



TESIS DOCTORAL

CURSO ACADÉMICO: 2021-2022

ESTUDIO DE LA OBRA NARRATIVA DE BELÉN GOPEGUI

Mónica Lizarte Fernández

**PROGRAMA DE DOCTORADO EN FILOLOGÍA.
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS Y LITERARIOS
DIRECTOR: DR. JULIO NEIRA JIMÉNEZ
DIRECTORA: DRA. M^a DOLORES MARTOS PÉREZ**

A Fuensanta Fernández Rodríguez, *in memoriam*.

A mi padre, Ramón, y a mi madre, Eulalia.

Para Víctor y Ramón.

AGRADECIMIENTOS

Muchas gracias a la doctora M^a Dolores Martos y al doctor Julio Neira, por todo, por tanto. Sin su apoyo constante y su guía firme y clara no podría haber empezado, ni seguido, ni acabado.

Mil gracias por estar siempre detrás, en cosas que no siempre se ven: respaldando y cuidando cuando las trabas burocráticas se convirtieron en una muralla. Gracias por toda la asesoría interminable: las sugerencias, las orientaciones, las objeciones, las correcciones sin fin, y tantos consejos siempre necesarios.

Aunque sea un tópico, en este caso es cierto: el mérito que tenga este ensayo es suyo, las carencias o faltas son solo responsabilidad mía.

A Belén Gopegui, por supuesto. No solo por las novelas, sino por su amable y generosa contribución a este trabajo (respondiendo a cuestionarios, facilitándome textos...).

A las compañeras y compañeros de Alces XXI de quienes tanto he aprendido. A Palmar Álvarez-Blanco, Steven Torres, Oscar Pereira, Lola Lorenzo, Susana Álvarez...Mención especial a Ana López-Aguilera, por alentar este estudio compartiendo y animando desde la distancia.

A Conchi Lizarte y M^a José Lizarte, por ese viaje a Soria que fue un revulsivo para continuar. Sin vosotras no lo habría retomado.

A Ramón Lizarte y María Gómez, por su interés y su apoyo continuo.

A Pilar Quílez, por las lecturas y la confianza que muchas veces me faltaba.

A Esther Perarnau, por el cariño y el entusiasmo con el que me has animado siempre a continuar, sobre todo en este último tramo.

A Pedro Larrache. Sin ti, este texto no existiría. Hemos llegado juntos, después de tantísimos paseos peripatéticos. Los dos lo sabemos. Gracias por la paciencia inquebrantable, el apoyo constante y el aliento infatigable.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	7
2. ESTADO DE LA CUESTIÓN: La novela española de entresiglos (de la década de los noventa a la actualidad)	18
2.1. El contexto cultural: la posmodernidad	28
2.2. Procedimientos narrativos de la estética posmoderna: la metaficción	33
2.3. Pervivencia del compromiso: “realismo renovado” o “novela social”	37
2.4. La novela española del siglo XXI: novela “no ideológica”	42
2.5. Recepción crítica de la obra de Gopegui.	44
3. METODOLOGÍA CRÍTICA Y ANÁLISIS DE LAS NOVELAS	55
3.1. <i>La escala de los mapas</i>	66
3.2. <i>Tocarnos la cara</i>	116
3.3. <i>La conquista del aire</i>	171
3.4. <i>Lo real</i>	218
3.5. <i>El lado frío de la almohada</i>	259
3.6. <i>El padre de Blancanieves</i>	288
3.7. <i>Deseo de ser punk</i>	329
3.8. <i>Acceso no autorizado</i>	362
3.9. <i>El comité de la noche</i>	394
3.10. <i>Quédate este día y esta noche conmigo</i>	435
4. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA NARRATIVA DE BELÉN GOPEGUI.	475
4.1 Temas de la narrativa.	476

4.1.1. El desencanto de la Transición: desideologización y restitución de lo sociopolítico.....	477
4.1.2. Clase media y precariado: desigualdad.....	480
4.1.3. Reivindicación feminista.	483
4.1.4. Muerte e injusticia: dolor.....	485
4.1.5. La acción política o la conducta ética: el bien.	488
4.1.6. Identidad y amor en la posmodernidad: el yo y los otros.	490
4.1.7. Realidad y representación: lo real.....	495
4.1.8. Función de la literatura.	500
4.2. Estrategias narrativas.	502
4.2.1. Estructura metaficcional y papel del narratario	503
4.2.2. Personajes: narratario y héroe.....	506
4.2.3. Cronotopo: Madrid de entresiglos.	511
4.2.4. Intertextualidad y complicidad.	518
4.2.5. El género como recurso narrativo.	526
4.2.6. Poética en el paratexto.	530
4.3. Estilo: singularidad de las formas en el discurso novelesco.....	537
4.3.1. Patrones temáticos o argumentales recurrentes.	538
4.3.2. El lirismo.	547
4.3.3. Lo dialógico.	566
4.3.4. Aforismos.	572
4.4. Intención crítica y didáctica.	577
4.4.1. Denuncia del sistema.	579
4.4.2. Alegato a favor del compromiso.....	586
4.4.3. Ejemplos de acción posible.	589

5. PRESUPUESTOS DE LA POÉTICA DE BELÉN GOPEGUI	595
5.1. Escritura responsable y comprometida.	599
5.2. Principios de una poética narrativa.	613
5.3. Características de la poética gopeguiana: ideológica, crítica, pragmática y científica.	618
5.4. Evolución narrativa: dos etapas.	637
5.4.1. Ficción crítica posmoderna.	640
5.4.2. Ficción pragmática posthumana.	644
6. CONCLUSIONES	650
7. BIBLIOGRAFÍA	663
8. ANEXOS	680
8.1. Cuestionarios dirigidos a Belén Gopegui	681
8.1.1. Cuestiones publicadas en la Tesis Final de Máster, “Estudio de la narrativa de Belén Gopegui”, presentada en octubre de 2012 en la Facultad de Filología de la UNED.	681
8.1.2. Nuevo cuestionario dirigido a la autora y respondido en septiembre de 2021	682
8.2. Esquema de análisis narrativo.....	688
8.3. Esquemas de la evolución narrativa en las novelas	690
8.3.1. Evolución de los temas	690
8.3.2. Evolución de las estrategias narrativas	691
8.3.3. Evolución de la intención crítica	692

Abreviaturas de obras citadas

(1993). *La escala de los mapas*: **LEM**

(1995). *Tocarnos la cara*: **TC**

(1998). *La conquista del aire*: **LCA**

(2001). *Lo real*: **LR**

(2001). *Las condiciones de felicidad*: **CF**

(2004). *El lado frío de la almohada*: **LFA**

(2007). *El padre de Blancanieves*: **EPB**

(2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto*: **UPC**

(2009). *Deseo de ser punk*: **DSP**

(2011). *Acceso no autorizado*: **ANA**

(2014). *El comité de la noche*: **ECN**

(2014). *Rompiendo algo*: **RA**

(2017). *Quédate este día y esta noche conmigo*: **QDNC**

(2017). *Fuera de la burbuja*: **FB**

(2018). *La escala de los mapas*: **LEM-2**

1. INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2021 ha sido publicada la novela *Existiríamos el mar*, de Belén Gopegui. Con ella se incrementa la producción de la autora, quien en los últimos 28 años ha publicado once novelas. Estas han ido apareciendo cada dos o tres años con regularidad periódica durante las últimas décadas, componiendo una obra narrativa nutrida y diversa, directamente vinculada al contexto histórico en el que ha surgido. En el ámbito académico, tanto la crítica literaria como los historiadores de la narrativa reciente han consignado la relevancia de sus novelas y han relacionado sus obras con las de autores coetáneos, clasificando su narrativa dentro de una corriente contemporánea heredera de la novela social de los sesenta.

En la actualidad, los dos ensayos monográficos que han abordado con rigor y profundidad su obra narrativa han sido presentados y publicados en EE.UU.: el de Hayley Rabanal (2011)¹, y el de Ana M^a López-Aguilera (2014)². Ambas son tesis doctorales que se han ocupado del estudio conjunto de sus novelas, y que se han centrado en el tratamiento de temas sociales que aparecen representadas en ellas. Tratan, respectivamente, de la solidaridad y la democracia liberal. A estos dos trabajos, se suma una tercera tesis doctoral, la de Melanie Valle (2013)³, que es un estudio comparativo con otro autor coetáneo, en la línea de otros trabajos de investigación comparatistas que también han aparecido⁴ en los últimos tiempos.

Todas las novelas que son objeto de este estudio han sido tema de investigación académica individual cuyos resultados se han publicado sobre todo en revistas especializadas o en volúmenes antológicos editados por distintas universidades. No faltan tampoco ensayos comparativos en los que la obra narrativa de Belén Gopegui se coteja con la de otros autores, en la línea de la tesis doctoral de Melanie Valle. Desde la historia de la literatura española reciente la obra de la autora admite enfoques necesarios y complementarios que incluyen la teoría feminista, la crítica marxista, la sociología de la literatura y la semiótica, entre otros.

1 Rabanal, Hayley. (2011). Belén Gopegui: The pursuit of solidarity in Post-Transition Spain. Ed. Tamesis.

2 López Aguilera, Ana M. (2014). Novela comprometida en el siglo XXI: caso de la novelística de Belén Gopegui. ETD collection for University of Nebraska - Lincoln.

3 Valle Detry, Mélanie (2013). Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa.

[https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661868/valle %20detry_melanie.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/661868/valle_%20detry_melanie.pdf?sequence=1)

4 Además de la tesis doctoral de Mélanie Valle, que compara la obra de Gopegui con la Isaac Rosa, es posible encontrar ensayos breves en los que se compara con otros autores, como se comenta en el epígrafe dedicado a la recepción crítica.

Sin embargo, la valoración académica de la novelística de Belén Gopegui ha sido irregular. Si inicialmente se vio lastrada por los prejuicios contra la llamada literatura comprometida, los textos más recientes persiguen sobre todo caracterizar dicha corriente literaria. Así, más que profundizar en la singularidad de su propuesta literaria, la mayoría de los ensayos breves o extensos que han estudiado la obra de Gopegui, lo han hecho desde una perspectiva histórica o sociológica, como representante de la novela social del siglo XXI.

En suma, pese al interés académico que la obra de Gopegui ha suscitado desde sus inicios, siguen faltando ensayos centrados en el análisis y contextualización de sus novelas que muestren la unidad del conjunto y la dimensión de su poética para valorarla con el rigor crítico que impone la aplicación de los recursos metodológicos que suministra la teoría de la narrativa. El enfoque narratológico⁵ en el estudio de la obra narrativa de Gopegui permitirá una ponderación más objetiva de la singularidad de su obra en el contexto cultural del que forma parte y, por consiguiente, una valoración ecuánime de su propuesta poética.

Mi hipótesis de trabajo parte de considerar la obra literaria de Belén Gopegui especialmente valiosa para la historia de la literatura española contemporánea por su originalidad, ambición y potencia. Para ello, trataré de demostrar que instituye una poética singular, referente inexcusable en la narrativa española de entresiglos, y consignaré de qué modo su obra surge de una fuerte vinculación a los procesos históricos y culturales que las novelas reflejan y en los cuales pretende intervenir.

Para caracterizar su poética, me basaré tanto en las características generales de su obra narrativa como en las declaraciones manifestadas en textos no literarios. La suma de los rasgos comunes de sus novelas junto con la síntesis de sus reflexiones poéticas permitirá confirmar si existe o no coherencia poética entre praxis y teoría. Por otra parte, el análisis minucioso de cada novela mostrará la evolución de su poética, reflejando el cambio histórico producido desde el año de publicación de su primera novela, en 1993, hasta la publicación

⁵ De hecho, este estudio tiene su origen en una Tesis Final de Máster presentada en 2012, en esta misma universidad, bajo la tutela de Margarita Almela Boix. A pesar de que su obra narrativa había sido objeto constante de investigación académica, hasta 2012 solo se había publicado una tesis doctoral dedicada al estudio de sus novelas.

de la décima, en 2017. Mi objetivo es demostrar que la exposición final de estas conclusiones confirma mi hipótesis previa.

La metodología empleada para lograr mi objetivo se basa en las herramientas de análisis que desde la teoría literaria suministran la narratología, la semiótica y la estilística, sobre todo. Y, por supuesto, he tenido presentes la teoría feminista y la crítica marxista para enmarcar convenientemente los presupuestos teóricos de la poética de la autora que justifican su inclusión en la corriente literaria recientemente denominada novela ideológica.

El corpus de textos que es objeto de estudio está formado por las diez novelas publicadas por Belén Gopegui desde 1993 hasta 2017: *La escala de los mapas* (1993), *Tocarnos la cara* (1995), *La conquista del aire* (1998), *Lo real* (2001), *El lado frío de la almohada* (2004), *El Padre de Blancanieves* (2007), *Deseo de ser punk* (2009), *Acceso no autorizado* (2011), *El comité de la noche* (2014) y *Quédate este día y esta noche conmigo* (2017).

Aunque no forman parte de este estudio, me referiré ocasionalmente a su última novela publicada, *Existiríamos el mar* (2021) y al resto de su obra, que es muy diversa. Forman parte de su producción: una pieza teatral, *El coloquio* (2005), y varios guiones cinematográficos. Llegaron a filmarse: *La suerte dormida*, dirigida por Ángeles González-Sinde, y *El principio de Arquímedes* y *Una mujer invisible* bajo la dirección de Gerardo Herrero⁶.

También ha cultivado una nada desdeñable obra dirigida a un público infantil y juvenil: *El balonazo* (2008), *El día que mamá perdió la paciencia* (2009), *El amigo que surgió de un viejo ordenador* (2012), *El blog de la verdad extraordinaria* (2014) —junto con su padre, Luis Ruiz de Gopegui—, *Mi misión era acercarme a Miranda* (2015) y *Me aburro* (2020)⁷ y una novela *Fuera de la burbuja* (2017), publicada en una colección juvenil. Además, ha publicado obras breves singulares como el cuento “La tablet roja” (2015), una

⁶ Existe también una adaptación cinematográfica de *La conquista del aire* —que contó con la colaboración de la autora. Fue dirigida por Gerardo Herrero, con guion de Ángeles González-Sinde y se tituló *Las razones de mis amigos* (2000). Este caso es analizado por Concha Alborg (2009) en un artículo que examina la relación entre la novela y su versión fílmica.

⁷ Ana López-Aguilera (2019) ha destacado la importancia de la literatura infantil de Gopegui en su proyecto literario.

versión libre de *Las zapatillas rojas*, y la obra de prosa poética *Las Nubesfuria* (2021), ambas ilustradas.

Por último, su obra ensayística consta de un buen número de artículos que han aparecido en revistas, periódicos o libros y parte de los cuales han sido antologados por Ignacio Echevarría en *Rompiendo algo* (2014). Mención aparte constituye su tesis doctoral —*Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo. Un caso de escritura*— que fue presentada en 2019 en la Universidad Carlos III de Madrid y publicada digitalmente más tarde. Se trata de una obra académica heterodoxa que combina lo ensayístico con lo ficcional y que deberá tenerse muy presente como parte de la poética narrativa plasmada en las novelas posteriores a 2017.

Como puede apreciarse, se trata de una obra en marcha que abarca un número significativo de novelas dirigidas a un público muy diverso e integradas en una obra más amplia y variada que incluye géneros que van del ensayo al guion cinematográfico pasando por la prosa poética y llegando incluso a la canción⁸.

Esta tesis está estructurada en cuatro partes que desarrollan los siguientes aspectos de la investigación: la contextualización histórica y cultural de la obra de la autora; el análisis minucioso de cada una de las novelas aplicando criterios metodológicos de la narratología y la semiótica; la síntesis de los elementos comunes hallados en los análisis de las novelas, y, por último, la deducción de los presupuestos fundamentales de la poética a partir, tanto de las reflexiones contenidas en sus ensayos, como de los rasgos observados en sus novelas y en la evolución de su obra narrativa.

El primer apartado del presente estudio, capítulo dos, desarrolla el estado de la cuestión a partir de una caracterización histórica y cultural del período que abarca la publicación de las novelas estudiadas. Para ello, se esboza brevemente el contexto histórico que va de la última década del siglo XX a la segunda década del siglo XXI y se sintetizan los rasgos de la posmodernidad según su principal teórico, Fredric Jameson (2011).

⁸ En 2020, el grupo Milagros, compuesto por alumnas de un instituto público, publica canciones con letras compuestas *ad hoc* por Belén Gopegui para ellas: [Música | Belén Gopegui pone letra a las nuevas canciones de Milagros, el grupo coral que salió de un colegio público - El Salto - Edición General \(elsaltdiario.com\)](https://elsaltdiario.com) [consultado: 2/06/2020]

Según los estudiosos de la narrativa española del período, la literatura participa de unas condiciones de producción impuestas por el capitalismo tardío que fomentan un concepto de narratividad que parte de la crítica llega a denominar “light” donde lo comercial prima sobre lo estético. De hecho, son rasgos propios de la posmodernidad, que es como se denomina al paradigma cultural de la época, que también pueden encontrarse en las novelas estudiadas, fiel reflejo del período en el que aparecen. Y aunque lo metaficcional no sea un rasgo privativo de la novela posmoderna, sí que es su recurso distintivo y las novelas de Gopegui, en consonancia con las coordenadas culturales de su época, recurren con frecuencia a estrategias narrativas metaficcionales.

Sin embargo, la obra de Gopegui se caracteriza por rechazar el discurso de la posmodernidad que fomenta la relatividad de la verdad y muy pronto se la clasifica en los parámetros de una corriente narrativa que los historiadores consideran heredera de la llamada novela social de los sesenta. Y es que, a pesar de la acusación de frivolidad con la que suele denostarse la posmodernidad, se detecta en esos años una corriente crítica, más allá del escepticismo derivado del “pensamiento débil” que desconfía de los “metarrelatos”.

La corriente literaria de este período que participa de los presupuestos de la novela social o comprometida ha sido nombrada de distintos modos según los estudiosos: Sanz Villanueva (1986) y Santos Alonso optan por “realismo social” en continuidad con la definición de Gil Casado sobre la “novela social”, mientras que David Becerra ha optado recientemente por “novela ideológica”. La inclusión de la poética de Gopegui dentro de esta corriente ha sido unánime entre los historiadores de la literatura del período y ha condicionado la valoración de su obra, como ya se ha indicado.

Un somero repaso por la recepción crítica de la obra de Gopegui concluye el primer apartado de esta tesis y muestra cómo ha ido cambiando la valoración de su poética en función de la relevancia que ha tenido la novela política durante el período estudiado. Así, según el prestigio académico de la noción de compromiso en la literatura, se han ponderado de un modo más o menos positivo sus novelas.

El segundo apartado, tercer capítulo de esta tesis, es el más extenso por tratarse de un análisis individualizado de cada una de las novelas siguiendo criterios estrictamente filológicos como son los que suministra la teoría de la narrativa y la semiótica. Esta es la

parte que constituye el cuerpo central de mi investigación ya que será un análisis en profundidad de cada una de las novelas que permita establecer el proyecto narrativo de la autora a base de la observación de unos rasgos comunes y de la coherencia con su propia poética.

Para ello, sigo un modelo de análisis semiótico⁹, inspirado en el propuesto por M^a Carmen Bobes Naves a partir del esquema del signo semiótico de Ch. Morris. Dicho esquema distingue entre formas (sintácticas), valores (semánticos) y relaciones (pragmáticas):

La sintaxis semiótica (lingüística, literaria o del afiche de circo) estudia el qué y el cómo se dice algo, pero prescindiendo del contenido, ya que identifica sus unidades y sus relaciones en el sistema o en el texto desde un punto de vista formal y funcional, hasta donde le es posible; la semántica de cualquier expresión semiótica no tiene nada que ver con las intenciones de significar (qué se quiere decir al decir algo), sino con los valores sémicos de los signos del texto, es decir, lo que realmente se ha dicho; y la pragmática no es solamente el estudio del lenguaje como acción, que lo sitúa en la teoría de los actos de habla y en la teoría de la comunicación, es también el estudio de la obra como un hecho social e histórico, situado en un contexto determinado a través de las figuras del emisor y del lector, de los que pueden además proceder modalizaciones de la expresión o de la interpretación. (Bobes Naves, 1998, pág. 266). A partir de este esquema básico, he considerado pertinente ampliar las categorías sintácticas del texto narrativo que proponía Bobes Naves para dar cabida a los elementos constituyentes que sintetiza Antonio Garrido Domínguez (1996): historia (qué cuenta el relato), argumento (cómo lo cuenta), narrador (quién cuenta y desde dónde), tiempo (de la historia o del argumento), espacio y modos del discurso (impersonal/personal, reproducido/pensado, directo/indirecto, regido/libre...). Parto de la identificación de las categorías sintácticas en cada una de las novelas para establecer sus valores semánticos y observar qué motivos temáticos aparecen.

Para identificar los temas de las novelas, su semántica, me baso en las nociones de tropo e isotopía acuñadas por Domínguez Caparrós (*Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*, 2008, pág. 109). De manera que la localización de los principales motivos

⁹ El esquema básico de análisis se incluye como anexo. La justificación metodológica de este modelo se desarrolla al inicio del tercer capítulo.

temáticos de cada novela se identifica con sus correspondientes campos semánticos (isotopías). Por otra parte, el valor semántico de personajes, tiempo y espacio se formula como metáfora o metonimia (tropos). Aunque el estudio de los tropos no siempre se relacionará con categorías sintácticas, sino que se identifica habitualmente en el discurso literario.

Por último, al describir las relaciones pragmáticas que el texto establece con su contexto, remito a las aportaciones de la semiótica para precisar adecuadamente las inferencias que el texto propone de manera que el lector sea capaz de interpretarlo. Entre ellas, las relaciones transtextuales que designa Genette (1989) —paratextualidad, architextualidad e intertextualidad— intervienen en el proceso de asignación de sentido.

Teniendo en cuenta el modelo enunciado, se incluye el análisis de cada una de las novelas que forma parte del corpus de textos seleccionados.

El tercer apartado, cuarto capítulo de esta tesis, sintetiza las características formales y temáticas a partir del cotejo de los análisis previos. Estas características se deducen de la reiteración de ciertos motivos temáticos y la preferencia por determinados procedimientos narrativos observados. Estas recurrencias se manifiestan en el discurso de un modo singular que se describen como rasgos de estilo. La intención crítica e incluso didáctica que preside el conjunto de la obra narrativa es otro de los aspectos indisolubles de su poética.

La selección de temas presentes en sus novelas justifica ampliamente la clasificación de su narrativa en la corriente literaria que los estudiosos denominaron de realismo social y se puede agrupar en torno a tres ejes: lo social, lo personal y la literatura. Así, los temas que exponen la desigualdad social —desencanto de la Transición, clase media y precariado— tratan de los procesos históricos que la explican y del cambio sociopolítico ocurrido en el período representado que se muestra también en la reivindicación feminista.

Los temas universales —el dolor frente a la muerte y la injusticia, la configuración de la identidad, el amor— cubren el aspecto de lo personal, entendido como una toma de posición ideológica. La reivindicación de una identidad vinculada a lo colectivo se desprende de la defensa de la acción política a través del tema del bien.

El tercer eje temático fundamental es la reflexión constante sobre dos de las cuestiones más relevantes en la teoría literaria: la representación de la realidad en la ficción

y la función de la literatura. Las reflexiones metaliterarias que nutren el discurso novelesco de sus novelas forman parte de los presupuestos de su poética y sustentan en buena medida la coherencia entre su obra narrativa y su obra ensayística.

Las estrategias narrativas empleadas, al responder a la intención fundamental de propiciar la reflexión del lector, suelen desbordar la función habitual que tiene en otros textos similares. Así, los recursos metaficcionesales no son mero pretexto que aspira a captar la atención, sino que suelen reflejar la gran paradoja de la existencia: un mundo posible, ficticio, como mundo que existe, en la imaginación, es también una manifestación de lo real.

Los personajes que aparecen en las novelas configuran nuevos actores para una épica que se concibe no solo distinta, sino una alternativa a los imaginarios dominantes: personajes colectivos o héroes anónimos proliferan en las últimas novelas. La configuración de los personajes se vincula así a los temas relacionados con la identidad y la relación con los otros. Mientras que los temas sociales se evidencian en el cronotopo recurrente del Madrid contemporáneo.

La apelación a la tradición a través del omnipresente recurso de intertextualidad persigue la complicidad con un lector al que también se le exige una disposición activa en la interpretación del texto. De ahí que los géneros narrativos empleados sean también un modo de seleccionar cierto tipo de lector o cierta actitud colaboradora. Con la intención de explicitar la lectura, los paratextos que aparecen en las novelas contienen presupuestos poéticos o claves interpretativas cuyas fórmulas se repiten.

La singularidad de las formas discursivas que tejen las novelas procede de ciertas recurrencias y una acusada tendencia al lirismo y lo dialógico. El empleo de ciertos recursos retóricos de un modo distintivo y novedoso constituye uno de los más celebrados rasgos estilísticos que distinguen la obra de Belén Gopegui.

La recurrente intención crítica está presente en todas las novelas, aunque con consecuencias formalmente distintas. En la evolución de las formas empleadas (denuncia, alegato, ejemplo) se aprecia ostensiblemente la evolución de su obra narrativa como se comenta en el capítulo siguiente.

El cuarto apartado, quinto capítulo de la tesis, se dedica a la identificación de los presupuestos que constituyen su poética. Del nutrido corpus de textos ensayísticos que conforman su obra de no ficción (artículos, entrevistas, manifiestos, conferencias, cartas, prólogos...) se examinan algunos de los conceptos que articulan su visión de la literatura — la finalidad del arte, la responsabilidad del escritor, la naturaleza ideológica del texto literario, el público— y, concretamente, de la novela —la verosimilitud, los imaginarios contrahegemónicos, la ficción como mundo posible—.

Los principios de la poética narrativa que pueden deducirse de los presupuestos declarados en múltiples textos han sido explicitados en varias ocasiones. Los cambios que se manifiestan en la enunciación de estos principios muestran la evolución de su poética y evidencian qué declaraciones son más significativas porque se han mantenido durante más tiempo y sirven para explicar la poética subyacente de más novelas.

La caracterización de su poética puede formularse a partir de cuatro núcleos de interés: la posición ideológica, la actitud crítica, la visión epistemológica-científica y la intención pragmática. Con ello, pretendo sintetizar de un modo didáctico su propuesta. La ideología que suscribe explícitamente su obra se nutre de la teoría marxista y feminista y defiende posiciones del activismo ecologista. La crítica social está especialmente dirigida al capitalismo y el patriarcado. Se reivindica el saber literario como una práctica de conocimiento científico que concibe la novela como modelo de comprensión de la realidad. Y concibe la actividad literaria (escritura y lectura) como un proceso pragmático de resolución de problemas que equipara la novela a un dispositivo tecnológico. Estos rasgos se observan tanto en los ensayos como en las novelas y permiten trazar la evolución de su obra narrativa en consonancia con el cambio de paradigma cultural acaecido en las últimas décadas.

Al describir la evolución de las novelas analizadas propongo una división en dos etapas caracterizadas por el ámbito cultural en el que surgen y distingo entre una ficción crítica posmoderna y una ficción propositiva posthumana. La primera se caracteriza por la presencia de identidades individuales, una representación realista crítica y el predominio del presupuesto poético de la responsabilidad como forma de compromiso político. En la segunda aparecen identidades comunitarias, ficciones propositivas que ejemplifican acciones

colectivas contra el sistema y una mayor beligerancia feminista y ecologista que en las novelas anteriores.

Por último, en el capítulo sexto, se sintetizan las características observadas en los textos narrativos y se relacionan con la propuesta poética con objeto de confirmar la hipótesis inicial: la necesidad de profundizar en una obra inacabada y singular cuya hondura y alcance nos depara un modo privilegiado de comprensión de la sociedad, de “lo real”, de nuestro tiempo.

En los anexos he incluido el cuestionario respondido por la autora en 2012, un cuestionario inédito de septiembre de 2021, el esquema que se ha seguido en el análisis narrativo y, por último, tres esquemas acerca de la evolución en las novelas de: los temas, las estrategias narrativas y la intención.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN:

La novela española de entresiglos (de la década de los noventa a la actualidad)

Las novelas de Gopegui que estudiaré aparecen publicadas en una horquilla cronológica que va desde el año 1993 hasta 2017, por lo que es necesario referirse al contexto histórico en el que se inscriben. Al emplear el término “entresiglos” he querido destacar simbólicamente que dicho período se distingue por un cambio de paradigma en el que estamos inmersos.

La mayoría de los estudios históricos sobre el período considera que la Transición española ya se ha producido y hablan de consolidación democrática. A partir de 1996, con la pérdida de las elecciones del PSOE, la derecha gobernará ininterrumpidamente durante ocho años. El gobierno del PP desarrolla una política de recortes sociales y privatización de empresas públicas (Telefónica, Tabacalera...) propia del neoliberalismo que suscribe y que implantará con comodidad durante esos años. Los países de la Comunidad Económica Europea aprobarán esta política permitiendo la anunciada entrada en la zona euro. Cuando en 2003, EE.UU. pida ayuda a sus aliados en la guerra de Irak, el gobierno español de José M.^a Aznar no tarda en ofrecer su ejército, a pesar de la fuerte oposición popular. Un año más tarde, pocos días después de los terribles atentados yihadistas del 11M en Madrid, el PSOE recupera el gobierno. El nuevo gobierno socialdemócrata tiene que hacer frente a uno de los períodos de recesión económica más duros del capitalismo de las últimas décadas. En España, la crisis global financiera repercute en el sector de la construcción que en años anteriores había experimentado un crecimiento económico desproporcionado: es el estallido de la “burbuja inmobiliaria”. Aunque José Luis Rodríguez Zapatero consiga repetir en el gobierno por otra legislatura más, el descontento popular eclosiona el 15 de mayo de 2011, en forma de masivas manifestaciones: el movimiento 15 M, origen de nuevas plataformas de izquierda que reivindican otras formas de participación política. A finales del 2011, la derecha recupera el gobierno y, arguyendo la necesidad de superar la recesión económica, impondrá una política aún más dura en recortes sociales –sanidad y educación-, y laborales, y la asunción de la deuda financiera de la banca a costa del erario público, entre otras medidas neoliberales. Aunque el gobierno del PP se mantendrá en el poder, en las elecciones generales del 2015, Podemos, partido que se origina en las manifestaciones del 15M conseguirá ser el tercer partido más votado.

Destacaré tres fenómenos en este período: la implantación del programa neoliberal del gobierno de Aznar, la grave crisis económica del año 2007 y la aparición de un

movimiento de izquierdas —el 15M— caracterizada por su radical rechazo al sistema capitalista, que ha acabado generando acciones y formaciones políticas muy activas.

En el caso de los dos primeros, tanto las políticas neoliberales como la citada crisis son manifestaciones del capitalismo cuyo correlato social lo hallamos en dos modos de alienación que le son propios: el consumismo y la precariedad. Si bien no son excluyentes entre sí, es obvio que el consumismo es un signo de derroche económico poco compatible con la precariedad¹⁰ laboral impuesta por las soluciones liberales a la última crisis capitalista.

La dimensión política de estos fenómenos está, en buena medida, determinada por la transición de la dictadura a la democracia que se produce sobre todo entre los años 1975 y 1982. En las tres últimas décadas, años noventa y las dos décadas de este siglo, se pasa en España de la consolidación de la democracia liberal a su cuestionamiento. Así, la defensa de la llamada Transición española como logro social y político, como avance de la modernidad, es también la defensa de la democracia liberal, garante político del actual sistema, del mismo capitalismo que quebró en el 2008 y que a finales de la segunda década del siglo XXI ha colapsado en una crisis sanitaria global.

La crítica más profunda que ha recibido este sistema en España ha sido el movimiento 15M del 2011, que consistió en manifestaciones masivas cuya reivindicación principal fue la exigencia de una democracia real o participativa. Con el éxito del partido político nacido del movimiento se logra cierta consolidación de sus presupuestos, al tiempo que la asimilación al sistema implica una disminución en la visibilidad del activismo que lo originó o su atenuación.

En general, la mayoría de las novelas de Gopegui refieren con notable fidelidad histórica algunos de los escenarios que acabamos de mencionar: *Tocarnos la cara*, *La conquista del aire* y *Lo Real* (la Transición y la posterior consolidación democrática como motivo de desencanto ideológico), *El lado frío de la almohada* (la guerra de Irak en el trasfondo de la intriga), *El Padre de Blancanieves* y *Acceso no autorizado* (las estrategias de

¹⁰ Empleamos aquí la noción de precariedad en el sentido que proponen Palmar Álvarez y Antonio Gómez L-Quñones como “una suerte de nuevo (y casi unilateral) contrato social en el que empeoran las condiciones de vida para una inmensa mayoría de la población” (La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente, 2016, pág. 9).

organización colectiva y de participación política muy próximas al movimiento 15M), *La conquista del aire*, *Deseo de ser punk* y *El comité de la noche* (la precariedad laboral y la incertidumbre económica causadas por el sistema capitalista). Solo dos novelas quedarían al margen de escenarios históricos concretos: *La escala de los mapas* y *Quédate este día y esta noche conmigo*. Aún y así, el segundo caso se inserta plenamente en el contexto histórico internacional de la segunda década del siglo XXI, al plantear el poder supranacional de una multinacional tecnológica: Google.

El período seleccionado por mi estudio está determinado por la publicación de las novelas que analizaré, no por la existencia previa de unos rasgos que lo unifiquen. Del mismo modo, los ensayos históricos sobre la novela española de este período pueden dividirse según su publicación en dos grupos: los que aparecieron antes o durante los noventa hasta principios del dos mil, y los de las primeras décadas del siglo XXI.

Los primeros estudios del período abordarán la novela española de la década de los noventa en lógica continuidad con la de los ochenta y por ello se aplicarán aún denominaciones como la de “nueva narrativa española” (Villanueva, 1992, pág. 285). En ellos se subrayan como rasgos específicos de la narrativa del período: la coexistencia de autores de diversas generaciones, la variedad de tendencias o corrientes narrativas, la desideologización o retroceso del compromiso en literatura, el rechazo del experimentalismo y la narratividad. En general, la literatura de la época no pretende registrar las debilidades de un sistema que se jalea desde todas las instituciones. De ahí que en los ensayos de final del siglo XX se destaque como positivo y propio de la época un rasgo inherente al género como es la narratividad, entendida como fórmula para captar lectores. En cambio, en ensayos del siglo XXI se evidencia un mayor interés por el realismo en la literatura, interpretado de formas diversas, pero siempre como modo de representación crítica de una realidad social insatisfactoria y preocupante.

Casi todos los estudios señalan el proceso de mercantilización de la cultura como un fenómeno que ha condicionado las características de la narrativa de la época. Así lo sintetizan Jordi Gracia y Domingo de Ródenas cuando afirman: “La transición vivió en la novela dos conflictos fuertes: su conversión en mercancía de la industria cultural y el debate teórico en torno a la naturaleza misma de la novela” (Gracia, J. y Ródenas. D., 2011, pág. 244). Es

preciso detenerse en la relación entre ambos conflictos, puesto que creemos que no son procesos simultáneos, sino que el primero condiciona el segundo. Es decir, la discusión teórica sobre la novela se enmarca en el contexto del capitalismo tardío porque al fin y al cabo la mercantilización de la literatura es la circunstancia histórica a la cual debe responder el género narrativo para validar su función social¹¹. Por ello, trataremos de esbozar un poco cuáles son los principales agentes que intervienen en el proceso de mercantilización de la novela.

En el sistema capitalista, el libro es un producto de consumo cultural, no un bien común que deba ser preservado. Como tal, las editoriales son industrias que aspiran a extraer el máximo beneficio de la venta de sus productos y los lectores son esos consumidores que deben ser persuadidos para que compren. En semejante contexto, es obvio que lo importante es vender el producto y a ello se aplica la industria editorial, mediante distintas estrategias empresariales y comerciales. Así, como nos recuerda Ramón Acín (2011b), el proceso de concentración empresarial que se produjo sobre todo en los noventa, pero que continúa — editoriales grandes que acabaron comprando a las pequeñas—, explica el creciente poder económico de unas pocas editoriales capaces de determinar la creación literaria mucho más que los académicos y escritores que debaten sobre ella —al fin y al cabo, son las editoriales las que deciden qué obras pueden publicarse—. Las empresas tratan de crear una demanda continua del consumidor ofertando constantes novedades que saturan el mercado mediante tiradas pequeñas de cada nuevo ejemplar, que, además, desaparecen con rapidez de las librerías y son destruidas para reconvertir el libro en papel. La rentabilidad económica de la mayoría de estos ejemplares se basa precisamente en su efímera permanencia. Esto perjudica a la mayoría de los escritores, cuyas obras apenas tienen tiempo de ser conocidas por el público, y dificulta aún más su profesionalización.

Esta tendencia mercantilista también ha dado lugar a iniciativas editoriales que, con criterios y objetivos que pueden ser muy dispares, han apostado por novelas no comerciales dirigidas a un público lector muy minoritario. De hecho, Sergio Gaspar nos recuerda que, en

¹¹ Constantino Bértolo es uno de los ensayistas que reivindica la función social de la novela en contra del mercantilismo imperante. Y denuncia reiteradamente: “En aras de la engañosa soberanía del consumidor la soberbia de escribir se ve obligada, (...) a aceptar al lector como cliente, es decir, a predicar una narrativa al servicio del mercado, de la estadística”. (Bértolo, 2008, págs. 153-154).

el caso de la novela española, algunos de los autores “más llamativos, mediáticos, valiosos y sonoros lo han hecho de la mano de microeditoriales que, antes de 1995, no existían” (Gaspar, 2011, pág. 42) y da ejemplos:

Antonio Orejudo o Cristina Cerrada en Lengua de Trapo; Manuel Vilas o Juan Francisco Ferré en DVD Ediciones (...); Mercedes Cebrián o Milo J. Krmpotic en Caballo de Troya; Agustín Fernández Mallo en Candaya; Vicente Luis Mora, en Berenice; Pilar Adón en Páginas de Espuma, o Javier Avilés, en Libros del Silencio. (Gaspar, 2011, pág. 42).¹²

Y es que las estrategias de impulso a la creación literaria de los inicios de la Transición —los premios literarios, la crítica en medios masivos— enseguida acabaron formando parte de la promoción comercial del libro, de su proceso de comercialización. Eso explica la conocida falta de imparcialidad de los jurados de muchos de esos premios literarios, especialmente aquellos que están mejor retribuidos económicamente por estar ligados a grandes empresas editoriales. También explica que la crítica que aparece en los medios sea tan complaciente con todas las novedades publicadas, por lo que se ha desacreditado como institución que dictamina el valor literario de una obra.

El primer estudio de importancia que se ocupa de muchas de estas cuestiones es obra de Jose M^a Martínez Cachero: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Al dar cuenta del período comprendido entre 1980 y 1995, señala como primordial los “nuevos factores, que tienen más que ver con la técnica del mercado —el llamado “marketing”— que con la literatura auténtica” (Martínez Cachero, 1997, pág. 481). En estas condiciones, el novelista se ve presionado a sacar un libro cada poco, “pues lo que manda es la novedad” (Martínez Cachero, 1997, pág. 486) con lo que

puede ocurrir que tales circunstancias condicionen la obra del escritor forzándole a una reducción temática, técnica e incluso léxica consistente en el empleo sólo de ciertos temas de mayor asequibilidad para el lector, servidos sin mayores complicaciones estructurales y de vocabulario. El fruto final sería una literatura de escasa entidad, sustituida en breve plazo por títulos de análogas características. (Martínez Cachero, 1997, pág. 486).

¹² A esta lista podríamos añadir otras editoriales como Tropo Editores —que publicó a Sara Mesa, por ejemplo— o, las más conocidas, Impedimenta, Libros del Asteroide o Periférica.

No se trata sólo de admitir la existencia de una literatura comercial, sino que ha de haber una crítica capaz de señalarla. Constantino Bértolo denunció la superficialidad de ciertas obras y, con ironía, empleaba el término inglés “light” que se había introducido a través de la publicidad y se asociaba, por tanto, al consumo fácil:

No parece gratuita, por tanto, la sospecha de que la libertad de tendencias sea, en realidad, la hegemonía de una sola tendencia marcada por la asunción de una literatura caracterizada por la representación de un mundo superficial, light, que nada pone en entredicho, aunque haya hecho de la duda su refugio privilegiado. (Bértolo, 1992, pág. 299).

La banalidad también se identificó con otros términos (*kleenex, tetrabrik*), pero a Belén Gopegui no se la ha asociado nunca con esta tendencia. De hecho, Fernando Valls afirma explícitamente:

Entre los escritores más jóvenes quiero destacar la obra de Belén Gopegui (...), que junto a Juan Miñana, Antonio Soler, Luis Magrinyà, Fernando Aramburu, Javier Cercas y Andrés Ibáñez, quizá sean los nombres nuevos más prometedores. Sus libros no son, sin embargo, ni los más vendidos, ni –en la lógica falaz del sistema- los más conocidos, aunque sí los más apreciados por los lectores exigentes y por la crítica más atenta. Ninguno cultivó esa narrativa de usar y tirar (*kleenex, tetrabrik*, se ha llamado) tan en boga hoy. Ellos son, en cambio, algunos de los nombres de los que más se espera, de hecho ya son autores de novelas y cuentos de sumo interés. (Valls, 2003, pág. 36). El reconocimiento de una literatura banal, comercial, al margen de la denominación, dio lugar a cierta polémica. Aunque proponía que se trataba de una consecuencia de la mercantilización de la cultura, y por tanto un rasgo de la literatura posmoderna que no impedía la existencia de autores valiosos¹³, hubo quien la rechazó por defender la presunta excelencia literaria de la mayoría de autores del período¹⁴.

¹³ Es la postura de Constantino Bértolo, quien afirma: “No sabemos cómo leerán la historia literaria de la novela española de estas dos décadas los estudiosos futuros (...). Pero podemos arriesgar la opinión de que, si en su mirada se mantienen registros parejos en algún grado a los que hoy nos hacen valorar los textos literarios (...) cabe pensar que no dejarán de ponderar en su recuento la presencia de algunas novelas o autores que nos parecen difícilmente desechables” (Bértolo, 2004, pág. 6).

¹⁴ Jordi Gracia, por ejemplo, considera: “Desde el siglo XXI, no hay ninguna necesidad de reivindicar enfáticamente las letras de la democracia porque se reivindican solas: el mero recuento de lo que empezó a crecer entonces deshace el espejismo de un tiempo de trivialidades comerciales porque no sólo hubo excelente literatura sino también una ajetreada y tonificante vida literaria, donde la hondura no rivaliza con la futilidad,

Creemos que no se debe restar importancia a la cuestión del impacto del mercado en la calidad literaria de las novelas del período, pretendiendo que existen obras y autores valiosos, ya que no se niega su existencia. La mayoría de los historiadores señala el valor literario de determinados autores y obras, pero denuncian el mercantilismo como rasgo posmoderno que ha empobrecido la cultura literaria del período.

Mar Langa aplica los resultados de un conocido ensayo de Ramon Acín y, aunque se muestra bastante optimista, no deja de observar:

Muchas de las limitaciones de esta nueva novela española se deben al excesivo número de premios, y a la obligación de publicar como máximo cada dos años para no desaparecer del mercado, con la consiguiente profusión de títulos que se presentan ante lectores poco informados e insuficientemente orientados por una crítica a veces comprensiva, encomiástica y de urgencia. Hay en las librerías muchas obras innecesarias, muchas novelas que no alcanzan el nivel de calidad deseable, que no están suficientemente trabajadas, y no soportarán el paso del tiempo. (Langa Pizarro, 2000, pág. 66). Santos Alonso dedica el primer capítulo de su estudio, *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*, a cómo el mercado interfiere en la recepción literaria, valorando el papel de la crítica y de la enseñanza porque asume que el libro es un producto de consumo y por ello la literatura del período ha desembocado en “lectores más pasivos y, por tanto, menos implicados en la interpretación del texto” (Alonso S. , 2003, pág. 19).

Fernando Valls también constata unos “cambios sustanciales” en la sociedad española del período:

la idea de la cultura como espectáculo (...); la revolución tecnológica (...); el predominio de la literatura comercial en los medios (...); la aparición de nuevos intermediarios (las grandes superficies, los agentes literarios y los pequeños editores) y la pérdida casi absoluta de prestigio de los premios literarios (...); el sectarismo de la vida política española (...); la casi absoluta desaparición de la literatura en la educación secundaria (...), y la difusión de la literatura española en el resto del mundo. (Valls, 2009, págs. 198-200).

ni la complejidad queda sepultada por la literatura kleenex, que existió por supuesto, como ha existido en toda sociedad literaria saludablemente rica” (Gracia, J. y Ródenas. D., 2011, pág. 249).

La exposición de estos cambios no implica un análisis de sus causas, pero sí que explican la siguiente queja: “la supresión de los criterios de valoración, mediante los cuales los autores valen lo que sus libros venden (Valls, 2009, pág. 208)”.

A la enumeración de estas circunstancias deberíamos sumar el impacto de las nuevas tecnologías. Las reflexiones de Ramon Acín sobre la cuestión nos recuerdan algunos cambios sustanciales que se han producido sobre todo en la última década: los nuevos distribuidores del libro pasan de ser editoriales a ser las grandes empresas de nuevas tecnologías (Google, Apple, Amazon...), las redes sociales reemplazan a los media en sus labores de difusión publicitaria y de paso suprimen la función de la crítica, los nuevos lectores pueden estar más desorientados —por el exceso de información que reciben a través de la red— y por sus nuevos hábitos de lectura que favorecen el rápido manejo de información en detrimento de la concentración y reflexión:

En suma, hemos entrado en una nueva era alfabética tal como advirtió Umberto Eco. Obviar este cambio, un cambio que concierne al acceso y procesamiento de la información y que concierne, también, a la forma en la que el lector actúa o recibe a ambos, es un error. La “Galaxia Gutenberg” está dejando el paso a la “Galaxia Digital” (...) y el lector ya no puede ser el mismo, ni actuar sólo a la manera tradicional. El lector, en la sobreabundancia de información y de posibles ofertas, sin canon estético que dicte sentencia, está obligado como mínimo a escoger y comportarse como un consumidor incluso en el campo de la lectura. (Acín, 2011a, pág. 10).

Ya en la segunda década del siglo XXI, Santos Sanz Villanueva considera que nos hallamos en un punto de inflexión: “encrucijada y crisis describen el estado actual de la novela, y no sólo de la española: múltiples caminos se requieren para su desarrollo y su ‘situación difícil’ provoca incertidumbres acerca de su porvenir” (Sanz Villanueva, 2011, pág. 146). Se discute qué es o qué debería ser la novela en un sistema que la identifica como producto u objeto de consumo puesto que “la disyuntiva estaría entre la novela literaria y lo que Luis Landero llama la novela dineraria” (Sanz Villanueva, 2011, pág. 147).

Distinguir entre la novela comercial y la literaria implica deslindar límites confusos ya que “desde hace tiempo asistimos al debilitamiento entre lo popular y lo culto, lo fácil y lo exigente, que permite amplia difusión a narradores un tanto minoritarios” (Sanz Villanueva, 2011, pág. 148). Por ello, propone observar si el género es capaz de responder a

las circunstancias históricas en las que se produce. Tras enumerar una serie de "síntomas inquietantes", la mayoría de los cuales ya se han expuesto, concluye afirmativamente:

Todos los posibles caminos de lo narrativo se entrecruzan en la época actual (...) estamos ante una narrativa viva que asume el desafío de encontrar nuevos caminos, y afronta la búsqueda de formas pertinentes a las múltiples innovaciones que marcan la vida en esta era de cambios tecnológicos y sociales casi impensables hace nada. (Sanz Villanueva, 2011, pág. 153).

Es muy significativo que entre los autores el estudioso propone como digna respuesta literaria a esa "encrucijada" se mencione "la escritura reflexiva de Belén Gopegui" (Sanz Villanueva, 2011, pág. 153).

La posmodernidad como paradigma del contexto cultural del período explica la mercantilización de la cultura y la aparición de una literatura que renuncia a representar la realidad, el conflicto. De hecho, una consecuencia del posmodernismo es el gusto por las estrategias metaficcionales a las que recurren con frecuencia las novelas posmodernas.

Por ello, los dos primeros apartados de este capítulo se dedican a abordar, respectivamente, la diferencia entre posmodernidad y posmodernismo junto a las implicaciones en la narrativa de la época y una caracterización de los principales recursos metaficcionales que pueden hallarse en las novelas de Gopegui.

Por otra parte, otro aspecto relevante en los estudios literarios del período es la perspectiva que defiende Sanz Villanueva, junto a otros, quien lamenta que durante el postfranquismo se produjera una situación de "descrédito del realismo del medio siglo, motejado como *literatura de la berza*" (Sanz Villanueva, 2013, pág. 18). Aunque el costumbrismo policíaco y la literatura testimonial femenina le parecen un modo de pervivencia del realismo necesarios e interesantes, detecta su desaparición en la literatura del milenio. Por eso, se congratula de la existencia de una tendencia narrativa donde: "asistimos a la vez a una recuperación de la novela atenta a la conflictividad político social. En ello trabajan la ya reconocida Belén Gopegui y un núcleo de jóvenes narradores emergentes, entre quienes destacan Isaac Rosa, Marta Sanz y Ricardo Menéndez Salmón" (Sanz Villanueva, 2013, pág. 36).

La representación de la conflictividad que a Sanz Villanueva le parece necesaria en la ficción narrativa española de este período es un presupuesto fundamental del sector de la

crítica académica que reivindica una novela crítica, heredera de la novela social de los sesenta. Dado que buena parte de los estudiosos incluyen la obra narrativa de Gopegui dentro de esta corriente, se dedican dos apartados de este capítulo a examinar las nociones de realismo y su relevancia en la narrativa española del período estudiado,

2.1. El contexto cultural: la posmodernidad

Que las leyes del mercado instauran nuevos criterios editoriales en menoscabo de la calidad es comúnmente admitido, como también que fue en la Transición cuando en España se inició la posmodernidad. Así lo recogen Jordi Gracia y Domingo Ródenas:

[En la Transición] empezó la nueva vida de una cultura literaria ya sujeta a los parámetros de cualquier democracia capitalista, donde las baratijas, los subproductos y la plena banalidad se mezclaban con literatura de alto bordo, y todo bajo un mismo rasero dictado por el mercado y sus sinergias. (...) La condición de esa sociedad, que ya no era sólo española, fue llamada posmoderna desde que Jean-François Lyotard utilizó en 1979 el término en su famoso ensayo-diagnóstico *La condición posmoderna*, que en 1984 ya se podía leer en español. (Gracia, J. y Ródenas. D., 2011, pág. 236).

En qué consiste la posmodernidad ha sido objeto de numerosos estudios. Muchos pensadores y ensayistas de finales del siglo han contribuido con ideas, matices, presupuestos y críticas al discurso sobre la posmodernidad. Sería difícil que una única definición pudiera reflejar uno de los principales debates filosóficos del período. De hecho, existen distintas actitudes en torno al concepto de posmodernidad y, según Lozano Mijares, la postura más aceptada en España es una “visión sosegada y conciliadora” (Lozano Mijares, 2007, pág. 110) afín a la de Terry Eagleton y que

estaba de alguna manera implícita en Lyotard, si bien de una forma vaga y cercana al ensueño sin fundamento, pero también en Habermas y su esperanza en un consenso intersubjetivo que permitía la comunicación; en Vattimo, al proponer la asunción del pensamiento débil y, a partir de él, la posibilidad de una nueva vía no metafísica; y, desde luego, en Jameson. (Lozano Mijares, 2007, pág. 111).

Lyotard propone que los metarrelatos que legitiman universalmente las realidades humanas pierden su credibilidad en la sociedad postindustrial, de manera que la posmodernidad se distinguirá por su incredulidad respecto a los metarrelatos de un modo que se considera nihilista por rechazar los avances de la razón de la modernidad. Para Lyotard,

según Lozano Mijares, la esperanza se basa “en la lucha individual contra el sistema desde dentro del propio sistema” (Lozano Mijares, 2007, pág. 62).

Frente a la lucha individual como salida al nihilismo de la posmodernidad, Habermas desarrolla un regreso a la modernidad en *Teoría de la acción comunicativa*. Con ella, afirma la posibilidad de recuperar la razón a través de acuerdos válidos que conduzcan a un consenso que podría ser universal. De este modo, “el proyecto de la modernidad se puede retomar en el momento en que cambiamos la razón subjetiva por la razón comunicativa” (Lozano Mijares, 2007, pág. 93).

Según Lozano Mijares (2007), la razón subjetiva, como reacción posmoderna a la modernidad, fue acuñada por pensadores como Eco, Derrida o Foucault quienes a través de la deconstrucción de los metarrelatos —el psicoanálisis, el marxismo, la crítica textual, la metafísica— propugnan principios de relativización del saber —la desjerarquización del conocimiento, el gusto y la opinión o desprestigio de la autoridad—. La relatividad de la idea de verdad constituye la principal denuncia de Vattimo al acuñar el concepto de “pensamiento débil”, como rasgo posmoderno que impide, por ejemplo, poder hablar de la historia como entidad unitaria. Junto a las crecientes posibilidades de información que proporcionan los medios de comunicación, resulta inconcebible pensar la realidad como algo estable.

Por otra parte, los medios de comunicación proponen otro modo de representación de la realidad: la “fabulación del mundo”, el resultado de cruzarse y contaminarse imágenes y discursos, interpretaciones y reconstrucciones. Se trata de un modo de concebir la realidad semejante al concepto de “simulacro” de Baudrillard, quien postula que “los signos de lo real han suplantado lo real; las imágenes han asesinado a su modelo” (Lozano Mijares, 2007, pág. 63). Con lo que se diluyen las diferencias entre ficción y realidad, porque todo resulta al final sólo un simulacro de realidad, incluso la pretensión de ficción.

Tal como advirtió tempranamente Francisco Rico, no existió inicialmente una diferencia real entre los términos posmodernidad y posmodernismo, sino que se debió a una traducción deficiente del inglés: “La palabra y la noción de *posmodernidad* suscitan cierta duda sólo mientras *postmodernism* se calca, pero no se traduce al castellano. (...) *Posmodernidad* describe; se diría que *posmodernismo* prescribe” (Rico, 1992, pág. 87). Sin embargo, ambos términos se han asentado, de tal modo que refieren ámbitos distintos, en la

línea que apunta Francisco Rico: posmodernidad refiere una “episteme, una visión del mundo” (Lozano Mijares, 2007, pág. 28) algunos de cuyos rasgos ya hemos mencionado, mientras que por posmodernismo se entiende “el nuevo paradigma estético de la posmodernidad” (Lozano Mijares, 2007, pág. 124).

Vale la pena tener en cuenta este matiz, porque al citar el ensayo de Fredric Jameson (2011) sobre el posmodernismo, traducido al español por primera vez en 1991, no se distinguen ambos términos, sino que se emplean indistintamente puesto que parte de la consideración habitual sobre el posmodernismo como opción estilística o como pauta cultural. Jameson rechaza restringir el posmodernismo a una corriente estética, y, con ello los juicios morales tanto negativos como positivos que conlleva. Postula que se trata de un fenómeno histórico y, siguiendo la dialéctica materialista de Marx, propone conceptualarlo como “un esfuerzo para pensar dialécticamente la evolución cultural del capitalismo avanzado al mismo tiempo como catastrófica y como progresista” (Jameson, 2011, pág. 104). Es decir, Jameson se refiere siempre a la posmodernidad, tal como la estamos caracterizando. De hecho, enumera una serie de rasgos constitutivos:

- nueva superficialidad encarnada en la "cultura de la imagen" o en el "simulacro";
- debilitamiento de la historicidad;
- frente al auge de lo espacial, nueva experiencia de lo urbano;
- una sensibilidad "camp";
- una nueva tecnología que representa un sistema económico mundial.

La superficialidad como “supremo rasgo formal de los posmodernismos” (Jameson, 2011, pág. 29), ejemplificada en la obra de Warhol, responde al rechazo de la teoría que en su búsqueda de la verdad se estigmatiza como ideológica o metafísica. Así, conceptos o temas como la angustia o la alienación se consideran inapropiados, puesto que lo posmoderno está más interesado en poner de manifiesto la fragmentación del sujeto contemporáneo. La desaparición del sujeto se refleja en el *pastiche* y en el gusto por el simulacro.

La incapacidad del sujeto para “organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente” (Jameson, 2011, pág. 61), da como resultado un producto cultural que tiende a lo heterogéneo, lo fragmentario y lo aleatorio. Esto explica la preferencia por lo espacial en

detrimiento de la temporalidad. La representación del espacio se concibe de un modo tan artificioso que Jameson lo relaciona con el concepto de *sensibilidad camp* acuñado por Susan Sontag: “la esencia de lo camp es el amor a lo no natural: al artificio y a la exageración” (Sontag, 1996, pág. 355).

Esta nueva sensibilidad se entiende como nuevo modo de representación, propia de la última fase del capitalismo, “capitalismo tardío”. Esta última etapa se corresponde con la considerada tercera revolución tecnológica, en la que destaca la tecnología de la “reproducción” (televisores, ordenadores) (Jameson, 2011, pág. 83). De manera que los textos posmodernos muchas veces incorporan esas nuevas máquinas reproductoras de contenidos (televisión, radio, magnetófono, ordenador) en narraciones donde “la red informática y comunicacional no es, en sí misma, más que una figura distorsionada de algo más profundo: todo el sistema mundial del capitalismo multinacional” (Jameson, 2011, pág. 85). Es decir, la narrativa que Jameson denomina “paranoia de la alta tecnología” (Jameson, 2011, pág. 85), en la que se utilizan las redes para establecer conspiraciones de ámbito mundial, consiste en una tentativa malograda de concebir este nuevo orden, y, por tanto, se reduce a un modo de representación estética que aspira a suscitar la *sensibilidad camp*.

Para el autor, la modificación de la esfera cultural del capitalismo avanzado lleva aparejada una modificación de su función social. Aunque la teoría de izquierdas proponga la distanciación estética para combatir el capitalismo, hay que tener en cuenta que no es posible esa distancia, porque el posmodernismo la ha abolido. Sostiene que el rechazo a la función pedagógica y didáctica del arte es una actitud burguesa, no privativa de un estadio histórico y reivindica la función docente del arte. Por ello propone que la misión del arte en el posmodernismo ha de ser la “confección de mapas cognitivos” que permitan a los individuos orientarse, ubicarse en el sistema global en el que viven:

Una estética de la confección de mapas cognitivos (...) tendría que tener necesariamente en cuenta esta dialéctica de las representaciones que hoy ha alcanzado un enorme grado de complejidad: tendría que proceder a la invención radical de formas nuevas que fueran capaces de rendir cuentas de ella. (...) Un nuevo arte político —si tal cosa fuera posible— tendría que arrostrar la posmodernidad en toda su verdad, es decir, tendría que conservar su objeto fundamental —el espacio mundial del capital multinacional— y forzar al mismo tiempo una ruptura con él. (Jameson, 2011, pág. 120).

Jameson considera que, aunque el arte y la cultura en la posmodernidad son mercancías sometidas a las leyes del mercado, pueden reflejar las contradicciones de la sociedad mediante dos vías: acabar con la banalidad y la comercialidad empleando sus mismas armas —el pastiche, el *kitsch*— y seguir proponiendo modelos de representación de la totalidad.

En definitiva, Jameson plantea que es posible una novela en la posmodernidad que pueda rebatirla con sus mismas armas. Precisamente, la narrativa de Belén Gopegui, cuya poética se funda en la necesidad de un “nuevo arte político”, ejemplifica la vía crítica que previó el pensador al inicio de la posmodernidad. Las novelas estudiadas incorporan en sus tramas muchas de las ideas apuntadas por Jameson:

— La superficialidad de la cultura de la imagen o simulacro es asumida por el protagonista de *Lo real*, precisamente para instrumentalizarla y socavar así el sistema que la genera.

— El auge de lo espacial sobresale en *La escala de los mapas*. La desintegración del sujeto a través de ese narrador-narrado, que además se dedica a cartografiar el espacio como oficio, desarrolla ese interés posmoderno por el espacio que Jameson considera uno de sus principales atributos. Pero también destaca la ciudad, el espacio urbano de *Deseo de ser punk*, en el que Martina es una *flâneur* que deambula hasta que logra dotar de un rumbo a su itinerario: la emisora.

— La narrativa de la paranoia de la alta tecnología se subvierte en *Acceso no autorizado* donde las redes tecnológicas permiten la conspiración contra el sistema y favorecen la emancipación, no el control de los individuos.

— La importancia del mapa cognitivo como “representación de la 'relación imaginaria del sujeto con sus condiciones reales de existencia'” (Jameson, 2011, pág. 114) es una metáfora fundamental en la primera novela de Gopegui (en el mismo sentido que plantea Jameson, quien compara la ideología con el plano que requiere el individuo de la ciudad alienada para orientarse). Si el concepto de mapa es una metáfora en su primera novela, con un cartógrafo como protagonista, el resto de las novelas tratarán de ser mapas que representan, a través de la ficción, la ideología del mundo que habitan.

En declaraciones más recientes, Jameson reconoce una evolución en la cultura de la posmodernidad:

Creo que es un hecho indudable que el arte postmoderno es mucho más político ahora que cuando empezó. Digamos que la postmodernidad empezó en los años 80 más o menos. En un primer momento era muy decorativa, “estética” (en el sentido de “bella” más que “sublime”). Creo que hoy en día todo es mucho más político. (Jameson, F. y Sánchez Usanos, D., 2010, pág. 82).

Además, detecta un “impulso utópico” en los productos culturales que remiten a “dos espacios que quedaban fuera del capitalismo: el inconsciente y la naturaleza. La publicidad coloniza el inconsciente y los hombres construyen y destruyen la naturaleza.” (Jameson, F. y Sánchez Usanos, D., 2010, pág. 89). Ambos espacios forman parte de las obras de Gopegui: en *Lo real*, el trabajo de publicista del protagonista consiste en explorar los deseos inconscientes de la masa, y utiliza su saber para socavar el sistema capitalista en beneficio propio; en *El padre de Blancanieves* los protagonistas están involucrados en un ambicioso proyecto ecologista, con el objetivo de frenar la destrucción de la naturaleza.

2.2. Procedimientos narrativos de la estética posmoderna: la metaficción

Como ya hemos comentado en el apartado anterior, la posmodernidad es una episteme que desarrolla una estética, el posmodernismo, cuyos rasgos determinantes en el ámbito literario reduce Lucía Montejo (2005) a: mezcla de elementos cultos y populares, combinación de géneros, amplificación de lo literario a lo no verbal, pastiche, “collage”, referencias culturales diversas, inserción de reflexiones sobre la escritura y metaficción.

En general, la autora destaca el concepto de metaficción por la importancia que tiene en la literatura española de las dos últimas décadas del siglo XX. Esto se explica sobre todo por dos motivos: como herencia del experimentalismo formal del decenio de los setenta y por el gusto por la tendencia metafictiva que comparten autores de diversas generaciones del período mencionado. Acuña Montejo una definición sintética que pretende resumir estudios y clarificar posturas en torno a la cuestión:

se consideran metafictivas aquellas obras de ficción, fundamentalmente en prosa y de carácter narrativo, que examinan los procedimientos técnicos del texto mismo, ponen en cuestión las convenciones del realismo narrativo y, al

hacerlo, llaman la atención sobre su carácter de obra de ficción. (Montejo Gurruchaga, 2005, pág. 109).

De hecho, la autora cita entre las obras consultadas el riguroso estudio de Francisco G. Orejas, quien investiga los antecedentes teóricos sobre el concepto, examina las aportaciones de las distintas escuelas, y propone un “utillaje teórico del que servirse” (Orejas, 2003, pág. 21). Por supuesto, en ningún caso el autor identifica la metaficcionalidad con la posmodernidad.

Según F. G. Orejas, existen dos formas básicas de metaficción, que pueden aparecer aisladamente o combinadas entre sí: la metaficción diegética y la metaficción enunciativa. Para comprender la diferencia, puede partirse del esquema de Genette en el que un discurso narrativo comprende la narración como acto productivo, la historia como conjunto de acontecimientos que se cuentan (qué se cuenta) y el relato como discurso que se traslada (cómo se cuenta).

Si en la narración convencional historia y relato discurren en paralelo, en la metaficción diegética la historia acaba por remitir al relato o el relato incidir sobre la historia: “el cómo acaba por “perturbar” el *qué* se cuenta y esa “perturbación” es una ruptura de la expectativa genérica del lector que advierte que no se trata de un texto de ficción convencional” (Orejas, 2003, pág. 119). En cambio, en el caso de la metaficción enunciativa, la ruptura de la ilusión ficcional del relato sobre la historia es “continua, evidente y deliberada” (Orejas, 2003, pág. 123).

La diferencia entre metaficción diegética y metaficción enunciativa se revela en el aspecto básico que cada una manifiesta. El antirrealismo es el aspecto básico de la metaficción diegética y la transtextualidad el aspecto básico de la metaficción enunciativa. Cada uno de estos aspectos básicos se revelan a sí mismos en otros tantos aspectos que se relacionan con distintos procedimientos narrativos, de manera que podría deducirse el siguiente esquema:

TIPOS	ASPECTOS BÁSICOS	ASPECTOS CARACTERÍSTICOS	PROCEDIMIENTOS
METAFICCIÓN DIEGÉTICA	ANTIRREALISMO	Autoconsciencia	“novela de la novela” o novelización del quehacer creativo por

(plano de la historia)			parte de un relato real o uno ficticio
		Autorreflexividad	inclusión de relatos intercalados
METAFICCIÓN ENUNCIATIVA (plano del relato)	TRANSTEXTUALIDAD	Ficcionalidad	ruptura de los códigos formales, de las convenciones de género
		Hipertextualidad	empleo de la parodia y elementos hipertextuales

Los aspectos característicos se relacionan con el plano de la historia o el del relato. La autoconsciencia narrativa puede darse en el autor, corresponder a los personajes o ser del propio texto. La autorreflexividad o autorreferencialidad se produce cuando el texto literario remite a sí mismo o a otros textos del autor, pero no mediante señales textuales, sino convirtiéndose en texto-espejo, desdoblándose por medio de nuevos relatos en segundo grado que se proyecta o se refleja en ellos. La ficcionalidad aparece siempre que el relato adquiere un papel preponderante con respecto a la historia, haciendo que ésta pase a un segundo plano. El empleo de recursos hipertextuales es especialmente acusado en la metaficción: incorporación de otros textos, narrativos o no, suma de citas, frases hechas, técnica del *collage*, parodia de argumentos o escenas de otras obras, referencias a otros lenguajes...hasta incurrir en el pastiche.

En general, en los textos narrativos los aspectos no aparecen aislados, sino combinados entre sí y los criterios clasificatorios no se aplican con facilidad porque ni las categorías señaladas, ni los aspectos mencionados se identifican de manera aislada:

Al margen de las dificultades para aislar e identificar unívocamente aspectos, la preeminencia otorgada a uno o varios de ellos constituye una suerte de mecanismo de modulación del que el autor va a servirse en la construcción del texto narrativo de ficción. Si hemos indicado que las de *metaficción diegética* y *metaficción enunciativa* no son categorías puras, (...) otro tanto cabe decir en lo relativo a los principales *aspectos* de un texto metafictivo. Este puede ser a un tiempo autoconsciente y autorreflexivo, de acusada ficcionalidad e hipertextualidad o mostrar sólo uno o varios de estos *aspectos*. (Orejas, 2003, pág. 143).

En el caso de las novelas estudiadas, el mismo Francisco G. Orejas identifica *La escala de los mapas* como una “metanovela diegética” (Orejas, 2003, pág. 557). Como señala Orejas, en *La conquista del aire* los personajes critican los metarrelatos. Esta crítica no debemos tomarla como una denuncia de Gopegui sobre el recurso en sí, sino más bien sobre su uso “posmoderno”, es decir, “no ideológico”, en la línea de lo que señala Lucía Montejo (2005) cuando afirma que las novelas metafictivas de los setenta tenían una intención ética y moral que desaparece en los ochenta y noventa.

Las novelas de Gopegui emplean estrategias metaficcionales con la intención evidente de implicar a un lector activo en la búsqueda de sentido. El lector es una categoría esencial en el análisis de la obra metafictiva puesto que es él quien ha de interpretarla en esa clave. El texto metafictivo pone en cuestión el “contrato de lectura” que vincula a autor y lector en la narración tradicional de manera que deja de ser válido o es sustituido por un contrato de nuevo tipo, algo así como “un contrato sobre la inutilidad de los contratos de lectura” (Orejas, 2003, pág. 148), puesto que lo obliga a participar conscientemente del proceso de recepción. Es un criterio de “extrañamiento” en la línea de lo que propugna Bertolt Brecht, cuyos postulados suscribe con frecuencia Gopegui.

Eso explica la utilización de recursos metafictivos en casi todas las novelas estudiadas, por ejemplo:

— La estructura circular de *La escala de los mapas*, esa metaficción diegética en la que el personaje es el ficticio autor que se crea a sí mismo al narrar, es un caso paradigmático de “novela de la novela” y, por tanto, de autoconsciencia.

— La inclusión de cartas que comentan la historia en *Tocarnos la cara* y *El lado frío de la almohada*, son un caso de hipertextualidad.

— El personaje del Coro, en *Lo real* y el personaje de la Asamblea, en *El padre de Blancanieves*, suponen una ruptura de los códigos formales, próxima a la literatura experimental, de manera que refuerzan la ficcionalidad.

— Las cartas de *El lado frío de la almohada* contienen cierto grado de autorreflexividad que también tienen los diálogos entre la vicepresidenta y la flecha en *Acceso no autorizado*.

— La inclusión de relatos intercalados y del personaje escritor —que justifica la historia desde el relato— tienen que ver con la metaficción diegética y los hallamos tanto en *El lado frío de la almohada* como en *El comité de la noche*.

En suma, lo metafictivo, entendido sobre todo como rasgo estético posmoderno, aunque con intención opuesta a la que denunciaba Jameson en su análisis sobre la posmodernidad, es un rasgo constitutivo de las novelas de Belén Gopegui.

2.3. Pervivencia del compromiso: “realismo renovado” o “novela social”

Recapitulando, la narrativa española del período estudiado, de los noventa a la segunda década del XXI, participa de unas condiciones de producción impuestas por el capitalismo tardío que fomentan un concepto de narratividad que parte de la crítica llega a denominar “light” donde lo comercial prima sobre lo estético. En el fondo, son rasgos propios de la posmodernidad que es como se denomina al paradigma cultural de la época, cuyos rasgos pueden encontrarse también en las novelas estudiadas, reflejo del período en el que aparecen.

Así pues, las novelas de Gopegui se insertan en el posmodernismo y recurren a estrategias narrativas metaficcionales. Sin embargo, se trata de una obra que suele clasificarse dentro de una corriente narrativa que los historiadores consideran heredera de la llamada novela social de los sesenta. Y es que, a pesar de la acusación de frivolidad con la que suele denostarse la posmodernidad, se detecta en esos años una corriente crítica, más allá del escepticismo derivado del “pensamiento débil” que desconfía de los “metarrelatos”.

La caracterización de la corriente narrativa realista de mediados de siglo ha sido objeto de estudio por parte de insignes historiadores de la literatura española del siglo XX. Destaca la labor de síntesis que realiza Francisco Álamo Felices (1996) en su estudio, *La novela social española. Conformación ideológica, teórica y crítica*, por sistematizar todas las propuestas teóricas sobre el tema, de manera que son una guía ineludible para enmarcar la difícil cuestión de dilucidar qué rasgos definen la novela social o realista de finales del siglo XX.

El realismo social, según Sanz Villanueva, es un movimiento literario que se produce en todos los géneros y que domina parte de los cincuenta y sesenta cuyos autores revelan una realidad habitualmente marginada en la literatura oficial. El estudioso postula:

la existencia de un proceso evolutivo en torno a la cuestión del realismo en la novela española de postguerra. Dicho proceso lo he analizado desde la búsqueda de una literatura testimonial escasamente crítica hasta el surgimiento de unas formas realistas críticas —e incluso socialistas— y, por fin, su desintegración en maneras estéticas más ambiciosas y alejadas del compromiso —ético y hasta político— del escritor con su sociedad. (Sanz Villanueva, 1986, pág. 6).

Entre los escritores que comparten los supuestos del realismo crítico pueden diferenciarse la tendencia neorrealista y la propiamente social. En los primeros destaca su intención testimonial y carga crítica, mientras que los realistas sociales asumen su compromiso que puede llevarles a una literatura de denuncia basada en el menosprecio por la forma¹⁵.

La desintegración de esta corriente a finales de los sesenta no produjo su desaparición, sino una mutación que algunos estudiosos detectan enseguida. Para Isabel de Castro y Lucía Montejo durante las décadas de los setenta y ochenta se cultiva una forma de “realismo renovado” a través de la novela policíaca que rebasa su propósito evidente de entretenimiento y se convierte en “una forma válida de referir la realidad contemporánea” (Castro y Montejo, 1991, pág. 58). En esta tendencia incluyen autores como Juan José Millás, Manuel Vázquez Montalbán y Eduardo Mendoza.

Al “costumbrismo policíaco” de los ochenta, le sigue el “realismo posmoderno” de los noventa que Joan Oleza detecta en las similitudes entre un grupo de novelas que, según el investigador, comparten una “misma poética realista (...), cuyo fundamento último radica en la voluntad de representar la realidad desde el punto de vista y la voz de un personaje determinado, la plena restitución de un designio de mimesis” (Oleza, 2000, pág. 265).

¹⁵ Entre los neorrealistas incluye a Aldecoa, Fernández Santos, Sánchez Ferlosio y Martín Gaité. Entre los realistas sociales estudia a Ferres, J. Goytisolo, Grosso, López Salinas, Avalos, Caballero Bonald, Candel, Castillo-Navarro, Ferrer-Vidal, García Hortelano, L. Goytisolo, López Pacheco, Marsé, Montero, Nieto, Olmo, Parra, Payno, Poblador, Sueiro...

La visión del realismo que propugna Joan Oleza, está en la línea de la tendencia que Fernando Valls considera mayoritaria en la narrativa de entresiglos cuando afirma:

La novela (...) se ha caracterizado por su realismo, en sus versiones enriquecidas o complejas de que dicha estética viene valiéndose en estas décadas, pero también en la definitiva asunción de un cierto experimentalismo, que pasa por la natural asimilación de las aportaciones técnicas y estilísticas de la novela estructural y del lenguaje poético”. (Valls, 2009, pág. 204).

Desde luego, las novelas de Gopegui encajarían perfectamente en semejante proposición sobre la narrativa del período.

En la misma línea, Santos Alonso (2003) aborda el período de la novela española en el último cuarto de siglo empleando el concepto de realismo con profusión. Recuerda el historiador que durante este período coexisten varias generaciones de escritores: la generación de posguerra, las generaciones del exilio, la generación realista del medio siglo, la renovadora de los 60, la del 75, la de los 80 y la de los 90. Los años de nacimiento y ciertas concomitancias en algunas obras que respondieron al contexto en el que los autores empezaron a publicar son los rasgos que le permiten al autor esbozar su útil taxonomía sobre la narrativa del período.

Es significativo cómo Santos Alonso utiliza el marchamo del realismo sin demasiada precisión, matizándolo con adjetivos que ayudan a sugerir las distintas poéticas. Así, utiliza conceptos como “realismo psicológico”, “realismo fantástico”, “realismo expresionista o “realismo mítico”. En la generación de los 90, en la que incluye a Gopegui, afirma que la autora es representante, junto con Luis Magrinyà del “realismo social” (Alonso S. , 2003, pág. 50). Finalmente, en el caso de Gopegui, acaba incluyéndola definitivamente en la novela social por considerar que “es significativa [su] evolución desde la novela existencialista a la social” (Alonso S. , 2003, pág. 221).

Así pues, para los historiadores del período, parece innegable la pervivencia de la corriente que Pablo Gil Casado (1975) caracterizó en su conocido estudio sobre la novela social española. Su definición de novela social resulta útil para proponer la vigencia de sus presupuestos entre un grupo de novelas publicadas en el período que estudiamos y, desde luego, permite incluir las novelas de Belén Gopegui:

Una novela es social únicamente cuando señala la injusticia, la desigualdad o el anquilosamiento que existen en la sociedad y, con propósito de crítica, muestra cómo se manifiestan en la realidad, en un sector o en la totalidad de la vida nacional. En todo caso, la novela social versa sobre problemas fundamentales que afectan a las relaciones humanas, su contenido siempre tiene carácter colectivo, su “intención es contribuir a que se produzcan ciertos cambios en la sociedad que nos rodea”. (Gil Casado, 1975, pág. 19).

La cita de Sartre que incluye en su definición remite necesariamente a la noción de “compromiso” en la literatura que se examinará más adelante con relación a la poética de la autora.

Si atendemos a las características que resume Gil Casado (1975, pág. 66) como propias de la novela social, la obra de Gopegui cumple la mayoría:

1. Trata del estado de la sociedad, de las desigualdades e injusticias que existen en ella.
2. Se refiere a todo un sector o grupo, a varios, o a la totalidad de la sociedad, pero, en cualquier caso, los incidentes y personajes son de carácter colectivo.
3. No se limita a temas proletaristas.
4. Sigue patrones realistas, críticos, socialistas y dialécticos.
5. Se ajusta a tres moldes diferentes: el de Gyorgy Luckacs (realismo crítico), el de Bertolt Brecht (nuevo realismo) y el de romanticismo revolucionario (nuevo romanticismo).
6. La realidad vulgar y cotidiana se transforma en una realidad aparente o artística.
7. El estado de cosas se hace patente por medio de un testimonio
8. Para mostrar la situación se crea un personaje representativo.
9. Realidad aparente, personaje representativo y testimonio, sirven de base a una denuncia o crítica.
10. Exige una perspectiva correcta.

Efectivamente, en la mayoría de novelas de la autora se denuncian desigualdades e injusticias que genera el sistema¹⁶: el arte al servicio del poder político (TC), la desigual competencia comercial entre las grandes empresas y los pequeños empresarios (LCA), la desigualdad social real frente al mito del mérito (LR), el imperialismo de EE.UU. (LFA), la precariedad laboral (EPB, DSP, ECN), la corrupción del poder político en las democracias liberales (ANA), los abusos de las multinacionales farmacéuticas (ECN) y el exceso de poder de las multinacionales informáticas (QDNC).

