En el resto del relato, Edmundo comenta en dos ocasiones su odio por la poesía de evasión, la poesía que parece proponer una forma de elevación estética pero que produce, según él, una desconexión con la realidad. Así, de su lectura de Rimbaud aconsejada por Cristina, su segunda novia, solo se queda con un verso, otra vez muy concreto. El comentario que el protagonista propone a continuación a Cristina insiste sobre su necesidad de una literatura realista: «Sabes que nunca me he fiado de la poesía. Sirve para lamerse las heridas, pero no las cura porque ni siquiera las toca» (147), unas críticas que parecen remitir a la voluntad de la propia literatura gopeguiana de sí ser materialista.

Esta trayectoria concluye en el epílogo de la novela, en esa última escena en la que Enrique lo visita en su finca andaluza y Edmundo vuelve a explicitar su relación con la poesía:

Odio la poesía que pretende unirnos por encima de lo que somos, por encima de ser dueño de una finca o ser ayudante de documentación. La odio aunque ya no me hace apenas daño. En cambio busco más que antes esa otra poesía que nos une por debajo de lo que somos, en lo que tenemos de nutria, en lo que tenemos de monte, en lo que tenemos de esclavos todavía. (2001: 387)

Paradójicamente, Edmundo utiliza un discurso poético y metafórico para llevar a cabo su crítica de cierta poesía, aquella que produce la ilusión de un intercambio singular, emocional, de tú a tú, entre dos seres singulares, el poeta y el lector que, mediante la lectura, parece acceder a la intimidad de aquel. A Edmundo le parece más útil una poesía de lo real, una poesía de lo concreto y de lo bajo. En este sentido, la imagen de la nutria y del monte

remite, de modo poético, a los elementos básicos que son el agua y la tierra. Dicho de otro modo: Edmundo, como ser ateo, terrenal y materialista que es, ve la realidad y la verdad no en el mundo abstracto de la fe, de los conceptos o de la elevación espiritual, sino en el mundo prosaico y bajo de lo concreto y del sistema de poder que mantiene a la inmensa mayoría en una forma de esclavitud y servidumbre.⁷

5. CONCLUSIÓN: UNA RESPONSABILIDAD AUTORIAL DESDE LA PARATOPIA Y LA APORÍA

El motivo de *Non serviam* tiene una dimensión metaliteraria que hace de Edmundo el vehículo de una forma de entender la literatura como un acto de rebelión que no puede limitarse a la cuestión de la innovación formal o del predominio del valor estético como objetivo de la escritura. En este sentido, nos parece especialmente destacable una forma de homología entre la trayectoria de Edmundo y la de Belén Gopegui. La presencia de la autora se nota a través de los comentarios metaliterarios que hemos mencionado y, de modo sutil, ya desde la portada y el cuadro que la ilustra. Si nos fijamos en el escudo del Arcángel San Miguel, veremos en su centro el reflejo del pintor anónimo de la obra,⁸ probablemente una forma de reafirmar la presencia efectiva de la propia autora en su novela. Esta interpretación la puede confirmar el hecho de que la ilustración de la portada haya sido elegida por ella misma.⁹

En el texto, por otro lado, la instancia narrativa asegura o en todo caso fomenta una distanciación crítica. Los umbrales narrativos que constituyen la narración autónoma de Irene Arce o las intervencio-

⁷ Para otra lectura de la valoración de la poesía en *Lo real*, véase Hayley Rabanai (2011: 172 y siguientes).

⁸ Debo esta observación, en primer lugar, a un artículo de blog de la biblioteca del IES Francisco Aguiar (2016, 5 de abril).

⁹ Nos lo confirmó Belén Gopegui durante el seminario internacional dedicado a su obra en Lisboa en el marco del cual hemos preparado este estudio. Del mismo modo, corroboró haberse encargado de la redacción del texto de la contraportada.

nes del coro de asalariados siempre exhiben la dimensión construida del texto, es decir, la presencia en su seno de una autora. Pero de modo paralelo, tanto Irene y Edmundo —el narrador original, pero siempre en un plano metadieético, ya que su relato pasa por el tamiz de la voz de Irene— como el coro de asalariados y asalariadas reticentes son representantes de la clase media sometida al poder de la empresa privada y de las clases dominantes. Creemos que la conciencia de Edmundo de no ser sino parte de un sistema y de ocupar una posición que bien podrían ocupar otros, en una visión funcionalista de la sociedad, no solo cuestiona la posibilidad de la libertad individual —un cuestionamiento por lo demás recurrente en toda la obra de Gopegui—¹⁰ sino, por ende, la propia singularidad creadora. De modo otra vez paradójico, Belén Gopegui despliega una obra singular precisamente a través del cuestionamiento de la posibilidad de la libertad individual y creadora.

Así, Gopegui se caracteriza por la construcción de una obra límite, precaria, probablemente desde la conciencia de ser una autora «no libre» tal y como sabe Edmundo en la novela que es un «ser no libre». La elección de un personaje cuya trayectoria le lleva a estar dentro sin estar dentro, a participar desde la doblez, desde la no pertenencia, nos parece además sintomática de la propia condición de la escritora, si nos basamos en la teorización que propone Dominique Maingueneau. Según él, para poder existir, el/la escritor/a debe construir y ocupar un «no lugar», siempre inestable; debe construir su obra desde una grieta existencial, pues su legitimidad es sistemáticamente frágil en el mundo social, con lo cual su enunciación «se despliega a través de esta imposibilidad de asignarse un lugar verdadero» (2004: 113).¹¹

En este caso, Edmundo aparece como un personaje caracterizado por esta tendencia a la paratopía, al «no lugar»: el lugar que ocupa

¹⁰ Una muestra se encuentra en *Quédate este día y esta noche conmigo* (Gopegui, 2017), donde, en el capítulo cuarto, Mateo y Olga cuestionan nociones como el talento o el mérito individual.

¹¹ La traducción es nuestra.

resulta siempre inestable a pesar de su búsqueda constante de «pisar firme» y de construirse una «plataforma», esto es, un espacio propio a salvo de la posibilidad de su destrucción o de su desactivación por parte de la clase dominante, un lugar seguro donde resguardarse de la servidumbre y de la desigualdad. Pero esta búsqueda le lleva a construirse un camino singular de resistencia frente al orden social que, muchas veces, termina alejándolo de los actos colectivos, haciendo de este personaje una forma peculiar de ácrata extremadamente individualista. A la postre, Edmundo prefiere formar parte de un colectivo diminuto de ángeles rebeldes en vez de cuestionar el orden social vigente a través del compromiso político junto a aquellos que impulsan la huelga general del 14D de 1988 o la campaña a favor del No al referéndum sobre la permanencia de España en la OTAN del 12 de marzo de 1986. Al mismo tiempo, sin embargo, es su marginalidad la que le permite radiografiar la sociedad desde el no alineamiento y la incredulidad.

El final de la novela es llamativo en cuanto a la aporía a la que termina llegando Edmundo. Y es que, después de la muerte de su mujer, toma la decisión de retirarse y de abandonar su batalla «en contra de los hombres», pero lo hace a cambio de una «plataforma», es decir, de un medio de producción propio, de un capital, con el objetivo de construir su autonomía y de salir de la relación asalariada. Gracias a un último chantaje, consigue unas veinticinco hectáreas de tierra en Huelva, donde se dedica a cultivar naranjos, como si Lucifer hubiera conseguido volver a entrar en el Edén. Pero cuando Enrique del Olmo, personaje representante del compromiso colectivo, lo visita y le pregunta sobre la mano de obra necesaria para cultivar su huerta, Edmundo se muestra tajante:

—Espero que te portes dignamente con los recolectores —bromeó Enrique—. Tendré que informarme en el sindicato.

—Me porto con la dignidad que me impone la organización de las relaciones de producción. En los años de mucho trabajo, cuando los recolectores están fuertes, hay que pagarles alojamiento y extras. En los años malos, duermen donde pueden y se les paga menos. (2001: 384)

Edmundo vuelve a producir aquí un discurso apegado a lo real reconociendo que su búsqueda de igualdad en las relaciones laborales es sencillamente imposible, pues el mercado, el sistema de relaciones generada por el propio régimen capitalista, es una realidad a la que debe someterse también desde su perspectiva de terrateniente. En otras palabras, su propia pertenencia al mundo capitalista le impone una servidumbre: es amo dentro de su propiedad, pero esclavo de un mercado que lo domina. *Lo real* es, desde este punto de vista, una novela sobre la imposibilidad de la libertad de los seres humanos por su condición de animales sociales sometidos a sistemas que se imponen tanto más cuanto que resultan naturalizados y, por tanto, invisibilizados.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BATAILLE, Georges (1988): *Œuvres complètes*, París, Gallimard (col. «NRF»), vol. 12.
- BIBLIOTECA DO IES FRANCISCO AGUIAR (2016, 5 de abril): «El simulacro de *Lo real* de Belén Gopegui», *Alto risco* [blog], en línea: <<https://biblioaguiar.blogspot.com/2016/04/el-simulacro-de-lo-real-en-belen-gopegui.html>> (consulta: 30/05/2024).
- BONVALOT, Anne-Laure (2014): *Formes nouvelles de l'engagement dans le roman espagnol actuel: Alfons Cervera, Belén Gopegui, Isaac Rosa*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Jean-François Carcelén, Universidad Paul Valéry-Montpellier 3, Biblioteca Universitaria Letras y Ciencias Humanas de Montpellier.
- BOURDIEU, Pierre (1998 [1992]): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, Seuil.
- DISPERSYN, Éléonore (2012): «L'adversaire de Dieu dans la *Philosophie de la révélation*. Esquisse d'une satanologie schellingienne», *Archives de Philosophie* 1/75, pp. 87-112.
- GONZÁLEZ YUNNISSI, Patricio (2017): *Nihilismo y esperanza: un estudio sobre una constante escatológica en la poesía y en la poética creacionista de Vicente Huidobro (1916-1931)*, tesis doctoral dirigida por el Dr. Amador Vega Esquerra, Barcelona, Universitat Pompeu Fabra,

- en línea: <<http://hdl.handle.net/10803/460892>> (consulta: 30/05/2024).
- GOPEGUI, Belén (2001): *Lo real*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2002): «Salir del arte», en Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio (eds.): *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura española*, Madrid, UNED.
- GOPEGUI, Belén (2017): *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Literatura Random House.
- HUIDOBRO, Vicente (2003): *Obra poética*, Madrid, ALLCA XX (col. «Archivos»).
- JOYCE, James (1992 [1916]): *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Londres, Penguin Books.
- MAINGUENEAU, Dominique (2004): *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, París, Armand Colin.
- RABANAI, Hayley (2011): *Belén Gopegui: The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain*, Woodbridge, Boydell & Brewer.
- WEBER, Max (1979 [1919]): *El político y el científico*, Madrid, Alianza Editorial.
- WILLIAMS, Arnold (1945): «The Motivation of Satan's Rebellion in "Paradise Lost"», *Studies in Philology* 2/42, pp. 253-268.

Disputar la verosimilitud. Algunos apuntes sobre *Existiríamos el mar**

Maria Ayete Gil

Si por algo se caracteriza la literatura de Belén Gopegui es por ejercitar o poner en práctica la visibilización. ¿A qué me refiero con esto? Muy sencillo: a una literatura que, en lugar de operar como las ficciones dominantes, opacando o emborronando parcelas de la realidad problemáticas por cuanto contradictorias, se propone desvelarlas, sacarlas a la luz mediante la palabra. Puede decirse que esta visibilización es, por ende, también la de una literatura que no rehúye la política entendida *à la Rancière* —como disenso que redistribuye el reparto de lo sensible,¹ como disputa por un sentido *otro* del mal llamado sentido común—,² sino que, antes al contrario,

* Este trabajo se ha realizado en el marco de un contrato posdoctoral Juan de la Cierva (JDC2022-050111-I) en la Universidad de Alcalá.

¹ Dadas las evidentes limitaciones de espacio, sirva como aproximación a la noción de política de Rancière la definición según la cual esta «consiste en reconfigurar el reparto de lo sensible que define lo común de la comunidad, en introducir sujetos y objetos nuevos, en volver visible aquello que no lo era y hacer que sean entendidos como hablantes aquellos que no eran percibidos más que como animales ruidosos» (Rancière, 2011: 35). Son múltiples los textos en los que el francés reflexiona en torno a la política; sin embargo, resulta obligatoria la lectura de *El desacuerdo* [*La Mésentente*, 1995].

² Porque «si no es para construir un nuevo sentido común, entonces sólo escribiríamos para justificar el —falso— sentido común existente» (Gopegui, 2019a: 253).

reclama la necesidad ineludible de incorporar la dimensión política al arte, de llamar a las cosas por su nombre y de aceptar lo que la literatura *es*: «una actividad decisiva, no neutral, una actividad, en fin, con consecuencias siempre, lo quiera o no el autor, lo quiera o no el lector» (Gopegui, 2019b: 230). No en balde, y como arguye Mélanie Valle Detry, la obra de Gopegui «está atravesada por la intención de recuperar una literatura realista dotada de una *perspectiva política visible*, crítica y provocadora» (2015: 100);³ es decir, una literatura consciente de lo que conlleva agarrar el megáfono público; consciente, en definitiva, de que la palabra literaria tiene la capacidad de crear mundos y de que esos mundos pueden operar perpetuando el discurso hegemónico a través de la reproducción ideológica del sistema en el que (sobre)vivimos, o pueden discutir ese mismo discurso —señalando sus fallas, mostrando otros posibles— entorpeciendo con ello esa reproducción.

La última novela de la autora hasta la fecha, de título *Existiríamos el mar* (2021), es un buen ejemplo de lo expuesto hasta ahora. En las páginas que siguen, voy a esbozar algunos apuntes en forma de notas numeradas al respecto de su potencia contrahegemónica, una potencia que cifro fundamentalmente en la capacidad del texto de disputar la noción de verosimilitud dominante a partir de la puesta en diálogo de una serie de elementos cuya constelación dibuja la posibilidad de habitar de otra manera —una mejor— el mundo.

1. Siendo mi cometido el de explicitar la manera en que *Existiríamos el mar* disputa la verosimilitud dominante, es lógico que estos apuntes comiencen, como lo van a hacer, con una breve reflexión a propósito del mismo concepto de *verosimilitud*. El *Diccionario de la Real Academia Española* define *verosímil* como aquello ‘que tiene apariencia de verdadero’ o que es ‘creíble por no ofrecer carácter alguno de falsedad’.⁴ La verosimilitud, por tanto, será la cualidad de verosímil, de aquello que se asemeja a lo verdadero. Ahora bien, ¿qué es lo ver-

³ Las cursivas son mías.

⁴ Información accesible en: <dle.rae.es/veros%C3%ADmil?m=form>.

dadero? O, mejor dicho: ¿quién decide lo que es verdadero? Y, más todavía: ¿cómo aplica esta condición de apariencia de veracidad a un campo, el de la literatura, cuya razón de ser es la creación de universos de ficción? Porque ¿qué es más verosímil, un elfo enfrentado a un orco en las tierras de J. R. R. Tolkien o la revolución victoriosa del proletariado en una narración realista ubicada en siglo XXI?

Nos dirán, y tendrán razón, que todo depende de las leyes internas que regulen el mundo diegético construido, y que, por eso, no hay crítica que tache de inverosímil a los personajes de China Miéville o al mundo mágico de Susanne Clarke. Bien. Vayamos ahora, sin embargo, a pisar el asfalto de la vida prosaica y preguntémonos por la verosimilitud de cualquier protagonista de la narrativa dominante que, sin trabajar —porque en la literatura mayoritaria de corte realista casi ningún personaje trabaja—, reside en el centro neurálgico de una metrópolis dedicado/a a absolutamente todo menos, repito, a ganarse un sueldo. Un caso paradigmático: ¿cómo paga Janis, la mujer interpretada por Penélope Cruz en el filme *Madres paralelas* (Almodóvar, 2021), como fotógrafa *freelance* que es, su bonita ropa y el espacioso piso situado en la plaza de las Comendadoras de Madrid en el que vive? ¿Es acaso más verosímil el universo de Janis que, póngase por caso, la representación en la ficción de unos *riders* sobreexplotados que terminan por colectivizar su fatiga agrupándose en una asociación gracias a la cual consiguen la mejora de las condiciones laborales de su sector? Volvemos, con ello, al inicio: ¿quién dicta qué es y qué no es verosímil?