En general, el sector social mayoritariamente representado en las novelas es la clase media, así que los “temas proletaristas” no suelen aparecer. Es habitual que los protagonistas formen parte de un colectivo o sean representantes de alguno. En este sentido, se da una evolución en las novelas a partir de EPB, donde el protagonismo colectivo o coral se hace patente en la mayoría. También resulta significativo que en las novelas de la autora se postule una figura innovadora: el personaje “rizomático”¹⁷, encarnación misma de lo colectivo.

Todas las novelas de Gopegui participan de los patrones realistas y críticos. La mayoría encaja en alguno de los moldes propuestos: LCA podría representar el “realismo crítico” de Lukacs, DSP el “romanticismo revolucionario” y prácticamente el resto de las novelas participan de las características formales que Brecht propugna para el “nuevo realismo” crítico y dialéctico, al entender que muestra las contradicciones para representar el conflicto social. Por supuesto, para representar la realidad de un modo crítico hay que adoptar una “perspectiva correcta” que implica “un acercamiento a la problemática social con el deseo de comprenderla, de ver las contradicciones y de exponerlas” (Gil Casado, 1975, pág. 65), de manera que se ofrezca un testimonio adecuado resultado de ser una “materia conocida por el novelista” (Gil Casado, 1975, pág. 59).

Por último, hay que advertir que el historiador establece los límites entre “novela social” y “novela política”. Según el autor, “la sistemática exposición ideológica es una forma

¹⁶ A partir de ahora, para referirme a las novelas estudiadas, utilizaré las abreviaturas de sus títulos cuya clave se incluye antes de la Introducción.

¹⁷ Sobre este personaje, vid. el apartado dedicado al análisis de la novela y el dedicado a las estrategias narrativas.

poco efectiva de escribir novela social, pues entra en el terreno político” (Gil Casado, 1975, pág. 23).

Sin embargo, la teoría marxista opone un criterio distinto al postular que “la novela realista no se concibe como expresión de la razón sino como investigación desde la razón [porque] la novela realista quiere describir la verdad” (Rodríguez, 2002, pág. 270). Esta “descripción de la verdad” implica una visión epistemológica de la literatura y la asunción de una función social que, en contra de lo que afirmaba Gil Casado, entre “en el terreno político”.

Teniendo en cuenta que Gopegui reivindica la intención política en sus ensayos sobre poética, y que en muchas de sus novelas aparecen digresiones ideológicas y discusiones políticas entre los personajes, habrá que reconsiderar la etiqueta de novela social y por ello examinaremos propuestas taxonómicas mucho más recientes que recuperan lo ideológico para la novela del siglo XXI.

2.4. La novela española del siglo XXI: novela “no ideológica”.

En el siglo XXI, David Becerra (La novela de la no-ideología: Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España, 2013) aplica un enfoque metodológico marxista a la novela española del período a partir del concepto de ideología. Examinando la definición utilizada por Marx y Engels y comparándola con la de Lenin, advierte diferencias importantes que tendrá en cuenta para dirimir, por un lado, la importancia de la función social del concepto —“representa una relación inconsciente entre el hombre y el mundo, una relación que reproduce, y a la vez legítima, la estructura que determina, en última instancia, su propia realidad” (pág. 26)—y, por otro lado, el hecho de que el discurso literario es, básicamente, un discurso ideológico.

Partiendo de estas premisas, “resulta del todo insostenible una novela de la no-ideología” (pág. 29), pero es que el ensayista opta finalmente por utilizar el concepto en un sentido leninista, de tal manera que entiende por “no-ideología”: “la invisibilización del conflicto, de la ideología en sentido político” (pág. 29). Con lo que postula que la novela posmoderna es básicamente una novela de la no-ideología puesto que tiende a producir y

legitimar “una concepción del mundo acabado y perfecto, sin conflicto y sin contradicciones” (pág. 30).

Al considerar que se trata de un fenómeno extendido en el ámbito cultural del capitalismo avanzado, observa:

La literatura española actual ha interiorizado el discurso hegemónico —y así lo reproduce y lo legitima en sus textos— que indica que vivimos en un mundo perfecto y sin conflicto. El resultado es la producción literaria de un texto donde toda forma de conflicto ha quedado eludida. Las contradicciones se enuncian bajo la forma de solución imaginaria, esto es, las contradicciones radicales se desplazan sustituyéndolas por contradicciones imaginariamente conciliables en la ideología dominante. De este modo, la huella de lo político y lo social se borra del texto en virtud de otros discursos que la ideología asume, y, así, se resuelven los conflictos a través de una lectura de corte intimista, psicologista, o moral, que terminan individualizando y deshistorizando radicalmente todos esos conflictos. (Becerra Mayor, 2013, pág. 30).

Esta es la tesis que Becerra se propone demostrar mediante el análisis de una serie de obras — de Almudena Grandes, Javier Marías, Antonio Muñoz Molina, Ray Loriga y José Ángel Mañas— donde halla “un fondo común determinado por un mismo inconsciente ideológico que desplaza toda forma de conflicto social y político” (pág. 33).

En cambio, halla una serie de “autores que —fuera del proyecto de la no-ideología— reivindican la visibilidad del conflicto de clases en la literatura, con un carácter político y social explícito” (pág. 34): Belén Gopegui, Isaac Rosa, Rafael Chirbes, Marta Sanz, Felipe Alcaraz, Matías Escalera Cordero, Eva Fernández y Alfons Cervera. La obra de la mayoría de estos autores y algunos más —Elvira Navarro, Rafael Reig, Fernando Díaz, Javier Mestre, Juan Francisco Ferré y Fanny Rubio— serán objeto de estudio en un ensayo posterior, en el que el ensayista figura como coordinador.

En *Convocando el fantasma*, David Becerra (2015) propone una denominación distintiva para esa novela al margen de la que denominó “no ideológica”. Para explicar la elección de su propuesta, recupera los conceptos sartreanos aplicados al estudio de la novela del medio siglo —“objetivismo, y realismo social y realismo socialista” (págs. 12-13)— para identificar la novela que puede oponerse a la ideología del sistema capitalista como “crítica, disidente o contrahegemónica”. El rasgo fundamental que la distingue es que se identifica con los presupuestos de realismo socialista: “Mientras que el objetivismo y el realismo social

se conforman con mostrar la realidad, acaso para denunciarla, el realismo socialista no se detiene en la denuncia, sino que persigue la transformación” (pág. 13).

La caracterización de la novela crítica que postula David Becerra es la que más se ciñe a la poética de Gopegui, que en el presente estudio analizaré mediante sus textos narrativos. Además, añade Becerra otro rasgo distintivo que también aparece en las novelas gopeguianas: “persigue la problematización de la literatura y de la herramienta con la que se construye: el lenguaje” (págs. 14-15). A través de las formas elegidas, propias de la posmodernidad, Gopegui recrea continuamente la problemática de la lectura y la escritura, la naturaleza de la ficción y la función de la literatura. Esta es una de las hipótesis previas del presente estudio que me propongo confirmar.

2.5. Recepción crítica de la obra de Gopegui.

Por último, atenderemos exclusivamente a la atención crítica que ha recibido la obra narrativa de Belén Gopegui durante este período. Una atención que no se corresponde con la valoración positiva que sus novelas han concitado, ni tampoco con la representatividad que se le reconoce dentro de la corriente en la que se adscribe.

Todas las novelas de Belén Gopegui han sido reseñadas, tanto en publicaciones generales como en revistas especializadas. Un rasgo en común de las reseñas que la prensa periódica —especializada o no— ha consignado en sus novelas es el “talento” (Pozuelo Yvancos J. , 2011) de una autora de “estilo y prosa brillantes” (Conte, Instrucciones para el buen uso de la venganza, 2001). El consenso de la crítica en torno a las “cualidades” innegables de la autora parece manifiesto en lo tocante a su “escritura” (Masoliver Ródenas J. , Un atentado musical, 2009).

Desde su primera novela se ha ensalzado el lirismo de su prosa “flaubertiana [por su] ritmo poético y precisión quirúrgica” (Moix, 1993), que ha continuado en reseñas de novelas posteriores. De *Tocarnos la cara* (TC) se publicó que en su prosa “brilla la misma destreza idiomática, la misma capacidad innovadora que huye de las acuñaciones verbales manidas, esperables, tópicas” (Senabre, *Tocarnos la cara*, 1995). La siguiente novela, *La conquista del aire* (LCA) llegó a calificarse de “novela ineludible en la narrativa española” por su “elevada exigencia” (Echevarría , 1998). En *Lo real* (LR) vuelve a destacar la “excelente calidad

general de la prosa” (Senabre, 2001). De *El lado frío de la almohada* (LFA) se afirma que “las formas literarias de Gopegui (...), son ya ampliamente conocidas” (Conte, 2004). Se señala de *El padre de Blancanieves* (EPB) que es una “obra seria e importante que debe leerse” (Sanz Villanueva, 2007). Se insiste en el “fuerte componente lírico” (Peinado, 2010) de *Deseo de ser punk* (DSP), que deviene “resonancia lírica de la prosa” (Masoliver Ródenas J. , 2011) en *Acceso no autorizado* (ANA). En definitiva, la “prosa densa, (...) acumulativa” (Suau, 2014) de *El comité de la noche* (ECN) llega a “la potencia discursiva y lírica” (Pardo, Google y el realismo, 2017) de los diálogos de *Quédate este día y esta noche conmigo* (QDNC).

Por supuesto, no solo el estilo es objeto de valoración positiva en muchas de estas reseñas, puesto que también se han encomiado elementos narrativos diversos: el uso de fuentes literarias (Conte, 2004); la “técnica perspectivista” junto con la “metodología dialéctica” (Sanz Villanueva, 2007); la estructura narrativa (Ayala-Dip, 2009), y la construcción de una nueva verosimilitud (Becerra Mayor, 2018).

También ha sido recurrente la valoración negativa de su posicionamiento ideológico: “LFA es una novela para quienes creen en la Revolución cubana, en su carácter inmaculado” (Romeo, 2004). Aunque aparece con más frecuencia la reconvención por el “sacrificio del talento” que convierte a la autora en una “víctima literaria de [la revolución], cuanto tanto talento poseía” (Pozuelo Yvancos J. , 2007), ya que “las cualidades” de su escritura “se ven cada vez más oprimidas por la radicalización” (Masoliver Ródenas J. , 2009). En la misma línea, condena Jordi Gracia que en ANA “ha preferido una voz demasiado hipotecada por convicciones ideológicas o posiciones fuertes de tipo político que no han ayudado a sus libros a levantarse por encima del pasado de la propia Gopegui, al menos hasta *Lo real*”. (Gracia, 2011).

En cambio, se ha reseñado positivamente que “su propuesta reflexiva tiene un concreto destinatario, ese lector serio para quien la literatura, aparte de un noble entretenimiento, sea un modo de conocer, un vehículo para pensar, y hasta un estímulo para intervenir en el mundo” (Sanz Villanueva, 2004) o que “el compromiso de Gopegui es el de renunciar a que su obra literaria sea un mundo cerrado, hermoso, radical, inquietante o dócil pero, por encima de todo, inútil” (Zanón, 2014) ya que

lo que convierte a Belén Gopegui en una novelista irreplicable no es la capacidad de hacer preguntas importantes y dejar que el lector las responda (...). Gopegui se arriesga a formular preguntas y también a encontrar respuestas, a nombrar con exactitud los problemas y sus líneas de fuga. (Pardo, 2017).

En los artículos de cierta extensión, la crítica académica se ha ocupado sobre todo de los aspectos temáticos de sus novelas: la “mística masculina” (Barrera García, 2008), la familia (Marco Reus, 2009), amistad y dinero (Steen, 2009), libertad y democracia (López, 2005), ideología y utopía (Mayock, 2009), la revolución cubana (Serra, 2011), lo colectivo (Mayock, 2012), la rebelión (Celaya-Carrillo, 2014), la noción de compromiso (Moreno, 2016). En otros artículos, ha interesado de qué modo se reflejaba el contexto cultural del posmodernismo — (Pérez, 2005), (Aiello, 2014) —, se renovaba el realismo literario (Bértolo, 2007), o se asumían planteamientos marxistas (Díaz de Castro, 2000). Pero, en general, son pocos los artículos que muestran con claridad el funcionamiento de elementos narrativos como el uso de epígrafes, metáforas, intertextualidad o metaficción (Mayock, 2009), el espacio y los personajes (Mayock, 2012), o la polifonía (Bonvalot, 2010).

Por ahora, han aparecido dos ensayos monográficos, sendas tesis doctorales, ambos publicados en EE.UU. y como resultado del interés que la obra narrativa de Gopegui suscita en el ámbito académico estadounidense: el de Hayley Rabanal, *Belén Gopegui: The pursuit of solidarity in Post-Transition Spain*, y el de Ana M^a López-Aguilera, *Novela comprometida en el siglo XXI: caso de la novelística de Belén Gopegui*.

La tesis doctoral de Hayley Rabanal parte del concepto de solidaridad como una forma de aproximación a la España contemporánea a través de la obra narrativa de Gopegui:

As will be argued in this study, the work of the contemporary Spanish novelist Belen Gopegui consistently engages with this discourse of solidarity. It is her exploration of the concept of solidarity, and its interrelationship with the contemporary historical contexts in which her first four novels were written and set, which forms the basis of the present enquiry. (Rabanal, 2011, pág. 5).

Efectivamente, excluye de su análisis las últimas tres novelas publicadas en el momento de realizar su ensayo: LFA, EPB y DSP puesto que se centra en una interpretación sobre los temas que se relacionan específicamente con la solidaridad.

Así, el primer capítulo analiza TC por ser el primero en desarrollar explícitamente el concepto, en el segundo capítulo desarrolla el tema del dinero como obstáculo para lograr el ideal solidario a partir del análisis de LCA, y en el tercer capítulo analiza LR e incluye una comparación retrospectiva de LEM, esta última vista como el origen del concepto que culmina en la noción de revolución. La ensayista integra LEM en este capítulo por considerar que la propia Gopegui declaró que era una forma de corregir su primer trabajo.

Y es que el estudio de Rabanal utiliza también los textos extraliterarios de la autora como una importante fuente secundaria, realizando una notable y completísima labor de rastreo bibliográfico. Su ensayo enumera minuciosamente toda la bibliografía de Belén Gopegui habida hasta el momento de su realización.

La tesis de Ana M. López-Aguilera se basa en el concepto de compromiso literario que Belén Gopegui suscribe en su obra tanto narrativa como ensayística, considerando que el alcance de esta rebasa el de la literatura española:

Una característica de la novela cívica de Gopegui, por tanto, es que describe explícitamente el proyecto político que orienta su obra. Aunque el contexto concreto de sus novelas es España, el enfoque que utiliza para describir la democracia liberal permite que sus descripciones y conclusiones se apliquen a otros países. (López Aguilera, 2014, s.p.).

En su investigación dedica los dos primeros capítulos a LCA y EPB, narraciones que considera “ensayos novelados’ puesto que la transmisión de ideas prima sobre la narración de eventos” (pág. 9).

En el primer capítulo, subtulado “el héroe infiltrado en la democracia comercial y comunicativa”, la ensayista parte de LCA para exponer “las ideas centrales del proyecto político en que se asienta la obra literaria de Gopegui” (pág. 9). Mientras que en el segundo capítulo, “el virus militante en la democracia comercial y comunicativa” analiza en EPB el tema de la incompatibilidad entre capitalismo y democracia y la propuesta literaria de “un sujeto revolucionario a través de un grupo de personajes (...) y de un personaje no humano (...) que encarna a esa colectividad de izquierda” (pág. 10).

Los dos últimos capítulos los dedica, respectivamente, a la relación entre el arte y la sociedad —a partir de LEM, TC y DSP por ser obras donde la función del arte se desarrolla ampliamente—, y a ilustrar de qué modo la literatura cívica se vale de recursos propios de la

“novela de intriga para plantear cuestiones sociales” (pág. 11) —a través de LR, LFA y ANA—.

Resulta interesante el empleo del término “literatura cívica” que López-Aguilera toma de Kirill Medvedev y aplica a la narrativa de Gopegui por considerar que:

La literatura cívica comparte el reconocimiento positivo de la democracia, el rechazo del autoritarismo y el respeto de valores como la justicia, la igualdad y la solidaridad. Para llevar a cabo estos valores se entiende como necesaria la participación activa de los ciudadanos en la discusión política. Así la literatura cívica aspira a repolitizar a la ciudadanía para que sean participantes críticos y activos en la discusión política (...). Desde esta perspectiva, la propuesta de la literatura cívica se presenta como una de democracia radical y se entiende en un contexto de crisis del consenso neoliberal y del modelo de democracia representativa. (López Aguilera, 2014, pp. 161-162).

La aplicación del concepto “novela cívica” no coincide exactamente con el de novela crítica de David Becerra, que también examina la autora del ensayo, pero resulta especialmente fructífero para el análisis de las novelas que realiza López-Aguilera.

Un tercer ensayo académico, de carácter doctoral como los comentados, ha tenido como objeto la obra narrativa de Belén Gopegui, pero formando parte de un estudio comparativo entre su obra y la de Isaac Rosa y presentado como Tesis Doctoral Europea en la Universidad de Tours y en la Universidad Autónoma de Madrid. Se trata del ensayo de Mélanie Valle: *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*.

En su estudio comparativo, Valle aspira no solo a establecer de qué modo ambos autores entienden su compromiso político en la literatura, sino que aspira a “definir este compromiso a partir del estudio de sus novelas, es decir, a partir de la visión del mundo y del sistema axiológico que construyen y transmiten en ellas” (pág. 19).

Para ello, divide su tesis doctoral en cinco capítulos e, inspirada en un artículo de Vicente Luis Mora, se centra en tres de los cuatro aspectos que el autor considera problemas básicos de la escritura: “el qué, el cómo y el desde dónde” (pág. 20), es decir de “la semántica, el estilo y el compromiso”.

Así, el primer capítulo lo dedica a situar a los autores en relación con el panorama narrativo. En el segundo capítulo aborda “la estética practicada por Gopegui y Rosa” (pág.

20), tomando como referencia el concepto de realismo combativo definido por Bertolt Brecht. El tercer capítulo es un análisis de las novelas de los autores que le sirve para determinar los temas y donde detecta que la narrativa de Gopegui evoluciona “hacia una narrativa más utópica donde la acción contra el orden establecido se ve posible y deseable” (pág. 21). El cuarto capítulo trata de “las técnicas narrativas de sus novelas de acuerdo con sus intenciones” (pág. 25) donde interpreta que estas estrategias, por defraudar las expectativas de los lectores suponen una forma de “traición” que le permiten mostrar mejor “las falacias del orden establecido y los mecanismos de poder” (pág. 27).

La naturaleza comparativa de este ensayo sirve para ilustrar las aportaciones concretas de Gopegui con relación al panorama narrativo en el que se inserta. Dos años más tarde, en la obra colectiva coordinada por David Becerra (2015), Melanie Valle dedica sendos artículos a las obras de Gopegui y Rosa. En el extenso artículo sobre la narrativa de Gopegui (“Belén Gopegui o contar lo que viéndose no se mira”, 2015) reitera en buena medida el contenido de su tesis. Se hace referencia solo a las novelas de su estudio doctoral, todas las publicadas hasta ANA, a pesar de que ECN se incluye en la bibliografía del artículo.

En la línea de la tesis de Valle, han aparecido varios artículos de carácter comparatista que señalan las afinidades entre la obra de Gopegui y otros autores: Rodolfo Fogwill (Colomina, 2013); Antonio Ferres (França Amaral, 2013); Marta Sanz (Reyes Martín, 2018); Andrea del Fuego y Ondjaki (Bonvalot, 2017).

Además, en un ensayo dedicado a la novela española contemporánea, José Luis Calvo Carilla (2016) le dedica un capítulo íntegro a la obra narrativa de Gopegui, interpretando sus novelas como distintas formas de realismo: existencial, doctrinal y utópico. Su personal análisis le permite agrupar las novelas en distintos ciclos, aunque alguna no encaje en esa evolución ideológica que el ensayista percibe como progresivamente inverosímil: “[*El comité de la noche*] es, pues, una novela militante, que, como *El Padre de Blancanieves* y *Acceso no autorizado*, extienden la utopía social hasta situarla en los límites de la ciencia ficción” (Calvo Carilla, 2016, pág. 315).

Por su parte, en su tesis doctoral, Javier Entrambasaguas —al investigar “la actividad de los movimientos sociales de los últimos treinta años en España a través del análisis de la producción cultural cinematográfica y literaria” (Entrambasaguas, 2011, pág. 1)— dedica un

epígrafe a *El Padre de Blancanieves*, donde expone cómo en la novela se representa el funcionamiento de los movimientos antiglobalización.

Muchos de los historiadores de la literatura o especialistas en narrativa española actual citan recurrentemente a la autora como valiosa —es decir, digna de figurar o ser mencionada— entre los novelistas del período que nos interesa: de la década de los noventa a la primera década del siglo XXI. Un breve repaso por los principales ensayos sobre la narrativa española de este período nos puede confirmar este dato.

Con solo dos novelas publicadas, Gopegui figura en la historia de la novela española de Jose M^a Martínez Cachero (1997) quien la ubica inicialmente en la denostada “generación X”, por edad y por haber obtenido un reconocimiento de crítica y lectores inmediato, pero admite a continuación que los valores negativos que atribuye al grupo no le son imputables.

Un año después, Juan Antonio Masoliver Ródenas (1998) sitúa a Gopegui en la estela del realismo o de la literatura comprometida y la vincula a Rafael Chirbes:

Los desatados elogios a la última novela de Belén Gopegui no responden solamente a sus visibles cualidades objetivas. La crítica ha querido ver la recuperación de una actitud ética cuyo último representante parecía ser Rafael Chirbes. (...) Los caminos tradicionales del realismo como se ha venido entendiendo, con todas sus espléndidas y más audaces variaciones: del Cela de *La familia de Pascual Duarte* o *La colmena* a la Belén Gopegui de *La conquista del aire*, pasando por Juan y Luis Goytisolo, Luis Martín-Santos, Juan Marsé, Rafael Chirbes o Antonio Muñoz Molina, por citar puntos de referencias “canonizables”. (Masoliver Ródenas J. , Construcciones y reconstrucciones, 1998, pág. 44).

También Jose M^a Guelbenzu (1998) escribirá un artículo en el que se atreve a apostar por un grupo de autores que distingue como “narradores de sabiduría”: Belén Gopegui, Juan Miñana, Agustín Cerezales, Andrés Ibáñez, J.A. González Sainz y Luis Magrinyá.

En el año 2000, Mar Langa realiza una interesante síntesis sobre la novela española de 1975 a 1999, que incluye también una sistematización de las diversas tendencias narrativas. En su obra destaca significativamente a los ocho autores cuyos “valores innegables” le merecen un aparte y entre ellos no falta Gopegui:

En un mercado que publica una nueva novela cada dos días, hay valores innegables: entre los novelistas de las dos últimas generaciones, más de una decena de narradores ya han acreditado su buen hacer, como L. M. Díez, A.

Pombo, J. M. Merino, L. Landero, J. Marías, B. Gopegui, J. M. Guelbenzu y J. J. Millás. (Langa Pizarro, 2000, pág. 66).

En un estudio general sobre la novela del período que va de 1975 a 2001, Santos Alonso (2003) sitúa a Belén Gopegui en el “realismo objetivo” compartiendo tendencia con Benjamín Prado y Luis Magrinyà. Ese mismo año, Fernando Valls (2003) en *La realidad inventada* destaca a la autora como una de las jóvenes promesas de la década de los noventa, y por ello incluye la crítica de una de sus novelas —*La conquista del aire*— entre las veintinueve que forman parte de su “análisis crítico de la novela española actual”.

En el manual sobre Literatura española del siglo XX elaborado por las especialistas y profesoras de la UNED, Nieves Baranda y Lucía Montejo, aparece un tema dedicado a “La novela desde 1975”. Al tratarse de una síntesis, cobra especial relevancia la reducida nómina de autores que se seleccionan del período que empieza en 1975 y en la que constatamos que no falta Belén Gopegui:

En esas fechas coexisten cuatro generaciones de escritores: los narradores de la posguerra, con Cela, Delibes y Torrente Ballester como máximos representantes; la generación del realismo, con Juan Goytisolo, Juan Marsé, Carmen Martín Gaité, Jesús Fernández Santos, entre otros; la generación que rompe con el realismo y que encabeza Juan Benet; y los nuevos narradores, entre los que podemos destacar a Félix de Azúa, Luis Mateo Díez, José María Guelbenzu, Eduardo Mendoza, José María Merino, Juan José Millás, Lourdes Ortiz, Álvaro Pombo, Soledad Puértolas, Javier Tomeo, Esther Tusquets, Manuel Vázquez Montalbán, a los que se irán sumando en años sucesivos otros más jóvenes, como Paloma Díaz-Mas, Antonio Muñoz Molina, Almudena Grandes, Javier Marías, Ignacio Martínez de Pisón, Javier Cercas, Luisa Castro, Belén Gopegui o Isaac Rosa, entre otros. (Baranda, N. y Montejo, L., 2010, pág. 244).

En *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*, Jordi Gracia y Domingo Ródenas (2011) comentan la obra de Belén Gopegui en un capítulo cuyo título es “Realismo e intervención: Rafael Chirbes” (págs. 916-924). Esta primera aproximación a la narrativa de Belén Gopegui es muy reveladora. Se la incluye entre un grupo de autores cuyas obras se distinguen por sus objetivos de “realismo e intervención”. Sin embargo, la noción positiva de compromiso sólo se aplica a la narrativa de Rafael Chirbes y no a la del resto de novelistas incluidos en el mismo capítulo: Belén Gopegui, Ignacio Vidal-Folch, Ramón de España, Fernando Aramburu, José Antonio Garriga Vela, Javier Pérez Andújar, David Monteagudo y Begoña Huertas.

En cambio, para Ignacio Echevarría (2011), Belén Gopegui formaría parte de una de las “nuevas y poderosas voces” que en la década de los noventa “confirmaban el buen nivel alcanzado en general por la narrativa española” (pág. 23). Las otras voces que menciona son las de Francisco Casavella y Luis Magrinyà. Por eso la incluye en su selección de “cien libros “esenciales” de la narrativa en lengua española” desde 1950 hasta “nuestros días”. Y aunque advierte que “esta selección no se plantea como un canon” no deja de ser relevante la inclusión de una de sus novelas, *Lo real*.

En una obra de divulgación del mismo corte, pero publicada cinco años antes, también una novela de Gopegui aparecía seleccionada según el criterio de José Carlos Mainer, quien figuraba como director junto con Peter Boxall. La reseña de la novela de Gopegui, *La escala de los mapas*, la realizó Jordi Gracia y en ella destacó su “felicísima prosa confesional” y su “brillantez estilística”, rasgo que, al parecer, “ha moderado sustancialmente en alguna de sus mejores novelas posteriores como *Lo real*” (*1001 libros que hay que leer antes de morir*, 2006, pág. 847).

En un artículo que pretendía sintetizar treinta años de novela española, desde 1980 a 2011, Ángel Basanta (2012) propone la existencia de un grupo de novelistas que han llevado a cabo una “revisión crítica de la historia de España en el siglo XX (...) hasta nuestros días” (pág. 19). Este grupo estaría formado por: Rafael Chirbes, Almudena Grandes, Matías Escalera Cordero, Isaac Rosa y (algunas novelas) de Belén Gopegui.

En otro manual de autoría colectiva, Carlos Alvar, José-Carlos Mainer y Rosa Navarro aspiran a compendiar brevemente toda la historia de la literatura española. De la parte de la literatura contemporánea se encarga el especialista en el período: José-Carlos Mainer. Resulta muy revelador que, en su último apartado, “Una coda provisional”, aparezca Belén Gopegui mencionada junto a Rafael Chirbes e Isaac Rosa por formar parte de un grupo de autores que se apartan de una coyuntura que “invocan a Galdós (como ya han hecho Manuel Longares y Almudena Grandes) para regresar a una narrativa del descontento y la denuncia” (pág. 666). De hecho, en un manual aún más breve, del cual es Mainer el único autor reitera la afinidad estética de Gopegui con Chirbes y Rosa y la filiación al realismo crítico:

A los huracanes de la crisis económica y política que despuntó en 2007 precedió, como síntoma estético irrefutable, una literatura del desasosiego que en su momento pudo vincularse al descaro de una “generación X” (...) y especialmente el uso del realismo crítico en la novela: fiel a la línea de la narrativa de los 60 en los casos de Belén Gopegui (*Lo real*), Manuel Longares (*Romanticismo*) y Rafael Chirbes (*La larga marcha; Crematorio*); de raigambre casi galdosiana en las novelas de Almudena Grandes (...), y de alcance simbólico en los desazonantes relatos del último Isaac Rosa. (Mainer J. , 2014, pág. 210).

De esta inicial aproximación podemos deducir que existe cierto consenso en la crítica especializada sobre el mérito literario de la obra de Gopegui porque se la menciona habitualmente en la mayoría de los ensayos que se ocupan de la narrativa del período estudiado e incluso aparece en manuales de autoría colectiva que abarcan un período mucho más amplio —como los de Baranda y Montejo o el de Alvar, Navarro y Mainer—.

No obstante, la valoración positiva de su obra narrativa puede ser desigual. Así, para Fernando Valls, la mejor novela de Gopegui es *La conquista del aire*¹⁸, mientras que Jordi Gracia prefiere *La escala de los mapas* a *Lo real*, que es la seleccionada por Ignacio Echevarría, por ejemplo. Precisamente, uno de los objetivos fundamentales de nuestro estudio será valorar críticamente el mérito literario de cada una de las novelas, pero sin las limitaciones de extensión, urgencia y propósito que han condicionado el conjunto de artículos críticos académicos que las han abordado.

Resulta chocante que los mismos estudiosos que ensalzaron la obra narrativa de Gopegui, la omitan clamorosamente en los últimos tiempos. Nos resulta significativo que en un monográfico sobre la “nueva novela española actual”, dirigido por Fernando Valls (2016), Ángel Basanta hable de la “reinvención de la novela social” (2016, pág. 3) sin reseñar la obra narrativa de Belén Gopegui con la excusa de que el número de la revista ha fijado como límites “aunque resulten algo arbitrarios, a aquellas obras de autores que empiezan a publicar no antes de 1995” (Valls, 2016, pág. 2). Así que un artículo que habla de la “reinvención de la novela social” y que abarca a autores que publican de 1995 a 2015 no incluye ni a Chirbes, ni a Gopegui, aunque a ambos se los considera mentores del resto:

¹⁸ En el 2009, Fernando Valls sigue destacando *La conquista del aire* por encima del resto de su obra narrativa ya que cree que forma parte de un grupo de autores cuyas “mejores novelas aún están por venir” (Valls, 2009, pág. 204).

Con el magisterio de Rafael Chirbes (1949-2015) y las aportaciones de Belén Gopegui (1963), ambos con anterior presencia en el panorama narrativo español que los autores a los que se dedica este monográfico, más jóvenes y con posterior publicación de sus obras, se ha consolidado en los últimos lustros una tendencia novelística que denominaremos “reinvención de la novela social”, también llamada por David Becerra “novela crítica, disidente, contrahegemónica”. (Basanta, 2016, pág. 3).

Se trata de un criterio difícil de justificar si tenemos en cuenta que, a excepción de una primera novela, el resto de obra publicada de Gopegui se centra en el período estudiado.

En cambio, en un artículo más reciente dedicado específicamente a la narrativa española del siglo XXI, Maura Rossi (2019) incluye a Belén Gopegui como uno de los nombres relevantes de dicha corriente:

la letteratura ‘di protesta’ nella Spagna attuale rifiuta quella che David Becerra Mayor (2013) definisce ‘non-ideologia’, ed è vincolata in particolare modo ai nomi di Belén Gopegui (...), Marta Sanz (...), Lorenzo Silva (...), Isaac Rosa (...), Manuel Vilas (...) , Ricardo Menéndez Salmón (...) y Benjamín Prado. Anticipatrice, alimentatrice —e non mero altavoz, come vuole la valutazione erronea di parte della critica— del movimentismo indignado coagulatosi come espressione di protesta civica a partire dal 15 M, la narrativa compromettata della Spagna contemporanea si offre inoltre come prova privilegiata dell’ormai avvenuto sgretolamento del muro —critico, ermeneutico, interpretativo, editoriale— che separa(va) la letteratura spagnola da quella ispanoamericana. (Rossi, 2019, pág. 301).

Destaca que se trata de una literatura “di compromiso” (pág. 301) previa al 15M, no posterior, como difunde cierta “parte della critica” que la considera “mero altavoz” de los movimientos sociales que eclosionaron entonces.

La valoración de la novela de Belén Gopegui resulta pues, ambivalente. Por un lado, buena parte de la crítica académica ha reseñado su mérito literario y por otro, ese mismo sector de la crítica, ha disminuido su importancia incluso como representante de una corriente literaria cuya importancia en el siglo XXI es ya indiscutible: la novela comprometida o cívica, heredera de la novela social del siglo XX.

3. METODOLOGÍA CRÍTICA Y ANÁLISIS DE LAS NOVELAS

Para estudiar cada una de las novelas, parto de un modelo de análisis que nos permita objetivar su aportación al contexto literario que ya acabo de esbozar y del que forma parte el conjunto de obras estudiadas.

El problema de los modelos, como nos recuerda M^a Carmen Bobes Naves (1998), es que la actualización, revisión o inserción de conceptos producen constantes cambios y “los cambios parciales llevan a constituir un paradigma distinto, que da lugar a una situación epistemológica diferente” (pág. 23). Por eso, al considerar la propuesta semiótica de Bobes Naves, me he permitido ciertas modificaciones, puesto que ella misma admite que “el reconocer [la] convencionalidad del esquema puede alejar la tentación de dogmatismos y de falacias referenciales” (pág. 27).

El modelo propuesto parte del esquema semiótico de Ch. Morris aplicado al estudio de los sistemas de signos y tiene en cuenta tres componentes: el sintáctico, referido a la forma; el semántico, referido al contenido, y el pragmático, sobre las relaciones externas del signo. Así, Bobes Naves propone el estudio de la novela como signo para reconocer sus “unidades formales, valores significantes y relaciones del texto con elementos extratextuales” (pág. 107). Este esquema, puede ser lo bastante amplio como para dar cabida a los principales paradigmas de la teoría literaria, ya que incluye tanto los que se distinguen por el estudio inmanente de la literatura —formalismo (las unidades “sintácticas” o constituyentes narrativos) y estilística (los rasgos recurrentes observados en las novelas caracterizan el estilo)— como los que la consideran en su contexto comunicativo —pragmática y semiótica (los valores semánticos y las relaciones pragmáticas)—.

El modelo destaca tres aspectos: las formas (sintácticas), los valores (semánticos) y las relaciones (pragmáticas) de una novela. Pero se ha modificado la identificación de las unidades que integrarían cada uno de estos aspectos, precisamente para actualizar su modelo e incluir aportaciones posteriores que nos parecen tan valiosas como su esquema.

Como en el modelo original de Bobes Naves las unidades sintácticas se reducen a acciones, personajes, espacio y tiempo; hemos considerado preferible la excelente descripción de categorías sintácticas que realiza Antonio Garrido y por ello las hemos sustituido por las señaladas por este. La historia y la trama, los personajes, el narrador, el

tiempo, el espacio y los modos discursivos serán las formas que observaremos y trataremos de describir.

Si la narración es una enumeración de hechos, caben dos consideraciones fundamentales: la relación entre los hechos y la realidad —qué es la ficción o el “significado narrativo”— y la lógica seguida en su configuración —por qué la organización de los acontecimientos tiene una especial relevancia—. Aristóteles distingue entre los hechos que constituyen el material básico de un relato y su configuración como fábula, oposición que los formalistas rusos designaron como historia y trama, respectivamente.

Así, la trama implica un ordenamiento del material, una organización, que ha ido variando a lo largo de la historia e incluso sirve como justificación de los subgéneros narrativos. El relato puede definirse como un conjunto de secuencias, cada una de las cuales puede reducirse a una proposición que enuncia un hecho o situación. Entre las distintas proposiciones/secuencias se establecen distintos tipos de relaciones (causales, temporales, espaciales y temáticas).

El personaje, en cambio, es una categoría menor para la narratología. Interesan básicamente tres cuestiones: qué es un personaje (concepto), de qué está hecho (constitución) y para qué sirve (funciones). Según la respuesta que se le da al qué es, tenemos diversas posturas acerca de su constitución y funciones: personaje como trasunto de la condición humana, personaje como expresión de conflictos internos o como indagación psicológica, personaje como reflejo de una ideología y personaje como elemento funcional de la estructura narrativa.

El narrador recibe distintas consideraciones: para la tradición, el narrador es el sabedor; para el estructuralismo y el formalismo es el organizador de los elementos del relato; para la tradición anglo-americana es un observador; para la semiótica y la pragmática es un hablante o locutor, y para la narratología se define por su grado de conocimiento de la realidad que depende del punto de observación. El autor y el lector implícitos son distintos a las figuras reales del autor y el lector, puesto que implican un código de valores que el autor implícito proyecta en el texto y que el lector implícito (o ideal, según U. Eco) debe reconocer. El narratario es el destinatario del mensaje narrativo, aunque puede no estar formalmente representado en él, se encuentra en el mismo nivel diegético que el narrador.

La noción de punto de vista o focalización pretende justificar el grado de conocimiento del narrador, aunque también tiene un fundamento epistemológico propio del siglo XX: el perspectivismo, como observara Ortega y Gasset y formalizara Henry James. En este estudio, sigo la propuesta terminológica de Gerard Genette tal como la sintetiza Garrido (1996, pp. 134-137). Genette distingue dos categorías en la focalización: el modo y la voz.

Si se tiene en cuenta el *modo*, habrá que considerar cuánta información se percibe desde su ángulo de visión, con lo que existen diversas posibilidades: *focalización cero*, el narrador sabe más que los personajes, luego no tiene un ángulo de visión restringido puesto que es omnisciente; *focalización interna*, el narrador se identifica con algún personaje, si la visión no cambia, se considera focalización *fija*, pero también puede ser *variable* cuando se introducen distintos puntos de vista sobre objetos variados o *múltiple* cuando los distintos puntos de vista operan sobre un mismo objeto¹⁹, y por último la *focalización externa* en la que el foco es exterior a cualquier personaje y no puede ofrecer información sobre su mundo interior.

En cualquier caso, Genette propone que pueden darse infracciones en el estatuto de las focalizaciones y que denomina *paralepsis*, cuando el narrador sobrepasa el grado de conocimiento de la historia que le es propio según su estatuto y *paralipsis* cuando el narrador omite un tipo de información ajustada a las normas que rigen el tipo de focalización adoptado.

En cuanto a la *voz narrativa* propone una diferencia entre los actos de habla del narrador y de los personajes basándose en su inscripción en distintos planos. Así, el narrador se sitúa en el plano del discurso y se dirige a un narratario, mientras que los personajes se circunscriben al plano de la historia y se dirigen a otros personajes. Este modelo se enriquece con aportaciones como la que Garrido sintetiza de Dorrit Cohn, quien trata de distinguir los diversos grados de presencia del narrador en el discurso mediante las nociones *relato de*

¹⁹ La distinción proviene de Todorov, quien propone dos criterios que afectarían tanto al punto de vista interno como al externo, y que Garrido resume del siguiente modo: “1) la unicidad o multiplicidad de las visiones y 2) su carácter fijo o variable (en otros términos, el recurso a una o a varias visiones a lo largo de todo un relato, la presencia de un punto de vista constante sobre los hechos o la aparición de diferentes versiones sobre el mismo o diferentes hechos)” (Garrido Domínguez, 1996, pág. 133).

pensamientos, relato de palabras y relato de acontecimientos (Garrido Domínguez, 1996, págs. 258-259).

Al observar distintos niveles narrativos, Genette tiene en cuenta que la enunciación narrativa no es desempeñada siempre por el narrador, ni en el mismo plano, con lo que este se sitúa en un plano *extradieético*. Si un personaje asume tareas narrativas, ocupa un espacio *metadieético*, que puede desempeñar distintas funciones, a su vez, respecto al espacio *intradieético* (explicativa, predictiva, temática pura, persuasiva, distractiva y obstructiva). Las transgresiones del nivel narrativo las denomina Genette *metalepsis*.

Sobre el concepto de tiempo, tendré en cuenta cuando sea necesario la tipología de Benveniste: tiempo físico o de la experiencia, tiempo crónico o convencional, tiempo psicológico, tiempo lingüístico y tiempo figurado. Desde un punto de vista literario interesa sobre todo el tiempo lingüístico, fundado en el ámbito de la enunciación, durante la cual el hablante instauro el presente, y el tiempo figurado por ser la imagen del tiempo creada por la ficción literaria, semiotizado y hecho a medida de las categorías y convenciones propias del período artístico al que pertenece.

Sin embargo, los narratólogos, proponen una división triádica del tiempo narrativo que desarrolla Genette en su modelo teórico²⁰ al distinguir tres dimensiones temporales (orden, duración y frecuencia) partiendo de la dicotomía historia-relato:

— El *orden* pone de manifiesto la lógica interna y el punto de vista. Cualquier subversión en el orden es una *anacronía*, y en estos casos hay que tener en cuenta su alcance y amplitud. Las anacronías pueden ser *analepsis* o retrospectaciones, o bien *prolepsis* o anticipaciones. Además, tanto *analepsis* como *prolepsis* pueden subdividirse, según su alcance y amplitud, en externas, internas o mixtas.

— La *duración* engloba los procedimientos para acelerar o ralentizar la velocidad o tempo del relato. Si el punto de referencia de la duración del relato reside en la historia, es lógico suponer que la *isocronía*, perfecta correspondencia entre la duración de una y otra, no exista. Lo habitual son las *anisocronías*, los cambios de ritmo que Genette clasifica, según

²⁰ La síntesis procede de Garrido Domínguez: “El modelo teórico de G. Genette” (Garrido Domínguez, 1996, págs. 166-193).

su aceleración, de mayor a menor en: *elipsis*, silenciamiento de parte de la historia que no pasa al relato; *sumario*, síntesis de la historia que sí pasa al relato; *escena*, que encarna igualdad o isocronía entre la duración de la historia y del relato, a través sobre todo del diálogo; *pausa* y *digresión reflexiva*, ambas figuras de ralentización del ritmo que Genette distingue por los procedimientos discursivos empleados para lograrlo, ya que la pausa suele coincidir con la descripción.

— La *frecuencia* es el número de veces que un acontecimiento de la historia es mencionado en el relato. Según Genette pueden darse tres casos: darse un pleno ajuste entre ambos, *relato singulativo*; mencionar una vez acontecimientos que se han producido n veces en la historia, *relato iterativo*, y reproducir n veces en el relato lo acontecido una sola vez en la historia, *relato repetitivo*.

En cuanto a la manifestación lingüística del tiempo, abundan también las distorsiones, de manera que, entre las propuestas que tratan de explicarla, cabe considerar que el tiempo se presenta en el relato como una realidad múltiple condicionada por la orientación general del relato y el punto de vista. Por ello, podemos clasificar en tres los relatos: aquellos que apuntan al futuro, los volcados en el pasado y los ubicados en el presente, en los que la perspectiva dominante es la simultaneidad.

El espacio vuelve concreta la acción narrativa, por ello se vincula al tiempo. En ocasiones, esta asociación metonímica se semiotiza, es lo que se denomina *cronotopo*, de manera que el camino es el cronotopo de la novela picaresca; el castillo, el de la novela gótica; el salón, el de la realista...

Como la acción narrativa se concreta en el espacio, podemos distinguir entre el espacio de la historia —el que contiene a los personajes— y el espacio de la trama —el que está sometido a la focalización. Al vincular el espacio a los personajes, hallamos que el primero funciona como metonimia o metáfora del segundo.

Cuando el espacio se relaciona con la trama se pueden dar distintas situaciones: espacios-marco o soportes de la acción, espacios que influyen en la trama, espacios semiotizados por efecto de convenciones literarias, o espacios referenciales ya sean verosímiles o fantásticos.

Al margen de sus posibles funciones, según la relación que establezca con el tiempo, la acción o los personajes, el espacio cumple un cometido primordial en la construcción narrativa puesto que el discurso del espacio, la descripción, implica un cambio de ritmo. Y es que el discurso descriptivo que se inserta en la narración desempeña un papel muy importante en la organización de su estructura por distintos motivos: contribuye a su articulación, crea una memoria activa para el desarrollo de la acción, introduce un ritmo diferente y dota de ojos al lector, haciéndole “ver” el espacio.

El discurso narrativo se nutre de los discursos correspondientes a los demás géneros, aunque impone sus normas al resto, puesto que antes de incorporarse al relato esta diversidad de modalidades discursivas experimentan un proceso de estilización que facilita su representación literaria. La primera distinción básica es la que parte de la dicotomía platónica entre diegésis-mímesis, o sea el *relato de palabras* vs. *relato de acontecimientos*, a la que se sumó más tarde el *relato de pensamientos*. Si el relato de acontecimientos es aquel que depende de la figura del narrador, en el relato de palabras se representa el discurso de los personajes.

Sobre la modalización discursiva que supone el relato de palabras, Garrido sintetiza las propuestas de Cohn, Beltrán Almería y otros, de manera que su tipología se basa en una serie de dicotomías básicas que se integran sucesivamente:

- *impersonal-personal*: según sea en 3ª persona (impersonal) o 1ª (personal);
- *pronunciado-pensado*: según prevalezca o no el pensamiento del personaje;
- *directo-indirecto*: dependiendo de la presencia o ausencia de marcas lingüísticas (*verbum dicendi*, deícticos y tiempos verbales que señalen una enunciación directa) que introduzcan el discurso de los personajes;
- *regido-libre*: dependiendo del papel rector del narrador que se refleja también según las marcas lingüísticas que distinguen el estilo directo del indirecto.

En suma, la síntesis de Garrido (1996) se basa principalmente en las aportaciones que la narratología ha hecho al ámbito del estudio del texto narrativo, especialmente a partir del modelo teórico de Gerard Genette.

A partir de esta identificación de formas, se interpretarán los valores semánticos de la novela, aunque nuevamente difiero del original. Bobes Naves (1998) reconocía los valores semánticos de la historia, del argumento, del discurso y de la novela, pero para ello recurría a conceptos como el del narrador, que he considerado categoría narrativa. Por eso, parece más operativo proponer una valoración semántica de las categorías sintácticas observadas, que puede integrarse en el primer apartado, a medida que vayan identificándose las unidades formales.

Por otra parte, también pueden ser muy útiles las consideraciones de Domínguez Caparrós (2008) a propósito de la semántica del texto. El autor dedica un apartado a la “significación” del texto en su modelo de comentario lingüístico. De este modo distingue entre “semántica lingüística” y “designación” o “semántica sustancial” porque la primera trata de contestar a la pregunta “¿cómo significa un texto?”, mientras que la semántica “sustancial” intenta responder al “¿qué significa un texto?”. Al abordar los valores semánticos de la significación o la designación, nos propone fijarnos en dos procedimientos básicos: el tropo y la isotopía.

El tropo, considerado tradicionalmente como figura retórica, sería una creación paradigmática porque “obliga a salir del texto, a ir al sistema lingüístico para comprender por qué está allí” (Domínguez Caparrós, 2008, pág. 109). La isotopía, o campo semántico, es un procedimiento sintagmático porque consiste en la “creación de una coherencia significativa entre todos los sentidos que aparecen” (Domínguez Caparrós, 2008, pág. 109). Tanto tropos como isotopías pueden ser muy útiles para identificar los motivos temáticos —que pueden reconocerse como isotopías o campos semánticos en un texto— y su valor semántico —el sentido figurado de los tropos o figuras retóricas—.

Así pues, los valores semánticos de las novelas los identificaremos a partir de la interpretación que hagamos del uso de los procedimientos narrativos, o categorías sintácticas, de manera que podamos enunciar los tropos que observemos. Mientras que las isotopías, o campos semánticos, nos ayudarán a determinar los motivos temáticos de cada novela.

En cuanto a las relaciones pragmáticas, Bobes Naves observa:

Una pragmática de la literatura tendría que ocuparse de tres aspectos del texto (...): el productivo (*poiesis*), el comunicativo (*katharsis*) y el receptivo

(*aisthesis*), lo que implica una atención a las circunstancias de producción, articuladas en torno al autor; una atención a la naturaleza de la obra literaria como acto de habla particular con una proyección social debida a su carácter comunicativo; y una atención al final del proceso semiótico, que también tiene carácter social, el acto de la lectura y cuestiones conexas con el lector: el estudio de la difusión de los efectos sociales, la creación de ambientes de opinión, de movimientos afectivos, etc. (Bobes Naves, 1998, pág. 249).

El contexto, o las circunstancias socioculturales de producción y recepción, determinan los aspectos productivo, comunicativo y receptivo del texto. Por contexto, podemos entender el sistema cultural —ideológico— en el que aparece la obra y que se relaciona con el autor, de manera que el lector deberá ser capaz de reconocerlo en el texto para interpretarlo correctamente. Así que en este apartado se incluirán aquellas referencias al contexto que afecten a su interpretación. En parte, coincidirán con las que Genette (1989) denomina relaciones transtextuales, dado que entiende por transtextualidad “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (Genette, 1989, pp. 9-10). Cuando esto ocurre, el discurso remite a un contexto cultural que debe ser reconocido para ser interpretado. Por eso, me fijaré en las tres relaciones transtextuales que se consideran más relevantes: las paratextuales, las architextuales y las intertextuales²¹.

En primer lugar, las relaciones paratextuales son las que el texto mantiene con su paratexto: “título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas” (Genette, 1989, pág. 11). Su grado de significancia en el texto es variable, pero en el caso que nos ocupa puede ser muy relevante.

En segundo lugar, las relaciones architextuales son aquellas que tienen que ver con el architexto (género), con lo que es un tipo de “relación completamente muda que, como

21 En las relaciones intertextuales incluiríamos las que Genette denomina “metatextuales” e “hipertextuales”. La metatextualidad es “la relación que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo, e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (Genette, 1989, pág. 13) y la hipertextualidad es “toda relación que une un texto B [hipertexto] a un texto anterior A [hipotexto] en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (Genette, 1989, pág. 14). Por lo que ambos tipos de relaciones pueden entenderse como manifestaciones de intertextualidad.

máximo, articula una mención paratextual (...) de pura pertenencia taxonómica” (Genette, 1989, pág. 13).

Por último, las relaciones intertextuales se refieren al complejo y estudiado fenómeno de la intertextualidad que Genette define como “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia de un texto en otro” (Genette, 1989, pág. 10).

Aunque mi propósito sea seguir el modelo de análisis que acabo de exponer, conviene recordar que ningún método es bueno si no sirve para revelar el sentido de un texto y que mi intención no es ceñirme al modelo expuesto para demostrar su validez, sino utilizarlo para interpretar las novelas del modo más completo posible. Como advierte Bobes Naves:

El esquema que vamos a seguir en estos análisis tiene un carácter metodológico, en ningún caso pensamos que pueda tener un valor ontológico, por eso creemos que no es necesario admitir que está en el texto, puede ser que se proyecte sobre él, y que en todo caso basta con que el texto responda (Bobes Naves, 1998, pág. 27).

En cualquier caso, y para facilitar la lectura de los análisis de las novelas que a continuación se exponen, se inserta en el anexo una plantilla o modelo que sintetiza el marco metodológico aquí expuesto. Identifico cada uno de los principales apartados según las siglas: CS (categorías sintácticas), VS (valores semánticos) y RP (relaciones pragmáticas). Cada apartado se subdivide, según los elementos analizados, conforme a la siguiente disposición:

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

CS. II. Personajes

CS. III. Estructura

CS. III. I. Orden temporal

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

CS. IV. Narrador y narratario/s

CS. IV. I. Modo (focalización)

CS. IV. II. Voz (nivel diegético)

CS. IV. III. Transgresiones de la focalización

CS. IV. IV. Transgresiones del nivel diegético (metalepsis)

CS.V. Modos discursivos

CS.VI. Espacio y tiempo

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

VS. I. I.

VS. I. II.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

VS. II. I.

VS. II. II.

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

RP. II. Aspectos architextuales

RP. III. Referencias intertextuales

3.1. *La escala de los mapas.*

Este estudio se basa en dos ediciones distintas de *La escala de los mapas*: la tercera edición de 1993 y la primera edición ampliada de 2018, que incluye un epílogo y ciertas modificaciones en la contraportada que no aparecían en las ediciones anteriores. Para distinguirlas, las abreviaturas serán, respectivamente, LEM y LEM-2. La primera corresponde a la editada en 1993 por Anagrama y la segunda a la edición que celebra el 25 aniversario de la novela, editada por Penguin Random House en 2018.

CS. Categorías sintácticas

CS. I. *Historia y argumento*

La consabida diferencia entre historia (qué se cuenta) y argumento (cómo se cuenta) es especialmente relevante en esta novela, porque el argumento contiene la historia de manera explícita, en un giro metaficcional que se desvela al final.

La historia de amor entre Sergio Prim y Brezo Varelo tiene como narrador a Sergio Prim, un geógrafo que se dedica a elaborar informes para un gabinete que estudia el impacto urbanístico en el medio ambiente. También Brezo Varela es geógrafa, trabaja como becaria en un proyecto ecoambiental de Helsinki y ha regresado temporalmente a España. Ambos habían sido compañeros durante la carrera, Sergio estaba enamorado de Brezo, aunque nunca fue correspondido. Durante el mes de octubre, empiezan una relación que asusta, tanto como atrae, al protagonista. A Prim, las presiones del trabajo le impulsan a desear un espacio intangible que, como su amor por Brezo, se sitúe fuera de lo cotidiano. Su deseo por Brezo aumenta al mismo tiempo que su deseo de hallar ese espacio al que denomina hueco. Prim intenta rehuir constantemente cualquier invitación de Brezo que implique reconocer su relación ante sí mismo o ante los demás: rechaza acompañarla a un viaje, a pasar tiempo con sus amigos, a pasar las vacaciones de navidad con ella...hasta que Brezo, hundida tras la muerte de su padre, le exige a Prim un mayor compromiso en su relación, pero él es incapaz de aceptar sus condiciones y por eso Brezo lo abandona. En esos días, Prim empieza a acudir a la consulta de una psicóloga, Maravillas Gea, que le ha recomendado su jefa, Elena Morales.

Para el narrador, la historia de su amor es el detonante de una peculiar y obsesiva indagación: la búsqueda de un “hueco”, un espacio inmaterial en el que vivir. Las entrevistas

con la psicóloga se suceden hasta que Prim decide abandonar su trabajo, despedirse de su jefa, de la psicóloga y de Brezo, para irse a vivir a un pueblo y escribir la historia que el lector está leyendo y que incluye al narrador como personaje que se escribe a sí mismo. La novela que leemos es el hueco que Prim ofrece a Brezo.

De esta manera historia y argumento se distinguen por su atención a distintos asuntos: la novela es una historia de amor cuyo argumento trata de cómo la literatura crea un espacio intemporal, inmaterial, un hueco en lo que entendemos como realidad espacial y temporal.

CS. II. Personajes

Sergio Prim es el indiscutible protagonista de la novela. Su descripción física la realiza Maravillas Gea, quien tiene el rostro

concebido para coronar el uniforme de un apuesto correo del zar²²: ojos de zorro sorprendido, nariz recta, pómulos de triángulo equilátero; en la cabeza, rizos oscuros y, a la sombra de un ancho bigote gris con destellos blancos, labios del tono rojo pulido de una manzana de cera. (LEM, 11).

Esta descripción tan prolija y literaria, distinta al tono general, se explica porque se atribuye a un narrador distinto al protagonista. Las prosopografías que aparecen insisten en que es bajo y delgado —“prim” es delgado, en catalán—, tanto que es el suyo un “cuerpo vulnerable, delgado como una lámina, casi ficticio” (LEM, 13). Es significativa esa condición ficcional, porque al final de la novela descubrimos su literalidad.

Es un geógrafo tan entusiasmado con su oficio que empieza ya a sentirse desengañado por el trabajo que realiza y que tiene poco que ver con lo que creyó que sería. Sí recuerda que “durante los primeros meses de trabajo en el gabinete de doña Elena creí haber encontrado el empleo de mi vida: detector de paisajes” (LEM, 70); pero en el tiempo del relato está sobrepasado por el exceso de trabajo —“El gabinete había aceptado el encargo de evaluar el suelo no urbanizable de quince municipios periféricos en un tiempo demasiado corto” (LEM, 46)—. Y es que, ya se ha dado cuenta de que lo único que hacen en su gabinete es avalar “chanchullos indirectos que se remontaban al momento de recoger los datos y a mí me impedían ser justo” (LEM, 72).

²² Resulta irónica la referencia a Miguel Strogoff aplicada a un personaje que se niega a viajar.

La crisis de conciencia que experimenta Sergio Prim solo puede resolverla marchándose de su trabajo y postulando otra forma de existencia —la de narrador—, renunciando por completo a lo que ha sido antes —personaje—. Adquiere así una entidad distinta y por eso llega a describirse a sí mismo como “libro flaco” (LEM, 59). El apellido puede ser considerado simbólico entendiendo que el protagonista se compara con un líder militar cuando se retira a Alnedo a escribir la novela y afirma sobre sí mismo: “Réplica vana de genio de la estrategia que hubiera debido desempeñar esta misión, preparo la distribución de mis tropas con el celo exquisito de quien sabe que perder o ganar no está en su mano” (LEM, 16). La tarea de organizar el material y disponerlo es la propia del narrador, pero la metáfora va más allá. El narrador lucha contra la realidad por imponer su ficción.

El resto de personajes tiene la función de transformar al protagonista al relacionarse con él. Como si no tuvieran entidad propia, surgen siempre para confirmar o refutar sus expectativas.

Así, su amada Brezo Varela se identifica por una juventud en la que probablemente compartiera los mismos ideales de Prim. Es la convicción con la que recita fragmentos de una “herrumbrosa revista de geografía radical” (LEM, 24) lo que llama la atención de Sergio, quien se interesa por “la dueña de esa voz” (LEM, 24) tras escucharla “defender con pasión las propuestas de Zelinsky” (LEM, 24). A partir de ese momento Prim se enamorará de ella, intentará seducirla y, cuando menos lo espera, ella le corresponderá.

El padre de Brezo, don Emilio Varela, tiene la función de introducir la grave cuestión de la muerte inesperada y dolorosa que modifica a los personajes. Sorprende que el dolor de Prim por su agonía y muerte parece eclipsar al de su propia hija: el mismo día del entierro Prim ha concertado una visita con la psicóloga Maravillas Gea.

Doña Elena Morales es una jefa singular. Tiene una relación personal previa con Prim, y es ella quien lo convence de que se una a su gabinete. En ocasiones parece su mentora: le asigna trabajos que cree que no van a agobiarlo, le pone en contacto con Maravillas Gea. Pero prevalece siempre el aspecto profesional —llega a interrumpir una entrevista con Maravillas para exigirle que acabe un informe con urgencia (LEM, cap. 51). Elena Morales al conectarlo con Maravillas Gea crea un vínculo entre su trabajo y la posible solución psicológica a su crisis de identidad.

Maravillas Gea tiene un nombre simbólico. El interés que siente por el caso de Prim se debe a que ella sí cree en la posibilidad de modificar el espacio, de modo que había llegado a ser el tema de su tesis y el motivo de su ruptura con Elena. Maravillas se convierte en la interlocutora que necesita Prim, no solo porque no intenta refutar sus ideas, sino porque le propone otros ejemplos, como el de un paciente suyo, Julio Bernardo Silveira que había padecido idéntico trastorno. De las entrevistas con Maravillas, Prim extrae la determinación suficiente para abandonar su trabajo.

Lucía es su exmujer. Aparece tras ser rechazado por Brezo quien no respondió a su cortejo, sino que lo convirtió en amigo y confidente. La contrapone a Brezo diciendo: “Hay mujeres que resplandecen y mujeres que son agujeros negros. Lucía era un agujero negro, (...) Cuando más la deseaba, Lucía era una piedra negra, una sombra inaccesible y negra, y estaba lejos” (LEM, 61). Prim se siente atraído por Lucía, pero, como en los agujeros negros, absorbido, sin luz. Por el contrario, Brezo “resplandece” porque su relación acaba siendo reveladora, transformadora, a diferencia de la anterior.

Los compañeros de trabajo —Enrique, Marcos, Nélope— tienen escasa presencia, le resultan incómodos, especialmente cuando lo nombran jefe de equipo. Llega a pedir trabajar de noche, para no encontrarse con nadie. Tan solo sobresale Enrique, porque ante él Prim siente que traiciona a Brezo:

Enrique me observaba, al parecer había hecho una pregunta: quería saber si yo tenía novia. Abrí los labios lentamente. Entre escandalizado y triste dije “no”. Brezo, yo te traicionaré muchas veces. Me dirán tu nombre y te negaré, te ignoraré, pondré cara de sorpresa y así nadie sabrá que te conozco. (LEM, 67).

Este es uno de los raros ejemplos de discurso indirecto libre e indirecto regido, probablemente porque no se trata de un diálogo que transforma al personaje, sino que ratifica lo que él cree ser, un escéptico.

CS. III. Estructura

Si entendemos por estructura externa la división en capítulos, la novela se compone de 61 capítulos bastante breves. No hay partes que los agrupan. En cuanto a su estructura interna, tiende a ser lineal, con algunas significativas anacronías que procedemos a comentar.

CS. III. I. Orden temporal

El tiempo interno de la narración no excede mucho más de cinco meses. En el segundo capítulo, tras relatar su encuentro casual con Brezo afirma: “Han pasado cuatro meses inconcebibles” (LEM, 17). En ese mismo capítulo se dice que lleva tres días escribiendo en el hotel de Alnedo, “Desde hace tres días, sin embargo, se han precipitado los acontecimientos y he venido a parar a este retículo cero de la Tierra” (LEM, 15). Y, como pasarán al menos cuarenta días, “Hace cuarenta días que estoy en El Buey Escarlata.” (LEM, 223), el resultado es de unos cinco meses. El tiempo de la ruptura y de las visitas al psiquiatra resulta más impreciso, tal vez porque el conocimiento de uno mismo y el dolor son procesos que no se pueden temporizar.

La relación de los principales acontecimientos sigue un orden cronológico, por ello es posible afirmar que predomina un orden lineal. Sin embargo, es significativo que el primer capítulo señale que lo fundamental no es la historia de los protagonistas. Por eso no empieza con el encuentro entre Sergio y Brezo, sino con la primera visita que hace Prim a la consulta de la psiquiatra Maravillas Gea y que se desarrolla mucho más tarde en la historia. Este inicio funciona como una prolepsis, al anticipar un fragmento que se reitera cuarenta y un capítulos más tarde.²³ Esta anacronía tan significativa aparece al principio y es una anticipación porque permite adelantar la clave de la lectura: la narración no es una historia de amor, sino el texto que surge de esa historia. Para subrayar la importancia de esta prolepsis, el punto de vista narrativo de este primer capítulo pertenece a Maravillas Gea quien, justo al final, en un quiebro sorprendente, se transforma en Sergio Prim: “En aquel momento cerró la ventana y el cristal reflejó su rostro. Me tranquilicé. Sergio Prim tenía la expresión grave y no mentía. Sergio Prim no mentía porque yo soy Sergio Prim” (LEM, 14).

A partir del segundo capítulo y hasta el final de la novela, el punto de vista se mantendrá constante, fijo, y se corresponde con el del protagonista. Este segundo capítulo empieza con una segunda prolepsis que anticipa el proceso de la redacción de la novela que se relatará en los últimos capítulos. Por eso se alternan el pretérito perfecto compuesto con el tiempo presente: “Desde hace tres días, sin embargo, se han precipitado los acontecimientos y he venido a parar a este retículo cero de la Tierra (...). Son las ocho de la

²³ Aunque el diálogo no se reproduce de forma idéntica, se repite una pregunta del narrador: “¿Le he dicho ya que me persiguen?” (LEM, 13 y 162).

tarde” (LEM, 15-16). Sin embargo, en el capítulo cincuenta y nueve se señala que ese proceso de redacción durará al menos cuarenta días —“Hace cuarenta días que estoy en El Buey Escarlata” (LEM, 223)—, así que podemos concluir que este fragmento tampoco pertenece al presente de la narración, sino a su final. No es posible entender este fragmento —“Heme pues aquí. (...) En una habitación de hotel, sobre una mesa extraña debo trazar los mapas y dar las órdenes finales a una guerrilla proscrita y sublevada que soy yo mismo.” (LEM, 16)— sin haber leído el final de la novela, cuando se nos cuenta que Prim se recluye en un hotel a escribirla. Así, cuando se inicia la historia, hacia la mitad del segundo capítulo, el lector queda advertido de que no debe identificarla con su argumento y no deberá esperar un final convencional. La historia empieza con la mención a Brezo: “Verán, yo encontré a Brezo en una suposición” (LEM, 16).

A diferencia de esta prolepsis que consideramos significativa, las analepsis que aparecen en la narración no afectan tanto a la estructura. En general, forman parte del relato que un personaje le cuenta a otro y tienen la función de caracterizar al personaje narrador. Así, podemos distinguir entre las analepsis relatadas por personajes distintos a Prim —Brezo, Elena Morales, Maravillas Gea— y las analepsis que son recuerdos de Prim. En el caso de las primeras, se trata de revelaciones que permiten establecer un vínculo emocional con su interlocutor: Sergio Prim. El relato de cómo Brezo le pidió a su padre como regalo de cumpleaños una “barra espaciadora” (LEM, 55) se basa en el mismo presupuesto que impulsa al protagonista a buscar un “hueco”, por eso Prim entiende perfectamente el anhelo de Brezo.

También algunos de los detalles de la relación que mantuvo Elena con Maravillas (LEM, cap. 44) son importantes para Prim, porque le conducirán a otro relato revelador (LEM, cap. 47): el caso de Julio Bernardo Silveria, que había obsesionado a Maravillas. La convicción indemostrable de que es posible modificar el espacio es el tema de la tesis de Maravillas y el relato de las experiencias de su paciente será una revelación definitiva para Prim — lo determina a dejar su casa y su trabajo para crear su “hueco”—. De alguna manera, estas analepsis forman parte de los relatos significativos de los personajes, significativos en tanto que el narrador les da un sentido: forman parte del impulso vital que le encamina a constituirse en narrador, en adquirir su identidad. El relato como modo de construcción de la identidad, como revelación, se evidencia en esta concatenación de anacronías.

Los recuerdos de Prim que incluyen también anacronías retrospectivas tienen como función caracterizar mejor al personaje. Así, cuando relata cómo se enamoró de Brezo al conocerla (cap. 4), o cómo había cortejado a Brezo infructuosamente y después conoció a su primera mujer (cap. 14), o cómo descubrió su vocación de geógrafo durante la adolescencia (cap. 17). En los dos primeros casos entendemos mejor la incredulidad e inseguridad del enamorado que es por fin correspondido, mientras que en el tercero se explica también la profunda decepción que sufre el protagonista en un trabajo que para él había sido vocacional.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

En la novela, observamos sobre todo digresiones en forma de reflexiones y pausas, a través de descripciones líricas. La relación de los sucesos mencionados contiene frecuentes digresiones del narrador que analiza su amor: “Sabía que la pasión es azarosa, (...). Sabía que la realidad nos instiga a los unos contra los otros, (...). Sabía que en la desdicha, que en el tiempo, ninguna adoración permanece” (LEM, 30-31). Pero la convicción de la inestabilidad del amor le provoca un dolor inasumible. Identifica ese dolor con la realidad: “De un lado estaba Sergio e iba perdiendo caballos, peones, torres; del otro, la realidad intacta, sedienta. Fue cuando subiste a mi casa, miraste por los balcones y te dejaste acariciar el costado como un pájaro” (LEM, 87).

Por eso, Prim busca con ahínco un lugar, que denomina hueco, en el que ocultarse. Así que el otro tema principal de sus digresiones será la indagación sobre ese espacio imposible:

Supón que ves el hueco de la mano, supón que quitas la mano y queda solo el hueco. Como si de un árbol hueco quitásemos el árbol, como si de una pared hueca quitáramos la pared o de un armario quitásemos la madera y la barra con perchas y ropa colgada. Considera la palabra hueco en su exacta magnitud. No fijas tu atención en el recinto, por más que esté vacío, ya que todo recinto es fuente de amenazas: del hueso sangriento de un albaricoque puede surgir una oruga; de una casa espaciosa, el dueño; una tela de araña acecha, enemiga, en el fondo del recibidor. Quise, Brezo, para ti, el lugar de las preocupaciones despejadas y la íntima, la benigna invisibilidad. (LEM, 80-81).

En definitiva, predomina la digresión, ya que el narrador no solo pretende relatar su historia con Brezo, sino el motivo de haberla contado. Entre las frecuentes digresiones y las pausas narrativas que implican las numerosas secuencias descriptivas, el ritmo narrativo es

moroso, elegíaco, acorde con el tono lírico de la prosa. Son buen ejemplo las descripciones de los encuentros amorosos:

El viento pasó la mano por la copa empapada de los árboles, se reían las gotas al caer. Con el encendido de los primeros faroles hubo un claror súbito en la ventana, tú me estrechaste con tus brazos delgados, y era cada suspiro tuyo como un descendimiento, bajar de la cruz, bajar de los espejos, reír en una fosa abisal que daba a Australia, a sus grandes praderas y a su cielo de soles rojos. (LEM, 58-59).

Aunque no sólo las descripciones líricas tienen como tema el amor. La agonía del padre moribundo de Brezo se expresa mediante una metáfora de resonancias lorquianas:

Lejos, cambian los decorados, cambian los horarios, pero frente a ti hay una sola escena horizontal: el rostro de tu padre grabado en las almohadas. Y es torpeza el hablarte, oyes una tos de lija que reincide o no oyes nada. Y sólo acierto a pensar que la yegua ha de irse, porque una yegua no puede galopar indefinidamente por tu espalda, no puede quedarse a dormir bajo tus manos, sino que viene de noche la yegua y rompe los aligustres, muerde rojos geranios, vuelca tiestos, pero un día termina la ceremonia de la muerte, y la yegua no está. (LEM, 147).

La frecuencia con la que se menciona un acontecimiento en el relato también contribuye a crear un cierto ritmo narrativo, pero tiene implicaciones semánticas en cuanto que puede enfatizar o disminuir la importancia de un hecho. En la novela predominan los relatos singulativos que hacen avanzar la acción, pero aparecen relatos iterativos y repetitivos que crean un determinado ritmo o señalan la importancia de ciertos hechos.

Al constar la novela de sesenta y un capítulos, se impone una secuenciación narrativa que incluye relatos singulativos, iterativos e incluso algún caso de relato repetitivo. En general, la historia entre Brezo y Prim abunda en los fragmentos de relato singulativo: el encuentro casual con Brezo, el episodio del márgen, el regalo de Brezo, la salida con amigos, el ingreso del padre de Brezo en el hospital, la ruptura. En cambio, aparecen menos relatos singulativos para referirse a la etapa de la ruptura: la primera vez que va a la consulta de la psicóloga y se pierde, alguna entrevista con la psicóloga, el último informe que redacta, la última vez que está en el gabinete.

En general, forman parte de los relatos iterativos: los encuentros amorosos, los días de enfermedad en Alnedo, las actividades laborales, las entrevistas con la psicóloga, los últimos días en Alnedo. A través de estos relatos iterativos se crea un ritmo de monotonía,

de repetición que permite al personaje ir asimilando los acontecimientos que forman parte de los relatos singulativos. La historia de amor con Brezo es una singularidad en sí misma, por eso contiene más fragmentos de este tipo.

La sucesión de entrevistas con Maravillas tiende a la repetición, por eso, el único relato repetitivo que aparece es el diálogo mantenido en la primera entrevista y que hemos mencionado ya (capítulos 1 y 41).

CS. IV. Narrador y narratario

CS. IV.I. Modo (focalización)

A excepción del primer capítulo, el narrador es el protagonista: Sergio Prim. Sin embargo, no siempre es así. Predomina con claridad la focalización interna fija, pero recordemos que en el primer capítulo el punto de vista recae en el personaje de Maravillas Gea. Este caso constituye a nuestro juicio una paralepsis, y no una muestra de focalización múltiple, a pesar de que se reitera un fragmento narrativo desde otro punto de vista. El hecho de que al final del capítulo el narrador establezca una clara identificación, “Sergio Prim no mentía porque yo soy Sergio Prim” (LEM, 14), constituye lo que Genette considera una infracción que se produce “cuando el narrador abandona momentáneamente, dentro de un relato con focalización interna, al personaje reflector para ocuparse de la conciencia de otro” (Garrido Domínguez, 1996, pág. 137).

CS. IV.II. Voz (nivel diegético)

En cuanto a lo que Genette denomina la “voz narrativa”, prevalece el narrador intradiegético mediante el uso de la primera y la tercera persona. Son muy pocos los capítulos en los que el narrador no habla de sí mismo en tercera persona. Genette habla de distintos niveles narrativos y de la posibilidad de que el narrador asuma una posición metadiegética. Sin embargo, creemos que no es el caso que nos ocupa. El uso de la tercera persona se subordina siempre a la primera y evidencia el constante deseo de huida de sí mismo que tiene el protagonista y que lo configura. Esta fluctuación constante revela su principal conflicto: el de una conciencia escindida. En su doble papel, el de personaje y el de narrador, muestra formalmente la situación. Por otra parte, esta fluctuación también le permite adoptar una posición más objetiva ante la narración, al enunciarse a sí mismo como personaje se sitúa en un nivel extradiegético frente a su narratario, ya sean los lectores o Brezo:

Si supieran qué miedo, entonces, a sus ojos ávidos, a sus proposiciones. Tan pronto cantan el ruiseñor o la alondra, tiene el enamorado tan poco tiempo para aprender a parecerse al otro; tuvo Sergio tan pocos días para emular al hombre temperante, ardoroso y extraño que habían visto en él.

Cuando aquel viernes llamaste, un sol tranquilo alcanzaba el sillón donde Sergio leía²⁴. (LEM, 93).

En el ejemplo anterior se percibe un cambio de narratario muy frecuente. Tan pronto el narrador se dirige a un “ustedes”, que se identifica con los lectores, como a la lectora ideal, auténtica destinataria de la historia: Brezo. El narrador es consciente de que la novela será leída por otros, pero su historia se dirige a Brezo. Y para evitar imprecisiones distingue nítidamente entre la segunda persona del singular y la segunda persona del plural identificando ambos planos: “Brezo, tú ya lo sabes, pero tal vez no lo sepan mis interlocutores. Cuentan, amigos, que un número (...) se perdió con los escritos del geómetra Diofante”. (LEM, 28).

CS. IV. III. Transgresiones de la focalización y narratario/s

Las menciones a Brezo son muy frecuentes y variadas: “ramas ardiendo, incendio de mi fantasía” (LEM, 42), “amiga” (LEM, 82, 83, 91, 136, 190, 191), “geógrafa mía” (LEM, 86), “mujer” (LEM, 95, 227), “Mefistófeles” (LEM, 96), “Bruja, mujer delgada, mujer niña de miembros pérfidos” (LEM, 108), “extrañeza mía” (LEM, 114), “pecado mío de indolencia” (LEM, 154), “insensata, tú, mi enamorada” (LEM, 168), “mujer evadida” (LEM, 175), “insensata” (LEM, 176), “piano mío” (LEM, 177), “mi Ariadna” (LEM, 191), “vidente mía” (LEM, 194), “habitante mío” (LEM, 196), “loca” (LEM, 200), “mujer ventana” (LEM, 203), “jarra inclinada y vertida” (LEM, 203), “mi amiga” (LEM, 204), “dama herida” (LEM, 205), “Brezo, humo de incienso por las altas naves, plexo anegado, resina de tu pelo ardiendo” (LEM, 207), “esfumada” (LEM, 218, 219), “dama herida” (LEM, 221), “mujer alejada” (LEM, 226), “Brezo ausente” (LEM, 227).

Aunque predomina el vocativo Brezo —que no he numerado por ser demasiado obvio— seguido de “amiga”. La resonancia literaria de “amiga” es evidente, la amiga es la amante de los poemas de la lírica tradicional. No es el único vocativo que remite a la tradición

²⁴ Se aprecia en el enunciado “un sol tranquilo alcanzaba el sillón donde Sergio leía” una imagen muy conocida: la del lector protagonista del conocido cuento de Cortázar “Continuidad de los parques”. Es interesante señalar que el mismo Genette considera el cuento un ejemplo de metalepsis.

literaria: “Mefistófeles” (al mito de Fausto, en concreto a Goethe), Ariadna (al mito del Minotauro) e incluso “pecado mío de indolencia” o “mujer niña de miembros péfidos” tiene ecos clarísimos de *Lolita* de Nabokov. Algunos juegan con el significado del nombre: “Brezo, ramas ardiendo, incendio de mi fantasía”. La mayoría de vocativos contienen el posesivo “mi, mío”. Algunos son imágenes surrealistas: “mujer ventana”, “jarra inclinada y vertida”, “humo de incienso por las altas naves, plexo anegado, resina de tu pelo ardiendo”. Y los últimos hacen referencia al dolor de la ruptura: “dama herida” y “pantera herida”.

En cambio, los vocativos con los que se identifican a los lectores tienen una presencia y variación mucho más reducida: “amigos” (LEM, 28), “Oh, ustedes, damas y caballeros, mentes introvertidas” (LEM, 80), “Mis queridos amigos, (...), oh ustedes, mendaces caballeros huidos, muchachas de terciopelo, damas, solitarios, compañeros en la íntima, barroca, lasciva introversión. (LEM, 124), “señores” (LEM, 140, 145), “ustedes, los ocultos, mi delicada pléyade de introvertidos” (LEM, 219). En los casos en los que utiliza “amigos” o “señores” la apelación a los lectores es más bien neutra. No sucede así cuando enumera a sus posibles lectores, su hiperbólica “pléyade” de seguidores, que el narrador distingue por pertenecer a una élite, “damas y caballeros”, con la que se identifica por su introversión.

En el segundo capítulo, cuando el narrador se define como “precavido”, se dirige al lector mediante la 2ª persona del plural, para advertirle de que pudo haber empezado de un modo distinto, pero que requiere de una atención especial del receptor: «por favor, discúlpeme o, al menos, acepten una explicación. ¿Con qué talante iban a leer estas páginas si las hubiera empezado diciendo: “Mi primera visita a la psicóloga transcurrió...?”» (LEM, 15).

En el capítulo 42, el narrador interpela directamente al lector para contarle una facecia que ilustre mejor su sentir y pensar. Este donaire anticipa el recurso metaficcional, cuando se propone un final distinto con el narrador participando como personaje:

¿Conocen ustedes la anécdota?: al parecer, ante el comentario de un conde, quien aseguraba preferir el honor a la vida, una baronesa murmuró: “Qué tontería, es como preferir los agujeros al queso.” Alguna vez yo me he querido personaje de esta escena: “Por lo que a mí respecta, señora baronesa, le diré que, sin duda, yo prefiero los agujeros”. (LEM, 167).

Otro raro caso en el que se introduce un brevísimo relato, que no funciona como analepsis o sumario relativo a los personajes, aparece cuando Maravillas le cuenta a Prim “la fábula de la naranja y la hormiga” (LEM, 197) para explicarle que el espacio es relativo, “la expresión cerca carece de base científica, es una convención, igual que el adverbio lejos, o la idea de distancia”. (LEM, 197).

En el capítulo 57 aparecen unos narratarios distintos a los que predominan en la novela. El narrador se dirige a sí mismo “torpe figura mía que existes a todas horas” (LEM, 217); a “Maravillas, psicóloga inclemente” (LEM, 217); a un enigmático personaje femenino, “mala actriz”; al conjunto de trabajadores con los que se identifica, “nosotros, (...), muchachas de terciopelo, hombres que tienen un soplo en el corazón” (LEM, 219) y, por último, a “ustedes, los ocultos, mi delicada pléyade de introvertidos” (LEM, 219). En este capítulo afirma que el destinatario final de la novela es mucho más amplio del que la historia parecía determinar. La “pléyade de introvertidos” los incluye a todos y se convierte en destinatario último en lugar de Brezo: “debería explicarme contigo por escrito, aunque no fueras tú la destinataria de mis folios” (LEM, 219). Este capítulo supone una inflexión en la trayectoria personal de Prim ya que es cuando regresa furtivamente al gabinete para recoger sus notas. Ha decidido cambiar de vida y consagrarse a aquello que cree que le dará sentido, buscar el hueco, o sea, escribir la novela que leemos. Es probable que por eso se multipliquen los destinatarios: se trata de una advertencia a “todos nosotros” (LEM, 219).

CS. IV. IV. Transgresiones del nivel diegético (metalepsis)

Al final de la novela se transgreden los límites del nivel diegético cuando el narrador interno actúa en el plano discursivo. Este fenómeno, denominado metalepsis por Genette, es un recurso metaficcional crucial en la novela:

Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié la escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado. Doscientas veintinueve páginas rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco. Alza la mano y verás cómo el espacio se detiene. (LEM, 229).

El narrador reconoce que su existencia material se inscribe en “este poliedro iluminado” con “doscientas veintinueve páginas”, es decir, en el libro que lee el lector. Por eso, como narrador-autor, le basta con “alza(r) su mano” para “detener el espacio”. El hueco

es una realidad pensada, imaginada por un “tú” que entendemos que es el narratario, Brezo, a quien se ha dirigido toda la novela. Pero, como ella también es un personaje, también Brezo forma parte de la mente del narrador y por eso es coautora, por eso no le basta con levantar la vista del papel como lectora, sino que debe levantar la mano que escribe.

La fusión entre narrador y narratario es una última declaración de amor. Brezo existe porque Prim ha escrito una historia. Al “alzar la mano” deja de escribirle, de escribirse, y dejan ambos de existir. Se aprecia una referencia sutil al verso de Blas de Otero en el que se queja ante un Dios que invoca inútilmente: “alzo la mano y tú me la cercenas”²⁵.

CS. V. Modos discursivos

El discurso narrativo puede articularse mediante diversas modalidades discursivas. Al hilo del modelo de análisis expuesto, diferenciaremos sobre todo entre relato de pensamientos, de acontecimientos y de palabras.

El relato de pensamientos constituye el modo discursivo que articula las numerosas digresiones ya comentadas a propósito de la duración narrativa. La importancia de este modo discursivo en la novela estriba en su esencia misma: el narrador escribe para entender y para existir. Al narrar, no solo intenta encontrar ese espacio, el hueco, de cuya existencia depende para vivir. Al narrar consigue crear ese espacio, la novela, cuya existencia lo contiene. Es lógico, que la digresión sea el modo discursivo privilegiado en la novela.

En cuanto al relato de acontecimientos, hemos hecho referencia a ellos en el epígrafe dedicado a la estructura, en especial a la frecuencia temporal. No se trata de una novela en la que apenas hay acontecimientos. Creemos que hay cierto equilibrio entre el relato de pensamientos y el de acontecimientos, precisamente porque son los hechos vividos por el protagonista los que impulsan su reflexión, su mundo interior.

Por otra parte, a pesar de cierta tendencia al monólogo, autobiográfico o interior, no solo hay relatos de pensamiento o de acontecimientos en la novela. Las escenas conformadas por los diálogos entre Prim y otro personaje (Brezó, don Emilio, doña Elena, Maravillas) incluyen relatos de palabras con frecuencia en estilo directo, regido, pronunciado. Estos

²⁵ El verso pertenece al soneto “Hombre” del libro *Ángel fieramente humano* (1947-1949) (Otero, 2013, pág. 148).

diálogos son el acicate para la evolución del protagonista. En los diálogos con Brezo predomina el tema de la huida:

- Brezo —le dije—, lo que yo quiero es escabullirme.
- ¿Todavía? —preguntó, y parecía intrigada.
- Todavía —asentí rotundo. (LEM, 32).

Que acaba derivando en el de las escalas y, en un diálogo posterior, en el hueco. Al final, Brezo no aceptará los términos del discurso. Cuando en el diálogo uno de los interlocutores no entiende o no acepta el discurso del otro, se infringe el principio de cooperación que rige la conversación según H. P. Grice. Si no existe comunicación, no puede haber amor. Este diálogo concluye con la ruptura:

- ¿Nos iremos? —insistió, tenaz.
- Pero primero tengo que encontrar el hueco —fue mi respuesta trágica. Su mirada glacial se afiló y se rompió y cayó sobre mí convertida en punzantes pedacitos de hielo. Ella me llamó al orden.
- Estaba hablando en serio.
- Yo también, amiga, yo también. (...)
- Mira, Sergio —dijo, en la voz una vibración de furia, llanto y orgullo contenidos —, yo he respetado tu pasatiempo, hasta el día de hoy. Se despedía, pájaro que velozmente pasa, con palabras que me repito sin cesar. (LEM, 156-157).

Los otros diálogos reproducidos siempre tienen a Prim como uno de los interlocutores. Se reproducen porque de ellos extrae el narrador protagonista ideas provechosas que concluirán en la determinación de abandonar su trabajo como geógrafo para redactar la novela. Ya se ha comentado anteriormente, a propósito de las analepsis, cómo en el transcurso de las conversaciones que tiene con Elena Morales, ella le cuenta detalles de su relación con Maravillas que después utilizará Prim en sus entrevistas con la psicóloga. Del mismo modo que un relato conduce a otro, no debemos olvidar que son secuencias que se integran en sendos diálogos. Si el relato conduce a la revelación, lo hace en el marco del diálogo.

La narración no es simplemente un monólogo autobiográfico o interior, aunque sea lo que predomine en la novela. De hecho, tiende a un imposible diálogo entre el narrador y la narrataria que suele reducirse a interrogaciones retóricas que ni esperan respuesta, ni se van a reproducir, mal que le pese al protagonista:

Pero por qué te hablo. ¿No oyes las rosas? ¿No escuchas cómo van cayendo, en Dinamarca, en Rusia, en Pontevedra? Cuando caiga la última, comenzará el olvido. Cuando estas páginas acaben será difícil mantener el hilo de la conversación, dejarás de oírme (LEM, 155).

CS. VI. Espacio y tiempo

Dadas las características ya enunciadas, si lo fundamental es ese espacio, o hueco, que el narrador aspira a crear con sus palabras, no debe sorprendernos que los espacios que aparecen citados en la novela participen de esa doble posibilidad: hay lugares reales y lugares imposibles. El espacio en el que se desarrolla la acción es Madrid. Los protagonistas se encuentran en el andén donde para el autobús nº 9 (cap. 2), Prim pasa a buscar a Brezo por el archivo del Museo Naval (cap. 5), se sientan en un bar de la plaza San Ildefonso (cap. 6), también toman algo en un bar de un hotel cercano a la estación del Norte (cap. 8), quedan para verse en el jardín del Observatorio (cap. 12), en la antigua casa de fieras (cap. 23), Prim acompaña a Brezo desfallecida a tomar un café en la calle Bravo Murillo lugar donde rompen definitivamente (cap. 39). Como se ve, el espacio del encuentro amoroso es Madrid. Los lugares que se mencionan se vinculan a relatos singulativos o diálogos significativos para el protagonista.

Hay una diferencia fundamental entre los lugares que singularizan a cada uno de los personajes. Brezo ha vuelto a España para pedir una beca que le permita regresar a Finlandia donde está trabajando. Realiza un viaje a Santiago de Compostela y pasa por Zamora (cap. 15). Al final, regresará a Helsinki, desde donde escribirá una carta a Prim, quien la recibe en Alnedo (cap. 59). Brezo es capaz de salir de Madrid, de viajar sola, de vivir sola, incluso fuera de España, en un norte lejano y exótico como Finlandia. En cambio, Prim no ha salido nunca de Madrid. Llama a Brezo desde una solitaria cabina situada en la plaza de Santa Ana (LEM, 17). La oficina donde trabaja Prim está “ubicada en la calle del Príncipe” (LEM, 40). Acude a la consulta de Maravillas Gea que está junto a la Dehesa de la Villa (cap.40). Deambula por la ciudad y pasa por la carrera de San Jerónimo (cap. 42). De hecho, él mismo admite que es una rareza como geógrafo, ya que detesta viajar: “Y a Brezo se le ocurría sugerirme una odisea de vagones y equipajes, camas desconocidas, desayunos inesperados: ¿es que no recordaba que yo tenía fama de ser el único estudiante de Geografía a quien no le gustaba viajar?” (LEM, 44).

Prim viaja a Alnedo, situado en la serranía de Cuenca, en dos ocasiones. En la primera pasa las navidades y enferma. La segunda vez se recluye a escribir la novela que leemos. El caso es que no existe ningún pueblo con ese nombre en la serranía de Cuenca —aunque sí exista Arnedo, pueblo de La Rioja—. El único lugar al que tenemos constancia que viaja Prim no tiene una existencia real, a diferencia del resto de lugares mencionados en la novela. Porque Prim necesita evadirse de la realidad. Por eso, lo único que hace en Alnedo es leer, durante su primera estancia, y, escribir, en la segunda y definitiva. De este modo, a través del espacio se señala el doble plano: el espacio de la historia relatada es real (Madrid, Santiago, Finlandia), mientras que el espacio del discurso contenido en ella se redacta en un lugar ficticio (Alnedo).

Del mismo modo, el tiempo externo de la historia se sitúa entre el mes de octubre y el mes de enero del año siguiente, pero el año en qué sucede la acción no se menciona. Podemos deducir una fecha aproximada por una única mención histórica concreta, la desaparición de la RDA, que se produjo oficialmente en 1990: “Sergio desapareció, como hicieron los soviéticos, un día, como ha desaparecido la RDA; como desaparecen los cines, los sentimientos —yo la quise, se oye decir—, y hay repúblicas crueles y terribles donde a los muertos les llaman desaparecidos” (LEM, 229).

Aunque no creemos que Sergio pueda identificarse como afín al marxismo, sí que la descripción contiene una valoración del hecho histórico. El tono elegíaco con el que se pondera la desintegración del bloque comunista —los soviéticos, la RDA desaparecen como los cines o el sentimiento amoroso—, se opone a la existencia de esas “repúblicas crueles y terribles donde a los muertos les llaman desaparecidos”, es decir, a las del sur de América, donde durante mucho tiempo se negaron y ocultaron los crímenes cometidos. Así se resalta cómo el sistema comunista ha desaparecido y solo prevalece el capitalista: esa es la “realidad” que Sergio no es capaz de asimilar.

VS. Valores semánticos

La identificación de las categorías narrativas de la novela permite interpretar sus valores semánticos. Por ejemplo, el hecho de que la novela anticipe mediante una prolepsis —que es además un relato repetitivo— un fragmento de la historia, es un modo de destacar los principales tropos de la novela y las isotopías que a ellos se asocian. Siguiendo con la

distinción, acuñada por Domínguez Caparrós, entre tropo e isotopía, se comentan los motivos hallados en dos apartados distintos. En el apartado de las isotopías se abordarán los campos semánticos que permiten identificar los principales temas, mientras que al señalar los tropos se observan qué figuras retóricas los desarrollan.

VS. I. Isotopías

VS. I. I. Literatura: escritura y lectura como proceso que conduce a un lugar

En el primer capítulo, al reproducir la primera entrevista entre Prim y Maravillas, el protagonista habla de Brezo y del “hueco”. De este modo, se introducen los dos motivos recurrentes de su discurso: la narrataria, Brezo, y los huecos, puntos de un espacio en el que desea vivir. El lector queda avisado de que el protagonista ha acudido a la consulta de una psicóloga por el dolor que le produce una ruptura amorosa: “Yo desearía saber qué pasará con Brezo, la Esfumada –dijo despacio—. Desde hace una semana sus ojos vuelan como murciélagos, chocan con las paredes, dan vueltas y vueltas sobre alas de imaginarios ventiladores en todas las habitaciones donde estoy” (LEM, 13).

Pero cuando su discurso se vuelve incoherente y desconcertante es cuando se refiere a esos huecos como “puntos”, en los que el narrador afirma que se detiene cuando la vida le abrumba. Pone como ejemplo el molesto ruido que sale de los auriculares con los que escucha música un compañero de asiento en el autobús. Para el narrador la única forma de soportar esa molestia es buscar un hueco, y afirma: “Busqué un hueco. Lo encontré en la tela del abrigo de mi compañero de asiento. Y durante el resto del viaje moré allí. Mirar, morar” (LEM, 11). Y si su conducta parece plausible, resulta mucho más desconcertante la explicación que da: “Según he comprobado, los objetos esconden una concavidad invisible. Pero aún no sé si nuestra capacidad para detectarla depende de alguna característica común (si los objetos están comunicados entre sí), o bien del estado en que uno se aproxime a pedirles protección” (LEM, 11-12).

La idea de que el hueco es un lugar en el que “morar” la desarrolla a lo largo de la novela. Por eso, le cuenta a Maravillas que su principal tarea será cartografiar mediante un “mapa” la ubicación exacta de ese “hueco”, para así organizar una “expedición” que le permita llegar allí:

Para escribir un tratado del hueco (todos los puntos pertenecen a un único hueco) es imprescindible ir a él. Aún no hay mapas (...). Así que mi “idea interesante” (...) significa que debo emprender una expedición. Que a mis treinta y nueve años debo salir en pos de un paradero desconocido. (LEM, 12).

El hueco, lo sabemos por el final de la novela, será el contenido de la novela que leemos. El mapa que conduce al hueco es el libro. La expedición que realiza Prim es ese proceso de escritura, como viaje a un lugar imaginario, que solo puede existir en la mente. La literatura es, pues, el principal tema de la novela y se advierte desde el principio.

El simbolismo del nombre del protagonista remite al general Prim, de ahí la alegoría. Los mapas para diseñar la estrategia bélica son los materiales que le sirven para escribir su ficción. La guerra que emprende Prim requiere del mapa (el libro) pues es una lucha contra la realidad que aspira a imponer una ficción (el hueco):

Réplica vana del genio de la estrategia que hubiera debido desempeñar esta misión, preparo la distribución de mis tropas con el celo exquisito de quien sabe que perder o ganar no está en su mano. En una habitación de hotel, sobre una mesa extraña debo trazar los mapas y dar las órdenes finales a una guerrilla proscrita y sublevada que soy yo mismo. (LEM, 16).

Sin embargo, el mundo que aparece en la novela es un mundo solipsista centrado en un solo individuo, Sergio Prim, protagonista y narrador. Por eso, si un libro es un mapa del mundo, es importante tener en cuenta qué escala elige el autor para representarlo. Prim, como autor de su historia, elige una escala natural de representación ya que es narrador y protagonista. Sólo muestra del mundo aquello que concierne a su yo. De ahí las limitaciones de una representación centrada en lo individual, forma privilegiada de la posmodernidad. Si, como recordaba Jameson, el individuo posmoderno necesita un “mapa mental” para orientarse, desde luego la escala elegida no debería ser esta, porque reduce el mundo a lo individual.

Aunque, si el mundo del narrador es el mundo limitado de lo individual, resulta muy significativo analizar en qué momentos y de qué manera se dirige a los lectores-narratarios. Puesto que el hueco no es sólo el refugio de Prim, su ejemplo puede prender en nosotros, en todos nosotros, muchachas de terciopelo, hombres que tienen un soplo en el corazón: óiganme, haremos que se establezca un itinerario paralelo. Hombres y mujeres débiles ocupando durante la mañana las casas abandonadas por sus moradores para ir a trabajar, y de noche durmiendo en oficinas, en tiendas cerradas, en los grandes palacios de correos con sus naves de paquetes detenidos; hombres y mujeres débiles

habitando en invierno las urbanizaciones huecas de playas; oyendo la radio en los coches vacíos de los aparcamientos. Hombres y mujeres con el horario cambiado: nunca nos lo consentirían. (LEM, 219).

En el momento en que Prim se decide a dejar su trabajo, rechaza el modo de vida que siente que le aliena y así consigue existir realmente: porque es un personaje que se crea a sí mismo.

VS. I. II. El amor: escepticismo vs. fe

El amor será la historia que va a desarrollarse, aunque siempre desde la impotencia, desde la convicción de que la única ficción, lo irreal, es el amor. El amor puede reproducirse como historia y existir a través de la literatura, pero también, es sólo una forma imposible de comunicación y el hecho de que toda la narración se dirija a una narrataria a la que constantemente se requiere no hace más que fundamentar esta idea. Al fin y al cabo, prevalece un único punto de vista: el del protagonista y narrador Sergio Prim. La verdad que se articula deviene parcial y subjetiva al escatimarse cualquier otro modo de focalización.

La caracterización del protagonista incide en mostrarlo como a un escéptico frente a una Brezo “creyente”. El escepticismo de Prim se muestra en su concepción negativa y desengañada del amor: “Sabía que la pasión es azarosa, (...). Sabía que la realidad nos instiga los unos contra los otros, (...). Sabía que en la desdicha, que en el tiempo, ninguna adoración permanece.” (LEM, 30-31). Para Prim, el amor es un “misterio” divino, y el amor de Brezo tan imposible como un regalo de los “reyes magos”, en tanto que no se considera digno de su “adoración”: “De modo que era eso lo que representaban los Magos al pie de sus tres camellos: (...). ¿Eras tú, era eso el misterio de la adoración?” (LEM, 45). Cuando Brezo le declara explícitamente su amor, Prim responde desde la desconfianza, que le lleva a negar la posibilidad de la promesa, del compromiso:

“Te quiero”, dijiste, y se hizo tarde de golpe. (...). Calla, calla, geógrafa mía. Cada “te quiero” resta un segundo de vida a los escasos segundos de la ficción amorosa. (...) Todo “te quiero” entraña una promesa y las promesas nos dañan, pues dividen la vida en momentos de obediencia y momentos de traición. (LEM, 86).

Por eso, tras esperar de él un compromiso que no llega a materializarse —Prim se niega a acompañarla—, Brezo rompe su relación.

Lo que inicialmente une a los personajes, también los llega a separar. Ambos se conocen en la facultad, son geógrafos. La geografía es su saber compartido y su ocupación laboral. Sin embargo, apreciamos un modo muy distinto de entenderla. Creemos que cada personaje encarna dos corrientes distintas dentro de la geografía: Brezo representa a la geografía radical y Prim está mucho más próximo a la geografía humanista.

El entusiasmo que Brezo mostraba en su etapa de estudiante por la geografía radical fue lo que suscitó el interés de Prim por ella. La geografía radical fue un movimiento que acabó teniendo planteamientos marxistas. Se aplicaban técnicas activas de conocimiento, como las expediciones. Es significativo que, a pesar del interés mostrado por Prim, sea Brezo quien se identifique con esta corriente. Porque Brezo es la “creyente”, la que suscribe el compromiso. Prim detesta viajar, en cambio Brezo está continuamente viajando.

El modo de entender el mundo que muestra Prim está más en consonancia con la llamada geografía humanista, una corriente que desarrolla postulados fenomenológicos e idealistas. De entrada, “el idealismo como la fenomenología es desconfiado, desconfianza que se manifiesta hacia todo lo real, o mejor dicho, hacia todo lo que pretende ser real.” (Estébanez Álvarez, 1982, págs. 24-25). El escepticismo, la desconfianza de Prim hacia el amor, que ya hemos comentado, se manifiesta también con su imagen de “la realidad”. Uno de los tropos recurrentes es la personificación de la realidad:

¿Pero qué haremos luego con la realidad? ¿Qué haremos con su peinado de actriz de cine, con su vestido de noche, con su sombrilla roja? Yo la conozco, Brezo. Sé que el azul oscuro del iris de sus ojos brilla como la grupa sudorosa de los caballos; que, en su muñeca izquierda, a falta de reloj, destella una sencilla pulsera de perlas. Durante los últimos días estuvo merodeando por mi calle y debo prevenirte de que nos vigila. Teme, amiga, a esa efigie, se vale de la elegancia para hacernos olvidar su parecido con un inspector policial. (LEM, 54).

La aplicación de una metodología humanista de raíz idealista como es el “Verstehen”²⁶, implica un proceso de análisis geográfico muy lento, incompatible con las urgencias de los clientes del gabinete. Ello explicaría el paulatino pero constante descenso

²⁶ Consistente en “repensar los pensamientos de aquellas personas cuyas acciones espaciales queremos explicar [ya que] todas las acciones espaciales: emigrar, cultivar, cambiar de residencia, etc., son resultados de un pensamiento racional” (Estébanez Álvarez, pág. 25).

en el reconocimiento de su trabajo y en la pérdida de confianza de su jefa que le va cambiando el trabajo sin informarlo.

Las referencias que el propio Prim hace a la llamada “geografía de la percepción” — “¿Y los geógrafos de la percepción, murmuré, y Berkeley, ese obispo filósofo para quien la mesa donde escribía no era más que un objeto del pensamiento?”²⁷ (LEM, 89)— se relacionan con esta perspectiva, ya que “el idealismo epistemológico (...) afirma que el mundo puede conocerse sólo indirectamente a través de las ideas y por lo tanto no existe mundo real que pueda conocerse independientemente de la mente” (Estébanez Álvarez, 1982, pág. 25).

Los mapas mentales, fruto de la corriente denominada geografía de la percepción, son pues, una categoría discursiva que el idealismo de Prim convierte en tropo, en metáfora, al vincularlo al hueco:

Brezo (...), igual que en los mapas físicos hay signos que indican la presencia de un parador, un santuario, una vista panorámica, ¿no podríamos marcar, en los mapas mentales todo punto, interruptor, manivela o muesca de cenicero que sirva para descansar?” (LEM, 88).

VS. I. III. La comunicación vs. la incomunicación

Cuando las palabras dejan de significar lo mismo para los interlocutores, no puede haber más que incomunicación:

Qué verbo débil –pensé- es comunicarse. Un buen día la amada nos confiesa que aquella tarde azul, mientras paseábamos bajo la glorieta dijimos algo que todavía la conmueve; pero nosotros no recordamos qué dijimos, ni tampoco que hubiera sido azul aquella tarde sino más bien mortecina y nuestros comentarios, de carácter banal. (LEM, 89).

Al principio, Brezo entiende a Prim. De hecho, es ella quien le explica su ocurrencia infantil sobre la “barra espaciadora”, que tanto admira Prim, y es ella quien le pone nombre a su deseo: “¿no has vuelto a desear –pregunté-, en una fiesta, en un trabajo, en una equivocación, pulsar tu barra y que un espacio vacío apareciera? (...) Un hueco –dijiste.” (LEM, 56). A medida que avanza la relación, Brezo responde a sus inquietudes tildándolas

²⁷ La mención a Berkeley vincula directamente a Prim con el idealismo subjetivo, ya que Berkeley es un filósofo del siglo XVIII que combatió el materialismo desarrollando el idealismo subjetivo.

de “pamplinas” (LEM, 88). Al final, para Brezo, la búsqueda del hueco es solo el “pasatiempo” (LEM, 157) de Prim, una broma, un juego, una invención inútil que le consume: “¿Te pasarás la vida —sentenció— deshaciendo los nudos que tú mismo haces, buscando ese hueco que te has inventado. ¿Y para qué te va a servir?” (LEM, 157). En definitiva, la locura de Prim que Brezo desprecia —“Estás loco -musitó con el primer desdén.” (LEM, 158). La comunicación ya no es posible, porque para Brezo el hueco es solo una metáfora –un juego, un pasatiempo, una ficción. En cambio, para Prim el hueco no es sólo su significante o su significado, no es sólo un signo comunicativo, es una realidad difícil de percibir, una realidad que no existe hasta que no se nombra: la realidad del hecho literario.

La desesperada necesidad de restablecer esa comunicación impulsa a Prim a reproducir un diálogo imposible: el del narrador y la narrataria. El relato es un simulacro de diálogo al incorporar la figura del narratario como la de un receptor explícito, de un interlocutor al que se dirige el emisor. Es por eso, que el narrador manifiesta sus dudas acerca del modo discursivo elegido:

Brezo, si hay una preceptiva, si en parte alguna hombres establecen qué cosa sea un monólogo, y qué un diálogo, díles por favor que vengan. Quiero saber si es verdad que te hablo o si estoy como una radio sonando en una casa vacía para espantar ladrones. (LEM, 155).

Pero la incomunicación entre Brezo y Prim no sólo surge de sus divergencias ideológicas, también las vivencias señaladas mediante los relatos singulativos van a condicionar a los personajes. Ya hemos visto en el análisis de las categorías narrativas cómo las secuencias narrativas en las que aparece el padre de Brezo son relatos singulativos. Así, la enfermedad, la agonía y la muerte se señalan de modo inequívoco como la vivencia dolorosa que acabará determinando a Brezo a imponer un límite a su relación.

VS. I. IV. El dolor: enfermedad, muerte, desamor e insatisfacción vital

La enfermedad aparece inicialmente como trastorno sin importancia. Como la gripe que contrae Prim en Alnedo y que él mismo considera “un descanso de la percepción [como el sueño] nos relevan del deber de pilotar” (LEM, 126). Descanso que aprovecha para leer, en un “exilio voluntario” (LEM, 127) en el que ocupará los días de su convalecencia. En cambio, la enfermedad del padre de Brezo irrumpe dramáticamente, “don Emilio se había

desmayado el día de Nochevieja” (LEM, 141) y concluye de forma trágica con su agonía y muerte.

El dolor es una experiencia individual, ignominiosa incluso, por eso se invisibiliza socialmente: “las habitaciones entreabiertas de un hospital, como las celdas de las cárceles, como las sillas de ruedas, como el dolor furibundo, son lo que no existe” (LEM,145). Es una experiencia insolidaria, no puede compartirse a pesar del amor: “el dolor, como ustedes saben, no se contagia, es intransferible, nadie padece lo que padece el otro sino sólo su propio sufrimiento” (LEM, 148). Prim sufre porque no puede consolar a Brezo: “Amiga, yo no tengo consuelo para darte (...) quién puede reponer las cosas que hubieras querido hacer con tu padre y que no harás” (LEM, 148).

Aunque el dolor adopta también la forma de trastornos leves, como los asociados con el amor. Brezo ha tenido “amores como catarros mal curados”. Prim dice de Lucía, su primera mujer, que “fue una rara tarde con almendras. Un episodio, como llaman los médicos al desacuerdo pasajero del cuerpo con su curso natural” (LEM, 98), sin dejar muy claro si la amargura es consustancial al amor o al desamor.

Los relatos iterativos suelen asociarse tanto a los encuentros amorosos, gozosos y plenos, como a las jornadas laborales que van minando a Prim por la insatisfacción que le produce su trabajo. El paso imperceptible del tiempo no se corresponde con un solo tema o tono. Como en la vida, las secuencias narrativas asociadas al amor, al trabajo, al proceso de reconstrucción de su identidad...se suceden con tonos que van de la elegía melancólica que recuerda la felicidad pretérita a la reflexión sobre aquello que produjo dolor. En este caso, el dolor adquiere distintos grados y matices: de la insatisfacción laboral a la tristeza por la ruptura amorosa.

VS. I. V. El trabajo

El hastío y la frustración asociados a la vida laboral en el sistema capitalista llega con la conciencia de sus contradicciones. El trabajo para el que le contrataron —“estimación de impactos, esto es un estudio de las repercusiones de la obra en la hidrología, en la economía en el clima..., en el paisaje” (LEM,71)— se ha convertido en algo muy distinto. Su misma jefa llega a reconocerlo en privado:

Chanchullos indirectos que se remontaban al momento de recoger los datos y a mí me impedían ser justo. Patentes de curso, amiga, eso era lo que hacíamos en la mayor parte de las ocasiones. “La minoría nos justifica”, me dijo doña Elena con un hilo de voz una noche de hace varios años. (LEM, 72).

Ese es uno de los descubrimientos que le conduce a la reflexión de que esa corrupción es la esencia de “la realidad”: “en seguida apareció la realidad (...) masticando despacio una palabra boba: chanchullos” (LEM, 72). La realidad es intolerable para Prim, quien se siente escindido, roto:

(...) la psicología humana en general participa de esta constitución tendente a laminarse; un golpe breve y se fragmenta el ser, un ligero tropiezo y caen las delgadas láminas, y en su caída chocan contra cualquier superficie, quebrándose. Mi serie de fracturas, mi día rompedizo comenzó con un accidente doméstico. (LEM, 69).

El amor es para él un refugio, una defensa de la angustia que le provoca el trabajo. Frente a la ansiedad laboral, no duda en llamar a Brezo:

Manos cruzadas a la espalda, porte contrito pero cara gozosa, por el camino de vuelta al gabinete. En mi cabeza veía el encuentro contigo antes de tres horas. Nos veía abrazados en mi habitación, y al fondo algunas figuras del tamaño de tréboles, eran mis compañeros de trabajo y los clientes. (LEM, 73).

Pero a su dolor –insatisfacción vital–, se sumará la desesperación de saber que ya Brezo no puede ser un refugio, porque tras la muerte de su padre ella sufre de un modo inconsolable. Es entonces cuando Prim concierta una primera visita con la psicóloga Maravillas Gea.

VS. I. VI. La conciencia escindida y su reparación

La percepción de una conciencia escindida se señala formalmente mediante la voz narrativa, con la constante fluctuación entre la primera y la tercera persona, pese a que se mantenga constante la focalización interna fija. El narrador Prim habla de sí mismo en tercera persona a lo largo de la novela. Un ejemplo aparece cuando el geógrafo Prim, que nunca se ha movido de Madrid, es incapaz de llegar a la consulta de la psicóloga porque se pierde en un parque infantil:

Por la tarde yo tenía cita en la consulta de Maravillas Gea, junto a la Dehesa de la Villa. Luego de atravesar Madrid a pie, me interné en el parque. Y me perdí. Mi hora se acercaba y yo, impuntual, atrabiliario, cansadísimo por la

subida y bajada de las cuestas, insignificante en medio del griterío infantil, de los columpios, trepé al cerro de los locos, pero solo vi una cruz de iglesia y una sierra cortada en planos de azul. (...) Nuevamente hollé el vaivén de lomas y hondonadas, Sergio en los desmontes, Sergio agotado sobre la esquina de la ciudad. (LEM, 159).

La esquizofrenia del personaje, capaz de verse a sí mismo como tal, al utilizar la primera y la tercera persona, explica muy bien esa incomprensible desorientación espacial el día en que visita por primera vez a la psicóloga que debe ayudarlo a en su trastorno. Las entrevistas con la psicóloga acabarán por sustituir a los encuentros amorosos en esa sucesión de relatos iterativos. En esas entrevistas Prim no busca ya un refugio, sino el hueco como sublimación del refugio emocional.

Es significativo que el vínculo entre Prim y Maravillas sea Elena Morales. Al bajar su rendimiento laboral, su jefa Elena Morales se interesa por él hasta llegar a recomendarle una psicóloga —que había sido su amante. De este modo, la insatisfacción vital de Prim se vincula a una solución particular: a través de la terapia psicológica de Maravillas, Prim podrá recuperar su productividad anterior. A pesar de su aparente complicidad con Prim, de hacerle su confidente al contarle su relación con Maravillas, Elena Morales —como jefa de gabinete que contrata a Prim— representa a un sistema que propugna para los inadaptados soluciones psicológicas. No es el sistema —la realidad— lo que hay que cambiar, es Prim quien puede cambiar yendo a terapia.

Esta visión de la psicología como reparación de trabajadores, no parece ser la de Maravillas, quien se interesa genuinamente por el discurso de Prim. De nuevo, la diferencia ideológica subyace en una pareja de examantes. Para Elena Morales, Maravillas se obsesionó con su tesis y esa fue la causa de su ruptura. Para Maravillas, lo que cuenta Prim es digno de estudio. El proyecto de tesis de la psicóloga tenía que ver con “los desarreglos de los pacientes con el tiempo” (LEM,184) y, a raíz de un caso anterior al de Prim, con “el rechazo al espacio y el sentimiento de desaparición” (LEM, 186). Este vínculo entre el trastorno psicológico y la percepción del espacio y el tiempo revela una concepción fenomenológica de la psicología ya que identifica la realidad con la conciencia del individuo.

El simbolismo del nombre, Maravillas, subraya la benéfica influencia del personaje. El entendimiento sincero entre Maravillas y su paciente parece deberse a que también Prim

suscribe presupuestos fenomenológicos. Y la identificación entre ambos se articula estructuralmente mediante la prolepsis inicial, reproduciendo la única secuencia que es un relato repetitivo y cediendo inicialmente el punto de vista a Maravillas.

El proceso de indagación que se inicia con Maravillas conducirá a Prim a Alnedo, ese espacio que no existe fuera de la novela, para poder trazar el “mapa” que conduce hasta ese “lugar exento” que es el hueco. Este proceso de conocimiento personal desemboca en la literatura porque la literatura es un saber que integra distintas disciplinas –geografía, psicología, filosofía- y que permite la reconstrucción de la identidad personal.

VS. II. Tropos

Se han comentado, en relación con las isotopías señaladas, algunas de las principales figuras que articulan la novela: la alegoría en torno al libro como mapa, la metáfora del hueco como espacio o el simbolismo de los nombres de los personajes, Prim y Maravillas. Estos tropos se relacionan con otras figuras que reseñaremos en el siguiente apartado.

VS. II. I. Antítesis: el hueco y la realidad

El hueco es más que una metáfora, ya que forma parte de una alegoría y sus referentes semánticos evolucionan a lo largo de la novela. Inicialmente, el concepto es una ocurrencia de Brezo para designar la necesidad de un espacio vacío, pero Prim lo identifica con un refugio inaccesible:

Un hueco, amiga mía, un hueco. La mayoría de las personas se empeñan en un lugar, huertas, molinos o palacios. Quieren fugarse allí, muy bien, pero luego, esos sitios, ¿cómo los defienden? ¿Y qué felicidad puede procurarles un refugio que deben defender? (LEM, 56).

Y va más allá. El hueco implica una paradoja, una síntesis del espacio-tiempo y por eso afirma: “Una pausa en el espacio, amiga, solo eso buscaba. Detener al espacio y solicitarle un hueco, un lugar de descanso(...)” (LEM, 90). Prim explica el mecanismo psicológico que subyace a través de una parábola:

Ustedes se preguntarán cómo se puede provocar un hueco. También Brezo me lo preguntó. Supón, le dije, que hoy te anuncian el regreso de un viejo amigo a quien ya juzgabas irrecuperable [...] es tan incontenible tu alegría [...] porque en un segundo has visto tu pasado con esa persona y el futuro, la dicha de la proximidad. [...] Mas he aquí que era todo una falsa alarma. Quien te anunció que tu amigo volvía se había confundido. [...] “Qué hueco”, diría Sergio Prim.

¿Dónde estabas tú mientras planeabas el encuentro? [...] Ese espacio de tiempo contrario a la realidad de quién es, [...] ¿a qué categoría pertenece? (LEM, 109-110).

El hueco designa aquí la vivencia como realidad psíquica que no requiere de una realidad material y de paso se vincula al amor y a la ficción. Al fin y al cabo, tampoco a Prim se le escapan sus connotaciones eróticas: “Creía que no se me había ocurrido la idea de que el hueco estaba dentro de Brezo, de que cada mujer tiene su hueco. (...) lo obvio: oquedades en Brezo, el hueco de su clavícula, los íntimos huecos del sexo, las moradas” (LEM, 164). Por eso, cuando el hueco –concepto surgido del discurso amoroso- ya no significa lo mismo para Brezo y para Prim, surge la ruptura.

No hay que olvidar que el hueco es el discurso contenido en el libro. El libro como objeto material es el mapa. Por eso, Prim al inicio de la novela enuncia “debo trazar los mapas” (LEM, 16). El descubrimiento del libro como mapa se origina en el proceso de lectura. Durante su primera estancia en Alnedo, Prim se dedica a leer; durante la segunda, a escribir. Es durante la convalecencia de su gripe cuando reflexiona:

di en pensar que el mismo sistema que rige para la tierra y sus mapas, rige para los hombres: escalas y signos, representación. Los mapas de los hombres son los libros. (...) yo ando por los mapas, (...) porque tengo fe en los mapas. Ellos establecen una relación distinta entre nosotros y el mundo. Lo mismo hacen los libros. (LEM, 127).

Frente al hueco, se cierne la realidad personificada en una “actriz de cine²⁸” (LEM, 54) que persigue al personaje y narrador. La realidad, como la *femme fatale* protagonista de películas de cine negro, seduce y engaña. Por eso la realidad puede aparecer “taconeando, frívola, y masticando, despacio, una palabra boba: chanchullos” (LEM, 72). De hecho, el amor no pertenece a la realidad, sino a una vivencia verdadera. Por eso, cuando tras el amor, Brezo se ducha, reaparece la metáfora de la realidad como película que falsea la vida y la vuelve inauténtica: “Se levantó sin hacer ruido. Las rayas blancas y negras de la cortina de la ducha fueron desplegadas de izquierda a derecha, sucesión de fotogramas. El agua al caer era una claqueta marcando la entrada a la realidad” (LEM, 59).

²⁸ En una visita a Maravillas, la psicóloga saca una biografía de Ava Gardner de su bolso y Prim identifica la realidad con su imagen: “Era una biografía de Ava Gardner: (...). Era un aviso. La realidad vendría con sus sorpresas a llevarsenos” (LEM, 165).

El referente de la ficción cinematográfica también es útil para reflexionar sobre las dificultades que entraña la comunicación:

Porque el hombre es un ser con dificultades para la comunicación, muere con su película de sensaciones detrás de la frente, y cómo va a incorporar sobre su corta cinta, sobre su sino nada duradero, una película ajena. Le haría falta otra vida, un carrete nuevo, un largo soporte donde poner cada una de las cosas que el otro conoció, sus adornos, sus falsificaciones. (LEM, 181).

VS. II. II. La alegoría del título: La escala de los mapas

El mapa es una alegoría tan productiva y variada como la metáfora del hueco. Ya se ha comentado que el mapa se identifica con el libro, en tanto que objeto material, que permite la expedición —la escritura y la lectura— que conducirá al hueco —la ficción resultante—.

También el concepto de escala se relaciona con el criterio de selección de la realidad que se representa y da título a la novela. Lo cual justifica la exposición final de Prim cuando afirma: “De sobra sé que el hueco no es inútil. Si pierdo mi trabajo, intentaré vivir a su costa. (...) Y, en último extremo, siempre cabe la posibilidad de afincarse en una manivela. Todo, ya te lo dije, es cuestión de escalas” (LEM, 227). Efectivamente, al final, el personaje Prim logra “vivir”, porque “cambié de escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado” (LEM, 229). Es decir, Prim existe, en una “escala” o dimensión distinta, la que implica el fenómeno de la escritura, el proceso de la lectura que actualiza el discurso escrito, la literatura, en definitiva.

Es consecuente que admita la noción de escala como concepto útil para interpretar la realidad desde otros ámbitos del conocimiento:

Tú sabes que las escalas no son patrimonio de los geógrafos. En realidad, todo el mundo las utiliza para interpretar los datos que tiene. Por ejemplo, el otro día estaba en la cocina y, a través de la ventana del patio, escuché un rebullir oscuro: podía ser la cafetera de una casa, el café subiendo, o un avión. El sonido era idéntico. Simple cuestión de escala. (LEM, 33).

Al considerar estas cuestiones con Brezo, ella reacciona bostezando. Sin embargo, poco después le regala “una caja fina de cartón con un tren moderno dibujado en negro sobre fondo rojo” (LEM, 37). La caja no contiene un tren sino figuritas: “En el centro, una etiqueta blanca rezaba: ‘Accesorio 127. Andén al descubierto con personajes’” (LEM, 37). El regalo

de Brezo emociona a Prim porque contiene su “propia representación” (LEM, 37) a escala. Lo cual implica que ella le había escuchado y le comprende.

En ocasiones, Sergio Prim sufre alteraciones de la percepción que le llevan a percibir los objetos a una escala mayor de lo normal²⁹. Significativamente, ocurre cuando se siente angustiado, empequeñecido. Después de un mal día en el que se siente absolutamente sobrepasado en el trabajo, la manzana que va a comer “había ido creciendo, era ya del tamaño de una sandía, nunca podría mi mandíbula morder semejante curvatura, además, yo estaba nervioso y desgastado” (LEM, 48). Cuando Brezo le habla de sus “amores como catarros mal curados” le confiesa a Prim:

“Vuelven, (...). En forma de recuerdo, en una carta, en sueños, siempre vuelven, vienen a buscarme, se me aparecen en un café, al final de una película, tú te me apareciste en una parada de autobús.” Sergio, desprevenido, comió aquellas palabras como un trozo de galleta en el bosque de Alicia: volviéndose pequeño, cada vez más pequeño, Sergio Prim ocupaba ya sólo el espacio de un punto mínimo. (LEM, 64-65).

La inseguridad del protagonista, su miedo a la falta de reconocimiento, a la correspondencia amorosa, explica también su actitud escéptica, como defensa ante la decepción.

No olvidemos que el amor ha sido un deseo que se ha hecho realidad. Prim afirma: “yo encontré a Brezo en una suposición (...) ‘Supongamos’, me dije, ‘que ahora notara sus finos dedos fríos tapándome los ojos: ¿qué haría?’” (LEM, 16). Lo imaginado llega a suceder y cuando, por fin, la idea se materializa, se produce la confirmación de sus supuestos sobre el mundo: la realidad depende la conciencia del individuo.

VS. II. III. Lirismo y sensualidad: símbolos, anáforas, comparaciones, sinestesias...

Dados estos presupuestos, también se entiende la importancia del erotismo en las descripciones de encuentros amorosos. Es la materialización del amor. La acumulación de figuras retóricas impregna de lirismo estas descripciones, de entre las que podemos comentar la siguiente por la relevancia de una de sus metáforas:

²⁹ Al desorden neurológico que afecta a la percepción visual haciendo que los objetos sean percibidos más grandes de lo normal, se le conoce como macropsia.

Cuadros azules y grises regían la superficie de mi colcha, y más arriba tú que te curvabas, espalda de luz, girabas destellando y me decías: “Úsame.” Con una mezcla blanda de lascivia e ingenuidad el imperativo te saltaba a la boca. Subí contigo al pescante del placer fugitivo. El cuarto se llenó de bocetos tuyos. Había, suponte, noventa Brezos por cada minuto que puedo recordar, yo las amaba, incansable, pues el amante está ciego como los murciélagos y es su destino actuar como si no supiera lo que ocurre. (LEM, 76).

Al recordar la escena descrita como una sucesión de imágenes, “bocetos”, pone de manifiesto una concepción posmoderna de la vida, del amor, como sucesión de instantes. No era la misma persona, “había (...) noventa Brezos”. Los bocetos son los fotogramas de una película cuyo movimiento no se percibe, porque la posmodernidad, centrada en el presente, en el instante, ha renunciado al discurrir temporal, a la historia. Por eso, Prim tiende a parcelar su historia identificando distintas “Brezos”, renunciando a integrarlas en una sola identidad. En este sentido cabe considerar el simbolismo del nombre, ya que el brezo es un arbusto que se caracteriza por sus pequeñas flores agrupadas en espigas.

Un símbolo recurrente en la novela es el del ciervo que aparece en el tercer capítulo cuando se afirma: “Un hombre da un paso y no ocurre nada. Un hombre cruza el umbral de la misma puerta 14.637 días. Y el 14.638 descubre un ciervo enramado bajo el dintel” (LEM, 18). El ciervo simboliza el prodigio amoroso, el momento inaugural del descubrimiento. La referencia al cuento de Bécquer, “La corza blanca”, no parece descabellada³⁰, especialmente cuando Prim afirma: “una mañana el hombre introvertido mira entre sus dos brazos y ve que el ciervo que abrazaba se ha fugado de su vida” (LEM, 155).

Las anáforas, comparaciones y sinestesias son recursos muy frecuentes que acentúan el lirismo. Suelen aparecer en ritmos ternarios, a modo de enumeraciones. Las anáforas ralentizan el ritmo, las sinestesias lo impregnan de sensualidad y las comparaciones contribuyen a reforzar las isotopías. Alguna anáfora, además, contribuye a crear un efecto distinto. Así la anáfora que enfatiza el deseo de Prim: “Hágase el silencio, hágase el vacío de la urbe luminosa, quiero mis ojos tendidos sobre el cuerpo de Brezo” (LEM, 68), se asimila a un padrenuestro (“hágase tu voluntad”). Cuando Brezo le cuenta que tiene “amores como catarros mal curados”, lo hace desde una cabina y su voz “llegaba como filtrándose por la

³⁰ Aunque en el cuento de Bécquer el cazador mata a su amada incapaz de creer que es la corza que persigue.

rejilla de un viejo confesionario” (LEM, 64). Estas asociaciones refuerzan la idea del amor como “misterio divino” que ya hemos mencionado.

La sensualidad suele transmitirse mediante sinestesias: “Su voz era un relámpago” (LEM, 52), “una nostalgia verde” (LEM, 53), “viniste a mí en una tarde-ola” (LEM, 94), “se oía el valle oscuro” (LEM, 113), “el teléfono, luz de campanillas, sonaba” (LEM, 130), “la noche caía a pedazos por los cuartos, rompiéndose” (LEM, 174).

Aunque también las enumeraciones e interrogaciones retóricas son frecuentes. En el siguiente ejemplo sirven para ilustrar de qué modo Prim se resiste a aceptar el discurso de resignación frente a la “realidad” de Elena Morales; porque implica aceptar una premisa del capitalismo: la injusticia es algo cotidiano, inevitable:

Doña Elena se aliaba contigo para decirme que después de los sueños viene la sucesión de los días. ¿Y qué de la catástrofe, y qué de los muertos que se hunden, de los pueblos que agonizan, de los barcos grises? ¿Y qué de todos esos barcos desfondados? ¿Es que es posible vivir sin detenerse a escuchar el vagón sobrecargado de individuos que se despeña en los Andes cada semana? (LEM, 194)

A pesar de la abundancia de figuras retóricas, sobresalen especialmente las metáforas. De hecho, Prim lo explicita mediante una cita de Ortega y Gasset (*La deshumanización del arte*, 1958, pág. 32): “Y bien, yo amo las metáforas. “Solo la metáfora nos facilita la evasión y crea entre las cosas reales arrecifes imaginarios, florecimiento de islas ingravidas”, dijo un español célebre.” (LEM, 138).

VS. II. IV. Las metáforas científicas: el saber como referente

Aparte de las muy fecundas metáforas que hemos comentado —el hueco, la escala, la realidad, el mapa—, destacan otras que hemos optado por denominar “metáforas científicas”. En estas, la relación de semejanza no se establece de modo directo, sino que supone la aplicación de conceptos científicos o técnicos a situaciones o términos de la realidad cotidiana.

El caso paradigmático lo constituye el padre de Brezo, físico, quien se dedica a escribir “una obra divulgativa sobre la identidad entre las leyes físicas y los sentimientos amorosos” (LEM, 41). Propone interpretar situaciones emocionales utilizando parámetros

científicos. Así, la conocida paradoja del gato de Schrödinger funcionaría como metáfora de la infidelidad amorosa a juicio de don Emilio quien afirma:

Todo amor es (...) un amor adúltero, y todo amor adúltero es un gato de Schrödinger que no está muerto ni vivo en tanto no poseamos a la mujer. Cuando no está en nuestros brazos, la amada desaparece, amigo mío. Es inútil seguirla o perseguirla, nadie puede ser onda y corpúsculo al mismo tiempo. (LEM, 42).

O también cuando intenta aplicar un problema clásico de la física al amor. Según don Emilio, “el llamado “problema de los dos cuerpos” (...) consiste en determinar el movimiento general de dos masas que se atraen gravitatoriamente” (LEM, 143). Desde esta perspectiva, dos amantes, como dos cuerpos que se atraen, deberían orbitar entre sí, con lo cual el sexo —“reducto carnal, forma de la materia” (LEM, 143)— supone una objeción —material— que añade interrogantes a este planteamiento: “Yo admiraba de veras a tu padre y sus disquisiciones suscitaban graves preguntas en mi corazón”. (LEM, 143).

En otras ocasiones, se aplican conocimientos de geología. Al comparar la estructura de la psique humana con la de minerales:

Ciertos minerales, la pizarra, la mica, poseen una estructura foliácea, pero también ciertas psicologías o, por mejor decir, la psicología humana en general participa de esta constitución tendente a laminarse; un golpe breve y se fragmenta el ser, un ligero tropiezo y caen las delgadas láminas”. (LEM, 69).

O cuando una descripción del abrazo amoroso recurre a las leyes físicas: la fuerza centrípeta (que actúa sobre un objeto en movimiento sobre una trayectoria curvilínea), la fuerza de la fricción (que se opone al movimiento) y la fuerza de la gravedad. El movimiento, el tiempo, se detiene por la fuerza del rozamiento —el abrazo amoroso— que describe una trayectoria curvilínea, la “órbita”, hiperbólica, porque la compara a una estrella y por eso los cuerpos se atraen, siguiendo la fuerza de la gravedad:

Cuando abrí la puerta, el tiempo se condensó en un abrazo centrípeta, la cara interna de tus brazos rodeaba mi espalda como una órbita. No hubo un segundo de vacilación, así cae la piedra arrojada desde la torre de Pisa, la manzana que viera Newton, así también la rueda por inercia se detiene. (LEM, 76).

Si el diálogo entre los amantes le parece estéril, “Trabajos de amor perdidos” (LEM, 99), es con relación al fértil proceso de la fotosíntesis: “Un hombre y una mujer van hablando por la calle y a su paso quedan las aceras idénticas. Muy al contrario, el diálogo entre el sol

y una planta, llamado fotosíntesis, produce formas elementales de la dicha, por ejemplo, pétalos” (LEM, 99).

Para describir la ansiedad que le produce sentirse ridículo, Prim compara el uso de una muletilla con la necesidad de huir materialmente a través de las palabras. Articula una metáfora a partir de las palabras como forma de la materia de modo que lo que fluye entre ellas sea ese vacío, ese hueco, esos “intersticios” cuánticos de la materia:

Verán: mi intención había sido responder algo agradable, pero me encasquillé. “Bueno, bueno, bueno, bueno”, y cuanto más me atoraba, más claramente percibía la incomodidad de Elena Morales, una sensación que lindaba con la vergüenza ajena. Procuré tranquilizarla, reírme, y sólo conseguí aumentar el número de “buenos”. (...) Doña Elena asintió y se fue. Mas, en rigor, era yo quien se había marchado primero: durante los diez o quizá más segundos que estuve embarrancado con las palabras había desaparecido por una puerta abierta, una grieta. La materia no es compacta, como saben. Entre el núcleo del átomo y su electrón queda sitio, y entre una molécula y otra. La materia es discontinua, como la energía y, según ciertas hipótesis, también lo son el espacio y el tiempo. No habría así un río fluyente de años y de siglos, sino especies de adoquines yuxtapuestos el uno al otro, moléculas de espacio y moléculas de tiempo, topones y cronones los llamaban. Pero entre un cronón y otro, entre un adoquín y otro, entre un “bueno” y otro “bueno” ¿qué había? Rendijas, intersticios, la raya que no queremos pisar nunca y por cuyo través yo deseaba filtrarme. (LEM, 101-102).

Al reflexionar sobre la vida en los pueblos, el geógrafo Prim propone aplicar las consecuencias físicas derivadas de la fuerza de la gravedad. Parte de un dato objetivo, la baja densidad de población. Y, aunque sería una hipérbole deducir consecuencias gravitacionales en la entropía del sistema que configura la vida rural a partir de la escasez de cuerpos humanos, no deja de ser un modo original de referirse a que en las zonas rurales se tiende a un ritmo de vida más sosegado, “a cámara lenta”: “Allí donde la densidad de población es mínima, me dije, quizá los cuerpos cumplan otras leyes: una gravedad distinta haga que la leche se vierta a cámara lenta sobre el tazón, no rija para ellos la ley de la entropía sea otro el sentido del sexo y de la noche” (LEM, 112).

La preferencia de Prim por el espacio frente al tiempo tiene su correlato en una imagen nocturna del cielo estrellado (y en la consideración del espacio y el tiempo según la teoría de la relatividad):

Y como esas veces en que percibimos el cielo en tres dimensiones –la luna esférica, las estrellas en planos distintos–, de pronto se hizo un silencio y percibí nuestros cuerpos colocados en ese relieve, dentro de la Vía Láctea, a merced del espacio, en la plenitud del espacio más poderoso que el tiempo. (LEM, 124).

La imagen que tenemos de las estrellas implica una distancia que se mide en tiempo. De hecho, es posible que nos llegue la luz de una estrella que ya no existe, por eso, medimos las distancias a partir de la velocidad de la luz. Percibir el cielo en tres dimensiones es ser consciente del tiempo que nos separa de esas estrellas. Percibirnos a nosotros en un espacio más poderoso que el tiempo implica reconocer que el tiempo es relativo. Se entiende que para Prim el hueco sea un espacio, un lugar, y no una pausa en el discurrir temporal, porque al situarse en un espacio atemporal, se puede estar fuera del tiempo –donde suceden cosas que no suceden, como en la literatura.

Prim exclama jubiloso al recibir una llamada de Brezo, “Todo está comunicado”, porque, efectivamente, los avances tecnológicos permiten experimentar con naturalidad — “este suelo es el techo de un piso anterior”— prodigios propios de los que vive Alicia en el país de las maravillas³¹:

Todo está comunicado: y guardo un bolígrafo en el cajón y, como el conejo de Alicia, puede el bolígrafo llegar al jardín de la reina; instalar un fax en una oficina es detectar sus conductos secretos y marcarlos, en los prados los cables de la luz indican vagos caminos eminentes que los hombres a tientas se esfuerzan por seguir; (...) enciendo la televisión y aparecen hombres que están en Cracovia, el enchufe de la lámpara de mi mesa lo alimenta el Duero, este suelo es el techo de un piso inferior. (LEM, 131).

La explicación física que da Julio Bernardo Silveira, el paciente de Maravillas cuyo caso inspira a Sergio Prim, a sus “voluntades de desaparición”:

“Yo modifico el espacio”, explicaba. “Si una estrella puede hacerlo, ¿por qué no he de poder yo”, me decía desplegando unos vagos conocimientos de física moderna. Las grandes masas estelares causan, al parecer, especies de hundimientos en el espacio. Julio Bernardo Silveira se juzgaba capacitado para provocar en su entorno pequeñas hondonadas donde ocultarse de los demás. (LEM, 185).

³¹ Incluso desde la fecha de publicación de la novela hasta la redacción de estas líneas, el modo en que nos comunicamos habitualmente se ha transformado aún más con la generalización del uso de internet.

Propone una actitud vital de resistencia frente a la “realidad veloz” (LEM, 194) —del trabajo, de las injusticias—. Esa resistencia la explica a través de un concepto que se conoce en arquitectura como abolladura del alma de una viga:

Brezo, en mis confusos años de estudiante de arquitectura me enseñaron un concepto necesario: abollamiento del alma, siendo el alma la línea de fuerza que atraviesa las vigas, allí donde reside su solidez. Sometida una viga a una tensión desproporcionada, su alma termina por abollarse, lo que se representa mediante una curva en su recorrido. Abollamiento del alma, y tal vez en esta zona bárbara del tiempo los hombres débiles tengan razón. Los que no colaboran, los que viven con el alma abollada y se repliegan, y van creando pausas en el espacio, curvaturas que sumadas entre sí nos darían una esfera habitable. (LEM, 195).

Al explicarle Maravillas a Prim que el espacio es una dimensión relativa, como el tiempo, le pone el ejemplo de dos puntos en los extremos de una hoja en blanco: en el plano de la hoja son equidistantes, pero al doblarla pueden superponerse. Del mismo modo, razona Prim:

Brezo, ¿qué diferencia hay entre saber que tú te has sentado en esta silla que casi puedo tocar desde mi cama o bien en otra situada a doscientos kilómetros de mí? Pues ahora he comprendido que el universo es un solo pasillo por el aire, que en la noche el espacio se ensambla y, por él, tiendo mis raíles hacia ti. Aunque no vengas, aunque en este momento no vengas, sabe que estamos juntos en un enorme plano, en una mínima cuartilla. Parecería que estamos solos, Sergio en su habitación, tú por los andenes, parecería que somos puntos aislados en el papel, pero una mano viene y lo dobla por la mitad. (LEM, 197-198).

La afirmación de Prim es exacta y verdadera al interpretarla de modo literal: si Prim y Brezo son solo personajes, nombres escritos en una página, basta con doblarla para que sus nombres se encuentren.

Elena Morales considera que la aritmética es tan capaz de describir el paisaje como las palabras: “Los números, como sin duda recuerda, son maneras de llamar al paisaje. Podemos describir la altura de una tapia mediante el número de sus metros o bien comparándola con la de un caballo puesto en pie.” (LEM, 213).

RP. Relaciones pragmáticas:

Las relaciones que un texto establece con otros textos determinan su recepción y es por ello por lo que hemos incluido aquí conceptos que se corresponden con el enfoque

semiótico de la estética de la recepción. Dentro de estas relaciones incluimos tres categorías: elementos paratextuales, aspectos architextuales (género narrativo) y referencias intertextuales (culturales de todo tipo: literarias, cinematográficas, musicales, etc.).

RP. I. Elementos paratextuales

El título, *La escala de los mapas*, hace referencia a la metáfora ya comentada de la escala, criterio para seleccionar el mundo representado, y del mapa como libro. Además, al tratarse de términos propios del lenguaje técnico de la geografía, delimitan un ámbito que será importante en el desarrollo de la trama. Los protagonistas son geógrafos por formación y dedicación y su modo de referirse al mundo pasa por emplear el lenguaje que los identifica.

No aparecen exergos al inicio de la novela, aunque sí una dedicatoria muy escueta, “A la memoria de Miriam”. Se trata de la hermana de la autora a quien pretende rendirle un homenaje póstumo. De hecho, en el epílogo, la autora afirma acerca del período en el que escribió y publicó esta primera novela: “Recuerdo a mi hermana Miriam (...)” (LEM-2, 106).

Aparece un epígrafe hacia la mitad de la novela, en el capítulo 24, un fragmento del Libro del Tao, libro fundacional del taoísmo:

Treinta radios convergen en el centro de una rueda, / pero es su vacío/ lo que hace útil al carro. / Se moldea la arcilla para hacer la vasija, / pero de su vacío/ depende el uso de la vasija. / Se horadan puertas y ventanas en los muros de una casa, / y es el vacío / lo que permite habitarla. (LEM, 100).

Se trata de una reivindicación de lo aparentemente inútil, insignificante o imperceptible, pero de cuya existencia depende aquello que sí reconocemos como útil y significativo.

Cabe destacar que el capítulo empieza diciendo:

En el gabinete, a bordo de mi ordenador copié cada línea parsimoniosamente y las archivé como si también formara parte de la “matriz de impactos para identificar las interacciones” con que empezaba el estudio del campo de aterrizaje. (LEM, 100).

Si el epígrafe es una anotación que toma Prim en sus horas de trabajo, explicaría la necesidad de recoger sus notas de la oficina, antes de irse a Alnedo. Al integrar el epígrafe dentro de la estructura de su novela, el narrador aspira a reflejar el proceso de escritura como un proceso de selección de materiales dispersos, de ahí su inclusión.

En febrero de 2018, aparece una primera edición ampliada de *La escala de los mapas*. Se trata de una edición conmemorativa que celebra el vigésimo quinto aniversario de la publicación de la novela. La principal diferencia respecto al primer texto es la inclusión de un posfacio de diez páginas y una variación en el texto de la contraportada que tiene en cuenta el paso del tiempo. A este posfacio, lo titula la autora “epílogo”, y así nos referiremos a él en estas páginas.

Así, el epílogo está encabezado por un título homónimo y contiene cinco subapartados con los siguientes títulos: “Escribían poesía”, “La introversión, el hueco”, “La realidad”, “Un abrigo” y “Continuidad de las lámparas”. Desde el principio se dirige al lector, “usted”, y declara sus intenciones:

Este epílogo es un código roto pero no de forma deliberada sino porque quien escribe historias no suele poseer todas sus claves, ni puede conocer el resultado de la relación entre su texto y el sistema vivo cargado de premoniciones y recuerdos que es usted. (LEM-2, 197).

Se trata de una concepción de la literatura propia de la estética de la recepción, ya que admite la posibilidad de que existan infinidad de lecturas diversas, “El texto permanece idéntico, pero no así el compuesto que nace de unir cada libro con la singularidad de una vida en un punto de su trayectoria” (LEM-2, 197-198). Pero también recuerda que el autor es “un ser de palabras” (LEM-2, 198). Ambas consideraciones participan de una perspectiva semiótica de la literatura como la expresada por Umberto Eco cuando caracteriza al Autor y al Lector como “estrategias textuales”³² distintos a su ser empírico.

El “código roto” que nos propone el epílogo contiene cinco piezas que, según la metáfora propuesta, permiten descifrar las claves que acceden al archivo o al programa, es decir, acceder a su sentido o a sus usos. Al fin y al cabo, no todas las posibilidades hermenéuticas son posibles, precisamente porque pueden ser prácticamente infinitas³³.

La primera sección, “Escribían poesía”, remite a un contexto de iniciación a la escritura, alude al deseo y la necesidad de escribir en clave autobiográfica, como anhelo

³² En el capítulo dedicado al “Lector modelo” de su conocida obra *Lector in fabula*, Eco desarrolla esta idea. En concreto en el apartado titulado “Autor y lector como estrategias textuales” (Eco, 1993, págs. 87-89).

³³ Umberto Eco afirma: “debemos distinguir entre el *uso* libre de un texto tomado como estímulo imaginativo y la *interpretación* de un texto abierto” (1993, pág. 85).

compartido con otros. Cita a Iris Murdoch al identificar el “soñar despierto” como un modo de “protegerse del dolor” (LEM-2, 199). Y es que la afición a la literatura es sobre todo “una guarida” (LEM-2, 200).

El paso del tiempo afecta en cierto modo a estas consideraciones, “¿Se crece? Dicen que se crece (...) Se crece, sin embargo” (LEM-2, 200). De manera que la autora remarca cierta distancia con esta concepción literaria. Considerar la literatura un refugio, refleja una actitud timorata ante la vida. Es el miedo a la vida que siente Prim, para quien vivir implica una mínima intervención en el mundo:

caminando muy despacio, con sigilo, por no sobresaltar lo posible, lo que aguarda, por no romper nada de lo que brilla, por no hacer daño, por no empujar a nadie y también, sí, por miedo. (LEM-2, 201).

En la segunda sección, “La introversión, el hueco”, reflexiona sobre lecturas de la novela que se hicieron y sorprendieron a la autora:

Sergio Prim no conocía el estado de la cuestión. Sin embargo, según supe luego a través de cartas llegadas a la editorial, algunas personas encontraron en Prim un introvertido que, a su manera, salía del armario dándoles así ánimo para sobre llevar su pequeña diferencia. No fue un objetivo buscado, no hubo mandato de representación en la escritura sino semejanza o proximidad. (LEM-2, 202).

Matiza que “el hueco” no es solo privativo de aquellos que se identifican con el temperamento de Prim, esa “pléyade de introvertidos”, sino que aspira a ser más que un símbolo: “La imagen de un hueco tiene, lo sé, algo simbólico. Recuerdo, sin embargo, a Sergio Prim aferrándose a su descripción material” (LEM-2, 203). De hecho, en la interpretación semántica que hemos referido el hueco rebasa la categoría de símbolo al formar parte de una alegoría y al identificarse con un estado psicológico e inmaterial como el de la lectura.

La sección tercera, “La realidad”, alude a cómo la mayoría de las lecturas de la novela ignoran que uno de los propósitos de la novela es oponer un relato, el hueco, a “la realidad”:

Supongo que algún día quise que *La escala de los mapas* no fuera sólo un refugio. Que usted no dejase pasar a la realidad sin preguntarle antes quién la enviaba, qué pretendía, por qué insistía en comportarse de una sola manera. Que usted y yo, incluso, no nos perdiéramos la pista mientras tratábamos de

encontrar formas de plantarle cara, de generar otros comportamientos. Pero los libros hacen su camino. (LEM-2, 204).

Así, se afirma que el hueco no es “una armadura para enfrentarse a la realidad (...) [sino] un lugar en el que la realidad ha confinado a Prim” (LEM-2, 203). Esta lectura de la novela constituye una de las intenciones que la autora reivindica, a pesar de que comprende que las interpretaciones se suceden y dependen de su contexto: “Pero los libros hacen su camino” (LEM-2, 204).

En nuestro análisis de los tropos, hemos identificado un recurso recurrente que estructura la trama, la personificación de la realidad a través de una mujer que se le aparece constantemente, que persigue, a Prim hasta que logra vencerla cuando renuncia a su trabajo, a todo aquello que lo aliena. Por eso, creemos posible incluir la lectura que propone la autora en su epílogo porque se articula semánticamente a través de la personificación.

En la sección cuarta, “Un abrigo”, propone que la ficción es “una clase de verdad que necesita un nombre. (...) Un tiempo que cuenta.” (LEM-2, 204). Pero esa verdad, la de la ficción, requiere de una instancia narrativa y determinar quién es el narrador, puede condicionar la lectura. Se plantea como dilema irresoluble, mediante una concatenación de interrogaciones retóricas, cuál es la voz narrativa que prevalece en la narración:

¿Quién responde, quien vive en el nombre de aquella cuyas palabras nos llegan a través de un aquel masculino y tan, digamos, ligeramente acaparador como esa voz de Neruda que no tuvo reparo en escribir: “déjame que te hable también con tu silencio”? ¿Existe o fue sólo una suposición? (...) ¿Es Prim una creación de Maravillas Gea, esa mujer de cuello largo que estaba sentada en el sillón que heredó de sus abuelos cuando todo empezó? Si así fuera, ¿esa mujer existe o es, a su vez, una creación de la esfumada? (LEM-2, 205).

Las dudas certifican la dificultad o imposibilidad de asignar un papel predominante a las tres instancias narrativas principales: el protagonista y narrador, Prim; la narradora y personaje testigo, Maravillas, y, la narrataria, Brezo. En el primer capítulo, Maravillas cede su voz a Prim, “Sergio Prim no mentía porque yo soy Sergio Prim”. Esta paradoja la hemos interpretado como falacia, postulando que es Sergio Prim el narrador principal que incorpora la voz de Maravillas.

Sin embargo, el epílogo plantea la hipótesis de que la voz principal sea de Maravillas, “¿Es Prim una creación de Maravillas Gea?”. Incluso, ya que, tanto Maravillas como Prim

podrían contenerse simultáneamente a través de la paradoja, podría darse el caso de que fuera Brezo, la narrataria, quien cediera su voz y su punto de vista a los narradores para contar la historia: “¿es Brezo, quizá, la verdadera carta robada de esta historia?” (LEM-2, 205). Al desdibujar los límites diegéticos entre narrador y narratario la novela muestra las posibilidades de la ficción en tanto que “verdad distinta”, ya que se trata de la intersección entre distintas voces y puntos de vista.

Por último, la sección titulada “Continuidad de las lámparas” remite inequívocamente al cuento de Cortázar, “Continuidad de los parques”, que constituye una referencia intertextual ya mencionada a propósito de las metalepsis.

De nuevo la vivencia autobiográfica es materia de reflexión, por eso se incluye el recuerdo de la publicación de la novela, de la primera novela publicada de la autora:

Del manuscrito original quité bastantes páginas. Recuerdo los ojos que lo vieron cuando solo eran folios unidos por un alambre en espiral, las cartas enviadas a las editoriales, el aval de una autora, el informe que aseguró que no se vendería, el veredicto final del editor. Recuerdo a mi hermana Miriam, el dibujo que quedaría unido a las palabras, la crítica de un crítico llamado Rafael, el asombro de que el libro estuviera sucediendo³⁴. (LEM-2, 206).

Se cita una experiencia de lectura que marcó a unos lectores, quienes a su vez la compartieron con la autora:

Hace poco, al final de la presentación de otro libro, se me acercaron V. y J. Me contaron que se habían alejado y que un día V. había encontrado en su buzón un ejemplar de *La escala de los mapas* con esta dedicatoria: “Yo no soy Sergio Prim”. V. leyó la novela y volvieron a estar juntos. (LEM-2, 206).

Reaparece la idea de que “Las novelas no nos pertenecen”, sino que son los lectores quienes asignan un sentido que escapa muchas veces a la intención del autor y también vuelve a recordarse que “Este epílogo está escrito, en cambio, cuando ha pasado el tiempo”. El propósito que la autora tuvo: “Sé que quise escribir con delicadeza, sé que quise pensar que las palabras podrían recomponer nuestros pequeños sueños destrozados pues, para los grandes, las palabras no bastan” (LEM-2, 206), tal vez no pudiera ya suscribirlo: “Redimir,

³⁴ El aval de la autora fue el de Carmen Martín Gaité, cuyo nombre aparecía en las fajas de los libros de sus primeras ediciones. El editor que publicó el libro es Jorge Herralde, director de la editorial Anagrama entonces. El crítico era Rafael Conte. Su hermana Miriam, la persona a la que dedicó la novela.

librar de cargas, de sujeciones es un propósito espléndido; sin embargo, casi nunca se cumple a través de una historia” (LEM- 2, 206).

Entre los textos que conforman el paratexto, considero relevante la contraportada ya que la autora admite ser la responsable del texto en “un ochenta por cien”, mientras que el resto lo atribuye al editor. En su caso, reconoce: “procuro dar alguna indicación más, que no sean meros textos comerciales sino que también puedan sacar la novela de las pautas generales en las que se las suele leer, y sugerir algunas de las pautas de lectura que me gustaría generar”³⁵. Por lo tanto, incluyo la contraportada como paratexto, porque Belén Gopegui admite parte de su autoría.

En la contraportada se advierte al lector de cuál es el dilema que va a desarrollar la trama: “Si el amor platónico dice sí...”. Es decir, qué sucede cuando se cumplen los deseos, uno de los principales temas de *Ana Karenina*. También se alude a la historia, “Sergio Prim, geógrafo de profesión, ha visto cómo su sueño de amor por Brezo Varela se cumplía y ha sentido pánico.” y al meollo de su argumento, “A lo largo de la novela buscará un hueco, un punto de quietud, una zona exenta de preocupaciones.”. Naturalmente, ese hueco, impreciso, sólo puede revelar su sentido a través de la lectura. La interpretación que se propone de la escala como “modo según el cual los otros establecen relaciones de semejanza, distancia o proximidad” resulta útil para interpretar la metáfora otra metáfora que se propone como recurrente.

Sintetiza el propósito de la novela del siguiente modo: “la historia del miedo a ser amado y su metáfora, pero (...) también una reflexión sobre la diferencia entre las cosas que ocurren en el espacio y aquellas otras que suceden en el tiempo.” Y es que, como hemos analizado, el verdadero tema de la novela es indagar acerca de la esencia del hecho literario, fenómeno que sucede al margen del espacio —por eso es un hueco en el espacio— pero requiere tiempo.

Finalmente, se adhiere a “cierta concepción de la literatura como arma blanca capaz de hacer una hendidura en el aire, en los movimientos, en nuestra percepción del mundo.” La

³⁵ Son declaraciones de la propia autora al responder a un breve cuestionario que le dirigí e incluí en la TFM que presenté en la UNED, sobre su obra narrativa en el año 2012. (Vid. anexo 8.1.1.).

identificación de la realidad como ficción alienante que “persigue” al personaje que la detecta tendría que ver con esta concepción de la literatura como “arma blanca”. Sin embargo, el uso de una enigmática personificación de la misma no permite una identificación tan evidente, con lo que puede pasar desapercibida la intención combativa que se declara en la contraportada. De hecho, el proceso indagatorio que lleva a Prim a transustanciarse en materia literaria sí resulta muy obvio. En cambio, la identificación de la literatura como forma de conocimiento es un propósito no explicitado que sí creemos logrado: a partir de ese original recurso que hemos denominado las metáforas “científicas” y, por supuesto, a través de la integración de múltiples referencias intertextuales.

Es significativo que el texto de la contraportada de la edición ampliada de 2018 incluya dos advertencias fundamentales al lector de hoy. Por un lado, le advierte de la inclusión de un epílogo, “Esta edición incluye un epílogo al hilo de los veinticinco años transcurridos desde su publicación” (LEM-2), y por otro, selecciona la principal diferencia entre el año de su publicación y el año de su edición ampliada: es una novela “*procedente de un tiempo en que internet era un proyecto en ciernes*” (LEM-2).

RP. II. Aspectos architextuales

Los rasgos más destacables en cuanto al género serían dos: el notable lirismo que impregna la prosa y el procedimiento metaficcional que articula su estructura. Por eso, como proponen García Berrio y Huerta Calvo, podríamos considerarla una novela lírica ya que es cierto que se observa una “reducción al punto de vista de la subjetividad, al yo-lírico” (2009, pág. 195).

RP. III. Referencias intertextuales

No es posible obviar la abundancia de referencias intertextuales. La justifica internamente el narrador al citar un fragmento del cuento de John Cheever, “El nadador”, para proponerlo metafóricamente como ejemplo de una actitud vital. Del mismo modo que el personaje del cuento se propone volver a casa bañándose en todas las piscinas que encuentre en su camino, Prim se sumerge en los libros:

Brezo –te hablé-, ¿conoces la historia de aquel individuo que encontró un circuito formado por todas las piscinas del mundo?: “Fue entonces cuando se le ocurrió que si atajaba por el sudoeste podía llegar a su casa nadando. (...) Le parecía ver, con ojo de cartógrafo, aquella línea de piscinas, aquella corriente

casi subterránea que se curvaba atravesando el condado. Había hecho un descubrimiento, una contribución a la geografía moderna, le podría el nombre de Lucinda, en honor a su esposa.” Es *El nadador*, un cuento que traje conmigo para que me diera fuerzas. (...) Brezo, (...) mira cómo quiero perderme en todas las palabras, historias de otros, cómo quiero que sepas que el hombre nunca – o casi nunca— vive donde está viviendo. (LEM, 130).

Desde la lectura se llega a la escritura, y “las palabras de otros” aparecen de manera explícita mediante citas más o menos extensas o a través de citas implícitas, más sutiles (como mencionar un personaje, un título, unos versos, o, sencillamente, dejar que aflore el tono o el estilo de un poeta, por ejemplo).

De entre las citas literarias más significativas para entender el sentido de la novela destacaríamos *El nadador*, *Ana Karenina* y *Ada o el ardor*, novelas que lee Prim durante su estancia en Alnedo.

Durante su convalecencia en Alnedo, un Prim febril se pasa los días leyendo *Ana Karenina* y su lectura se mezcla discursivamente con la narración mediante el estilo indirecto libre, de este modo se subraya diegéticamente la indistinción entre realidad y ficción, al no distinguir formalmente entre los dos niveles narrativos:

Degusté el café en un cacillo metálico –me calentaba las manos-, abrí un libro, la tarde iba cayendo. En la habitación de al lado se oían fragmentos de canciones que la muchacha sopesaba con exhaustividad: polkas, habaneras, bolseros. Ana Karenina, llorosa, acababa de enviarle una nota y acto seguido un telegrama a su amante. Sergio Prim estaba leyendo. (LEM, 127).

Es muy significativa esta lectura porque en la novela se desarrolla una idea que Prim sintetiza como: “los sueños definitivamente consumados causan dolor” (LEM, 92). Esta idea está tomada de *Ana Karenina*, con relación al personaje de Vronski³⁶, su amante.

Otra de las citas explícitas más extensas y fecundas es la de la novela de Nabokov, *Ada o el ardor*:

“No los golpes recurrentes del ritmo, sino el vacío que separa dos de esos golpes, el hueco gris entre las notas negras, el Tierno Intervalo. La pulsación

³⁶ “En cuanto a Vronski, a pesar de la realización de lo que había deseado tanto tiempo, no se sentía totalmente feliz. No tardó en darse cuenta de que el cumplimiento de su deseo solo le había proporcionado un grano de la montaña de felicidad que había esperado. Esta constatación le demostró la eterna equivocación de quienes esperan encontrar la felicidad en el cumplimiento de todos sus deseos.” (Tolstoi, págs. 577-578).

misma no hace sino recordar la pobre idea de medida, pero entre dos pulsaciones acecha algo que se parece al verdadero Tiempo. ¿Cómo puedo extraerlo de su hueco delicado? El ritmo no debe ser ni demasiado lento ni demasiado rápido. Un golpe por minuto deja muy atrás mi sentido de la sucesión, y cinco oscilaciones por segundo constituyen un borrón inaccesible. El ritmo espaciado disuelve el tiempo, el ritmo apresurado lo expulsa. Que me den, pongamos, tres segundos; entonces podré hacer estas dos cosas: percibir el ritmo y sondar el intervalo”. (LEM, 120-121).