A través de la voz de un militante llamado Diego, la propia Gopegui reflexiona en torno a estas cuestiones en *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008 [2019c]), un texto en el que la noción de verosimilitud deja de ser neutral, en tanto en cuanto parece apelar a un universal compartido, para pasar a entenderse como un «concepto ideológico que limita con la verdad, pero no se superpone a ella» (139). Raptada por el poder, la verosimilitud ha quedado en manos de unos pocos, quienes se arrogan el derecho de dictaminar qué es verosímil y qué no lo es cuando esta, continúa la voz de Diego, «debería ser pública, debería ser propiedad de todos» (2019c: 139).

Existiríamos el mar arranca con una escena cuando menos sorprendente: una mujer de cuarenta y pocos años abre la puerta de su casa compartida con otros cuatro adultos a quienes no unen lazos familiares. Y es una escena sorprendente por motivos *claros*: cinco adultos en la cuarentena comparten vivienda a pesar de tener trabajo. Cinco adultos que, además, se llevan bien, se cuidan, se respetan y se quieren. ¿Inverosímil? ¿Acaso serían más creíbles las peleas, las mezquindades? ¿Por qué? ¿O lo que es inverosímil es que el salario que perciben por su trabajo sea insuficiente para costearse un piso digno?

2. Dado que sobre la narrativa de Gopegui en relación con la crisis de la vivienda que afecta a muchas de las ciudades europeas desde la debacle de 2008 ha escrito ya en este volumen Cristina Somolinos, me centraré aquí, más que en esas relaciones, en la forma en que la cuestión de la habitabilidad se yergue como elemento de resistencia a las lógicas dominantes de la verosimilitud.⁵ La novela parte, como acabamos de ver, de una situación insólita desde el punto de vista de las ideas mayoritarias y de ciertos imaginarios sociales del capitalismo avanzado que tienen que ver con el éxito y la felicidad. Sin embargo, esta situación inicial no es excepcional con respecto al resto de la novela, ya que, en realidad, toda su trama se estructura en torno a la convivencia diaria de los habitantes del piso compartido en la calle de Martín de Vargas de Madrid tras la marcha repentina de una de sus integrantes, Jara, en una reflexión, la de la novela en su conjunto, sobre las distintas formas de vida en común posibles con personas no entrelazadas por vínculos familiares.

La casa de Martín de Vargas es un lugar de encuentro, de cuidados y de afectos; un espacio seguro, en los márgenes de las dinámicas vampíricas del realismo capitalista, bajo las cuales «existir resulta

⁵ En «El problema de la vivienda: dinámicas y conflictos en la obra de Belén Gopegui», Somolinos analiza la aparición de problemáticas relacionadas con la crisis habitacional en las novelas *El padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009), *El comité de la noche* (2014) y *Existiríamos el mar* (2021).

cada vez más difícil» (Gopegui, 2021: 20).⁶ Se trata de una suerte de pequeña comunidad en la que, por medio del establecimiento de unas relaciones *otras* por cuanto se basan en la aceptación de la vulnerabilidad compartida, se intenta entorpecer, dentro de lo posible, la lógica reproductiva del capitalismo. No obstante, y lejos de lo que le pudiera parecer al lector no habituado a la literatura de Gopegui, *Existiríamos el mar* no es un cuento de hadas en el que los protagonistas regresan del trabajo de sus sueños a casa con una sonrisa, la nevera llena y ganas de cocinar bistec con patatas al horno para todos acompañado de un buen vino. Nada más lejos de la realidad. En la novela aparecen problemas y contradicciones, fatigas, ansiedades y cicatrices, porque «Martín de Vargas no está aislado, aunque intentan que sea refugio, que tenga un clima propio y no pasen los tornados de fuera, a veces pasan, claro que pasan» (2021: 231). El mismo detonante de la narración es buen ejemplo de ello: la salida de Jara de la casa, sin explicaciones ni avisos, no es sino la explicitación de las dificultades que conlleva intentar construir modelos de convivencia alternativos, pues, al fin y al cabo, toda práctica contrahegemónica en el capitalismo está sujeta a presiones múltiples que en muchas ocasiones terminan por destruir esos proyectos alternativos, que luego han de tratar de reconstruirse y continuar.

El hecho de que la novela nos presente a cinco adultos compartiendo piso está hablándonos ya de unas circunstancias concretas del mundo actual que tienen que ver, en primer lugar —y sobre todo—, con la precarización de las condiciones materiales de vida y, en segundo lugar, con la necesidad de hallar modelos distintos de comunidad donde habitar y resistir. En cualquier caso, la realidad es que compartir vivienda no es anormal —solo hace falta salir a la calle y querer mirar—, otra cosa bien distinta

⁶ Con *realismo capitalista* se refiere Mark Fisher a «la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso *imaginarle* una alternativa»; por tanto, no se trata de «un tipo particular de realismo; es más bien el realismo en sí mismo» (2018: 22; 25).

es que lo sea en la literatura (¡la verosimilitud!), en la medida en que las narraciones dominantes reproducen la imagen de sujeto autónomo y competitivo que el capitalismo nos coloca delante y con la que inconscientemente nos identificamos, en lugar de problematizarla. ¿Es verosímil la construcción de un refugio colectivo en el que descansar, pero también desde donde combatir? ¿Lo son unas relaciones afectivas respetuosas con la fragilidad de uno mismo y del otro? Y la gran pregunta: ¿por qué no? Sabemos que «la verosimilitud ha sido secuestrada por los dueños del discurso dominante» (Gopegui, 2019c: 145), que es algo construido por quienes tienen el poder de las palabras, luego empezamos a disputarla ensanchando sus horizontes de posibilidad —que también son los de nuestra imaginación— a través de ficciones que, representando lo que normalmente no se representa, la discutan.

No es casual, en este sentido, que en un momento dado de la novela se diga que «el mundo de las historias que se cuentan no coincide con el mundo de las historias que suceden» (2021: 29). Por supuesto que no coincide, porque el realismo capitalista no solo es una atmósfera general, sino un (in)consciente que dictamina o regula qué puede novelarse y qué no.⁷ Al presentar una casa regida por la empatía, el amor y los cuidados, Gopegui está disputando esa noción hegemónica de verosimilitud según la cual la convivencia habría de estar marcada por el conflicto personal permanente, mostrando con ello la imposibilidad de la solidaridad y la empatía entre individuos. Es desde este punto de vista desde donde puede decirse que *Existiríamos el mar* encierra el reto de imaginar espacios donde vivir desprendidos de las cuerdas que nos ligan a lo normalizado. No se trata, entonces, de imaginar otro mundo sino de imaginar cómo vivir en este de otra manera.

⁷ «El realismo capitalista [...] es algo más parecido a una atmósfera general que condiciona no solo la producción de cultura, sino también la regulación del trabajo y la educación, y que actúa como una barrera invisible que impide el pensamiento y la acción genuinos» (Fisher, 2018: 41).

3. Este texto ha comenzado hablando de las operaciones de desplazamiento y de ruptura que en el régimen de visibilidad lleva a cabo la literatura de Belén Gopegui, y continuamos por la misma senda. La narración de *Existiríamos el mar* arranca en la página número once, y ya en la trece nos topamos con una breve descripción de cuatro de los protagonistas: nombre, edad y profesión. Ramiro trabaja en una cadena especializada en construcción, decoración y bricolaje, Camelia es responsable administrativa en una gran empresa constructora, Hugo es desarrollador web y Lena es investigadora en un laboratorio. El quinto personaje, Jara, está en paro. Pero Ramiro, Camelia, Hugo y Lena no tienen una profesión como quien tiene una determinada edad, el cabello castaño, los pies grandes y viste sudadera azul —como elemento meramente descriptivo/decorativo—, sino que Ramiro, Camelia, Hugo y Lena *trabajan*, es decir que leemos cómo trabajan y leemos las consecuencias de ese trabajo en su cuerpo y en su mente: la fatiga, el daño, el desarraigo, la alienación. Me corrijo: leemos las consecuencias de las condiciones en las que se desarrolla ese trabajo, porque, como sostiene el personaje de Ramiro, el problema en sí «no es lo que hace, son las condiciones en que lo hace» (2021: 25); las exigencias, los bajos salarios, la (auto)presión, la competitividad, la disponibilidad 24/7, la sonrisa obligada. El trabajo (o su falta), entonces, como centro y motor de una novela que reivindica el mundo laboral como materia novelable; un texto que saca de la invisibilidad a la que normalmente es relegada por la literatura mayoritaria la práctica en la que invertimos buena parte de nuestra vida adulta.

El relato se enmarca en el contexto inmediatamente posterior a la pandemia de la COVID-19. El dato no es baladí, porque supone encontrarnos ante la vida de individuos que han soportado altas presiones, tanto en lo laboral como en lo personal; porque define ciertas situaciones concretas de los personajes, y porque, tal y como se adelanta a mostrarnos la narración, nunca llegó a darse un cambio material que sostuviera la esperanza de transformación alguna.⁸ El

⁸ La novela se publicó en septiembre del 2021, por lo que se entiende que fue escrita, como poco, durante la segunda parte de 2020, cuando la crisis sanitaria no

texto incide en varias ocasiones en el deterioro de las condiciones de trabajo/vida a raíz de la epidemia de coronavirus:

Los cuatro soportaban presiones duras en sus trabajos y las cosas habían ido a peor por las consecuencias de la pandemia. El supuesto vendaval de sentido común que debería haber soplado después ¿dónde estaba? La crisis, no económica sino de una determinada manera de entender la economía, seguía cobrándose víctimas, más despidos, peores condiciones, más reclamaciones no atendidas. (2021: 17)

La incertidumbre y la inestabilidad parecen haberse tornado endémicas, y la vulnerabilidad, como ya apuntara Judith Butler, una condición existencial al fin a la vista.⁹ Por eso los personajes de Gopegui muestran su fragilidad y buscan maneras de (con)vivir, tanto en lo privado como en lo público, alejadas todo lo que se pueda de la opresión, el cinismo y el individualismo imperantes.

Vivimos en un contexto trabajocéntrico de precariedad progresiva, de ahí que el trabajo productivo ocupe en esta búsqueda

se había superado todavía y se hablaba en los medios de cómo el virus nos iba a hacer mejores, de cómo nos igualaba y de cómo hacía más fuerte a la comunidad (como si, en fin, las condiciones fueran para todas las personas las mismas y como si de verdad se estuvieran tomando medidas serias para paliar las desigualdades y los problemas evidenciados por la pandemia).

⁹ La finitud del cuerpo humano, sumada a las condiciones necesarias para su desarrollo —el establecimiento de vínculos afectivos y unas condiciones materiales favorables— lo hacen vulnerable en tanto en cuanto puede ser objeto de dolor o, incluso, de muerte, o ser causante de dolor o, incluso, de la muerte de otros. La dependencia con respecto del otro hace que la ida de una vida no sujeta a la vulnerabilidad resulte imposible. Es en este sentido en el que sostiene Butler que «no podemos concebir la vulnerabilidad como una circunstancia contingente», pues «la condición de nuestra vulnerabilidad es, en sí misma, inmodificable» (2014: 48), o sea, inherente a la existencia corpórea de los individuos. No obstante, y como es evidente, el nivel de exposición a esa vulnerabilidad social no es igual para todos. Y es que la vulnerabilidad no puede desaparecer, pero sí puede aumentar o disminuir en función de las condiciones sociales y políticas en las que están insertos los cuerpos (Butler, 2006: 55).

una posición nuclear (a fin de cuentas, el trabajo nos determina, pero, sobre todo, a partir de él se genera la plusvalía). La novela, no obstante, reflexiona más sobre la posibilidad de comprender lo laboral en términos de (auto)realización, ayuda a la comunidad y/o placer por lo bien hecho —como muchas de las grandes ideologías del siglo pasado, que dan por sentado lo elemental del trabajo humano como forma de relación con su medio—, que en torno a la realidad de su posible descentramiento o, incluso, abolición, como defienden los discursos del postrabajo desde Paul Lafargue hasta Bob Black.¹⁰ Pero cuidado: lo anterior no quiere decir que nos topemos en el relato con una equiparación de trabajo y vida, ni con una defensa de la trampa neoliberal del trabajador feliz.¹¹ Los protagonistas de *Existiríamos el mar* no son ingenuos, al revés: son plenamente consciente de que el trabajo como (auto)realización, aporte a lo común o placer son solo realmente asequibles en un mundo libre de explotación.

El trabajo en las sociedades occidentales neoliberales ha perdido su sentido. Es el terreno de la fatiga. Los habitantes del piso de la calle de Martín de Vargas están quemados, al borde del derrumbe, en los límites físicos y psíquicos del cansancio. Son sujetos que se saben explotados y alienados. Fijémonos en la experiencia de Hugo, quien, nos cuenta la voz narradora, tiene problemas para dormir —«a otras personas en su trabajo también les ocurre lo mismo, lo atribuyen a que las largas jornadas pasadas programando apenas dejan tiempo para un cansancio que no sea mental: el cuerpo no se mueve y luego no comprende el reposo» (2021: 61)—, porque «cada día me agota más ser solo una pieza» (2021: 62), por eso —¿y quién

¹⁰ Léanse a este respecto *El derecho a la pereza* (1883), de Paul Lafargue, y *La abolición del trabajo* (1985), de Bob Black.

¹¹ Un texto bien sugerente sobre, entre otras muchas cuestiones relacionadas, la satisfacción laboral como elemento privilegiado en el entramado posfordista a partir de 1990 (o sobre el amor por el trabajo como condición *sine qua non* de la alienación del trabajador en las sociedades occidentales neoliberales y la fatiga resultante) es *No seas tú mismo* (2021), de Eudald Espluga.

no?— «tiene ganas de largarse y soltarlo todo [...] de una manera que le permita hacer eso que llaman “poner la vida en el centro” y que no parece posible cuando entre el trabajo y el tiempo de ida y de vuelta, y el sueño, apenas te quedan cinco horas con tareas menores y ganas de atontarte un rato» (2021: 95). O en la de Ramiro, por poner otro ejemplo, cuando confiesa tener «la sensación de que el trabajo me enferma, así que cuando llega el famoso tiempo libre también eso me lo quita, estoy como un convaleciente» (2021: 286). Los individuos delineados por Gopegui entienden las normas del juego, entrevén sus propias contradicciones —que el Estado es una maquinaria al servicio de unos pocos, pero que, a la vez, no puede sino defenderse lo común y que, por otro lado, no se puede sino trabajar para sobrevivir—, y tratan por ende de encontrar formas de vida que le devuelvan al trabajo productivo hoy cierta razón de ser.

Estas formas de vida alternativas por medio de las que darle sentido al trabajo comienzan a producirse, en un primer estadio, con la mejora de las condiciones de la práctica laboral, pues, como arguye Hugo, «tratarte como persona tiene que ver con las condiciones de trabajo» (2021: 62). Podríamos decir, en resumen, que el «no poder elegir ni siquiera más o menos en qué casas queremos vivir o un trabajo donde no nos traten de pena» (2021: 78) es en la novela el gran vector de articulación de las subjetividades de los protagonistas, unas subjetividades que, desde su propia precariedad, se proponen resistir combatiendo.

4. ¿Cómo se configura esa lucha por la mejora de las condiciones laborales? Por medio de los sindicatos. Ramiro y Camelia son sindicalistas, pero no de los que acostumbra a representar el discurso dominante o la novela contemporánea —la poca novela en la que aparece un/a sindicalista, quiero decir— o sea, un personaje vago y despreocupado que aprovecha las horas sindicales para quehaceres que nada tienen que ver con ayudar a sus compañeros. Ramiro y Camelia son, al contrario, sindicalistas que, a pesar de saber que no es posible conseguirlo todo y de conocer al dedillo las imperfecciones de las organizaciones que representan, luchan diariamente por lograr

pequeñas victorias ante la amenaza evidente de la destrucción de los derechos de los trabajadores con los instrumentos que solo el sindicato, en tanto que fuerza colectiva, puede brindarles. Son, en otras palabras, activistas comprometidos con los pequeños gestos, que no por pequeños son menos importantes, puesto que pueden llegar a tener efectos a largo plazo, porque «cada acción se suma a otra» (2021: 142) o, en palabras distintas, «todo comportamiento suma», pues «el diseño del mundo se hace mediante un agregado de todas las conductas» (2021: 208), aunque se nos diga que solo las grandes acciones tienen consecuencias reales y que, por lo tanto, mejor nos contentamos con ser espectadores acomodados en la butaca.

En tanto en cuanto es discurso público, la literatura participa en la realidad, interviene en ella, y puede hacerlo de dos maneras: bien perpetuando las lógicas sistémicas, bien discutiéndolas. *Existiríamos el mar* es, como estamos viendo, un texto que se construye en espacio de resistencia y de disputa del monopolio de la verosimilitud. Como no hay ficciones que representen una imagen *otra* del sujeto sindicalista ni ficciones en las que la organización sindical se articule como opción de lucha, asumimos el relato del sindicalista que se escabulle y la inutilidad de los sindicatos (y, por extensión, de la lucha colectiva); como no hay ficciones que pongan en primer plano el trabajo —¡la actividad a la que dedicamos un tercio de nuestro día; la actividad que en mayor medida nos define/determina!—, desplazamos del relato con el que narramos nuestra vida y a nosotros mismos los problemas y las contradicciones que lo habitan. Por eso son importantes las novelas de Gopegui y por eso es importante *Existiríamos el mar*, porque, contraviniendo la idea dominante de verosimilitud, muestran una visión distinta de la realidad.

En el breve texto que lleva por título «Salir del arte», sostiene Gopegui que «la ficción es uno de los mejores modos de persuadir, en tanto que se persuade de acuerdo a cómo cada persona imagina su vida y no de acuerdo a cómo es su vida minuto a minuto» (2019d: 277). La literatura mayoritaria funciona como espejo con cuyo reflejo se identifica el sujeto lector por cuanto en ese reflejo resplandece la imagen anhelada del yo (un yo autónomo, fuerte, com-

petitivo, feliz). La ficción gopeguiana no intenta persuadir, y no lo intenta porque narra la vida real y material —minuto a minuto— de las personas, y no cómo a estas personas les gustaría que fuera o cómo se imaginan que es. Gopegui resquebraja el cristal del espejo y trastoca ese reflejo, lo enturbia, dificultando la identificación y produciendo el traspies momentáneo que acaso en su repetición termine por fundar una imagen del yo que no reproduzca ideológicamente el sistema al opacar conflictos y contradicciones, sino que por lo menos, aunque roto, las subraye.

5. El papel protagónico que juega el trabajo en la novela es a estas alturas incuestionable. Sin embargo, uno de los personajes, Jara, no puede trabajar, y parece que en esta vida que tenemos la falta de trabajo también nos determina por cuanto nos roba el ser y su sentido (*estamos*, en efecto, en el paro), pero cuidado, porque, a la vez, «en esa expresión el “estar” se confunde enseguida con el “ser”» (2021: 149), y parece de repente que la cualidad de desempleado engulle todo lo demás. A través de Jara, así, la narración nos conduce por los senderos del desempleo y de las ansiedades, frustraciones y desconciertos que este origina. Jara ha sido, hasta el momento, incapaz de adaptarse a los entornos laborales (o de encontrar un lugar en el que sentirse cómoda y útil), de ahí su marcha de la casa compartida en busca —descubriremos después— de un trabajo con el que sobrevivir por sus propios medios, esto es, sin depender de la solidaridad de sus amigos y compañeros de vivienda. Porque la verdad es que Jara, como leemos pronto en el relato, y como se sobrentiende de lo anterior,

no llegaba a pagar todo lo que le correspondía del alquiler y los gastos, pero en la casa todos pensaban que eso formaba parte de vivir en común. La casa no iba a ser una máquina sin excepciones, sino un refugio donde la excepción no se penaliza y un refugio que, quizá, muestra que la regla que rompe no es adecuada. (2021: 32)

Las dificultades económicas y el saberse por ende continuamente rescatada por la red que le tienden los amigos oprimen al personaje

femenino, a pesar de la fraternidad, de «esa certeza de que tejer los lazos es tejerse el propio cuerpo y no hay más» (2021: 208). Y es que «Jara es una perseguida y le persigue el paro, y le persiguen sus dificultades, y el paro hace que las dificultades crezcan, y los trabajos que ha tenido y que no ha podido soportar, también» (2021: 36), creándose una infinita pescadilla en movimiento por morderse la cola que va cavando, ras-ras-ras, el hoyo donde pareciera deben enterrarse los faltos de trabajo.

El paro, así pues, se convierte lentamente en asunto principal de una novela que afronta la complejidad derivada de la centralidad del trabajo en nuestras vidas desde una perspectiva poliédrica que trabaja mostrando los problemas e inestabilidades tanto físicos como psíquicos derivados del empleo y de su opuesto, el desempleo, con el objeto de acometer contra los discursos autculpabilizadores y paralizantes. Esto lo hace mediante un personaje que lucha cuanto puede por una vida digna y para reivindicar, en primera y última instancia, que «las personas en paro son un arma, y [que] en vez de apuntar con ella, dejamos que nos apunten» (2021: 87). Y dejamos que nos apunten porque se nos insta a entender que los desocupados «son lo otro, el miedo, uno de esos sitios donde nadie quiere estar»; un lugar que, convertido en el exterior constitutivo de lo deseable, funciona sin duda haciendo que «pare[zca] encantador trabajar por cuenta ajena» (2021: 87).

Jara, y con ella todas/os nosotras/os, necesita para seguir viviendo aquello que la lastima, esto es: desempeñar una actividad llamada trabajo que, por lo menos en el mundo de hoy, no contribuye a su satisfacción ni mucho menos a la mejora de su vida. La contradicción es grande y bien visible: la notamos diariamente, seamos o no capaces de superar lo epidérmico, aunque las ficciones dominantes se empeñen en esconderla bajo capas y capas de vidas otras que, en tanto que otras, no son las nuestras; aunque la verosimilitud hegemónica imponga moldes en los que entrar sin dolor y sonrientes; aunque las voces a las que se les concede el poder del megáfono entonen cánticos de esfuerzo, valentía y superación. La contradicción está ahí, sigue estando ahí, ha estado siempre ahí, desde que

el capitalismo es mundo y el mundo capitalismo —desde antes de que «el capitalismo ocupa[ra] sin fisuras el horizonte de lo pensable» (Fisher, 2018: 30)—. *Existiríamos el mar* es la prueba por lo menos de la posibilidad de su verbalización, de su visibilización, que no es poco, porque escribir es —o debiera ser— el intento de poner en palabras lo que normalmente no se dice: sí, la contradicción existe y nos atraviesa de arriba abajo, pero podríamos vivir de otra manera aquí, por qué no, igual que el mar podría llegar a dirigir la ola.¹²

6. Terminamos estos apuntes escuetos con unas líneas dedicadas a la voz narradora de la novela. Se trata, como no pudiera ser de otra manera, de una voz que achica los ojos para ver y «conoce[r] la suciedad de los cristales», porque «desde cada distancia se describe algo distinto» (Gopegui, 2021: 11; 61) y a ella le interesa mirar desde muy cerca. Se autodenomina «ninja», capaz de colarse en los vagones del metro, en la cola de la frutería y entre las grietas de los edificios sin ser percibida; capaz de escuchar lo de fuera y lo de dentro. Lo sobrevuela todo, y en su movimiento mira, tantea, reflexiona; es un personaje más, que se detiene con atención en las circunstancias concretas de los protagonistas para entender quiénes son, que es asimismo entender de dónde vienen —su pasado, su patrimonio—, porque «lo inesperado, el desorden, la mala o buena suerte acaso en realidad no es más que la consecuencia lógica de una condición inicial, tan pequeña y lejana que no se divisa» (Gopegui, 2021: 60). La voz de ese personaje convocado que toma la palabra

¹² Esta última idea que tiene como protagonistas el mar y la ola la extraigo de la reflexión en torno a la posibilidad de la desviación del curso de la parábola que pudiera producir lo que escapa a la algoritmia que me suscitó cierto diálogo entre Olga y Mateo en *Quédate este día y esta noche conmigo*, y que puede condensarse en el fragmento que sigue:

«—¿Podría el mar llegar a emanciparse de su mecánica y dirigir la ola?

—No.

—Espera —dice Olga—. No te he preguntado si puede, sino si podría. No si puede en estas circunstancias sino si podría en condiciones diferentes» (Gopegui, 2017: 110-111).

en el breve ensayo *Pequeñas heridas mortales* (2024) dirige su flecha a una diana similar cuando confiesa lo siguiente:

en lugar de decir que todo está determinado, prefiere decir que todo está causado. Todo lo que sucede tiene una o varias causas anteriores que, a veces, podemos trazar. Cuando no podemos no es porque las causas sean sobrenaturales y no pertenezcan al universo físico, sino porque aún no hemos llegado a conocerlas. (Gopegui, 2024: 86)

La voz narradora quiere conocerlas. Tiene las ideas muy claras y va a lo preciso, a lo concreto, «y la clase social es concreta» (2021: 31), por eso, podemos concluir, esta es sin duda una novela de clase, un texto que rastrea y que hurga, que excava hacia dentro hasta encontrar esa determinación, nos guste o no, en virtud de la cual la vida de algunas personas se asemeja un poco más que la de otras a la de esos/as protagonistas de los relatos hegemónicos cuyas historias son, esas sí —por supuesto, faltaría más— *verosimilísimas*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BLACK, Bob (2013): *La abolición del trabajo*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- BUTLER, Judith (2006): *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*, Barcelona, Paidós.
- BUTLER, Judith (2014): «Vida precaria, vulnerabilidad y ética de la cohabitación», en Begonya Sáez Tajafuerce (ed.): *Cuerpo, memoria y representación. Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*, Barcelona, Icaria, pp. 47-79.
- ESPLUGA, Eudald (2021): *No seas tú mismo. Apuntes sobre una generación fatigada*, Barcelona, Paidós.
- FISHER, Mark (2018): *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, Buenos Aires, Caja Negra.
- GOPEGUI, Belén (2017): *Quédate este día y esta noche conmigo*, Barcelona, Penguin Random House.

- GOPEGUI, Belén (2019a): «Consecuencias de la ficción», en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 251-253.
- GOPEGUI, Belén (2019b): «Desde dónde escribir», en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 225-235.
- GOPEGUI, Belén (2019c): «Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)», en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 119-160.
- GOPEGUI, Belén (2019d): «Salir del arte», en *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House, pp. 272-280.
- GOPEGUI, Belén (2021): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2024): *Pequeñas heridas mortales. O algunas maneras de llevarse la contraria*, Barcelona, Penguin Random House.
- LAFARGUE, Paul (2015): *El derecho a la pereza*, Madrid, MAIA Ediciones.
- RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, Jacques (2011): *El malestar en la estética*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- SOMOLINOS, Cristina, «El problema de la vivienda: dinámicas y conflictos en la obra de Belén Gopegui», en Maria Ayete Gil y Cristina Somolinos (eds.): *Narrar el conflicto. Belén Gopegui, imaginarios para la resistencia*, Valencia, Publicacions Universitat de València, pp. XX-XX.
- VALLE DETRY, Mélanie (2015): «Belén Gopegui o contar lo que viéndose no se mira», en David Becerra Mayor (ed.): *Convocando el fantasma. Novela crítica en la España actual*, Madrid, Tierradenadie, pp. 57-106.

En busca del «sentir que eres»: comunismo cotidiano y sentido del trabajo en *Existiríamos el mar*

Katja Jansson

El título sintácticamente peculiar de la novela *Existiríamos el mar* (2021) parece sugerir una existencia alternativa para un nosotros, para la existencia social. Al tratar del título en una conversación con David Becerra grabada en vivo (Semana Negra de Gijón, 2022, 55:23-55:35), la escritora da a entender que quiere decir que «podríamos hacer existir el mar en nuestras vidas» que, dice, «es algo así como podríamos vivir de otra manera, y, es algo así como decir: no tenemos que esperar a la utopía». De ese modo, el título deja traslucir la idea de que el mundo es algo que hacemos nosotros y es posible hacerlo de otra forma, aquí y ahora: o sea, sin esperar a que una idea prefabricada del mundo se instaure de alguna manera. No obstante, su carácter contrafáctico, transmitido por el modo condicional, abre, además, una interrogante sobre la parte omitida, la que trata de la condición, del *si*, que parece necesaria para cerrar la frase. A este respecto, Gopegui concluye en la misma exposición que «en este mundo, con los recursos que tenemos y con las relaciones que tenemos, si eliminara a algo tan sencillo como la libertad de explotar, podríamos vivir de otra manera». En este sentido se comprende que la existencia alternativa es algo que debemos buscar en lo que ya existe, pero que depende del fin de la libertad de explotar.

El afán de pensar y mirar hacia posibles maneras de vivir y actuar colectivamente, que es un hilo conductor en la obra gopeguiana, toma, en *Existiríamos el mar*, la forma concreta de una exploración del significado individual y social de la vida laboral, pero, asimismo, de la configuración de un modelo alternativo de hogar y convivencia. Los cinco personajes principales que habitan la novela, cerca de los cuarenta años, viven en un piso compartido, al principio por necesidades económicas y, con el tiempo, también por encontrar complacencia y respaldo en lo común; cuatro de ellos cuentan con un empleo, una está en paro. Lo que inicialmente ocasiona el relato es la decisión de Jara, la desempleada, de marcharse del piso sin explicación, hecho que desemboca en una búsqueda en la novela del sentido del trabajo —para los personajes y en general—, así como del hogar que han formado.

Debido al tiempo que generalmente ocupa en la vida, no debería ser extraño que el sentido del trabajo desempeñe un papel central en una novela que persigue circundar una posible existencia alternativa. Sin embargo, que la examinación de los dos ámbitos temáticos mencionados —trabajo y hogar— corran paralelos en la novela tampoco es, desde luego, casualidad: responde a la distinción que en el capitalismo tradicionalmente se ha hecho entre la esfera económica y la esfera doméstica, entre el ámbito del trabajo y el hogar, lo que en sí ha dado lugar a la tendencia en la economía política a dividir el trabajo en asalariado (percibido, ante todo, como la creación y manutención de objetos) y doméstico (percibido, ante todo, como la creación y manutención de seres humanos y relaciones sociales). Viéndolo así, Jara, el personaje en paro que, debido a ello, abandona el piso colectivo, desempeña, por la doble negación, una sugestiva función de enlace narrativo entre las dos esferas, que invita a interrogar su interconexión.

En cuanto al trabajo, existe asimismo una tensión en la novela entre, por una parte, factores extenuantes y alienantes que pesan sobre quienes trabajan y, por otra, la pregunta que se actualiza con la partida de Jara: ¿quién eres si no trabajas? Por añadidura, es precisamente esta pregunta la que le agobia y ocasiona su marcha

del piso colectivo —del lugar de convivencia que han formado juntos, fundado en la interdependencia y un conato de solidaridad—. Es, además, este curso de los acontecimientos lo que impulsa al narrador a narrar y que da lugar a las preguntas que procura comprender. Conviene evocar aquí la frase frecuentemente citada del prólogo de la tercera novela de Gopegui, *La conquista del aire* (1998: 13): «El narrador quiere saber y por eso narra». Así, *Existiríamos el mar* responde a la actitud literaria de Gopegui, señalada por la crítica, de «concebir la novela no simplemente como un objeto de consumo y entretenimiento, sino como un vehículo para indagar» (Martín Cabrera, 2010: 119). Incorporado con la intención revolucionaria que la escritora misma frecuentemente ha pronunciado con relación a la ficción, Gopegui se presenta de ese modo, y como ha apuntado Fernández Hoyos (2020: 169), como una escritora que duda y «que construye artefactos literarios con un rigor y una conciencia propias de una reflexión que aspira a intervenir en la realidad».

A la luz de lo expuesto, el presente escrito pretende dialogar con este movimiento exploratorio de la novela que persigue comprender el significado del trabajo, vinculándolo, además, con la función del hogar colectivo. Más que llegar a conclusiones terminantes, el objetivo es identificar y exponer algunas tensiones e interrogantes que se actualizan en la novela acerca del trabajo y de las relaciones sociales, así como de su configuración en la existencia alternativa que la novela procura circundar. Para tal fin, el análisis se llevará a cabo a partir de dos ejes manifestados en la novela, que acaban por responder a la mencionada división trabajo/hogar, pero que son interdependientes y convergen, ante todo, en la función disolvente e intermediaria del personaje Jara. El primer eje trata del sentido del trabajo en general y para cada uno de los protagonistas de la novela, que se cristaliza en la pregunta «¿quién eres si no trabajas?»; el segundo, se relaciona con el principio del *comunismo cotidiano*, que se extrae del trabajo del antropólogo y anarquista David Graeber (2011).