La cita anterior, incluida en *La escala de los mapas*, procede íntegramente de *Ada o el ardor*, y desarrolla una metáfora sobre el tiempo basada en el ritmo musical. Es muy importante la aparición del concepto de hueco en el sentido que le da Prim, y que el narrador de *Ada o el ardor* —Van Veen en este fragmento— define en los siguientes términos:

¿He hablado de un hueco, de un agujero sombrío? Pero eso no es sino el Espacio, el traidor, que vuelve por la puerta trasera, con su péndulo, mientras yo busco a tientas la significación del Tiempo. Lo que me esfuerzo en captar es precisamente el Tiempo, que el espacio me ayuda a medir. (Nabokov, 1986, pág. 439).

La relación del hueco con el espacio molesta al narrador, porque lo que le interesa no es el espacio, sino indagar sobre “la esencia del Tiempo” (Nabokov, 438). La novela de Nabokov cuenta la historia de amor incestuoso entre sus protagonistas, los hermanos Van Veen y Ada. En ella destacan el erotismo y el paso del tiempo como temas recurrentes. Precisamente la importancia del tiempo, la significancia de lo rememorado, de lo imaginado, de la materia del relato como forma de pervivencia, se desarrolla explícitamente mediante extensas digresiones en el capítulo primero de la cuarta parte, a la que pertenece el fragmento citado. No es de extrañar, pues, que esta sea la novela objeto de atenta lectura de Prim durante su primera estancia en Alnedo. Prim se dirige al protagonista de esta novela como a un narratario más:

Mi querido Van Veen, cuánto le agradecí aquellas hipótesis. Usted quería fijar primero el hueco gris entre las notas negras, y era como si un genio hiciera el trabajo de campo en mi lugar. Una vez recogida la información, precisadas las posiciones, usted se aproximaría al objeto estudiado como a un cáliz del cual extraer esa sustancia mística: el Tiempo. Luego aparecería yo, con mi gabán, mis manos de ilusionista tímido: “Por favor, ¿me autoriza a quedarme dentro de su cáliz?”, le preguntaría. Y es que a mí no me interesaba sondar el intervalo sino habitarlo, pasar dentro de él minutos o meses de mi vida, ser su guardés. (LEM, 121).

Los elogios dirigidos a la novela, “el texto de Nabokov poseía un atractivo especial: su calidad concreta” (LEM, 121), suponen un reconocimiento muy claro de la deuda que tiene con ella. Al mismo tiempo, el hecho de que Prim desdeñe “sondar el intervalo”, porque prefiere “habitarlo” implica cómo el personaje trata de ir más allá: vivir solo en un presente intemporal, no dar cuenta de él. Al fin y al cabo, la novela de Nabokov muestra que solo el pasado perdura en forma de narración que puede leerse desde el presente y que este es lo que no permanece. En cambio, Prim aspira a vivir solo en el presente y es cierto que lo logra: a costa de convertirse en personaje. Su logro metadieético no le permite abandonar la representación de la realidad, al revés quedará confinado a ella. Prim encarna de un modo absoluto la posmodernidad y su superficialidad.

Ya hemos señalado que Prim se enamora de Brezo al escuchar cómo “defendía con pasión las propuestas de Zelinsky” (LEM, 24). Wilbur Zelinsky fue un destacado geógrafo norteamericano, presidente de la AAG (Association of American Geographers) durante 1972 y 1973, cuyos artículos pioneros en la reivindicación de la mujer dentro de la geografía contribuyeron a impulsar el enfoque feminista en los estudios geográficos³⁷. En sus artículos se había preocupado de la escasez de mujeres en la geografía o había criticado el argumento de la innata habilidad espacial de los chicos frente a las chicas, por ejemplo. Es lógico, pues, que Zelinsky sea un autor de referencia para Brezo. Además, la identificación de Brezo con la geografía radical se deduce por su conocimiento de la revista norteamericana de geografía *Antipode*. En concreto llega a citar “párrafos enteros del primer manifiesto publicado en *Antípoda*, una herrumbrosa revista de geografía radical” (LEM, 24). Brezo, por su parte, sintetiza el contenido del artículo del siguiente modo: “Los estudios geográficos pueden contribuir a la destrucción del sistema (...) no sólo a través del diagnóstico de los desajustes socioespaciales, sino también proporcionando instrumentos para corregirlos, de forma revolucionaria” (LEM, 24).

Es significativa, sin embargo, la opinión de Prim respecto a estas referencias. Sobre Zelinsky, comenta el narrador que era “el responsable de frases tan *desvergonzadamente cursis* como ‘el geógrafo debe ser arquitecto de utopías’” (LEM, 24). De manera que, para

³⁷ A juicio de Ana Sabaté Martínez, también la revista *Antipode* incluía artículos, a principios de los setenta, donde se desarrollaba la necesidad de un enfoque feminista. (Sabaté Martínez, 1984).

Prim, la declaración idealista “arquitecto de utopías” es, básicamente, una sentencia “curiosi”. La revista *Antipode*, no es más que una “herrumbrosa revista de geografía radical”, es decir, oxidada, anticuada: obsoleta. También le suscita desconfianza esa mención al “sistema” contenida en el párrafo que cita Brezo, cuando apostilla: “destrucción del sistema (qué sistema, por Dios santo, qué sistema)”. Tal vez, porque Prim, quien encarna todas las contradicciones de la posmodernidad, no percibe siquiera que exista un “sistema” que deba ser destruido. La contradicción del personaje estriba precisamente en que Brezo le atrae porque representa aquello que él no es capaz de suscribir: el ideal revolucionario.

Las menciones a “las fiestas del *faubourg* Saint Germain”, al “vestido como de mariposa de la duquesa de Guermantes” que remiten a las novelas de Marcel Proust, se producen en el contexto de una noche en que Brezo le presenta a Prim a sus amigos y él, ebrio por el alcohol, identifica a una “chica de terciopelo” a la que imagina “lectora y voraz”. La ambigüedad de la situación permite sugerir que se trata de una alucinación o fantasía de Prim, quien proyecta en una mujer ficticia sus deseos eróticos, sublimando la realidad hasta volverla imposible. No es casualidad que Prim se identifique con Odette y se pregunte si Brezo conocería “la tragedia de Swann”:

Tal vez no supieras que ese hombre sucumbió a la negativa, sólo a la negativa y a los celos. Brezo, ¿pero no te das cuenta de que es mi negativa lo que te pierde? Yo soy el amor de Swann, me llamo Odette, soy la amante vulgar que se negaba. Acabaré hablándote de la televisión, de mis dolencias ínfimas, de mi muy exaltada vanidad. Pasará el asombro de tenerte y me oirás renegar de los osos polares. (LEM, 98).

Si los discursos de geógrafos separan a los personajes, el discurso amoroso contenido en los versos de Cernuda, servirá como referencia intertextual recurrente. Y por eso aparece una cita explícita de un poema cuando Prim le enseña a Brezo un ejemplar concreto de la obra poética de Luis Cernuda:

Incluso le mostré *La realidad y el deseo* en una edición muy gastada de cuya página 247 sobresalía un trozo de papel amarillento a modo de señal. Abrió el libro, perpleja; yo le pedí que leyera el poema titulado “El sino”: “El alma en armonía, a solas / quiere vivir junto a lo amado, / con el silencio que una rosa / se entreabre en su ramo. / El alma en desacuerdo, a solas/ debe morir junto a lo extraño, / con el silencio que una rosa / se deshoja en su ramo.” Completamente inútil. Brezo se entreabría y se deshojaba en mi isla desierta. Brezo creía. (LEM, 30).

Se trata de una cita extensa que indica cuál es la posición de los amantes frente al amor. Prim se identifica con una visión lírica y desengañada del amor, la que hace referencia a su inevitable “sino” o final de soledad. Otras referencias cernudianas son menos explícitas: “Vino el deseo, ángel aferrable y desnudo” (LEM, 86) remite al verso: “En esa gran región donde el amor, ángel terrible” del poema “Donde habite el olvido”. El deseo erótico como vivencia dolorosa es uno de los temas que recorren la poesía de Cernuda, y este poema es uno de los más conocidos por ello. Vuelve a citarse el mismo poema, al afirmar: “La esclavitud: esa que leímos en los poemas de adolescencia, esa que no llegamos a sentir del todo en la juventud” (LEM, 156). Versos del mismo poema de Cernuda expresan la idea de la dependencia amorosa como esclavitud: “Allí donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,/ Sometiendo a otra vida su vida”.

No sorprende que Prim haga suyas las reflexiones de Bernardo Soares, heterónimo de Fernando Pessoa, a propósito de una visita a la oficina a una hora infrecuente para describirla como “el hogar, es decir, el lugar en el que no se siente” (LEM, 84). Al fin y al cabo, Prim también es un ser desdoblado –personaje y narrador- atribulado por un trabajo que considera alienante e improductivo.

Otro poema citado por Prim pertenece a Leopoldo María Panero. Se trata de “Pavane pour un enfant défunt” (Panero, 1986, págs. 118-119), rememorado en un momento de desconsuelo, tras su primera visita a Maravillas Gea:

Porque a veces no basta con mirar la tela de un abrigo sino que uno necesitaría darse de baja de esta representación mientras el telón cae y uno se recita el principio de aquel poema: “Se diría que estás aún en la balaustrada del balcón, mirando a nadie llorando”. (LEM, 165).

Precisamente, a la salida de esa misma entrevista, Prim afirma: “Al salir del portal y entrar en la calle vi mi sombra ascendiendo. No el espesor oscuro de la noche sino mi sombra, la que proyectaban los faroles, mi sombra sublevada retrepándose por la acera, cogiéndome de las solapas, y yo estaba en sus manos” (LEM, 166). Esta personificación de la sombra que lo persigue parece inspirada en el poema de Rosalía de Castro, “Negra sombra”, en la que también se plasma la desolación absoluta del sujeto poético.

La mención explícita a Cortázar es significativa. Del mismo modo que el amor surge debido a un encuentro azaroso, Prim espera reencontrarse con ella tras la ruptura, temiendo

que, como en el cuento “Manuscrito hallado en un bolsillo”, ese reencuentro deseado no llegue ya a producirse:

Brezo, piano mío, te callarás y entonces Madrid será infinito, laberinto sin puertas, y no volveremos a coincidir. Yo esperaré en vano a la entrada de los lugares públicos, en vano me sentaré a la puerta de las cafeterías, visitaré en vano parques, jardines, paradas de autobús. En vano, en vano, no nos veremos nunca y un cuento de Cortázar será la vida: dedicaré yo diez, cien, mil días a las casualidades pero nunca más en el metro, bajo el aire, en el cuerpo, volveremos a coincidir. (LEM, 177).

El cuento “Continuidad de los parques”, con cuyo título juega en la quinta sección del epílogo, le sirve para señalar el juego metaficcional como un elemento clave de la novela.

Prim recuerda un verso de Miguel Hernández de *Cancionero y Romancero de Ausencias* (Hernández, 2006, pág. 755): “El hombre no reposa, quien reposa es su traje” (LEM, 206). En una ocasión en que somnoliento y exhausto por pasarse la noche trabajando y, tras hablar con Brezo, vuelve a salir a la calle. Significativamente es un poema que invita a la actividad humana entendida no como trabajo alienante sino como forma de progreso, de avance. Poco después, Prim se decidirá a abandonar el gabinete para retirarse a escribir en Alnedo.

En el epílogo, la intertextualidad es aún más explícita puesto que se incluyen citas en letra cursiva de: versos de sendos poemas de Emilio López Leiva y Álvaro García Santa-Cecilia, un fragmento de un ensayo de Iris Murdoch —*La soberanía del bien*— y unos versos traducidos de una canción de Bob Dylan —“Girl from the North Country”—. Otras citas no aparecen en cursiva, sino que se incluyen al mencionar a su autor, es el caso de Collingwood, Anne Michaels y Santiago Feliu.

En cambio, muchas referencias se detectan implícitamente de un modo más sutil. La percepción distorsionada de la realidad, le sugiere que las palabras de Brezo son “como un trozo de galleta en el bosque de Alicia” (LEM, 65) procede de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. O la referencia al soneto de Garcilaso de la Vega, “Oh dulces prendas, por mi mal halladas”, cuando se afirma: “Brezo, cuando la pasión termina, se repliega en objetos: prendas, regalos cartas.” (LEM, 91).

La mención fáustica a Mefistófeles contiene una referencia inequívoca a los conocidos versos shakesperianos de *Ricardo III* —“mi reino por un caballo”— cuando Prim

impreca: “Mefistófeles, dije, ven aquí: mi reino y mi vida por un sitio donde la sensación generosa posea tanta o más consistencia que el acto insuficiente” (LEM, 96). Del mismo modo, menciona el título de la comedia shakespeariana, *Trabajos de amor perdidos*, inserta en el discurso del narrador sin más: “No se trataba de la primera conversación. No sería la última. ¿Piensan, tal vez, que tuvo alguna importancia? Trabajos de amor perdidos, créanme.” (LEM, 99).

Las referencias al Ulises homérico surgen cuando Brezo rompe con Prim y él se identifica con la Penélope que va a esperar su regreso: “Yo tejía sueños, Sergio-Penélope, y los destejía solo. Entonces se te vio desembarcar. Eran tus pies, era tu tripulación descendiendo a los muelles de mi Ítaca pobre” (LEM, 160).

Otra posible referencia es la equivalencia entre el hueco, en tanto que “guarida” como se señala en el epílogo, con el “escondite” de “Mi hermana Elba” de Cristina Fernández Cubas. Al respecto, no hay que olvidar que la autora llega a lamentarse respecto a *La escala de los mapas*: “De este libro, sin embargo, se ha leído sobre todo el escondite, lo leen sobre todo quienes siguen buscando el escondite” (Gopegui, 2002, pág.198).

Otras referencias intertextuales no proceden de textos literarios. Por ejemplo, cuando el padre de Brezo le pregunta a Prim “¿Sabe usted a qué obedece el interés súbito de mi hija por los preceptos de Euclides?” (LEM, 105), se sugiere que podría deberse al tratado del eminente matemático griego sobre el punto. Prim suele identificar el hueco con el punto. Considerado desde un punto de vista matemático, geométrico, puede considerarse una aproximación al mismo concepto que plantea Prim: “Se trataba de un epígrafe dedicado al punto: ‘Límite mínimo de la extensión, que se calcula sin longitud, latitud ni profundidad.’ Tal vez el hueco fuera eso, proponías, un círculo despojado de latitud” (LEM, 106).

No es la única cita referida al punto. También se incluye una de San Clemente de Alejandría que incide en la misma idea: “Si se abstraen de un cuerpo sus propiedades y sus dimensiones, queda un punto que tiene una posición; si se despoja de la posición se alcanza la unidad primordial (Stromata)” (LEM, 116).

Para justificar que el saber científico no es independiente de otras formas de conocimiento cita a Albert Einstein: “No puedo demostrar que la verdad científica deba concebirse como verdad válida independiente de la humanidad” (LEM, 224-225).

Por último, las menciones a imágenes de pintores como Mondrian (LEM, 123), Chagall (LEM, 141) y J. Vermeer (LEM, 216) contribuyen a aumentar las referencias intertextuales que no son exclusivamente literarias.

3.2. *Tocarnos la cara.*

La novela *Tocarnos la cara* fue publicada por primera vez en 1995, en la Editorial Anagrama. Utilizo las siglas TC para referirme a esta edición.

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

A principios de año, Simón Cátero, director de la academia de teatro La Tempestad, propone a cuatro alumnos suyos —Ana Hojeda, Íñigo Martínez, Óscar Azores y Sandra— formar parte de un nuevo proyecto teatral: El Probador. Se trata de una fórmula basada en sesiones únicas en las que la representación funciona a modo de “espejo del probador” que puede ayudar al espectador a reconocer su “fantasía”. El grupo alquila un estudio para preparar sus actuaciones y ensayos, tarea de la que se encarga Sandra, la narradora. Al amigo de Simón, Pedro Alexéi, le asignan la función de buscar clientes.

Tras un primer ensayo, empiezan las funciones. Simón analiza, orienta, corrige a sus alumnos. Pero Íñigo y Sandra creen que su implicación en el proyecto no es suficiente. Simón les entrega una carpeta con unos documentos de los que se hace cargo Sandra, quien los estudiará durante unas vacaciones a finales de junio en Irún. La carpeta contiene sobre todo la correspondencia entre Simón y su maestro, José Ángel Espinar.

En septiembre, Simón accede a presentar El Probador a un público restringido, pero el acto acaba siendo una reunión de amigos. Poco después, el grupo del Probador es invitado a la inauguración del proyecto de Fátima Uribe, la exmujer de Simón, quien ha rehabilitado unas cocheras para acoger su N.I.T. (Nuevo Instituto de Teatro). Sandra, que ha espiado a Simón, consigue que este confiese que montó el Probador para llamar la atención de Fátima.

En diciembre, el grupo empieza a disolverse: Íñigo anuncia que se retira para dedicarse a su propio grupo de teatro, Óscar dirigirá un proyecto que le ha ofrecido Fátima Uribe, y Ana abandona el Probador, tras aceptar el fracaso de su relación con Simón. Pedro, quien se marcha a Rusia porque se está muriendo, se despide de Sandra y le regala su buhardilla. Al acabar la Navidad, Simón llama a Sandra para limpiar la buhardilla de Pedro. Acaban pasando la noche juntos. El grupo se disuelve definitivamente y Simón vuelve a abrir su academia.

Finalmente, Simón tomará la palabra para justificarse. El último capítulo funciona como epílogo que constituye una réplica del protagonista a la historia narrada por Sandra.

CS. II. Personajes

El protagonismo absoluto de Simón se subraya con su aparición tardía en la historia. Él es quien aglutina al grupo de alumnos que se unen para evitar que desaparezca su academia, La Tempestad. Simón no es solo un profesor de teatro, elige a sus alumnos como el maestro a sus discípulos y estos, a su vez, se sienten elegidos:

De los alumnos de Simón se decía, en efecto que eran casi invulnerables, no por perfectos o poderosos sino como los son los pródigos, los repartidos, quienes tienen su peso diseminado entre los seres y obran por algo que les es ajeno, y lo llaman teatro o instinto de no poseer. (TC, 20).

Como mentor, asume un magisterio basado en el método socrático: diálogos en los que el maestro cita a su vez al suyo —como Platón transcribe a su maestro Sócrates—. Un Juan de Mairena cuyas clases se basan en la horizontalidad:

Es cierto que yo no distingo entre alumnos oficiales y libres, matriculados y no matriculados; cierto es también que en esta clase, sin tarima para el profesor ni cátedra propiamente dicha (...), todos dialogamos a la manera socrática; que muchas veces charlamos como buenos amigos, y hasta alguna vez discutimos acaloradamente. (Machado, 2006, pág. 2011).

Un maestro que niega serlo y, en cambio, sí reconoce al suyo: José Ángel Espinar. También Juan de Mairena, profesor de retórica, citaba a su maestro Abel Martín (Machado, 2006, pág. 2031). Pero a Simón lo distingue su vanidad y su “coquetería” (TC, 222) la clara conciencia de su capacidad de seducción, de ser un don Juan, aunque “a diferencia de otros donjuanes, Simón no engañaba para ocultar, sino para exhibir su engaño y que la mujer en cuestión se viera en el deseo de redimirle” (TC, 26).

En el capítulo final, Simón Cátero se identifica con Próspero, el protagonista de *La Tempestad*, y admite que todo ha sido una compleja estrategia de seducción para atraer a su examante, Fátima Uribe. Presume de haber sido un demiurgo capaz de crear un “hechizo”: el Probador. Aunque, a diferencia de Próspero, a quien impulsa el deseo de justicia, a Simón lo mueve el deseo de “venganza sentimental”. Sus maniobras son contrarias a los principios que suscribe. Adopta una conducta cínica de la que afirma arrepentirse. Por eso, la

declaración final que ocupa el último capítulo es un “acto de contrición pública” donde confiesa:

Mi error. Yo tuve en las manos lo necesario para perseguir el “como si” de Espinar. Tuve, y es lo más difícil, un movimiento extensivo, la repercusión de unos seres en otros cuando actúan. Lo puse al servicio de mi deseo. Fue mi error. He cometido injusticia contra la ciudad negra y roja porque el deber de un hombre es intentar y no lo hice. (TC, 228).

En este sentido, reconoce esa acusación de traidor que es el relato de Sandra. Aunque se defiende afirmando que en ese proyecto “ha habido alguna ganancia” (TC, 227) y considera que el Probador ha permitido la evolución de los personajes: “No creo equivocarme al afirmar que Ana, Íñigo y Óscar se han acercado a su punto, bien que personal, de elasticidad y dureza” (TC, 227). Pero sabe que ha decepcionado a aquellos más convencidos de la necesidad del proyecto: “José Ángel, Pedro y Sandra: ellos me acusan” (TC, 227).

José Ángel Espinar fue profesor de instituto de Simón. Especialista en los clásicos griegos, es una autoridad en Aristóteles. La reconocida influencia de Espinar en Simón se recoge mediante las continuas citas del maestro y también a través de esas cartas que Espinar y Simón se escriben y transcribe Sandra. Aunque fallecido tiempo atrás —no se concreta cuándo— continúa ejerciendo una influencia decisiva en Simón, quien considera que el proyecto del Probador es idea suya. La resonancia machadiana del personaje es perceptible en su formación, su preocupación ética y estética, la relación con su discípulo, su estilo sentencioso y aforístico. Incluso en el apellido, Espinar, resuena el Espino, el cementerio donde fue enterrada la joven esposa de Antonio Machado, Leonor. De ahí también que la relación con el poeta apócrifo Abel Martín no sea en absoluto descabellada.

Pedro Alexei es el amigo de Simón. Su origen ruso, cuyo segundo nombre revela, lo relaciona con el socialismo soviético que no parece rechazar, sino todo lo contrario: “No soy un exiliado político. Todo lo más, un emigrante. Mi situación allí era difícil a causa de unos motivos. Aquí lo es a causa de otros” (TC, 137). Tal vez sea su condición de extranjero con pasado revolucionario, lo que le permite emular a Simón como mentor, al enseñar a los alumnos a desconfiar de su maestro y avisar a Sandra: “Simón os aprecia (...). / —Yo también le aprecio —dije. / —Entonces no dejéis que os haga daño. Se lo debéis. Todos le debemos eso a las personas que nos importan” (TC, 140).

Pedro reprocha a Simón que desperdicie su talento. También será Pedro quien obligue al grupo a tener claros los fines que persiguen con el Probador. La combinación de Simón y Pedro remite al apóstol y discípulo de Jesús: Simón Pedro. La doble condición de traidor y fundador de la Iglesia puede percibirse en ese par de personajes contradictorios que son Simón y Pedro, porque ambos son los fundadores de un proyecto cuyo idealismo es casi místico.

Fátima es primero Diótima, quien muestra a Sócrates qué es el amor. Así la presenta Simón a Espinar: “He conocido a Diótima, o eso parece” (TC, 112). En cambio, para Pedro es, sobre todo, la “ballena blanca” (TC,139) de Simón, una obsesión peligrosa que lo está conduciendo a la destrucción. Simón confiesa que el Probador fue una estrategia de seducción dirigida a captar su atención. La proximidad de Fátima a los círculos de poder, su afinidad con el sistema se demuestra en la facilidad con la que consigue transformar unas cocheras en un edificio destinado a un proyecto que denomina pomposamente Nuevo Instituto del Teatro (N.I.T). Las fiestas que organiza antes y después de la transformación de las cocheras atraen a gente muy variada —según Óscar, son un “arca de Noé”—, pero indudablemente la singularidad de sus gentes subraya también su capacidad de influencia, su pertenencia a una élite.

Para Ana Hojeda, Fátima es su rival. A Ana le interesa solo Simón, no el Probador. Convierte a Sandra en su confidente. Sus diálogos con ella tienden a un monólogo cuyo tema recurrente es el amor obsesivo que siente por Simón. Su dependencia emocional es observada desde fuera por Sandra:

Dependemos de quien nos corrige. Corrigiendo a Ana, Simón se había convertido en el depositario provisional de su para qué y ahora ella obraba para agradarle, y era al desconcierto por no lograrlo a lo que Ana llamaba desesperanza, peligro, humillación. Solo su propia conducta, creía ella, solo sus fallos de actriz y mujer explicaban el desinterés repentino de Simón, y sufría pero, a la vez, parecía feliz, igual que ciertas personas deben al agotamiento su mejor identidad. (TC, 75).

La actitud de Ana respecto a Simón va más allá de convertirlo en su Pigmalión. Está más cerca de la relación perversa y enfermiza que retrata Cristina Fernández Cubas en “El provocador de imágenes”, donde uno de los protagonistas, en su incesante búsqueda de experimentar emociones, acaba hundiéndose ante el abandono de su amante. Al experimentar

el deseo como relación desigual en la que ella ocupa una posición de inferioridad, es coherente que Ana no sea capaz de dar la réplica a Teodoro, personaje que encarna su propia fantasía: el seductor al que solo le interesa su propio placer y basa en ello su superioridad.

Óscar, junto con Ana, es el otro alumno que no se dedica al teatro. Entró por casualidad en la academia de Simón, por ser un conocido de Fátima. Encarna al integrado en el sistema, ese que Umberto Eco denomina “adaptado”. Se identifica como un “hombre tranquilo” (TC, 178). A pesar de su participación en el proyecto, al final propondrá al resto del grupo integrar el Probador en el N.I.T de Fátima Uribe, lo cual supone una claudicación, negar la posibilidad poética que conlleva el proyecto. No es de extrañar que su relación con Sandra no pase de un fugaz intento.

En claro antagonismo con Óscar, Íñigo sí cree en el propósito del Probador. Intenta vivir profesionalmente del teatro: es miembro de una compañía modesta. Lleva a cabo representaciones al margen del Probador. Es el miembro del grupo más próximo ideológicamente a Sandra. También desconfía de Simón, pero cree que merece la pena intentar que el Probador funcione.

El protagonismo de Sandra se basa en su condición de narradora y observadora del protagonista, Simón. Es quien juzga sus actos a través de la narración, asume el rol de una especie de detective o agente secreto al espiar a su mentor. Narra para saber, del mismo modo que el detective o el agente espían para descubrir la verdad. Sandra es una “vacante” (TC,32), no tiene empleo y cuando consigue uno es por pocos meses. Comparte piso con un amigo y al final tiene que buscar otro. Antepone el propósito del Probador a la posibilidad de vivir de ese proyecto, rechaza así la proposición de Óscar y Fátima, su oferta de una vida “tranquila”.

Aparece fugazmente un personaje colectivo: el “orador”. Articulado discursivamente a través de un monólogo teatral cuyas acotaciones especifican que el enunciador es el “orador”. Sabemos que el orador designa a un grupo de personajes por el contexto. Cuando Óscar propone al resto del grupo integrarse en el proyecto de Fátima Uribe, los demás rechazan su propuesta. La traslación de ese discurso de rechazo aparece puntuada por unas didascalías entre paréntesis en las que el grupo se comporta como una sola persona, un único orador.

CS.III. Estructura

La novela se divide en tres partes señaladas claramente con números romanos sobre una página en blanco. La primera parte está integrada por veintidós capítulos, la segunda por quince y la tercera por nueve. Tiene una estructura interna lineal en la que cada parte se corresponde con la tradicional estructura tripartita de planteamiento, nudo y desenlace.

El planteamiento se desarrolla a partir del segundo capítulo de la primera parte. Un grupo de exalumnos de un singular maestro y director teatral se reúnen para desarrollar el último proyecto creativo que este ha urdido: el Probador. Buscan un local, empiezan ensayos y funciones. Se muestran las dificultades del proyecto y las relaciones entre los personajes. El nudo de la historia se corresponde plenamente con la segunda parte señalada formalmente en la novela. Refiere las dificultades que sufre el proyecto del Probador. El parón de los ensayos durante las vacaciones enfría el entusiasmo de los miembros del grupo. La tercera parte es el desenlace, ya anunciado en el primer capítulo, de la descomposición del grupo y el abandono del proyecto.

Ni el primer capítulo ni el último se integran en la historia. El primero funciona como proemio y el último como epílogo. El último capítulo se corresponde con la voz narrativa de Simón, a diferencia del resto de la novela cuya narradora es Sandra. El capítulo final funciona como respuesta al capítulo inicial.

En el primer capítulo, Sandra inicia su historia con un interrogante, “hay algo que no consigo entender” (TC, 11). La narración intentará dar una explicación a lo incomprensible: “Por eso escribo, supongo, para que la historia pueda desplomarse en mi cabeza como ya lo hizo en la realidad” (TC, 11-12). En el último capítulo, Simón replica a Sandra que su historia solo es una acusación: “José Ángel, Pedro y Sandra: ellos me acusan. (...) Sandra aspira a encontrar en una desbandada un orden, pero de momento, en su historia yo he encontrado una acusación” (TC, 227). Y su réplica es tanto una justificación como un punto de vista necesario para comprender la historia. El hecho de que el texto no integre su alegato al margen de la historia, señalando tipográficamente un epílogo, subraya su integración en la narración. El alegato final de Simón es el contrapunto necesario a la historia de Sandra, una extensa digresión que complementa su historia, y, por tanto, forma parte del relato.

El argumento comprende los dos puntos de vista de la misma historia al incluir ese proemio que explica los motivos de la narradora y el epílogo en el que el protagonista se justifica.

CS.III. I. Orden temporal

El tiempo interno del relato abarca un ciclo completo: un año. Se inicia en enero, cuando los cuatro alumnos de Simón que habían coincidido en su academia de teatro, La Tempestad, se reúnen con él y aceptan su propuesta de participar en un nuevo proyecto: El Probador.

Las referencias temporales a lo largo de la primera parte son escasas e imprecisas. La segunda parte empieza con una referencia precisa, concretamente señala el período de vacaciones de la narradora. También se señala implícitamente la acción narrativa cuando en el capítulo 1, parte II, se afirma que Pedro Alexéi e Íñigo no estarían durante el mes de junio y julio, de manera que, cuando la narradora vuelve a reencontrarse más tarde con Pedro Alexéi, se supone que, como mínimo, es agosto. Cuando se reanudan los ensayos en casa de Alexéi es otoño. En noviembre, el Probador está funcionando y Simón les da sus últimos consejos. Poco después se inauguran las cocheras, el espacio que alberga el N.I.T (Nuevo Instituto de Teatro) de Fátima Uribe. La tercera parte se desarrolla durante el mes de diciembre. Aunque la mención a diciembre es sobre todo un modo de subrayar la desolación por la desintegración del grupo: “Era diciembre y viajábamos hacia una nieve que ya no iba a sorprendernos quedándose tendida sobre el gris sucio de las aceras” (TC, 191).

El final del ciclo y de la historia se señala con la mención a la Navidad: “El final fue bastante rápido. Poco antes de Navidad nos vimos todos en la coctelería” (TC, 195). No se precisa, en cambio, cuándo se produce la entrevista entre Sandra y Alexéi ni el último encuentro entre Sandra y Simón. Se supone que no pasa mucho tiempo, pero es más impreciso.

En el capítulo inicial la narradora anuncia que pretende narrar la historia de un fracaso para poder entender por qué se produjo: “Esta es la historia de un esfuerzo y una desbandada, pero hay algo que no consigo entender” (TC,11). Así que ese “esfuerzo”, la narración del proyecto colectivo de El Probador concluye con un fracaso, “la desbandada” o “el desplome”.

El anuncio del desenlace de la historia, el presente de la enunciación, indican que toda la historia es un *flash back*, es la suma de los recuerdos de la narradora. Esa conciencia de que la historia es sobre todo memoria, aparece en las reflexiones de Sandra: “A veces mezclo los días, no estoy segura de qué cosas sucedieron un lunes y cuáles un viernes, de si el viernes estaba delante del lunes o al revés” (TC, 40).

En cambio, para Simón, uno de sus protagonistas, la historia está bien recordada: “¿Fueron los hechos como los cuenta ella? (...) A lo que iba: Sandra tiene buena memoria. (...) Cuando leo sus páginas, los hechos coinciden casi siempre con mis recuerdos, me parece que el orden es el correcto” (TC,212).

Aunque toda la historia sea básicamente un recuerdo, un *flash back*, se trata de un relato lineal con frecuentes analepsis y algunos casos de prolepsis. La mayor parte de anacronías tienen la función de caracterizar a Simón Cátero, subrayando su figura como la del auténtico protagonista de la historia. Se encuentran analepsis que sirven para contar quién es Simón Cátero (capítulo 3, parte I), cómo se le ocurrió a Simón la idea del Probador (capítulo 5, parte I) y quién era su maestro, José Ángel Espinar (capítulo 15, parte I). En general, se integran dentro de recuerdos, o bien son discursos del pasado que se actualizan a través de las cartas de Espinar, Simón y Fátima.

Las escasas prolepsis también se relacionan sobre todo con Simón. La narradora anuncia que Simón se enfadará con Ana por su actuación con Teodoro: “En un pozo de café está girando el mundo. Óscar se ha marchado. Teodoro sale del edificio. Poco después lo hacen Ana y Pedro Alexei mientras Simón sigue bebiendo y aún no sabe que la actuación de Ana le indignará” (TC, 67). También augura que algo interrumpirá el acto de presentación del N.I.T de Fátima Uribe: “Les vi sentarse en la fila de atrás y pensé en una mano gordezuela, en el grito de un corrido mexicano sin saber que esa noche el grito iba a encarnarse en una garganta más aguda, vejada” (TC, 166).

La única prolepsis que no se relaciona con Simón no es tan explícita y solo se puede reconocer como tal al final de la novela. Se señala una muerte, pero no se indica de quién:

Pues bien: aquí no hubo daños irreparables; todo puede volver a comenzar. Perdimos a una persona, pero eso no fue culpa de la cubierta, la hubiéramos perdido de todos modos y además “perder”, quedarse sin alguna cosa, no es el verbo que conviene a los muertos. (TC, 157).

Sin embargo, al anunciar la muerte mediante la prolepsis, también se subraya la importancia del hecho.

CS.III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

Ya hemos comentado la importancia de la memoria como procedimiento narrativo que vertebra el orden de los acontecimientos, por lo que es lógico que proliferen sumarios de carácter retrospectivo.

Los recuerdos que comparte Simón con sus alumnos le sirven para ilustrar aspectos de esa poética teatral que intentan desarrollar a través del Probador: la historia de cómo se le ocurrió la idea observando a unas chicas a las que él daba clases extraescolares de teatro (capítulo 5, parte I), cómo interrumpió un acto público con un grito (capítulo 8, parte I) o cómo improvisaba monólogos a solas en el cuarto de sus hermanas (capítulo 11, parte II).

Cuando la fuente de los recuerdos no es el propio Simón, el tema también varía. Así, la historia entre Fátima y Simón se reconstruye mediante las cartas que Simón le entrega a Sandra (capítulos 4 y 5, parte II) y a partir de las confidencias de Pedro (capítulo 8, parte II). También la relación de amistad entre José Ángel Espinar y Simón se infiere de las cartas que lee Sandra (capítulos 2, 3 y 4 parte II).

Si los otros personajes comparten recuerdos, el tono es confesional porque el propósito es catártico: Ana comparte con Sandra el recuerdo de un beso de Simón (capítulo 4, parte I) que explicaría la obsesión enfermiza del personaje y Óscar cuenta un enfado con su madre (capítulo 9, parte II) al resto del grupo. En cambio, Sandra repasará acontecimientos de su vida en Zamora —la muerte de sus padres, la hermana que vive en Barcelona (capítulo 10, parte II)— sin compartir esos datos, en un pasaje que constituye una digresión.

Las escasas elipsis atañen a los viajes que realizan Óscar y Sandra. No se relata qué pasa la noche en que Óscar y ella se van a Valencia a ver amanecer. El relato de la ida —que reproduce una conversación entre los dos— no se complementa con un relato del regreso. La elipsis abarca el final del capítulo 13, parte I (amanecer en Valencia) y principio del capítulo siguiente (el anuncio de Simón de que tienen su primer cliente). La indeterminación temporal entre ambos hechos es obvia: no sabemos cuánto tiempo pasa entre uno y otro. Esa misma indeterminación se repite cuando Sandra regresa a Madrid con Óscar de su viaje a Irún. Vuelve a coincidir con el final del capítulo 5 de la segunda parte y el principio del siguiente.

Estas elipsis que tienen que ver con la relación entre Sandra y Óscar contrastan con el relato de dos episodios eróticos protagonizados por Sandra: uno con un conocido, Juan (capítulo 21, parte I), y el encuentro final con Simón, a modo de despedida (capítulo 7, parte III). La omisión deliberada de los encuentros entre Sandra y Óscar puede interpretarse como el deseo de la narradora de borrar ese recuerdo de su memoria, de su relato de los hechos. Acaso porque el desencuentro ideológico final de los personajes pudiera restarles significado, convertir los acontecimientos en irrelevantes o no memorables. En todo caso, las elipsis no parece que persigan tan solo acelerar el ritmo narrativo.

En general, en términos narratológicos los diálogos constituyen escenas que deceleran el ritmo. Permiten articular los conflictos de los personajes y, especialmente en el caso de las novelas que analizamos, suponen un discurso socrático de indagación de la verdad.

Podríamos distinguir dos tipos de diálogos, según aparezca o no Simón. En los diálogos en los que aparece Simón, este asume una posición de superioridad: el maestro que inculca sus enseñanzas, citando a su vez a su propio maestro, indiscutible autoridad en la materia. Serían diálogos socráticos en el sentido de que se proponen una búsqueda de la verdad, en este caso, de cuál debe ser la función del teatro, del Probador. En cambio, en los diálogos entre los miembros del grupo en los que no aparece Simón, prevalece lo personal, la confianza. Sirven, sobre todo, para caracterizar a los personajes y las relaciones que mantienen entre ellos.

Teniendo en cuenta que el asunto de la novela trata de una compañía de teatro que intenta desarrollar una poética teatral innovadora, resulta natural que se integren muestras dramaturgias de su propuesta. Son las sesiones³⁸ o funciones teatrales de El Probador: auténticas escenas en las que el cliente interpela al actor o actriz esperando su réplica. La reproducción formal de estas escenas se caracteriza por el uso de convenciones teatrales y su singular inclusión como modo discursivo distintivo.

³⁸ Dado que el proyecto teatral del Probador se basa en la improvisación, sus obras se caracterizan por la ausencia de texto. No hay un texto, porque el cometido principal del actor es dar la réplica al “cliente”. No hay un espectáculo y un espectador, sino un cliente que solicita un interlocutor —el actor o actriz— que no se limitará a complacerlo sino a cuestionarlo.

Las digresiones de la narradora y de otros personajes que tienden al monólogo, especialmente Simón, no solo ralentizan el ritmo, sino que contribuyen a crear el tono evocador que preside la novela. Estas digresiones son frecuentes en las ocasiones en que Sandra reflexiona sobre los mecanismos de la memoria o cuando se cuestiona la función y utilidad de El Probador.

Las pausas en el ritmo narrativo se introducen al principio de la segunda parte con la reproducción íntegra de algunas cartas o fragmentos de cartas —de Espinar, Simón y Fátima— que lee Sandra (capítulos 2, 3, 4 y 5, parte II). Estas pausas suponen un paréntesis en la novela. Si a lo largo de la primera parte la narración avanza a un ritmo constante; al principio de la segunda, las pausas y digresiones ralentizan ese ritmo. Es significativo que coincide ese momento de la historia con el verano, como si el tiempo estival imprimiera su propio ritmo, moroso y reflexivo, a la acción. En cambio, con el otoño se reanuda la actividad de El Probador. Las pausas desaparecen y las digresiones menguan.

En cuanto a la frecuencia con la que se reproducen los hechos narrados, observamos un claro predominio del relato singulativo que hace avanzar la acción.

Por otra parte, muchos de los relatos iterativos que observamos tienen que ver con actividades del Probador. Las sesiones que se realizan no llegan a detallarse: “El ritmo de las visitas al Probador creció de repente. Apenas hubo tiempo para comentarlas” (TC, 85), “Ana, Íñigo y Óscar tuvieron otras citas distintas, ese fue nuestro lujo, nuestra investigación” (TC, 187). Tampoco se concretan el número de ensayos del Probador. El estudio de las cartas que Simón le da a Sandra implica la existencia de más relatos iterativos, ya que se supone que hay mucho más material que el transcrito por la narradora. Y, por último, el relato de Sandra engloba los ensayos, las funciones, las discusiones con el maestro y el estudio de los textos. Es básicamente un relato iterativo, que comprende una actividad que se repite. Se trata del trabajo productivo, que llena los días, que es memorable.

Este modo de narrar contrasta con el relato singulativo que refiere la contratación de Aníbal Rey. Es un trabajo remunerado pero irrelevante, por eso Sandra solo se refiere a él en el momento de ser contratada o porque pasa sus vacaciones en Irún. Ese trabajo no es un esfuerzo memorable y es un tiempo que se omite.

Como se ha indicado, aparecen dos voces narrativas claramente diferenciadas cuyos discursos se complementan: la de Sandra y la de Simón. Sandra cuenta la historia del Probador y Simón comenta la historia de Sandra. De hecho, la respuesta de Simón a la historia de Sandra se asemeja al esquema básico del Probador: dar la réplica a un discurso que se sustenta en una fantasía errónea. Hay una diferencia notable: los discursos de Sandra y Simón son públicos, mientras que los diálogos del Probador son confidenciales, pertenecen al ámbito de lo privado.

CS.IV.I. Modo (focalización)

Los puntos de vista de Sandra y Simón, al tratarse de los protagonistas de la historia implican una visión interna de carácter variable, según el criterio de Todorov³⁹, ya que son dos versiones sobre los mismos hechos cuyos narradores son protagonistas de los mismos. En realidad, Simón alega que la historia de Sandra es una “acusación” (TC, 227) y su discurso pretende ser un alegato exculpatorio —aunque él lo denomina “acto público de contrición” (TC, 230)— en una muestra de ese cinismo tan particular que define al personaje.

Como predomina el punto de vista de Sandra, podríamos decir que prevalece el de la narradora principal, quien, sin embargo, incluye otros puntos de vista: los relatos cuyos narradores son otros personajes —Ana le cuenta sus sueños o sus recuerdos, Pedro cuenta la historia de Fátima y Simón—, o las cartas de Espinar, Simón y Fátima.

Al reproducir las cartas con otras voces que evocan el pasado de Simón también se opta por un punto de vista variable, porque los mismos hechos —la relación entre Simón y Fátima— son evocados por personajes distintos —Pedro, Simón y Fátima—.

CS. IV.II. Voz narrativa (niveles diegéticos)

Aunque la focalización sea interna, no hay que olvidar que se trata de una historia recordada, de un *flash back*. Sandra se erige como sujeto de la enunciación desde un presente que da por finalizada la historia. Por eso puede aparecer información extradiegética como es

³⁹ Según Garrido, Todorov distingue dos criterios que afectan a la visión narrativa: “1) la unicidad o multiplicidad de las visiones y 2) su carácter fijo o variable (en otros términos, el recurso a una o a varias visiones a lo largo de todo un relato, la presencia de un punto de vista constante sobre los hechos o la aparición de diferentes versiones sobre el mismo o diferentes hechos”. (Garrido,1996, pág.133).

anticipar ese final que se nos anuncia desde el principio: el fracaso del proyecto, el desplome de la cubierta del pabellón deportivo.

En el caso de Simón, como no vuelve a contar la historia, sino solo a comentarla, la suya puede considerarse una voz metadieética que cumple una función explicativa, ya que trata de justificar cómo se llega a esa situación.

CS. IV. III. Trangresiones de la focalización

La introducción de las cartas permite la aparición de narratarios: los destinatarios de las epístolas reproducidas. De este modo, se resaltan las figuras de Simón y Espinar, porque no aparece ninguna carta dirigida a Fátima. El hecho de que Simón regale a Sandra y a Íñigo esos textos, como si los destinatarios fueran ellos, concierne a la esencia misma de la epístola y lleva a Sandra a reflexionar:

Todos hemos tenido en las manos viejas cartas, duras ya por causa del polvo, y nos hemos ruborizado. (...) La carpeta granate, en cambio, no me pertenecía. Por alguna razón, Simón no solo se había deshecho de ella, sino que permitía que la leyéramos Íñigo y yo. Por alguna razón que estoy aún tratando de averiguar. (TC, 108).

La carta, como texto escrito, puede ser leído por cualquiera, no solo por su destinatario. En la novela, Simón elige a Sandra como lectora de las cartas y esta, al incluirlas en la narración, se convierte en narrataria.

CS. IV. IV. Transgresiones del nivel diegético (metalepsis)

El epílogo en el que Simón actúa en un nivel metadieético, por figurar como comentarista de su propia historia, supone un caso de metalepsis. Y aunque su discurso pretende ser una réplica a la historia de Sandra, no es ella su destinataria, sino el lector. Por eso, Sandra aparece en tercera persona cuando Simón declama: “Voy a encender un cigarrillo, porque yo sí fumo. Me ha sido concedida la palabra. No existen los humildes cuando toman la palabra. La vanidad es dar tu versión del asunto. / ¿Fueron los hechos tal como los cuenta ella?” (TC, 212).

Se dirige al lector como el actor a su público. Como un actor que en el escenario no ve a su público, sino solo la oscuridad de la platea —“todo es oscuridad (...) todo es oscuridad

menos ese foco y el brillo de los ojos que esperan” (TC, 217)—. Así, Simón se dirige a un interlocutor oculto, el que está más allá de Sandra y de sí mismo: el lector.

Como un personaje pirandelliano, Simón tiene conciencia de sí mismo, pero carece de voz, ya que solo es un personaje: “Me ha sido concedida la palabra” (TC,212). Debe su voz a un autor implícito que le “concede” la palabra y reaparece justo al final de la novela: “El protagonista va a demandar de Sandra que acepte su presencia. Y si Sandra juzga, con posible razón, que hay un intento esperando, (...) si eso juzga debe levantar los ojos del pasatiempo, aceptar mi presencia, admitir que el esfuerzo se desploma”. (TC, 231). En este fragmento que concluye la novela, la aparición de la tercera persona impide a Simón ser el narrador. Es el autor implícito quien requiere a Sandra, quien comenta la situación: “El protagonista va a demandar de Sandra que acepte su presencia”, situándose en un nivel diegético superior al de ambos personajes.

CS. V. Modos discursivos

Las digresiones aparecen continuamente en forma de relato de pensamiento en los monólogos o lecciones de Simón a sus alumnos y en las reflexiones que los hechos narrados le suscitan a esa narradora que, como un detective, persigue la verdad. Aunque son las cartas y el capítulo final, los textos digresivos que se insertan de un modo evidente y rotundo en la narración.

Se transcriben cinco cartas: tres de ellas de Simón para Jose Ángel Espinar, una de José Ángel para Simón y un fragmento de una de Fátima para Simón.

La primera carta de Simón aparece incompleta. Sandra interrumpe la lectura para reflexionar sobre ello. De este modo se subraya su condición de narradora. En el caso de la carta transcrita de José Ángel a Simón, a juzgar por su contenido y por lo que sugiere la narradora —“parece la última” (TC, 110)—, es una despedida definitiva del maestro.

La segunda carta de Simón a José Ángel se escribe con la conciencia de que su destinatario no podrá leerla, por eso afirma la narradora: “Tras el folio, un sobre dirigido al Hades” (TC, 112). En ella Simón le cuenta a Espinar que ha conocido a Fátima. Tampoco la tercera carta de Simón a José Ángel llega a su destinatario: “En cualquier caso, no voy a enviarle esta carta, usted ya se habrá dado cuenta” (TC, 115). Ambas cartas, por tanto, son

confesiones de Simón hechas con la conciencia de que su único lector iba a ser él mismo. Por eso Sandra afirma: “Por primera vez tuve vergüenza de estar mirando” (TC, 115).

Los fragmentos transcritos de la carta de Fátima dirigida a Simón son un conjunto de reproches cuyo contenido no es sentimental. Es la queja del discípulo que se siente decepcionado con el maestro y por eso afirma Sandra: “me gustaría extraer de las frases de Fátima una característica que la diferenciara de cómo fuimos, hace unos años, tantos alumnos y alumnas de Simón, pero no puedo” (TC, 122).

El capítulo final es una extensa digresión que funciona como comentario de toda la historia. Su discurso es un alegato, ya que afirma que la historia de Sandra es una acusación: “Sandra aspira a encontrar en una desbandada un orden, pero, de momento, en su historia yo he encontrado una acusación” (TC, 227). Admite la versión de Sandra, pero rechaza ser un maestro: “[Sandra] afirma o sugiere que soy un maestro; hasta Pedro lo dice. No es verdad. José Ángel Espinar era un maestro” (TC, 214-215). En cambio, se identifica con Próspero, protagonista de *La Tempestad*. Reconoce que es un manipulador y que su “error” es haber utilizado el proyecto en beneficio propio.

Simón se confiesa públicamente y por eso admite que se trata de un “acto público de contrición” (TC, 230). Como un predicador, porque sube a un púlpito; pero también como un personaje de Pirandello porque tiene plena conciencia de su condición de “protagonista”: “Entonces no olviden que soy el protagonista. Es mi acción la que se compromete” (TC, 230-231).

Ese compromiso final suponemos que se trata del propósito de enmienda que cualquier acto sincero de arrepentimiento conlleva. Si es así, se entiende que El Probador persista como posibilidad. Supone un final abierto, distinto al de la historia, ya que el protagonista plantea cambiar el final de Sandra:

Sandra mira los dos dibujos de un pasatiempo.

En uno el Probador no es posible, en el otro sí lo es. En uno los pájaros se van en desbandada; en el otro, (...) la desbandada tiene forma de flecha. (...) El protagonista va a demandar de Sandra que acepte su presencia. Y si Sandra juzga, con posible razón, que hay un intento esperando (...), si eso juzga debe levantar los ojos del pasatiempo, aceptar mi presencia, admitir que el esfuerzo se desploma y unos hierros poderosos y míseros caen al suelo, pero no hacen ruido. (TC, 231).

Del mismo modo que el desplome de la cubierta es solo una metáfora y por eso los hierros que caen no hacen ruido: “No hay estruendo que selle los actos humanos, no hay estrépito sino una historia que se encadena y avanza —esto es un hecho— siempre en alguna dirección” (TC, 231). La historia del fracaso puede ser la historia de una tentativa, un suceso dentro de una historia más amplia “que se encadena y avanza” y conduce a un lugar distinto.

Otro modo de introducir la digresión es mediante aforismos o sentencias que algún personaje enuncia y que luego repite la narradora u otro personaje que ha hecho suya la máxima. En estos casos, las citas de otros personajes aparecen siempre entre comillas. Naturalmente, los personajes más citados son Espinar y Simón, los maestros. Sabemos que son citas del discurso de otro personaje porque previamente ha aparecido reproducido en estilo directo o indirecto libre. Por ejemplo, cuando la narradora cuenta que decidió seguir a Simón lo cita textualmente y lo señala entre comillas en su discurso: “Cuando se sigue a una persona finalmente se averigua algo” (TC, 46-47). Son palabras que pertenecen a Simón y que la narradora ya ha reproducido previamente en estilo indirecto libre cuando relata las lecciones de Simón a sus alumnos:

En la época de La Tempestad Simón nos pedía a menudo que siguiéramos a la gente. Debíamos elegir a un tipo y tratar de comprender sus reacciones. Lo más instructivo, decía, es seguir a la misma persona durante al menos una semana, pero si tenéis reparos morales podéis cambiar a diario. Cuando se sigue a una persona finalmente se averigua algo. (TC, 41).

El discurso de Íñigo acerca de la falta de responsabilidad concluye con una metáfora: “El diablo es el afán de no pensar” (TC, 129). Sandra convertirá el aforismo en “el diablo de Íñigo” (TC, 158). Las metáforas empleadas por los personajes son repetidas luego por la narradora, a modo de cita. Así, Sandra se apropia de las metáforas acuñadas por Ana, la del guisante y la de la cordillera⁴⁰, y ello le permite describir a Fátima como “ese guisante azul” (TC, 71) o referirse a “la cordillera de Ana” (TC, 161). También un personaje puede citar a otro: la analogía inventada por Óscar y repetida por Sandra —“el arca de Noé” (TC, 83)— volverá a utilizarla Fátima para saludar a Sandra cuando se reencuentren en la inauguración de su N.I.T: “el arca de Noé ha tocado tierra” (TC, 165).

⁴⁰ Ambas metáforas se comentan ampliamente en el apartado dedicado a los tropos, más adelante.

En cuanto a los diálogos, prevalece el estilo directo cuando son dos los interlocutores. Las conversaciones entre Sandra y uno de los miembros del grupo suelen reproducirse en estilo directo. En cambio, las lecciones de Simón al grupo tienden al estilo indirecto o indirecto libre.

Ya se ha mencionado que en la novela aparecen textos dramáticos: son las sesiones de *El Probador*. Señalados en la novela con las convenciones estipuladas para el teatro: identificación en mayúscula de los nombres de los personajes, acotaciones entre paréntesis. La reproducción íntegra de las dos primeras sesiones se distingue por el empleo de dichas convenciones.

La primera sesión es el “ensayo general” en el que Pedro Alexei interpreta a un cliente al que Íñigo da la réplica (capítulo 12, parte I, págs. 53-55). La segunda sesión es la primera función con un cliente real, Teodoro, al que responderá Ana (capítulo 14, parte I, págs. 65-67). Sin embargo, esta segunda sesión no se reproduce íntegramente según estas convenciones. Como si les costara aceptar el pacto de ficción que estipula su propuesta, la primera parte del discurso se reproduce mediante estilo indirecto regido. En cambio, cuando Ana interpela a su interlocutor, aparece el texto teatral. De hecho, a Simón le disgustará la actuación de Ana, porque se ha dejado seducir, no ha replicado a su cliente. Y formalmente se representa en la tardía respuesta de Ana al discurso de Teodoro.

En la tercera y última de las sesiones reproducida no aparecen las convenciones ortográficas del texto teatral. A esta última sesión acude Gustavo —el novio de Íñigo—, como cliente al que Sandra dará la réplica (capítulo 2, parte III, págs. 183-185). Gustavo plantea el tema de cuál debe ser la función de *El Probador* y acaban prescindiendo de las máscaras que formaban parte de la dramaturgia, con lo que se rompe por completo el pacto de ficción que *El Probador* instauraba. De esta manera, esa última sesión materializa ese “desplome”: no solo hay dudas, sino falta de convicción en la poética de *El Probador*, y por eso el diálogo no es teatral y la actriz renuncia a la máscara que la identifica como tal.

Deberíamos señalar también una escena que utiliza, en parte, las convenciones teatrales. No se trata de un diálogo, sino del monólogo que declama el “orador”, el conjunto de personajes integrado por Ana, Íñigo, Pedro y Sandra. Es una “soflama” (TC, 189) dirigida a refutar a Óscar, quien les propone integrar su proyecto en el de Fátima Uribe:

Porque así empezó el discurso con que le contestamos, nos queda el escaso derecho de los símbolos y eso era en buena parte el Probador: no el pequeño cocodrilo sobre la ropa (el orador sacude la cabeza con vehemencia), sino, en la noche, la linterna en la mano, la voluntad de luz. Y aunque tal vez (el orador, condescendiente, incrédulo, baja la voz), según afirmaba Óscar, dentro de lo oficial, de lo triunfante, se emboscasen gentes con un afán distinto, el sitio del Probador estaba fuera, en una calle hundida y en otros cuartos altos, diseminados, sino control. Porque nos queda (repite complacido el orador) el escaso derecho de los símbolos y hay un lugar para cada cosa. (...) En esa red móvil, el Probador habrá de ser un cruce de caminos (el discurso retorna a su comienzo), el espacio donde convergen las imaginaciones aisladas, así empuñamos una linterna y son otros, que van delante, los que ven (golpes del mazo de papeles contra el atril, murmullos, tal vez aplausos, el orador se va de la tribuna). (TC, 189-191).

CS. VI. Espacio y tiempo

La novela se sitúa en Madrid. Las referencias concretas son constantes, llegan a adquirir tintes costumbristas:

Algunas noches volvía en metro a casa. Otras, si era muy tarde, cogía un taxi. Entonces me gustaba oír a las mujeres, dejarme envolver por el murmullo raro de los radiotaxis, esa habla entrecortada de unas voces ubicuas que dan instrucciones: “Próximo que finalice, junto al estadio Bernábeu, próximo, próximo que finalice, 214 en la Plaza de Cuzco; ¿alguno mejor?” (TC, 76-77).

Se relatan tres viajes desde Madrid de la narradora. Estos viajes le sirven como aprendizaje y adquieren distinto valor según los motivos y los acompañantes. El primer viaje, es solo una excursión y el menos importante en este sentido. La improvisada excursión con Óscar es solo un intento de seducción por parte de Óscar y por ello concluye con una elipsis: no es un viaje significativo. Se trata de una salida banal: una escapada romántica que no deja ninguna huella en la narradora.

En cambio, cuando los motivos son el estudio o el teatro, el aprendizaje es significativo y la experiencia es memorable. La estancia en Irún le permite estudiar las cartas que le ha cedido Simón y profundizar en los presupuestos de la poética de El Probador. La escapada a Ciudad Real para ver a Íñigo implica asistir a una función del Fausto de Marlowe. Participar como espectadora en una puesta en escena teatral también es una experiencia de aprendizaje y ello se refleja en su reseña de la función y en la conversación posterior que mantiene con Íñigo.

Solo un personaje viene de fuera: es el extranjero Pedro Alexei. Su procedencia rusa añade connotaciones revolucionarias a ese personaje que se siente más un emigrante que un exiliado: “Mi padre era español, me enseñó el idioma, me leyó libros españoles de pequeño. No soy un exiliado político. Todo lo más, un emigrante. Mi situación allí era difícil a causa de unos motivos. Aquí lo es a causa de otros” (TC, 137). Es de suponer que los motivos que le llevan a marchar de Rusia fueran los económicos —ya que no se siente un exiliado— y que, en cambio, desee marchar de España por razones ideológicas —añoranza del sistema comunista en el que creció—.

El tiempo externo en el que se sitúa la acción es indeterminado, pero se puede inferir próximo a la fecha de publicación, a finales de los ochenta y principios de la década de los noventa. Sin embargo, no se hallan fechas ni datos concretos que puedan indicarlo. En este sentido, conviene fijarse en los modos de producción teatral que aparecen en la novela. Básicamente encontramos tres modos: el Nuevo Teatro Independiente (N.I.T) de Fátima Uribe —unas cocheras acondicionadas para albergar representaciones y espectáculos de teatro—, la compañía de Íñigo que representa un teatro amateur, modesto y ambulante y el teatro independiente que encarna Simón con *La Tempestad* y *El Probador*.

Estos modos de producción se asemejan a los tres que César Oliva identifica en la época de la transición: teatro comercial basado en la comedia burguesa, teatro representado en locales públicos que representan obras de prestigio de otras épocas, y teatro independiente muy minoritario. Así, Fátima Uribe encarnaría ese deseo de transformar en comercial un teatro independiente y minoritario —aspira a ser comercial, por tanto—; Íñigo tiene la voluntad de formar parte de ese teatro clásico —que forma parte del repertorio de los teatros públicos— y Simón representa al teatro independiente en su manifestación más pura: mentor de una compañía⁴¹.

El teatro que encarna Simón no se identifica con un edificio destinado a tal fin, como el de Fátima. *La Tempestad* es la academia teatral de Simón, pero para el proyecto de *El Probador* reclamará otro espacio. De hecho, cuando la compañía necesite *La Tempestad* para

41 Según César Oliva, existen fenómenos de producción teatral vinculados no a autores, sino a un grupo: “Son los casos (...) de compañías como *Els Joglars*, *Dagoll-Dagom*, *La Cuadra*, *Els Comediants* y otras de semejante funcionamiento, empresas todas que basan su actividad en una personalidad de realización, en donde el autor (o dramaturgo) suele ser uno de sus propios mentores” (Oliva, 1992, pág. 433).

la presentación de *El Probador*, no podrán contar con su academia: “A mediados de septiembre *La Tempestad* se inundó. (...) Los fontaneros ocuparon el edificio durante casi un mes” (TC, 142). El estudio alquilado por Sandra en la calle Verde lo utilizarán para el proyecto de *El Probador*. El hecho de que Simón requiera un lugar distinto para su proyecto —teniendo un local propio— es significativo: “El tema seguía siendo evitar convertir el estudio de la calle Verde en un lugar, como se dice, de esparcimiento, y en cambio conseguir que allí sucedieran transformaciones, metamorfosis” (TC, 62). Ese deseo se consigue, en parte, porque en realidad, el anuncio que llama la atención de Sandra, “Estudio amplio en el centro. Calle Verde” (TC, 49), contiene una errata y, en realidad, se trata de la calle Velarde.

La intención de Simón de separar *La Tempestad* de *El Probador*, a través de un espacio distinto, no es asumida por el grupo. Cuando llega el momento de la presentación de *El Probador* y no pueden hacerla en *La Tempestad*, el grupo se reúne en la casa de Pedro Alexei, una buhardilla a la que denominan “cueva”. El grupo busca un refugio, un abrigo, un mentor, ya que Simón parece haber dimitido de esa función. Y la cueva de Pedro acabará siendo el lugar de la metamorfosis: “una caja de gusanos de seda”. Poco después, el grupo acabará disolviéndose.

Los espacios que acogen al grupo no son espacios públicos, sino privados: la academia de Simón, el estudio alquilado, la casa de Pedro. Tampoco son convencionales, porque suele identificarse un teatro no solo con una actividad, sino con un lugar destinado desarrollar esa actividad. Solo las “cocheras” de Fátima Uribe están concebidas desde el principio según la convención.

Al romper con la convención espacial —teatro es el espectáculo que se produce y consume en el lugar llamado teatro— resulta mucho más radical y genuinamente independiente. Se rompe de verdad con ese presupuesto estético que obliga al espectador de teatro a mirar: los “clientes” de *El Probador* no solo miran, porque son ellos los principales creadores de la dramaturgia, los que proponen el texto. Y también es coherente que exista una reticencia por parte de la mayoría del grupo a integrarse dentro del local de Fátima Uribe, ya que eso atentaría a la esencia misma de su propuesta.

El hecho de que Sandra nunca acabe de identificar el local de Uribe con el nombre de N.I.T, sino siempre como lo que fue originalmente el edificio, las “cocheras”, indica su

resistencia a identificar un espacio como teatro, ya que el teatro es la actividad, no un lugar para espectáculos.

VS. Valores semánticos

VS.I. Isotopías (temas)

VS.I. I. Función de la literatura: indagación y transformación

La historia narrada es el resultado de la indagación de la narradora por comprender – “escribo, supongo (...) para que la historia pueda desplomarse en mi cabeza” (TC, 11-12). La escritura, la literatura es una forma de conocimiento, de acceso a la realidad. Por eso la narradora, como una detective, como una espía, persigue al protagonista, busca saber la verdad.

El modo de entender la realidad implica un modo de narrar, una selección, un orden de los hechos, para aprehender la realidad mediante el pensamiento, para saber:

Una manera para evitar el rápido donde la barca gira y cae, la catarata por la que se precipitan los pensamientos. Tal vez mediante la escritura. Fijando cada uno de los hechos sucedidos, de las palabras dichas para que al menos haya orden⁴² y podamos conocer. (...) Habrá quien crea que escribo para eso, para escapar del caos. (TC, 174).

Un arte que halaga, que satisface las expectativas del lector o el espectador es el que no propone cambios, que no es transformador y no supone una experiencia genuina auténtica: “hay un teatro complaciente. Hay, en general, un arte complaciente mediante el cual se desahogan los sentidos para que nada cambie” (TC, 61). Contra ese arte complaciente se pone en marcha el Probador. Si la literatura es conocimiento, en el caso del Probador aspira al conocimiento de uno mismo. Pero también trata de provocar en el cliente una experiencia de reconocimiento, un acontecimiento que sea transformador. Esta doble vertiente se explora en su poética.

⁴² En la referencia al orden resuena Carmen Martín Gaité, quien afirma que en la escritura “todo es, en definitiva, cuestión de ordenación (...). Es como entrar en un cuarto donde todo está patas arriba y ponerse a seleccionar y a ordenar. Los objetos crían caos, se aglomeran. Empezar a doblar historias y a meterlas en estantes. Pero no arrebujadas en un estante cualquiera. El orden ha de ser inteligente y no un nuevo vivero de inercia” (El cuento de nunca acabar, 1988, pág. 31).

La idea del Probador conecta con formas de dramaturgia que renuncian al texto, próximas al “happening” que en los años 60 revoluciona la escena teatral. Lo más transgresor de su propuesta es que el público se reduce a una sola persona: el “cliente”. Es significativo que no se dirija a un espectador, sino a un cliente que, por tanto, contrata unos servicios. Simón lo estipula del siguiente modo:

Clases individuales, sesiones únicas y el compromiso por parte del cliente de no regresar en el plazo de un año. (...) No sé si me gusta la palabra clase, me parece que no. Prefiero la palabra contrariedad —sonrió—, está más cerca de lo que queremos hacer. Los clientes van a venir aquí a que les pase algo. Y van a pagar por ello. (TC, 38).

El objetivo de estas sesiones es la introspección psicológica: “Nuestros clientes (...) tendrán un motivo semejante: mirar lo que son, mirar quién dice y cómo se dice lo que quieren ser” (TC, 43). Pero ese conocimiento de uno mismo no es reconfortante, ni terapéutico porque “no quería una catarsis, no quería un psicodrama, no quería llantos convulsivos ni confesiones ni espasmos de emoción” (TC, 43). La ausencia de catarsis enlaza con los planteamientos de Brecht, quien rechaza la identificación emocional con lo representado y propone un distanciamiento que obligue al espectador a una toma de conciencia. En el caso del Probador, la toma de conciencia llega a través del reconocimiento de su deseo.

El método del Probador se basa en la que podríamos llamar técnica del espejo, según la cual los actores actúan como espejo. Simón se lo explica a sus alumnos en los siguientes términos:

A la hora convenida llega el cliente, (...). Allí le estaría esperando uno de nosotros. Sois, dijo Simón, el espejo de su probador. Cuerpo y palabra. El hombre no volverá en bastante tiempo. Vosotros no sabéis cómo se llama, tampoco él os conoce. Los dos lleváis una máscara. No sois sus amigos, ni psicólogos. Sois actores que controláis vuestros movimientos. El hombre os ha alquilado para verse. Nosotros le vamos a pedir que traiga un deseo y que se esfuerce por cumplirlo. No quiero que le imitéis. El espejo nunca copia las cosas que refleja, sino que las invierte. Ahora bien, la inversión es solo una señal, el mismo efecto producirá una reducción, una ampliación, un cambio. Trabajaremos con diferentes sistemas: podréis interrogar al hombre, contradecirle, tocarle. (TC, 43-44).

La evidente dificultad de poner en práctica semejante método hace que los alumnos reclamen un ensayo y será Pedro Alexéi quien aparecerá como cliente, con el que uno de los alumnos ensayará lo aprendido.

El Probador aspira a situarse fuera de “lo personal”. Pero, tal como se constituye, resulta sencillamente peligroso para sus participantes. Sandra manifiesta que “el Probador era un riesgo, una especie de agravio social. Romper la frontera entre lo privado y lo público con la escasa protección de una media cortada, negra, traslúcida que deja la boca al descubierto” (TC, 44). Porque si el actor conoce a un cliente y lo que este plantea es íntimo, como el pacto que se establece es un pacto de ficción y no de confidencialidad, se traspasa la frontera de lo privado a lo público.

La poética teatral del Probador se vincula a un tópico de larga y fecunda trayectoria en la literatura y en el cine: el tema del doble. El individuo que se siente amenazado por su yo reprimido constituye el sentido moral del doble que prolifera en la literatura del siglo XIX, según la investigadora Rebeca Martín. En cambio, en el siglo XX adquiere otro valor: “en detrimento de esa dimensión moral y maniquea, [los dobles] se centran en el signo precario de la identidad” (Martín, 2007, pág. 108).

La función del Probador asimila ambos sentidos del motivo del doble, por una parte revela al individuo su yo reprimido, su verdadera identidad: “El hombre os ha alquilado para verse” (TC, 43), afirma Simón. Por otro, ese conocimiento no provoca alivio o satisfacción, Simón “no quería una catarsis” (TC,43). Así que debemos entender que el doble, el reflejado, ese actor que interpela al cliente puede suponer también una amenaza a su identidad.

Por otra parte, el motivo del doble es tan fecundo en el ámbito literario como en el cinematográfico. Jordi Balló y Xavier Pérez (1997) le dedican un capítulo entero, en su ensayo sobre argumentos universales en el cine, *La semilla inmortal*. Entre las muchas referencias citadas, nos interesa destacar una película de Bergman, *Persona*, que ambos estudiosos incluyen en un subapartado titulado “la dimensión metafísica del otro” (págs. 243-244). Creemos que la influencia de *Persona* (1966) en la novela va más allá del desarrollo del tema del doble, ya que inspira la poética del Probador. La película desarrolla la relación entre una actriz que ha enmudecido, Elizabeth, y la enfermera que la trata, Alma. La identificación entre las protagonistas procede de esa imposible o difícil comunicación. Alma se reconoce en Elizabeth, por eso la sustituye en su encuentro con su marido. Pero Elizabeth es quien “cura” a su enfermera al hacer que tome conciencia de sí misma.

La trasposición de este esquema al Probador implica que el actor —que lleva una máscara o “persona”— da la réplica a otra para que pueda “verse”, a modo de espejo que ayuda al cliente a romper su propia máscara, para poder verse reflejado. El actor del Probador debe “curar” mediante unas réplicas que tienden a lo inesperado, que desconcierten a su interlocutor, como el silencio de Elizabeth, la protagonista de *Persona*.

El Probador reproduce el esquema de la terapia psicológica basada en las entrevistas entre terapeuta y paciente. El “cliente” del Probador acude a la “sesión” para que un interlocutor pueda reflejar su auténtico “deseo”: como el paciente que acude al psicoanalista a que le ayude a reconocerse a sí mismo. Al solicitar Simón a sus actores que actúen como “espejos”, incorpora la idea del doble⁴³, que asume esa imagen invertida.

El psicoanalista ayuda a su paciente a reconocer su trauma, su herida, de manera que el reconocimiento de esta misma forma parte del proceso de curación. Sin embargo, en el Probador no se buscan traumas, no es un mero método terapéutico, ya que no parte de las mismas premisas. De hecho, el Probador está más próximo a lo que Gilles Deleuze denominó “esquizoanálisis”⁴⁴ ya que se exploran los deseos, no las relaciones familiares.

En cualquier caso, el hecho de que el Probador adopte el esquema psicoanalítico también permite revisarlo como un método teatral en el que se establece un pacto de ficción: el psicoanalista —un actor— finge un genuino interés por su paciente —el cliente— a fin de que este descubra por sí mismo el origen de su dolor psíquico —el deseo—.

El Probador como “cuarto de la metamorfosis” (TC, 197) implica una finalidad que para Óscar no tiene sentido: “Nuestro Probador era (...) el cuarto de la metamorfosis. ¿Y para qué ser distinto? ¿Para qué va a intentar alguien ser mejor?” (TC, 196-197). De este modo queda claro que el objetivo del Probador es ético: “ser mejor” persona. Así también se refuta

⁴³ Según Freud, la idea del doble acumula “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar, todas las aspiraciones del yo que no pudieron cumplirse, (...) así como todas las decisiones volitivas coartadas que han producido la ilusión del libre albedrío.” (Freud, 2006, pág. 2594)

⁴⁴ “A diferencia del psicoanálisis, que construye un inconsciente (...) fijo estructurado en torno a las relaciones familiares primarias (...), el esquizoanálisis prescinde de una primacía de las relaciones familiares.” No en vano, es el deseo el principio psicoanalítico que estructura el inconsciente del sujeto según la codificación de la formación sociohistórica que lo haya conformado. (León Casero, 2018)

la utilidad de la experiencia psicoanalítica: no tiene sentido cambiar si no existe un motivo para fundamentar el cambio, para ser mejor.

Curiosamente, la única crítica al proyecto proviene de una carta de Fátima en la que expresa su rechazo por considerar que evita la intervención, al elegir al individuo en lugar de al público. Considera que limita su campo de acción y que renuncia a lo colectivo:

Dices que ya no te interesa intervenir en la vida pública. (...) Pero resulta que eso no lo puedes expresar en un escenario, sino que quieres meter a las personas en una habitación e írselo diciendo una por una. (...) ¿Será que ya no te interesa un trabajo colectivo? ¿O es que ya no crees en el teatro? (TC, 123).

Sin embargo, para Ana, Íñigo, Sandra y Simón la transformación que proponía el Probador sí era necesaria. Es un símbolo de luz que se opone a la “NIT” (noche) de Fátima. Por eso, cuando Óscar propone integrarlo en el N.I.T el argumento del “orador” será que el Probador era “en la noche, la linterna en la mano, la voluntad de un túnel de luz” (TC, 190).

VS.I. II. Acción y deliberación

La reflexión sobre el actuar como representación o acción aparece desde el principio: “—Somos lo que hacemos —propuso Simón una vez. / —Los actores somos lo que hacemos —precisó Íñigo. (...)/ —Íñigo —dijo—, actuar es hacer o, dicho de otra manera, hacer es representar” (TC, 33). La puntualización de Íñigo niega que el ser sea el resultado del hacer. Parte de otra premisa: se puede ser algo distinto a lo que se hace. Si los actores fingen hacer al representar a sus personajes, no somos lo que hacemos. En cambio, los actores sí son lo que hacen: porque fingen hacer. Simón admite que actuar es también representar, fingir que se hace. La refutación juega con el doble sentido del verbo actuar: interpretar un papel teatral o hacer.

Más adelante, Simón precisará: “Actuar, suelo decirlo, es hacer intenciones. Las intenciones sin actos no sirven. En cambio, los actos sin intenciones, sí. Pero, para quien los realiza, los actos sin intenciones están muertos” (TC, 170-171). Distingue entre un hacer sin propósito ni deliberación —sin “intención”— y un hacer intencionado, con criterio, cuyo resultado sea un acto: actuar. Actuar, interpretar un papel, implica fingir que se hace algo, pero para “mentir primero hay que estar seguro de lo que se sabe, cree y piensa” (TC, 144), con lo cual se regresa de nuevo al proceso reflexivo previo, al conocimiento, a la deliberación

que preside el actuar: hacer, con conciencia de qué se hace. Se supone que el Probador entrena a sus partícipes en ese actuar con conciencia porque es una indagación dirigida a la acción.

VS.I. III. El deseo

El modo en que se anudan las relaciones entre los personajes, el hecho de que el objetivo del Probador sea “reflejar” el deseo del cliente, la confusión entre deseo y sueño, hacen del deseo un topos constante. A estos distintos tipos de deseo se refiere la narradora: “Hay un deseo de la imaginación y un deseo de las manos, de la boca. El primero, también llamado capricho o, según los tiempos necesidad, era el blanco del espejo del Probador” (TC, 89).

Ese deseo que era el “blanco del espejo del Probador” es un deseo individual que no conduce al bien de la colectividad. Espinar opone a este tipo de deseo el “esfuerzo y los sueños”:

Para Espinar el esfuerzo y el sueño eran, (...) el reverso del deseo. Las sociedades modernas impedían que el hombre se convirtiera en adulto, en un ser, agregaba, digno y medianamente capaz de contribuir al bien de la colectividad y al propio, precisamente porque le habían inducido a poner la realidad enfrente del deseo. (TC, 117).

En cambio, el deseo de “las manos y la boca” se entiende que es el deseo erótico que “teje sus vínculos” y “anuda relaciones” (TC,89). Es lo que impulsa inicialmente al grupo: “Al principio el deseo trabajaba a favor nuestro en los sueños frenéticos de Ana y quizá en la tranquila, casi diré abstracta, determinación de Óscar” (TC, 89). Es el deseo que provocará el “minué de sentimientos” que hastía a Óscar.

La capacidad del deseo erótico para unir a las personas, para reforzar los vínculos y crear una fraternidad necesaria, se contempla como una energía positiva que puede beneficiar a todos. Sandra, después de su encuentro fugaz con Juan, ese conocido al que considera un “guisante”, alguien con quien conecta, reflexiona que existe la posibilidad de conectar, de crear una fraternidad compuesta a partir de esas conexiones afectivas:

Ahora, Juan en su habitación, y yo en la calle, estábamos desorientados igual que todos en la ciudad. (...) Pensar en “todos”, en una hermandad de ojos abiertos, de cuerpos perdidos, significaba aventurar la existencia de un fluido de energía, turbinas en movimiento que accionábamos —sí, se sueña— con libertad.

Por eso lo he contado, supongo. Con ese fluido el Probador edificaría algo, guisantes graves y repartidos, voces, posibilidades de existencia. (TC, 95).

El deseo erótico que surge de la atracción suscitada por la desigualdad, como el que siente Ana por Simón, no conduce más que al dolor, al rechazo o al abandono, porque se basa en el abuso. Por eso Pedro, advierte a Sandra: “No dejéis que os haga daño. Se lo debéis. Todos le debemos eso a las personas que nos importan” (TC, 140). Es un tipo de deseo que convierte la seducción en conquista y también en representación:

Para quién su actuación en la noche, una mano desnuda, un cigarrillo. (...) Cuando los franceses la vieron, se levantaron. Atentamente ella escuchaba, o contaba historias o se llevaba la copa a los labios entre risas. ¿Para quién? Para unos ojos que la miraban. (TC, 14-15).

Tampoco Simón sabe resistirse a utilizar la seducción como forma de manipulación y lo considera un mecanismo social habitual, ni siquiera un modo de despertar el deseo erótico, lo llama “coquetería” porque cree que forma parte del fingimiento habitual consistente en mostrar solo lo que uno cree que le favorece, una forma de narcisismo socialmente aceptada y alentada: “Coquetería, sí, el gran mecanismo. (...) Cuánto da uno, cuánto enseña, cuánto esconde, reprime, transforma. Es, me parece, el efecto más notable de nuestro ser social” (TC, 219).

VS.I. IV. Construcción de lo colectivo

El Probador es el proyecto colectivo. Es un proyecto teatral, literario. Porque el hecho literario no tiene por qué ser un acto solitario, la lectura silenciosa, el encuentro de un individuo con un texto. El género teatral implica la puesta en escena, un encuentro de diversos participantes. Así, la literatura puede ser una actividad que concite hermandad, asociación entre individuos conectados por un interés común.

No es posible oponer lo personal a lo colectivo, lo íntimo a lo público. Pedro les recuerda que no existe lo personal:

¿Puede existir un hombre que viva en los desiertos? ¿Tienes tú un lenguaje personal, son tuyas las palabras con que me hablas? Y tus méritos, ¿son tuyos? ¿Todos? ¿Crees que una linterna puede ser personal? ¿No está hecha por otros? Pero aunque la hicieras tú, ¿con qué materiales la harías? ¿Con qué objetivos? No hay respuestas personales, Óscar. Hay quien lo sabe y quien no se ha molestado en verlo. (TC, 179).

El ser humano, un individuo, no existe sin la comunidad. No es posible distinguir lo personal de lo colectivo. Por eso los motivos personales no pueden admitirse, y por eso no tiene sentido pretender que existe lo íntimo, lo privado, reducto del individuo que no desea exponerse a los demás.

Sandra advierte que, a pesar del presunto grado de confianza que tienen los miembros del grupo y que les permite hacerse confidencias personales -los roces de Óscar con su madre, la muerte de la madre de Ana- ninguno es capaz de reconocer cuáles son los motivos de su participación en el Probador: “Pedro quiso saber qué buscábamos con la presentación y nos callamos. Ellos, que habían sido capaces de hablar de sus vidas privadas, cuando Pedro preguntó se callaron” (TC, 156). El silencio de los miembros del grupo lo percibe Sandra como esa “intimidad” que todos prefieren ocultar. Nada es solo público o privado. Si el grupo es incapaz de dar respuesta a Pedro, tal vez sea porque ya no creen en lo que hacen. Pero ninguno desea admitirlo, porque, según Sandra, la intimidad “consiste en administrar nuestras virtudes y nuestras bajezas según lo consideremos conveniente. Ante determinadas personas consideramos que determinadas cuestiones son íntimas en determinadas circunstancias, y vamos variando los criterios” (TC, 157).

Una manera de que el proyecto colectivo funcionara sería que no fuera una suma de individuos con razones personales, un grupo de personas con motivaciones distintas: “¿No podría ser, me digo, que una desbandada compusiera un orden, (...) quiero decir algo distinto de los motivos de cinco corazones de cinco pájaros?” (TC, 211). Conseguir imitar a los árboles, que no tienen corazón, porque en ellos “la savia sube gracias a las hojas” (TC, 211-212).

De ahí el título de la novela, el gesto de tocar la cara⁴⁵ es un signo de reconocimiento, un modo de conectar, un contacto. Cuando Simón toca la cara a Sandra, despierta en ella un deseo que es más que un deseo erótico, porque lo entiende como un modo posible de fraternal contacto humano.

VS.I. V. Trabajo y esfuerzo

⁴⁵ También el gesto de tocar la cara es clave en la película *Persona* de Ingmar Bergman (1966).

El trabajo alienante no es un trabajo constructivo. Los trabajos de Ana y Óscar apenas se mencionan. Pero la falta de trabajo de Sandra, su condición de “vacante”, sí es un tema recurrente.

Óscar le recuerda a Sandra que el Probador “no es un trabajo”, es decir, no implica una remuneración y le sugiere: “¿Por qué no dejas esta historia? ¿Podrías estudiar oposiciones, hacerte ayudante de dirección?” (TC, 124). La oferta laboral de Fátima va más allá de la sugerencia y adquiere el tono displicente y arrogante del poderoso que se dirige a un subalterno -que no acepta serlo:

Esa mujer grácil quería hablar conmigo de trabajo, de dinero. Me llevó a sus cocheras para mostrarme las grandes reformas que había emprendido; (...). Fátima Uribe parecía bien informada acerca de mi situación laboral. Cuando le insinué que existía una diferencia entre estar vacante y estar disponible, sonrió. Su voz áspera y suave trataba de envolverme mientras descendíamos por la serpiente oscura del aparcamiento (TC, 93).

La tentación de la oferta se percibe en la metáfora de la serpiente del aparcamiento que se asocia metonímicamente a la propia Fátima, cual serpiente tentando a Eva, con una rica manzana-oferta de trabajo.

Al trabajo remunerado, integrado en el sistema, se le opone el esfuerzo. El esfuerzo es el trabajo que se dirige al bien de la colectividad sin esperar compensación económica:

Por eso Espinar había acudido al binomio del esfuerzo y los sueños. A diferencia del deseo, el esfuerzo y los sueños comportaban deliberación, eran una obra de la prudencia sostenida por las acciones y podían escapar de la evidencia privada, ser expuestos, decía a la mirada de una razón que si se ejercitaba conduciría nuevamente al bien (TC, 117).

VS.I. VI. Muerte y continuación de la vida

Las voces de los que han muerto perviven en el relato. Así, Espinar a través de sus cartas y de las continuas citas de Simón. La serenidad con la que Pedro afronta su propia muerte, al transmitirle a Sandra sus ideas sobre la misma se sintetizan en una imagen que proyecta esa continuidad de la vida a pesar de la muerte:

Cuando alguien está sentado en una mecedora y se levanta —dijo Pedro—, la mecedora sigue moviéndose durante algunos minutos. Eso pienso yo de los vivos. Creo que nos ocupan y, cuando mueren, su presencia sigue notándose en algunas de nuestras acciones. (TC, 200-201).

En realidad, se propone una visión de la vida que no la reduce a un ser, individual, concreto. Las acciones perduran en el tiempo, se integran en la memoria de otros y acaban formando parte de la vida, aun cuando el que las realizaba ya no esté vivo, por eso, “los muertos están dentro de los vivos”:

Queda, me digo, la identidad del otro en nuestro interior, latiendo, queda la predisposición de nuestras neuronas a conectarse y evocar esa tarde de invierno repudiada, aquel beso, aquel pulso que sucedió. Y así como el agua entra en el océano y ya no es agua de este o de aquel otro río o de unas lluvias, así entran los demás en nosotros y después no podemos extirpar hechos vividos, recuerdos, configuraciones de la mirada. (...) También los muertos están dentro de los vivos, de modo que aceptar el encargo de un muerto y concebir un propósito son acciones que apenas se distinguen. (TC, 202).

VS. II. Tropos o figuras retóricas

El estilo de Gopegui se distingue por la riqueza semántica que se obtiene a través de las metáforas; lo cual acentúa su lirismo, pero también su capacidad alegórica. En esta novela, el proyecto teatral del Probador funciona en sí mismo como una potente alegoría de las distintas dimensiones del hecho literario. A esta alegoría se sumarán una serie de metáforas recurrentes que contribuyen a identificar los principales temas, y, por último, la aparición de metáforas científicas y recursos que son distintivos del estilo de la autora.

VS. II. La alegoría de El Probador

Si un espejo devuelve una imagen de la realidad, El Probador se basa en el principio del espejo porque aspira a proyectar esa realidad. Según Simón, el actor debe ser el espejo del cliente:

Necesitamos los espejos (...) nos hacen falta para perfeccionar (...) la posición del carácter, las facultades, el comportamiento. Aceptadme —dijo— una moraleja: El esfuerzo y los sueños dependen del espejo por eso hace tiempo que fueron sustituidos por el deseo. La imagen del deseo no choca contra ninguna parte, no tiene límites. Es una enorme valla publicitaria. (TC, 30).

Así como en LEM, la “valla publicitaria” era una personificación de la realidad capitalista que persigue al protagonista; el “deseo” es el mismo afán consumista que impide reconocer “el esfuerzo y los sueños”. Al proyectar ese deseo en el espejo, se es capaz de reconocerlo. Por eso, la “representación” teatral permite el conocimiento de uno mismo, porque le permite al cliente enfrentar la fantasía que oculta su percepción de la realidad.

Su teatro recrea la función del probador de una tienda de ropa: “Un probador (...). Un teatro para que cada cliente pueda ver su fantasía sometida a las leyes de la carne” (TC, 30). En este sentido, un probador es un espacio singular, se halla en un contexto público —el de una tienda— pero pretende garantizarle al cliente la intimidad suficiente para que pueda desnudarse y “probarse” ropa. Así, el Probador pretende recrear ese singular espacio escénico en el que prevalece la intimidad del cliente.

Al “probarse” ropa, el cliente ensaya una nueva identidad, prueba a verse distinto. Y, si se logra, se reconoce otro, se transforma. El Probador debe lograr la metamorfosis del cliente: “El cliente tiene solo una fantasía, (...) mientras que vosotros sois su espejo y además queréis la metamorfosis” (TC, 74). El propósito del Probador no es la catarsis, sino una toma de conciencia que permita la transformación, la metamorfosis.

La alegoría se conforma mediante la acumulación de metáforas: el actor es un espejo, el espectador es un cliente, el espacio escénico es un Probador, la representación surge del encuentro entre actor y cliente, el texto dramaturgico es el diálogo resultado de la interacción entre el cliente y el actor.

VS. III. Lenguaje metafórico

La novela empieza asociando el desplome de la cubierta a los temas que van a tratarse, “el esfuerzo y la desbandada”:

Esta es la historia de un esfuerzo y una desbandada, pero hay algo que no consigo entender. Es como ver un avión parado en el cielo. O como aquel Palacio de los Deportes cuya cubierta de hierro se desplomó. (...) Sé que fue así pero, si trato de imaginarlo, veo la cubierta suspendida en el aire. El cable de acero que la sostiene ha cedido, la cubierta va a desplomarse, la cubierta tiene que desplomarse y sin embargo sigue ahí, en el cielo, porque algo que no encaja me impide visualizar el segundo siguiente: no alcanzo a oír el estrépito, no concibo el amasijo de hierros puntiagudos del que todos me han hablado sino que, si cierro los ojos, solo veo la cubierta, y me doy cuenta de que los cables se han roto pero, cómo explicarlo, el poderío de ese techo privado de sujeción me paraliza. (TC, 11).

Sin embargo, la narradora se fija en el instante preciso en el que el fallo ya se ha producido, aunque aún no se advierten sus consecuencias —no se oye el estrépito, ni se ve

caer el “amasijo de hierros”—. El relato va a fijarse en ese error garrafal, catastrófico, pero sin graves consecuencias: la ficción es solo posibilidad, no es realidad.

La metáfora del desplome de la cubierta evidencia la gravedad del fracaso. Es inadmisibile, escandaloso, un error de construcción de esta índole. Un error de construcción es responsabilidad de quienes la diseñan o ejecutan —el arquitecto, el promotor—. En una construcción se ven implicadas muchas personas, pero no todas participan del mismo modo. Si la narradora pretende relatar un esfuerzo fallido, la metáfora del desplome asigna la responsabilidad del fracaso a aquellos que diseñaron o lideraron el proyecto, no a todos los que participan en él. Por eso, Sandra señala que la “voluntad” del arquitecto fue crear un estado de esperanza, identificando así a Simón como al responsable del proyecto, y por ende, del desplome posterior.

Obviamente, el proyecto del Probador es el Palacio de Deportes. Cada vez que la metáfora del derrumbe de la cubierta reaparece en la novela, la narradora pretende señalar los hechos que darán lugar al fracaso del proyecto: los errores de construcción de la cubierta. En la tercera parte de la novela la metáfora aparece con más frecuencia, ya que se corresponde con el desenlace de la historia.

Ese desplome de la cubierta ya ha ocurrido “en la realidad” de la ficción:

Por eso escribo, supongo, para que la escena pueda seguir adelante, para que la historia pueda desplomarse en mi cabeza como ya lo hizo en la realidad. (...) Sin embargo, ahí están esos dos dibujos del pasatiempo: parecen iguales hasta que nos damos cuenta de que un perro tiene el collar coloreado de negro y el otro no. Luego, cuando nos damos cuenta, se vuelve casi imposible mirar el dibujo y no fijarse en el collar. (TC, 12).

A través de los dos dibujos del pasatiempo se atisban dos resultados distintos: en uno no se producirá el desplome. Percibir la diferencia permitiría ver los errores. Los fallos pueden verse, pero tal vez no se perciben como tales. Cuando se sabe buscar, porque ya sabemos dónde o cómo mirar, es fácil comprender. Todos los implicados ya habían visto el “fallo”, pero desde el presente resulta fácil detectarlo.

Al final, Simón utiliza la metáfora para proponer que existe un mundo posible en el que no se ha producido la desbandada ni el desplome:

En uno el Probador no es posible, en el otro sí lo es. En uno los pájaros se van en desbandada; en el otro, (...) la desbandada tiene forma de flecha. (...) El protagonista va a demandar de Sandra que acepte su presencia. Y si Sandra juzga, con posible razón, que hay un intento esperando, (...) debe levantar los ojos del pasatiempo, aceptar mi presencia, admitir que el esfuerzo se desploma y unos hierros poderosos y míseros caen al suelo, pero no hacen ruido. (TC, 231).

La metáfora de los dos dibujos muestra la capacidad de la ficción para evocar mundos posibles. Así que el desplome puede ser solo una ficción, una posibilidad, y lo cierto es que es exactamente eso, porque la historia de un desplome es la narración de Sandra.

Por otra parte, Óscar es quien evidencia las relaciones de atracción amorosa que se dan entre Simón y sus alumnas cuando afirma: “empiezo a cansarme de este minué de sentimientos, de Ana, Simón y Fátima, y de ti”. (TC, 82). La atracción que Simón ejerce en sus alumnas es muy evidente para Óscar, quien incluye a Sandra en ese baile “de sentimientos”: Ana está enamorada de Simón, Simón lo está de Fátima, y Sandra demuestra continuamente su atracción por Simón. A Óscar le “cansa” que todo gire en torno a Simón, ya que él le declara su amor a Sandra: “Sé que no me deseas. Hay una sola cosa a mi favor: no tengo prisa.” (TC, 59).

No obstante Sandra interpreta la metáfora de manera que la amplía “a seis” personajes⁴⁶:

Ahora quería saber cómo se había gestado en Óscar la imagen de cuatro o, quizá, seis de nosotros interpretando un minué de sentimientos, porque también yo podía verla, y a veces deseaba que un gran incendio deshiciera nuestras posturas estrictas, los seis mezclados, corriendo y abrazándonos. Un gran incendio, un gran viento que habría de arrojar a unos en brazos de otros. (TC, 83).

Los seis personajes a los que se refiere Sandra deducimos que son los cuatro alumnos, Simón y Fátima. De hecho, el Probador surge de una estrategia de Simón para atraer la atención de Fátima y Simón ejerce su magisterio como una forma de seducción.

Las relaciones entre los miembros del Probador son intensas, apasionadas, porque el proyecto resulta vital para todos los implicados. En cambio, la metáfora de Óscar subraya

⁴⁶ La referencia a los “seis personajes” tiene sobre todo resonancias pirandellianas, en concreto a la obra que comentamos más adelante: *Seis personajes en busca de autor*.

que el Probador pueda ser tan solo un pasatiempo, como un baile elegante y cortesano, una distracción propia de aristócratas ociosos⁴⁷.

El “minué de sentimientos” explicaría también el fracaso del proyecto ya que los sentimientos de atracción, rechazo, abandono o decepción que experimentan los personajes en sus relaciones inciden finalmente en su compromiso colectivo: Ana abandona el Probador, cuando acepta que Simón prefiere a Fátima; Óscar no llega a ser correspondido por Sandra y elige integrarse en la N.I.T. de Fátima, y Simón acaba decepcionando tanto a Sandra que ella interpreta el fracaso del proyecto como consecuencia de la traición de Simón.

Si Óscar teme que las relaciones entre los miembros del Probador sean solo un juego galante, un pasatiempo festivo; Ana, en cambio, cree que el afecto recíproco entre dos personas es un sentimiento que perdura en el tiempo, a pesar de un posible distanciamiento:

Ana tenía la teoría de que las relaciones nunca desaparecen sino que se suceden en el tiempo, a la admiración puede seguir la beligerancia y más tarde el afecto, son como prendas o mantas superpuestas, la una encima de la otra, la una sepultando a la otra, solo que cierta partícula de recíproca fiebre perdura casi paralizada, casi idéntica, es, diríase, aquel guisante que la princesa del cuento percibía debajo de los siete colchones, dando con ello prueba de su ascendencia real. (TC, 13-14).

La metáfora reaparece continuamente para señalar esa fraternidad, esa proximidad entre personas con las que no se tiene un contacto habitual. Por eso, cuando Sandra decide tener relaciones de una noche, buscará a alguien con quien mantiene esa afinidad:

Celebrábamos la primera salida a la calle de un amigo después de que un golpe en la moto le hubiera tenido meses en el hospital (...); coge el día, pensé, y estuve buscando en las caras conocidas un guisante verde. Claro que podía decir para qué: para la piel, (...). Para la piel que pide un contacto agitado, jadeante, un contacto de olvido, yo miraba. (TC, 94-95).

Sandra advierte que Fátima es un “guisante azul” (TC, 70) para Simón —no es verde porque viste de azul cuando Sandra la conoce—. También Ana reconoce que Simón lo es para todos sus alumnos: “Es un guisante, Sandra, una piedra verde. No hay muchas personas que sepan serlo. Yo que tú hablaría con él.” (TC, 195). La idea de que puede darse entre las

⁴⁷ El minué, baile barroco de patrones complejos, remite al ambiente frívolo y cortesano de *Las relaciones peligrosas*, referencia intertextual que comentamos más adelante.

personas una relación de afinidad, de reconocimiento, de fraternidad que permanece, a pesar de todas las diferencias, fundamenta la idea de que lo que une a las personas persiste y prevalece sobre lo que las separa.

Por otro lado, no existe diferencia entre los seres individuales y el conjunto de las personas. La dicotomía entre lo individual y lo colectivo, lo público y lo privado es solo una antítesis aparente que se resuelve mediante una metáfora que reaparece en otras novelas: la gota de lluvia. Las personas somos como gotas de agua que, al sumarse, pueden formar el mar, porque somos individuos, pero nuestra capacidad de incidir en el mundo se logra como parte del conjunto de la humanidad. El arte permite reconocer esa vivencia fraternal:

La música estableció un pacto, una vinculación entre los que estábamos en el bar, como si la idea de una existencia común y solo falsamente separable, tuviera por unos minutos, sentido. Un trío de mujeres, dos hombres solos, una mujer y dos hombres con aspecto de abogados, el actor que me hablaba (...), yo que le escuchaba y todos momentáneamente unidos por la ley del conjunto, así las gotas de lluvia cayendo desde el cielo, como son gotas, son al mismo tiempo, lluvia. (TC, 139).

VS. III. Metáforas científicas

Como en todas sus novelas, el efecto metafórico parte de un conocimiento técnico o científico aplicado a la comprensión literaria de la realidad. Cuando Sandra viaja en coche con Óscar, se fija en las líneas blancas que delimitan los carriles de la carretera:

La carretera estaba casi vacía. Eso hacía más extraña la exhaustiva atención de Óscar, quien no había girado la cabeza ni por un instante mientras me hablaba. Parecía obtener fuerza de las dos líneas quebradas y paralelas de sus brazos: también sus palabras se proyectaban, firmes, hacia el distante infinito donde esas líneas habrían de cortarse. (TC, 58).

Es un principio básico de geometría que dos rectas paralelas se cortan en un punto del infinito. Las paralelas —las líneas de la carretera y, por metonimia, los brazos del conductor— conducen a ese punto muy distante en el que han de encontrarse en un único punto: los brazos que convergen en un abrazo. Es ese abrazo que les espera al final del camino, pero que se anuncia como imposible —solo pueden darse en el infinito— porque Óscar y Sandra no serán pareja.

Sin mencionar la ley de refracción de la luz, sí se tienen en cuenta sus consecuencias al identificar el Probador como una luz que permite “quebrar”, distorsionar la realidad: “Una franja de agua hace que la luz se desvíe y una barra de hierro se curve: con el Probador, dijo, aparece el quiebro de la barra en su memoria” (TC, 87). Del mismo modo que el Probador es una luz que logra “curvar” ilusoriamente el hierro, la ficción logra modificar la apariencia de la realidad.

Se supone que Galileo demostró la ley de la gravedad al lanzar objetos de distinto peso y masa desde la torre de Pisa, esa puede ser la referencia a la que alude Sandra cuando menciona la “bola de plomo cayendo desde las torres”: “Pero las cosas sucedieron en orden. Fátima llamó. Trabajábamos. Vi después una mandíbula clavada en la mano: Simón o la trayectoria de una bola de plomo cayendo desde las torres. Y Fátima Uribe llamó por segunda vez” (TC, 93). Tan inexorable como la ley de la gravedad es la atracción entre Simón y Fátima. El trabajo de Simón es lo que produce esa atracción irresistible.

La circulación de la savia en las plantas no sigue el mismo esquema que en los animales: no hay un corazón que bombee el fluido sanguíneo. No haber pensado en ello implica que es una conducta corriente no reflexionar sobre lo obvio, dejar que la creencia se imponga a la razón:

Insisto: por qué. Dejemos ahora el para qué, dejemos las intenciones. ¿Por qué sube la sangre desde las piernas a la cabeza? Porque hay un corazón. Bien. ¿Y por qué sube la savia desde el tronco hasta las hojas? Habrá quien crea que los árboles tienen también una de esas maquinillas que bombean sin cesar. Eso creía yo. Quiero decir, lo creía porque no lo había pensado, lo creía sin darme cuenta. (TC, 106).

Una respiración deficiente en oxígeno y saturada en anhídrido carbónico no solo es anómala, sino peligrosísima. Cuando Simón afirma que se da cuenta de que hay algo que no está haciendo, advierte que se está exponiendo mortalmente: “hay algo que estoy dejando de hacer, puedo notarlo en mi respiración como un agujero por donde pierdo oxígeno: mi aliento es puro anhídrido carbónico.” (TC, 115).

Al aludir a la “partícula zombi que está al final de toda la materia” se refiere a las partículas elementales estudiadas por la física cuántica cuya principal propiedad es que

actúan como ondas. Para demostrarlo, el físico Schrödinger utilizó su conocida paradoja del gato que está vivo y muerto a la vez, un gato “zombi” como esa partícula-onda estudiada por la física cuántica:

Las personas se conocen y qué saben. Se han visto reír, han tanteado su deseo, se han oído hacer comentarios de algo que sucedió: conocen plantillas de comportamiento. El siguiente paso sería profundizar, pero profundizar debe de querer decir acabar encontrándose la misma partícula zombi que está al final de toda materia. (TC, 116).

La ironía es que eso que llamamos conocer a una persona, “profundizar”, solo conduciría a encontrar algo esencialmente igual en todos y, misteriosamente escurridizo, tal vez inexistente, como esa partícula “zombi” que está y no está a la vez. En cambio, la antítesis de “profundizar” sería “aliarse”. La relación fructífera no consiste en una “profundización” que resulta estéril, sino en una alianza que convierte a los átomos en moléculas: “Lo contrario de profundizar es añadir, aliarse. Cuando el hidrógeno se alía con el oxígeno llegamos al agua. Es posible que sea eso lo que buscan los amantes, convertirse en molécula, aliarse para que pase algo” (TC, 116).

El ser humano como “materia” también es capaz de superar condiciones adversas que la alteren: “la materia humana había cobrado forma según ciertos atributos, así la mortalidad, la solidez, pero también la posibilidad de sobreponerse a las condiciones de presión y temperatura circundantes.” (TC, 118). La materia a la que se le aplica distintas condiciones de presión y temperatura modifica su estado —de líquido a gaseoso, por ejemplo. En cambio, los seres humanos, seres materiales, se han adaptado a vivir en condiciones ambientales muy distintas —en latitudes y altitudes extremas— sin que su estado material se haya visto modificado, sencillamente la gente sobrevive en las circunstancias más adversas.

La atracción descrita como magnetismo, como ley de la naturaleza: “a nadie que les conociera por separado se le habría ocurrido emparejarlos, pero si estaban juntos, frente a frente, casi podían verse las líneas de fuerza que imantaban sus bocas” (TC, 138). De esta manera se subraya también que la fuerza de atracción surge de ser polos opuestos, de sus diferencias: “Encajaban, dijo, no sus rostros, no su forma de vestir, no su modo de ser” (TC, 138).

La visión del cuerpo como objeto material que debe ejercer una fuerza para contrarrestar la ley de la gravedad se advierte en la visión de sí mismo que tiene Óscar como depósito de sentimientos: “Óscar imaginaba en su interior una pila de sacos donde, junto al sentido del humor tan costosamente adquirido, y a la amabilidad y a la templanza, yacía intacta la rabia de un muchacho jactancioso” (TC, 147). Sandra le opone una visión menos emocional o espiritual:

Alguien podría haberle dicho que no era cuestión de sacos sino de compresión y tracción. (...) El cuerpo, nos explicaba Simón, se sostiene por una tensión constante entre dos fuerzas. Los huesos empujan hacia abajo, son una fuerza de compresión, perpendicular al suelo; los músculos en cambio son una fuerza de tracción, empujan en paralelo, sujetan como los vientos de una tienda de campaña. La tensión entre ambas fuerzas nos mantiene erguidos, confiere estabilidad a nuestro movimiento. Si alguna falla, entonces el cuerpo se derrumba. (TC, 147).

El hecho de contemplar una persona como un cuerpo cuya fuerza se puede desequilibrar —porque te fallan los músculos o los huesos— implica verla como máquina, objeto, materia susceptible de averiarse, deformarse.

Al comparar la familia con una cadena montañosa se hace desde una perspectiva geológica, considerando su movimiento:

Puso el ejemplo de un sistema montañoso: las montañas estaban ahí, nuestros padres estaban ahí, puede que hubieran vivido a nuestro favor o en nuestra contra, pero estaban ahí. Formábamos parte de una cordillera, y cuando nos movíamos, arrastrábamos a las otras montañas, y cuando las otras montañas se movían, algo vibraba en nosotros. (TC, 148-149).

El Probador se percibe como una máquina cuyo funcionamiento depende de lo bien que se relacionan sus miembros entre sí:

Pensaba (...) que el Probador se consolidaría y llegaríamos a vivir de él (...). Pensaba en eso mientras, sin querer, repetía la palabra engranaje, y creía ver nuestras vidas girando como ruedas dentadas: los dientes de una en los de otra y el mecanismo que las relacionaba todas, como las cordilleras de Ana, tal vez como las cordilleras. (TC, 161).

El vínculo que une a Pedro y a Simón la noche en que se despiden en el bar —Pedro, moribundo, regresa a Rusia— se describe como el amarre de un barco al muelle. Ese barco

también tiene reminiscencias mitológicas, porque el viaje de Pedro es el de la muerte —un barco que atravesará la laguna Estigia:

Él y Pedro, apoyados en la barra, no hablaban apenas, pero una cuerda gruesa, una amarra de barco los mantenía unidos. Cualquiera que se acercase quedaría aplastado como el neumático o el globo de goma que, puesto en el costado del barco, le evita golpearse contra el muelle. (TC, 197).

Sandra continúa su metáfora cuando la convierte en una cosificación que convierte a Pedro y a Simón en barco y amarra, respectivamente:

Entonces Íñigo me llamó. / —Pregúntale a Pedro si quiere que mañana vayamos a llevarle al aeropuerto —dijo—. A ti te conoce más. / —Cuando terminen —contesté señalando hacia el barco y el bolardo de hierro oxidado con la amarra. No se dieron cuenta de que les mirábamos. (TC, 197).

Según la teoría de la relatividad, dos observadores en movimiento relativo perciben el espacio y el tiempo de diferente manera. La narradora no pretende describir el instante previo al desplome, sino narrarlo. Por eso detiene la acción con una digresión sobre la relatividad del tiempo desde una perspectiva científica:

Como el avión parado en el cielo. Puede que no sea tan raro. Quiero decir que una manera de que el avión parezca inmóvil es que nosotros corramos, hay que encontrar la velocidad relativa equivalente y después no pararse, eso es todo, no pararse, no pensar. (TC, 210).

Pero adquirir esa velocidad es imposible y continúa: “Así pues, quedémonos quietos, dejemos que el avión se mueva, que se vaya. El cielo está vacío.” (TC, 210). Y, puestos a imaginar imposibles, lo que desea de veras la narradora no es detener el tiempo, sino reconocerse a sí misma: “En el suelo me veo las puntas de los zapatos y quiero verme la cara”. (TC, 210).

Las personas pueden imitar modelos de la naturaleza que funcionan para otros seres vivos. Del mismo modo que las plantas no requieren corazón, Sandra desearía que las personas no necesitaran un “enorme y sombrío corazón” (TC, 211):

Al fin y al cabo, no en vano dijimos que las personas imitan a las cosas sin darse cuenta y que, por fortuna, la naturaleza es múltiple. Pues bien, había una pregunta: ¿Por qué sube la savia? Pedro me lo explicó. La savia sube gracias a las hojas. La maquineta que bombea no es el único sistema; los árboles no tienen corazón. O también: las hojas son el corazón del árbol. No hace falta decir que me parece un modelo digno de ser imitado. (TC, 211-212).

Si el corazón no fuera necesario, tal vez no se hubiera producido la “desbandada”. Si se aplicara otra metáfora, otro modo de comprender la realidad, a lo mejor el resultado sería distinto: “También en una desbandada podría haber un orden, un después en el ahora.” (TC, 211).

Al identificar el “enorme y sombrío corazón” —resuena J. Conrad en los epítetos— como la causa del fracaso del proyecto, propone un modo de organización colectiva distinto. Un “orden” que no dependa de la existencia de un único corazón, sino de muchos funcionando a la vez —las hojas del árbol—, porque los colectivos dependen del compromiso de todos sus integrantes. Una bandada de aves puede acabar en desbandada, en cambio, el árbol se compone de hojas que pueden caer.

Del mismo modo que ignoramos por qué los rododendros forman capullos que pueden o no florecer, los proyectos humanos pueden o no fructificar —aunque no sepa de antemano qué ocurrirá:

Pero hay, ya que a Sandra le gustan los ejemplos vegetales, plantas perversas. Sí, plantas. (...). Los rododendros son perversos. Forman capullos como si fueran a florecer. Su cultivador los mira, ilusionado. Sin embargo, con excesiva frecuencia, el capullo se abre y da una hoja. Eso fue el Probador, una promesa convertida en hoja. ¿Por qué se comportan así los rododendros? Nadie conoce la razón. Es probable que florecer canse, que sea un camino hacia el fruto y el gasto, hacia el acabamiento. Es probable, pues cuando se priva al rododendro de luz o de agua, cuando así se le obliga a entender que va a morir, el rododendro florece esplendoroso, la especie florece a través de él en un acto de supervivencia. (TC, 229).

VS. IV. Lenguaje lírico

El lirismo del lenguaje literario de la novela no depende solo de cómo se articulan semánticamente los tropos. Como en la primera novela, la recurrencia de figuras retóricas es un rasgo estilístico destacable.

Cuando Simón le reprocha a Ana que se comporta como si tuviera “el esqueleto de cristal” (TC, 75), la metonimia revela su íntima y profunda vulnerabilidad. Al final de la novela, Sandra cree que ella ha cambiado, que es más fuerte: “ha sustituido el delicado cristal de su esqueleto por, cuanto menos, duralex: se la ve más firme, más alegre” (TC, 210).

La analogía entre el ejemplo que pone Simón de “la chica del túnel” y la escritura como realidad que “alcanza”. Simón pone como ejemplo de que uno puede emocionarse por algo, a pesar de no estar viviendo la situación real que ha suscitado la emoción, como la chica que se ríe, pero ya no comparte el contexto con su interlocutor:

En los vagones del metro uno ve a veces chicas riendo y haciendo señas. Uno, con gesto reflejo, busca al destinatario en el andén. Inútil. El metro ha entrado en el túnel. La risa impar de la chica golpea contra la pared negra sin poder alcanzar el rostro que la suscitó. (TC, 107).

Sandra entiende la lectura como un modo de que le “alcance” la realidad de lo escrito, desde un contexto que no comparte:

La carpeta granate, en cambio, no me pertenecía. Por alguna razón, Simón no solo se había deshecho de ella, sino que permitía que la leyéramos Íñigo y yo. (...) Estaba anocheciendo, al otro lado del pasillo la carpeta me reclamó. Los actos del presente, la compra, las comidas, quedaron convertidos en el borroso fondo que mi atención no enfocaba, mientras que el primer plano, la figura, la única realidad con sentido era esa risa que me alcanzaba a pesar del túnel y la velocidad. (TC, 109).

Resulta una clara ironía que se produzca una inundación en La Tempestad, la academia de Simón: “a mediados de septiembre, La Tempestad se inundó” (TC, 142).

Para describir la relación entre Fátima y Simón, la narradora los convierte en una reina blanca y un alfil negro. La cosificación subraya una capacidad de acción desigual —la reina es la figura con más radio de acción—, su pertenencia a bandos enemigos, y el ser piezas de un juego de estrategia donde gana quien prevé mejor los movimientos suyos y los del rival:

Me fijé en ellos cuando se saludaron. La figura de Fátima, su porte de joven señora florentina y, enfrente, el huso negro de Simón: pantalón negro, chaqueta negra, cabeza y zapatos puntiagudos, una llama negra que se extingue en la base (...). Me fijé en ellos y no encontré la línea de fuerza aproximando sus bocas sino a una reina al lado de un alfil. (TC, 167-168).

El color azul simboliza a Fátima. El azul la identifica cuando Sandra la conoce: “Ojos de seda azul, cuando vi a Fátima Uribe y su pelo castaño” (TC, 81). En su casa, “haces estrechos de luz delataban las formas del humo y extraían a la vez destellos de las copas de cristal azul, (...) de las corbatas azules y de la vajilla” (TC, 81). Tras admitir Simón que el proyecto del Probador fue una maniobra para llamar la atención de su exmujer, Sandra,

decepcionada, percibe la imagen de su trabajo de manera que la figura de Fátima lo empaña: “Ahora el esfuerzo, los sueños, José Ángel, y cada cita en el estudio, y las tardes en La Tempestad se difuminaban bajo una niebla de seda azul” (TC, 172).

A través de la escritura es posible conocer la realidad, pero para eso hay que “ordenar” los hechos. La diferencia entre escritura y realidad se señala por acumulación de anáforas, paralelismos y enumeración, recursos muy frecuentes en las digresiones de sus novelas:

La realidad no ordena, la realidad no quiere sino que solamente es: la realidad de una pelea no termina en el último asalto, el luchador regresa después a su casa, enciende la televisión, cena, se acuesta y tampoco entonces termina la realidad. La realidad termina, parece, con la muerte, (...). La realidad se agita, los hechos se devoran unos a otros y solo la clara voluntad de un orden, el propósito firme, permite que los hechos tomen forma de cubierta que claven sus contornos agudos en el aire. (TC, 174).

También las interrogaciones retóricas pueden adoptar la estructura reiterativa:

¿Por qué no bajas? ¿Quieres ponerme nervioso? ¿Quieres dejarme solo con mi sermón ridículo?” (TC, 184-185). O bien: “¿Por qué no llevarme a Gustavo a un bar y rebatirlo? ¿Era inútil, de veras, edificar un cuarto? ¿Era tan fácil que todos nos hubiéramos equivocado? (TC, 187).

Cuando Sandra reitera la importancia del “canto de esa mano” (TC, 199) llega a enunciarlo como dilogía: “Necesitamos meses, a menudo, y pérdidas, ha de suceder que perdamos a las personas, tienen quizá ellas que irse para que nos mostremos dispuestos a escuchar el canto de esa mano” (TC, 199). La caricia que se produce por el roce de la mano —con su canto— se “escucha” y por tanto se convierte en canción —un canto— con lo que funciona como sinestesia.

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

En esta novela, no todos los elementos paratextuales tienen la misma importancia. Observamos que no aparecen epígrafes y que tampoco aparece formalmente un epílogo.

El título aparece en la novela formando parte de una metáfora que se va reelaborando:

Desde la mesa una mano se levanta para tocarnos la cara. No estaba previsto que lo hiciera, no había relación alguna entre el movimiento de esa mano y el curso de la conversación. Tampoco las palabras acusan en seguida recibo del

suceso. No hay, al cabo, causa ni consecuencia visible de ese gesto, pero el canto de la mano pasó por nuestra mandíbula y ahora adónde iremos a parar. (TC, 198).

La importancia del gesto, cuyas consecuencias son aparentemente imperceptibles, se inscribe en ese contacto humano corporal, material:

“Las sensaciones de la vista y del oído”, he leído en los papeles de Espinar, “nos llegan a través de un medio distinto del cuerpo. Solo el tacto nos revela la existencia verdadera de las cosas, solo con él podemos evitar unas y apoderarnos de otras, tomar una manzana o hacer fuego. También a través del tacto, el mundo se apodera de nosotros nos reclama.” (TC, 199).

El contacto que no se reduce a una comunicación, a la palabra (que se percibe por vista y oído), implica la presencia, la materia (el cuerpo). Es imprescindible en la relación erótica, pero la narradora no se refiere solo a esta, sino a un vínculo humano genuino. Un vínculo que puede establecerse, aunque solemos evitarlo, y solo cuando se pierde definitivamente esa posibilidad —con la muerte, por ejemplo—, echamos de menos: “Necesitamos meses, a menudo, y pérdidas, ha de suceder que perdamos a las personas, tienen quizá ellas que irse para que nos mostremos dispuestos a escuchar el canto de esa mano” (TC, 199).

Esos vínculos nos recuerdan que los seres humanos formamos parte siempre de un conjunto más amplio: “Pues somos el nudo solo en una red, el punto solo del morse, pero somos también las rayas contiguas que forman el mensaje, los hilos que acercándose a otros nudos, forman la red” (TC, 198).

A través de las alegorías de la red y el mensaje en morse, en la que cada individuo es un nudo o un punto, respectivamente, se subraya cómo la importancia de cada ser, su capacidad significativa, depende siempre de los demás. Cada vida humana —nudo, punto, raya— se vincula a otras y con ellas adquiere función —la red— y sentido —el de un mensaje—. Por eso es tan importante ese contacto, que debe ser auténtico para que resulte significativo: los nudos que no están bien enlazados forman una red defectuosa; los puntos y rayas no se corresponden con signos de un código, no transmiten información.

El gesto que simboliza ese contacto, tocar la cara, puede también analizarse como modo de reconocimiento del otro. No consiste en tocar la mano, sino la cara. La cara es la parte del cuerpo que nos identifica. El proyecto de El Probador se dirigía a un cliente que

desea reconocerse a sí mismo, porque acceder al yo —a la identidad, al rostro— es lo raro y difícil.

La escueta dedicatoria, “A Juan Blanco, maestro común”, es un homenaje a Juan Blanco de Sedas, pensador español de mediados del siglo XX, quien instituyó su propia academia, al margen de la enseñanza reglada, influyendo en un grupo no desdeñable de alumnos entre los cuales se encontraba Belén Gopegui.

La excelencia del método socrático de enseñanza filosófica de Juan Blanco ha sido reconocida por alumnos suyos como Francisco León Florido y Valentín Fernández Polanco, profesores de filosofía de la Universidad Complutense de Madrid. Distinguen en el estilo socrático de Juan Blanco:

La oralidad, la diversidad de intereses intelectuales, el gusto por los clásicos, la vena metafísica o la intención ética [que] recorren un pensamiento que se fue fraguando con el paso de los años, en la interacción entre los textos clásicos y el diálogo vivo con las promociones de alumnos que siguieron sus enseñanzas. (Fernández Polanco, Valentín y León Florido, Francisco, 2009, pág. 91).

La figura de Juan Blanco es el alter ego de Simón Cátero. También Simón Cátero obliga a sus alumnos a pensar: “Recuerdo que nos miramos. No íbamos a responder. Casi nunca respondíamos inmediatamente; pensábamos” (TC, 34). Como el protagonista de la novela, Juan Blanco ejerció un magisterio basado en una autoridad moral e intelectual que convertía a sus alumnos en lo más parecido a discípulos:

Los jóvenes y los no tan jóvenes quedábamos prendados de sus palabras y no solo por la fuerza de sus ideas. Juan era una persona tremendamente atractiva y utilizaba con magisterio la perfección de todos sus encantos. (...) Con su sencillez y con su sonrisa enamoraba a su legión de discípulos y admiradores. (Mesa, 2013, pág. 32).

El funcionamiento de la academia de Simón se parece al magisterio que reconocen los alumnos de Juan Blanco en su maestro:

Los aspirantes a alumnos acudíamos tentados por una enseñanza que habría de rebasar la que impartiesen otros individuos, en otras academias, en otros laboratorios. Imaginábamos una conexión, suponíamos que las clases de Simón Cátero no eran transparentes sino que sus palabras, sus ejercicios, sus métodos se vinculaban con una especie de lucha que él apadrinaría. (TC, 16).

La dedicatoria, por escueta, subraya las dos palabras que definen a la persona y la hacen acreedora del homenaje: “maestro común”.

En cuanto a un posible epílogo, hay que señalar que el capítulo final tiene otra voz narrativa, la de Simón, cuyo discurso se contrapone a la historia narrada por Sandra, en un alegato que pretende rebatir la “acusación” que el protagonista percibe en su historia. Efectivamente, se trata de un discurso complementario, digresivo, no narrativo, que sirve de comentario a la historia narrada, pero que se inserta dentro de la narración. Funciona casi como un epílogo, pero no lo es. Por eso no está señalado tipográficamente al margen, constituyendo una cuarta parte, por ejemplo. El último capítulo es el capítulo final, el número 9 de la tercera parte, y aparece como tal en la novela.

Considerando que existe autoría reconocida por la autora en la contraportada, es posible señalar de qué manera la contraportada apunta a cierta lectura de la novela. El texto de la contraportada consta de tres párrafos: el primero publicita que se trata de la segunda novela de la autora, el segundo esboza el asunto de la novela y el tercero apunta a su interpretación. En este tercer párrafo se alude a la estructura de la novela y la relaciona con una de las metáforas que articulan su sentido, la de las gotas de lluvia:

Tocarnos la cara nace de la suma de dos voces y cuenta que ningún sentido puede encontrarse en privado. El sentido de las vidas individuales se cifra en lo que la novela llamará la ley del conjunto, ley por la que las gotas que caen del cielo como son gotas son, al mismo tiempo, lluvia. La primera voz, Sandra, oída en solitario, narra una historia sobre el esfuerzo y los sueños que de repente se desploman; (...). Pero ante la voz de la gota se hace presente la conciencia de la lluvia a través de otra voz, Simón, capaz de romper con los perfiles más obvios de ese fracaso personal al que la historia parecía apuntar. Una voz dura y, sin embargo, generosa que levanta la significación global de la novela. (TC, Contraportada).

De esta manera, se evidencia el propósito de las dos voces y se señala la importancia de la metáfora, pese a no ser la más repetida en el texto. No queda tan claro que se logre este propósito, sin embargo. Si las dos voces deben ser equivalentes, la de Sandra, como narradora de la historia, tiene un peso narrativo muy superior a la de Simón, por más que la de Simón aparezca como conclusiva, como final. El relato del fracaso, asociado a la metáfora de la cubierta desplomada, estructura la historia de tal modo que otras metáforas significativas no

parecen tan relevantes. Así, la metáfora de la gota de lluvia resulta menos determinante que la de la cubierta, por ejemplo.

El propósito final que explicita la contraportada, “Más allá de las preguntas, la novela propone una respuesta”, condensa la poética de la narrativa de Gopegui, el deseo de ampliar el conocimiento a través del arte, de la literatura.

RP. II. Aspectos architextuales

La narradora anuncia en la primera oración de la novela que su propósito es indagar qué ocurrió exactamente, porque “hay algo que no consigo entender” (TC, 11). Al narrar, al escribir, intenta averiguar, persigue la verdad. Y ese propósito inquisitorial la lleva a espiar a Simón. Si su mentor es Simón, y una de las principales lecciones de Simón es que siguiendo a la gente se comprenden sus reacciones, es lógico que Sandra decida espiarlo cuando desconfía de él: “Yo seguiría a Simón para entender” (TC, 41). Así que Sandra se convierte en espía, la espía de Simón.

Cuando Sandra busca un espacio para El Probador, lo llama “piso franco”: “Aquella semana Simón nos explicó su plan. En un pequeño apartado figuraba que yo buscara un piso, digamos, franco.” (TC, 41). En las novelas de espías en los pisos francos se suelen alojar los agentes infiltrados entre el enemigo, para preservar su identidad, por ejemplo. Además, como en las novelas de espionaje, Sandra accede a documentos comprometedores que revelan la intimidad del espiado: la carpeta con cartas que le regala Simón.

Una vez descubierto el propósito real de Simón los acontecimientos se precipitan y El Probador se disuelve. La historia relatada por Sandra es una indagación de la verdad, pero falta la versión del espiado. Como un delincuente o criminal al que el detective consigue atrapar, Simón dará su versión de la historia en el último capítulo. Como en esas novelas negras en las que el culpable confiesa su delito.

Sin embargo, el género del espionaje se impone a la novela policíaca. Cuando los personajes ya dan por acabado el proyecto de El Probador, Ana impugna la posibilidad de que el género policíaco sea realmente un modo de indagación:

Ha pasado casi un año desde que me llamasteis, y si mi vida fuera una novela policíaca yo podría haber descubierto algo, y haber resuelto el problema. Pero

la vida de cada uno de nosotros es una novela negra y no basta con que descubras quién mató al hijo del senador. (TC, 193).

De la conversación se puede deducir que Sandra sigue adoptando inconscientemente el rol de una espía y, teniendo en cuenta que Simón ha sido el principal instigador de ese modelo, se deduce que hay una defensa del género como modo de comprensión de la realidad.

No obstante, conviene recordar que *Tocarnos la cara* no es una novela negra, ni policíaca, ni siquiera de espías. Hemos observado algunos elementos propios de otros géneros, pero no se inscribe en ninguno.

RP. III. Referencias intertextuales

Encontramos en la novela referencias a otros textos que no solo aportan riqueza semántica, sino que fundamentan sus posibles lecturas. Podemos distinguir entre las referencias explícitas que se desarrollan en la novela y aquellas que implícitamente podemos detectar. Entendemos por referencias explícitas aquellas que se identifican y comentan en el texto, mientras que las implícitas es posible inferirlas o deducirlas por la similitud léxica o semántica con una obra concreta (perceptible en el título, un personaje o una situación, por ejemplo).

Una de las referencias más importantes en la novela es la relación entre Simón y Próspero, el protagonista de *La Tempestad* de Shakespeare, en su condición de personaje manipulador que se identifica con un poderoso demiurgo. En la presentación de Simón, se explica que el nombre de su compañía es La Tempestad, como la obra mencionada, pero es en el epílogo donde el personaje confiesa esa identificación y la justifica a partir del argumento de la obra:

“Ahora quedan rotos mis hechizos y me veo reducido a mis propias fuerzas.”
Lo dijo Próspero, el mago de *La Tempestad*, no de mi academia, claro, el mago de *La Tempestad* de Shakespeare.

Próspero, Cátero, soy así de fatuo, lo reconozco. Como esta semejanza fonética me complacía, decidí llamar a mi academia La Tempestad. Después Fátima se fue y yo traté de llevar más lejos mis correspondencias. Yo, Simón Cátero, había sido injustamente arrojado, como Próspero, a una isla salvaje lejos de mis dominios. Por fortuna, también como Próspero yo poseía una magia científica, reformadora, mediante la cual poner a las criaturas de la isla, a los espíritus del aire —tanto como decir, lo admito, a los alumnos— al servicio de mi causa. (TC, 220-221).

La cita de *La Tempestad* se corresponde con los primeros versos del epílogo de la obra de Shakespeare⁴⁸, en la que Próspero declama un monólogo con el que justifica su acción. Simón señala que sus manejos para poner en marcha El Probador equivalen a cómo Próspero logra mover los hilos en su isla. Simón se identifica con Próspero al declarar:

Y aquí comienza la obra:

Simón Cátero y su magia acechan tras los balcones oxidados, esperando. Igual que el navío de los traidores que derrocaron a Próspero pasó junto a las costas de su isla para que él desatara la tempestad, tarde o temprano los enemigos de Simón también vendrán. Y vienen. Fátima vuelve de Alemania, sola, dispuesta a hablar conmigo.

Cuidado. Sé que fuerzo la comparación. Aunque sea verdad que Fátima me traicionó, hay un hecho evidente: Próspero empujó el barco de los traidores contra sus costas para que se restituyera la justicia. Yo lo hice movido por una venganza sentimental, y los sentimientos, es sabido, no conocen la justicia. (TC, 221).

Simón expone sus motivos —la “venganza sentimental”— y en qué reside su poder, su magia: en la capacidad de seducción. Sus alumnos participarán en sus maniobras, ajenos al interés que lo mueve, del mismo modo que Ariel y Calibán, los “espíritus del aire”, obedecen a Próspero. La posición de maestro, de mentor, convierte a sus alumnos en seres dependientes, vulnerables. Por eso reclaman continuamente su tutela y, cuando finalmente descubren los auténticos motivos de Simón, se sienten traicionados y abandonan el proyecto.

El proyecto del Probador, con el que Simón pretende recuperar la atención de Fátima, es un “hechizo” sobre todo para los que forman parte de él: los alumnos de Simón, los actores. Sin embargo, la fascinación que ejerce el hechizo no proviene solo de la habilidad de Simón: su maestro José Ángel Espinar participa en la génesis del Probador con sus enseñanzas.

Los fundamentos teóricos del Probador provienen de las reflexiones de Espinar, quien “dejó el instituto para dedicarse a traducir a Aristóteles” (TC, 72) y a cuya autoridad recurre continuamente: “Espinar cifraba su concepción del hombre en la máxima aristotélica: ‘Yo

⁴⁸ En la versión de Miguel Ángel Conejero y Jenaro Talens se traduce como: “Ahora, el poder de mi magia llega a su fin/ y solo me quedan mis propias fuerzas/ ya cansadas” (Shakespeare, 1994, pág. 423).

soy contigo y las instituciones” (TC, 73). La poética del Probador es una estética fundada en una ética, y Aristóteles⁴⁹ es la referencia más citada:

“Los hombres tienen cualidades en razón de sus caracteres, mas son felices o al contrario según sus acciones”, esto dice Aristóteles al hablar de la tragedia. Todos lo habíamos leído en clase más de una vez. Pero, al parecer, estábamos empeñados en olvidarlo. Caracteres, cualidades, intenciones se enredaron en un nudo difícil, mientras nuestras acciones, de alguna forma que no consigo entender, habrían podido conducirnos a la felicidad. (TC, 50-51).

La idea de felicidad es uno de los conceptos desarrollados por la ética aristotélica, pero es un discurso que resulta demasiado enmarañado, “un nudo difícil”, ya que dirimir qué es la felicidad ocupa buena parte de la ética aristotélica.

Las fuentes clásicas de nuestra tradición cultural —los clásicos griegos, la Biblia— forman parte del bagaje de los personajes que ejercen de mentores: Espinar, Simón y Pedro. Ya hemos comentado cómo Aristóteles es citado por Espinar, mientras que en los casos de Simón y Pedro se citan textos o personajes clásicos o bíblicos.

Simón recurre a un personaje del diálogo platónico *El banquete* para presentar a Fátima como su Diótima —de paso Simón se identifica con Sócrates, nada menos—: “He conocido a Diótima, o eso parece. Le daré más detalles pronto” (TC, 112). Sócrates cuenta en *El banquete* que fue Diótima quien le enseñó “las cosas del amor”. Ella es quien define a Eros como “amor de lo bello, de modo que Eros es necesariamente amante de la sabiduría”⁵⁰.

La aparición de Fátima coincide con la muerte del maestro de Simón y por eso se lamenta de su temprana muerte y le escribe cartas que no le enviará. En una de esas cartas, Simón se identifica con Filoctetes, protagonista de una tragedia de Sófocles, porque Filoctetes encarna el dolor insoportable de una herida envenenada. El mismo dolor que expresa al reclamar de Espinar una imposible respuesta: “Una palabra suya hubiera bastado para sanar la herida putrefacta de Filoctetes” (TC, 114-115). La fórmula empleada, “una palabra suya” remite al escenario del milagro, al episodio en el que el centurión pide a Jesús que cure a su sirviente⁵¹. Aunque también forma parte de la liturgia de la misa: “una palabra

49 Significativamente, Juan Blanco, a quien Gopegui dedica su novela, es descrito por Ramón Irigoyen como un “devotísimo discípulo de Aristóteles” (Irigoyen, 2013, pág. 105).

50 Según la interpretación de Antonio Alegre en su estudio introductorio sobre Platón (Alegre, 2010, pág. 740).

51 Evangelio de San Mateo, 8.5-11.

tuya bastará para sanarme”, con lo que se vincula a la expresión de un deseo dirigido a una instancia superior, a la divinidad.

Pedro recurre a la “Parábola de los talentos”⁵² para ilustrar de qué manera el talento que no se ejerce perjudica a quien lo posee. Si el talento es la cualidad intrínseca de un individuo, no poder desarrollarlo iría contra su ser, contra sí mismo, acarreado el dolor de sentirse “atrofiado”, deformado:

PEDRO: ¿Recuerdas la parábola de los talentos? Es difícil estar a favor de las parábolas. Las odiamos, seguramente con razón. Han servido para inculcar una moral interesada y raquítica: no hay que enterrar la moneda, el talento. Parece una parábola bancaria, como invitar a la gente a que no guarde el dinero en una hucha. Sin embargo, estoy casi de acuerdo con ella.

ÍÑIGO: ¿Casi?

PEDRO: Creo que la imagen no es buena. Las monedas están separadas del cuerpo, pero el talento no. El talento es un órgano. Si se acabaran las hojas de los árboles que comen las jirafas, su cuello dejaría de ser tan largo. Con el talento pasa igual: se atrofia. Pero lo que se atrofia no es una moneda, o una cantidad de dinero. Se atrofia un órgano que forma parte de la persona: crea una deformidad...(…) Es una deformidad distinta de un cuello de jirafa encogido. Es parecida a un dolor. (TC, 54).

Los referentes teatrales que aparecen son variados, pero todos ellos perfilan esa poética transgresora del Probador. Simón menciona a Artaud como modelo etimológico a seguir, ya que el nombre de su poética es una declaración de intenciones: “Dedico muchas horas a nuestro proyecto. Será, me digo, ambicioso porque será simple. Me preocupa no encontrarle un nombre. Artaud acertó con su ‘Teatro de la Crueldad’, aunque usted, tan apasionado por lo razonable, nunca sancionaría un nombre parecido” (TC, 108).

La elección de Artaud como referente teatral es muy significativa. Según César Oliva, el teatro de Artaud se caracteriza por no ser “ni gratuito, ni utilitario”, ya que a lo que debía aspirar era a “intentar alcanzar las regiones más profundas del individuo y crear en él una especie de alteración real, aunque oculta, cuyas consecuencias serán percibidas más tarde” porque “el teatro no tiene que representar la vida (...) [sino que] tiene que ser la propia vida” (Oliva, 1992, pp. 389-390). La concepción del teatro como metamorfosis del individuo, el

⁵² Evangelio de San Mateo, 25.14-30.

rechazo a la representación, a la gratuidad o banalización, son rasgos del proyecto teatral de Simón.

No ha de extrañar que fuera *El balcón* de Genet la obra que, en su día, se plantearon llevar a escena Simón, Fátima y Pedro. En la obra de Genet, los clientes de un prostíbulo acuden a sus encuentros con prostitutas para hacer realidad unas fantasías que no son estrictamente sexuales: ser un juez, un obispo, un general... Pero, mientras esos clientes se sumergen en fantasías de poder, se oyen los disparos de una revolución que aspira a dinamitar el sistema que sustenta esas fantasías. La puesta en escena que Simón proyectaba hubiese implicado al espectador: “Si la dirijo, decía Simón, los clientes saldrán del patio de butacas, no habrá obispos, ni generales, pienso valerme de cualquier individuo que termine comido por sus juegos, de cualquiera que ser finja un reyezuelo para no verse” (TC, 137).

La idea del Probador le debe mucho a esta obra. Simón llama clientes a los espectadores, porque considera que el Probador no es un espectáculo, es un servicio que sirve para una transformación. El Probador ofrece un espejo a la fantasía, el deseo, de sus clientes: la hacen realidad para mostrarles su ficción. Por eso deben darle una réplica.

En *El balcón*, las prostitutas hacen realidad la fantasía de sus clientes y son los espectadores de la obra los que deben interpretar la alegoría que se desarrolla en escena. Una alegoría que, a su vez, es una potente crítica de un arte que se prostituye porque solo sirve para satisfacer al espectador, halagarlo -el teatro comercial. En cambio, el Probador no es solo una alegoría, porque evita la representación de la realidad, como propone Artaud. El Probador trata de lograr una transformación directa: sin actores que representen un texto, ni espectadores que interpreten una puesta en escena, tan solo participantes con voluntad de cambiarse a sí mismos.

Simón cuenta con unos alumnos impulsados por su deseo de conocimiento. En ese sentido, los dos que más destacan son Íñigo y Sandra. Sandra narra la historia por su afán de saber cómo se produjo el “desplome de la cubierta”. A Íñigo también le mueve el mismo deseo, algo que ilustra muy bien la obra que representa con su grupo: el *Fausto* de Marlowe.

La adaptación de Fausto que representan Íñigo y su grupo en Ciudad Real incorpora algunas de las ideas del Probador:

La pregunta del montaje se acercaba más al cómo se forman nuestros deseos que a la posible maldad intrínseca de un saber o de un arte sin limitaciones. (...) En la versión del grupo, Fausto se rebelaba (...). Le parecía fácil concebir un sueño de poder absoluto; ¿pero cómo acertar en los deseos concretos? Desde un espacio en sombra, Mefistófeles/Íñigo ordenaba a sus pequeños demonios representar para Fausto qué conllevaría lograr cada uno de sus caprichos, hasta que Fausto, hastiado, renegaba de su deseo y volvía a pedir. (TC, 126-127).

Del mismo modo, en el Probador los actores tratan de hacer realidad la fantasía de los clientes, pero para mostrar sus consecuencias. Así el Mefistófeles de la versión de Íñigo convence a Fausto de que lo importante no es satisfacer un deseo concreto, sino experimentar ese deseo: “Mefistófeles salía de la sombra y hablaba: ‘Desear es una actividad que debe ser alimentada a diario, no es capaz de alimentarse a sí misma. Deja que yo te eduque’. Entonces Fausto firmaba el pacto, vendía el alma” (TC, 127).

Lo que pretende Mefistófeles no es hacer a Fausto consciente de sus deseos, sino ser esclavo de los mismos. Para Íñigo, Mefistófeles impediría la reflexión: “el diablo es el afán de no pensar” (TC, 129).

En cuanto al resto de referencias que hemos denominado “explícitas”, no son tan extensas ni propician el comentario. Más bien funcionan como un modo de enriquecer la narración. Así, la magdalena con la que el narrador de *Por el camino de Swan* activa su memoria, es “la magdalena” por antonomasia. No se menciona a Proust porque es innecesario: “Pero Íñigo era la magdalena, el ruido de pies descalzos sobre la tarima, el olor a estufa de butano en La Tempestad” (TC, 17).

Tampoco es necesario mencionar a Cervantes, basta con la inequívoca referencia quijotesca: “Aquí la narración de Ana se hace borrosa, reniega de los datos, describe para mí un combate de sentimientos que es, como siempre un combate entre los caballeros de los espejos, la inútil lucha de dos seres deslumbrados” (TC, 23).

El bar en el que Simón le habla a Sandra de Fátima tiene el nombre de El Gatopardo. Naturalmente parece una referencia la novela homónima, conocida por la frase que se atribuye Lampedusa: “todo tiene que cambiar para que nada cambie”. Porque, para recuperar a Fátima, Simón deber proponer un proyecto radicalmente innovador que llame su atención.

Simón, como el protagonista de la novela *El Gatopardo*, no busca el bien común sino el interés propio.

La mención de un tango muy conocido de Enrique Santos Discépolo, “Cafetín de Buenos Aires” confiere un tono elegíaco a la imposible despedida entre Simón y Espinar, porque Espinar ya se ha ido definitivamente: “¿Recuerda la letra de ‘Cafetín de Buenos Aires’? ‘... y el flaco Abel que se nos fue pero aún me guía’. Usted sería el flaco Abel, pero ya sé que no me guía” (TC, 115). La asociación entre Espinar y Abel facilita la implícita referencia a Abel Martín el maestro de Juan de Mairena, ambos escritores apócrifos inventados por Antonio Machado.

También la cita de los versos del poema “En una despedida” de Jaime Gil de Biedma añade al tono elegíaco una reflexión más honda: “‘Sueño y recuerdo tienen fuerza para obligar la vida’ me has citado esta frase más de una vez. A mí me preocupa además otra cuestión: durante cuánto tiempo somos capaces de resistir con el mismo recuerdo o sueño” (TC, 123). Es el reproche que Fátima le dirige a Simón por considerar que su proyecto del Probador puede que no transforme nada, ya que la gente también puede cambiar sus “sueños”, o sea, renunciar a sus ideales, a sus principios.

Las referencias no explícitas pueden ser más o menos evidentes. Son bastante evidentes aquellas que identifican a Simón con un “Don Juan” (TC, 26) y a Fátima con su particular “ballena blanca” (TC, 139), a quien persigue obsesivamente, como el capitán Ahab a Moby Dick.

También son bastante evidentes las referencias cinematográficas a dos películas de Alfred Hitchcock: *Cortina rasgada* (1966) y *Vértigo* (1958). En el primer caso, se sugiere a través del género, porque *Cortina rasgada* es una película de espías: “Formaba, se decía, a sus alumnos como agentes porque tenía una misión, y en el fondo de la broma se agitaba una cortina rota” (TC, 17). Y la queja de Ana, su perspectiva, podría corresponderse con la de los protagonistas de *Vértigo*. En la película, un detective que sufre de vértigo no logra impedir el suicidio de una mujer desde un campanario. Más tarde, encuentra a una chica muy parecida y la seduce, pero obligándola a transformarse en la primera. El final trágico sucede en ese campanario desde donde se lanza la chica. En la novela, Ana siente la desesperación de saber que no es correspondida cuando Fátima la cita y debe hablar con ella:

En junio, Fátima volvió a empujar la rueda y llamó a Ana a la fundación para hacerle una oferta profesional. Se citaron, me contó Ana, en el piso de arriba de una gran cafetería. (...) Y se decía: ¿Quién me ha subido hasta aquí? ¿Quién me ha traído al campanario de mi vida, a este punto desde donde veo las horas que han pasado y que vendrán? (TC, 103).

Cuando Gustavo, el novio de Íñigo, pide una cita en el Probador y solicita, como cliente, a “una criatura irreal, Albertina o Alicia o Julieta” (TC, 183), al identificar a esos personajes, encontramos referencias intertextuales muy interesantes. Alicia probablemente sea la de la novela de Lewis Carroll, quien penetra en un mundo maravilloso cuyas leyes escapan a la lógica del sentido común. La Julieta más famosa en la historia de la literatura es la protagonista de la tragedia de Shakespeare, cuya pasión amorosa extrema podríamos considerarla “irreal”. El personaje de Albertina puede referirse a la protagonista de varias novelas de Proust, puesto que es un personaje que obsesiona al narrador de *A la busca del tiempo perdido*, aunque creemos que también puede tratarse de la protagonista de la novela breve de Arthur Schnitzler, *Relato soñado*.

El grito con el que Simón interrumpe un acto formal es una inequívoca estrategia brechtiana para sorprender al espectador y hacerle tomar conciencia, conocida como efecto de distanciamiento o extrañamiento:

Luego nos contó que había asistido a la presentación de una colección de textos teatrales (...) y el acto estaba resultando tan banal como cualquiera (...) pero algo (...) le hizo levantarse (...) y se dirigió a la tarima. Se detuvo a medio camino, alzó la mano como si quisiera participar en el coloquio y, cuando el moderador le concedió la palabra, lanzó un grito de corrido mexicano. (TC, 39).

El mismo tipo de interrupción inesperada que atenta contra la formalidad de un evento, la repetirá durante la presentación del N.I.T de Fátima Uribe (capítulo 14, parte II).

Sin embargo, este grito puede entenderse también como otra referencia implícita a la obra de Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*, cuya influencia hemos anotado al señalar la conciencia de sí mismo que declara Simón en su monólogo final. Los límites entre realidad y ficción de la obra de Pirandello se difuminan también en la novela cuando el personaje de Simón proclama que le ha sido concedida la palabra y admite ser el “reflejado” (TC, 213), consciente de ocupar un escenario: “todo es oscuridad (...), todo es oscuridad menos este foco y el brillo de los ojos que esperan” (TC,217). Del mismo modo, en la escena

final de la obra de Pirandello, al descubrir la madre al hijo muerto, esta profiere un grito desgarrador que no solo da lugar a la anagnórisis, sino que permite conjugar los dos planos —ficticio y real— con los que juega la obra. Entendemos que el grito puede ser tan brechtiano como pirandelliano.

La metáfora acuñada por Óscar para referirse a las relaciones tormentosas que unen a los personajes, el “minué de sentimientos”, tiene un eco en la que identifica las conquistas amorosas con “victorias” que son “como viejos frascos de colonia: “Si alguna vez tuviera que darle un consejo a alguien le diría: No acumules demasiadas victorias. Son como viejos frascos de colonia, cuesta mucho librarse de su espeso perfume fermentado. Pero en aquella época las victorias eran mi especialidad” (TC, 21).

El minué y el perfume fermentado remiten a un mundo galante en el que los juegos de seducción son estrategias de manipulación donde los protagonistas disfrutaban del poder que les da conocer las pasiones humanas y saber dominar las propias. Es lo que sucede en *Las relaciones peligrosas* de Choderlos de Laclos donde el campo semántico referido al amor siempre tiene que ver con el de la guerra y se logran victorias, rendiciones o derrotas. Como Valmont y Merteuil, Íñigo y Sandra consiguen retener a Simón al provocar su relación con Ana: “Había ocurrido, sin embargo, lo que Ana no dejaba de anunciarme, lo que Íñigo y yo quisimos provocar. Un cambio, me dije acordándome de Óscar, un aumento de la presión entre dos manos del minué de sentimientos” (TC, 90-91).

3.3. *La conquista del aire.*

La conquista del aire se publicó en 1995, en la Editorial Anagrama. Se utilizan las siglas LCA para referirse a esta primera edición.

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

En esta novela, historia y argumento coinciden casi por completo. A excepción de algunas analepsis, sigue un orden lineal subrayado a través de una estructura formal basada en tres partes.

La historia empieza un 11 de octubre de 1994 cuando Carlos Maceda, Santiago Álvarez y Marta Timoner no pueden dormir: Carlos les ha pedido a sus amigos cuatro millones de pesetas a cada uno para superar el bache de su pequeña empresa de hardware informático, Jard. Tanto Santiago, profesor de universidad, como Marta, ayudante de un alto cargo ministerial, aceptan ser sus acreedores, pese a las inconfesadas reticencias que les provoca la situación. A medida que pasa el tiempo, Carlos está muy nervioso porque su trabajo no avanza como él quisiera y le pesa cada vez más no devolver el préstamo en el plazo que él se había marcado; además, empieza a distanciarse de Ainhoa, su mujer. A Santiago le surgen gastos imprevistos que no puede afrontar sin los ahorros que ha cedido a Carlos, motivo por el cual acepta un trabajo que no le apetece. Marta no está convencida de lo que ha hecho.

A finales del mes de enero de 1995, Carlos pide una prórroga. Poco después, tanto Marta como Santiago creen que necesitan el dinero: Santiago ha conocido a una chica a quien desea impresionar, Leticia Tineo, y el marido de Marta, Guillermo, desea comprar una casa. En febrero, Santiago rompe con Sol, porque desea iniciar una relación con Leticia. En abril, Guillermo se separa temporalmente de Marta y Santiago empieza a salir con Leticia. En mayo, Carlos explica a sus trabajadores la delicada situación económica que atraviesa la empresa y les pide su comprensión y colaboración. Ainhoa inicia una relación con un compañero de trabajo, Pablo. En agosto, Santiago ya veranea con Leticia y Marta ha cambiado de trabajo, por lo que viaja continuamente a Bonn, pero sigue echando de menos a Guillermo. En octubre, se reúnen todos los amigos en casa de Carlos y Ainhoa —Santiago va con Leticia y Marta llega con Guillermo— con el pretexto de que su amigo Alberto, que

vive en Edimburgo, está en Madrid. Carlos consigue un buen cliente, Electra, de manera que su situación económica parece mejorar. A principios del año 1996, Carlos recibe una oferta de compra de su empresa por parte de Electra y, en febrero, acepta vender Jard para poder devolver el préstamo. Ainhoa se separa de él. Marta tiene la posibilidad de iniciar una relación con un antiguo compañero, Manuel Soto, que finalmente descarta porque continúa pensando en Guillermo.

El 1 de abril de 1996, Carlos devuelve el préstamo a Marta y Santiago mediante sendos cheques y notas adjuntas. A finales de mayo, los tres amigos quedan para tomar un vermut durante el que se constata el distanciamiento que se ha producido a lo largo de esos dos años. Guillermo y Marta retoman su relación. Los empleados de Carlos le reprochan no haber cumplido su palabra. En verano, Santiago pasa la luna de miel en Bali con Leticia.

Han pasado dos años, un mes y catorce días. Los protagonistas duermen.

CS. II. Personajes

En general, casi todos los personajes pertenecen a las clases medias: Carlos es un pequeño empresario, Santiago es profesor universitario, Marta trabaja para un alto cargo de la administración pública, Ainhoa es médica, Guillermo trabaja en una consultora, Leticia es bibliotecaria, Sol trabaja en una academia de música, Manuel Soto tiene un trabajo similar al de Marta pero en la empresa privada, Pablo es médico... La mayoría tienen profesiones u ocupaciones laborales que implican una formación superior o especializada, en general mejor remuneradas o con mayor prestigio social que otras.

Unos pocos personajes no estarían incluidos en este grupo: son los empleados de Carlos —Lucas, Daniel, Rodrigo y Esteban—, y Claudio, el director de Electra, cuyo poder lo asemeja más a un capitalista que a un asalariado.

La novela es la historia de un préstamo e implica a quien lo solicita, Carlos, y a sus acreedores, Santiago y Marta. El resto de los personajes son secundarios que tienen un grado de relevancia distinto, dependiendo del tipo de relación que mantienen con los protagonistas o de la importancia que estos asignen a su relación. De hecho, es posible clasificar los personajes secundarios teniendo en cuenta dos criterios próximos pero distintos: la trama y el punto de vista.

Teniendo en cuenta la trama, los personajes secundarios relevantes son aquellos que los personajes principales consideran significativos para ellos: sus respectivas parejas —Ainhoa, Guillermo, Manuel, Leticia y Sol—, el amigo común —Alberto—, o sus compañeros de trabajo —Lucas, Daniel, Rodrigo y Esteban—. Todos ellos tienen una relación continuada con alguno o varios de los protagonistas.

El punto de vista de los protagonistas prevalece con claridad sobre los personajes secundarios. Sin embargo, aparece también el de Ainhoa y el de Guillermo, a diferencia del resto de personajes. Por eso, Ainhoa y Guillermo adquieren un grado mayor de protagonismo dentro del grupo de los secundarios.

Los protagonistas son tres amigos que comparten un pasado de activismo e implicación política en movimientos de izquierda. Marta y Carlos se conocieron en una parroquia donde un grupo de jóvenes “discutían sobre la miseria, la justicia, la no-violencia” (LCA, 95). Con el tiempo, aparecería Santiago, “entre los tres empezaron a hablar de libros, de política; idearon *A trancas y barrancas*, la única revista de varias facultades a la vez (...). Llegaron a ser un trío indestructible” (LCA, 96).

La empresa de Carlos fue para todos “un símbolo compartido” (LCA, 116) porque la intención es aplicar un modo de organización, de funcionamiento, aprendido en los años de activismo, con la convicción de que “existía una cosa llamada la lógica del capital, pero existían distintos grados, ángulos de apertura.” (LCA, 116). Se entiende así, que cuando Carlos pide el préstamo a sus amigos, estos se sienten comprometidos, más allá de la amistad que les une.

Carlos está casado con Ainhoa y tienen un hijo pequeño, Diego. Cuatro años antes, decidió salir de la multinacional en la que trabajaba para dar un giro a su vida. Creó una empresa de hardware con otro compañero al que considera su socio, Lucas. Este es el interlocutor principal de Carlos en la empresa y su confidente en lo concerniente a la empresa.

Ainhoa se mantiene al margen del proyecto empresarial de Carlos, ya que este la excluye desde el principio de la decisión del préstamo. Cuando le informa, ella contesta elocuentemente con un silencio que se instala en su relación. Ainhoa tiene también sus propios problemas laborales: es médica en un hospital y debe optar a una plaza porque la suya peligra. Le cuesta preparar su examen. Es la principal cuidadora de Diego, el hijo de

ambos. Carlos no está tan preocupado por los problemas de Ainhoa como por los de Jard. Se distancian. Ainhoa tiene una relación con un compañero de trabajo. Al final, Carlos y Ainhoa se separan definitivamente y ella le anuncia que se irá a vivir a Bilbao. Para Carlos, el traslado de Ainhoa implica separarse también del niño.

Marta y Santiago provienen de un entorno familiar muy distinto: Marta es hija de una familia de clase media, Santiago es hijo de una familia trabajadora de un pueblo de Murcia. Marta es consciente del mayor esfuerzo que tiene que hacer Santiago. Además, ella tiene mala conciencia porque se debate entre el impulso egoísta de preservar sus privilegios -sus ahorros- y la lealtad al amigo y a sus convicciones políticas.

Aunque a Guillermo, su pareja, no le gusta la decisión de Marta, la apoya porque sabe que ella lo necesita. Pero Marta busca alguien que le lleve la contraria para poder reafirmarse en su criterio, en su decisión. Por eso acaba sintiéndose atraída por Manuel Soto, un claro antagonista de Guillermo. Las dudas de Marta acaban proyectándose en su relación. Guillermo le propone comprar una casa para reformarla y ella se niega, aduciendo que carecen de fondos suficientes, debido al préstamo. Guillermo considera que es una excusa y decide separarse temporalmente y busca un piso para vivir solo. Sin embargo, Marta y Guillermo se siguen viendo y al final vuelven a estar juntos.

Santiago concibe su trabajo como una profesión que le confiere un estatus. La principal preocupación de Santiago es ser un desclasado: acabar tan integrado en esa clase media, a la que sabe que solo pertenece por formación y trabajo, que acabe olvidando sus orígenes. La familia de Santiago es de un pequeño pueblo de Murcia. Santiago destacaba en los estudios, pero la muerte de su padre estuvo a punto de obligarle a abandonarlos. Al final, pudo continuar su formación. Él puede ayudar a Carlos y por eso se siente halagado. Sin embargo, cuando le surgen gastos imprevistos se ve obligado aceptar un trabajo que no desea, por eso es más consciente que sus amigos de que la posición social se vincula al desahogo económico.

Santiago siente la inseguridad del advenedizo, descolocado en una clase media a la que teme no pertenecer por falta de patrimonio. Al conocer a Leticia, echa de menos sus ahorros, ese capital acumulado que lo igualaba a ella. Para volver a acumular el capital donado, se volverá profesionalmente mucho más ambicioso: participará en un congreso,

escribirá una tesis, redactará un libro de texto. A medida que vaya cumpliendo sus objetivos profesionales ganará en seguridad y se irá afianzando la relación con Leticia hasta que llegue a presentarla primero a sus amigos y luego a su familia.

El éxito profesional le procura la confianza que necesita para seducir a Leticia, pero implica una evolución ideológica que lo convierte en un cínico. Esto se muestra con claridad cuando, a punto de casarse con Leticia, llama a Sol -su anterior pareja- para explicarle sus dudas al respecto. La falta de delicadeza de Santiago, su egolatría, se pone de manifiesto al buscar como confidente de sus temores, precisamente a su ex. Sol acaba burlándose de las presuntas reticencias de Santiago, conminándole finalmente: “Llora” (LCA, 312).

Lúcido y avergonzado, Santiago no invitará a sus amigos a su boda con Leticia. Al unirse a ella, está renegando también de sus convicciones políticas, las que sus amigos representan, y por eso falta a la verdad diciéndoles: “Me gustaría que vinierais, pero va a ser algo muy pequeño —exageraba—, solo la familia” (LCA, 314), ocultándoles incluso el lugar al que irá de viaje de novios: “Lo del viaje a Bali que iban a regalarles los padres de Leticia se lo contaría a la vuelta” (LCA, 314). Santiago es un éxito del sistema. Su deseo de reconocimiento social impulsa su ambición profesional. Su matrimonio con Leticia consolida su posición, su pertenencia a la clase media.

Ni Sol ni Leticia son personajes caracterizados fuera de su relación con Santiago. Carecen del punto de vista narrativo que sí tienen las parejas de Carlos y Marta —Ainhoa y Guillermo—. Ambos personajes son un complemento necesario para Santiago, sin embargo, se diferencian en la consideración que tienen para el protagonista. Necesita a Leticia para integrarse definitivamente en la clase media —como un Julien Sorel, con quien llega a compararse en algún momento—, pero busca a Sol como interlocutora, como confidente, en sus dudas existenciales.

CS. III. Estructura

Formalmente, la novela consta de un prólogo, un cuerpo narrativo dividido en tres partes y un capítulo identificado como “Final”. La división en tres partes se marca con una página en blanco en la que sólo constan los encabezamientos: “Primera parte”, “Segunda parte” y “Tercera parte”. Las cinco secciones se enumeran en el índice que aparece al término de la novela.

La primera parte consta de tres capítulos, la segunda de dos, y la tercera de solo un capítulo. Los capítulos se indican mediante números romanos al inicio de la página. La cuarta y última parte se señala a través de un escueto título —“Final”— que la diferencia de las tres partes anteriores. Esta última parte es mucho más breve y no se divide en capítulos.

El final se explicita a través del título de la última parte y contiene una meditación conclusiva sobre la historia que lo aproxima al epílogo. Precisamente por ello, comentaremos esta parte dentro del apartado dedicado al paratexto.

Cada capítulo se compone de secuencias narrativas que se identifican formalmente con un doble espacio. La Primera parte consta de 45 secuencias frente a las 33 que componen la unión de la Segunda y la Tercera. Este desequilibrio es solo aparente: el planteamiento se corresponde con el primer capítulo de la Primera Parte, formado por 25 secuencias. El nudo empieza a partir del segundo capítulo de la Primera Parte, con lo que, al sumar las secuencias de los capítulos II y III con los dos capítulos de la Segunda Parte, resultan 37 secuencias. El desenlace se compondría solo de 16 secuencias más el final.