1. EL COMUNISMO COTIDIANO Y LA FUNCIÓN DEL HOGAR

Uno de los aspectos más mencionados en reseñas sobre *Existiríamos el mar* es la forma de convivir de los protagonistas. Destaca el hecho de que son un grupo de personas ya cerca de los cuarenta años que se han unido en un piso de cierto modo involuntariamente, por necesidad. Esta circunstancia puede, en sí misma, indicar fracaso en una sociedad ocupada con ideales de competencia e individualidad, que distrae la atención de condiciones estructurales, y que implica que la necesidad del cuidado de los demás siempre proviene del fracaso individual de cuidar de sí mismo y de mantener su capacidad de ser productivo. Pero es más: la comunidad en el piso de Martín de Vargas, 26, no se caracteriza por egoísmo, intereses, envidias e indiferencia frente al problema del otro, sino por cooperación, solidaridad, seguridad y amistad. El hecho de que una configuración de este tipo destaque tanto en la ficción, parece sugerir que trata de una forma insólita de relacionarse, como si se tratara de una anomalía. La pregunta es si es así.

A una pregunta sobre el asunto, concretamente sobre si se trata de un espacio idealizado o no, Gopegui responde preguntándose si no podríamos «empezar a hablar de un idealismo del mal, si entendemos por idealismo una visión que no se atiene a la realidad» (Niebla, 2021). Con esto, cuestiona la idea de un «supuesto homínuculo malvado» y las ficciones que se basan en esta. La cuestión atañe, en cierto modo, a la disputa sobre nociones de la naturaleza humana, y trata, también, de que existe una suspicacia frente a este tipo de narrativa de la convivencia colectiva, debido a la idea, tan enraizada en la sociedad occidental y capitalista, de que la humanidad es impulsada por el individualismo, egoísmo y la rivalidad. Ya en su famoso escrito sobre el apoyo mutuo de 1902, Kropotkin refutaba esta idea y demostraba, en cambio, un comportamiento «natural» que consistía en todo lo contrario. Se puede leer en su introducción que la sociedad

fue creada sobre la conciencia —aun en estado de instinto— de la solidaridad humana y de la dependencia recíproca de los hombres. Fue creada sobre el reconocimiento inconsciente de la fuerza que aporta a cada hombre la práctica de la ayuda mutua, de la estrecha dependencia de la felicidad de cada individuo con la felicidad de todos, y sobre los sentimientos de justicia o de equidad que obligan al individuo a considerar los derechos de los otros como iguales a sus propios derechos. (Kropotkin, 2020: 22)

Se resalta aquí que la solidaridad y el apoyo mutuo suponen condiciones básicas de la convivencia humana, como un instinto y no como una forma ideal. Esa naturalidad se hace eco en el modo de vivir y relacionarse que se ha creado en la comunidad de la novela. En una conversación con sus compañeros de piso, Ramiro confiesa que en algún momento se había planteado dejar el piso y comparte una imagen que había acudido a su mente: «Que somos unos putos náufragos y que esto no es nada que hayamos construido con tanto cuidado, sino un sitio de forajidos adonde hemos ido a parar, como si nos hubieran mandado a repoblar colonias a cambio de no meternos en la cárcel» (Gopegui, 2021: 80). Aunque, confiesa, acude a su mente esta idea en un momento turbio, otra compañera de piso, Camelia, insiste en que sí lo son (83). Así pues, no se trata de un grupo que se han organizado para convivir juntos como un proyecto político intencionado, donde se han establecido normas de convivencia según sus convicciones, sino que hay una necesidad recíproca que los ha unido. Así, cuando Hugo, otro de los integrantes del piso, enfatiza que «encontró en Martín de Vargas, 26, una forma de estar, un campamento base» (29), parece que el uso figurado del término *montañista* para designar el significado de su convivencia señala algo fundamental. El campamento base es el lugar seguro necesario para poder escalar la montaña, que provee ciertos recursos básicos para poder empeñarse en la lucha en el mundo hostil «ahí fuera». Jara es quien más ayuda económica necesita por no poder pagar la cantidad que le corresponde del alquiler y los gastos, pero, cuenta el narrador, «en la casa todos pensaban que eso formaba parte de vivir en común. La casa no iba a ser una máquina sin ex-

cepciones, sino un refugio donde la excepción no se penaliza y un refugio que, quizá, muestra que la regla que rompe no es adecuada» (32). Pagan su parte no por convicción política, sino simplemente porque les parece que es lo correcto.

Sin embargo, y como ya se ha mencionado, tampoco se trata solo de compartir un alquiler y otros gastos: colaboran, se tienen afecto, se cuidan y disfrutan de la compañía mutua. Ese estado de las cosas es lo que David Graeber (2011) llama *comunismo cotidiano*,¹ que describe —afín al concepto de *apoyo mutuo* de Kropotkin— como un tipo de materia prima de la sociabilidad humana y la base de cualquier sociedad, cuyo principio operativo es la idea clásica de «cada cual según sus posibilidades, a cada cual según sus necesidades», y donde compartir no es solo un acto moral, sino también de placer (2011: 99). De hecho, es justo este entrelazamiento entre provecho y placer el que viene a caracterizar la convivencia de los cinco protagonistas. La novela retrata de ese modo una comunidad que se ha creado por necesidad —y no por idealismo, como recalca Gopegui misma (2021)—, pero que, asimismo, ha dado lugar a una convivencia basada en la solidaridad y el apoyo mutuo como una consecuencia natural. Es en la *exposición* de estas condiciones de naturalidad (como antípoda de la idea del gen egoísta) donde reside su radicalidad, y no en el planteamiento de la forma de convivir o relacionarse en sí.

Así, pues, cuando Gopegui habla de un idealismo del mal, identifica, a la vez, las formas de relacionarse en Martín de Vargas como la normalidad; o sea, no solo no se trata de un espacio idealizado, sino que su forma de relacionarse se presenta como la más básica. Aquí, y de acuerdo con el *comunismo cotidiano*, entra la primera idea del título de la novela, la que sugiere que podríamos vivir de otra manera, de que la materia prima de la existencia alternativa se puede hallar en lo que ya existe. La parte omitida del título, la que daría la condición, es la llave que Gopegui aporta en la conversación

¹ También lo llama *comunismo de base*.

mencionada, donde dice que otra manera de vivir sería posible si se eliminara la libertad de explotar. La convivencia en el hogar de los cinco constituye, en cierto modo, la muestra de esa posibilidad, porque vivir según el principio de «cada cual según sus posibilidades, a cada cual según sus necesidades» aparece para ellos naturalmente; eso es, el comunismo cotidiano siempre ha estado ahí, pero, como diría Graeber, estamos entrenados para no verlo.

No obstante, este microcosmos que constituye su hogar, no se sostiene a sí mismo. Al final, cuando averiguan dónde se encuentra Jara, Hugo, como preparación antes de verla, reflexiona sobre la condición del hogar: «Martín de Vargas es un sitio, sí, pero está dentro de algo mayor que no lo es. Y Martín de Vargas no está aislado, aunque intentan que sea refugio, que tenga un clima propio y no pasen los tornados de fuera, a veces pasan, claro que pasan» (231). Siendo las cosas así, cabe considerar, en cambio, la función que tiene el hogar en relación con el mundo fuera de él, que, por el tiempo que ocupa, en muchos sentidos viene a ser casi lo mismo que el trabajo.

Al principio de la novela, cuando Ramiro llega a casa, nos enteramos de que sube la escalera con una mezcla de alegría y rabia, porque «está cansado del trabajo, ha perdido más tiempo en el metro del que hubiera querido, es tarde y, al mismo tiempo, ya está fuera del trabajo, ha llegado, ya está en casa» (19). El cansancio que proviene de la jornada laboral acompaña a los cuatro convivientes, y se hace sentir a lo largo de las páginas como una omnipresencia que afecta a todo. No obstante, en esta cita se expone, además, la tensión entre trabajo y hogar. La casa es el refugio y la llegada le confiere alivio porque hace recordar que está fuera del ámbito laboral. Aun así, el preludio de su llegada viene cargado de estrés debido a la conciencia de la duración limitada de este descanso, porque el próximo día vuelve a la misma condición. Se refleja a través de estos sentimientos de Ramiro la contradicción social-reproductiva del capitalismo, que hace del hogar un lugar necesario de descanso y refugio, para crear y mantener la fuerza del trabajo, al mismo tiempo que la orientación hacia la acumulación ilimitada tiende a

restringir sus posibilidades (Fraser, 2016: 100). Así pues, se añade al hogar como una manifestación del comunismo cotidiano la idea del hogar como respiro, refugio del trabajo y manutención de los protagonistas como trabajadores.

2. LAS CONDICIONES DEL TRABAJO

A pesar de tener diferentes relaciones con sus situaciones laborales, los protagonistas empleados tienen en común que están descontentos con sus trabajos. Aunque sea por motivos distintos, coinciden hasta cierto punto en el juicio que hace Ramiro de las tareas y su puesto en la multinacional de bricolaje y decoración cuando afirma que «No es lo que hace, son las condiciones en que lo hace» (25). Ya se ha mencionado que el cansancio les persigue a los protagonistas trabajadores. En los baños del trabajo, Lena, al igual que sus colegas, a veces llora de ganas de dormir. Largas jornadas, horas extra y horarios nocturnos les dejan agotados. Pero las condiciones no se restringen a los horarios. Ramiro describe una serie de factores que le hacen desaprobar su trabajo:

Lo que no aguanta es que le culpen cuando un mes vende menos, como si él fuera el único motivo, como si no dependiera de los clientes, de las demás ofertas, de los productos. O que le cambien de turno sin previo aviso. Que le vigilen todo el tiempo. Que aumenten sus funciones sin que aumente el personal. Que estiren su horario, su cansancio, que enfrenten a los compañeros, el engaño, los derechos pendientes o, como el otro día: ese jefe de sector insinuó que Ramiro se había lesionado los ligamentos aposta para fastidiar. Tampoco aguanta que al final la subida de salario sea arbitraria, que dependa de cómo le hayas caído al jefe de sección y de cuánto le aprietan, o de cómo se levante el director una mañana. (25)

Se trata de factores relacionados con el control, la arbitrariedad y las desigualdades de poder, completamente al mando de una lógica jerárquica y de explotación. Lena, que eligió su profesión con la idea de poder trabajar en algo interesante y a la vez útil para el mundo, se da cuenta de que no se corresponde con las aspiraciones

que tenía cuando empezó su carrera; ella «creyó que investigar en un laboratorio sería emocionante, que la promesa de descubrir algo, de hacer avanzar la ciencia y la lucha contra la enfermedad la colmaría», pero no ha sido así y no puede participar «en la decisión de lo que van a investigar, apenas tiene autonomía para opinar sobre cómo hacerlo, y no tiene ninguna para elegir a quién beneficiará» (14). La falta total de poder y autonomía en el lugar y en el proceso laboral priva a Lena del sentido que buscaba en el trabajo. Cuando está en el laboratorio, ha entrado en una esfera ausente de libertad y de principios democráticos, tal como ha argumentado Richard Wolff (2012) o Elisabeth Anderson (2017), entre otros, sobre la falta de democracia en el lugar de trabajo.² Hugo también da cuenta de un sentimiento parecido en su trabajo de programador: «Cada día me agota más ser solo una pieza. Si hay un resultado, aunque sea regulero, vale, a nadie le importa que quieras hacerlo bien. Y cuando no se cumple el plazo dan igual los motivos, los problemas que hayas encontrado y tus propuestas de solución. Somos perfiles, no personas» (62). En resumidas cuentas, el descontento principal de los protagonistas con el trabajo se puede pronunciar en términos de condiciones de trabajo y de falta de autonomía y poder laboral.

Sucede, pues, que para ninguno el descontento parece residir en el trabajo en sí, o en lo que hace. Ramiro deja claro que no son las actividades en sí las que le cansan y que si no fuera por las condiciones estaría bastante contento con su oficio (25); Hugo, cuando se queja a sus compañeros de piso de su trabajo, explica que ante todo le gusta programar, que el problema no es ese. La novela está, de este modo, atravesada por la idea subyacente de que el problema del trabajo se sintetiza en las condiciones y la falta de poder en el lugar de trabajo, lo que acaba por manifestar la quintaesencia de la parte omitida del título de la novela: podríamos vivir de otra manera, *si no fuera por la explotación*. Lo que los relatos laborales

² Estos investigadores han llamado la atención sobre el hecho de que principios que normalmente se espera que gobiernen la esfera política de cualquier sociedad democrática (liberal), no son válidos en el lugar de trabajo.

personales vienen haciendo en la novela, así pues, es desplegar los mecanismos de la explotación. En una conferencia titulada «Retaguardia y ficción» (2019),³ Gopegui explica lo que entiende por una ficción revolucionaria, y dice que «puede hacerse con historias que simplemente nos ayuden a ver la explotación y, lo que es aún más difícil, a ver una vida sin explotación» (294). La primera parte se puede considerar cumplida; ahora bien, la pregunta es si la novela nos ayuda a imaginar una vida sin explotación y, si es así, de qué manera. Volveremos sobre esto más adelante.

Si bien es cierto, como se viene argumentando, que para los trabajadores de la novela el problema principal no reside en las actividades laborales o en el trabajo en sí, ello no significa que los protagonistas dejen en absoluto traslucir sueños y anhelos marcados por diferentes tipos de ausencias de trabajo, más allá de mejores condiciones. Camelia piensa que querría dejar el sindicato unos meses y añade que, si pudiera, «también dejaría su trabajo ese tiempo» (51). Ramiro, a su vez, expresa deseos sobre una reducción de la jornada laboral que intenta hacer posible a través del sindicato, pero piensa que «mientras se construye otro mundo, no le pesa ocuparse de un pasillo» (24); el razonamiento, no obstante, termina por volver otra vez a la idea de que, si no fuera por las condiciones, «estaría bastante contento con su oficio», y, añade el narrador que, aunque «preferiría pasar algún tiempo al aire libre, el encierro diario es algo que puede soportar» (25).

En este sentido, se comprende que el nivel de satisfacción con el trabajo se mide ante todo partiendo de lo que *no* es, o sea, responde a la ausencia o la reducción de sufrimiento. Es como si la austeridad en relación con los deseos más allá del trabajo y con el descontento expresado con el trabajo en sí, se debiera a una idea de incompatibilidad entre tales sentimientos y el *mientras se construye otro mundo*. Esta idea se entrevé cuando Hugo confiesa que es obvio que le gustaría dejar el trabajo y vivir cerca del mar, pero que no

³ Primero publicado en *Papeles de la FIM* 25 en 2007.

querría hacerlo solo y si los otros tuvieran que quedarse; además, piensa que ya «no quiere fantasear con un horizonte borroso donde todo será posible» (43). A través de estos pensamientos de Hugo sobresalen dos parámetros: primero, ser libre de explotación tiene que valer para todos porque de otra forma sería una contradicción, y, segundo, el deseo de no trabajar no deja de ser solo una fantasía. Los modestos anhelos por no trabajar expresados en la novela vienen así acompañados de obstáculos o sospechas sobre su viabilidad; en otro lugar, al respecto, Hugo se pregunta sobre el cuestionamiento de la ética del trabajo, y constata que «muchas cosas tendrán que seguir haciéndose» (84), como si la oposición a esta ética consistiese en un rechazo a toda acción humana. En la novela se plasma, así pues, que el mar (la existencia alternativa) que podríamos hacer existir en nuestras vidas tiene que estar anclado a los recursos y las relaciones que tenemos —tal como dice Gopegui en la conversación que se ha mencionado inicialmente—, porque, de otra manera, sería utopismo, en el mal sentido que Marx famosamente descarta. Perseguir el mar y la vida sin explotación, se podría traducir —a partir de un ideario marxista más amplio y que está en el seno del pensamiento gopeguiano— como la lucha contra la propiedad privada de los medios de producción. En un ensayo titulado «Salir del arte» (2019), en una discusión sobre su cuarta novela, *Lo real*, Gopegui deja claro este afán, que marca su obra literaria en general:

¿quién decide y en qué momento que el destino de una persona sea aspirar a un trabajo «digno» (entrecorriendo la palabra digno) y a la cadena de aspiraciones que el trabajo trae consigo, en vez de aspirar a un medio de producción? O, dicho de otra forma, la contradicción principal no estriba en que haya o no haya trabajo para todos, sino en que haya medios de producción para todos. (2019: 288)

Esa aspiración por tomar los medios de producción, que está muy emparejada con el afán por la vida sin explotación, viene, en cierta forma, a ser lo que el título de la novela esconde, en términos concretos.

3. ¿QUIÉN ERES SI NO TRABAJAS?

Según se viene argumentando, para los protagonistas el problema esencial con el trabajo reside en las condiciones y la falta de influencia y de poder. La condición de desempleada de Jara, sin embargo, crea la tensión en la novela que acaba abriendo espacio para las preguntas más agudas sobre el sentido del trabajo. O, mejor dicho, el paro le afecta tanto que resulta en su partida, la cual, a su vez, es la que pone en marcha la propia narración. A propósito del abandono del piso, su madre constata que, a Jara, «el paro, como a otras personas les pasará con sus trabajos, no le dejaba ser» (47). Pero ¿en qué consiste ese *ser*?

El lector entiende que Jara ha entrado y salido de diferentes trabajos que le han proporcionado diferentes ingresos para poder contribuir al alquiler y los gastos de la casa, y que, en épocas peores, «pagaba en especie arreglándoles a los demás las cremalleras, pintando las ventanas, estudiando tutoriales para aprender a extraer los fragmentos de la lámpara rota de un proyector y poner una nueva, ayudándoles con sus informes y otros restos de trabajo atrasado» (32). Desde este punto de vista, el malestar relacionado con el paro parece tratar de la imposibilidad de pagar su parte de los gastos en la casa, o sea, de la ausencia de un sueldo, que de esa forma pesa económicamente sobre los demás integrantes. Según esta premisa, el problema del desempleo no se basa en la ausencia de trabajo, sino en la ausencia de un ingreso.

Sin embargo, para Jara no se trata meramente de un ingreso, sino que el trabajo está integrado por una serie de valores que producen la posibilidad de *ser*. A través de su personaje, las ideas de qué es y debe ser el papel del trabajo se van desplegando a tientas, a la vez que se formulan una serie de supuestos sobre el sentido del trabajo que, a continuación, vamos a apuntar. Primero, se expone la cuestión de no solo necesitar, sino también de ser necesitado: cuando trabajas te necesitan, piensa Jara. No obstante, y como ella misma objeta, la necesidad no va vinculada con la persona: «cuando creo que trabajar querrá decir que me necesitan, en realidad nunca me van a necesitar a mí, sino solo a alguien como yo» (178). Segundo, están los sen-

timientos de querer contribuir, de no depender o aprovecharse de los demás, de ganarse la vida. Uno de los factores que más agobia a Jara es esto, «que no te puedes ganarte la vida porque no te dejan» (151). Estas necesidades intrínsecas a la convivencia humana —de necesitar y ser necesitado, de recibir y contribuir—, tal como lo pone de manifiesto Kropotkin, se reducen aquí a términos de un sueldo recibido a cambio de un trabajo hecho, como si el trabajo fuera el único sitio donde estas cualidades relacionales se pueden llevar a cabo. Así, cuando Jara invoca la ley social de Robespierre, que asegura a todos los miembros de la sociedad los medios de existir,⁴ acaba afirmando que no es el derecho a un ingreso incondicional lo que su discurso reclama, sino el decimonónico derecho al trabajo.

El trabajo transformado en la principal fuente de cultivar el ser y de relacionarse con los demás es lo que en otro lugar he llamado *trabajismo*, o sea, el trabajo como ideología. Según esa idea, el trabajo ocupa el centro de la vida «no solo para quienes tienen un trabajo, sino también —en una sociedad que espera que la gente trabaje por un sueldo— para los que están excluidos [...] del ámbito laboral» (Jansson, 2023: 113), y su función como fuente de socialización y sentido en la vida se consolida incluso más cuando no es posible cumplirla. Jara es muy consciente de ello, pero, aun así, sigue enredada, no solo con la necesidad de un sueldo, sino con las premisas:

¿Qué más da saberse la teoría si algo en el aire presiona y hace que suene todo el tiempo en mi cabeza la obligación de trabajar para ser? ¿Qué más da que crea que el trabajo, al menos el trabajo asalariado, no debería ser la llave para vivir en sociedad si, a la vez, no puedo dejar de pensar que si soy adulta y no trabajo no existo, no soy? (178)

⁴ Jara le dice a su nueva amiga Mariana: «Ya, puede que haya sonado un poco dramático. Pero ¿a que lo entiendes? No me lo he inventado, tiene más de doscientos años: ¿Cuál es el primero de los derechos? Existir. La primera ley social es, pues, la que asegura a todos los miembros de la sociedad los medios de existir. Ya ves qué olvidado quedó» (Gopegui, 2021: 292).

De esa manera, Jara siente que necesita el trabajo para ser necesitada, para contribuir y, al fin y al cabo, para ser. Además, dice, quiere trabajar, quiere intervenir, «quiere amar lo que haga porque vivir es también eso». Las necesidades que se enumeran son, en cierta manera, parte de lo que significa (con)vivir, parte de lo que significa ser humano, y, por ese motivo, salta a la vista que se restrinja la posibilidad de satisfacerlas en el ámbito laboral. De ese modo, *hacer* se equipara con trabajar y *contribuir* se iguala a trabajar por un sueldo, lo que produce que el anhelo de Jara termine dirigiéndose hacia el trabajo asalariado y no hacia los quehaceres en sí.

4. NOTAS SOBRE LA EXISTENCIA ALTERNATIVA

Al final de la novela, el lector se entera de una circunstancia que se daba en la comunidad antes de que Jara se marchara. Cuando aún vivía en el piso, sin trabajo, se estableció una relación respecto a los cuidados de la casa, donde ella se encargó de tareas que antes eran comunes. Fue Jara misma quien la introdujo por no tener nada que hacer y por verla, así, como lo justo. Sin embargo, conforme esta situación sin trato declarado se fue estableciendo, empezaron a surgir cuestiones sobre cómo pensar sobre este trabajo y cómo tratar la cuestión del dinero, sin reproducir la lógica del mundo laboral que rechazaban. La anécdota se cierra con la impresión de que no llegaron a ninguna solución buena, y, lo que podría haber sido un experimento ficticio con una forma de organización social relacionada con el trabajo queda en el aire.

¿En qué sentido se presenta, así pues, el relato de la convivencia de la comunidad como un elemento revolucionario? Ya lo hemos dicho y, según lo que se viene sosteniendo aquí, no se trata de que se presente una forma social alternativa, sino que se trata, muy al contrario, de que se muestre la normalidad del comunismo cotidiano, lo que, a su vez, refuta la narrativa del gen egoísta o la narrativa de lo que Gopegui menciona como un idealismo del mal.

Planteados así, se podría decir que la novela ayuda a imaginar una vida sin explotación, ya que la convivencia que se plasma en la novela se caracteriza, en muchos aspectos, por una vida así —a pesar

de nunca servir realmente de materia para explorar una existencia social alternativa, donde se desafía la centralidad del trabajo—. Este hecho, como ya se ha mencionado, se debe a que tal exploración se aproximaría a lo que Marx consideraría utopismo. Graeber (2015: 56) llama la atención sobre esta curiosa paradoja en Marx, cuando recuerda que el famoso ejemplo del arquitecto —que primero prefigura en su mente lo que va a construir antes de transformar su imaginación en realidad— solo se aplica a la producción material y no a la creatividad social; la revolución —que, sostiene Graeber, es la única creatividad social que Marx menciona— es la práctica inmanente del proletariado cuyos resultados en el futuro no se pueden imaginar. Por eso, cuando el narrador habla de un «sitio donde sería fácil vivir», lo encuadra con las palabras de la incertidumbre profética: «no lo conocen, no pueden describir con exactitud sus normas, pero saben que hay un sitio donde sería fácil vivir. No lo inventan, tienen atisbos, historias de lo humano» (278). Por el mismo motivo, Jara señala que está «antes de que empiece la línea de salida» (264) y que quiere ponerse en ella. Lo que quiere decir es que la lucha por la idea de la práctica inmanente mencionada tiene que partir del lugar del trabajo y, por eso, Jara explica que «me da miedo que recibir sin dar me haga más débil y me deje sin un lugar de lucha» (178).

Ahora bien, la tensión que se crea entre el cansancio de los protagonistas que trabajan y el desempleo de Jara, y que desemboca en la exploración del sentido del trabajo, pone al descubierto la explotación en el trabajo, que se debe a la desigualdad de poder producida por la propiedad privada de los medios de producción, y que resulta en unas condiciones de trabajo que agotan a los protagonistas. Sin embargo, a través de esta tensión se expone, además, una serie de presupuestos sobre el trabajo que, indirectamente, parecen evitar hacer preguntas concretas sobre cómo queremos vivir juntos. Los protagonistas no se permiten desear por completo una vida sin trabajo, porque, en primer lugar, se constata que no estamos en un mundo donde no es preciso el trabajo y, por eso, en segundo lugar, no trabajar es algo que solo algunos pueden permitirse y que

significa explotar a otros. Se expone, así, como una necesidad y una obligación. Sin embargo, la contradicción se hace visible cuando, por un lado, no trabajar se presenta en la novela como un lujo de privilegiados que la gran mayoría no tiene como elegir sin explotar a los demás y, por otro, trabajar se presenta como necesario a nivel personal, para sentir que eres, para poder dar rienda suelta a la capacidad inherente de creatividad, y para contribuir e intervenir en la sociedad.

La existencia alternativa que la novela propone se revela, así pues, como una promesa de posibilidad en lo ya existente, a saber, en el comunismo cotidiano y en la lucha en el lugar de trabajo, y depende del fin de la libertad de explotar y de la posesión equitativa de los medios de producción. La pregunta que la novela no formula, no obstante, es cómo queremos vivir juntos y cómo podemos organizarnos socialmente para que el trabajo —que no es lo mismo que toda acción humana— se reduzca al mínimo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Elisabeth (2017): *Private Government: How Employers Rule Our Lives (and Why We Don't Talk about It)*, Princeton, Princeton University Press.
- FERNÁNDEZ HOYOS, Sonia (2020): «Repolitización de la ficción en España: el caso de Belén Gopegui», en Marta Waldegaray (ed.): *Anfractuosités de la fiction. Inscriptions du politique dans la littérature hispanophone contemporaine*, Reims, EPURE, pp. 169-198.
- FRASER, Nancy (2016): «Contradictions of Capital and Care», *New Left Review* 100, pp. 99-117.
- GOPEGUI, Belén (1998): *La conquista del aire*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2019): *Rompiendo algo*, Barcelona, Penguin Random House (edición Kindle).
- GOPEGUI, Belén (2021): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Literatura Random House.
- GRAEBER, David (2011): *Debt: the first 5,000 years*, Brooklyn, N. Y., Melville House.

- GRAEBER, David (2015): *The Utopia of rules: on technology, stupidity, and the secret joys of bureaucracy*, Brooklyn, N. Y., Melville House.
- JANSSON, Katja (2023): «Rendir y rendirse: el trabajismo bajo la lupa en la narrativa de Isaac Rosa», en Cristina Somolinos Molina (ed.): *Narrar la grieta Isaac Rosa y los imaginarios emancipadores en la España actual*, Madrid, Iberoamericana, pp. 111-126.
- KROPOTKIN, Piotr (2020): *El apoyo mutuo. Un factor de evolución*, Logroño, Pepitas de Calabaza.
- MARTÍN-CABRERA, Luis (2010): «Contra la suspensión de la mirada crítica: reflexiones sobre la persistencia del conflicto capital/trabajo en la cultura contemporánea española», *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 14, pp. 117-138.
- NIEBLA, Rocío (2021): «Belén Gopegui: “Sin democracia laboral no hay democracia”», *Pikara Magazine*, en línea: <<https://www.pikaramagazine.com/2021/12/belen-gopegui-sin-democracia-laboral-no-hay-democracia/>> (consulta: 04/03/2024).
- SEMANA NEGRA DE GIJÓN (2022): *Belén Gopegui de ‘Existiríamos el mar’ y otras novelas. Con David Becerra Mayor*, vídeo en línea: <<https://www.youtube.com/watch?v=bJipWdwERw0>> (consulta: 04/03/2024).
- WOLFF, Richard D. (2012): *Democracy at work: a cure for capitalism*, Chicago, Illinois, Haymarket Books.

La ilusión del control: narrativas de la autorreparación en *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación* (2022)

Ángela Martín Pérez

No quiero que este capitalismo de mierda se meta en mi casa y me obligue a ponerme ciego de inteligencia emocional y de cinismo.
GOPEGUI, 2007: 77

En 2022 se publica *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*, un texto inusual dentro de la obra de Belén Gopegui que nace de la investigación llevada a cabo para su tesis doctoral *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo: un caso de escritura*, defendida en 2019 en la Universidad Carlos III de Madrid. En ella, la autora analiza el género de la autoayuda desde una mirada crítica que subraya el afán ejemplarizante e individualizador de estos textos, al tiempo que reprueba el mensaje que se envía a través de ellos: la factibilidad de llegar al éxito o la felicidad siempre que el sujeto tenga la predisposición necesaria, es decir, incidiendo en la responsabilidad personal y obviando el posible origen externo que impide o imposibilita su bienestar material o espiritual.

No obstante, la proliferación de ediciones en los últimos años da cuenta de la enorme aceptación de la autoayuda como género, convirtiendo algunos de estos libros en verdaderos éxitos de

impresión. Ramón Oliver recupera los datos sacados de la cadena de mercados NPD Group según los cuales, solo entre 2013 y 2019, «las ventas de libros de autoayuda se incrementaron en un 11 %, alcanzando los 18,6 millones de ejemplares vendidos en ese último año». En su artículo «Por qué no dejan de crecer las ventas de los libros de autoayuda» añade que la demanda editorial de estos textos aumentó en un 40 % durante la pandemia. Entre las razones, Oliver destaca el «atolladero vital» en el que se mueve el sujeto moderno, marcado por el estrés diario, la orfandad espiritual a la que ha dado lugar la crisis de las religiones y la necesidad, siempre insatisfecha, de encontrar un propósito a la propia existencia (Oliver, 2021). Sin ser excluyente con la perspectiva de Oliver, en una de las entrevistas a propósito de la reciente publicación de *El murmullo*, Gopegui alentaba a preguntarse «[p]or qué gente que está mal piensa que un libro es la solución a su problema en lugar de acudir a su entorno» o «[p]or qué la gente, en lugar de organizarse para luchar con un sistema injusto, coge un atajo» (Lancho, 2023).

1. DE NUEVO, EL COMPROMISO

Si algo define la obra gopeguiana en su conjunto es, sin duda, su afán de reivindicar nuevas narrativas que reconozcan las contradicciones y consecuencias de un sistema social desigual. La literatura, entendida como «mercancía insertada en la lógica de la sociedad del consumo capitalista», tiende a reproducir «un discurso ideológico al servicio del poder» (Becerra Mayor, 2013: 27), una idea que se enmarca en la teoría de la «radical historicidad de la literatura» formulada por Juan Carlos Rodríguez (2013: 80), según la cual toda producción literaria está inevitablemente atravesada por su contexto histórico e ideológico. Desde esta perspectiva, el lector se convierte tan solo en «un sujeto pasivo o en un mero consumidor literario» que absorbe los ideogramas básicos del capitalismo sin cuestionarlos, ni producir una respuesta crítica (Becerra Mayor, 2014: 32). Para la autora de *El murmullo*, en cambio, «Literature's capacity to have an effect over reality is relative, which does not mean it is non-existent» (Usoz de la Fuente, Gustrán Loscos y Blanco Muñoz, 2020: 62), lo

que ofrece la posibilidad de encontrar un espacio en la ficción, por pequeño que sea, para incitar a la reflexión, al cuestionamiento de lo establecido y al diálogo. En estas grietas, Gopegui aspira a describir distintas experiencias sociales que la ideología dominante oculta o invisibiliza, el excedente que conforma «la estructura de sentimiento que es vivida y experimentada pero que no se ajusta completamente a las instituciones y a las ideas» (Williams, 1997: 228; cit. Lizarte Fernández, 2023: 619-620). Por ello, se defienden aquellas narraciones «sobre cosas tan poco literarias o tan socialistas como para quién trabajamos, quién construye nuestros deseos y cómo aguantar las tempestades de sal que canta Sés», pero también relatos «que no son cobardes ni dibujan enemigos blandos inexistentes, sino que envían avanzadillas y se la juegan y cuentan lo que podría haber y lo que hay» (Bonvalot, 2012: 37). Para la profesora María Ayete, esta literatura da opción a «Imaginar otras posibilidades, un modelo distinto de mundo creado y regido en función de pautas, criterios y predicciones *otros*, de operar desde la opacidad de lo no contado, de lo que no es y de lo que no se hace» (Ayete, 2023: 115). En contra de una postura naturalizadora del orden social existente, el autor posee para Gopegui la responsabilidad del imaginario que crea y difunde a través de sus ficciones, pero, al mismo tiempo, reconoce en el lector a un sujeto activo, comprometido y crítico, capaz de analizar «a quién salpica la sangre y de quién es la sangre que salpica o, dicho de otro modo, qué valores se articulan y dramatizan y por qué» (Gopegui, 2006).