Las secuencias tienen como protagonistas a uno o a varios de los personajes principales o secundarios. Cada secuencia supone un cambio del punto de vista narrativo. A menudo incorporan una referencia temporal que permite la datación cronológica: “—Deberíamos convocar una reunión con todos— le dijo Carlos a Lucas el 1 de febrero” (LCA, 84).

A pesar de que la novela sigue una estructura lineal clásica donde el planteamiento se halla en la Primera parte y el desenlace en la Tercera y Final, se recurre a un inicio *in media res* que enfatiza uno de los tropos fundamentales: el insomnio o desvelo que provoca el compromiso solidario. Este tropo se repetirá antitéticamente en el Final —al señalar el letargo de los protagonistas— produciendo una sensación de circularidad conclusiva.

El planteamiento se corresponde con el primer capítulo, en el que Carlos solicita el préstamo a sus amigos, lo cual es la causa del desvelo con el que se inicia la novela. Mediante la descripción del desasosiego que experimentan los protagonistas, se les sitúa en la trama y se presenta el conflicto que va a desarrollarse en la historia: el profundo malestar que experimentan tanto deudor como acreedores por el préstamo y cómo esto va a afectar a su relación y a su visión del mundo.

A partir del segundo capítulo, cuando Carlos confiesa a sus amigos que no sabe cuándo podrá devolver el préstamo y solicita una prórroga, podemos considerar que empieza el nudo de la acción. El conflicto desarrolla las dificultades que deben enfrentar los protagonistas ante un préstamo de dudosa devolución.

Cuando Carlos devuelve el préstamo, en la Tercera Parte, la vida de los protagonistas ha cambiado y su relación se ha enfriado. Cada uno debe lidiar con sus propias preocupaciones, pero el préstamo no forma parte de ellas. Al final, se evidencia que la pérdida de los ideales compartidos es el origen de su distanciamiento, la disolución de su amistad.

CS. III. I. Orden temporal

El tiempo interno del relato abarca “dos años, un mes y catorce días” (LCA, 337). La precisión de las fechas con las que constantemente se señalan los hechos relatados, permitiría hacer el cálculo exacto. Sin embargo, incluso este dato se explicita al final.

Cada secuencia narrativa contiene una referencia temporal que permite observar esa sucesión cronológica. Las referencias no son iguales en todos los casos: a veces solo se señala el día de la semana y el mes, otras veces el día y el mes y, en menor medida, el día, el mes y el año. Las secuencias que contienen una fecha más completa se corresponden con acontecimientos relevantes de la historia o con hechos que se quieren destacar. Naturalmente la fecha inicial y la fecha final son fundamentales porque inscriben la historia en un contexto temporal concreto.

La fecha inicial aparece en dos ocasiones: en la primera secuencia de la novela y en la secuencia 17. La novela empieza *in media res* con el insomnio de Carlos, Santiago y Marta a causa de la petición de dinero de Carlos: “No dormían. Era el martes 11 de octubre de 1994, la noche había caído sobre Madrid hacía ya varias horas (...) mientras, en camas y pisos distintos, Carlos Maceda, Santiago Álvarez y Marta Timoner se debatían con el insomnio” (LCA, 17).

Las secuencias siguientes no contienen referencias temporales precisas: contienen hechos que suceden días después —Marta encontrándose con Manuel Soto, Santiago encontrándose con Sol— o pocas horas antes del momento inicial, del insomnio —Marta explicando a Guillermo que va a prestarle dinero a Carlos y Carlos explicando a Ainhoa que ha pedido dinero a sus amigos—. La imprecisión temporal concluye cuando en la secuencia

17 vuelve a reiterarse la fecha de inicio de la historia: “A las doce de la noche del martes 11 de octubre de 1994, la operación amigos se había resuelto con un saldo de ocho millones a favor de Carlos” (LCA, 36). Esta duplicidad subraya su importancia.

La siguiente fecha completa aparece cuando Carlos pide a sus amigos una prórroga y la situación de insomnio se repite: “Era la madrugada del 31 de enero de 1995. (...) Había pasado el tiempo en forma de sustancia y no dormían” (LCA, 79). La prórroga demora la devolución del préstamo, y una situación que se afrontó con nerviosismo, pero con la confianza de que sería breve, se convierte en permanente o de incierto final. La angustia irá haciendo mella en los personajes, y ante la adversidad común no se unirán, sino que se irán distanciando.

En otra ocasión, la fecha precisa puede señalar hechos irrelevantes, como sucede al inicio del tercer capítulo de la Primera Parte. El 30 de marzo de 1995, los tres amigos despiertan y salen a la calle. Se instaura un tiempo de zozobra común, que no compartida. El tiempo memorable no siempre lo constituyen los acontecimientos significativos, porque las personas acumulan sobre todo esos momentos de cotidianeidad que no son capaces de recordar -al fin y al cabo, los seres humanos son sustancia material, temporal. Los amigos se despiertan y salen a la calle: “Habían salido a la calle anhelando un acontecimiento esencial. Miraban el cielo, la calzada, los meses por venir, y eran como semillas a la espera de un impulso para alzarse del suelo.” (LCA, 136).

Al final de la Tercera Parte se refieren los pensamientos de Santiago, quien pasa su luna de miel con Leticia: “El martes 7 de agosto de 1996, en la costa sur de la isla de Bali, el mar estaba rojo debajo del cielo” (LCA, 332). Al incluir la referencia temporal y ser la secuencia final de la Tercera Parte, se entiende como el desenlace de la historia del préstamo.

Sin embargo, la narración concluye con el “Final” epilogoal que contiene la referencia temporal exacta: “En la madrugada del 26 de noviembre de 1996, Carlos Maceda, Santiago Álvarez y Marta Timoner duermen. Sobre su piel cansada, el mundo está ordenado en apariencia” (LCA, 341). La narración va más allá de la historia de un préstamo entre amigos y así se subraya su transformación: del desvelo que provoca la actitud solidaria al sueño tranquilo de quien ignora los problemas de un “mundo ordenado en apariencia”.

El relato de los acontecimientos sigue un orden cronológico ya que la estructura es lineal, como hemos comentado. Sin embargo, se observan anacronías: básicamente, analepsis integradas en los recuerdos de los personajes que sirven para caracterizarlos o aluden a hechos de la trama, anteriores a la historia relatada.

Las analepsis se centran en los hechos que han marcado a los personajes y contribuyen a su caracterización. Por ejemplo, los orígenes familiares marcan el deseo desesperado de Santiago por integrarse en la clase media, ya que configuran un pasado del que se quiere alejar. El recuerdo de la familia no avergüenza a Santiago, pero sí el hecho de saberse limitado por ella, de que al fallecer su padre se sintiera obligado a cuidarla, a seguir con el negocio familiar a pesar de no desearlo. El “porvenir” era el futuro que le esperaba, en el pueblo, al relevar a su padre y sustituirlo como *pater familias*.

A diferencia de las analepsis, las prolepsis no cumplen una función anticipatoria. No son más que expectativas cumplidas de los personajes quienes prevén situaciones que acaban sucediendo. Por ejemplo, Carlos “calcula” que Electra le hará una oferta de compra por Jard en un par de meses, cosa que, efectivamente, sucederá: “Calculaba que dentro de uno o dos meses Electra les haría una oferta de compra. (...) Comprar Jard era lo lógico (...) Electra haría la oferta; ellos la aceptarían” (LCA, 220).

Algunas fantasías de Marta llegan a realizarse, cosa que también es una posibilidad verosímil: “Quería irse a Alemania. Seducir a Manuel Soto y luego dejarlo. Quedar con Carlos y hacerle todas las preguntas. Pero no, no quería. Nieve. Eso era lo que quería. Una ventana en la residencia de una universidad en Alemania y ver la nieve cayendo cuando es de noche” (LCA, 62).

El deseo de vivir en Alemania y seducir a Manuel Soto se acaba cumpliendo. El deseo de ver nevar desde una ventana también. Pero no puede proyectarse el deseo hacia el pasado. El tiempo de estudiante universitaria ya ha pasado y por eso la visión de la nieve ya no es tan idílica, la nieve “hace ruido” (LCA, 222).

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

El ritmo narrativo de la novela no se caracteriza por su rapidez. Los procedimientos que ralentizan el tiempo de lectura, las digresiones y las pausas, son frecuentes, especialmente en la Primera Parte. Los diálogos de los personajes permiten que las escenas

que proliferan impriman un ritmo más ágil, sin ser nunca demasiado rápido. En la novela lo importante no es tanto qué acontece, sino mostrar cómo el paso del tiempo es un acontecimiento más que determina a los personajes. Así pues, sumarios y elipsis escasean.

Las escasas elipsis aparecen sobre todo al inicio de la novela, en el primer capítulo de la Primera Parte. Las conversaciones sobre el préstamo que tienen Carlos y Ainhoa y Marta y Guillermo, respectivamente, se eliden. Es innecesario reproducirlas íntegramente ya que en la novela se da por supuesto que plantean un conflicto grave en ambas parejas. Dado que los diálogos son tan importantes, la ausencia de reproducción de esos diálogos indica que un silencio significativo se instaura entre las dos parejas. Estas elipsis no pretenden apresurar el ritmo, sino matizar las dimensiones del conflicto que se plantea.

Los diálogos favorecen el perspectivismo. Es un rasgo habitual en la narrativa gopeguiana ilustrar la necesidad del diálogo como modo de conexión entre individuos para lograr una implicación colectiva que permita superar unidos las dificultades. Sin embargo, los personajes se sirven de los diálogos de modos distintos, dependiendo de las circunstancias. Y este es un rasgo de verosimilitud que lo aleja de las “novelas de tesis”.

Carlos utiliza lo aprendido en el ateneo para convencer a sus empleados con un discurso que va más allá de mostrar las dificultades que atraviesa la empresa, les habla de “batalla”, de una lucha que se sobreentiende como lucha contra el sistema. Este modo de proceder resulta inmoral según su propio criterio porque Carlos utiliza el discurso revolucionario para persuadir a sus empleados y no será consecuente con los ideales que predica.

Es significativo, que el formato que adopta la conversación que Carlos mantiene con sus empleados, no es horizontal. Carlos es el jefe, el único orador. No es posible el debate, el intercambio de ideas. El hecho de que la forma dialógica no sea participativa resulta sintomático de lo que está ocurriendo. Su discurso no se produce en una reunión Asamblearia del ateneo, sino que es la arenga de un oficial a su tropa.

Santiago utiliza sus habilidades dialécticas para manipular a sus interlocutores y es plenamente consciente, lo reconoce ante Marta cuando le confiesa:

Por ejemplo, yo he manipulado tu mala conciencia. (...) Nunca contestaba a tus argumentos. O me quedaba callado, o contestaba *ad hominem*, ya sabes, tú

decías lo que fuera porque tus padres tenían dinero, tú estabas dispuesta a hacer tal cosa porque tenías tranquilidad económica, un capital acumulado. Etcétera (LCA, 291).

Marta utiliza el diálogo como forma de autoafirmación. Su necesidad de polemizar se debe a que necesita argumentar ante otra persona posiciones ideológicas que a ella le resultan incómodas. Su atracción por Manuel Soto se basa en esta necesidad. Marta busca sobre todo un púgil, un adversario ideológico al que derrotar dialécticamente.

Otro rasgo de verosimilitud que muestra el uso del diálogo como forma primordial de interacción social son los casos en los que el contexto determina por completo su resultado. Por ejemplo, la conversación entre Carlos y Claudio Robles muestra la desigualdad entre sus participantes, por más que Carlos intente rebajarla al no aceptar las condiciones de encuentro. Carlos no puede negociar ni la fecha, sabe que debe aceptar la oferta que le hagan. El capitalismo pervierte la esencia comunicativa del diálogo como modo de intercambio.

La mayor parte de los diálogos son sobre todo entre dos interlocutores. Pero hay dos casos en los que hay más participantes y se convierten en sendos debates: el coloquio entre Marta y sus amigos a la salida del cine sobre la película que han visto y la reunión de los amigos protagonistas en casa de Carlos y Ainhoa. Ambos debates enfatizan el perspectivismo de la obra como rasgo formal que la estructura y destacan dos asuntos fundamentales no solo en esta novela, sino en toda la obra narrativa de Gopegui: la función del arte y la reflexión política sobre la izquierda.

CS. IV. Narrador y narratario/s

El narrador de la novela es extradiegético, pero el punto de vista que prevalece es intradiegético. Al no haber transgresiones de la focalización ni de la diégesis, se evita el recurso metaficcional porque interesa sobre todo la claridad expositiva. La historia y la trama son casi idénticas y el narrador es una instancia muy tradicional, recursos propios de la narrativa realista.

CS. IV. I. Modo (focalización)

Predomina claramente el punto de vista interno variable. De este modo, el acontecimiento fundamental, el préstamo, se relata desde distintas ópticas, que reflejan diferentes vivencias de un mismo hecho. Como ya se ha comentado, la mayor parte de las

secuencias se centra en los tres protagonistas —Carlos, Santiago y Marta— y se relatan desde su punto de vista, con excepción de dos personajes secundarios —Ainhoa y Guillermo— que también protagonizan algunas. De este modo se subraya el protagonismo de los personajes y se enfatiza el principal conflicto del nudo: el préstamo.

Aunque lo habitual es que cada secuencia narrativa se corresponda con un punto de vista distinto, pero coincidente con el del personaje cuya peripecia se relata, resultan de especial interés las ocasiones en las que no se procede de este modo: puede ocurrir que un narrador externo refiera lo que le sucede a varios personajes, que una secuencia contenga un cambio de punto de vista que pasa de un personaje a otro o que la misma secuencia incluya distintos puntos de vista de distintos personajes cuyas acciones se relatan.

En la secuencia sexta del capítulo II de la Primera Parte se suceden los puntos de vista de los tres amigos y las acciones narrativas que protagonizan: Santiago está en Budapest porque ha asistido a un congreso, fantasea con el reconocimiento de sus colegas, con el éxito profesional. Marta y Guillermo van a ver la casa en ruinas de Ciudad Jardín que Guillermo desea comprar. Al volver a casa, Marta muestra su rechazo a la compra y Guillermo manifiesta dudas sobre su relación. Carlos lee un libro sobre consejismo, *Los consejos obreros* de Anton Pannekoek, y lo forra.

Se trata de una secuencia formalmente llamativa: el paso de un punto de vista a otro es tan evidente que cada párrafo se corresponde con una situación y un punto de vista distintos. Los fragmentos que se centran en la lectura de Carlos se subrayan a través de la modalidad discursiva elegida: son citas literales —entrecomilladas— del libro que lee. El hecho de no cambiar de secuencia para proceder de este modo, puede ser un modo de advertir al lector sobre cuál es la transformación de los personajes: Carlos empieza a entender, tarde, cuál ha sido su error; Santiago empieza a saber que lo que realmente le importa es el éxito profesional, y Marta solo sabe rechazar aquello que le produce dudas.

Hasta que no vuelven a reencontrarse, tras la devolución del préstamo, en un bar, no reaparecen los tres puntos de vista en una misma secuencia. Sin embargo, el modo de insertarse es mucho más sutil, a través del estilo indirecto libre. En la secuencia 14 del capítulo I de la Tercera Parte aparecen los puntos de vista de Marta y Santiago, pero finalmente prevalece el de Carlos.

Las secuencias en las que se recurre a un narrador externo, que refiere lo que hacen varios personajes, son las más significativas. Esto ocurre en momentos clave de la narración: al inicio y al final, a modo de marco narrativo, y en ciertos momentos del nudo.

Es muy relevante que la primera secuencia de la novela se narre mediante un narrador externo que tiende a lo objetivo. En cambio, al final de la novela, aparece una focalización cero, un narrador omnisciente que valora los hechos relatados. El hecho de que el punto de vista extradiegético aparezca al principio y al final de la novela sugiere un marco diegético para la historia. Los paralelismos entre el principio —“No dormían” (LCA, 17)—, y el final —“Duermen” (LCA, 337-341)— crean un falso efecto de circularidad, porque el tiempo ha avanzado —“Habían pasado dos años, un mes y catorce días desde la última vez que comieron juntos” (LCA, 337)— y la situación ya no es la misma. La antítesis “no dormían” vs. “duermen” evidencia un marco narrativo a través del narrador externo.

Al principio del capítulo II de la Primera Parte, el narrador extradiegético renuncia a incorporar el punto de vista de ningún personaje y reaparece en su modalidad objetiva para dar cuenta de un suceso fundamental: la petición de Carlos de una prórroga. En lugar de referir qué hacen los protagonistas, se materializa el tiempo que ha pasado mediante la enumeración metafórica de todos los productos consumidos y desechados desde que se iniciara la historia:

En casa de Santiago una caja de leche duraba siete días. En casa de Carlos, Diego y Ainhoa, duraba tres. En casa de Marta y de Guillermo, seis. Era la madrugada del 31 de enero de 1995. Habían pasado treinta cajas de leche para Carlos, quince para Marta, doce para Santiago. (LCA, 79).

En la secuencia siguiente, el punto de vista de los tres personajes se sucede consecutivamente: la preocupación de Marta porque su jefe anuncia su marcha y ella teme que su trabajo sea innecesario, la preocupación de Santiago por no ser capaz de impresionar a Leticia, la angustia de Carlos por no poder solucionar sus problemas empresariales para devolver el préstamo a sus amigos. Con esta secuencia empieza el nudo, se integran los tres puntos de vista porque los tres personajes se ven afectados por un mismo hecho, pero cada uno siente que su problema es distinto y no puede comunicarlo a nadie más. Es el inicio del individualismo que se va a ir imponiendo hasta disolver esa unión solidaria en virtud de la cual Carlos se atrevió a pedir algo y los demás no se atrevieron a negárselo.

CS. IV. II. Voz (nivel diegético)

Aparece una única voz narrativa, en tercera persona, porque solo hay un nivel diegético. Lo que cambia es el modo, el punto de vista, como acabamos de analizar.

CS.V. Modos discursivos

Como ya se ha señalado, el diálogo tiene especial relevancia en la novela. El modo de reproducir estos diálogos también es significativo. Aunque el punto de vista narrativo de la mayoría de los personajes secundarios no aparece, sí que se incluye su voz a través de la reproducción de diálogos en estilo directo. La importancia de secundarios como Sol o Manuel Soto se establece por ser interlocutores importantes para los protagonistas.

A veces, la ausencia o reproducción de diálogos refleja la conexión entre los personajes. Así, tal como ya se ha señalado, no se llega a reproducir la escena del diálogo entre Carlos y Ainhoa del inicio de la novela, cuando él le cuenta que ha pedido un préstamo a sus amigos. En cambio, la secuencia de esa elipsis es una yuxtaposición de modos discursivos que representan esa tensión:

A las once menos cuarto, en un intermedio de *El padrino*, Ainhoa se enteró del préstamo. No dijo nada. Tampoco Carlos le dio demasiados detalles: “Marta y Santiago van a dejarme dinero para la empresa.” Segundos antes había quitado el sonido de los anuncios. Ahora los dos oían el silencio. Cada uno el suyo. Carlos oía que no había dicho cuánto dinero ni en qué situación estaba Jard. Ainhoa se oía no contestar, se oía no moverse, no poner la mano sobre el brazo de Carlos, no decir: cuando acaba la película hablamos un rato. Un detergente verde. El 8,5% de T.A.E. Un coche en el desierto. Carlos pensaba que el silencio entre los dos debía ser otra cosa, más fácil, más carnal. Pensaba que tenía que subsistir aún una diferencia entre morder la boca de Ainhoa y morderse los propios labios. Quiso contarle todo, la cuantía, los bancos y sus dudas, y preguntarle a Ainhoa por esos cambios en el servicio de medicina interna que podían dejarla sin trabajo. Quiso, pero cómo empezar. Ainhoa no miraba la televisión ni tampoco le miraba. Debía de estar imaginando otra vida. Solo hay una, deseó decir. Los espías solo tienen una vida. Los adúlteros solo tienen una vida, Ainhoa, te lo juro. Continuaba la película. Ainhoa subió el volumen y se echó hacia atrás. (LCA, 32).

Esta secuencia reproduce tanto los pensamientos de Carlos como los de Ainhoa quien “se oía no contestar, (...) no decir: cuando acabe la película hablamos un rato” (LCA, 32), pero también incluye esos anuncios que transmite la pantalla del televisor que ambos miran en silencio sin hablar: “Un detergente verde. El 8,5% de T.A.E. Un coche en el desierto.”

(LCA, 32). E incluso Carlos intentando imaginar qué piensa Ainhoa mediante el estilo indirecto libre: “Debía de estar imaginando otra vida” (LCA, 32). La densidad discursiva permite representar la intensidad del conflicto de un modo reflexivo, menos dramático. El diálogo entre la pareja será más fluido cuando se separen definitivamente. La reproducción de este último diálogo entre ellos se reproduce mediante el estilo directo, los personajes pueden hablar y escucharse, pese al dolor que sienten por esa separación.

En consonancia con este modo de proceder, Carlos apenas dice nada cuando vuelve a quedar con sus amigos tras la devolución del préstamo. El préstamo ha roto definitivamente la comunicación entre los tres amigos. Cuando en la parte del “Final” se refiera una última reunión entre ellos, la reproducción de esa conversación se realiza a través del estilo indirecto, pero sin los signos de puntuación convencionales:

Veían un salero. No lejos de su mesa, una manzana en un frutero blanco. Les trajeron el postre y Carlos dijo tiempo libre, es brutal la expresión. El tiempo libre solo se define frente a otro tiempo esclavo. Y Santiago dijo sí, y Marta dijo sí. Después una cucharada de flan. Santiago quiso rebelarse, Carlos, sacas el lenguaje de quicio. Yo precisamente encuentro en el horario reglado de mis clases mi único tiempo de libertad. Y Carlos dijo único. (LCA, 340).

El relato de pensamiento también puede ser una yuxtaposición de modos discursivos que incluyan referencias intertextuales. Cuando Carlos fantasea con poder hablar con su amigo Alberto, imagina que ambos son miembros de una sociedad secreta:

Pensaba que en realidad quería llamar a Alberto, aunque no al Alberto que vendría pronto a Madrid y que estaría ahora viendo el telediario en su casa de Edimburgo. Le imaginó, por el contrario, atravesando una calle poco iluminada. (...) Alberto descolgaba. También imaginó un teléfono público en una calle cualquiera de Madrid. Y él estaba dentro. Se vio exponiendo a Alberto la situación de Jard, S.L. En clave. Imaginó que Alberto daba una orden. (...) Solo una orden. Solo una canción: *No dejes que se den cuenta*. Carlos reconstruía, traduciéndolos, fragmentos de la letra: “Aunque esté a punto de desbordarse, guárdalo dentro de ti, no te rindas, no les digas nada, *don't let it show*.” (...) Órdenes. Consignas en clave. Pertener a una organización y actuar. Él y Alberto. (LCA, 90).

La yuxtaposición de la letra de la canción y del relato imaginario se superpone a cualquier reflexión racional de Carlos. Su deseo de un interlocutor adecuado, Alberto, se ve sobrepasado por la necesidad imperiosa de dar sentido a su empresa, Jard. La fantasía de una

organización secreta y clandestina de la que su amigo y él forman parte, le permite conjugar ambas necesidades.

La tendencia a la yuxtaposición de modos discursivos, como modo de multiplicar perspectivas y de enriquecimiento semántico, se manifiesta en la secuencia ya comentada del capítulo II de la Segunda Parte, que incluye la reproducción literal de fragmentos de un libro como forma de representar la lectura.

CS.VI. Espacio y tiempo

El cronotopo es el Madrid de 1994 a 1996, exactamente del 11 de octubre de 1994 al 24 de noviembre de 1996. Las referencias temporales concretas y precisas son tan frecuentes como las referencias espaciales. Se citan constantemente las calles donde los personajes trabajan o viven y también los espacios públicos en los que se reúnen.

A pesar de la concreción del espacio y el tiempo intrínsecamente unidos, no se subrayan solo hechos que ocurren en la ciudad, del mismo modo que no todos los personajes circunscriben su actividad únicamente a Madrid. Marta acaba trabajando fuera y viviendo entre Bonn, Bruselas y Madrid. Santiago participa en un congreso en Budapest. En los dos casos delatan un estilo de vida propio de la clase media: viajes o estancias temporales por motivos de trabajo en ciudades extranjeras.

De hecho, las estancias en el extranjero por motivos profesionales, tanto de Marta como de Santiago, se relacionan con un ascenso, paralelo a la renuncia a sus principios. En el congreso de Budapest a Santiago le preocupa mucho más la repercusión que pueda tener su ponencia que el estudio en sí. Cuando está en Bonn, Marta entra en una reunión dispuesta a no afligirse por actuar en contra de sus ideas: “nunca más volverá a casa sintiendo frustración ni alegría sino la constante satisfacción del trabajo bien hecho” (LCA, 226).

En cambio, los lugares donde trabajan ambos protagonistas son menos concretos: Marta trabaja en el Ministerio —pero no se especifica cuál, ni dónde está—, Santiago en la universidad —ignoramos en cuál de ellas. Así, los personajes se identifican con una posición social que trasciende su lugar de trabajo, Madrid, pudiendo identificarse con cualquier otra ciudad grande.

Por el contrario, de Carlos se dice que su empresa está en Fuencarral pueblo, una zona muy distinta a aquella en la que vive. El barrio de la periferia es visto por Carlos como una zona abierta, donde “se le ensanchan los pulmones” porque las calles “le permitían ver el cielo” (LCA, 24).

En esta zona de libertad se ubica Jard, “un bajo interior de setenta metros cuadrados con un despacho, un baño, un pasillo y el gran cuarto del fondo” (LCA, 27) A ese cuarto donde trabajan lo llaman “transbordador”, “buque”, “zodiac”, “acorazado” o “submarino” (LCA, 27), de manera que, por extensión, Jard acabará siendo una embarcación cuya importancia puede cambiar dependiendo de la situación. Así, cuando Carlos se sienta abrumado por los problemas de la empresa, seguirá depositando en ella sus esperanzas revolucionarias:

Una vez en la nave, esta le pareció apenas un pequeño cuarto de almacén, una minúscula nave industrial instalada en un bajo interior. No era el gran acorazado insurrecto de la Rusia zarista pero sí, tal vez, un bote de metal, una patera del primer mundo, de tres estrellas, que no obstante surcaba como un aviso los márgenes de la calle Lebré. (LCA, 152).

Jard pasará de ser un “acorazado” a una “patera” en virtud de su capacidad de enfrentarse al sistema.

Los lugares de reunión entre los personajes también son significativos. Santiago y Sol quedan en un lugar muy popular de Madrid: el Retiro. El entorno real y concreto de Carlos y Marta es la ciudad de Madrid, y su encuentro y paseo se da en varios de los lugares más conocidos y emblemáticos: la cuesta de Moyano, el paseo del Prado, la plaza de Neptuno.

Cuando Esteban le recrimina a Carlos su inmoralidad, acude a Electra a esperarlo y luego le pide que lo deje en la Casa de Campo. La Casa de Campo es un lugar histórico especialmente emblemático. Fue uno de los frentes más importantes durante la Guerra Civil. Es el escenario perfecto para el reproche de Esteban que utiliza la metáfora de la ametralladora esgrimida por Carlos para convencerlos de que se quedaran en Jard:

—Estás pillado —dijo Esteban—. Mi padre dice que nosotros todavía podemos esperar algo. Pero tú. Rodrigo también lo dice, dice que es mentira lo de la colina y la ametralladora. La ametralladora se la encargáis a otros. Vosotros vivís como niños pijos que reciben su paga, y vais a estar igual a los sesenta años. (LCA, 332).

Con su alegato final, Esteban acribilla con verdades dolorosas a Carlos. Esteban sostendrá la ametralladora de la razón de los oprimidos, los que todavía pueden “esperar algo”.

El tiempo externo se integra en el marco único del cronotopo y las referencias concretas y reales a acontecimientos ocurridos en esos años puntúan la narración. Se percibe como la historia —la realidad— es vivida por los personajes como intrahistoria, especialmente en el caso de Marta, quien tiene un trabajo muy cercano al poder político y ciertos acontecimientos la afectan de modo más directo.

Teniendo en cuenta el trabajo de Marta, es muy difícil que su vida pueda estar al margen de la actualidad política. Cuando Marta lee en el periódico que “El Partido Popular mejora en siete puntos sus expectativas de voto⁵³ tras el atentado” (LCA, 142) La noticia es el colofón de una deprimente tarde de domingo en la que Guillermo la ha dejado. La ruptura sentimental coincide con claros indicios de la pérdida del poder político de la izquierda.

Cuando lee la convocatoria anticipada de elecciones en marzo de 1996 —“Volvió a ver en el periódico la noticia⁵⁴, leída ya por la mañana y conocida días atrás, de que las elecciones serían en marzo” (LCA, 192)—, Marta es consciente de la debilidad del Partido Socialista, y de la inestabilidad de su trabajo. Por eso, calcula que en seis meses “lo probable era que los socialistas perdieran las elecciones y ella su puesto de trabajo” (LCA, 192), cosa que finalmente sucederá.

Finalmente, cuando en esas elecciones generales de 1996, celebradas el 3 de marzo, gane el PP por un escaso margen al PSOE, la situación laboral de Marta se ve amenazada. Sin embargo, no parece que el trabajo de Marta peligre. De hecho, sigue trabajando en el Ministerio tras la victoria del PP, porque dispone de información privilegiada sobre temas de actualidad como “el asunto de las vacas locas⁵⁵” (LCA, 315).

⁵³ Es un titular de una noticia de El País del 23 de abril de 1995: “El PP sube 7 puntos tras el atentado”. El atentado se refiere al sufrido por José M^a Aznar, entonces jefe de la oposición. [Consultado: 07/01/2022] [El PP sube siete puntos tras el atentado | España | EL PAÍS \(elpais.com\)](#)

⁵⁴ Se trata de un hecho real, Felipe González convocó unas elecciones anticipadas en 1996.

⁵⁵ Una crisis alimentaria provocada por la llamada enfermedad neurológica denominada “encefalopatía espongiiforme bovina” que tiene su origen en el consumo de carne de vacas.

Los acontecimientos históricos a los que se aluden no siempre se circunscriben a la realidad política española de esos años. El marco histórico internacional aparece mediante alusiones a Chiapas, Yugoslavia o Francia. En enero de 1996 se acumulan las referencias históricas concretas, y, a modo de sumario de prensa de la época, se incluyen datos que fueron noticia:

Enero de 1996 trajo lluvias intermitentes que humedecieron los campos. Se reabrían investigaciones. Se preparaban listas electorales. El miércoles día 9 un comando checheno amenazó de muerte a más de dos mil rehenes en un hospital ruso⁵⁶. El viernes 12 el Banco de España bajó por sorpresa el precio del dinero. (LCA, 229).

La enumeración de estos datos crea un marco de realidad para un acontecimiento crucial de la historia: la venta de Jard. El marco cronológico externo es aciago: reapertura de investigaciones, elecciones inminentes, atentado terrorista en Rusia, señales de crisis financiera...

Pese a todo, existe un horizonte de esperanza: la juventud y la educación. Los sucesos contra los que se manifiestan los jóvenes universitarios en la facultad que visitan Marta y Guillermo con motivo de un acto de homenaje remiten a la actualidad de ese año y de anteriores:

En las paredes había carteles de protesta, prendidos con cinta de embalar, escritos en grandes pliegos de papel blanco. Lemas a favor de la insumisión, peticiones de libertad para los secuestrados, la exigencia de un referéndum europeo sobre Maastricht, recordatorios sobre el procesamiento del general Rodríguez Galindo acusado de ordenar la muerte de Lasa y Zabala.⁵⁷ (LCA, 321)

El rechazo de los estudiantes a la injusticia a través de las pancartas indica tanto un conocimiento de los hechos como la conciencia de su inmoralidad. Su reacción, aunque tibia,

⁵⁶ La referencia exacta al hecho real del secuestro de civiles por un comando de terroristas chechenos ilustra cómo la violencia irracional puede ocasionar víctimas inocentes.

⁵⁷ Los lemas y pancartas se refieren a cuestiones políticas candentes en esos años: el movimiento antimilitarista a favor de la insumisión favoreció que se aboliera el servicio militar obligatorio en España en 2001, el secuestro de Ortega Lara empezó en enero de 1996 y duró un larguísimo año y medio, el reclamado referéndum sobre la Constitución Europea se celebró en 2005, y en el año 2000 se condenó al general Rodríguez Galindo por secuestro y asesinato.

resulta esperanzadora para Marta. “Parece que los estudiantes no se quedan quietos” (LCA, 321).

La historia, el tiempo externo, condiciona el ambiente, la realidad en la que deben vivir estos personajes porque se trata de una ficción realista en el sentido de tratar de captar una época. De ahí la indisoluble relación entre las referencias espaciales y temporales: el cronotopo.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

Se han agrupado los motivos temáticos en cuatro núcleos preferentes: la reflexión sobre la función de la novela, las condiciones materiales de la clase media en el sistema capitalista (dinero y trabajo), el código ideológico que la clase media suscribe (deseos y familia) y la renuncia a unos valores de izquierda incompatibles con la ideología burguesa que sustenta la clase media.

VS. I. I. Función del arte

El coloquio entre Marta y sus amigos a propósito de la película⁵⁸ que han visto les sirve para reflexionar sobre el tema. A Marta, la película le disgusta, precisamente, por el abuso de la emoción:

Se trataba de un director progresista, capaz, en principio de hacerse cargo de los significados de la película, de haberlos trabajado hasta obtener un sentido mejor que esa mezcla de morbo y lástima social (...). Sin embargo, (...) los personajes elegidos, los actores, los gestos solo reforzaban el sentido más obvio y, al cabo, más conservador. (LCA, 71).

Cuando Marta lo comenta, la réplica de Jorge se centra en la necesidad de que existan películas “de denuncia”, como si el propósito bien intencionado de su autor pudiera justificarlas. Marta aduce que, precisamente por eso, no bastan: “el efecto general de las películas de denuncia suele ser el contrario del que buscan (...) remueven la mala conciencia

⁵⁸ Como mencionamos más adelante, en el apartado dedicado a referencias intertextuales, se trata de *Ladybird, ladybird*, película dirigida por Ken Loach —“un director progresista” (LCA, 71)— estrenada en 1994.

de la gente y despiertan su vena caritativa, (...) el efecto de rebote que producen es reforzar lo que hay” (LCA, 74-75).

Marta detecta que lo que le falta a la película es el sentido, imprescindible en una obra de arte. Según la definición que aparecía en el prólogo, se requiere apelar a la razón y no solo a los sentimientos: “No sé qué tienen que ver la razón o la justicia con el sentimiento en bruto de la protagonista, o con la falsa bondad de ese santo sudamericano que sale en la película” (LCA, 77).

El debate sobre la película dura toda la cena. En cambio, la actualidad política no suscita tanta atención: “Mientras esperaban la cuenta comentaron los últimos casos de corrupción” (LCA, 78). La ficción se impone con más fuerza que la realidad. Con ello también se destaca la indiscutible importancia del arte en la construcción de un discurso común.

En general, los libros suministran un saber que conforma la identidad del individuo. Los libros son como gafas que aumentan la comprensión del mundo del lector:

Tantos libros de sociología había leído, tantos artículos para averiguar si algo semejante a la luz de la razón podía derramarse, más allá del espíritu sobre la propia biografía. Dos cristales puestos delante de los ojos de un individuo actuaban sobre su conciencia visual. Y bien, había preguntado: ¿qué clase de visiones, de ideas, qué argumentos podían exponerse ante el mismo individuo para actuar sobre la posición que ocupaba en el mundo? (LCA, 144).

Marta se pregunta si los libros pueden afectar a la conciencia moral del individuo, Si las gafas modifican la conciencia visual, los libros puede que modifiquen su conciencia y así el lector se vea impelido a “actuar”, no solo a comprender. Si quien lleva gafas al ver mejor, puede moverse mejor; el lector entiende mejor el mundo que le rodea y así es capaz de un comportamiento moral más coherente, más íntegro.

En cualquier caso, la lectura supone una actividad vital, de conexión con el mundo. Por eso, cuando el moribundo padre de Guillermo rechaza leer las novelas clásicas que siempre le habían gustado, se evidencia su falta de ganas de vivir, consciente de una muerte próxima.

La función del arte debe perseguir el conocimiento, los libros pueden conformar una identidad al individuo, dotarlos de conciencia moral. Prosa y poesía no se excluyen del

discurso literario, ya que la prosa se centra en una visión pragmática de la existencia que no debería excluir la poesía, los ideales. La novela encaja en esta concepción siempre y cuando contribuya a impulsar este modo particular de conocimiento, ya que “se pierde, se diluye, cuando renuncia a saber (...) pendiente solo de producir efectos” (LCA, 12).

Estos efectos pueden ser debidos o a un exceso de emoción, como el que Marta critica en la película comentada, y que se relacionan con esa “novela como medio de entretenimiento” (LCA, 10) o a un exceso de atención a “los efectos de su engaño” (LCA, 12), que se relacionan con la “novela de productores para productores” (LCA, 11).

La novela que convierte sus estrategias narrativas en asunto principal es otro ejemplo de esta “renuncia a saber”. La crítica a la novela de finales del siglo XX puede entenderse en este sentido y se produce a través de los dos personajes que debaten sobre el asunto: Marta y Guillermo, quienes critican la tendencia en el arte posmoderno a convertir la metaficción en el asunto principal:

Siempre se habían reído de las metapelículas, las metanovelas, las metaconversaciones. Cuando en una discusión se empezaba a discutir sobre la discusión, había que dejarlo, decía Guillermo. Ella estaba de acuerdo y solía dejar los libros cuando descubría que solo trataban de escritores que escribían libros. (LCA, 162)

Su rechazo a lo metaficcional se sanciona irónicamente a través de neologismos como “metapelículas” o “metaconversaciones”.

VS. I. II. La clase media: dinero y trabajo

Los protagonistas pertenecen a la clase media: tienen formación universitaria, se dedican a profesiones u ocupaciones con salarios altos y reconocimiento social, disponen de ahorros o posibilidad de acumularlos. La formación, el tipo de trabajo y la renta disponible son rasgos que distinguen a los protagonistas de otros personajes secundarios que identificaremos como “empleados”. Los empleados trabajan por cuenta ajena, su margen de libertad es muy limitado, aunque los protagonistas irán descubriendo limitaciones semejantes, porque “el dinero [anida] (...) en la conciencia moral del sujeto” (LCA, 12).

El discurso conservador exalta la movilidad social del sistema capitalista y confía en el mérito personal como un modo justo de distribución de la riqueza. El discurso progresista desconfía del mérito y resalta que las desigualdades impiden a los individuos competir en

unas mismas condiciones, con lo que la injusticia prevalece frente a esa presunta libertad de elección de los individuos.

En la novela aparecen representados los dos polos a través de los protagonistas. Santiago encarna esa mezcla de esfuerzo y talento que le hace merecedor, a su juicio, de gozar de los privilegios de la clase media. Reconoce en él mismo, “la creencia en el mérito propio, en el esfuerzo individual como instrumento para corregir las injusticias de la lucha de clases” (LCA, 63). Sin embargo, ni siquiera él confía en que baste el mérito y por eso la boda con Leticia supone para él un modo más seguro de lograrlo.

Marta reflexiona sobre el mérito al valorar el privilegio de viajar en “business class”. Cree que más que un argumento a favor de los privilegios es una falacia que no los justifica: “la falacia del mérito siempre evitaba contar que, por cada limpiabotas propietario de un imperio, había una élite entera de propietarios reproduciéndose con naturalidad” (LCA, 191). Por eso, Marta se pregunta: “¿A partir de cuándo, (...), se empieza a contar el mérito, a partir de la universidad, de los veranos en Inglaterra, de una infancia con libros?” (LCA, 191).

El caso de Carlos demuestra que el mérito no solo es resultado de capacidad y trabajo. En el sistema capitalista no basta con el mérito porque se rige por el mercado y este sigue los mismos criterios que un juego de azar donde no es posible una competición justa. El fracaso empresarial de Carlos no se debe a su falta de mérito, sino a la imposibilidad de que su pequeña empresa, Jard, pueda competir en igualdad de condiciones con la gran empresa, Electra.

Para Carlos trabajar para otro supone una merma de libertad, de elección: “Alquilarse. Delegar las consecuencias de sus actos, los fines, los criterios. Y vivir fuera del trabajo conquistando la identidad con una casa de pueblo, con viajes, con la lectura” (LCA, 220). El trabajo en el sistema capitalista es alienante porque impide elegir y “elegir (...) [significa] determinar los fines de acuerdo con la razón” (LCA, 220).

Ante este panorama, no es de extrañar que a Carlos le estremezca la analogía entre un “tiempo libre” y, su lógica antítesis, un “tiempo esclavo”: “Carlos dijo tiempo libre, es brutal la expresión. El tiempo libre solo se define frente a otro tiempo esclavo.” (LCA, 340). En consecuencia, el trabajo alienante del capitalismo condena al trabajador a una forma de esclavitud basada en vender su tiempo de vida, en “alquilarse”.

El dinero es el valor supremo del capitalismo. Y las metáforas que se relacionan con el dinero no son solo recursos retóricos, son equivalencias reales. El dinero obtenido trabajando requiere tiempo de vida y por eso los cuatro millones son para Marta: “su año y medio sabático” (LCA, 18). El dinero son posibilidades vitales, libertad de elección, y Carlos sabe que “Marta y Santiago [están] hipotecando, por su causa, un grado de libertad” (LCA, 21).

Al privar a sus amigos de vida y de libertad, el dinero que Carlos debe se convierte en un “acto imborrable” (LCA, 23) creando entre ellos una desigualdad de condiciones que debe repararse. El dinero es poder y Carlos, al convertirse en deudor de sus amigos, les otorga un poder que desnaturaliza su relación, impide la comunicación: “cómo aceptar, se dijo, el poder que Santiago tenía para aludir o no al dinero prestado” (LCA, 54). De este modo, no solo los acreedores se ven privados de libertad —de su dinero— sino que el deudor también es rehén de la misma situación.

El préstamo deviene el conflicto narrativo en torno al cual gira el dilema moral que desarrolla la novela. El dinero puede cuantificarse porque al enunciar las cantidades se cuantifican las posibilidades, el esfuerzo, la vida que implica. Se mencionan numerosas cantidades exactas: el préstamo —ocho millones de pesetas, cuatro cada amigo—, la avería del coche de Santiago —“doscientas cincuenta mil pesetas” (LCA, 62—), lo que ofrecen a Santiago por 24 horas de clase en un máster privado —“quinientas mil pesetas” (LCA, 63)—, lo que pagan Marta y Guillermo de alquiler mensual por su piso —“ciento veintiocho mil pesetas” (LCA, 105)— o lo que cobra Marta cuando cambia de trabajo —“trescientas cincuenta [mil] pesetas” (LCA, 178)—.

Los gastos e ingresos cuantificados son cantidades materiales que no pueden ignorarse porque integran la vida de los personajes, la condicionan. Desde luego, los balances económicos son fundamentales.

VS. I. III. La clase media: deseos y afectos

La clase media tiene cubiertas sus necesidades, pero el sistema inculca falsas necesidades en forma de deseos. Lo advierte Guillermo, cuando dictamina la diferencia: “Sé bien que las necesidades no se crean en el vacío. Tienen su contrapartida en la amenaza. Tú

se lo decías a Segundo Velasco, el deseo de un coche no es nada si además no se construye la dificultad de vivir sin él” (LCA, 325).

Los deseos de los protagonistas no suelen coincidir con sus principios ideológicos. Los personajes descubrirán el desfase entre lo que desean y lo que creen desear cuando, al verse privados de ese dinero que supuestamente les confería “un grado de libertad” prioricen sus intereses personales en detrimento de esos valores que creen suscribir.

Santiago fantasea con alcanzar el éxito en el congreso de Budapest: “sus ridículas fantasías cuando pensaba que la gente iba a felicitarle por sus tesis sobre la influencia oculta de Mandeville” (LCA, 134). El deseo íntimo de Santiago no tiene que ver la realización de sus ideales, sino con la satisfacción de su ego.

Marta fantasea con vivencias alejadas de su cotidianeidad cuando discute con Guillermo, porque solo desea evadirse: “Quería irse a Alemania. Seducir a Manuel Soto y luego dejarlo. (...) Pero no, no quería. Nieve. Eso era lo que quería. Una ventana en la residencia de una universidad en Alemania y ver la nieve cayendo cuando es de noche” (LCA, 62). La sucesión de imágenes evidencia la incapacidad de definir su propia fantasía, Marta ni siquiera sabe qué desea.

Las fantasías de Santiago y Marta se hacen realidad porque sus deseos no aspiran a cambiar el mundo, ni contribuyen a ello. A diferencia de Carlos, quien desea cambiar el sistema capitalista desde dentro como empresario, tiene fantasías literarias: ser un agente secreto que pertenezca a una organización que sí contribuye a cambiar el mundo. Las ficciones literarias, irreales, de Carlos contienen posibilidades mucho más ambiciosas porque van más allá de sí mismo.

Frente a la actitud ensoñadora de los protagonistas, Guillermo opone “la razón”, un modo de enfrentar la realidad que rehúya la evasión, la fantasía: “La razón en Guillermo iba a unida a la vida, a esta vida, para Guillermo no había solución de continuidad entre el presente y el futuro, no había saltos, no había caballos imaginarios” (LCA, 49).

Según se enuncia en el Prólogo existe un “discurso de los afectos” (LCA, 13) intocable en la sociedad capitalista que conforma ese código ideológico que la legitima, junto con el “discurso idealista en torno a ciertos valores” (LCA, 13). Si por “afectos” entendemos

el modo de establecer vínculos entre las personas, detectamos sobre todo dos instituciones la pareja y la familia.

También cabe considerar en este apartado las referencias a un código ideológico que condiciona la relación entre géneros: el machismo. La representación de la realidad de la época conlleva la inclusión de signos inequívocamente machistas que caracterizan a ciertos personajes masculinos: el jefe de Marta, Manuel Soto y Santiago.

El jefe de Marta hace ostentación de su poder con comentarios sobre el modo de vestir de las mujeres que trabajan con él: “Qué pocos tacones se ven en este ministerio” (LCA, 93) o censurando directamente la conducta de Marta: “Eres una mujer muy dominante” (LCA, 128).

Manuel Soto, en una conversación con Marta en la que pretende seducirla, cita un comentario de Ortega con la intención de destensar la situación, pero Marta percibe el fondo machista del comentario, porque le recuerda a su jefe: “Según [Ortega] a las mujeres hay que hablarles para hacerlas reír. Y si no lo consigues, lo mejor es que las dejes hablar a ellas” (LCA, 128). En el comentario se trasluce una actitud condescendiente y de superioridad del hombre respecto a la mujer que se percibe como anacrónica por proceder de un autor de principios de siglo XX.

La caracterización de Santiago estaría incompleta sin incluir una escena que le avergüenza tanto que deliberadamente ha tratado de borrarla de su memoria, lo cual indicaría por otra parte el arrepentimiento del personaje:

Todo siempre podía salir mal porque en su vida los recuerdos no cimentaban nada. No daban relieve, solidez, sino que debían ser borrados, como la noche en que abofeteó con brutalidad a su segunda novia solo porque esa niña malcriada le había llamado pedante y él se había sentido acorralado, (...). De repente se había visto abofeteándola con brutalidad una vez, y otra todavía al darse cuenta de que ella se había salido con la suya, le había quitado el lenguaje, le había dejado con lo único que le pertenecía por su origen, la violencia impotente de su padre. (LCA, 133).

La escena de violencia responde a un código machista aprendido, aunque sobre todo delata al desclasado que se siente inseguro y humillado por sus orígenes humildes y por eso, al sentirse acorralado, reacciona automáticamente en la forma aprendida.

Los personajes tienen distintos discursos sobre el amor que varían según se les caracteriza. Así, el amor deviene un sentimiento que puede ideologizarse, pero, como tal, se experimenta de forma singular, única. Las parejas se forman cuando comparten una misma concepción del sentimiento y entran en crisis al descubrir que su vivencia es distinta. En la obra se representan distintas formas de abordar el sentimiento: de la negación de Manuel a la elección de Santiago.

Manuel practica “una suerte de ateísmo sentimental” (LCA, 265), una visión del amor y de la pareja muy representada en las ficciones posmodernas y totalmente compatible con el individualismo egocéntrico de la sociedad capitalista. Manuel no cree en la pareja como institución, es un “ateo” sentimental.

En el caso de Santiago, Sol cree que el enamoramiento de Santiago por Leticia se corresponde básicamente con la elección de un determinado tipo de vida, de relación. Una elección en la que no solo interviene el sentimiento, sino la razón y por eso, desde el principio, Santiago tiene muy claro lo que siente y lo que quiere: “Esa mujer le convenía” (LCA, 81).

Las crisis de pareja, las rupturas o separaciones, impulsan la reflexión. El cuestionamiento de la relación conduce a una nueva concepción del sentimiento amoroso que se inscribe en un ámbito más amplio, desde una perspectiva de lo común. Así, Guillermo se acaba dando cuenta de que la pareja puede ser un “espacio” y Ainhoa aprende que lo importante es “no ser sola”.

Al principio, Guillermo cree que el amor es un “equipo de campaña para la vida” (162-163), una forma de proveerse de lo indispensable para hacer frente a las dificultades de la existencia. Por eso, las relaciones que se reducen a ser discurso sentimental se vacían de sentido.

Pero Guillermo modifica esa visión de la pareja como “equipo de campaña”, porque cree que el fracaso de su relación “no es por causa de un dios ciego y loco, del fulgor o la magia, del amor arbitrario, sino por causa de los deseos que no nos pertenecen” (LCA, 319). Esos deseos impuestos por la sociedad que les han alejado de sus principios. Para Guillermo, la pareja ha de ser también un “espacio” (LCA, 319).

El espacio, en la pareja, es el lugar del encuentro común para articular un discurso compartido acerca de lo verdaderamente esencial. Una reflexión que se aproxima a la

confidencia que Ainhoa le hace a Guillermo: “Quiero vivir sola, pero no ser sola” (LCA, 262). La aparente paradoja se resuelve al entender que Ainhoa desea vivir sola —sin convivir con alguien— pero integrada en una comunidad más amplia de la que se sienta parte —“no ser sola”—. Al separarse, ha entendido la importancia de la comunidad y ha optado por una vida en comunidad frente a la pareja como forma de vida en sociedad.

La familia justifica las motivaciones de los personajes, conforma su identidad. Eso es visible, especialmente, en el caso de Carlos y Santiago. El primero cree estar en deuda con sus padres, quienes se sacrificaron duramente por proporcionar una formación superior a su hijo. El segundo recuerda con una mezcla de rencor y vergüenza a su familia, al tiempo que la comprende y la justifica. La inseguridad que siente Santiago con relación a Leticia tiene que ver con sus padres, con su pasado. Tener hijos con Leticia implica una reconciliación de clases ficticia que permite al personaje superar su conflicto identitario.

En cambio, Marta no tiene una relación tensa con su familia, no necesita evocarla porque forma parte de su presente. Si la familia forma el carácter, la familia de Marta ha creado un espacio que es punto de apoyo, lugar de reunión. Sus padres y su hermano son interlocutores queridos. La familia de Marta es un modelo de convivencia que ni siquiera rehúye la autocrítica. El espacio que Guillermo cree que debe ser la pareja, podría haberse inspirado precisamente en la familia de Marta.

Para Marta, solo existe una “clase de dolor” y por eso la angustia que siente por “el préstamo, el trabajo, la compra de la casa” (LCA, 120) provoca que estalle contra Guillermo. Marta considera que no hay clases de dolor, que es una experiencia universal al margen de las causas que lo provocan:

Guillermo del Castillo aún no sabía que había una sola clase de dolor, que el dolor carecía de proporción y motivo; que, más allá del dolor ocasionado por los comportamientos injustos, había un dolor amoral. Y ese dolor se abatía sobre cualquiera, y era la muerte de los que tenían cinco, diez, treinta o cuarenta años, y era lo incomprensible (LCA, 120).

Al salir de su entrevista con Claudio Robles, Carlos reflexiona sobre una frase de una novela de Le Carré: “‘El dolor es democrático’. La había comentado con Marta, quien siempre decía que el dolor era arbitrario y por eso mismo ajeno a cualquier sistema ético o moral” (LCA, 239). Los dos amigos discuten por el adjetivo “democrático”. Marta insiste en

que el dolor es arbitrario, mientras que Carlos entiende por democrático que es igualitario, en el sentido de que “se salta la educación, la cultura, no tiene en cuenta el barrio donde se vive”.

Cuando Carlos pierde su empresa, se da cuenta de que, aunque la experiencia del dolor sea universal, la desigualdad añade y acrecienta el dolor a los desfavorecidos por el sistema. Así, la desesperación de Esteban al perder su trabajo y quedarse en el paro es consecuencia directa de un sistema que no “democratiza” el dolor.

VS. I. IV. Renuncia a los valores de la izquierda

Las lecturas han dado forma y sustancia al contenido discursivo del lenguaje de los protagonistas. Desde novelas a ensayos, los libros han proporcionado un discurso que los personajes creían vigente. Por eso, cuando Santiago o Carlos retoman viejas lecturas -*Las tribulaciones del joven Torless* o *Los consejos obreros*, respectivamente- se sienten desolados al percibir que son textos ya obsoletos, anacrónicos, que no responden a sus actuales necesidades.

La discusión y el debate siguen proporcionando una forma de saber necesario que se construye en común. Los temas de discusión que les interesa siempre se explican en clave moral o política desde su ideología de izquierdas. Cuando los personajes abordan las contradicciones de la clase media, Carlos trata de sintetizar el debate con un sencillo y lacónico: “¿es posible vivir desahogadamente y ser una buena persona?” (LCA, 201). Ambas cuestiones, ser de izquierdas y cómo ser una buena persona siendo de clase media, centran el dilema moral que plantea la novela.

Los ideales de la izquierda implican una conciencia de las desigualdades, de la injusticia social. Sin embargo, la conciencia crítica supone responsabilidad, compromiso para alcanzar la justicia social. A este compromiso ha renunciado la clase media y es el origen de su principal incoherencia ideológica:

Ser de izquierdas, (...) se había convertido en un ritual estético. Tanto ella como sus amigos mantenían buenas relaciones con la propiedad, con los pisos de sus padres que un día heredarían, con la casa que tarde o temprano iban a comprar; todos vendían a los mismos postores, a empresarios públicos o privados, su refinada fuerza de trabajo; todos se veían bien en el lugar que ocupaban. (...) Y, no obstante, todos eran de izquierdas, porque leían a ciertos autores, porque

se vestían de cierta manera y porque no les sobraba el dinero, (...). Y porque concedían a algún partido de izquierdas su voto testimonial. (LCA, 60).

Marta reflexiona sobre esta contradicción: “como si ser de izquierdas consistiera en saber de antemano que solo había que “procurar”, que no había que conseguirlo. Habían renunciado a la acción” (LCA, 61). Al renunciar a la acción, al no mantener el compromiso ideológico, se está renunciando el código moral en el que se fundan sus principios. Desde luego, el préstamo a Carlos es – para Marta y Santiago- su principal contribución a una causa de izquierdas. Por eso, el fracaso de la “operación amigos” evidencia la imposibilidad de conciliar los principios, las actitudes y la actividad cotidiana, con lo que la reflexión regresa de nuevo a la militancia.

La militancia por delegación —a través de partidos político o mediante la actividad de voluntariado— es un modo de compromiso político ampliamente aceptado como tal por la clase media de izquierdas. Sin embargo, Carlos y sus amigos niegan estos supuestos. En la reunión que mantienen en su casa, se critica con dureza el falso socialismo del partido en el poder:

Aunque los de PSOE hayan actuado como un partido de derechas, todavía la gente les llama socialistas. Parte de su capital consiste en eso. Y, en mi opinión, es una de las cosas más reprochables de su mandato. Entiendo que en ciertas decisiones estaban sometidos a la presión internacional. Pero han traficado con los valores de la izquierda. Han corrompido las palabras, el significado de la política, y eso sí podrían haberlo evitado. (LCA, 198-199).

Alberto tiene la esperanza de que una pérdida de poder del PSOE podría reavivar el discurso marxista entre los jóvenes. La pérdida del poder político del PSOE constituye un dato real que forma parte del cronotopo de la novela, del tiempo externo en la que se encuadra. En este contexto, el fracaso de una iniciativa de izquierdas que pretendía luchar contra el sistema se ve refrendada por el ambiente en el que se produce.

El fracaso de Jard se produce en un contexto de lucha desigual. La lucha por la justicia social no puede llevarse a cabo en solitario porque es un empeño condenado a la derrota. El discurso de la izquierda no se basa en el individuo, sino en la comunidad. Es la comunidad quien debe hacerlo suyo para llevarlo a cabo. Cuando se pierde esa dimensión colectiva, la acción política pierde fuerza.

Al evocar su juventud, los protagonistas recuerdan sobre todo la fuerza del movimiento colectivo. Así, Santiago lamenta que se ha perdido la “multitud”: “Entonces lo irracional, el envilecimiento, el bárbaro latido de las cosas, podía ser solo un tema guardado dentro de un libro. No había peligro de que saltara fuera y si lo hacía allí estaba, dispuesta a contenerlo y alejarlo, la multitud” (LCA, 45). La “multitud” se dispersa cuando no tiene conciencia de la existencia de “bandos”, de clases sociales basadas en la desigualdad (LCA, 209). Una clase media sin conciencia de serlo está condenada a la desideologización.

En el “Final”, el narrador reseña: “El mundo ya no será cuartel de invierno, la política está fuera, la sociedad decrece y es una capa áurea, finísima, en donde el tiempo ya no es depositado” (LCA, 338-339). La desideologización conlleva la falta de conciencia política: “La política no está. La facultad de elegir que criterios ordenarán la existencia se ha perdido” (LCA, 340).

En cualquier caso, Guillermo no admite la épica de la derrota porque considera que es una narrativa al servicio del sistema:

Estaba cansado, sí, (...) Cansado y no admitía que en el derrotismo hubiera épica. No cantéis la derrota, compadeced al vencido pero sin halagarle. Cantad el comportamiento en la lucha y los motivos justos. Se dijo que perder al fin era ponerse al servicio del vencedor. (LCA, 326).

Porque siempre es posible replantear un problema desde otros parámetros. Rechazando el individualismo es posible plantear una alternativa coherente con los principios de la izquierda que pudiera cambiar el sistema. Esta será la cuestión que se desarrollará en novelas posteriores.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

El lirismo del estilo se percibe en el uso de las metáforas, distintivo de la narrativa gopeguiana. Observamos abundantes metáforas y diferenciamos aquellas cuyo referente implica un saber científico y técnico. También se incluyen ejemplos de otros recursos observados.

VS. II. I. Lenguaje metafórico

Al identificar el dinero, no como el resultado de un salario, sino con el tiempo invertido en ganarlo, la metáfora deviene tan solo una consecuencia lógica y casi desaparece

como recurso retórico: “Cuatro millones equivalían al sueldo de un año y medio. Era como si Carlos le hubiera pedido prestado su año sabático” (LCA, 18). La asociación establece la equivalencia entre los cuatro millones y un año sabático, un año y medio de vida.

La lectura es una actividad capaz de “fecundar” la inteligencia. Santiago desarrolla una alegoría en la que la inteligencia es un organismo vivo capaz de ser fertilizado por la lectura: “Lee y el recuento de los hechos se adherirá a tu inteligencia, tal un organismo vivo, fecundándola” (LCA, 212). Por otra parte, la lengua escrita, la escritura, es un modo perverso de comunicación porque sesga la realidad:

He aceptado tu propuesta de hablarnos mediante estos mensajes pero solo para decirte que no creo en la escritura como ese estado silencioso del que hablas. En la escritura no hay silencio, la escritura no es lo anterior a la voz. La escritura es el dios con minúscula de nuestra época y, por ello, la escritura es causa de envilecimiento. Todo lo que detestamos, Marta, la crueldad gratuita, la incontinencia, la mezquindad, cualquier acto ruin podría ser redimido en aras de la interpretación si hay un ojo que todo lo ve. (LCA, 287).

En la escritura el autor —“el dios con minúscula”— se inscribe en una tradición, por eso “la escritura no es lo anterior a la voz”. No es posible sustraerse a ese sistema que condiciona la escritura y que puede contribuir al mismo. Santiago considera que “la escritura es causa de envilecimiento”, ya que, al mismo tiempo, el lector puede interpretar conforme al sistema, de manera que “cualquier acto ruin podría ser redimido”. En este caso la escritura, más que mera tradición literaria, podría ser un concepto más amplio, el del saber que hemos registrado mediante la escritura y que se ha impuesto como único modo de conocimiento y organización social en todo el mundo, a costa de pueblos que carecen de él, por ejemplo.

La ambición de Santiago es un rasgo de su identidad que identifica con su dimensión pública, con el prestigio profesional y la capacidad de intervención que ello conlleva. El éxito social es para Santiago un “espacio frondoso y múltiple”. También el saber es un espacio, una ciudad, cuyos habitantes son aquellos privilegiados capaces de hacerlo suyo:

Como una urbe edificada con teorías, interpretaciones, aseveraciones, era el conocimiento. Él se consideraba uno de sus habitantes, veía en perspectiva el trazado de sus calles y aspiraba a contribuir al crecimiento armónico de esa creación humana. Por qué motivo, se preguntó. Por un prurito de vanidad, por ansia de dominio, por el deseo de formar parte de una casta. (LCA, 212).

Es obvio que Santiago aspira a hacerse un sitio, porque incluso el saber lo considera un espacio, una ciudad para privilegiados entre los que él desea vivir. Santiago no se identifica con el tiempo, sino con el espacio, responde con claridad a los presupuestos posmodernos que ya definiera Jameson.

La “doble vida” es un oxímoron pero se aplica con valor metafórico a determinadas situaciones. Los espías y los adúlteros llevan una “doble vida” porque intentan ocultar parte de sus acciones. Sin embargo, Carlos refuta esta posibilidad: ninguna vida puede parcelarse de manera que haya una faceta que te identifique más que otra. Es un *leitmotiv* que recorre la novela: “Debía de estar imaginando otra vida. Solo hay una, deseó decir. Los espías solo tienen una vida. Los adúlteros solo tienen una vida, Ainhoa, te lo juro” (LCA, 32)

Cuando Carlos y Ainhoa se separan, Carlos le recuerda que no es posible tener una doble vida, y ella refuta que su deseo de marcharse a Bilbao sea solo un deseo de “empezar una nueva vida”. Ainhoa sabe muy bien que no es posible “cortar con el pasado”, que la vida es “tejido orgánico”, la vida es una sola y contiene ese pasado que en la separación les duele a ambos: “Buscaban motivos innobles, causas turbias, algo que les permitiera dar un corte a lo que no podía ser cortado, los años, el pasado, el tejido orgánico de cada biografía” (LCA, 299).

VS. II. II. Metáforas científicas

Los saberes científicos o técnicos permiten establecer referentes singulares y por eso los analizamos aparte.

La visión de la noche es la visión de un universo que ya no existe y que además se mueve: “La noche aguardaba al fondo de esa ventana, la noche negra, la Tierra dentro de la noche negra, el universo estallado hacía millones de años que acaso ya empezaba a contraerse” (LCA, 69).

Santiago se identifica con una estructura mineral, la del cuarzo, porque cree que su identidad permanecerá inalterable:

Como el eje de un astro él habría mantenido su estructura interior. Intocada y, si alguna vez tocada, inalterable. Algunos minerales cristalizaban siempre de acuerdo con ciertos planos de simetría porque entre cada uno de sus átomos regía una distancia fijada con antelación. Y así él, como la estructura del

cuarzo, permanecería. (...) Durante años, en tardes de rencor y rutina él había defendido la forma cristalográfica de su personalidad. (LCA, 228).

A pesar de que Santiago está convencido de la firmeza de su identidad y cree que las condiciones no pueden alterarlo. Esta visión que tiene el personaje de sí mismo resulta fatua a la vista de la inseguridad que ha mostrado a lo largo de la historia.

Para consolarse de la debilidad de su empresa, Carlos y Lucas se dicen que Jard es un “radical libre” que podría amenazar a Electra y por eso la quieren comprar. La defensa de la pequeña empresa se basa en “la posibilidad de un tejido industrial de pequeñas empresas y talleres auxiliares (...) una red de pequeñas estructuras libres, radicales libres.” (LCA, 236). El “tejido industrial” podría así contener células que pudieran ser malignas. Los radicales libres son moléculas inestables que pueden acumularse en las células y dañarlas. Si el mercado es “un ente vivo” (LCA, 236), la esperanza de Carlos y Lucas es que empresas como la suya pudieran llegar a destruirlo.

La referencia a la voz como sonido, a su consideración física como frecuencia concreta dentro del espectro radioeléctrico, alude a la posibilidad de que existan otras bandas de frecuencia a través de las cuales comunicarse. De hecho, los correos electrónicos transmiten ese tipo de mensajes. Por eso, Marta cree percibir un mensaje en una banda distinta, inaudible, cuya información esencial le ha parecido comprender y escribe a Santiago:

“Santiago”, escribió, “supongo que hemos recibido el mismo sobre. Me gustaría que habláramos. Creo que no te he llamado por teléfono porque estoy desconcertada. Te escribo y es como si hubiera algo anterior a la voz, una banda de frecuencias al margen del sonido, un estado silencioso y proclive a la comprensión. (LCA, 286).

La oposición entre *hardware* y *software* es, según Lucas y Carlos, la misma que entre materia e idea. Al fin y al cabo, *hardware* es la maquinaria computacional y *software* se refiere a la programación. Por eso, ambos prefieren dedicarse al *hardware* que para ellos es “lo firme, lo duro, lo que no es ambiguo ni inestable, sino que tiene existencia, cualidad de cacharro que función o no funciona y es sustancia y ocupa un espacio visible” (LCA, 86).

Sin embargo, su elección está condenada al fracaso empresarial porque, a diferencia del *software*, “el hardware se regía por la progresión aritmética y Electra pedía progresiones

geométricas” (LCA, 328). Tanto la progresión geométrica como la aritmética implican incrementos constantes, pero la progresión geométrica se basa en la multiplicación y la aritmética en la suma. Si esos incrementos se refieren a beneficios, es evidente que el sistema económico capitalista exige un ritmo mucho más acelerado del que los protagonistas pueden conseguir con su pequeña empresa.

VS. II. III. Recursos retóricos y efecto lírico

Los recursos utilizados se emplean con una eficiencia brillante. El efecto lírico conseguido es muy notable. Señalamos solo algunos casos para destacar su variedad.

El uso de paralelismos es frecuente en la narración. A menudo es un modo de enfatizar lo que sienten los personajes. Sin embargo, hay uno que estructura la novela, porque contiene una antítesis con la que concluye. El inicio de la novela, “No dormían” (LCA, 17), tiene su réplica antitética con el “Duermen” (LCA, 337, 339, 340 y 341) del capítulo final.

Estos paralelismos señalan metafóricamente uno de los temas: el desvelo o el sueño de los personajes muestran su grado de implicación en la realidad. Los personajes insomnes son aquellos cuya preocupación les impide conciliar el sueño, pero también los que actúan solidariamente frente al mundo. Cuando al final logran dormir, es cuando acallan sus conciencias porque se aletargan, se evaden de la realidad, tal vez por cansancio.

Hallamos sinestesias en relación con cómo experimenta Marta su separación. Obligada a viajar y vivir fuera por motivos de trabajo, Marta asocia el frío y la nieve al dolor de la soledad. Cuando Marta viaja a Bonn, lleva un tiempo separada de Guillermo. Se siente sola: “Saldría del aeropuerto y nadie la aguardaría, y nadie sabría en parte alguna lo que estaba siendo de Marta. Qué transparente y fría era la libertad” (LCA, 193). La libertad es la sensación física de tocar hielo.

El discurso de Ainhoa cuando le cuenta a Guillermo que se ha separado de Carlos está plagado de antítesis: “Quiero vivir sola, pero no ser sola (...). Cuando le conocí yo quería vivir acompañada, pero no ser sola” (LCA, 262). El personaje se muestra vulnerable: “Sus explicaciones contenían un programa de vida, acciones y movimientos y encuentros bajo el sol. En cambio, su cuerpo le hacía pensar en fosos y empalizadas, en el miedo, la enfermedad, las noches en una cama vacía” (LCA, 262).

Cuando Marta piensa que “ya se le había pasado la edad del falansterio”, está pensando en su propia juventud. Al identificar el “falansterio” con la utopía, se infiere que la juventud es la edad de las utopías, de los ideales.

Del mismo modo que se puede “animalizar” un sentimiento, se personifica la ambición, en este caso del exmarido de Leticia: “La ambición del joven filósofo correteaba por la pista desde hacía dos años, desinflada y sumisa, ingeniosa y servil” (LCA, 271).

RP. Relaciones pragmáticas

Siguiendo el esquema elegido, se vuelven a examinar las relaciones transtextuales (elementos paratextuales, aspectos architextuales y referencias intertextuales) que relacionan la novela con otros textos y que condicionan su interpretación.

RP. I. Elementos paratextuales

En esta novela, el título no aparece integrado dentro del discurso narrativo como en la mayoría de las novelas de la autora. Sin embargo, es posible relacionar el sintagma “la conquista del aire” con los valores semánticos detectados a través de las categorías sintácticas analizadas.

El personaje que se propone ser íntegro, Carlos, es el que realiza una acción concreta: crear una empresa desde presupuestos marxistas. La empresa de Carlos intenta ser un “pedazo de mundo” al margen de ese mundo capitalista en el que la “arbitrariedad” —la injusticia, la desigualdad social— imperan. Carlos intenta “conquistar” ese mundo para los suyos. El problema es que un empeño semejante nunca puede llevarse a cabo desde la soledad, desde lo individual. De hecho, su aspiración es también muy individualista “para ofrecérselo a sus padres, a Ainhoa y a Diego, a sus amigos”. Con semejantes presupuestos no puede cambiar el mundo, solo puede hacerse un sitio.

Por otra parte, el término conquista se aplica sobre todo al dominio de un territorio y de sus habitantes. Es decir, conquistar suele referirse siempre a un lugar, un espacio, un medio. “La conquista del aire” parece aludir a la persecución de una vida mejor, que no necesariamente feliz, sino de una vida posible y necesaria. El aire es lo invisible y necesario, lo común e imprescindible. Un aire contaminado es un aire que envenena a la sociedad que debe respirarlo. El aire no puede privatizarse, no pertenece a nadie.

Si la historia de la humanidad se ha caracterizado como una serie de logros basados en conquistas —de América, del oeste—, reivindicar una conquista de lo necesario y común —del aire— es un verdadero avance para el progreso humano ya que no pretende explotar los recursos de un territorio a costa de los nativos que lo habitan. Al conquistar el aire, se conquista lo que todos necesitamos para vivir, al margen del espacio y del tiempo que nos haya tocado.

Otro elemento paratextual es la dedicatoria. La novela está dedicada a “la memoria de Miguel Verdaguer y a José Manuel Baráibar”. Sobre el primero, la propia autora le dedica unas palabras en una entrevista:

Las historias personales tienen una parte digamos eso, personal, (...). Tienen otra parte colectiva, la de las personas y los grupos con que nos formamos. Mi posición política no sería la misma si no hubiera conocido a Juan Blanco⁵⁹, maestro sevillano que daba clases de filosofía política en una casa y a Miguel Verdaguer, fundador de la Escuela Popular de Prosperidad. Los dos han muerto y los dos siguen siendo muy necesarios. (Gopegui, *A la literatura le queda el lento trabajo de cribar el miedo*, 2004)

La Escuela de Prosperidad, según se define la propia organización, “es un proyecto pedagógico y social que surge por iniciativa popular en 1973 en el barrio madrileño de Prosperidad. Un proyecto de educación de personas adultas⁶⁰ iniciado por personas del barrio”.

Esta es la única novela que consta de prólogo de entre las publicadas por la autora. Contiene una interesante reflexión acerca de la función de la literatura —en concreto, de la novela— que, aunque matizada, ha suscrito en multitud de artículos que Gopegui ha publicado.

Propone una concepción de la novela que sea una superación de la dicotomía observada por Raymond Williams entre “el arte como medio y el arte como algo autónomo” (LCA, 10). En la época en que se publica la novela, solo hay novela de entretenimiento o novela de “productores para productores” (LCA, 11). Así que caracteriza la novela según ciertos parámetros:

59 A Juan Blanco, como ya se ha comentado, le dedicó Belén Gopegui la novela anterior, *Tocarnos la cara*.

60 De la página web de la asociación: http://prosperesiste.nodo50.org/?page_id=41 [Consultado el 23/8/2019].

1. Debe “nombrar el significado” (LCA, 11), perseguir un sentido que no la confunda con mero entretenimiento.

2. Ser “instrumento formador de vida” (LCA, 11), útil para “la experiencia de las personas” (LCA, 11) y por ello ha de incluir la emoción.

3. Tiene que perseguir el conocimiento, porque “la novela se pierde, se diluye, cuando renuncia a saber” (LCA, 12).

Según estas premisas, el sentido de la novela que se prelude se relaciona con la instancia que lo determina, el narrador:

El interés del narrador de *La conquista del aire* pudiera ser mostrar algunos mecanismos que empañan la hipotética libertad del sujeto. Para ello ha elegido una historia de dinero. (...), esta novela plantea la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto. (LCA, 12).

El narrador desea saber de qué manera la libertad del individuo se ve condicionada por el dinero, así que este va a ser el principal tema de la novela. Se plantea si el “discurso dominante” sobre el dinero tiene validez en el ámbito moral.

Por último, advierte que la novela no puede incluirse en el género de la novela de aprendizaje ya que “no habiendo escalas de valores en liza, primero tendría que darse la posibilidad de que una persona actúe de forma libre y entre en conflicto con la realidad sin haber interiorizado el libro de órdenes de nuestro tiempo” (LCA, 13). No es el caso de los protagonistas de esta novela que, ni son tan jóvenes, ni tan inocentes como para no entender lo que impone el sistema socioeconómico en el que viven y vivir conforme a él, a pesar de que creían no hacerlo. El “Vale” con el que concluyen prólogos ilustres de nuestra literatura, como el Quijote, se convierte en una reivindicación del narrador, a quien el autor cede la palabra: “El narrador quiere saber y por eso narra”.

Por otra parte, como ya se ha expuesto a propósito de la estructura, el último capítulo de la novela plantea problemas de identificación categorial. Formalmente, la parte denominada “Final” no es un epílogo⁶¹, ya que no aparece como tal. No obstante, la utilización de recursos y funciones epilogales y el hecho de que el desenlace principal se

61 De hecho, en la obra narrativa de Gopegui, el único caso de epílogo obvio es el que aparece en la edición especial de *La escala de los mapas* con motivo del 25º aniversario de su publicación.

produzca en el capítulo anterior permite considerar este último capítulo como un caso de “epílogo intraficcional”⁶². Estos son los casos que Marco Kunz (1997) considera problemáticos, dada su difícil vinculación al marco ontológico que los contiene: la diégesis o el paratexto⁶³.

El “Final” es el único capítulo donde el punto de vista narrativo es el de un narrador omnisciente que propone una reflexión de lo narrado mediante metáforas. La mención exacta del tiempo interno —“Habían pasado dos años, un mes y catorce días desde la última vez que comieron juntos” (LCA, 337)— y del externo —“En la madrugada del 26 de noviembre de 1996, Carlos Maceda, Santiago Álvarez y Marta Timoner duermen.” (LCA, 341)— sirve como colofón y enfatiza que la acción principal —la devolución del préstamo— concluye en la parte anterior.

De este modo, el texto precisa que el final de la historia no acaba con la devolución del préstamo, sino con la disolución de la amistad que unía a los protagonistas, con su ingreso en una vida sin historia, en el sueño profundo de los que no están insomnes porque carecen de conciencia. Ahora sí, los protagonistas pueden dormir —“En Madrid, ellos duermen” (LCA, 341)— y cerrar los ojos ante un sistema frente al que se van a inhibir.

Aparece un índice que consigna las cinco partes señaladas con títulos: “Prólogo”, “Primera parte”, “Segunda parte”, “Tercera parte” y “Final”. Probablemente desea destacarse cada una de esas partes y equipararlas en importancia. Así, el prólogo y el “Final” epilógico adquieren una relevancia equivalente al del resto de las “Partes” que integran la narración.

Ya se ha indicado en las dos novelas anteriores que la propia Gopegui admite ser la autora de buena parte de las contraportadas de sus novelas. En este caso, lo explicita en el prólogo: “Viene siendo costumbre en los últimos tiempos que algunos autores y autoras se

62 Kunz distingue entre “epílogo extraficcional”, es decir, un texto paratextual, y “epílogo intraficcional” que “es inseparable del conjunto de la obra y [donde] la instancia de enunciación (el narrador principal o algún personaje) pertenece a la novela.” (Kunz, 1997, pág. 64).

63 Entre los recursos y funciones epilógicas, propone Kunz básicamente dos: condensación y ampliación. La condensación se produce al resumir los sucesos de la trama o los posteriores al desenlace principal. La ampliación aparece “cuando desarrolla una reflexión sobre el argumento que al final reduce la idea central de la novela a una breve fórmula” (Kunz, 1997, pág. 160). Es posible observar ambas características en el “Final” de LCA: por una parte, se relatan acontecimientos posteriores al desenlace principal y, por otra, se amplían las consecuencias del relato al proponer una reflexión sobre el mismo.

insinúen a través de la contraportada de su novela. (...) Líneas de contrabando mezcladas con aquellas otras en las que el libro se insinúa a sí mismo” (LCA, 9).

El primer párrafo de la contraportada resume el asunto al referirse al préstamo. Mientras que el segundo se centra en los temas y en la intención del autor, con lo que se deduce que es donde aparecen esas “líneas de contrabando”. El tercer y último párrafo es solo una mención de la autora y su obra, que omite, por cierto, la publicación de su segunda novela, al reseñar tan solo su “deslumbrante debut a principios de los noventa” (LCA, Contraportada).

Los temas principales se enuncian como el conflicto que experimentan los personajes cuando intentan ser fieles a sus principios y advierten cómo los valores que los conforman han perdido su vigencia “con el cambio de siglo” (LCA, Contraportada). El conflicto dramático que experimentan los personajes explica el título de la novela:

Cabe imaginar la suya como la historia de unos individuos conocedores del valor de ciertos fines que, al alcanzar la edad adulta, encontraron un mundo donde no podía darse la responsabilidad del hombre y la mujer sobre sus signos (...). Y entonces quizá intentarían conquistar ellos el pulso, la capacidad de darse normas y actuar al margen de su grupo social, aunque tal vez intentarlo en solitario fuera como llenarse las manos de aire, como hacer castillos en el aire, como querer vivir del aire. El aire, sin embargo, era lo que tenían para respirar. (LCA, Contraportada).

La incapacidad de los personajes por mantenerse firmes en su compromiso, su renuncia a la “responsabilidad del hombre y la mujer sobre sus signos” acaba siendo tan absurdo, tan ambicioso “como hacer castillos en el aire”. Mas como “el aire, sin embargo, era lo que tenían para respirar” hacer posible lo imposible es algo necesario: la conquista del aire. El aire se compone de sueños imposibles, sin los cuales no es posible vivir. Los personajes que al final “duermen” (LCA, 337), en realidad están hibernando, aletargados, como los “durmientes” (LCA, 91) de las organizaciones secretas con las que fantasea Carlos. Una vida sin sueños, como una vida sin aire, no es posible.

RP. II. Aspectos architextuales

Podría insertarse dentro de la corriente del realismo y ser considerada novela realista: las referencias históricas concretas a acontecimientos reales ocurridos en el momento en que se sitúa la acción (cambios de gobierno, películas estrenadas...), el retrato de un grupo social

concreto (la clase media), la ubicación en un espacio real determinado (Madrid), el trasfondo ideológico que suscribe el grupo (mala conciencia clase media, machismo...). Es decir, el hecho de que la novela sugiera un cronotopo reconocible por el lector constituye la principal marca de género.

RP. III. Referencias intertextuales

Las numerosas relaciones intertextuales con otras obras se manifiestan en diversos grados. Las más explícitas suelen estar desarrolladas o comentadas dentro de la novela y cumplen una función temática evidente, ya sea contribuyendo a caracterizar los personajes o bien fundamentando algunas de las isotopías semánticas comentadas.

Las lecturas permiten a Santiago situarse en el mundo. Por eso, al inicio de la novela, Santiago consulta un ejemplar gastado de *Las tribulaciones del estudiante Torless* que habían leído los tres amigos. La novela de Robert Musil plantea de qué modo la burguesía pervierte al individuo que aspira a integrarse en ella convirtiéndolo en un ser alienado y desclasado, tanto si es una víctima directa como si acepta sus códigos de conducta. Esta es la clave de la evolución de Santiago: alguien que traiciona sus ideales por su deseo de medro.

El interés de Santiago por la obra de Bernard Mandeville⁶⁴ parece un modo de justificarse a sí mismo, ya que Mandeville defiende el egoísmo como actitud personal beneficiosa para la sociedad y, por tanto, es una legitimación ética del individualismo⁶⁵. La evolución del personaje hacia el cinismo es perfectamente coherente con su estudio de Mandeville. Santiago se explica a sí mismo su matrimonio con Leticia como un modo de restitución social, una manifestación de la “providencia”.

Santiago presenta una ponencia en un congreso de Budapest que se titula “Retorno a Mandeville” (LCA, 118) y que pretende ser una crítica de sus postulados. Al final de la novela, Santiago se dedica a “la lectura de una tesis excelente, titulada *Legitimación de la*

⁶⁴ Bernard Mandeville (1672-1733) fue un médico holandés de formación filosófica conocido por la publicación de un poema satírico *La fábula de las abejas* que se completó con un comentario en prosa: *Vicios privados, beneficios públicos*. El contenido de la obra, una sátira de la moral de la sociedad precapitalista de la época responde al pensamiento filosófico utilitarista.

⁶⁵ F.B. Kaye afirma que el altruismo para Mandeville no es más que una manifestación del egoísmo que se produce porque “toda virtud, cultivada o ingenua, es fundamentalmente egoísta, ya que es, o la satisfacción de un impulso natural, y por lo tanto egoísta, o la egoísta pasión del orgullo” (Mandeville, 1982, pág. XL).

fantasía y orden espontáneo en Bernard Mandeville” (LCA, 307). Contrasta el título de esta tesis con el de la tesina que enorgullecía a Santiago antes de su evolución ideológica: “una crítica materialista del plan de estudio titulada *La rebelión de la inteligencia*” (LCA, 164-165) y que deducimos que se trataba de una réplica marxista a *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset.

Guillermo incorpora implícitamente a Erich Fromm a través de su obra *¿Tener o ser?* la cual es una crítica implacable del sistema económico liberal:

Tener o ser. Él quería tener una casa y Marta quería ser de izquierdas. Pero ¿no era al revés? Marta tenía una casa, Marta tenía ya la casa de sus padres y él no podía quitársela. (...) Tener o ser, pero ser padre era tener un hijo, ser licenciado tener un título, ser hombre tener manos, pies, cerebro, lengua, corazón. Aunque pudiera quitarle a la madre de Marta el juego de porcelana nunca podría quitarle la experiencia de haberlo tenido. Vivir hacia delante, se dijo, tomando la existencia no como un axioma, sino como aquello que nos constituye. (LCA, 245).

La reflexión de Guillermo niega la disyuntiva entre el tener y el ser, el tener prevalece porque las condiciones materiales de la existencia (el tener) forman parte de la experiencia (del ser). Para poder ser, “vivir hacia delante” hay que aceptar “aquello que nos constituye”.

El ser, como alternativa de existencia superior al tener —tal como la plantea Erich Fromm⁶⁶—, se reformula en la novela. Los padres de Marta asumen que no fueron opositores al régimen franquista, ya que su estatus económico de clase media los convertía en beneficiarios del régimen y así lo reconoce el padre ante su hija:

—¿Pero cómo conseguisteis que vuestra forma de pensar no cambiara? — insistió ella.

— No lo conseguimos. Se piensa con un juego de café, Marta, con un garaje. Mamá y yo sabíamos que lo que os dijéramos a Bruno y a ti tendría siempre menos fuerza que esta casa, y lo aceptamos. (LCA, 244).

⁶⁶ En su ensayo, Erich Fromm analiza los dos modos básicos de la existencia, el tener y el ser. El tener es un modo de existencia propio de una sociedad adquisitiva, basada en la propiedad privada, que fomenta el egoísmo y el antagonismo entre las personas. En cambio, el ser es una tendencia que se basa en la necesidad humana de unirse a los otros, de dar, compartir y sacrificarse por los demás. Para Fromm, “el tener se refiere a las cosas, y estas son fijas y pueden describirse. Ser se refiere a la experiencia, y la experiencia humana es, en principio, indescriptible” (Fromm, 1982, pág. 91).

En la sociedad capitalista, la experiencia del ser implica necesariamente la experiencia del tener. Como recuerda Guillermo: “Aunque pudiera quitarle a la madre de Marta el juego de porcelana, nunca podría quitarle la experiencia de haberlo tenido” (LCA, 245).

La diferencia ideológica entre los personajes se señala a través de sus preferencias literarias, de los textos que eligen como significativos. No solo Santiago se identifica con sus lecturas, también lo hacen Carlos y Marta cuando hojean libros marxistas al quedar en la cuesta de Moyano. Sin embargo, a diferencia de Marta, Carlos continúa verdaderamente interesado en esas lecturas, así que en la novela se le representa leyendo “*Los consejos obreros* de Anton Pannekoek⁶⁷, una anacronía.” (LCA, 118-119). Se trata de una “anacronía” porque el mensaje contenido —“El objetivo del capital es lograr beneficios. Al capitalista no le mueve el deseo de proporcionar a sus conciudadanos los productos necesarios para vivir. Lo que le empuja es la necesidad de ganar dinero” (LCA, 118)— le llega tarde: su iniciativa empresarial estaba destinada al fracaso porque no le impulsaba ningún propósito capitalista.

La literatura proporciona herramientas de indagación psicológica. El personaje que le saca más partido a esa posibilidad es Santiago quien encuentra paralelismos entre su vida y los clásicos literarios que ha leído.

Al cortejar a Leticia, se identifica con el protagonista de *Rojo y Negro* Julien Sorel, hombre de origen humilde que se enamora y seduce a una dama de la aristocracia: “‘Que me tenga miedo, entonces no se atreverá a despreciarme’, rezaba la divisa de Napoleón y la divisa de Julian Sorel⁶⁸” (LCA, 134).

No quiere llevar a Leticia a su casa porque le avergüenza: “no quería una crónica de pobres amantes” (LCA, 147). Al mencionar la novela de Vasco Pratolini, *Crónica de pobres amantes*, rechaza también la referencia cultural al neorrealismo italiano que encarna

⁶⁷ Los dos fragmentos reproducidos literalmente de Pannekoek (*Los consejos obreros*) proceden del primer capítulo, en concreto de un epígrafe titulado “El trabajo”. El inicio del ensayo es el párrafo señalado mediante comillas que concluye con el narrador indicando: “leyó Carlos en soledad” (LCA, 117).

⁶⁸ En la traducción de Emma Calatayud, se reproduce la cita como sigue: “—HACERLE SENTIR MIEDO — exclamó de repente tirando el libro a lo lejos—. El enemigo no me obedecerá hasta que no tenga miedo de mí. Solo entonces dejará de despreciarme” (Stendhal, 1982, pág. 459).

Pratolini, repudia lo que pueda tener su vida en común con esas ficciones y, en última instancia, se descarta la intención ética que anida en el movimiento neorrealista.

Al final, Santiago reflexiona con Marta sobre lo vivido, reformulando la popular sentencia de *Los hermanos Karamazov* de Dostoievski, “Si Dios no existe, todo está permitido”⁶⁹:

Si Dios no existe es precisamente entonces cuando no todo está permitido. El personaje de Dostoievski se equivocaba. Si Dios no existe, si no hay una última instancia, entonces somos responsables de nuestros actos e incluso de las consecuencias de nuestros actos. (LCA, 287).

De este modo, el personaje acepta que no es posible buscar subterfugios deterministas para rehuir la responsabilidad.

Los personajes conforman su identidad a partir de sus lecturas, piensan a través de los libros que han leído. Por eso, Guillermo descubre la irreversible degradación física de su padre moribundo cuando al visitarlo en el hospital lo sorprende “hojeando una revista de moda” (LCA, 258). Los libros que “Guillermo había elegido a conciencia, desde la *Odisea* a *Los Tigres de Mompracem*, cartas de Spinoza, la poesía de Rilke, cuentos de Flaubert y de Tolstoi, Jenofonte” (LCA, 258) son clásicos que han formado parte de una identidad que se desintegra.

La escena describe la honda tristeza del hijo que comprende súbitamente que su padre se muere. Así, la escena concluye con una mención a una obra poética de Cesare Pavese, *Trabajar cansa*, autor de otro excelente título, *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos*. No será la única vez que Guillermo se refiera al libro de Pavese, vuelve a él para modificarlo como “Pensar cansa”, reivindicando así la acción de pensar como la de un trabajo arduo e ingrato: “El famoso poema de Pavese tenía que haberse titulado ‘Pensar cansa’” (LCA, 332).

⁶⁹ En realidad, el aforismo no aparece tal cual. El protagonista de la novela rusa, Iván Fiodorovich, tiene un sueño en el que el diablo se le aparece y le sugiere que “lo único que hace falta es aniquilar en la humanidad la idea de Dios”, con lo cual surgiría un Hombre Dios al que “todo le está permitido” (Dostoievski, 2000, págs. 922-923).

La acumulación de un saber entendido como suma de lecturas puede formar parte también de las propiedades que distinguen e integran el estatus. Manuel Soto presume ante Marta de buen gusto, de cultura general, y le confiesa que

le gustaba quedarse solo al atardecer, bebiendo vino de Alsacia en la terraza amplia de su apartamento, oyendo música de Bach o leyendo a Ortega, a Bertrand Russell, a Max Weber. Era su pequeña vanidad, no iba al gimnasio pero necesitaba un poco de footing para el cerebro (LCA, 127).

El discurso literario forma parte de un código cuyo conocimiento puede emplearse como estrategia comunicativa. En un último encuentro entre Santiago y su examante, este le recita unos versos de Yeats a Sol:

— ¿Te acuerdas del poema de Yeats? “Si tuviera los mantos bordados de los cielos, esos mantos tejidos de oro y plata.” No me sé bien la primera estrofa, pero en la segunda dice: “Entonces yo extendería esos mantos a tus pies. Mas siendo pobre, amiga, no tengo más que sueños.”
— “He extendido mis sueños a tus pies” —siguió Sol—, “Pisa pues suavemente porque pisas en mis sueños”⁷⁰ (LCA, 309).

Al acabar el poema, Santiago siente que Sol lo ha comprendido. Los “sueños” de Santiago son sus ideales de izquierda a los que renuncia al elegir a Leticia.

Del mismo modo que Santiago busca la complicidad de Sol citando a Yeats, busca Carlos el consuelo de Alberto cuando lo llama para desahogarse por la venta de Jard y cita a Holderlin: “Vengo de hablar con Lucas —dijo—. ‘Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo lo ha convertido en su infierno’⁷¹ ¿Te acuerdas de esa dichosa frase?». (LCA, 256). Del mismo modo que Hiperión acaba sintiéndose culpable de haber participado en una guerra impulsado por sus ideales, Carlos se siente culpable de la venta de Jard. Carlos no reparte los beneficios de la venta, traiciona a Rodrigo y a Esteban. La devolución del

⁷⁰ Son versos del poema de W. B. Yeats, “Desea él los paños del cielo” (Yeats W. , 2005, pág. 83).

⁷¹ La cita procede de *Hiperión*, novela lírica y epistolar de F. Hölderlin: “[El Estado] no tiene derecho a exigir lo que no puede obtener por la fuerza. Y no se puede obtener por la fuerza lo que el amor y el espíritu dan. ¡Que no se le ocurra tocar eso o tomaremos sus leyes y las clavaremos en la picota! ¡Por el cielo!, no sabe cuánto peca el que quiere hacer del Estado una escuela de costumbres. Siempre que el hombre ha querido hacer del Estado su cielo, lo ha convertido en su infierno” (Holderlin, 1983, pp. 53-54). El anhelo de un mundo mejor o ideal que persigue el protagonista, Hiperión, es alentado por la amistad —de Adamas y Alabanda— y el amor —de Diótima—.

préstamo es incompatible con ese prometido reparto de beneficios, así que “su cielo” es el “el infierno de otros hombres”.

Ante su discurso, Alberto replica mencionando a personajes históricos como Pericles y Alcibíades para demostrar que sí pueden existir cambios que impliquen una mejora en los modelos sociales. Los referentes de Alberto remiten a un mundo clásico que puede ser modelo literario, pero cuya distancia temporal resulta demasiado lejana para que surta efecto.

La literatura permite también el debate productivo, el intercambio de ideas. En la cena con todos los amigos, Alberto lanza un dardo contra la obra de Orwell y Kafka que debería provocar la discusión entre los asistentes. Sin embargo, los amigos ya no se sienten implicados por aquellos referentes culturales que compartían, ya no discuten. Solo Alberto, que vive fuera y no ha participado en el préstamo, sigue ese código común que antes compartían, donde la literatura podía contener un mensaje significativo, trascendente.

En cambio, al inicio de la novela, cuando los personajes aún no han evolucionado, la visión de una película sí que provoca una discusión intensa entre Marta, Guillermo y una pareja de amigos suyos que acaban de verla en el cine. En este caso, la crítica de Marta, pese a ser muy parecida a la de Alberto respecto a Orwell y Kafka, provoca un debate muy productivo entre los participantes. Muestra cómo el arte puede provocar la reflexión, la comunicación, la comprensión del mundo de cada uno y entre todos.

La película sobre la que discuten es *Ladybird, ladybird* (1994) de Ken Loach. En ningún momento se menciona el título de la película o el director, pero es posible deducirlo por el resumen del argumento y por su alusión a un “director progresista” (LCA, 71) como responsable de la misma. Entre los argumentos que utiliza Marta para defender su punto de vista se recurre a la mención explícita de la novela de Lampedusa: “— Puestos a denunciar, funciona mejor una novela como *El Gatopardo*, donde se puede ver, al mismo tiempo, cuánto le molesta al príncipe perder sus privilegios y qué relación hay entre los privilegios del príncipe y la vida de quienes tratan con él” (LCA, 75).

Otras películas sirven para enfatizar el clima emocional de una secuencia. Tras la solicitud del préstamo a sus amigos, Carlos llega a casa y en la tele ponen *El padrino* (1972), la célebre película sobre una dinastía de mafiosos de Francis F. Coppola. Ainhoa, que no sabe nada del préstamo, ha acostado a Diego y se va a ir a la cama, pero “vio que ponían *El*

padrino en la televisión” (LCA, 31). Tras una elipsis narrativa, continúa: “A las once menos cuarto, en un intermedio de *El padrino*, Ainhoa se enteró del préstamo” (LCA, 32). En esa significativa elipsis, ha llegado Carlos y le ha contado lo del préstamo. El silencio de Ainhoa subraya la situación que la película realza: una protagonista femenina que es ignorada por su marido en la toma de decisiones.

Marta cita una conocida película, *El puente sobre el río Kwai* (Lean, 1957), para ilustrar que el trabajo que renuncia a lo justo acaba siendo útil básicamente al sistema, al “enemigo” y por ello menciona la película.

En general, las referencias musicales, más que subrayar ambientes emocionales, reflejan gustos, hábitos, actividades cotidianas. Durante la reunión de amigos en casa de Carlos, Santiago se encarga de poner música. Una de las canciones es “Suelta las riendas de mi corazón”, de Mikel Erentxun. La canción comercial sirve para amenizar una velada.

En cambio, la letra de una canción del grupo The Alan Parsons Project, “Don’t let it show”, sirve a Carlos como parapeto emocional para resistir sin derrumbarse ante sus allegados. Se opone a “aquel otro manifiesto adolescente, *You’ve got a friend*” (LCA, 90) de James Taylor, que exalta la lealtad e idealiza la amistad y el amor de un modo que la novela impugna.

3.4. *Lo real.*

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

El argumento de la novela no coincide totalmente con la historia. La historia se centra en la vida de Edmundo Gómez Risco y cuenta su ascenso social hasta su voluntario retiro de los círculos de poder. El argumento incluye a la narradora, Irene Arce, personaje secundario que es testigo de la historia. Por eso, la narración no empieza con la historia sino con una presentación de Irene y de cómo conoció al protagonista.

Edmundo pertenece a una familia de clase media madrileña. Su padre es abogado de una empresa de telares y se convierte en cabeza de turco de una estafa fiscal perpetrada por su empresa, de manera que acaba pasando año y medio en la cárcel. Entre 1972 y 1977 estudia la carrera de periodismo en Navarra y se aloja en un colegio mayor del Opus. Cuando acaba la carrera, elige trabajar en un laboratorio médico y se dedica a acumular información sobre personas influyentes conocidas o próximas. Su afición por el espionaje le permite descubrir, a su vez, un caso de espionaje industrial en su empresa, pero no sabe qué hacer con la información y decide no revelarla. Trabaja durante un año en el laboratorio y, al llegar el verano, se va a hacer un curso de inglés a Norwich. Allí conoce a Cristina Díaz Donado e inician una relación que se prolonga a su regreso a Madrid. Pocos meses después, Cristina intenta convencerlo para que se vaya con ella fuera de Madrid a preparar unas oposiciones. En abril, la pareja se va a vivir a un pequeño pueblo pesquero de Gijón. Once meses después, Cristina lo abandona por un diputado socialista que ha conocido en Oviedo. Entonces Edmundo decide invertir un año de su vida en fabricarse un currículum falso, pero demostrable. Finge ante sus familiares y conocidos que ha sido contratado por una universidad americana, aunque en realidad, está oculto en Gijón, formándose de manera autodidacta. En julio de 1981, muere el padre de Edmundo y este regresa a Madrid. Gracias a su currículum inventado, consigue engañar a Jacinto Mena, responsable de una empresa - Décima- dedicada a estudios de prospección de mercado, quien se muestra interesado en contratarlo. Edmundo destacará muy pronto en la empresa. Además, monta un negocio clandestino de asesoría de imagen que se dedica a rehabilitar la reputación de sus clientes. Mientras trabaja en Décima, conoce a Almudena, psicóloga, e inmediatamente inicia con ella

una relación. A Edmundo le hacen una oferta laboral en TVE que le resulta mucho más interesante y deja Décima.

En 1983, Edmundo entra a trabajar en TVE y se casa con Almudena. Al conocer a Irene Arce, le pide que forme parte de una sociedad secreta dedicada al chantaje y al espionaje. El grupo de Edmundo rechaza a los clientes más adinerados y se ocupa sobre todo de los que han sido víctimas de intrigas que han dañado su reputación. En abril de 1985, Edmundo se entera de que van a arrinconarle en TVE y acepta una propuesta laboral de Jacinto Mena para el PSOE. Edmundo y Jacinto organizan una campaña a favor de la permanencia en la OTAN, que defiende el PSOE, con un éxito rotundo. En julio de 1986, cuando el PSOE gana las elecciones, a Edmundo lo nombran director ejecutivo de programas magazine de RTVE. Tiene una hija, Micaela, con Almudena. En marzo de 1988, Edmundo es ascendido a director de programas. Es un alto cargo, pertenece al partido socialista y se relaciona con ministros y subsecretarios. A Edmundo le ofrecen pasarse a la empresa privada y en mayo de 1989 es nombrado consejero de administración de una televisión privada. Pero en enero de 1990, lo amenazan con revelar sus actividades clandestinas y el grupo de Edmundo decide estar inactivo un tiempo. El doce de marzo, Almudena muere de repente. Edmundo está desolado por la muerte de su esposa y desea retirarse. Su grupo ha descubierto un caso de corrupción política y empresarial en relación con los derechos de retransmisión televisiva de la liga de fútbol profesional. Edmundo aprovecha la información para chantajear a los implicados. A cambio de su silencio, pide una finca de naranjos en Huelva. Edmundo se va a vivir a Ayamonte con su hija. Su grupo de aliados resiste un par de años más y abandonan sus actividades.

CS. II. Personajes

El protagonista de la historia, Edmundo Gómez Risco, proyecta imágenes diversas que dependen de las miradas de aquellos que lo juzgan. Así, Edmundo es presentado por Irene Arce, la narradora y su aliada, como un héroe, “un incrédulo, un hombre no libre (...), un vengador” (LR, 11) y “un ateo del bien” (LR,13). Pero Edmundo se siente “un infiltrado” (LR, 106) y se presenta ante su primer cliente como “Mefisto” (LR, 213). Para su hermana, acaba siendo un traidor, “un vendido” (LR, 274). El sincretismo de imágenes, en las que

Edmundo se reconoce, conforma la identidad del personaje. Una identidad que se basa en una habilidad especial para adaptarse al mercado laboral: la de “ocupar un hueco”:

No le necesitaban a él sino a uno como él, y sería lo mismo en Décima como fue lo mismo en Matesa o con Jimena, o en el laboratorio, o en la Universidad de Navarra. No a él sino a uno como él, a uno que rellenara el hueco, que cumpliera la función. (LR, 201).

Edmundo asume la obligación de representar continuamente algún papel que complazca a aquellos a los que sirve porque se sabe el “criado”, el subalterno de los poderosos que lo quieren su “vasallo” y le exigen no solo sumisión, sino fidelidad. Cuando propone a Irene que sea su aliada le recuerda: “No queremos ser criados. Nos gustaría retirarnos a los cincuenta a un sitio en donde no tuviéramos que rendir pleitesía a nadie.” (LR, 236).

La conciencia de vivir en una sociedad desigual le permite no creer en ella. Edmundo no tiene fe en el sistema, por eso es “un ateo” y como se sabe “no libre” no tiene escrúpulos en consumir su “venganza”, porque los “principios” forman parte de una ética que sirve a la injusticia, a la desigualdad.

El nombre de Edmundo está semantizado⁷², remite a *El conde de Montecristo*, a Edmundo Dantés. El protagonista comparte con su homónimo el rencor, el deseo de vengarse de unos enemigos poderosos y recurrir al ocultamiento para lograrlo. Edmundo no desea vengarse de personas concretas, sino de un sistema injusto que hundió a su padre. Su venganza se basará en utilizar la mentira, el espionaje, la extorsión, la falsificación... todas aquellas formas del engaño que le permitan, por una parte, devolver el daño generando en su entorno malestar, desorden; por otra parte, medrar. El ascenso social requiere acumular capital sin que importe la forma. Edmundo debe ser un pícaro para lograr medrar y poder vengarse, por eso utilizará las tretas y artimañas propias del pícaro.

La honra, virtud social a la que el pícaro debe renunciar, tiene su correlato en la reputación que Edmundo debe falsificar, dañar o restaurar. Por eso, Edmundo es el pícaro contemporáneo: un impostor. Como el personaje de Patricia Highsmith, Tom Ripley, falsifica

⁷² Según Garrido, “cuando alude a prototipos —Quijote, don Juan, Fausto, etc.— el nombre propio [de un personaje] experimenta un proceso de semantización pasando a denotar una serie de rasgos como si se tratara de un adjetivo o conjunto de adjetivos”. (Garrido Domínguez, 1996, pág. 87).

su vida para proyectar una imagen, un reconocimiento que le permita el ascenso social: Edmundo falsifica su currículum e inventa un año de su vida. Pero también Edmundo se venga falseando la reputación de otros: creando y difundiendo noticias falsas que no son más que rumores.

Si el héroe es “una creación puramente social [que] representa las normas aprobadas por la sociedad” (Encinar, 1990, pág. 31), es obvio que Edmundo no parece más que un anti-héroe, puesto que “niega los valores morales y sociales” del sistema en el que vive. Como recuerda la narradora: “No me gustan los mitos ni creo tampoco que puedan nacer héroes en unos años como los nuestros y aunque voy a contar la historia de Edmundo Gómez Risco le considero un semejante” (LR, 11). Al considerarlo “un semejante”, la narradora está proponiendo un nuevo héroe, un héroe del siglo XXI, capaz de utilizar el sistema en su provecho al falsear la realidad.

Sin embargo, el protagonista es un personaje menos esquemático de lo que esta síntesis daría a entender. Edmundo alberga contradicciones que impugnan su identidad como “vengador”. De hecho, su propósito es enriquecerse, para dejar de ser un “criado” y lo consigue. Al acumular capital, se convierte en un beneficiario de esas desigualdades del sistema que habían espoleado su afán de “venganza”. Su “ateísmo” deviene cinismo, como admite al final antes su único amigo, Enrique del Olmo: “Yo ahora soy un cínico (...). Pero hubo un tiempo en que no lo fui” (LR, 386).

El protagonista cuenta con aliados: Irene Arce, Gabriel García Guereña y Mario Ríos. Todos ellos colaboran en el plan de Edmundo de socavar el sistema mediante su sociedad secreta dedicada al espionaje y al chantaje, que él denomina pequeña “asesoría personal clandestina”. Sin embargo, entre ellos destaca Irene Arce, ya que no es solo un personaje secundario funcional como los anteriores.

Irene forma parte del argumento al ser narradora-testigo de la historia de Edmundo. Su doble posición le permite ser juez y parte de la historia y por eso incluye también su propia historia como contrapunto a la del protagonista. Así, sabemos que trata de emular a su héroe cometiendo un robo que nunca llega a descubrirse, o que perdió un hijo con diecinueve meses y no llega a hablar de ello con su amigo. Aquello que Irene cuenta de su propia historia sirve para amplificar, enfatizar o matizar la historia de Edmundo que nos narra.

La familia es el ámbito en el que se despierta la conciencia de clase, el rencor. El padre es el individuo derrotado por el sistema, cuya historia desea vengar su hijo. Edmundo y su madre tienen un “pacto tácito” (LR, 268) según el cual Edmundo no se dejaría atrapar como su padre, no respetaría las normas de servidumbre. Ese pacto se rompe cuando ella le anuncia que va a casarse. La madre, representa, por tanto, el cansancio que provoca el rencor. Fabiola, la hermana pequeña encarna un modo más ortodoxo y abierto de enfrentamiento al sistema: es una abogada laboralista, militante de izquierdas que forma parte de una comisión anti-OTAN. Ella representa una oposición al sistema en la que Edmundo nunca se ha integrado y por ello acaban distanciados.

De un modo muy similar, Enrique del Olmo, a quien Edmundo considera su “amigo, aunque él no lo sabe” (LR, 248), se inscribe en la misma onda de abierta oposición al sistema que Fabiola, participando con entusiasmo en la huelga general del 14D. Es filólogo, aficionado a la poesía y, a través de él, Edmundo descubre la posibilidad de que el lenguaje —la poesía— desvele la verdad, no solo la oculte o la disfrace. Es significativo que Enrique sea el personaje con el que Edmundo hablará con sinceridad en el epílogo, cuando la historia ya ha concluido.

Las relaciones amorosas deben superar los condicionantes de la imagen que reducen al individuo. Así, tanto Jimena como Cristina, los amores de adolescencia y juventud respectivamente, abandonan a Edmundo porque no son capaces de ver más allá de la apariencia: Jimena solo ve en Edmundo un linaje deshonoroso (el padre que está en prisión), y Cristina no ve más que al sujeto, como si la familia de Edmundo no conformara su identidad:

Ahora, sin embargo, al ver que Cristina quitaba importancia al asunto, le pareció que uno de los dos vasos se volcaba. Jimena se creyó que yo era mi padre, quiso decirle, y tú crees que no lo soy, y las dos cosas son mentira. (LR, 133).

Jimena es el amor de adolescencia. Su nombre, la esposa del Cid, simboliza el mundo feudal, caballeresco, del que Edmundo ha sido expulsado y por ello es rechazado. Cristina Díaz es el amor de juventud que proyecta ambiciones, el deseo de “ser alguien” (LR, 135) y por eso lo abandona porque no “había necesitado a Edmundo Gómez Risco, sino a uno como él, con patrimonio y autoridad política” (LR, 153).

En cambio, Almudena constituye el amor de madurez que no comporta engaño ni desilusión porque le permite compartir su proyecto ético, vital. Por eso puede hablar libremente con ella:

Zurda como una naranja, su confidente porque podía comunicarse cosas en secreto, pero a la vez la materia real de su confianza: él esperaba que ocurriera algo, y si esperaba obtener por ello tranquilidad, Almudena constituía la materia, el lugar y las horas de la tranquilidad. (LR, 260)

Almudena es la única que no pertenece a la sociedad secreta de Edmundo, pero sabe de su existencia y comparte los motivos que la animan hasta el punto de exhortar a Irene para que continúen con su actividad, aunque Edmundo no quisiera seguir: “¿Qué más da Edmundo?” (LR, 335).

A diferencia del conde de Montecristo, Edmundo no tiene enemigos personales, puesto que el sistema es el que desequilibra las fuerzas y es contra lo que se rebela. Mas sobresale un personaje que encarna ese orden social que subleva a Edmundo: Fernando Maldonado. Fernando representa al antagonista puesto que es quien humilla, desafía, amenaza y chantajea al personaje. El único capaz de hacerlo escudándose en una supuesta amistad que ambos saben que es falsa.

Fernando representa el orden feudal, el grupo de privilegiados al que no afecta en absoluto el cambio de régimen. Por eso, su interés por la política no deja de ser significativo: para él la política no es más un entretenimiento sin consecuencias. Practica un nepotismo evidente con despreocupación y petulancia que refleja el cinismo de los mismos que rechazan la sociedad de chantajes de Edmundo, que tan sólo se distingue por ser secreta y por pedir una remuneración directa por actuación.

Por último, podríamos incluir entre los personajes a esa instancia narrativa que es el “Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes” cuyos comentarios apostillan el texto imprimiendo un ritmo narrativo mucho más pausado. Este coro es el narratorio de la historia, un personaje colectivo integrado por un grupo diverso en sus actividades profesionales pero homogéneo en cuanto a su pertenencia a esa clase media que se distingue por sus ingresos o patrimonio, de “renta media”.

Esa diversidad solo se ve reflejada en la presentación inicial y en la última intervención, cuando, al final de la historia de Edmundo, se sugiere que no todos sus

componentes 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” (LR, 380).

CS. III. Estructura

La novela consta de siete capítulos y un epílogo. Es posible dividir los capítulos según su composición diegética en tres partes. Una primera parte se centraría en la historia de Edmundo; en la segunda parte, la historia de Edmundo y la de Irene Arce se cruzan, y, finalmente, el epílogo refiere una conversación entre Edmundo y un amigo suyo.

La primera parte abarca los cuatro primeros capítulos en los que la narradora relata cómo conoció a Edmundo y reconstruye su historia a partir de lo que el protagonista le cuenta. El relato parte de un presente enunciativo que señala un marco diegético más amplio: el de las conversaciones entre Edmundo e Irene. La parte de la historia referida relata la juventud de Edmundo y podría considerarse como la etapa de aprendizaje. La segunda parte está integrada por el resto de capítulos, del quinto al séptimo. La historia de Edmundo se une a la de la narradora cuando se conocen en TVE. A esta parte podríamos denominarla de la “venganza”. Edmundo lleva a cabo su plan conspiratorio invitando a Irene y a otros a formar parte de su sociedad secreta. El éxito de esta sociedad es paralelo al de su carrera profesional en la televisión, pero la muerte de su esposa provoca la renuncia de Edmundo a su proyecto. El epílogo es una reflexión final del protagonista que puede servir como valoración propia de su historia.

El argumento contiene dos niveles diegéticos: la historia de Edmundo está contenida en la historia de Irene, la narradora. Sin embargo, de la historia de Irene se nos escamotea casi todo; en cambio, la historia de la génesis y venganza de Edmundo abarca la casi totalidad del argumento. La narradora actúa a menudo de narrataria, ya que debe reconstruir parte de la historia que le cuenta Edmundo. Además, Edmundo es su peculiar objeto de investigación científica y las consecuencias de su indagación sirven para cuestionarse su propia vida. Por ello, lo que sabemos de Irene siempre surge en relación con Edmundo.

CS. III. I. Orden temporal

La linealidad domina la historia de Edmundo, no obstante, ya hemos señalado que la trama incorpora la historia de Irene. Por eso, las analepsis y prolepsis señalan algún suceso

significativo en la historia de cada uno o en el modo en que la historia de Edmundo influye en la de Irene.

La novela empieza con un fragmento cuyo subtítulo es “Narradora Irene Arce” que relata el primer encuentro entre Irene y Edmundo, al que descubre registrando el despacho de una compañera. Este suceso es una prolepsis en la historia de Edmundo ya que anticipa algo que sucederá mucho más tarde. Es especialmente significativo porque marca el inicio de la relación y a partir de qué se construye: de la complicidad en el “delito”.

La historia de Edmundo que reconstruye Irene a partir de sus conversaciones con el protagonista contiene una analepsis que señala la primera y única vez que Edmundo fue engañado: unos estafadores le hicieron creer que había irregularidades en unas viviendas de protección oficial y él redactó una noticia que daba credibilidad a esas fuentes. Edmundo necesita destacar el suceso porque descubre cómo el relato puede convertir la mentira en verdad. Por eso lo anuncia como “el momento en que me tambaleé de verdad” (LR, 42).

Una de las analepsis aparece en relación con el marco enunciativo cuando la narradora evoca qué hacía ella en una época concreta de la historia de Edmundo. De este modo, al yuxtaponer acciones de un pasado en el que los personajes no se conocían, parece sugerir que su encuentro posterior no es mera contingencia:

Al verle ahora, al ver Edmundo allí en su piso de una sola ventana exterior, me he acordado de mi momento de gloria. Debió de durar tres años. Calculo que el último coincidió con la travesía de soledad de Edmundo encerrado en Gijón y en Oviedo. Es posible que aquel día, cuatro o cinco horas después de que él se desabrochara su camisa buena y buscara el pantalón vaquero, yo estuviera, como suele decirse, arreglándome. (...) Durante mi momento de gloria yo solía ser invitada a las fiestas de todo el sector, televisión, cine, radio. (LR, 165-166).

No es la única analepsis con la que señala Irene algún hecho relevante sobre sí misma. La principal es el relato del robo a tres compañeros, relato que se ve ampliado y subrayado por la duplicación, convirtiéndose en un relato repetitivo.

En cuanto a las prolepsis, la primera señala la muerte casi inminente del padre de Edmundo cuando se inicia el capítulo cuarto: “A los tres días de la llegada de Edmundo murió Julio Gómez Aguilar” (LR, 181). Como el protagonista responsabiliza al sistema del

hundimiento de su padre, su muerte es un acicate para que ponga en marcha su “plan” de venganza.

El anuncio del final de la historia se subraya mediante una anáfora, “se acerca el momento”, que concluye con: “Se acerca ya el momento en el que se aproxima el desenlace, aunque todavía falten siete años” (LR, 233). El final anunciado se refiere al abandono de Edmundo de su sociedad secreta, porque Irene y Mario Ríos continuarán un par de años más. Y es que el desenlace está directamente ligado a la muerte de Almudena, que también se anuncia mediante una prolepsis: “Y estábamos considerando prolongar nuestro tiempo de repliegue cuando, el doce de marzo, sobre la vida de Edmundo vino a caer el infortunio, la desdicha. / El doce de marzo Almudena enfermó” (LR, 359).

Es posible observar las distintas funciones que tienen las analepsis y las prolepsis en la novela. Las analepsis señalan los recuerdos que los personajes reconocen como decisivos en su ideología, en su formación. En cambio, las prolepsis señalan hechos determinantes en la historia: las muertes del padre y la esposa de Edmundo originan el principio y el final de su sociedad secreta.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

El ritmo narrativo es variado. Se alternan sumarios, pausas, digresiones y diálogos a lo largo de toda la novela. Sin embargo, creemos posible establecer diferencias entre las partes que hemos señalado en la estructura. Así, en la primera parte, la etapa de formación, el ritmo es más moroso que en la segunda parte, la de la venganza.

En la primera parte, las digresiones de la narradora y el coro interrumpen continuamente la acción narrativa, creando un notable efecto de extrañamiento, que instruye al lector acerca de la lectura. Estas digresiones ralentizan un relato que ya de por sí tiende a no ser muy rápido.

Las descripciones de la vida en la residencia, en el pueblo pesquero de Gijón y en Gijón mismo, devienen pausas narrativas que, a menudo se refuerzan con relatos iterativos con los que sugieren cierta monotonía o repetición de acciones. Así, el tiempo de estudio se asocia a un tiempo más lento, incluso lírico o, “descriptivo”, adjetivo que se asocia con el personaje de Cristina, con quien convive en Gijón. En cambio, la vida laboral y sus

actividades clandestinas (de espionaje, de falsificación de datos) se relatan mediante sumarios y escenas que agilizan la narración y dan pie a las digresiones que los interrumpen.

La isocronía domina, en cambio, la segunda parte. Los diálogos predominan a partir del capítulo quinto, cuando Edmundo e Irene se convierten en aliados. Aunque en ocasiones los diálogos son más bien funcionales y señalan acciones del protagonista, en general, sustituyen muchas veces a las digresiones ya que suelen ser intercambios significativos de ideas entre los personajes, al modo socrático.

En general, los diálogos que podemos denominar “socráticos” son los que tiene Edmundo con personajes afines o aliados: Almudena, Fabiola, Enrique e Irene. El contenido de estos diálogos cobra especial relevancia para captar la intención y los temas.

Entre las numerosas escenas reseñables, destaca también una conversación entre Edmundo y su antagonista, Fernando, que refleja la imposibilidad del diálogo entre “señor” y “criado”, ya que la desigualdad social impide la premisa básica de cualquier diálogo constructivo. Cuando Fernando amenaza a Edmundo con descubrir su negocio clandestino, este le responde con sarcasmo:

- ¿Por qué me avisas, Fernando?
- El día que de verdad quieras un sitio, podría dártelo. (...)
- ¿Ese sitio podríamos negociarlo, quiero decir, podría hacerte yo una proposición? -preguntó despacio.
- Ni te contesto —dijo Fernando—. Me encantará saber qué quieres de verdad. (...)
- Quiero un periódico propio, y un banco, y una central eléctrica —dijo sonriendo. (LR, 357).

La escena contiene una sutil parodia al incluir la interrupción de la hija pequeña de Fernando, Casilda, a quien Edmundo saluda con reverencia y besamanos, como un vasallo a su señora, mostrando así a Fernando que entiende muy bien las reglas sociales que rigen su relación.

Las pausas que refieren en ocasiones la vida familiar son mínimas, señalan solo los períodos vacacionales. Los sumarios que relatan las actividades laborales y clandestinas de Edmundo y sus aliados no se ven interrumpidos por las digresiones de la narradora, que ahora ya es testigo de lo narrado. De hecho, las intervenciones del coro son menos frecuentes en esta parte. Por todo ello, el ritmo es más ligero que en la primera parte, si exceptuamos la

inclusión de un artículo de la narradora, hacia la mitad de la segunda parte. Este artículo introduce una pausa algo más extensa, que las continuas interrupciones de la primera parte, por lo que no ralentiza tanto el ritmo como las intervenciones del coro, por ejemplo.

Las escasas elipsis contribuyen a acelerar el ritmo narrativo. Hay una implícita entre 1983 y 1985, cuando se sugiere mediante el relato iterativo que las cosas no cambian demasiado. Y la del final de la obra, que señala el epílogo. Esta última secuencia empieza en octubre de 1995, cuando los últimos sucesos relatados podían alcanzar como mucho hasta 1992, puesto que la narradora cuenta que, tras el abandono de Edmundo, ella y Mario continuaron un par de años más.

El epílogo lo constituye una escena, integrada por una pausa descriptiva que la enmarca, y un diálogo mediante el que el protagonista culmina su historia, dando su visión sobre la misma. Es significativo que este diálogo sea entre Edmundo y Enrique del Olmo, porque la relación entre ambos personajes se refiere mediante relatos singulativos, con lo que el contenido de sus conversaciones adquiere un mayor valor.

Las conversaciones entre Edmundo e Irene que constituyen el marco narrativo en el que se inserta, sobre todo la primera parte de la historia, se refieren mediante relatos iterativos que sugieren una acción que se repite muchas veces en la historia. Por eso, a veces Irene no es capaz de recordar cuándo y dónde le contó Edmundo algo: “Es posible que estuviéramos en su casa. Él podría haberme ofrecido un café en la cocina” (LR, 85).

El relato repetitivo más significativo es el que cuenta los robos de Irene. Tras exponer a quién, qué hizo con el dinero de los robos y una reflexión sobre el hecho, vuelve a relatar con más detalle el mismo suceso, incluyendo una conversación posterior con una de sus víctimas. El modo de relatarlo otorga al suceso la trascendencia que el personaje desea evidenciar. Para Irene, robar es el mayor desafío al sistema que es capaz de hacer por su cuenta. Es el acto de transgresión del que se siente más orgullosa y por eso debe contarlo dos veces seguidas.

CS. IV. Narrador y narratario/s

La novela explicita que la narradora es Irene Arce mediante un subtítulo que encabeza la primera secuencia del primer capítulo. En esta secuencia la narradora se dirige al lector,

anuncia que su historia tiene como protagonista a Edmundo Gómez Risco y expone algunos datos personales que aclaran cómo lo conoció.

A continuación, encontramos la primera intervención del coro, “Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes” (LR, 18), señalada con dicho subtítulo y con el uso de la letra cursiva que se mantendrá tipográficamente a lo largo de toda la novela. Este coro alberga una doble función: la propia de la tragedia griega —subraya los actos protagonizados por el héroe, solidarizándose con su suerte— y encarna al narratario —lector ideal, al que se dirige la novela.

Ambas instancias narrativas se van sucediendo a lo largo de la novela y constituyen un peculiar marco enunciativo en el que se encuadra la acción protagonizada por Edmundo.

CS. IV.I. Modo (focalización)

Desde luego, predomina la focalización interna fija, ya que la historia está contada a través de un solo personaje, Irene Arce. El punto de vista de Edmundo sobre su propia historia está mediatizado por la narradora que la cuenta. La narradora proclama desde el principio que su historia será una reconstrucción de los hechos de los que ella no fue testigo. Justifica así, los numerosos casos de *paralepsis*⁷³ en los que necesariamente incurre la narradora en la primera parte.

Únicamente en el epílogo aparece focalización externa. En este caso desaparece la narradora-personaje, de manera que se adopta un punto de vista externo que omite los comentarios y se limita a referir básicamente actos y palabras. Las instancias narrativas de la narradora y el coro desaparecen por completo en esta escena. De este modo se le devuelve al lector la capacidad de reflexionar por sí mismo acerca de la novela, para que pueda emitir su propio veredicto y juzgue la valoración de Edmundo.

CS. IV. II. Voz (nivel diegético)

La voz se alterna a lo largo de la novela dependiendo de si pertenece a una narradora externa a la acción o partícipe de la misma. Así, en los cuatro primeros capítulos, como Irene

⁷³ Según Garrido: “situaciones en las que el narrador sobrepasa el grado de conocimiento de la historia que le es propio según su estatuto” (Garrido Domínguez, 1996, pág. 137).

Arce no forma parte de la historia de Edmundo, se trataría de un caso de narrador extradiegético, porque es un personaje que narra desde fuera de la historia. En cambio, en los tres siguientes, como la narradora participa en la acción o es testigo, nos hallamos frente a un narrador intradiegético. El punto de vista interno es el que prevalece en la narración, pero la voz varía según las dos partes que hemos indicado.

CS. IV. III. Trangresiones de la focalización

El narratorio se transfigura en la novela en una instancia propia de la tragedia griega: el coro. Originalmente, es un grupo de actores que recitan la parte lírica destinada a comentar la acción. En cambio, en la novela se identifica con el lector implícito ideal, formado por el grupo de personas al que se dirige la novela: la clase media.

Pero el subtítulo concreta qué sector de la clase media integraría este narratorio: los “reticentes”. Por “reticentes” debemos entender los reacios a aceptar las desigualdades del sistema, poco propensos a la acción. Al apelar a los “asalariados y asalariadas”, destaca que no dejan de ser trabajadores y que, por más “libres” que se crean, los “profesionales liberales” que constituyen esos trabajadores de “rentas medias” siempre dependen de su sueldo, de su trabajo.

El coro remite a la tragedia, porque la tragedia de la clase media “reticente” es su carencia de “héroes”: “Ella ha dicho: ‘Ya no hay héroes’. Ella ha dicho: ‘Un hombre no libre’ y eso es lo que buscamos. Hemos venido por tu falta de libertad y no por ti. (...) Querríamos admirarte, Edmundo, para admirarnos y así fantasear, mas debemos ser pacientes”. (LR, 62). Así que el coro se identifica con Edmundo y no solo comenta sus acciones, sino que se solidariza con sus triunfos y fracasos, explicitando los sentimientos del protagonista frente a las adversidades que debe superar.

Algunas de esas situaciones tienen que ver, por ejemplo, con la incertidumbre laboral. Para Edmundo, pedirle a Fernando una recomendación para un trabajo puede resultar un favor demasiado difícil de “pagar”: “Le preocupaba más bien que en cinco minutos de conversación Fernando le había contado lo cara que se vendía su influencia, le preocupaban las noches y los días que tendría que gastar para poder pagarla” (LR, 116).

El coro entiende la resistencia de Edmundo a caer en ese soborno sutil de pedir la recomendación porque se trata de una vivencia compartida y expresa con rotundidad el

sentimiento que siente el protagonista: “Muchas son las palabras que no hemos usado. Mas deliberadamente sólo una: humillación. No somos los humillados, no somos las ofendidas. La humillación tiene su origen en la dignidad, y las asalariadas y los asalariados no tienen dignidad” (LR, 116).

Aunque el coro no sólo comenta la acción, sino que utiliza la segunda persona, se dirige a Edmundo y crea la ilusión de poder hablar con el protagonista, de poder influir en sus actos: “¿Cuántos antes de ti lo intentaron? Edmundo, respóndenlos. Y callas todavía. Y nos preguntamos si callas porque no sabes qué decir o porque no te interesamos” (LR, 192).

Del mismo modo, el coro, reticente, se resiste a identificarse con la rebelión radical y revolucionaria que la vida de Edmundo supone. Aunque en el fondo asume sus planteamientos y acaba con la esperanza: “el coro se retira, se dispersan los cuerpos (...) pero surge el desacuerdo, algunos cuerpos no se dispersan, algunas bocas hablan a la vez” (LR, 380). Tal vez, se constituya un nuevo coro, ya no reticente.

CS.V. Modos discursivos

Tanto la narradora como el coro imprimen un tono digresivo que aparece mediante el modo discursivo que denominamos relato de pensamientos. Los comentarios de la narradora suelen ser reflexiones sobre su función. Estas digresiones se distinguen con facilidad de la historia de Edmundo, que se relata mediante el pasado y la tercera persona, mientras que la primera persona y el presente se reservan para la narradora. Con ello, además de señalar el marco narrativo —las confidencias que Edmundo le hace a Irene sobre su vida—, sirven para que la narradora reflexione sobre su función y declare sus intenciones: “Contaré lo que he sabido que ocurrió, lo que he imaginado que tuvo que ocurrir y contaré lo que pase de ahora en adelante” (LR, 17).

Naturalmente, el artículo de Irene, “La mirada del criado”, constituye un fragmento relevante y una muestra excelente de este modo discursivo. Lo encontramos al principio del capítulo 6. Se trata de un texto breve que desarrolla el discurso ideológico que Edmundo comparte. Tipográficamente se señala mediante un sangrado y un tamaño de letra distinto. Proporciona la clave de lectura fundamental de la novela, ya que explica las metáforas empleadas por Edmundo y puntualiza el sentido de los comentarios del coro.

En ese mismo capítulo, un poco después, se relata el discurso que Edmundo dirige a sus compañeros al despedirse de ellos en TVE. Se trata de un monólogo reproducido en estilo directo alternado con el relato de acontecimientos que, a modo de didascalia, reproduce la situación en la que se enuncia. El monólogo de Edmundo retoma el discurso de Irene para ceñirse a una situación más concreta: Edmundo les propone a sus compañeros una reflexión sobre la función social del medio televisivo, sobre su trabajo.

La mezcla de modos discursivos es uno de los rasgos más destacables de la novela porque suelen incluir las reflexiones del narrador sobre su función. Este procedimiento es constante en la primera parte y se evidencia muy bien en la elipsis de una escena erótica que describiría la pasión que sintió Edmundo por Cristina. Es un caso de mezcla entre relato de acontecimientos y relato de pensamientos, en el que prevalece claramente el segundo. Edmundo le cuenta a Irene lo que piensa sobre lo que vivió él de joven y ella reproduce ese desdoblamiento de manera que aumenta la distancia con lo no-narrado:

Esa era su visión del asunto cuando Edmundo me contó la escena en su habitación de Norwich, pero aún no lo era cuando lo vivió. (...) Hicieron el amor a la altura de los mitos que su tiempo imponía sobre hacer el amor. Cualquier intento por mi parte de añadir precisión a la escena sería como decir: La vida de un ateo está al margen de cuanto le empuja a creer. (LR, 93).

Edmundo se desdobra al contar entre lo que creyó vivir y lo que piensa ahora sobre lo que vivió. La digresión de Irene sirve para valorar la función de Edmundo como narrador. Así se potencia el efecto: la narradora principal juzga el juicio de un narrador secundario y llega a la conclusión de que los juicios juveniles dependen de una ideología impuesta: “Los ateos se producen porque hay dioses, nacen en épocas de dioses y actúan en su contra” (LR, 93).

En otra ocasión, la narradora reproduce la conversación que Edmundo hubiera podido tener con un compañero y que no llega a producirse. Al utilizar el estilo indirecto va más allá de su propósito de contar “lo que tuvo que ocurrir”, porque cuenta lo que no llega a suceder:

Ahora se alegraba de no haberse puesto en evidencia, habría sido una escena adolescente. Él diciendo: “Augusto, yo no soy como ellos. He entrado en sus archivos, tengo algo que podría hacerles daño si llega el momento.” Y Augusto, comprensivo: “Olvídate de ellos, procura pensar en este trabajo lo menos posible, la vida está en otra parte. Lo de aquí solo es un trámite para poder dedicarse a algo mejor fuera” (LR, 82-83).

La mezcla de discursos —relato de pensamientos, relato de acontecimientos y relato de palabras— ilustra las dificultades y complejidades de la escritura: revela a un protagonista que deviene narrador de sí mismo a través del estilo indirecto (“Edmundo me contó”), o una narradora que fuerza al personaje a convertirse en un personaje —al imaginar una historia no ocurrida, se postula un nivel diegético distinto—.

Aunque, como ya se ha advertido, el otro modo discursivo más significativo de la novela es el relato de palabras. Los diálogos sirven tanto para intercambiar ideas, evocando un tipo de discurso argumentativo socrático, o para lograr o romper alianzas. Edmundo tiene como principales aliadas a Irene y a Almudena, así que sus conversaciones con ellas refuerzan su punto de vista. En cambio, como ya hemos comentado, con Fernando —su antagonista— llega al más velado o sutil enfrentamiento dialéctico.

Significativamente, Edmundo también se enfrenta dialécticamente con dos personajes que, en principio, no son antagonistas: su hermana Fabiola y su amigo Enrique. La discusión con Fabiola sería una muestra de intercambio de ideas porque con ella ni forma ni rompe alianzas. En el caso de Enrique, además de la discusión política, se discurre sobre poesía y realidad. Enrique no es su antagonista, aunque sí obliga a Edmundo a reflexionar sobre sí mismo y a cuestionar su concepto de verdad.

CS.VI. Espacio y tiempo

El contexto histórico, el espacio y el tiempo externo en el que se sitúa la acción, no es un paisaje que sirve de ambientación, sino que está plenamente integrado puesto que tiene una importancia temática en la novela. De nuevo nos hallamos con una novela cuyo cronotopo es muy significativo: el Madrid de los años de la Transición política, de los setenta a principios de los noventa del siglo XX.

El tiempo externo en el que se sitúa la acción se relaciona con un marco histórico real y concreto, de manera que sería posible inferir cierta carga simbólica en los paralelismos entre la historia de Edmundo y la historia de la Transición española.

La infancia y adolescencia de Edmundo transcurren durante el último período de la dictadura y suponen años de afrenta y humillación en los que se incuba el rencor que explica su afán de venganza. Su juventud y madurez coinciden simbólicamente con años clave de la

historia de España. Algunos de los años clave de la historia de Edmundo e Irene incluyen a menudo referencias históricas reales.

En 1977 Edmundo acaba la carrera del periodismo en Pamplona y descubre consecuencias inesperadas sobre las falsas noticias, es decir, sobre la difusión de una mentira; además conoce a Enrique del Olmo y empieza a trabajar en un laboratorio. Es un año de actividad vertiginosa y de descubrimientos personales determinantes en su formación. En 1977 se celebran las primeras elecciones democráticas en España; aunque no se señala el acontecimiento, sí señala la fecha en la novela.

En 1981 Edmundo consigue encontrar trabajo gracias a su falso currículum y muere su padre, lo cual le decide a llevar a cabo su “plan”. No en vano se menciona un acontecimiento real de ese año, el golpe de Tejero, auténtico vínculo con el anterior régimen que Edmundo se esfuerza en “vengar”.

En 1982, con la llegada al poder del PSOE, se inicia un período de proyección personal: primero conoce a Almudena y el año siguiente entra en TVE, conoce a Irene Arce y organiza su “sociedad clandestina”. El año 1985 es una fecha señalada en la novela y también los acontecimientos históricos reales que tuvieron lugar se relacionan con la historia del protagonista: Edmundo iniciará su colaboración con el PSOE y ayuda al partido a ganar el Referéndum de la OTAN. Es el año en el que Irene Arce roba a sus compañeros.

En 1986 el PSOE gana el referéndum y después las elecciones, hechos significativos mencionados en la narración porque se vinculan a la suerte de Edmundo, quien se convierte en un colaborador muy valioso del partido socialista y al que se recompensa con un ascenso en TVE.

En 1988, Edmundo observa sin implicarse la primera y más importante huelga general de la democracia, mientras consigue ascender profesionalmente dando el salto de la empresa pública a la privada. La referencia real concreta es la Ley de televisión privada de 1988.

En 1990 Edmundo es chantajeado por Fernando y muere Almudena. Al conocer un caso de negociación fraudulenta de los derechos de retransmisión de la liga profesional de fútbol, Edmundo utiliza sus datos para sobornar a Fernando y sus socios. El litigio por los derechos de la retransmisión de fútbol entre las distintas cadenas privadas y públicas es una referencia real de ese mismo año.

Por último, en el año 1995, Edmundo, retirado ya en Huelva, se encuentra con Enrique. Aunque no se mencione en la novela, es el año en que Luis Roldán, exdirector general de la Guardia Civil ingresa en prisión. Roldán fue uno de los más sonados escándalos de corrupción del gobierno socialista de Felipe González. Se le recuerda, entre otras cosas, por falsificar su currículum y por enriquecerse con los fondos de pensiones de la Guardia Civil. La referencia histórica implícita de un impostor real que logra medrar durante la época narrada es un modo elocuente de plantear el tema crucial de la realidad frente a su representación.

En cuanto al espacio, la mayor parte de la vida del protagonista transcurre en Madrid, capital de España, con lo que sirve como transposición sintomática de un orden social extensible al resto del Estado. En general, predominan los espacios urbanos más o menos indefinidos. Por eso, cuando Edmundo vive en ciudades extranjeras como Norwich o Belfast, no hay descripciones que las singularicen. En este sentido, el caso de Worcester es paradigmático, por tratarse de un lugar en el que finge haber estado.

También es relevante que la formación del protagonista, tanto la real como la fingida, se desarrolla fuera de Madrid. Edmundo estudia periodismo en Pamplona, estudia inglés un verano en Norwich y se marcha con Cristina a preparar unas oposiciones en un pueblo pesquero cercano a Gijón. Al romper la relación, Edmundo se quedará en Gijón, donde acabará preparándose a fondo durante un año para poder falsificar ese currículum según el cual habrá estado en la Universidad de Clark, en Worcester, Massachusetts. Vivirá algún tiempo más en Oviedo, para conseguir dar credibilidad a la falsa identidad con la que ha conseguido engañar a un responsable de una biblioteca londinense, y pasa un mes en Belfast trabajando en una emisora local para poder demostrar luego la experiencia inventada en el medio.

Todas las ciudades en las que vive o dice vivir formarán parte de su aprendizaje formal. Incluso la formación de su hermana Fabiola discurre en un internado exclusivo de Ginebra. La formación en el extranjero se hace constar en el currículum ya que suele considerarse un mérito significativo del solicitante. En este caso, la vida de Edmundo demuestra la falsedad de dicha consideración: todos sus estudios los realiza en ciudades

españolas, tanto por la vía formal de la universidad en Pamplona como por la vía informal, autodidacta, en Gijón y Oviedo.

Los ámbitos rurales se relacionan con una vida más reposada, la vida contemplativa del que se dedica al estudio, en el caso del pueblo pesquero cercano a de Gijón o la tranquila vida familiar, en el caso de Huelva. Incluso es posible hallar diferencias entre el norte y el sur. En el norte Edmundo se forma, pero es una vida monástica, de austeridad y soledad. En cambio, las estancias veraniegas en Ayamonte con Almudena, convierten el espacio rural del sur en un lugar casi promisorio, ideal para un retiro dorado.

La casa familiar de la calle Doctor Esquerdo⁷⁴ resulta un espacio simbólico, porque es el recuerdo constante de la caída y la expulsión de un ámbito privilegiado. La casa se identifica con el padre, con la traición que acarreó la desgracia familiar, y con el rencor y la conciencia de clase de Edmundo.

El hecho de que Edmundo alquile para sus actividades de espionaje un piso distinto al oficial, convierte ese segundo domicilio en un “piso franco”, no registrado oficialmente, que solo da a conocer a sus colaboradores más íntimos y a su mujer.

Los espacios del trabajo no son solo espacios alienantes. En todos ellos Edmundo acabará encontrando aliados: en el laboratorio conoce a Gabriel García, en Décima a Joaquín Mena y a Almudena, en TVE a Irene Arce. Aunque al único amigo que afirma tener, Enrique del Olmo, lo conoce en una hemeroteca.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

Teniendo en cuenta el título como pista fundamental acerca de cuál es la intención de la novela, *Lo real* plantea una indagación sobre la realidad desde un punto de vista epistemológico y metafísico, que tiene consecuencias éticas. Hemos deslindado tres líneas temáticas que justifican nuestra tesis: la consideración sociopolítica de la realidad

⁷⁴ La elección de la calle no es una casualidad, sino un implícito homenaje a una autora de la generación del medio siglo, importante en la biografía de Gopegui y fallecida tan sólo un año antes de la publicación de *Lo real*: Carmen Martín Gaité, quien vivía en esa calle de Madrid.

circunscrita al ámbito laboral, la indagación filosófica acerca de la realidad y “lo real” como posibilidad (literaria e insurreccional).

VS. I. I. Realidad e ideología

La realidad de unas relaciones sociales que se basan en la desigualdad es un hecho del que tanto Edmundo como Irene tienen una clara conciencia. Ambos colaboran para socavar un sistema que se basa en ignorar esta realidad básica. Edmundo se rebela contra esa realidad y trata de “vengarse”. La venganza debe entenderse como una forma de reparación de esa injusticia. Por eso, Edmundo es el “héroe” del “coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes”, sector de la clase media que comparte idéntica conciencia al protagonista.

La verdad manifiesta de un sistema injusto se oculta mediante una ideología que contamina el concepto del bien y crea la ficción de una ética basada en la “bondad”. Así pues, la primera dicotomía observable es la verdad de la realidad social frente a la ficción (ideológica) que trata de ocultarla.

Es obvio que la diferencia de capital en una sociedad capitalista genera una injusticia básica que se percibe en las distintas consecuencias que tienen los actos de una persona, según el patrimonio económico que la respalde. Por supuesto, la primera injusticia es que el delito no llega a tener consecuencias para quien tiene suficiente poder económico. El padre de Edmundo acepta con resignación la cárcel, “Me ha tocado” (LR, 20), sabiendo que se trata de “un juicio amañado y una sentencia injusta en la que habían pagado los pequeños pecadores por los grandes” (LR, 20).

Las relaciones sociales se fundamentan en esa desigualdad, el capitalismo no deja de ser una actualización del feudalismo; la relación amo-criado es la del señor feudal-vasallo, que Edmundo advierte bien temprano en su relación con Fernando. Al tratarse de una relación de explotación, el explotado puede tener deseos de revancha: la “venganza” que Edmundo lleva a cabo con su “plan” mediante su sociedad secreta.

A ese deseo de revancha, se refiere Irene Arce en su artículo, “La mirada del criado”, cuando observa: “En la vida real el criado acaso no te juzga porque no le importas, porque no te quiere” (LR, 299). En cambio, en el cine, la mirada del criado siempre es solidaria con

el amo, a quien juzgan por “cosas como la bondad o la elegancia (...) y no solo si es puntual el amo cuando paga” (LR, 298).

La mirada del criado en la pantalla es, según Irene, invisible a la situación de desigualdad previa, se limita a sancionar lo que hay. En la solidaridad del criado con las desdichas y gozos del protagonista-amo, se instaura un orden moral. El juicio se desvirtúa, la ficción implementa un esquema de estructura sentimental en el espectador: “te has detenido y has empezado a pensar en la mirada que, desde la pantalla, acepta que en la vida diaria a unos les toque ser el amo y a otros les toque ser el criado. Sin embargo, cuando los espectadores, y las espectadoras, vemos esa mirada, nos parece bien” (LR, 299).

Así como la honra era la virtud social de una sociedad regida por un código feudal, el prestigio es la virtud social del profesional de las clases medias del capitalismo. Si la profesionalidad es una virtud, el reconocimiento de su buen hacer implica prestigio. En teoría, el prestigio es el resultado del mérito, pero este puede ser el resultado de la ventaja previa de disponer de un capital. Así justifica Almudena que le vaya bien en su gabinete psicológico:

Desde que cuento con la caja B de Edmundo mi prestigio como psicóloga clínica ha crecido mucho. Rechazo los cupos de los colegios, dedico tres meses a ocuparme de un solo caso. Mis tarifas suben sin que a nadie le parezca mal. Tengo tiempo para hacer alguna publicación. En el colegio de psicólogos me han metido en una comisión consultiva. (...) Hay gente que ha logrado lo mismo que yo renunciando a muchas cosas, manteniéndose con cuatro duros, desviviéndose para llegar a ser unos psicólogos con tantos triunfos que los clientes estén dispuestos a pagarles más. Pero al final el prestigio viene de una caja B. (LR, 336)

En cualquier caso, la reputación de un profesional declina si se le imputan fracasos, ausencia de éxitos consecutivos, falta de entusiasmo en la empresa...El prestigio, como la honra, se funda en la opinión ajena, en la imagen pública del trabajador. En una sociedad desigual, basta con favorecer los contactos, o las aparentes buenas relaciones con personajes influyentes, para aumentar el prestigio. El trabajo clandestino de Edmundo se basa en utilizar este perverso mecanismo para conseguir que sus clientes se beneficien de sus habilidades y así reparar la imagen dañada de aquellos que lo contratan.

El nepotismo, o amiguismo, es la práctica social resultante del capitalismo, aquella que legitima el sistema porque se basa en la dependencia de los que ostentan el poder. Las

recomendaciones son un modo habitual de conseguir trabajo. Pero Edmundo aprende muy pronto que los trabajos que se consiguen por recomendación son favores difíciles de pagar. El proceso de selección que implica mostrar el currículum también puede verse empañado: un currículum es una historia y las historias pueden ser falsas o verdaderas. Edmundo consigue falsear su currículum y así evita pedir favores. Pero también demuestra lo perverso del sistema.

Los “contactos” son imprescindibles para medrar y el ámbito privilegiado en el que más se percibe es el de la política y la empresa. Edmundo aprende desde joven cómo relacionarse con ese grupo de privilegiados que detenta el poder económico real, evita el servilismo, acumula información y fomenta relaciones interesadas. En su negocio clandestino, procede del mismo modo, pero en secreto, para favorecer no solo a sus clientes, sino a personas que se han visto perjudicadas por este sistema: así lleva a cabo su venganza, logrando una justicia “poética” al comportarse como un demiurgo que consiguiera entrecruzar los destinos de sus personajes para favorecerlos o hundirlos.

Aceptar el sistema implica “creer” en esa ficción ideológica que lo legitima. Edmundo se considera un “ateo” porque percibe la realidad social -la desigualdad e injusticia- que subyace en el sistema económico. La moral y los principios de un sistema basado en la desigualdad son impugnados por Edmundo e Irene.

Edmundo no tiene reparos en participar en la campaña del PSOE a favor de la OTAN en el referéndum organizado por el partido socialista, a diferencia de Jacinto Mena, para quien se trata de una conducta demasiado cínica⁷⁵:

¿Problemas morales? Edmundo no creía en la moral, que era siempre consecuencia de las relaciones de servidumbre. Pero Jacinto Mena sí creía, era un hombre de principios y así se halló indefenso ante los principios. A tenor de sus principios no dejaba de ser sarcástico que el partido más votado de España, el que parecía romper al fin con el pasado régimen, con la continuidad de ideas y de nombres, asentara su éxito en su capacidad para teñir de negro lo que antes fuera blanco. (...) Los principios, sin embargo, no estaban sujetos a

⁷⁵ El PSOE se pronunció en contra de la OTAN antes de su llegada al poder, pero durante la legislatura pidió el sí para la permanencia de España y ganó tanto el referéndum como las elecciones generales de ese año. Fernando Morán, ministro de exteriores socialista, mostró su desacuerdo y dimitió.

ninguna realidad concreta. Donde antes se decía neutralidad ahora se decía responsabilidad, donde antes se decía paz ahora también se decía paz. (LR, 262).

El cinismo de Edmundo se enmarca en una tendencia social de época, se concreta en la socialdemocracia que traiciona sus presuntos “principios”, tal vez porque, como Edmundo, carece de ellos.

Por su parte, Irene se impone el reto de actuar contra las normas: en su deseo de emular a Edmundo vence sus escrúpulos y roba pequeñas cantidades de dinero a tres compañeros:

Robé para dejar de creer en la bondad, pues no es en la competencia ni en la corrupción donde se asienta nuestro modo de vida sino en la bondad. Si los débiles renunciáramos al bien que nos sustenta, al bien que nos ampara solo porque reparte migajas de derechos, todo se vendría abajo. Sin la conciencia de que es preciso mentir y corromperse y traicionar, pero como quien se resigna y hace lo que no debe, lo que no elegiría, sin el patrón oro de la bondad, todo se vendría abajo. (LR, 285).

El robo es un acto en apariencia arbitrario. Irene no necesita robar, no es descubierta y, por lo tanto, su delito no tiene consecuencias. Solo roba para demostrarse a sí misma que ha sido capaz, para rebasar los límites del sistema, que se asientan en el respeto a la propiedad privada. Se trata de un acto insurreccional, de rebeldía contra el sistema.

La historia de Edmundo está intrínsecamente ligada a la historia de España, en concreto, a los gobiernos socialistas de la época. El simbólico paralelismo entre el ascenso de Edmundo y su retiro con la historia del partido socialista en la época es evidente. Se ha comentado el paralelismo entre la figura real de Luis Roldán y Edmundo, falsificadores de currículum ambos. También es posible establecer paralelismos entre Pilar Miró⁷⁶ e Irene Arce, por su posición de mujeres con poder en TVE y por el hurto, en apariencia innecesario e inexplicable, del que fue también acusada la figura real de la directora de cine.

Es también significativo que el coro no se escandalice por el cinismo político de Edmundo y, en cambio, se pronuncie sobre el robo, cuando en realidad solo debería comentar

⁷⁶ Pilar Miró, directora de cine y de TVE durante los años 1986 y 1989, fue acusada y absuelta de un delito de malversación de fondos públicos. La absolución se basó en su ignorancia del delito, básicamente un gasto significativo en vestuario que la acusada alegó como necesario para ejercer su cargo.

los actos de Edmundo, el héroe. Al coro no le afecta tanto la “inmoralidad” de Edmundo como el robo de Irene, porque el hurto compromete el respeto a la propiedad privada, valor sagrado del capitalismo, y cuestiona el concepto de “honestidad” en el que se asienta la tranquilidad de la clase media “reticente”:

El mundo está enfrentado y dividido. Roba tu narradora y no es que tire un papel a la calle, no es que acceda a firmar un escrito a favor del empresario y para su provecho: tu narradora quiebra la ficción de un “todo el mundo”. Y a nosotros nos deja pensativas, pensativos. (LR, 287).

Como “el mundo está enfrentado y dividido” entre los beneficiarios del sistema y sus víctimas, no basta con pronunciarse en contra de la injusticia: “Con el ‘no’ se construye un carácter, cuando se puede, pero el carácter, dices, no te interesa” (LR, 287). No basta con manifestarse en contra, con “decir no”. El rechazo a la propiedad privada que muestra Irene al robar evidencia una posibilidad “real” de actuar al margen del sistema de la “ficción” capitalista, que se basa en que “todo el mundo” acepta las condiciones que impone. Las personas del coro han quedado “pensativos o pensativas” ante el relato de Irene, porque han descubierto que “decir no” es una manera de aceptar el sistema: ya que transgredir una norma implica actuar contra la misma, no solo rechazar su legitimidad.

VS. I. II. Conocimiento y realidad

Sin duda es excesivo denominar epistemología de la realidad a este apartado, pero la reflexión sobre cómo el conocimiento modifica no solo nuestra percepción de la realidad sino la realidad misma constituye uno de los temas principales de la novela. El conocimiento, entendido no solo como saber sino asociado a la información, es una forma de poder que puede utilizarse como un arma que permite acumular más poder. El lenguaje, es el discurso que articula ese conocimiento y, por tanto, puede pervertirse para servir sus intereses. La literatura, que es materia lingüística, puede servir a la verdad o a la ficción del poder. Este es el descubrimiento de Edmundo y eso es lo que trata de mostrar la novela, en tanto que forma literaria.

El conocimiento, como la información, deben difundirse; porque si no, dejan de serlo: “El conocimiento no existe si no lo sustentan quienes tienen la capacidad de producirlo, difundirlo y hacerlo respirar” (LR, 81). Es decir, solo si quien tiene el poder admite la difusión del conocimiento, puede convertirse en saber y contribuir a comprender la realidad.

El descubrimiento de la realidad procede del saber, y en nuestra sociedad el saber se identifica con la información, no con la asimilación de lo sabido. Por eso, el conocimiento o formación académica te permite integrarte en el sistema con más ventajas: estudiar una carrera le permite a Edmundo encontrar su primer trabajo. Pero la formación académica no verifica el conocimiento, del mismo modo que los títulos académicos no demuestran un auténtico saber.

De hecho, a la clase media, se le hace creer que es “libre”, gracias a su “conocimiento”. La formación parece garantizar un trabajo, y éste proporciona la “libertad”, pero la formación puede falsearse, como se falsifican los currículos: lo único que garantiza una estabilidad laboral son los contactos, las relaciones personales, las influencias.

Así, la información más valiosa no es el conocimiento científico, sino aquella que permite la recomendación o el chantaje. Por supuesto, la información más útil para medrar suele ser fruto del espionaje, el soborno o el privilegio y permite una ventaja sobre otros posibles competidores. Edmundo aprenderá a utilizar la información que tiene sobre la gente que conoce para ascender en su trabajo y, sobre todo, como arma de sus actividades clandestinas. Más tarde, enseñará a sus aliados a recabar esa información y a idear estrategias para utilizarla. La información es un arma que puede ser utilizada por cualquiera, incluso por aquellos que carecen de poder.

Además, la información que se difunde puede ser falsa o verdadera. Los rumores que Edmundo y sus aliados hacen circular para menoscabar la reputación de sus enemigos suelen ser ficciones que falsean la realidad. Aunque también la verdad puede ser utilizada como información subversiva que puede perturbar gravemente la tranquilidad: cuando la sociedad secreta de Edmundo decide difundir los salarios reales que cobran los trabajadores de RTVE, el efecto que causa entre los afectados es tan poderoso como el ocasionado con artimañas basadas en engaños.

Del mismo modo que existe un saber que permite descubrir la realidad —aunque no siempre le interese al poder difundirlo—, y que este saber poco tiene que ver con la información; el lenguaje puede desvelar la realidad y fundar conocimiento, o bien puede contribuir a ocultarla y crear confusión.

Entre los usos perversos del lenguaje es de notar cómo cierto discurso religioso se identificaría con un discurso huero y convencional que empaña nociones como “bondad” o “amor”. Edmundo advierte que ni la piedad, ni la justicia evitarían el daño que puede infringir la sociedad, “la ausencia de condena moral, la comprensión, no libraba a nadie de las consecuencias” (LR, 177), puesto que es un sistema cruel, cuyos valores son falsos. Y se propone vivir al margen de los falsos valores morales que instituye la religión, abjurando de las consideradas principales virtudes cristianas, puesto que la religión socava la entereza: “había que existir fuera del campo de la debilidad. Para no necesitar nunca fortaleza ni templanza ni resignación” (LR, 177).

El discurso religioso se superpone al amoroso y provoca de nuevo la ilusión, el engaño: “A Edmundo le daba miedo pensar que el amor podía salvarle, pero salvarle por dentro, como salva el capellán al recluso que va a ser ejecutado, lo salva por dentro y no le facilita la fuga, y no le libra de la ejecución” (LR, 77). Una organización religiosa, el Opus Dei, iniciará a Edmundo en la falsedad y la hipocresía como modo de comportamiento social. Aprendizaje que será muy útil a Edmundo en su particular lucha contra el sistema. Una de las máximas del fundador del Opus, “¡pasar oculto!” (LR, 37), será, irónicamente, la divisa de Edmundo en su sociedad de chantajes, cuyo éxito radica en la clandestinidad.

Para la narradora Irene Arce, Edmundo se convierte en su particular “prospección” científica: “A Blas le hablaba de Edmundo de vez en cuando. Era mi descubrimiento, mi excavación ni geológica ni arqueológica” (LR, 62). Del mismo modo que a su marido Blas, científico, le ilusiona una prospección geológica en los montes de Aragón; a Irene Arce le ilusiona otra forma de investigación científica: averiguar quién es y qué pretende Edmundo Gómez. Así, equipara la autora ciencia y literatura como modo de conocimiento.

De hecho, la novela parte del planteamiento aristotélico que identifica poesía con lo que nosotros denominamos literatura, para examinar las posibilidades de la poesía-literatura como forma de acceso a la realidad. Por eso, significativamente, la primera mención importante de una obra poética es *La realidad y el deseo* de Luis Cernuda, que despierta el interés de Edmundo por la poesía como forma de conocimiento. Los primeros versos que lee pertenecen al poema “A un poeta futuro”: “No comprendo a los hombres, años llevo / De buscarles y huirles sin remedio. / ¿No les comprendo? ¿O acaso les comprendo /

Demasiado?” (LR, 54). Al fin y al cabo, la poesía permite una visión más profunda y lúcida de la realidad: “Su mirada se hizo más densa” (LR, 55).

Lo que aprende Edmundo es que la tradición literaria forja la educación sentimental de las personas. En sus tentativas amorosas le resulta muy útil el conocimiento poético, porque le parece que unas “voces” le dictan el discurso amoroso, adecuado a la situación. Además, no hay diferencia entre poesía culta y popular. Enseguida advierte que: “A su madre debían de visitarla canciones de María Dolores Pradera o de Nati Mistral” (LR, 56). Tanto los poemas de Cernuda como las canciones populares son “voces” que conforman modos de sentir.

Sin embargo, al reproducir modos discursivos caducos no se puede acceder a la verdad. Edmundo le muestra a Enrique lo fácil que le resulta imitar el discurso de Cernuda. Considera entonces que el lenguaje poético es solo retórica, un modo de falsificación, y la poesía no es más que “ilusionismo” (LR, 59). El rechazo de Edmundo a cierta poesía es sobre todo un rechazo a cierta concepción de la literatura en la que el discurso poético se equipara al discurso religioso: “la palabra poética, ese refugio, esa plegaria dirigida a un dios imaginario: Concédeme, señor, una vida secreta en el interior de mi vida” (LR,146). La literatura como forma de distinción permite una vivencia singular.