Este compromiso,¹ no solo patente en la extensa obra literaria, sino también en las conferencias, artículos y entrevistas que se han ido recopilando a lo largo del tiempo, ha alentado un análisis de su obra desde los parámetros de la novela social, el nuevo realismo crítico, la novela crítica o la novela cívica (Lizarte Fernández, 2022: 578). Para la investigadora Magda Potok, su obra en conjunto se

¹ Véase el artículo «La responsabilidad del novelista: Belén Gopegui e Isaac Rosa ante la Transición» (2012) y la tesis doctoral *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa* (2013), ambos citados en las referencias bibliográficas.

inscribe dentro de un selecto grupo de «escritoras de la crisis» donde también se encuentran Elvira Navarro, Cristina Fallarás, Cristina Morales y Marta Sanz, entre otras (Potok, 2021: 67), grupo extensible a la llamada «literatura de la crisis» al incluir a sus homónimos masculinos (Rossi y Becerra Mayor, 2021).

En un análisis más profundo de la poética gopeguiana, la tesis doctoral de Mónica Lizarte Fernández analiza cuatro presupuestos que recorren su corpus textual: la función social de la literatura, la responsabilidad del escritor en la tarea de divulgar un conocimiento particular —el literario— mediante sus obras y la creación de nuevos imaginarios que se oponen a la ideología dominante (2022). En consonancia, Jornet Somoza acuña el concepto de «poética de la indigencia» para enfatizar la búsqueda constante de la autora de «un horizonte distinto» y de una manera de nombrarlo «entre la maraña de discursos dominantes». Como indica, es una «poética que opera desde la paradoja: *nos falta cómo nombrar esa falta*» (Jornet Somoza, 2025: 29). Para el interés de este artículo, cabe mencionar también su clasificación de las tres últimas obras publicadas de la autora dentro de lo que él describe como «narraciones de retaguardia». En contraste con la «trilogía de la opacidad» en la que David Becerra Mayor incluye las obras *Acceso no autorizado*, *El comité de la noche* y *Quédate este día y esta noche conmigo* por compartir la inclusión de motivos temáticos que entroncan con el contexto de apertura que supusieron las movilizaciones del 15M (Becerra Mayor, 2021), Jornet Somoza estima *Quédate este día y esta noche conmigo*, *Existiríamos el mar* y la aquí estudiada *El murmullo* como un grupo temático de textos que se hacen eco del ambiente de cierre de ese mismo ciclo. En sus palabras:

estas tres novelas asumen el problema del desánimo de la desorientación poniendo sobre aviso y valorizando la importancia del sostenimiento de un hacer común, del mantenerse ahí (en todos sus significados) y de mantener la conversación abierta y palpitante. (2025: 35)

Si bien, como indica, *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017) puede considerarse un texto «bisagra» entre ambas tematizaciones,

también da cuenta del inicio de un desencanto que, encarnado en el personaje de Mateo, muestra a toda una generación con pocas posibilidades de conseguir la ansiada estabilidad económica, laboral y personal. La publicación de *Existiríamos el mar*, libro inmediatamente anterior a *El murmullo*, sucede veinte años después de las reclamaciones sociales que motivaron el movimiento del 15M, reivindicaciones que no se han visto plenamente satisfechas hasta el momento.² Ante esta situación, se hace palpable el desencanto que, en *Existiríamos el mar* (2021), comparten varios sujetos abocados a vivir juntos ante la imposibilidad de pagar un alquiler o una hipoteca individualmente. La desaparición de Jana, la más joven, mueve a todos ellos —y a nosotros como lectores— a reflexionar sobre la dureza de un sistema que enaltece el mérito mientras obstaculiza el acceso a las oportunidades laborales. Jana representa todo lo que los demás sienten: «en ella se desbordan un poco lo que todos conocen, insomnios, ansiedad, una alegría que no brota sino que es un esfuerzo sostenido a contracorriente» (Gopegui, 2021b: 84). En este contexto repetido de desaliento y falta de esperanza, *El murmullo* plantea un «Manual de uso» para sobrellevar un nuevo síndrome cuyas siglas DSL remiten a la «deseesperación silenciosa breve»:

Este malestar, que podemos imaginar como una aleación variable de dolor, ansiedad, desánimo, angustia, parálisis, depresión (y tantas otras pasiones tristes posibles), se reivindica como «leve», no solo para no frivolar con casos graves de trastornos mentales o físicos cuyos procesos de sanación son realmente complejos, sino también porque así se revela su naturaleza abierta y potencialmente compartida por una gran mayoría de personas. (Jornet Somoza, 2025: 37)

² Aunque ha descendido el desempleo, sigue existiendo una gran inestabilidad laboral que afecta principalmente a los más jóvenes, permanentemente condenados a contratos temporales; el mercado inmobiliario se mantiene insostenible y las pensiones corren el riesgo de desaparecer. Los jóvenes retrasan la edad de emancipación o deciden emigrar en busca de mejores opciones ante el futuro precario que se les presenta.

Frente a esos «pequeños ataques de pena y de cansancio que se repiten» (Gopegui, 2022: 182), la autora crea un texto que puede servir como un manual de *socioayuda*. No es, por tanto, un tratado para rehuir los obstáculos de la vida corriente, ni tampoco para fomentar la sumisión del sujeto mientras se le empuja a ser productivo en medio del agotamiento diario. Es un texto que defiende el sostén proporcionado por una comunidad y la utilidad y necesidad de acciones compartidas y colectivas que desechen las proclamas de cambio que ponen el foco en el esfuerzo personal. En este sentido, *El murmullo* mantiene inmutable el compromiso de la autora de mostrar «las posiciones de opresión o preeminencia, de dominio o explotación» en donde se mueve el sujeto corriente (Gopegui, 2012: 33), al tiempo que ensaya «un modo de discusión colectivo» (Lizarte Fernández, 2022: 660) que, además, quebranta la estructura del género de la autoayuda. Belén Gopegui se pregunta si podríamos hacer una lectura de estos textos como ficciones narrativas, es decir, si sería posible entenderlos dentro de un género literario proteico y maleable, como es la novela, desde donde apuntar una lectura analítica de nuestra sociedad. La autora recalca: «La pregunta no es de qué modo escribir ficción para curar, sino si es posible subvertir un género, en este caso la autoayuda, para contar algo diferente» (Gopegui, 2022: 32).

2. HISTORIA DEL TEXTO

Pregunta: ¿Qué peligros cree que tiene un libro de autoayuda?

Respuesta: Depende del libro, el más habitual es fomentar la ilusión de control y para eso esconder todo lo que no depende de la voluntad individual.

Entrevista de J. Cedillo a Belén Gopegui en *El Español* (02/02/2023)

Como indicaba al comienzo de este trabajo, *El murmullo* se presenta como un texto atípico dentro de la obra gopeguiana. Por un lado, incluye su propia investigación sobre los libros de autoayuda, presentada como tesis doctoral en 2019, pero, por otro,

este mismo desarrollo teórico sirve de introducción a un experimento novelado en donde la autora acomoda los mecanismos narrativos de los libros de autoayuda analizados previamente a un texto que se presenta como «manual de *socioayuda*». En él se muestran las vidas de dos sujetos, Elda y Jorge, que son instruidos en la necesidad de agrupación por una voz narrativa plural. Esta segunda parte se publicó de manera independiente en febrero de 2020 con el título *Desesperación silenciosa de la vida diaria*, en la colección «DeBolsillo» del sello editorial PenguinLibros, gracias a los editores Juan Díaz y Miguel Aguilar. El texto portaba la falsa autoría de la «Agrupación un pie en el estribo» y era etiquetado dentro de las categorías editoriales de «Autoayuda y superación». Como indica la autora, este «experimento editorial menor» ambicionaba que «alguna persona que buscara un manual de autoayuda al uso diese con un manual anómalo, quizá de *socioayuda* camuflado y, en lugar de abandonarlo, siguiera leyendo» (Gopegui, 2022: 177, nota al pie).

A pesar de que las siguientes páginas centrarán su atención en esta última parte, creo pertinente apuntar algunos de los rasgos que se destacan de la literatura de autoayuda en la investigación teórica, pues serán esas peculiaridades las que determinarán la escritura de *Desesperación silenciosa de la vida diaria. Manual de uso*. Primeramente, y siguiendo la perspectiva de Vanini Papalini, Gopegui define la literatura de autoayuda como «un nuevo género de la cultura de masas y como un nuevo modelo de subjetivación social», subrayando algunos rasgos comunes que se muestran caracterizadores de este tipo de narraciones. En segundo lugar, se destaca el uso dominante de la segunda persona unido a recursos retóricos tales como la ejemplificación a partir de casos particulares o testimonios y la repetición de ideas, lo que invita a la identificación del lector con el autor y a la retención de conceptos, ideas o proclamas clave que explican la manera en la que se ha de obrar ante situaciones particulares. Además, la investigación subraya la forma en que se estructura el texto, incidiendo en los fragmentos que prescriben soluciones y en aquellos que las legitiman a tra-

vés del testimonio personal de quien escribe (Papalini, 2008; cit. Gopegui, 2021b: 44–45).³

Junto a este estudio, se incluye un análisis comparativo de los textos de autoayuda y las narrativas de ficción fronterizas que pretenden superarlos a través de las herramientas narratológicas articuladas en tres preguntas: qué se cuenta, a quién o a quiénes se cuenta y quién cuenta. Entre las conclusiones, se destaca que estos «manuales de consuelo y motivación» (Cedillo, 2023) eluden hablar de conflictos externos, comunes a distintos grupos, para centrar la atención en «lo que cabría llamar el “enemigo interior”» que «se extiende desde las fronteras de lo inconsciente hasta la idea de autenticidad y la formación de la personalidad» (Gopegui, 2022: 49). En este ejercicio de introspección narcisista integrado en el discurso de la autoayuda, se entiende que cualquier éxito es proporcional al esfuerzo puesto en alcanzarlo, lo que determina que el fracaso —del mismo sujeto o de otros— se justifique por la falta de acción. Por el contrario, para su proyecto narrativo, Gopegui decide centrarse en describir circunstancias que afectan a varios sujetos, negando con ello «cualquier idea de dialéctica entre el destino y la voluntad» (2022: 72). Frente al «individuo débil y, al mismo tiempo, infatuado» (116) de los textos de autoayuda, la autora introduce un sujeto que ejerce el sentido crítico. Es un receptor (tú o usted) que asiste a la «conversación entre el narrador y el destinatario explicitado, y la escucha y se interesa, pero también la juzga» (116). Esta función crítica la asume la tercera persona de los textos de autoayuda tradicionales, aunque dentro de los cánones normativos asentados en la comunidad de la que el texto participa.⁴ Por último, el narrador

³ Importa mencionar que, siguiendo a la investigadora Vanina A. Papalini, en este análisis se dejan fuera tres categorías de libros que carecen de algunos de los rasgos sujetos a análisis, a pesar de poseer otros. Las excepciones son: 1) los libros de tipo práctico; 2) los libros que solicitan una participación del orden de la creencia, y 3) las narraciones moralizantes o ejemplificadoras basadas en alegorías o símbolos que presentan un argumento y las frases y opúsculos destinados a la meditación (Gopegui, 2022: 45).

⁴ «La tercera persona marca los límites entre los cuales se desenvuelve la plausibilidad de la autoayuda y que solo podrán ser transgredidos ingresando de

de estos textos de autoayuda se identifica plenamente con el autor real del texto. Esta vinculación contribuye a crear un tono cercano con el destinatario del texto, el cual puede reconocerse en las circunstancias vitales del que narra y, consecuentemente, soñar con el mismo éxito. En el texto de ficción, en cambio, «el autor (material) de un relato no puede confundirse para nada con el narrador de ese relato» (Barthes, 1970: 33).

En este camino hacia su propio experimento narrativo, la autora nos introduce otros textos que comparten rasgos con la literatura de autoayuda, aunque evitan o logran superar el género a través de distintos mecanismos. Todos ellos comulgan con la inquietud de hablar sobre cuestiones que afectan a distintos colectivos y que, por tanto, cobran sentido desde una mirada comunitaria. Estos textos son *The Art of Demotivation. (A Visionary Guide for Transforming Your Company's Least Valuable Asset - Your Employees)*, publicado en 2005 por E. L. Kersten, cofundador de la empresa Despair Inc., y promocionado como «una guía visionaria para transformar el activo menos valioso de su compañía: los empleados» (Gopegui, 2022: 77); *Hijos de la noche* (2014) de Santiago López Petit, escrito para criticar el concepto manido de *autosuperación* a través de un relato autobiográfico centrado en el malestar generalizado que lleva a la sociedad moderna a sufrir fatiga crónica o depresión; *Our bodies, Ourselves*, libro de 1970 escrito por el colectivo de Salud de las Mujeres de Boston; *Entre el mundo y yo*, de Ta-Nehisi Coates, escrito en 2015 bajo la forma epistolar para narrar (de padre a hijo) los efectos de la discriminación racial, la desigualdad y el activismo en Nueva York; *Vidas hipotecadas*, escrito con el subtítulo *De la burbuja inmobiliaria al derecho a la vivienda* por Ada Colau y Adrià Alemany, fundadoras junto a otros miembros de la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, en 2012; e *IKE, retales de la conversión. Trabajo femenino y conflicto social en la industria textil asturiana*, coordinado por Carlos

forma explícita en la disputa por el control de la capacidad normativa, cosa que muy pocas veces, si es que alguna, sucede en el género, excepto si se habla de acciones triviales» (120).

Prieto en 2004, libro que pone voz a las mujeres que defendieron su trabajo en la fábrica de camisas gijonesa IKE durante la reconversión industrial asturiana.

La elección de estos textos, por encima de otras muchas posibilidades, parece responder a una misma intención ideológica, pues los conflictos presentados, desde la marginación racial, laboral o social, la injusta repartición de los bienes o la reflexión en torno a la normalización de numerosas patologías contemporáneas, ponen el foco en un sujeto plural que padece las carencias de un sistema creado para el beneficio de una minoría, sobrepasando con ello la órbita de lo personal: «sólo contando historias acabadas, completas, sólo colocando la ansiedad, los deseos y los miedos en un contexto, en una trayectoria y un mecanismo social, las historias podrían hacerse comunes, ser compartidas, interpretadas» (Gopegui, 2019a: 230). En esta ruptura de la división burguesa entre lo público y lo privado, la autora propone nuevos cauces narrativos que superan la visión sesgada del (auto)desarrollo personal. Se trata de «producir una literatura que no borre el *sentido* de nuestra explotación y que no desplace las huellas de lo político o social a favor de una lectura de corte intimista o individualista de nuestra problemática social o subjetiva» (Becerra Mayor, Arias Careaga y Rodríguez Puértolas, 2013: 57), lo que la autora explica sucintamente al escribir «uno no existe desligado de los tus, ni de los ellos y ellas» (Gopegui, 2013: 11).

Este objetivo se hace patente ya desde el título: *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*. Aparte de explicitar la pretensión de la autora de analizar el género desde el molde narratológico de la novela, el acápite también indica uno de los aspectos clave de la hermenéutica que da forma a su propio experimento narrativo: la confabulación. *Confabular* implica sustituir el *yo* por el *nosotros*, pero también «ponerse de acuerdo con otras personas a fin de llevar a cabo acciones» (García Miranda, 2023). Es una de las estrategias que, siguiendo los listados de instrucciones de los libros de autoayuda, se incluyen como paliativo, no remedio ni solución, de la DSL (desesperación silenciosa leve). La confabulación implica narrarse, llevar a cabo un relato de cada una de las

voces que conforman la comunidad, pero hacerlo «en compañía y con un propósito» (Gopegui, 2022: 246-248). Por añadidura, el preludio, ese «murmullo» con el que se inicia el título, refiere un ruido continuado y, a veces, confuso. Para explicar la simbología que hay detrás de esta elección, voy a remitirme a la explicación que la propia autora dio durante las jornadas «Narrar el conflicto: Belén Gopegui, imaginarios para la resistencia», celebradas en la Universidade NOVA de Lisboa el 28 y 29 de septiembre de 2023. En primer lugar, Gopegui hizo referencia a la influencia del pensador francés Michel Foucault y, si bien sus textos sobre el funcionamiento del poder en las sociedades modernas y las resistencias que surgen a los mecanismos que utiliza para conseguirlo son fundamentales para entender una parte del pensamiento gopeguiano, creo que, en este caso concreto, interesa dirigir la mirada hacia su reflexión en torno a la figura del autor. Para Foucault:

[t]odos los discursos, cualquiera que fuera su estatuto, su forma, su valor, y cualquiera que fuera el tratamiento al que se les somete, *se desarrollarían en el anonimato de un murmullo*. Ya no se escucharían las preguntas repetidas durante largo tiempo: «¿Quién ha hablado realmente? ¿Seguro que es él y ningún otro? ¿Con qué autenticidad o qué originalidad? ¿Y qué ha expresado de lo más profundo de sí mismo en su discurso?». Sino otras como estas: «¿Cuáles son los modos de existencia de este discurso? ¿Cómo se sostiene, cómo puede circular, quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que en sí se disponen para unos sujetos posibles? ¿Quién puede cumplir estas diversas funciones de sujeto?». Y, detrás de todas estas preguntas, casi no se escucharía sino el ruido de una indiferencia: «¿Qué importa quién habla?».⁵ (Foucault, 2005: 32-34)

En esta cita están contenidas tres ideas de enorme interés: la escritura como línea de descentramiento, la resistencia del autor a las prácticas de individuación y, consecuencia de ambas, su concepción del autor como una voz anónima dentro del anonimato del lenguaje.

⁵ La cursiva es mía.

La primera tiene en cuenta los mecanismos de poder: si el poder subjetiva al tiempo que somete, la resistencia a ese poder debe operar desde la desubjetivación. Esta forma de entender la resistencia implica que el lenguaje también tome una posición descentralizada, sin rostro, como *un murmullo*. En segundo lugar, Foucault ahonda en las prácticas de resistencia y en las movilizaciones sociales, entendiéndolas como luchas transversales contra las prácticas de individuación que debilitan la vida en comunidad (Foucault, 1991: 51). Por último, si se defiende la derivación ética contenida en el anonimato del lenguaje, el mismo autor debe participar como un «anónimo entre anónimos», es decir, se le asigna la tarea de pensar y problematizar el poder y el saber, pero no con el fin de ganar reconocimiento o autoridad, sino para camuflarse entre la multitud:

más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro. No me pregunten quién soy, ni me pidan que permanezca invariable: es una moral de estado civil la que rige nuestra documentación. Que nos deje en paz cuando se trata de escribir. (Foucault, 1979: 29)

En segundo lugar, Gopegui mencionó la película *The Interpreter* (2005), dirigida por Sydney Pollack, cuya trama comprende la investigación del servicio secreto estadounidense a una intérprete de las Naciones Unidas tras declarar haber escuchado una amenaza de muerte dirigida al jefe de Estado africano. En una de las escenas finales, el personaje de la intérprete, Silvia Broome, obliga al presidente africano a leer la dedicatoria de un libro que había escrito años antes:

The gunfire around us makes it hard to hear. But the human voice is different from other sounds. It can be heard over noises that bury everything else. Even when it's not shouting. Even when it's just a *whisper*.⁶ Even the lowest whisper can be heard over armies... when it's telling the truth.⁷ (Pollack, 2005: 1'55"38)

⁶ La cursiva es mía.

⁷ «Los disparos alrededor no permiten oír bien, pero la voz humana es diferente de otros sonidos, puede hacerse oír por encima de ruidos que lo inundan todo.

En esta cita se resume toda la trama de la película que, sin caer en espóiler, defiende el uso de la palabra como único medio para la paz, al tiempo que advierte de los peligros de ser malinterpretada, más aún cuando la vida de otras personas depende de los acuerdos que lleva a cabo una minoría en el poder. Las palabras, por tanto, pueden llevar a la alianza o a la enemistad, frenar o favorecer que se llegue a las armas, exponer o disfrazar la información, pero no pueden camuflar la realidad. De ahí que, aunque sea a través de un sonido casi inaudible, la veracidad de lo que se dice no puede ser negada.

Por último, y conectado con lo anterior, la autora se refirió al murmullo colectivo, a las proclamas de quienes, desde el anonimato de la colectividad, piden mejoras sociales. Esta idea conecta con el texto introductorio «Literatura de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI», escrito a cuatro manos por Maura Rossi y David Becerra Mayor. Para este último, la crisis y la movilización social y ciudadana que surgió como respuesta fue lo que propulsó el «retorno de lo político» al campo de las letras. Gracias a esta «repolitización» de la narrativa, defiende, se ha articulado «como voz aquello que antes no era sino percibido como un ruido» (Rossi y Becerra Mayor, 2021: IV). El murmullo colectivo, la unión de voces, hace perceptible el mensaje, promueve la potencia de su manifestación.

Este es el punto de partida de la segunda parte, *Desesperación silenciosa de la vida diaria. Manual de uso*, donde la autora se ampara en la capacidad de la novela de «introducir su propio tiempo en el tiempo común» (Gopegui, 2019a: 354) para crear una narrativa alternativa cuyo eje temático supera la esfera de lo privado en defensa de la responsabilidad colectiva. En las siguientes páginas, ahondaré en el estudio de algunos de los aspectos caracterizadores del texto, específicamente, el uso de una voz colectiva, la lógica temática del volumen y su carácter ejemplarizante. Cerraré este último apartado con una reflexión en torno al concepto de verosimilitud.

Aunque no esté gritando. Aunque sea un susurro. Hasta el murmullo más leve silenciaría a un ejército... cuando dice la verdad». (Traducción propia)

3. LABORATORIO DE LO COLECTIVO

Cuando te pregunten por tu poética, recuerda que no es tuya,
pues la creación, la literatura, la hacen las colectividades a través
de determinados individuos y no al revés.
GOPEGUI, 2019a: 77-78

En la nota con que se inicia el libro se define el resultado de su trabajo académico, donde se incluye también su experimento narrativo, como la «caleidoscópica historia de una indagación escrita por muchas manos» (Gopegui, 2022: 13). Gopegui expresa desde las primeras páginas su inclinación por una escritura que relativiza y sobrepasa la figura del autor individual, concibiéndolo desde la pluralidad. Esto tiene repercusiones directas en el texto, pues la autoayuda como género reconoce la singularidad de quien ha escrito el libro y la individualidad de quien lo lee. Sin embargo, este manual de *socioayuda* elige a un coro de voces ancianas⁸ como emisoras del mensaje que impulsa el cambio que, además, no va destinado directamente al lector que se adentra en la lectura, sino que pasa primero por el filtro de quienes ya han leído el manual y, acorde a él, han experimentado una transformación en el modo de percibir lo que les sucede y en la manera de afrontarlo. La misma autora explica la razón de su elección en una de las entrevistas a propósito de la presentación del libro:

no he elegido a ese colectivo [...] por el conocimiento que haya podido atesorar, sino por la posición desde la que habla: sus miembros ya no tienen nada que perder y, por lo tanto, diríamos, que nada que vender, cuentan lo que saben porque creen en ello, no porque necesiten convencer a nadie para obtener algún beneficio. (Cano, 2023)

⁸ El personaje colectivo es frecuente en la obra gopeguiana. Lizarte Fernández lo estudia a través del concepto de «personaje rizomático»: «un ente abstracto, colectivo, con voz propia [...] o con capacidades emisoras o receptoras de mensajes trascendentales» (2022: 655).

El texto se convierte en un cruce intergeneracional entre sujetos con distintos intereses vitales. Mientras los dos jóvenes, Elda y Alfonso, aspiran a salir adelante a pesar de la situación precaria en la que viven inmersos a consecuencia de la escasez de empleo y el caciquismo de empresa, los mayores se saben en la recta final de su vida y, en consecuencia, no planean a largo plazo ni se dejan llevar por un exceso de confianza. Tampoco repiten anécdotas de su juventud, ni aspiran a dar fórmulas mágicas; menos aún caen en la manida fórmula del «cualquier tiempo pasado fue mejor». Contrariamente a lo esperado, muestran empatía ante los problemas que afrontan otros y confianza en que la situación puede ser revertida. Es, por tanto, un texto alentador y tranquilizador, no una llamada a la esperanza, pues «La esperanza está todavía demasiado cargada de connotaciones religiosas o supersticiosas, la confianza es confianza en quienes están a tu lado, en la tarea compartida, no es en algo que va a caer de alguna parte» (García Miranda, 2023). De hecho, estos ancianos apenas mencionan sus propias experiencias, sino que vuelcan sus esfuerzos en intercalar las vidas de Elda y Alfonso, poniendo rostro a los afectados por problemas comunes que, además, dialogan dentro del texto con otros personajes que también los sufren. De ese modo, el relato pasa a convertirse en un compendio de historias de sujetos que se organizan en redes, tejido humano que convierte «la desgracia individual en fragilidad compartida» (Gopegui, 2019b), aunque eso los perjudique a nivel individual. Es, además, una estrategia que se alarga en el tiempo. Estos personajes no luchan por soluciones inmediatas, sino que abogan por cambios en la misma estructura que respalden a los que vendrán detrás.

Por ello, frente a los manuales que «casi nunca mencionan la lentitud de los problemas y de las soluciones» (2022: 225), este colectivo ficticio compone un texto que defiende la eliminación del *marketing* de lo ilusionante y las soluciones rápidas a partir de estrategias que obligan al asociacionismo. Siguiendo el modelo de los libros de autoayuda, se presenta un listado de herramientas para «sobrellevar» la desesperación silenciosa leve advirtiendo al inicio:

No hay trucos para tomar el control de la desesperación leve y casi nunca vale con un solo paso. No vale con callar, con cruzar las manos o combatir sus pensamientos catastrofistas, por más que todo sea conveniente. El uso de la desesperación leve requiere una sucesión de acciones. Pero esa sucesión no es privada. No solo le concierne a usted. Nos concierne.

Por eso, a partir de ahora, cada una de nuestras propuestas estará unida a la anterior. Nuestro manual está hecho de partes entrelazadas. (Gopegui, 2022: 191)

A este aviso, le suceden dieciséis pautas a modo de listado. Como se indica en la advertencia, entre ellas se sostienen y complementan, aportando una lógica al conjunto del volumen al incidir en la importancia del valor de cada individuo «junto con otros individuos y junto con la comunidad de que son parte» (Gopegui, 2024: 105). De todas ellas, me interesa destacar especialmente tres: «No fantasear. El no éxito», «La “actitud” no es un estado permanente» y «La Historia como terapia». De la primera sustraigo este fragmento que puede ser útil para iniciar la reflexión: «Lo peor del fantaseo es que se asocia, casi siempre, al triunfo personal» (Gopegui, 2022: 198). El fantaseo, aunque a veces necesario, promueve que el sujeto se centre tan solo en sus éxitos personales, haciéndose cómplice de las carencias que esconden los mecánicos hegemónicos donde quiere medrar y sobresalir. Hay, además, una vinculación directa con uno de los ejes temáticos de la obra gopeguiana: el mérito.⁹ El mito del mérito justifica la desigualdad social que las instituciones políticas y económicas del capitalismo generan al hacer creer que

⁹ El tema del mérito es especialmente relevante en *Lo real* (2001), *El padre de Blancanieves* (2007), *Acceso no autorizado* (2011), *El comité de la noche* (2014) y *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017), aunque no me parece precipitado apuntar que subyace en toda la obra gopeguiana. Destaco una de las frases del personaje de Olga en *Existiríamos el mar*: «A veces las personas afortunadas quieren merecer su fortuna además de disfrutarla, quieren un poco de seguridad. Esto significaría, aunque muchas no quieran pensarlo en modo alguno, aunque no lo digan, aunque no lo acepten, dejar un sitio a la idea de que el infortunado también merece su desgracia» (Gopegui, 2021b: 93).

el esfuerzo y la habilidad acaban siendo reconocidos. Pero el mérito «no es el esfuerzo, ni el talento ni el conocimiento», «es una cualidad extrínseca, que sucede *a posteriori*» y que requiere a otro para que la valide, reconozca o recompense (80). Ya que el mérito está ligado a valores de competencia y se rige por el erróneo principio de la igualdad de condiciones, aquellos que no tienen acceso a las mismas oportunidades tendrán siempre una posición de desventaja para poder alcanzar al éxito y, por tanto, para que otros puedan reconocer su esfuerzo para obtenerlo.

En segundo lugar, he querido destacar el punto «La “actitud” no es un estado permanente» porque reconoce el peligro de tomar al pie de la letra los mensajes motivacionales que promueven el pensamiento positivo. La actitud optimista o positiva no puede fijarse y mantenerse inamovible con el tiempo; por el contrario, «se forja poco a poco», sin posibilidad de aprenderla o de ejercitarla (240-241). Esto tiene una repercusión que va más allá de la concepción del sujeto y de cómo enfrenta los vaivenes de la vida. Al incluir el azar y la volatilidad, se rompe con una de las proclamas de los libros de autoayuda, aquella que, en pocas palabras, promulga que «no puedes cambiar el mundo, pero sí puedes cambiarte a ti». Bajo esa premisa, por una parte, la responsabilidad recae sobre los hombros del sujeto: él es quien tiene que llevar a cabo el cambio que será determinante en su carrera hacia el éxito. Por otra, se entienden los temperamentos y las disposiciones del ánimo como mercancías que también son susceptibles de modificarse y cambiarse, hasta de tener valor de cambio, al adaptarlos a las necesidades cambiantes de la sociedad moderna. Al quebrantar este principio, el texto vuelve a desviar la mirada hacia las circunstancias externas que rodean al sujeto, al tiempo que se resalta y critica el fomento de la competencia.

Por último, me interesa desplazar me hasta el penúltimo punto, «La Historia como terapia», y a uno de los aspectos que señala: «La mayoría de los deseos personales pertenece a una época; en otra sencillamente no habrían sido posibles» (268-269). De igual forma que los mismos textos —este incluido— guardan una relación intrínseca

con el momento histórico específico en el que se producen,¹⁰ los sujetos no pueden desligarse de los marcos ideológicos ni de las estructuras de poder en los que transitan. Un análisis muy acertado de este mundo del consumo desmedido y de la necesidad de cambio lo hizo el sociólogo polaco Zygmunt Bauman, quien describió la sociedad en la que nos encontramos desde la metáfora de la modernidad líquida. De acuerdo con su análisis, tendemos a vivir una «vida líquida» en esta sociedad «en que las condiciones de actuación de sus miembros cambian antes de que las formas de actuar se consoliden en unos hábitos y en unas rutinas determinadas» (Bauman, 2006: 9). Este tiempo ha normalizado el predominio de los trabajos inestables, la falta de agentes, la escasez de instituciones y la inexistencia de un aparato gubernamental capaz de actuar de manera efectiva. Por otro lado, el exceso de tecnología, el acceso a innumerables fuentes de comunicación y la inabarcable oferta de consumo parecen intentar suplir algunas de las carencias, muchas de ellas autoimpuestas, que rodean a los sujetos. Estos se muestran incapaces de predecir y, por tanto, de actuar conforme a una actitud planificada hacia el futuro. Por el contrario, la forzada visión a corto plazo los impulsa a guiarse por la satisfacción inmediata, las experiencias breves y, llevado al terreno de las relaciones personales, por vínculos que funcionan a la manera de redes, es decir, mediante mecanismos que se remodelan o desmontan de forma unilateral en un claro paralelismo con las relaciones entre consumidores y mercantías (2017: 67). En sintonía, la autora indica de qué manera «[l]os precios se nos han metido dentro, no hay nadie hoy que no esté en el mercado» (García Miranda, 2023). Siguiendo este razonamiento baumaniano, los deseos de los sujetos del presente están determinados por un aparato neoliberal que invita a crear unas necesidades que se tienen que satisfacer mediante una transacción económica. En oposición a estas formas de vida capitalista, los personajes de *Desesperación silenciosa leve*, especialmente el coro de

¹⁰ Al inicio de este ensayo se aludió a esta idea citando a Juan Carlos Rodríguez y su concepto de «radical historicidad de la literatura» (2013).

ancianos, reivindican una vida que no esté sometida al precio y a la tasación permanente, a sabiendas de las dificultades que entraña y la imposibilidad de llevarla a cabo plenamente: «No vamos a decir que lo que proponemos es bueno en sí mismo y que por eso lo proponemos, sino que vamos a decir que lo que, deliberándolo en común y no según imposiciones consideren verdadero, y bueno, ayuda a no caer» (Gopegui, 2022: 270). De nuevo, importa la unión de fuerzas, el diálogo en la toma de decisiones, la conciencia del momento presente y de la mecánica del poder. Gopegui incluye en su obra numerosos personajes agrupados por un proyecto de lucha común, bien a través de una organización, bien a través de un comité o asamblea. Es lo que en *Desesperación silenciosa de la vida diaria* aparece remarcado como «conjetura de los refuerzos».¹¹

Pero este asociacionismo también implica consumir la identificación con personas corrientes, que han pasado por un mismo proceso de desencanto y que han perdido la ilusión del control. Por eso, las historias de Elda y Alfonso podrían ser las historias de otros muchos, son parte de una gran voz colectiva que ha adquirido conciencia de su posición de desventaja y ha tomado impulso para oponerse desde los medios a los que tiene acceso. No son personajes excepcionales, pero sí ejemplares por cuanto no se dejan llevar por el egoísmo ni por otras pulsiones, priorizando el bien común y la vía colectiva de lucha. Son el tipo de personaje «que lucha para definir en sus propios términos, no burgueses ni impuestos, el hecho de vivir» (cit. Lizarte Fernández, 2022: 688). Su heroicidad *antiépica* contrasta con el personaje narrador de la literatura de autoayuda no solo por su altruismo, sino también por su honestidad al hablar de las cosas que no es capaz de hacer o de aquellas que lentamente está consiguiendo.¹²

¹¹ La misma autora incluye una explicación del término en el apartado «La defensa» que precede a la parte teórica. En ella se aclara: «utilizo aquí la palabra refuerzos no en su acepción psicológica, sino como analogía militar: refuerzos o tropas enviadas para apoyar a otras y aumentar su fuerza» (Gopegui, 2022: 22).

¹² El texto reconoce una «región gris»: «la que surge cuando no se ha ganado ni se ha perdido, cuando se ha avanzado unos milímetros, cuando la pena se ha

Pero, como indica Lizarte Fernández, existe ejemplaridad en la narrativa de Belén Gopegui. Para la investigadora, se encuentra en los modelos de acción colectiva «que no solo reaccionan contra el sistema, sino que tratan de superarlo con una actitud proactiva, con acciones que anticipan las respuestas del adversario» (2022: 589). Sin embargo, me interesa destacar otro tipo de ejemplaridad que excede los límites del texto para significarse en la elección de un tipo de literatura distinto, para muchos inverosímil,¹³ que reconoce otras formas de escribir distintas y opuestas a los mecanismos de poder. Jornet Somoza lo describe como una «búsqueda de una narrativa de la victoria imposible y de la dignidad de los derrotados» (2023).

4. OTRAS MANERAS DE CONTAR

No me creo el mundo de la mayoría de las novelas del siglo xx, no me lo creo en absoluto, aunque nadie conseguirá que diga que no me importa [...] Lo que reclamo es la otra mitad. Quiero también lo que me falta.
GOPEGUI, 2019: 134

En su ensayo de 2008 «Un pistoletazo en medio de un concierto», publicado posteriormente en el volumen *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Gopegui reflexiona en torno a las relaciones entre literatura (específicamente a través de la novela) y política, desmenuzando el concepto de verosimilitud. Para la autora, «la verosimilitud es un concepto ideológico que limita con la verdad, pero que no se superpone a ella» (Gopegui, 2019: 139). Esto tiene consecuencias directas en la narración pues existe

replegado un poco, o cuando se sabe que ya nada va a volver a ser lo mismo y hay que continuar» (Gopegui, 2022: 289).

¹³ Isabelle Touton destaca la legitimación que hace la autora de «esquemas narrativos, personajes y desenlaces que podía parecen inverosímiles, “buenistas” o utópicos a principios del siglo XXI, en un discurso, si bien feminista, más centrado en la lucha de clases que éste [...]» (Touton, 2023: 3).

una intención declarada de explorar las relaciones entre la forma narrativa, el sentido ideológico de la representación y los efectos literarios del texto literario.

Gopogui cita en este mismo ensayo la *Poética* de Aristóteles para reflexionar sobre lo que es o no «verosímil», subrayando que, para el polímata griego, existe una correspondencia directa entre lo verosímil y lo adecuado (Aristóteles, 1981: 46; cit. Gopogui, 2019: 136). Gopogui, en cambio, entiende que «lo verosímil tiene que parecerse a lo verdadero», pero añade, líneas más tarde, que «la verosimilitud funciona más como una propuesta y, seguramente como una normativa, sobre cómo deben ser las cosas que como una medida de la verdad de las mismas» (137). En esta línea, entiende que la verosimilitud impuesta por el discurso dominante restringe el contenido político y social al exterior del personaje, eludiendo la influencia que puede llegar a tener en la toma de decisiones, en su calidad de vida e, incluso, en su intimidad. Por ello, describe la narrativa del siglo xx como «insuficiente», reclamando «la otra mitad» (134):

Escribir novelas es un modo de representar la realidad, es componer historias que podrían haber sucedido y componer a la vez el mundo en que podrían haber sucedido. Componer, en fin, una realidad paralela que, entre otras cosas, nos permita establecer una comparación. Para eso escribo, pretendo construir una posición que nos faculte para mirar nuestro mundo no sólo como algo dado, inamovible, inevitable, sino también como un proyecto que se realiza a través de cada acto, de cada elección. (227)

Por tanto, frente a los relatos de legitimación del orden establecido, la autora invita a retratar el tiempo presente desde un realismo de carácter combativo, argumentado y desmitificador que deje espacio a los cambios y a los momentos de lucha. No quiere personajes negativos, pero tampoco personajes positivos sin contradicciones (140-143). Elda y Alfonso principalmente, aunque también algunos de los otros sujetos con los que confluyen en el texto, tipifican estos personajes contrahegemónicos. Ambos viven

circunstancias externas desfavorables, se encuentran en una situación económica precaria y claudican en sus pequeñas batallas cuando sus fuerzas flojean y se ven incapaces de continuar. No obstante, han adquirido progresivamente conciencia de la necesidad de bregar con los conflictos de empresa en comunidad, apelando al compromiso y al asociacionismo. Así, incluyendo estas situaciones y estas formas de enfrentarlas dentro de la narración, se proponen ejemplos concretos de acción y organización colectiva, se amplía el imaginario literario y, por encima de todo, se abraza la ficción como un modo de existencia.

5. CONCLUSIONES

Si han llegado hasta aquí,
suponemos que no preferirán los unicornios.
GOPEGUI, 2022: 293

La reciente publicación de *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de fabulación* ha supuesto un experimento, narrativo y editorial, en la trayectoria literaria de Belén Gopegui. Con la intención de leer los textos incluidos en el género de la autoayuda como narrativas de ficción, la autora desmonta algunos presupuestos contenidos en estos escritos, principalmente la ilusión del control, la presunción de que será más sencillo resolver aquello que solo depende de la propia disposición y no aquello para lo que se precisa una acción organizada y comunitaria. En este sentido, la autora mantiene su posición comprometida con una literatura que formula los problemas de la sociedad desde la que escribe, desenmascarando prácticas hegemónicas de ocultamiento y perpetuación de la ideología dominante.

Este ensayo se ha centrado principalmente en la segunda parte del volumen, titulado *Desesperación silenciosa de la vida diaria. Manual de uso*. Entre otras de sus características, he destacado la inclusión de un coro de voces ancianas que, interpellando al lector, alterna fragmentos de vida de dos sujetos, Elda y Alfonso, cuyas circuns-

tancias laborales pueden ser fácilmente reconocibles en la sociedad de la precariedad e inestabilidad presentes. Son, por tanto, casos ejemplificadores que en el texto se presentan también como ejemplarizantes por su actitud proactiva y combativa contra el sistema. Esta ejemplaridad es extensible al mismo relato en su conjunto, concebido como mecanismo de construcción de nuevas realidades bajo una concepción de lo verosímil que rompe con la visión prescriptiva del discurso dominante, proponiendo otras miradas y otras historias donde lo social y lo político no transcurran como algo ajeno a los personajes.

Por último, como en otras narrativas de la autora, se revela en este texto una preocupación consciente por explorar la relación entre la forma narrativa, el sentido ideológico de la representación y los efectos políticos del texto literario. La reelaboración de algunas formas propias de los enunciados de autoayuda, como los listados de consejos, la simbología del paratexto o el modo de enunciación dominado por una voz que se dirige a un receptor intratextual y a nosotros como últimos destinatarios del libro, hacen de este laboratorio narrativo un texto subversivo y crítico. Frente a la privatización del estrés, el embozo de las causas sociales de desigualdad y el auge de la meritocracia, *El murmullo* surge como una alternativa que invita a tender puentes, imaginar otros mundos y confiar en la potencia de la unión.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARISTÓTELES (1981): *Poética*, trad. José Alcina, Barcelona, Icaria.
- AYETE GIL, María (2023): *Ideología, poder y cuerpo. La novela política contemporánea*, Manresa, Bellaterra Ediciones.
- BARTHES, Roland (1970): «Introducción al análisis estructural del relato» en Roland Barthes et al. (ed.): *El análisis estructural del relato*, trad. B. Dorriots, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- BAUMAN, Zygmunt (2006): *Vida líquida*, trad. Albino Santos Mosquera, Barcelona, Austral.
- BAUMAN, Zygmunt (2007): *Vida de consumo*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

- BECERRA MAYOR, David (2014): «Las enfermedades psíquicas que el capitalismo provoca», *Mundo Obrero* 27, en línea: <<https://mundoobrero.es/2014/04/23/las-enfermedades-psiquicas-que-el-capitalismo-provoca/>> (consulta: 23/02/2023).
- BECERRA MAYOR, David (2021): *Después del acontecimiento. El retorno de lo político en la literatura española tras el 15-M*, Barcelona, Ediciones Bellaterra.
- BECERRA MAYOR, David; Raquel ARIAS CAREAGA; José RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS y Marta SANZ PASTOR (2013): *Qué hacemos con la literatura*, Madrid, Akal.
- BONVALOT, Anne-Laure (2012): «Un diálogo sobre el poder: entrevista con Belén Gopegui», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 20, pp. 34-37.
- CANO, Sara (2023): «Belén Gopegui: “Los lemas motivacionales no bastan cuando algo se complica”», *Castellón Plaza* 18 agosto, en línea: <<https://castellonplaza.com/belen-gopegui-los-lemas-motivacionales-no-bastan-cuando-algo-se-complica>> (consulta: 15/11/2023).
- CEDILLO, Jaime (2023): «Belén Gopegui: “Los libros de autoayuda proliferan porque predomina el desamparo”», *El Cultural* 2 febrero, en línea: <https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/20230202/belen-gopegui-proliferacion-libros-autoayuda-predominio-desamparo/738426397_0.html> (consulta: 12/12/2023).
- FOUCAULT, Michel (1979): *La arqueología del saber*, trad. A. Garzón, Ciudad de México, Siglo XXI.
- FOUCAULT, Michel (1991): *El sujeto y el poder*, trad. E. Garavito, Bogotá, Ediciones Carpe Diem.
- FOUCAULT, Michel (2005): *¿Qué es un autor?* En línea: <http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Foucault_Que_autor.pdf> (consulta: 12/11/2023).
- GARCÍA MIRANDA, Marta (2023): «Belén Gopegui: “La democracia está siendo privatizada”», *El Periódico de España*, 5 febrero, en

- línea: <<https://www.epe.es/es/cultura/20230205/belen-gopegui-democracia-privatizada-82456635>> (consulta: 20/12/2023).
- GOPEGUI, Belén (1998): *La conquista del aire*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2006): «La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota», *Rebelión.org*. 11 junio, en línea: <<http://www.rebelion.org/noticia.php?id=32842>> (consulta: 12/01/2024).
- GOPEGUI, Belén (2007): *El padre de Blancanieves*, Barcelona, Anagrama.
- GOPEGUI, Belén (2012): «Lenguaje y poder: el agente doble de nuestro descontento», *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes* 20, pp. 27-33, en línea: <<https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=533>> (consulta: 12/01/2023).
- GOPEGUI, Belén (2013): «Yoes que salen fuera y nos visitan», *Quimera* 352, pp. 10-11.
- GOPEGUI, Belén (2014): *El comité de la noche*, Barcelona, Random House.
- GOPEGUI, Belén (2019a): *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2019b): «Desgracia, tragedia y clase. La responsabilidad y la culpa de que la tragedia se convierta en desgracia procede de quienes tienen poder», *El Salto* 16 agosto, en línea: <<https://www.elsaltodiario.com/desigualdad/desgracia-tragedia-y-clase-columna-belen-gopegui>> (consulta: 13/12/2023).
- GOPEGUI, Belén (2021a): *Existiríamos el mar*, Barcelona, Penguin Random House.
- GOPEGUI, Belén (2021b): «¿Novela y?», *Orillas* 10, pp. 1-3.
- GOPEGUI, Belén (2022): *El murmullo. La autoayuda como novela, un caso de confabulación*, Barcelona, Debate.
- GOPEGUI, Belén (2024): *Pequeñas heridas mortales. O algunas maneras de llevarse la contraria*, Madrid, Penguin Random House.
- JORNET SOMOZA, ALBERT (2025): «Por una estética de la indignancia», en María Ayete Gil y Cristina Somolinos Molina (eds.): *Literatura y conflicto. Belén Gopegui, imaginarios para la resistencia*, Valencia, Publicacions de la Universitat de València, pp. 27-44.
- LANCHO, Lourdes (2023): «Desayunando con Belén Gopegui, cómo pasar de la autoayuda a la socioayuda», *Cadena Ser*, en línea:

- <<https://cadenaser.com/nacional/2023/01/29/desayunando-con-belen-gopegui-como-pasar-de-la-autoayuda-a-la-socioayuda-cadena-ser/>> (consulta: 11/02/2023).
- LIZARTE FERNÁNDEZ, Mónica (2022): *Estudio de la obra narrativa de Belén Gopegui*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Julio Neira y María Dolores Martos Pérez, Universidad Nacional de Educación a Distancia, TESEO.
- OLIVER, Ramón (2021): «Por qué no paran de crecer las ventas de los libros de autoayuda», *Ethic*, en línea: <<https://ethic.es/2021/10/la-felicidad-esta-en-la-autoayuda/#:~:text=Seg%C3%BAn%20NPD%20Group%2C%20las%20ventas,esto%20antes%20de%20la%20pandemia>> (consulta: 12/03/2023).
- PAPALINI, Vanina (2008): *La formación de subjetividades en la cultura contemporánea. El caso de los libros de autoayuda*, Universidad de Buenos Aires / Universidad de París, en línea: <<https://www.theses.fr/2008PA082927>> (consulta: 12/02/2023).
- POLLACK, Sydney (2005): *The Interpreter*, película, Universal Pictures, Working Title Films.
- POTOK, Magda (2021): «Zonas de angustia, zonas de ira. Emociones y conciencia política en la narrativa de mujeres frente a la crisis económica», *Études Romanes de Brno* 42 [2], pp. 63- 78, en línea: <<https://digilib.phil.muni.cz/handle/11222.digilib/144445>> (consulta: 16/12/2023).
- RODRÍGUEZ, Juan Carlos (2013): *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*, Madrid, Akal.
- ROSSI, Maura y David BECERRA MAYOR (eds.) (2021): «Literatura de la crisis: precariedad y narración en el ámbito peninsular del siglo XXI. Introducción», *Orillas: Revista d'Hispanística* 10, p. 1.
- TOUTON, Isabelle (2023): «Lo íntimo es político y lo socio-económico también: desvelamientos, humor y violencia catártica en la obra de las narradoras actuales. Introducción», *Orillas* 12, pp. 1-5.

- USOZ DE LA FUENTE, Maite; Carmina GUSTRÁN LOSCOS y Leticia BLANCO MUÑOZ (2020): «Interview with Belén Gopegui», *International Journal of Iberian Studies* 33 [1], pp. 61–66.
- VALLE DETRY, Mélanie (2012): «La responsabilidad del novelista: Belén Gopegui e Isaac Rosa ante la Transición», *Revista de Crítica Literaria Marxista* 6, pp. 45–56.
- VALLE DETRY, Mélanie (2013): *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*, tesis doctoral dirigida por los Dres. Tomás Albadalejo Mayordomo y Bénédicte Vauthier, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, Repositorio UAM.
- WILLIAMS, Raymond (1997): *Solos en la ciudad*, Barcelona, Debate.

[Fabulaciones]

A través de las contribuciones de especialistas en narrativa española contemporánea, este libro ofrece un estudio global de la obra de la novelista Belén Gopegui, que se suma a los esfuerzos que se están desarrollando desde la crítica académica para comprender, conceptualizar y categorizar las problemáticas, conflictos y preocupaciones abordadas en la narrativa actual. En 'Literatura y conflicto. Belén Gopegui, imaginarios para la resistencia' se persigue el objetivo de reconocer la importancia y peso específicos de la narrativa de esta autora dentro del panorama narrativo español. Por ello, este volumen traza un estudio global de su obra que es, a la vez, multiperspectivista: una constelación de abordajes que no privilegia una temática, un enfoque concreto o una metodología, sino que se construye como mosaico de interpretaciones, de análisis y de lecturas complementarias capaces de abrir nuevos caminos en el estudio de la narrativa de Belén Gopegui.