Más adelante, Edmundo descubre las posibilidades de una poesía que no “falsifique” la realidad, sino que sea precisa y exacta a través de un verso de Rimbaud que adquiere todo su sentido de pronto:

“Y temo el invierno porque es la estación del confort.” Solo un pobre o un obrero de nuestro mundo puede decir eso. Dicho por un millonario se convierte en una frase falsa. Dicho por un pobre la ecuación encaja, si eres pobre temes a esa estación en la que es conveniente tener una casa cómoda y protectora. La poesía valdría la pena para mí si siempre pudiéramos verificar el sentido de cada verso. (LR, 148)

La literatura adquiere sentido a través del contexto que propone y solo así puede revelar la verdad, aproximarse a la realidad. Solo la poesía (literatura) que refiera experiencias concretas (sociales) puede ser útil como método epistemológico de aproximación a la realidad. La importancia de la poesía se subraya narrativamente por ser el vínculo que le une a su auténtico interlocutor, Enrique del Olmo. Edmundo define en el

epílogo que la literatura, “la poesía”, que desvela la verdad es la que no ignora la realidad social que nos constituye:

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. (...) 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. (LR, 387).

VS. I. III. “Lo real” como posibilidad

Lo real parece referirse tanto a la realidad de la desigualdad como a la ficción de ser libres. En una secuencia narrativa se ilustra perfectamente este concepto. Edmundo se enfrenta a Fernando negándose a hacerle un “favor”: introducir en el programa de televisión que dirige a un recomendado de Fernando. Si Edmundo hubiera sido libre de negarse, no hubiera tenido la obligación de conceder el favor, ya que son actos de generosidad que uno es libre de hacer o no.

Sin embargo, Edmundo identifica con claridad la falsedad: Fernando no le ha pedido un favor, le ha dado una orden. Así que Edmundo decide provocarlo poniendo en evidencia la realidad de su relación, basada en el “equivoco atractivo de las relaciones desiguales” (LR, 240). Edmundo no tiene ninguna necesidad de demostrarle que no se cree libre, pero se enfrenta “a Fernando porque no quería caer en la tentación de pensar que la cara era lo real y la máscara tan solo un complemento voluntario” (LR, 241).

Lo real no es la realidad, pero en la ficción capitalista impone su realidad, sus normas de interacción social. Por eso, “la máscara”, el papel que uno desempeña según la posición social se impone a “la cara”, al individuo real. Cuando Fernando reconoce el desafío, impone a su recomendado y le espeta a Edmundo: “He hablado con Ramón Peñalba. Sacaréis al empresario el jueves. Pensé que tenías más autonomía. Siento haberte molestado. La próxima vez le diré a mi secretaria que hable directamente con Peñalba”. (LR, 242).

Sin embargo, al actuar con la prepotencia de un amo que recrimina a su subalterno, Edmundo consigue que Fernando cometa “un descuido imperdonable” (LR, 241): renunciar a la ficción en la que se basa su relación. La “ficción democrática” (LR, 241) se basa en generar la ilusión de una igualdad real entre las personas. Y esta ilusión es especialmente dañina para aquellos que son víctimas de la desigualdad, no para sus beneficiarios.

En un sistema basado en el falseamiento sistemático de la realidad, resulta mucho más fácil propagar falsedades, ficciones con consecuencias inesperadamente fieles a la realidad. El ingenio de Edmundo descubre que la información falaz puede generar una realidad más justa, puede contrarrestar ese efecto pernicioso de la realidad injusta y así utilizará la ficción como arma poderosa y subversiva. Si la realidad capitalista es la “ficción democrática”, también puede combatirse desde la ficción.

El modo en que logra Edmundo “vengarse” del sistema consiste en aprovecharse precisamente de los fallos que produjeron su rencor. Si su padre fue escarnecido por amparar una estafa, de manera que su imagen sufrió un daño irreparable que lo condenó al ostracismo social; Edmundo se dedicará a reparar la imagen de aquellos que dependen de la misma. A modificar conscientemente esa imagen o reputación se dedicará Edmundo de manera clandestina: facilitando nuevos contactos, creando rumores que puedan dañar la imagen de incómodos rivales... en el fondo la venganza se perpetra mediante la ficción, puesto que los rumores son ficciones que, si se creen, pueden tener consecuencias para aquellos que los protagonizan.

He aquí cómo la literatura deviene crucial, trascendente, un modo alternativo de ganarse la vida: porque la literatura, la ficción puede modificar la realidad social. Porque lo real engloba tanto la verdad como la mentira, ambas son posibilidades de existencia.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

Entre los tropos que articulan las isotopías de la novela destacan los que se relacionan directamente con los temas estudiados: las relaciones sociales, la literatura, la lucha contra el sistema.

Hallamos metáforas recurrentes en torno a la relación amo-criado, basadas en el lenguaje caballeresco. Las referencias caballerescas a través del lenguaje, las intrigas que forman parte del éxito conspiratorio de Edmundo, su mismo ascenso social o medro son referencias inequívocas a la tradición novelesca española de los siglos de Oro. Así, Edmundo “empezó a ser visto por todos como una especie de paje de Mena que también sería su heredero” (LR, 194), es decir una especie de “delfín”. De hecho, a Edmundo no llegan a nombrarlo consejero, sino que “se le armó consejero” (LR, 340) puesto que el ascenso implica ser “armado caballero”, ingresar en el grupo de los privilegiados, de los señores.

Cuando el coro expresa solidariamente su dolor con Edmundo, por la muerte de su esposa, recurre a una expresión propia de la literatura medieval: “Nos mesamos, Edmundo, los cabellos por tu vida, por cada vida si la toca el ala del dolor, que es un ala de piedra” (LR, 374).

En cuanto a las metáforas sobre el hecho literario, la narradora empieza la novela identificando la lectura con el ascenso una montaña: “Has venido a la cima de la colina, estás aquí, en el suave promontorio y miras la otra ladera. Podrías empezar a bajar. No es un descenso pronunciado. Podrías empezar a bajar, pero la otra ladera conduce al otro valle y allí no has estado nunca” (LR, 11). La lectura como excursionismo o escalada sugiere un esfuerzo físico, paralelo al trabajo mental que implica leer. Al concluir se siente la satisfacción de un esfuerzo gratuito y gratificante: “Has empezado a bajar. No es un descenso pronunciado. Has empezado a bajar y luego has detenido tus pasos. Necesitas un descanso. No sabes si te siguen. No sabes si el coro que escuchaba va a venir a relevarte, si habrá otros coros después” (LR, 379).

La lucha contra el sistema se desarrolla alegóricamente identificando al grupo de Edmundo con una banda de pistoleros, lo cual permite la acumulación de metáforas: el chantaje es un arma que suerte el mismo efecto disuasorio que apuntar con una pistola. Irene siente que tiene el poder de doblegar, de intimidar: “Sí, por primera vez en bastante tiempo yo me sentí como uno de esos pistoleros a quienes nadie se atreve a contradecir y no porque posean el rancho más grande: nada poseen, no les sirven matones ni capataces, pero son rápidos” (LR, 264). Además, comparten con el pistolero un mismo espíritu de independencia frente a lo establecido, de “fuera de la ley”:

El pistolero pertenece a un tiempo en que la ley luchaba contra la voluntad. Hoy la ley ha vencido. El terrorista quiere una nación con otra ley o con la misma ley. El criminal infringe una ley que sin embargo reconoce. El pistolero quiso oponer a la ley su voluntad. Edmundo era un ateo del bien y era por tanto un ateo de la ley que apela siempre al bien. Mas ni Edmundo ni yo queríamos retroceder al tiempo de la voluntad. (LR, 265).

Edmundo es definido como un “ateo del bien”, puesto que la idea del bien es un valor del sistema. Al ser un sistema injusto, el “bien” no resulta creíble, y él mismo se identifica como “ateo”. Impugna la noción de bondad porque “es mentira que la bondad esté al alcance de cualquiera. No aquí. No en estas condiciones” (LR, 358).

El amor es una mirada distinta del mundo. Por eso, “la aparición de Cristina había supuesto la aparición de un punto de vista desde el cual Edmundo contemplaba su trabajo y se hacía preguntas” (LR, 103). O, sencillamente, es el párpado que protege mejor la mirada propia y le devuelve la claridad que necesita. Así le describe Almudena a Irene lo que siente por Edmundo: “Esta mañana estaba trabajando cuando Edmundo llamó para nada, para saludar. A veces nos sentimos tan a la intemperie como un ojo sin párpado. Pero en ese momento la voz de Edmundo me cubrió y, al quitarse, dejó una capa húmeda, y el aire ya no me arañaba” (LR, 335).

Aunque las metáforas sean el recurso preferido por proponer una nueva percepción de los temas enunciados, aparecen otros recursos con similar importancia funcional y temática. Destacan algunos objetos que se cargan de fuerza simbólica para los personajes. La bufanda de cachemir que Edmundo le regala a Cristina “puede desplegarse como una cinta blanca delante de sus ojos” (LR, 94), porque, efectivamente, el amor ciega a Edmundo y su relación no es más que una pasión pasajera. En cambio, la finca de naranjos que Edmundo exige a cambio de su silencio simboliza un espacio de tranquilidad doméstica, de armonía familiar, que Edmundo asocia con la desaparecida Almudena a quien se describe “zurda y azul como una naranja” (LR, 228).

Por otra parte, la fotocopidora que Irene compra con el dinero robado le permite materializar su acto de transgresión y tenerlo a la vista. Es significativo que el producto de un hurto se dedique a un objeto que a finales del siglo XX se dedicó a la reproducción indiscriminada de todo tipo de documentos, a menudo libros. La fotocopidora facilitó el “robo” de la propiedad intelectual a los autores de todo tipo de textos escritos. Un caso flagrante de contradicción capitalista ya que la falta de respeto a la propiedad intelectual tardó muchísimo en considerarse algo delictivo y no tuvo apenas consecuencias para los infractores. La fotocopidora es metonimia de la explotación capitalista y de cómo se produce la apropiación indebida del único recurso propio de los individuos sin medios de producción: su trabajo, en este caso, intelectual. No es de extrañar que se hable de los trabajadores como los que “aceptan como algo natural que unos cuerpos sean como minas de las que se extrae el mineral, y queda luego la mina ya explotada que deja de existir.” (LR, 187).

Hallamos algunas ironías interesantes. Por ejemplo, cuando se afirma que “al coro jamás le tocará la lotería” (LR, 61), la afirmación es cierta ya que el coro es solo una instancia narrativa, pero también es cierto que la lotería no puede tocar a todo el mundo, “pues el reparto daría un precio equivalente al del boleto.” (LR, 61). O cuando Irene apoda a Edmundo como “registrador de despachos” (LR, 62) por haberlo pillado in fraganti en el despacho de una compañera, parece remitir a la figura real del registrador de la propiedad, convirtiendo en espía al funcionario.

Es de destacar que las metáforas científicas son menos significativas y frecuentes que en otras novelas. Lo relevante es que se relacionan con el hecho de la escritura. Ya se ha comentado, en el apartado anterior, que para la narradora la indagación sobre Edmundo, su relato, es como un modo de “prospección geológica”. Y así se lo cuenta a su marido, geólogo de profesión:

— Es posible que me canse dentro de dos semanas —dije—. Pero a lo mejor doy con una de esas grietas que se distinguen por frecuentes movimientos a lo largo de sus caras contiguas, y porque penetran dentro de la corteza sólida constituyendo un camino de acceso para los magmas.
—Graníticos —completó Blas. (LR, 17).

Irene intuye que conocer a Edmundo puede ser peligroso y difícil como internarse en la grieta de un volcán. Así, la escritura es un modo de indagación tan excitante como la investigación geológica.

De hecho, el conocimiento es una actitud vital que implica curiosidad por el mundo. Por eso, cuando Irene conoce a Almudena, se pregunta cuáles serán sus intereses, comparándolos con los temas que apasionan a su marido, Blas, el geólogo: “me pregunté si, como Blas, ella también habría encontrado sus arcos insulares, sus escudos, sus cordilleras circumcontinentales, sus conceptos fundamentales de geotécnica con los que deslizarse alrededor del mundo” (LR, 334).

Como cualquier tipo de investigación científica, la escritura implica una tarea reflexiva tan absorbente que supone un modo de vida que divide la atención, de forma que a menudo el escritor se ausenta de su realidad inmediata. Esta enajenación del entorno se refiere como si fuera una fórmula matemática en la que prevalece no la resta, sino la división:

La vida son fracciones. Dividimos. Cuatro partido por dos. Diecisiete partido por cuatro. Cinco partido por veintitrés. Todo el mundo habla de elegir como en las oraciones gramaticales disyuntivas: o esto o lo otro, o irse o quedarse, pero la operación más común consiste en dividir: llegar tarde es un poco menos que llegar, es un ir dividido por lo que nos distrajo.

La historia de Edmundo me distraía. Dividí mi vida por el denominador de los pasos que él iba dando: en ocasiones el cociente se incrementaba, otras disminuía porque tanto los pasos de Edmundo como mi elástica existencia cambiaban de valor. (LR, 63).

La literatura implica una “distracción” de la “realidad”, la atención se “divide” se escinde, porque la ficción implica un modo de existencia distinta, y esta “cambia de valor”.

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

El título aparece en la novela en relación al tema de la vida y la muerte. Cuando Irene trata de consolar a Edmundo por la muerte de Almudena recurre a la única reflexión que a ella le ha procurado algún alivio por la muerte de su hija pequeña: “Existir es lo posible (...). Morir es lo posible y no lo seguro. (...) Morirse exige haber existido, es todo lo que intentaba decir. Morir es lo posible; existir es, si quieres, la posibilidad de lo posible”. (LR, 372).

Al desarrollar esta reflexión, Irene trata de dar un sentido a la lucha de Edmundo por instaurar un nuevo orden en el que prevalezca la verdad, la realidad, y por eso afirma:

Yo sabía que es mentira la resignación (...) Yo sabía que los hombres y las mujeres teníamos la existencia, lo mismo que las rocas, lo mismo que los pinos. Sabía que la existencia podía alzarse contra lo real. Porque lo real de hoy no es una sepsis o que haya que morirse. Lo real de hoy, que nuestra vida sea nuestro medio de vida (...) es bastante más pequeño que el hecho de que existan cordilleras, uvas, caballos, personas. (LR, 372).

Lo que muchas veces creemos que es “lo real” solo es una manifestación posible de la realidad. Así, la realidad del capitalismo es solo una posibilidad de existencia, de organización socioeconómica que puede verse impugnada mediante la imaginación, a través de una ficción creadora que postule una realidad alternativa: otra posibilidad de existencia. La novela pretende desarrollar esta reflexión, hacernos conscientes de que el concepto metafísico de la realidad, la existencia, es algo mucho más amplio que eso que creemos “lo real” para que reaccionemos contra la imposición —ficción ideológica— de un sistema que nos engaña.

La novela está dedicada “a Constantino”. Se trata de Constantino Bértolo editor, crítico literario y autor de ensayos sobre literatura. Es pareja de la escritora desde hace más de dos décadas. La dedicatoria tiene un evidente motivo afectivo y sentimental, pero no hay que obviar tampoco que responde al interés común que tanto el homenajeado como la autora sienten por una literatura reflexiva y combativa.

El epígrafe “y dicen que llueve por nosotros y que la nieve es nuestra” es el verso 15 del poema titulado “A mi madre (reivindicación de una hermosura)” perteneciente al libro *Poemas del manicomio de Mondragón* de Leopoldo María Panero. Teniendo en cuenta que en la novela se declara que la poesía auténtica es la que se encarna en la realidad, es posible inferir que el verso apunta a otra dedicatoria menos explícita y, por ello, tal vez más emotiva: a la madre de la autora.

La última secuencia narrativa es un epílogo de los que Kunz denominaría “epílogo-meditación” (Kunz, 1997, pág. 74) por centrarse en “la insistencia en el tema clave expresado en el título”. Se distingue formalmente por un espacio en blanco al inicio de la secuencia y ya se ha comentado que lo más distintivo es el cambio de instancia narrativa. Desaparece tanto la narradora como el narratario y la escena del encuentro entre Edmundo y Enrique es relatada por un narrador externo.

Tras una introducción que contiene elementos de “epílogo resumen” (Kunz, 1997, pág. 70), por contar qué les pasó a los personajes tras el desenlace, Enrique le señala a Edmundo que se ha convertido en un “explotador”, aunque añade irónicamente “explotador de árboles” (LR, 384). Edmundo no trata de justificarse, acepta con sencillez “ahora soy un cínico”, porque la explotación de la finca le obliga a ser empresario. Aunque admite que tal vez la literatura pueda ser un modo de cambiar las cosas: “busco más que antes esa otra poesía que nos une por debajo de lo que somos (...) en lo que tenemos de esclavos todavía” (LR, 387). Al fin y al cabo, la “venganza” de Edmundo se ha llevado a cabo mediante ficciones, mediante la literatura.

Resulta también significativo que la última frase recoja una comparación de un verso de Eluard que se identificaba con el punto de vista de Edmundo sobre su mujer: “El sol, azul como una naranja, empezaba a ocultarse” (LR, 387). El texto sugiere sutilmente la

incorporación del punto de vista de Edmundo como narrador, como si el personaje se hubiera desdoblado en narrador al final de la novela.

La contraportada incluye una síntesis del argumento en la que se señala la relación entre el protagonista de la novela y “Edmundo Dantés, conde de Montecristo”. También se apunta una de las fechas claves de la historia que permite al lector ubicar el marco histórico en el que se sitúa: “en fechas cercanas a la huelga general del catorce de diciembre de 1988”. Y también se alude a esa presencia narrativa tan singular y original, el coro. Los temas y la intención se subrayan en un último párrafo en los que se adivina la mano de la autora, quien, recordemos, reconoce ser responsable en un “ochenta por ciento”⁷⁷ de las contraportadas. La intención explícita de ser una “novela de uso” se relaciona con la idea que la novela sugiere sobre la ficción vertida contra el sistema crea su propia realidad que lo destruye. Así como Edmundo difunde engaños con el propósito de imponer su propia “justicia poética”, la ficción es una posibilidad de reacción contra un sistema que se basa en la perversión del lenguaje, en la mentira, en definitiva.

RP. II. Aspectos architextuales

Lo real contiene elementos de dos géneros narrativos que pertenecen a épocas e intenciones muy distintas: el género picaresco y la novela de espías. Pero, además, representa tan fidedignamente la época en la que se inserta que también participa de la llamada novela realista.

De hecho, lo que prevalece en la novela es su propósito de representación de la realidad, sin el cual no tendría sentido la crítica y la propuesta de reacción frente a una “realidad” inaceptable. Sin embargo, en este caso, el concepto de verosimilitud de la novela se amplía con el concepto de posibilidad pragmática. La idea de que la literatura debe tener una función, “un uso”, se postula articulando una verdad —una representación crítica de la realidad— indisociable de una acción posible que contribuya a crear una realidad más justa.

Uno de los principales referentes literarios de Edmundo no es solo su homónimo Dantés, sino Lázaro de Tormes. El protagonista de la novela picaresca por antonomasia aprende que la única forma de sobrevivir en una sociedad feudal cuyo sistema de valores se

⁷⁷ Vid. anexo. Cuestionario 2012.

basa en la apariencia es urdir engaños con los que manipular a sus semejantes o, sencillamente, falsear la realidad. A Lázaro no le importa vivir sin honra, porque el código moral en el que se sustenta forma parte de la ideología que lo margina.

Los paralelismos entre Edmundo y Lázaro son constantes. La primera parte de *Lo real* es claramente una novela de aprendizaje, como *Lazarillo de Tormes*. Y, como en la novela renacentista, el protagonista descubre la realidad social en la que vive. Edmundo advierte muy pronto cómo todo el sistema de valores que justifica la sociedad capitalista se basa en la ficción “democrática” de pretextar que existe igualdad entre las personas.

La honra, como virtud social, es el equivalente de la reputación, la imagen que proyecta alguien depende del relato que haya conseguido imponer a su alrededor. En el mundo capitalista ese relato es el currículum. A inventarse un currículum dedica Edmundo toda la primera parte, con tanto empeño y suerte que conseguirá medrar en poco tiempo mucho más de lo que logrará el pobre Lázaro en toda su vida.

En la segunda parte Edmundo desarrolla su organización “secreta” desde la que se difunden los relatos destinados a rehabilitar la imagen de sus clientes a dañar la de sus enemigos. Las tramas que tejen Edmundo y sus socios para lograr imponer sus ficciones suelen basarse en información confidencial que ha ido compilando minuciosamente Edmundo durante años. Igual que en las novelas de espionaje se muestran imbricadas acciones con el propósito de obtener o preservar información que no debe revelarse y por ello los agentes deben actuar discretamente ocultando sus acciones, el grupo de Edmundo actúa en secreto para lograr su propósito.

RP. III. Referencias intertextuales

Algunas de las referencias intertextuales más significativas ya se han ido nombrando: la novela de Dumas, *El conde de Montecristo*, y el *Lazarillo de Tormes* destacan por encima del resto, no tanto porque se mencionen sino por el declarado vínculo que se establece entre Edmundo y el protagonista de ambas. También son especialmente relevantes las citas de Cernuda y Rimbaud ya comentadas. A continuación, citaremos otras referencias en las que vale la pena detenerse.

Ya se ha contado cómo Edmundo y Enrique se hacen amigos a través de la poesía. Sin embargo, Edmundo ya es lector de poesía mucho antes de conocer a Enrique. En uno de

sus encuentros con Jimena, Edmundo recita a César Vallejo: “Esta noche llueve como nunca. Y no tengo ganas de vivir, corazón” (LR, 32). Es significativo que los versos del poema “Hecec” sean utilizados también en la ruptura: “Esta tarde —dijo Edmundo— llueve, pero no como nunca, y yo sí tengo ganas de vivir” (LR, 33). Al modificar el sentimiento melancólico del verso y transformarlo en una afirmación vitalista, el protagonista se reivindica ante Jimena, quien lo está evitando desde que se ha enterado de que al padre de Edmundo lo acaban de meter en la cárcel.

En su etapa de formación, Edmundo se aloja en un colegio mayor del Opus Dei, donde aprovecha las enseñanzas de su fundador, José Escrivá de Balaguer, para utilizarlas en su contra. Se citan explícitamente fragmentos de *Camino*, su principal obra doctrinal compuesta de una serie de máximas que fomentan la falsa humildad de unas élites que deben disimular su posición: “Discreción no es misterio ni secreto, es sencillamente naturalidad” (LR, 37). La actitud taimada y de constante fingimiento —“ser apóstol y no llamarte apóstol, ser misionero (...) y no llamarte misionero, ser hombre de Dios y parecer hombre de mundo: ¡pasar oculto!”, así rezaba uno de los asertos de *Camino*” (LR, 37)— facilitará el rápido ascenso social de Edmundo.

Toda clase de libros formará parte del bagaje intelectual de Edmundo, cuya formación rebasa la de los títulos que acredita e inventa: “sobre organización empresarial, *The Golden Book of Manegement, Executive Decision Making*, (...), *Autoridad y liderazgo, El significado del control*” (LR, 87). Sus lecturas incluyen la *Contribución a la crítica de la economía política*, de Marx, (...), *Qué hacer*, de Lenin, leyó a Mandel y a Rosa Luxemburg” (LR, 106).

Textos legales como la Constitución también han sido estudiados por el protagonista, puesto que dedica un tiempo de su vida a preparar oposiciones a funcionario del estado, porque lo importante no estar de acuerdo con los textos, sino conocerlos. El saber no puede fundarse en la creencia: “al margen de que uno no estuviera de acuerdo con el contenido del título segundo, con la visión de Garin sobre el Renacimiento, (...) uno podía decir que conocía fechas, visiones, artículos” (LR, 137).

Como antihéroe, Edmundo tiene puntos en común con el protagonista de las novelas de Highsmith, Ripley. Ripley es un impostor, cínico y amoral que ni siquiera duda en asesinar para lograr su propósito de medro. La mención a la versión fílmica de una de sus novelas, A

pleno sol, se introduce sutilmente en un contexto en el que se hablan de películas del oeste como modo de entender que la conducta “inmoral” de Edmundo se justifica por excluirse de ese código moral, de esa ley que rige el sistema: “Y bien, no estamos en el Oeste. Nadie lleva una pistola a la vista. No es lo común que se siguen las vidas *a pleno sol* y, cuando así sucede, dura apenas un instante, enseguida la pistola se tira y huye aquel que disparó”. (LR, 265).

Es la idea que Edmundo trata de transmitir a Fabiola, ni siquiera las ficciones en las que el rebelde se subleva son verdaderamente subversivas porque amedrentan al público: “Espartaco se convirtió en un símbolo, pero cuántos miles de esclavos dejaron de sublevarse por culpa de Espartaco, porque habían visto lo que les esperaba al final de sublevación” (LR, 270).

Cuando Edmundo está en la playa y mira a su mujer e hija, le da la sensación de que no podrá estar junto a ellas nunca, como propone la paradoja de Zenón de Aquiles y la tortuga: “Edmundo temía tener que recorrer la mitad de la distancia que le separaba de ellas, y luego la mitad de la nueva distancia que hubieran avanzado, y así infinitas veces, y no alcanzarlas nunca” (LR, 308).

También es una imagen lírica la que asalta a Edmundo cuando ve morir a su mujer: “Yo estaba allí, junto a su cama, y ¿sabes lo que pensaba?: ‘Si tantos halcones la garza combaten, por Dios que la maten’. Eso pensaba. Es una canción medieval, del colegio. Si tantos halcones la garza combaten”. (LR, 370). Se trata de una canción tradicional compilada por Luis de Narváez. La agonía final de su mujer moribunda se le representa como un combate perdido que le hacen preferir su muerte a su dolor.

En su último reencuentro, Enrique saluda a Edmundo con una variación de un verso de la “Canción del pirata” de Espronceda, por ser un héroe romántico, el rebelde que está fuera del sistema —“Y allá a su frente’, Portugal” (LR, 381)—. Resulta irónico que el “rebelde” Edmundo acabe sus días en una casa frente al mar, parece deducirse de la cita de Enrique. En cambio, el coro rememora el poema romántico porque aspira a que Edmundo no sea como ese pirata de Espronceda:

Dar la vida por perdida y después a navegar, y que rindan sus pendones cien naciones.

Sin embargo, dar la vida por ganada y no querer ganárnosla por eso, y no querer recuperarla sino decir: Es nuestra, es nuestra y está bien, y nos negamos a ganarla porque nos pertenece. (LR, 254).

El coro invierte los términos, porque no se trata de dar la vida “por perdida”, sino “por ganada”, sin resignarse a aceptar las imposiciones del sistema.

Ya se ha comentado que a Almudena se la describe “azul como una naranja”, una imagen poética que se repite al final de la novela, y que es una variación del verso de Paul Eluard, del poema *De L'amour la poésie*, que originalmente figura como: “La tierra es azul como una naranja”. En la novela, en cambio, es el sol que “empezaba a ocultarse” (LR, 387). La identificación sinestésica del amor con la poesía puede relacionarse con la idea de que el amor, como la poesía, es una mirada original y sensible sobre el mundo. Una mirada creadora sobre la realidad, con la que modificarla o percibirla.

En el caso del coro se apela a un lector ideal, a la clase media. En parte, se distancia de la novela social de los años sesenta, dirigida a unas clases trabajadoras que no las leía, pero cuya intención y valor tiene presente la autora. De ahí, el sutil homenaje a *Dos de septiembre* de Caballero Bonald. Un “dos de septiembre” es el primer día de trabajo de la vida de Edmundo, en el que “grandes cubas de sol, derramadas sobre las aceras, inundaban la sombra” (LR, 65)⁷⁸.

También el coro es conocedor de la llamada poesía de la experiencia de Jaime Gil de Biedma. Probablemente el coro se identifica con esos autores, Caballero Bonald y Gil de Biedma, con esos intentos, más o menos burgueses, de transformación y se siente molesto. Los poemas de Gil de Biedma, “Por lo visto” (LR, 192) y “Tempus fugit” (LR, 193), se refieren de manera irónica a esas ilusiones juveniles de revolución, con las que el sujeto poético se identifica y se distancia melancólicamente.

Por supuesto, una historia en la que el protagonista es un productor televisivo debe incluir referencias audiovisuales. La primera película citada es comentada por Irene: *El silencio de los corderos*. Irene decide dejar de colaborar en un programa de tertulia sobre cine al saber que se hablará de esa película. A la protagonista le provoca un hastío definitivo

⁷⁸ Subrayamos en cursiva la metáfora “cubas de sol”, puesto que la novela *Dos de septiembre*, discurre en torno a la vendimia en Jerez y en ella el realismo está al servicio de la crítica social.

no poder hablar con calma de lo que implican los imaginarios que difunden películas como *El silencio de los corderos*: “donde el mal aparece como una fuerza espontánea, como una suerte de floración estacional en forma de psicópatas y desequilibrados” (LR, 12).

La referencia a *Ciudadano Kane* a través “del trineo” (LR, 62) expresa el rechazo del coro al héroe burgués, el triunfador que logra medrar solo con su esfuerzo, porque contribuye a mitificar un valor que la novela impugna con su crítica del prestigio.

Es significativo que la relación entre Edmundo y Fernando parece tejerse en torno a bandas sonoras de películas. La primera vez que Edmundo va a casa de Fernando, pone un disco que resulta ser la BSO de *Cantando bajo la lluvia* (1952). Una película clásica, que irradia la complacencia y el optimismo de un sistema en el que no hay conflictos.

Tras su primer desafío abierto, cuando Edmundo “desobedece” la orden de Fernando de aceptar un recomendado suyo, Edmundo le comunica que va a casarse y que lamenta no poder invitarlo. Inmediatamente, Fernando le hará llegar como regalo de bodas un espléndido equipo de música que contiene la BSO de otra película, *Dos hombres y un destino* (1969): “Lo puso sin buscar la funda. Sabía que se trataba de un fox. Lo puso y toda la casa se llenó de gotas de lluvia⁷⁹ que al caer” (LR, 243). La lluvia vuelve a caer, pero esta vez se supone que sanciona la amistad inquebrantable de los protagonistas, que en la película son dos bandoleros. Fernando pretende hacerle un guiño a Edmundo de complicidad que borre el desencuentro, puesto que su amistad estaría por encima de las diferencias sociales que Edmundo le ha mostrado con su gesto.

También Irene se identifica con “el pistolero”, la figura legendaria de las películas del Oeste, como la mencionada. Y la identificación revela una posición feminista que el marido de Irene ni siquiera sospecha:

Nosotras soñábamos con ser el pistolero. (...) Pero él nunca quiso imaginar que algunas niñas no estuvimos enamoradas de Gary Cooper ni de Gregory Peck, y fue nuestro deseo cabalgar, imponer la justicia, ser el viento sin raíces, disparar el revólver y morir una tarde a la intemperie, caer en una calle de tierra o en mitad del monte, abatidas a lomos de nuestro caballo. (LR, 250).

⁷⁹ “Gotas de lluvia que al caer” es la traducción de “Raindrops Keep Fallin’ on my head”, el tema principal de la BSO de la película traducida, cantada por Jaime Morey en 1970.

Irene no puede identificarse más que con los protagonistas masculinos, ya que los personajes femeninos del no tenían más que un papel secundario. El “western” retrata perfectamente la asignación de roles en la sociedad patriarcal. Cuando la narradora se reconoce en Gary Cooper y Gregory Peck menciona figuras masculinas que encarnan estereotipos menos machistas que estrellas del género como John Wayne.

3.5. El lado frío de la almohada.

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

La trama se inicia cuando Mateo Orellán, editor y escritor, escucha por la radio que han asesinado a una joven de origen cubano. Poco después, se presenta en su casa Agustín Sedal, quien le cuenta la historia de esa chica y le pide que la escriba. La historia de la novela la escribe Orellán con lo que le cuenta Sedal.

Laura Bahía es una joven cubana que un 26 de febrero llama la atención de los servicios secretos norteamericanos. En la embajada estadounidense de Madrid, Philip Hull, un maduro diplomático próximo a su jubilación, se interesa por su caso y pide ser él quien averigüe sus intenciones. Laura se presenta como la enviada de una facción escindida y clandestina del gobierno cubano, que requiere del apoyo económico del gobierno norteamericano para poner en marcha una reforma desde dentro, una “perestroika” cubana. Marian Wilson, encargada de la seguridad de la embajada norteamericana, desconfía inmediatamente tanto de la joven, como de su oferta, pero informa a su superior, Norman Carter, y este permite que continúen los contactos con ella.

Los encuentros entre Hull y Laura se suceden. Laura exige que no la sigan y demuestra su capacidad de negociación al informar de una noticia que aún no se ha hecho pública porque el gobierno de La Habana la está ocultando. Además, concreta cuánto dinero pide el grupo al que representa: tres millones de dólares. A Hull le piden que solicite un informe sobre el destino concreto de ese dinero y una declaración pública del líder de ese grupo disidente y así lo transmite a Laura. Por su parte, Laura pretexto que requiere de la aprobación de sus superiores para admitir o no las condiciones de negociación. Ambos se consideran meros intermediarios de las facciones a las que representan. Sin embargo, Laura no es la portavoz de ningún grupo disidente. En realidad, ella forma parte de una operación dirigida por el gobierno cubano para sustraer dinero al gobierno norteamericano con el que financiar la compra de ordenadores: una operación de respuesta al embargo económico que sufre la isla.

Laura y Hull se enamoran y mantienen relaciones consentidas y conocidas por sus superiores: a Hull le exigen que coopere con actividades de espionaje, a Laura le sugieren

que evite la implicación sentimental. Se les tolera incluso que pasen unos días juntos en Hendaya. Para ambos, se trata de un amor imprevisto que cuestiona sus principios, así que acuerdan que cuando finalice su misión, decidirán el futuro de su relación.

A pesar de las reticencias de Wilson, el gobierno norteamericano acepta el intercambio de dinero a cambio de una lista de disidentes pertenecientes al régimen cubano y la promesa de una declaración del líder del grupo cuando el dinero llegue a su poder. El cinco de mayo, Hull y Laura se encuentran para realizar el intercambio. Sin embargo, Wilson desconfía y ha puesto seguimiento no solo al principal sospechoso, sino a un cubano que en principio se relaciona únicamente con los exiliados de Miami, Miguel Arrieta, quien también es amigo íntimo de Hull. A los dos días, Wilson confirma el acierto de sus intuiciones: Arrieta es quien se quedó con el dinero, utilizado en la compra de ordenadores que se envían a Cuba; por lo tanto, les han engañado. Carter es informado del fiasco y ordena que Hull participe en el desquite. Hull colabora pagando a los sicarios encargados de asesinar a Laura. A Laura la matan al salir de casa. A Arrieta le queman su negocio y huye a Cuba.

Finalmente, tanto Wilson como Hull son degradados y enviados a embajadas menos cómodas que la de Madrid. El superior de Laura, Agustín Sedal, le pide a su amigo escritor, Mateo Orellán, que escriba un libro sobre la historia de Laura. Diez meses después, Mateo Orellán, con el libro terminado, busca a Agustín en la embajada de Cuba, pero él se ha ido a Perú.

CS. II. Personajes

Los protagonistas de la historia son Philip Hull, agregado de la embajada americana, y Laura Bahía, joven agente de la inteligencia cubana. Ambos simbolizan a sus países: el culto, cínico y maduro Hull representa una Norteamérica en declive, desgastada y poderosa mientras que la joven, valiente e idealista Laura encarna la utopía revolucionaria de Cuba, esperanza y futuro. La relación entre ambos fracasa porque las diferencias ideológicas son antagónicas.

Philip Hull tiene 57 años, separado, con un hijo y un nieto a los que nunca ve, le queda poco para jubilarse. Encarna la soledad y el individualismo que caracterizan el sistema capitalista. Solo es capaz de sentir ilusión cuando conoce a Laura y proyecta entonces un

futuro con ella. Sin embargo, su amor por Laura no es superior al apego por su estatus. Laura y Hull saben que él jamás podría sacrificarse por amor:

- No puedo irme contigo.
- ¿Por qué? —preguntó Hull mientras acercaba una butaca.
- Porque tú no te irías conmigo. (...)
- No me iría a Cuba contigo —dijo Philip (LFA, 212-213).

Sin embargo, Laura sí es capaz de sacrificarse por la revolución, porque supone el amor a un bien común, más allá del interés particular del amor a una persona.

Laura encarna la fe, los principios inquebrantables, el idealismo. El nombre tiene una doble carga semántica literaria e histórica: Laura remite a Petrarca y Bahía al famoso incidente de Bahía de Cochinos —histórica derrota de EE. UU. por Cuba—. Simboliza la suma de dos ideales: el amoroso y el revolucionario. Por eso, cuando entran en conflicto, el personaje se quebrará. Al elegir ser fiel a la revolución, renuncia a la vida con Hull. El dolor de la elección justificaría su final, la inexplicable falta de cautela que permite su asesinato.

Aunque Laura solo tiene 28 años, ha sido instruida por Armando Cienfuegos, experto en seguridad de los servicios secretos cubanos. Es una de sus mejores agentes; por eso Armando considera que a Laura no la asesinan, sino que ella se deja matar, se suicida: “Ella era muy buena. De las mejores. No es que sea improbable, es que es imposible que Laura hubiera caído en una trampa así. Bajó porque ella quiso” (LFA, 228). Los cubanos denominan a la operación en la que Laura participa “operación suicidio”, porque creen que admitir la existencia de desertores sería un suicidio para la revolución cubana. El hecho de que la joven tenga una participación clave en dicha operación sugiere una anticipación de su final.

En general, los personajes secundarios de la novela, con la excepción de Wilson y Arrieta, son esquemáticos, y sirven para reforzar ese dualismo, la tensión entre los dos sistemas que Hull y Laura representan. Así, el grupo de los “empresarios cubanos” de Miami formado por Marcos León, Diana Martín y Manuel González se alinea en el bando capitalista y representa a personajes sin escrúpulos que solo buscan beneficiarse económicamente del apoyo norteamericano. Sus convicciones capitalistas se basan en la defensa de sus intereses particulares. No existe capacidad crítica ni convicción alguna en ellos.

En cambio, los agentes y funcionarios de la seguridad e inteligencia cubana (Agustín Sedal, Armando Cienfuegos y Marcos Osorio) muestran sus dudas y reticencias por la

revolución. Son críticos con la misma, pero basan su defensa en el interés común. No anteponen su interés particular al ideal revolucionario, son consecuentes con el mismo.

Los casos de Wilson y Arrieta resultan menos planos porque ambos personajes manifiestan contradicciones. Wilson está cansada de su papel y, a pesar de llegar a saber la verdad de lo ocurrido, hubiera preferido ignorarlo, porque su auténtica motivación personal no es la defensa del sistema político para el que trabaja, sino la comodidad en la que vive. Arrieta debe sacrificar su amistad y su negocio por la causa revolucionaria, pero la traición a su amigo Hull le supone un problema de conciencia.

Se demuestra con los personajes secundarios que el sistema liberal que representa EE. UU. no se funda en la convicción ideológica de los que en él viven, sino más bien en su pasividad frente al mismo. En cambio, la revolución exige un compromiso, una convicción ideológica firme que implica el sacrificio personal profundo, no sólo de la comodidad (cosa que lamenta Sedal, por ejemplo), sino del amor o de la amistad, como hacen Laura y Arrieta.

El caso del personaje del escritor requiere una atención especial. Mateo Orellán es español y se declara comunista. Argumenta narrativamente sus razones contando una historia de acoso infantil que le hizo particularmente sensible a las injusticias sociales: “Aprendí mucho. Algunos años después me hablaron de un sistema en donde no se sacrificaba a los débiles por ser débiles. En donde los débiles no estaban condenados a elegir entre la humillación, el rencor o la venganza. Y me hice marxista”. (LFA, 180). Orellán es comunista porque el saber y la experiencia le inclinan hacia una ideología que defiende un sistema menos injusto. A través de la figura de Orellán, el “autor” de la novela, se evidencia y defiende el posicionamiento marxista de la narración.

CS. III. Estructura

La estructura externa se compone de diez capítulos, numerados del cero al nueve, más nueve cartas. El capítulo cero instauro el marco narrativo. El marco narrativo empieza con el asesinato de Laura Bahía y el encargo a Mateo Orellán de que escriba la historia que explica los motivos del asesinato. Al capítulo uno le sigue una carta, de manera que, a partir de entonces, las cartas se intercalan sucesivamente entre los capítulos. Con el capítulo nueve se regresa al marco narrativo, cuando el escritor, Mateo Orellán, da por concluida su tarea. La novela acaba con la última carta de Laura Bahía, colofón y remate del relato principal.

La narración relatada en los capítulos se compone de dos niveles diegéticos: el marco narrativo con la historia del encargo de la novela y el relato de esa historia, protagonizada por Hull y Bahía. La narración principal se ve continuamente interrumpida por las cartas de Laura Bahía, comentarios líricos y digresivos que apostillan el relato principal.

El escritor Mateo Orellán es quien incluye las cartas en su novela y su principal narratario. De esta manera confluyen niveles y planos diegéticos distintos: el “autor” de la historia es un personaje del marco narrativo y, además, es el lector de las cartas de Bahía. De nuevo, la estructura externa se forja mediante estrategias metaficcionales, como sucedía en las dos primeras novelas de la autora: *La escala de los mapas* y *Tocarnos la cara*.

Los niveles diegéticos conformados por el marco y la historia se complementan con su glosa a través de las cartas. En ellas, el modo discursivo empleado remite a otros géneros narrativos: la epístola, la novela lírica y la carta al director.

CS. III. I. Orden temporal

El relato principal que empieza a partir del capítulo 1 se desarrolla linealmente. Empieza un 26 de febrero con Hull interesándose por participar en una operación que le lleva a conocer a Laura Bahía y concluye en el capítulo 9, a principios de mayo del mismo año. Como el relato de los hechos le lleva diez meses de escritura a Mateo Orellán, se supone que el tiempo interno de la novela abarca aproximadamente un año. Es significativo que los años no se mencionan, sino que deben deducirse de los hechos históricos que se citan. El más relevante de estos es el inicio del ataque norteamericano a Irak, en la llamada segunda Guerra del Golfo, con lo que el tiempo externo de la narración se inicia en febrero de 2003 y concluye hacia marzo de 2004.

El relato lineal se inscribe en un marco narrativo que empieza cuando Agustín Sedal pide a Mateo Orellán que escriba una novela con la historia. Así pues, la narración principal es una analepsis, respecto a la historia de la novela, ya que esta empieza con el asesinato de Laura Bahía y el posterior encargo de redacción de la historia. Sin embargo, con relación a Laura, la historia es una prolepsis, ya que se anticipa su muerte. Por eso, las referencias que incluye Laura en sus cartas a su biografía anticipan su final, su ausencia. De hecho, se supone que Laura las escribe a modo de cartas de despedida de un suicida, consciente de que será asesinada.

Cuando concluye la historia y se regresa al marco narrativo, han pasado diez meses que Mateo Orellán ha dedicado a la escritura. Se trata de una significativa elipsis. El tiempo elidido, diez meses, cuarenta semanas, es el que dura una gestación humana. El proceso de gestación, de escritura de la narración, da como resultado más vida, porque se incardina en la experiencia vital de quien participa en el proceso de escritura.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

El ritmo de la narración tiende a ser ágil, en consonancia con el género narrativo al que pertenece —la novela de espionaje—, no obstante, las cartas introducen periódicas interrupciones que lo ralentizan mediante digresiones que funcionan como pausas entre capítulos. Las cartas desarrollan los principales temas de la novela a través de la metáfora de “los sueños fragorosos”: el amor, la utopía política y la literatura.

Los diálogos que aparecen, como en otras novelas, suelen ser o bien funcionales (escenas que impulsan la acción principal) o bien son diálogos socráticos (intercambios de ideas entre personajes que ayudan a su caracterización). En ocasiones pueden darse las dos funciones a la vez, con lo que el resultado es más dramático.

Uno de estos diálogos aparece hacia el final de la historia, cuando Sedal va a casa de Laura para comentar detalles de la operación. Como ambos saben que la conversación está siendo grabada por los servicios de espionaje norteamericanos, han pactado más o menos de qué hablarán. Se trata de una representación para sus enemigos, a los que deben persuadir de que están dispuestos a traicionar la revolución cubana por dinero. Para resultar convincentes, debaten sobre sus convicciones políticas. Y en el marco de la representación, los personajes dicen verdades que les cuesta aceptar o reconocer. Por eso Laura llora en silencio, cuando se marcha Sedal.⁸⁰

En la narración aparecen también sumarios que contienen analepsis: son recuerdos que los personajes comparten al intimar. Los recuerdos crean vínculos entre los personajes y

⁸⁰ El diálogo recuerda en este sentido a la conocidísima escena de la película *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. En la película, el protagonista pide a su amada que le mienta —“Miénteme: dime que me quieres”— con lo que este no puede oír la verdad, ella le quiere. En la novela, Laura sufre porque sabe que la representación oculta la verdad de sus palabras acerca de la revolución cubana: tiene dudas, desearía abandonar, pero prevalece su convicción política. Laura, al representar el papel convenido, no ha fingido.

sirven para justificarse frente a otros. Laura y Hull comparten recuerdos de infancia y juventud cuando están en Hendaya. Hull inventa un falso recuerdo para conseguir que Wilson le perdone. Orellán cuenta a sus amigos Sedal y Osorio cómo y por qué se hizo comunista. En este último caso, el recuerdo funciona como una pequeña narración que a su vez contiene otra. En su caso, la anécdota sirve para caracterizar al personaje como un hábil narrador al que luego se le requerirá una tarea acorde con su capacidad.

Los encuentros amorosos entre Hull y Bahía parecen responder al relato iterativo, dado que se sugiere que se producen más en la historia que los que incluye la trama. El caso más significativo de relato no singulativo es la repetición de la muerte de Laura que se narra mediante los datos que proceden de una noticia de la radio en el capítulo cero y vuelve a narrarse en el capítulo octavo, de nuevo a partir de esa noticia radiofónica. La muerte de Laura es el origen de la novela, su justificación narrativa, la duplicación del hecho mediante el relato repetitivo subraya su importancia.

CS. IV. Narrador y narratario/s

El relato y las cartas que integran la novela se corresponden con dos voces narrativas distintas: un narrador externo en tercera persona para la narración de los acontecimientos y una narradora interna en primera persona para las digresiones de las cartas. La narradora interna es una de las protagonistas de la narración, Laura Bahía, quien se dirige a su destinatario como “Sr. director”. Sin embargo, como quien acaba quedándose con sus cartas, decidiendo incluirlas en la novela, es Mateo Orellán —el “autor”— este se convierte en el auténtico narratario.

La narración contiene los dos niveles narrativos ya comentados —el marco y la historia de Hull y Bahía— pero en ambos prevalece una focalización extradiegética, aunque en ocasiones se desliza el punto de vista de Hull y Wilson en la historia, lo cual contrasta con la ausencia del punto de vista de Laura Bahía. Esto se compensa con las cartas, porque en ellas Laura es la narradora, con lo que en las epístolas hallamos una focalización intradiegética fija cuya función es explicativa a la par que temática⁸¹, ya que por un lado

⁸¹ Seguimos la propuesta de Genette sintetizada por Garrido (El texto narrativo, 1996, pág. 154).

explica cómo se ha llegado a determinada situación y, por otro, expresa la coincidencia en aspectos temáticos entre el relato primero y el segundo.

En las cartas Laura expresa sus sentimientos, que justifican o aclaran la decisión que toma: dejarse matar; ahí se percibe la función explicativa. Además, las reflexiones que expone el personaje desarrollan y matizan los principales temas del relato principal, por eso consideramos que tienen también una función temática.

También resultan relevantes algunas afirmaciones de Laura en las cartas, en las que se aprecia la metalepsis —transgresión del nivel narrativo— cuando Laura afirma en su carta séptima: “Yo tengo mi secreto, señor director. Se lo voy a contar porque si usted está aquí, si yo estoy con usted en esta carta, es que ya no estoy en ninguna otra parte” (LFA, 208). Efectivamente, las cartas de Laura son póstumas: se pueden leer porque ella ha muerto. La afirmación es rigurosamente cierta en los dos niveles diegéticos propuestos. En la historia, Laura es un personaje que acaba muriendo, así que, finalmente, no está “en ninguna parte”. En el discurso, Laura es un personaje que solo existe cuando hay un lector: “si usted está aquí”; entonces, “yo estoy”.

El personaje de Mateo Orellán carece de voz propia. Por ser el autor de la novela, es el seleccionador de los materiales que la integran. Al incluir las cartas de Laura y convertirse en narratario, se transforma en un lector que devuelve a Laura su propia voz, sin tratar de reproducirla. Con ello, Mateo se identifica con Laura y así, aunque el relato de esta no tenga tanto peso como el principal, acaba siendo clave de bóveda en la lectura.

CS.V. Modos discursivos

Se ha destacado cómo los modos discursivos cobran especial importancia al evidenciar las diferencias genéricas entre el relato y las cartas. Así, pese a que el relato de pensamientos sea dominante en las cartas, la narración también puede incluir esta modalidad, por ejemplo, cuando introduce el punto de vista de Hull y Wilson.

El relato de acontecimientos puede verse enriquecido con la inclusión de narraciones engarzadas, como en el caso ya mencionado de Mateo Orellán al contar una anécdota personal. Sin embargo, lo relevante es cómo se inserta el relato de acontecimientos en los diálogos de los personajes. Al tratarse de una trama de espionaje, las operaciones secretas,

las intrigas que ejecutan los personajes, se nos relatan a través de las conversaciones que estos mantienen entre sí, con lo que el peso de los diálogos es fundamental.

El modo discursivo empleado para reproducir los diálogos tiende al estilo directo. La acción relatada a través de los diálogos acentúa el dramatismo, y ralentiza el ritmo. Además, las conversaciones reproducen dialécticamente el enfrentamiento ideológico entre los cubanos y los norteamericanos. De este modo, la lucha entre las dos facciones enfrentadas no se dirime solo en el ámbito de los acontecimientos —de las operaciones— sino, especialmente, en el ámbito de la palabra dicha —de la razón—.

El relato de pensamientos tiende al monólogo en el caso de las cartas. Ya se ha señalado que son digresiones, luego predomina la argumentación reflexiva. Sin embargo, el tono lírico, metafórico que predomina en estos fragmentos subraya el contenido emocional de los mismos. Al ser monólogos en los que se invoca la figura de un interlocutor que no está presente, al carecer de réplica el discurso su capacidad argumentativa es menor. Lo fundamental en las cartas es su lirismo, no su intención argumentativa.

CS.VI. Espacio y tiempo

Ya se ha mencionado cómo la novela omite deliberadamente fechas concretas que especifiquen los años en los que se sitúa la acción narrativa. Pese a que es posible deducir el tiempo interno, sin un mínimo conocimiento de la historia de Cuba y EE.UU. resulta muy difícil deducir el tiempo externo. Algunos de los hechos a los que se alude en la novela son acontecimientos reales que es posible documentar en los periódicos de esos años.

La alusión de Wilson a la inminente “guerra de Irak” (LFA, 24) señala con claridad la invasión de Irak que perpetró EE.UU. en el año 2003⁸². Es una referencia histórica real que el presidente Bush dio un “ultimátum de 48 horas a Sadam” (LFA, 45), y que en ese tiempo “los inspectores y el resto del personal de la ONU” (LFA, 48) tuvieron que abandonar Irak.

⁸² EE.UU. ya había invadido Irak en la década anterior (1990-1991), pero esa fue llamada “Guerra del Golfo” o “Primera guerra del Golfo”. Se le llamó “guerra de Irak” a la iniciada en 2003, cuyas consecuencias aún se padecen, aunque se dio por finalizada oficialmente en 2011. En esta guerra, EE.UU. contó con la colaboración de España. Esta fue una decisión muy impopular que generó numerosas manifestaciones y se suele aducir como motivo del cambio gubernamental que hubo en 2004.

Así, la invasión de Irak es el telón de fondo que explicaría la falta de cautela y de perspicacia de los norteamericanos, afanados ante la guerra y deseosos de un éxito diplomático que acabe con el problema cubano. Pero también la invasión es una de las actuaciones más denostadas de la política exterior de EE.UU. y por eso se consigna.

El indigno papel de EE.UU. en la guerra de Irak, se contrarresta, en parte, con otro hecho histórico cierto: el secuestro de un avión de pasajeros para lograr asilo político en EE.UU. Se trata de un hecho que daña la imagen de Cuba, al mostrar la desesperación de los disidentes que tratan de huir de la isla y no vacilan en utilizar procedimientos tan violentos como el secuestro.

Laura utilizará este suceso real como información capaz de validar su capacidad negociadora ante los norteamericanos:

— Tengo un dato —dijo Laura—. Hace dos horas han secuestrado un avión. Hacía la ruta Isla de la Juventud- La Habana. Al parecer el secuestrador amenaza con hacer estallar una granada si no le proporcionan combustible para llegar a los Estados Unidos. Tiene cuarenta y seis rehenes.⁸³

— ¿Quieres decir que sabíais que lo iban a secuestrar?

— No. (...) Quiero decir que en este momento muy pocas personas saben que ha ocurrido. (LFA, 59).

No será la única mención a huidas de la isla que aparecen en la novela y que remiten a acontecimientos reales ocurridos en abril de ese año. También se mencionan secuestros de embarcaciones e incluso la captura y posterior condena a muerte de tres secuestradores⁸⁴.

Al contraponer hechos históricos en los que ambos países muestran errores políticos flagrantes se intenta ponderar de un modo imparcial las contradicciones inherentes a los respectivos sistemas sociopolíticos. Ni la política intervencionista de EE.UU. es justa y

⁸³ El secuestro del avión se produjo el 31 de marzo de 2003, pero acabó felizmente sin víctimas, como recoge la noticia de El País de 1 de abril de 2003: “La policía detiene en Florida al secuestrador del avión cubano y libera a todos los rehenes”:

https://elpais.com/internacional/2003/04/01/actualidad/1049148006_850215.html

⁸⁴ Noticia de El País de 11 de abril de 2003: “Ejecutadas en Cuba tres personas por el secuestro de un “ferry””: https://elpais.com/internacional/2003/04/11/actualidad/1050012007_850215.html

noble, ni la revolución cubana concita la adhesión unánime de una población que se ve privada de libertad para marcharse de la isla⁸⁵.

Es significativo que el espacio en el que se ubica la acción no sea Cuba, pese a que la novela es un claro alegato de defensa de la revolución cubana. Cuba es el espacio evocado por los personajes, una utopía, como la revolución que representa. Y aunque aparecen personajes y protagonistas cubanos que defienden su revolución con reparos, la defensa de Cuba es sobre todo la defensa de una posibilidad, de un ideal, es un espacio que se proyecta desde la distancia:

Pero existe Cuba, que es como decir que existe la posibilidad de actuar. La posibilidad de un sitio no sometido a la lógica del beneficio que siempre lleva aparejada la lógica de la beneficencia. Con todas sus limitaciones, claro. Con el conflicto y el error que están dentro de la isla y con la presión que está fuera. Porque Cuba no es un paraíso ni podrá serlo nunca. No hay paraísos en la tierra, no hay cielos en la tierra sino tierra en la tierra. (LFA, 134).

De nuevo, la acción se desarrolla en Madrid. Pero los personajes viajan tanto por motivos profesionales como sentimentales. Al fin y al cabo, se trata de una novela con elementos de intriga política y espionaje. Los agentes cubanos que se llevan el dinero norteamericano se mueven por países del centro de Europa. El agente que distrae a sus enemigos, Osorio, se va a Zurich, con lo que finge que su propósito es únicamente tener ese dinero disponible —Suiza es un país con fama de paraíso fiscal—. Mientras, Arrieta va a Frankfurt y de allí a Harlem donde realizará la compra de ordenadores que se envían a Cuba.

El lugar neutral en el que Hull cree posible su amor con Laura es Hendaya. La escapada romántica les permite estar unos días solos, pero Laura es consciente de que no se trata de un viaje, porque “los viajes de hoy son como fantasías diurnas. No hay ninguna transformación; solo juegas a que podría haberla, a que podría pasarte algo” (LFA, 138).

Los espacios interiores subrayan las diferencias sociales: el pequeño piso de Laura o del escritor contrastan con las casas de Wilson y de Hull, altos funcionarios de una embajada norteamericana. Los espacios del encuentro amoroso son lugares de paso: hoteles, el ferry,

⁸⁵ Los países capitalistas que presumen de libertades cívicas no prohíben salir a sus ciudadanos, pero en los considerados países ricos sí existen políticas que restringen la llegada de extranjeros. El caso de EE.UU. es paradigmático en este sentido, especialmente en los últimos años.

el avión... porque es un amor que carece de estabilidad, se da en el movimiento, en la provisionalidad.

Cuando la historia acaba, con la muerte de Laura, los personajes principales se van de Madrid. Se supone que Arrieta regresa a Cuba y Sedal marcha a Perú. La responsabilidad de la derrota de los norteamericanos recaerá en Wilson y Hull, quienes son desterrados a destinos mucho más duros y problemáticos que Madrid: Chile y México, respectivamente. En el caso de Hull, se trata de un lugar real de resonancias literarias, Cuernavaca. Hull, como personaje culto que es, se identifica inmediatamente con el protagonista de *Bajo el volcán*, en calidad de personaje desgraciado y miserable.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

VS. I. I. Cuba como esperanza revolucionaria

La identificación de Cuba con la revolución permite la mitificación del espacio que acabamos de comentar. Cuba no es solo una utopía, es una posibilidad y por eso Laura solo desea vivir en Cuba: “Pero —dijo Laura— yo no quiero vivir en ninguna plaza, yo quiero vivir en Cuba, en el único país que conozco que no ha aceptado la ley del sálvese quien pueda. Y que cada día intenta arreglárselas para ver si consigue vivir y que le dejen vivir en rebeldía con esa ley”. (LFA, 123).

Cuba no aparece representada en la novela tan solo como un espacio paradisíaco, idealizado. Al contrario, los personajes cubanos son los más críticos con su país. Agustín Sedal, Carlos Osorio o Miguel Arrieta se muestran muy preocupados con la falta de libertad que manifiesta el fenómeno del exilio. En uno de los diálogos que ofrecen distintos puntos de vista sobre la situación en Cuba, Sedal y Osorio tratan del asunto. Osorio afirma: “Una gran parte del exilio es solo emigración. Y otra parte estaría dispuesta a aceptar una salida si se la diéramos” (LFA, 86). Sin embargo, Sedal replica que es imposible por “las amenazas”. Osorio distingue entre los que “amenazan” y los que “se limitan a pedir más libertades” que para Sedal “se resumen en una sola: libertad para explotar” (LFA, 86).

Y es que, a juicio de los cubanos, las imperfecciones de su revolución se deben a la presión “de los poderosos”. Por ello, Laura se queja de “que no es que el dibujo nos esté

saliendo mal sino que nos sale mal porque nos empujan, nos mueven la mano, tiran del papel, nos obligan a dibujar a la defensiva” (LFA, 111). El bloqueo americano a Cuba se presenta como un obstáculo externo que imposibilita el éxito de la revolución.

La historia narrada presenta la pugna entre dos países, EE.UU. y Cuba, que representan dos sistemas económicos antagónicos, el capitalismo y el comunismo. En este enfrentamiento ideológico, los respectivos servicios de inteligencia libran sordas batallas como la que relata la novela.

En esta historia los servicios secretos cubanos logran vencer a los americanos, quienes se vengan mediante el asesinato y la persecución de dos de los agentes implicados. Cuba es paradigma del sacrificio personal, pero no estrictamente de la derrota, porque los cubanos logran su propósito: el dinero americano servirá para comprar los ordenadores que no llegan a la isla debido al bloqueo. En cambio, los americanos son conscientes de su fracaso, que deben ocultar para no perder su preeminencia. Esto último podría conectarse con ese telón de fondo que aparece en la novela, la guerra de Irak y los motivos auténticos que condujeron a esa guerra.

La lectura alegórica de la historia permite entender que la “inteligencia cubana” gracias a su picardía y sacrificio es capaz de superar la “inteligencia americana” movida sobre todo por la ambición personal y el afán de medro, lo cual supone la superioridad moral e intelectual del sistema comunista respecto al capitalista.

VS. I. II. El amor como salvación individual

Para Hull, enamorarse es una “apuesta” que permite vivir la vida con más intensidad: “Hablo de apostar y a lo mejor arruinarse en vez de seguir administrando un sueldo mediocre toda la vida. (...) Haber vivido algo en vez de haberme dejado vivir” (LFA, 37). El tópico del amor como riesgo y juego está muy asentado y forma parte del imaginario de los protagonistas: “Jugaban a ser extranjeros, jugaban a que Madrid era cualquier otra ciudad, fingían no sentirse acosados, (...). Jugaban a estar lejos, cada uno en su casa recordándose;” (LFA, 158). El capitalismo limita la idea del amor a una “apuesta”, un “juego”, un “riesgo”. El amor de pareja es ante todo una salvación personal, individual que provoca una transformación dolorosa, la necesidad de otro que complementa. Es una pérdida de autonomía que asusta y provoca prevención.

Para Laura, enamorarse depende de la “desigualdad”:

Es la desigualdad, es el obstáculo lo que acelera el pulso y no, como tanto nos dijeron, porque el obstáculo comporte peligro y aventura sino por la creencia: porque si al fin se ama al que es tan diferente y no hay motivo, interés, facilidades, entonces es que tal vez el amor sea, quiero decir, exista; entonces es que tal vez hay lugar para el romanticismo, para creer en algo inmaterial que impulsa a la materia, que la mueve y por eso cuanto más desiguales los amantes más cerca del milagro de ser otros, más cerca de creer en el milagro, quiero decir. (LFA, 73)

Si la diferencia es lo que une a los amantes, el amor permite la unión de lo distinto, de lo irreconciliable. El fracaso del amor es el fracaso de conciliar dos visiones antitéticas de la sociedad, sobre todo porque una de ellas no es capaz del sacrificio, de la renuncia. Philip sabe que no podría sacrificarse por Laura, no podría ir a Cuba con ella. En cambio, la idea del amor por la que aboga Laura exige el sacrificio, la renuncia a una felicidad personal. Es consecuente que Laura elija la revolución en lugar de un amor. Y que el fracaso vital de Hull sea absoluto ya que no sólo no se sacrifica por Laura, sino que, como Judas, es él quien la entrega. El final de su historia de amor remite a una visión cristiana.

Debemos suponer que Laura se entrega voluntariamente, se sacrifica por la revolución, del mismo modo que, en el cristianismo, Cristo se sacrifica por amor a la humanidad. La revolución implica una aspiración a abolir las desigualdades, una búsqueda del bien común, como el cristianismo se funda en el amor al prójimo. Hull entrega a Laura, porque es él quien lleva el maletín del dinero con el que se pagará al asesino y quien la llamará a la hora convenida para que la maten.

VS. I. III. El machismo como eficaz inhibidor

A pesar de representar bloques ideológicos opuestos, tanto Laura como Wilson sufren el mismo tipo de trato displicente por parte de sus compañeros varones que podríamos considerar machista. Aunque hay diferencias: el caso de Laura tiene un componente afectivo que parece justificado, en el de Wilson parece deberse más al abuso de poder y resulta vejatorio.

Así, Armando Cienfuegos trata a Laura con paternalismo. Pero Laura es huérfana, muy joven y ha sido su mentor. Teme por ella y le advierte del peligro de enamorarse de

Hull. Un consejo que tal vez no hubiera dado a un colega varón, por más que hubiera podido mantener el mismo tipo de relación paternal.

En el caso de Wilson, soporta ese tipo de conductas inapropiadas tanto de compañeros como de superiores. En una ocasión, Hull intenta besarla solo porque a él le apetece y, aunque él rectifica y se disculpa, ella ni siquiera se queja, tal vez porque piensa que así es él quien le debe un favor. Aunque es Carter, su superior, quien peor trata a Wilson, tal vez por verla como un rival que puede hacerle sombra. La norteamericana es la única que desconfía desde el principio de los cubanos. Intenta disuadir a Hull primero, y a Carter después, de aceptar el trato que les proponen. También es la única que sospecha de Arrieta y por eso consigue descubrir la verdad: les han engañado. Sin embargo, su competencia y profesionalidad es recompensada por Carter haciéndola responsable del fracaso de la operación y desterrándola a un destino más difícil e inseguro en un país sudamericano. Irónicamente, la “inteligencia americana” residía en una mujer a la que se ha ignorado, probablemente por serlo.

El sentimiento de vulnerabilidad distingue a ambas. Laura es consciente de su inseguridad –el “temblor” (LFA, 97)— que se apacigua al conocer a Hull. A Wilson le acometen trances de irrealidad que le provocan melancolía, una sensación de “extrañeza”:

Era como estar situada a dos centímetros y medio de las cosas. (...) Dos centímetros y medio de separación, o el pie cambiado, o notarse los labios. Tenía varias formas de llamar a ese estado que ya conocía y que nadie a su alrededor llegaba, normalmente, a percibir. (LFA, 90).

Es plausible que ese común sentimiento de inseguridad se deba a que las mujeres de cualquier sistema y condición deben soportar siempre una carga añadida de condescendencia por parte de sus colegas varones que mina su confianza en sí mismas.

VS. I. IV. La escritura como forma de documentar y postular la realidad

La mayor parte de las reflexiones sobre la escritura proceden del personaje de Laura, de sus cartas. El narrador del relato principal no comenta lo narrado. Sin embargo, el hecho de que exista un personaje que se atribuye la autoría de la novela, Mateo Orellán, otorga especial relevancia a su discurso como personaje. Por eso, cuando Orellán cuenta su infancia e incluye una fábula, demuestra no solo sus dotes de narrador, sino que la narración es una forma del saber. Argumenta que él aprendió de la fábula de su maestro que para ser fuerte debía aprender y él mismo reconoce: “Aprendí mucho. (...) Y me hice marxista” (LFA, 180).

La escritura permite acumular el saber y la lectura permite aprender, otorga un poder a los débiles. La escritura de la realidad se transmite mediante los géneros periodísticos. En la novela, aparecen tanto noticias —reproducidas mediante estilo indirecto— como cartas “al director”. Ambos géneros se relacionan con el personaje de Laura. Su muerte se conoce a través de la información de un boletín radiofónico y a través de sus “cartas al director” conoceremos lo que pensaba y sentía sobre la historia narrada. A través de géneros narrativos que deben excluir la ficción, el personaje puede adquirir cierta dimensión “real” que compensa la lectura simbólica del mismo.

De hecho, aunque la escritura sirve para documentar la realidad, la literatura postula nuevas formas de realidad, al proponer posibilidades. Para Laura, la literatura es “el incremento”, entendido como posible realidad imaginada. Y se pregunta acerca de la función de la literatura cuando indaga sobre las posibilidades de la imaginación:

Amamos la literatura por el incremento pero ¿de qué está hecho? ¿Adónde nos conduce, de dónde nos separa el incremento? Y sobre todo, señor director: ¿adónde no nos conducirá nunca? ¿Cuáles son los imposibles que no se dicen, que no actúan nunca sobre lo posible en la literatura? [...] La literatura pertenece a los sueños, señor director. No a los sueños concretos sino a los fragorosos, a los providenciales (LFA, 191).

Y si la literatura plantea posibilidades, debe ampliarlas. Buena parte de la literatura que recurre al dolor “como lo que es capaz de conferir a la vida el interés, el incremento” (LFA, 223); omite por qué se produce, ya que “el ochenta por ciento del sufrimiento grave que hay en la tierra se podría borrar si eso fuera un objetivo” (LFA, 224). No se trata de documentar la realidad, sino de ampliarla, precisamente para modificarla, para paliar ese dolor provocado por un sistema injusto basado en la desigualdad.

Otra consecuencia de este planteamiento es la inclusión de un tema que se considera poco “literario” en la narrativa de ficción: la política. Uno de los claros propósitos de esta novela es normalizar el tema político en la ficción, al equipararlo a un tema mucho más convencional y aceptado: el amor romántico. Tal como defenderá la autora en su manifiesto *Un pistoletazo en medio de un concierto*, la política no puede ser un tabú: no puede ni debe evitarse en la novela porque también forma parte de la realidad.

En la última conversación que Laura mantiene con su exnovio Eduardo, aflorarán los motivos de la ruptura que Laura identifica con rotundidad como “la política” y argumenta:

— Casi todas las parejas que conozco que se han separado lo han hecho porque piensan de forma diferente de sus carreras profesionales, de los hijos, del dinero, de la alegría, de la guerra de los sexos.

— Bueno, pero esas cosas forman parte de la vida directamente. Dejar a alguien por política es como hacerlo porque prefiere los libros de aventuras o las películas del Oeste.

— Eso también es la vida, directamente. (LFA, 34).

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

Las metáforas que aparecen tienen una doble función: subrayan la interpretación alegórica —comentada ya, a partir del estudio de los personajes—, y refuerzan la argumentación que defiende la necesidad de la revolución cubana. La metáfora más recurrente en la novela es la de los sueños, calificados como “fragorosos” y “providenciales”. La caracterización de los sueños y del soñar forma parte del discurso lírico que sustenta la intención principal de la novela. El resto de metáforas que comentaremos son muestras del estilo lírico de la narrativa de Gopegui.

VS. II. I. Los sueños

La principal metáfora que vertebra el discurso lírico paralelo a la historia es la de los sueños. Permite interpretar el conjunto epistolar como un largo poema en prosa compuesto por nueve secciones, las nueve cartas. A través de ellas, la narradora se justifica y argumenta su decisión: el suicidio. Así lo reconoce desde la primera carta: “Yo soy una muerta, señor director” (LFA, 39). La justificación de Laura proviene de equiparar dos de los temas que articulan la novela, el amor y la defensa de la revolución, a través de la metáfora del sueño.

Es muy significativo que el primer encuentro amoroso entre Laura y Hull se relata intercalando el diálogo entre Osorio y Sedal sobre la situación política en Cuba. Al simultanear ambas acciones narrativas se sugiere que tanto el amor como la utopía revolucionaria son ideales equivalentes. Al afirmar, por ejemplo, “Aquella fue una cita cabal, porque el amor, que no existe, acoge a los desesperados” (LFA, 184) se subraya la naturaleza del amor como ideal, como “sueño”.

Los sueños pueden ser “providenciales, fragorosos” (LFA, 41) y suelen desvelar durante la noche: “Son los sueños de todos los que en la noche calladamente decimos soledad, literatura, deseo, decimos hijos, decimos admiración y vanidad, melancolía, decimos haber podido ser y no haber sido, decimos secreto” (LFA, 41).

Tanto soledad como literatura aparecen formuladas mediante un anacoluto ⁸⁶: “soñamos soledad” (LFA, 71) o “soñamos literatura” (LFA, 192). Sin embargo, el recurso permite establecer un claro paralelismo que lleva a la identificación: soñar soledad es soñar literatura y viceversa.

El primer deseo, soñar soledad, parece irónico en una historia de amor. Pero se matiza: “soñamos soledad siempre contra alguien, para demostrar algo. (...) igual que un desafío” (LFA, 71). El deseo de destacar, de sobresalir entre otros llevados por la ambición y la vanidad obliga a competir, a ir “siempre contra alguien” y fomenta el individualismo.

El deseo de soñar literatura no espolea la ambición, pero sí fomenta el conformismo: “soñamos literatura porque ella adula nuestra impotencia y nos retrae, porque las decisiones que se toman por los sueños son decisiones que nos protegen a nosotros nunca con, siempre frente a los demás” (LFA, 192). La catarsis que puede provocar la literatura “adula nuestra impotencia y nos retrae”. Y contribuye a crear conductas, tomar decisiones, que “nos protegen (...) frente a los demás”, es decir, llevan, otra vez, al individualismo.

En este contexto, parecería que el amor o los hijos podrían ser sueños que fueran una superación del individualismo, pero no siempre es así. El amor es solo “concupiscencia” (LFA, 166) cuando se anticipa la pérdida y se inicia un distanciamiento. Y los hijos son un “sueño humano” corriente, porque en ellos se desea “el desquite, la admiración a veces, a veces solamente cercanía.” (LFA, 209). Por eso, los hijos no forman parte de “los otros”, sino de los “míos”, porque la familia es una extensión del individuo: “Y no me sirve pensar en los míos, mis padres o mis hermanos o mis hijos que no tuve, porque serían los míos contra los otros” (LFA, 226).

En realidad, los sueños fomentan la concupiscencia, el deseo de bienes y placeres materiales. Este tipo de deseos, de sueños, son los propios del sistema capitalista:

Los sueños fragorosos son el impulso que nos damos para conquistar y se conquista contra los otros. Se es concupiscente contra los otros. Los sueños dicen que no, que se adquieren las cosas por azar o con esfuerzo, pero usted y yo sabemos que el azar y el esfuerzo dejan a su paso, en este juego, barcos

⁸⁶ Tanto “soledad” como “literatura” no son atributos que permitan al verbo “soñar” funcionar como transitivo, requieren de una preposición que se escamotea y llama la atención. ¿Se sueña (desde) o (con) o (por) la soledad y la literatura?

hundidos, hombres y mujeres hundidos por los otros, y también por nosotros. (LFA, 235).

La concupiscencia es pues el deseo consumista, que requiere de su propia literatura, la publicidad: “Hace unos días compré jabón de lavadora. HAY SUEÑOS DENTRO DE LOS PAQUETES, ¡ENCUENTRÁLOS!” (LFA, 235). El anuncio publicitario es un mensaje poético y la conclusión es que, en el capitalismo, los sueños son engaños publicitarios porque forman parte de una “maquinaria que se lleva todo por delante” (LFA, 225).⁸⁷

De este modo, se logra el propósito que la narradora había formulado en la primera carta: “impugnar los sueños, los suyos y los míos, los providenciales, los fragorosos, impugnarlos antes que el amor termine” (LFA, 74). Al impugnar los sueños “providenciales y fragorosos”, “suyos y míos”, la narradora pretende alertar sobre esos sueños alienantes del capitalismo que cierta literatura reproduce:

No es tan distinto ese paquete [de jabón de lavadora] de las novelas sobre capitanes, sobre la miseria de la clase media, sobre el amor entre adúlteros o desiguales o entre Philip Hull y yo, sobre la muerte y la belleza, la piedad y el heroísmo, la soledad y la ironía. (LFA, 235).

La literatura que funciona como el anuncio publicitario es aquella que legitima el sistema capitalista, al reproducir mensajes —los sueños— que tratan de venderlo.

VS. II. II. Ocrán-Sanabú

La literatura permite ampliar la realidad al imaginar otras realidades porque el lenguaje da forma a la realidad. Incluso para aquello que no sabemos nombrar podemos inventar un nombre. Así Sedal, imitando a Arrieta, designa con “Ocrán-Sanabú” al momento en que se acaban las palabras, pero Laura replica que “las palabras no se acaban [...]. La lluvia cesa pero no se acaba” (LFA, 203). Las posibilidades de la lengua son pues ilimitadas.

Laura cita el título de la obra de Tennessee Williams, *Háblame como la lluvia y déjame escuchar*, porque le interesa la comparación: “¿Cómo habla la lluvia? Sin altibajos, extensa, persistente, como si nunca fuera a terminar” (LFA, 202). De hecho, al final de la novela,

⁸⁷ Esta visión del consumismo, como manifestación capitalista basada en la seducción, la analiza Zygmunt Bauman (La posmodernidad y sus descontentos, 2010).

Orellán descubrirá que “Ocrán-Sanabú” eran palabras que existían y tenían un significado ignorado por la mayoría de personajes que las han utilizado, son las palabras que aparecen en el lomo del tomo VI del diccionario Espasa.

Ocrán-Sanabú ilustra la distinción saussureana entre significado y significante. Es posible que exista un significado que requiera un significante pues, ¿cómo nombrar la situación en la que nos faltan las palabras? Del mismo modo, puede que tengamos un significante cuyo significado ignoramos porque es una información de la que podemos prescindir. La búsqueda del lenguaje preciso, de los términos adecuados es la tarea primordial del escritor porque un uso distinto de la lengua configura un discurso propio, no alienado por el uso y la ideología dominante.

VS. II. III. El libro de papiroflexia

La narradora de las cartas, Laura, desafía a su narratario, el “sr. Director” a conformarse solo con la emoción suscitada por la literatura: “Usted quiere el temblor para sus sueños y yo he de darle el temblor pero también le voy a hacer preguntas. ¿Qué me dice, pongamos de la papiroflexia?” (LFA, 40). Un lector que se conformara solo con el componente sentimental de la historia buscaría solo la distracción (“el lado frío de la almohada”) y para eso, le puede bastar cualquier cosa que funcione como tal, por ejemplo, “un manual de papiroflexia” (LFA, 40).

El manual de papiroflexia se convierte en la imagen que identifica literatura con banalidad, con lenitivo, mera distracción. Pero la narradora de las cartas espera de su narratario una mayor participación, apela a su deseo de superar la desesperanza y el cansancio y por eso le conmina: “No compre el manual o el libro de botánica. (...) No le están destinadas las dobles en el papel para hacer que semeje un ave zancuda y mueva las alas” (LFA, 41).

La necesidad de distracción, de evasión en la literatura, se admite casi como inevitable. También la tiene la narradora, quien confiesa haber comprado un manual de papiroflexia⁸⁸. Y describe cómo hacer aviones de papel. Pero en seguida enmienda su

⁸⁸ La referencia a Unamuno a través de la imagen del manual de papiroflexia, parece obvia. Del mismo modo que Unamuno rubrica su parodia en *Amor y pedagogía*, introduciendo un presunto estudio serio sobre las pajaritas de papel, un *Tratado de cocotología*; la imagen de la narradora que compra libros para hacer aviones de papel introduce una nota de humor a su discurso.

propósito: “No, no es verdad. No le espero en ese avión que tiene tantos pliegues hacia dentro, en escalón, hacia fuera. No es ahí donde lo espero./ Es en el túnel aún, en el camino paralelo de estas cartas”. (LFA, 104).

La narradora no busca a su lector, sino que lo “espera”: en un lugar del que aún no ha salido, en el “túnel”⁸⁹. Porque la literatura es un espacio donde encontrarse y las cartas “son un lugar (...). Un lugar por ahora, un lugar reemplazable y transitorio pero que dura” (LFA, 105). Es el lugar de lo imaginado posible que cuando salga del “túnel” a la realidad, podrá ser lo real imaginado.

VS. II. IV. El cuerpo como lugar

Si la literatura es un lugar, también el amor tiene su lugar: el cuerpo. Así, para Hull, Laura es una “plaza” (LFA, 124), un refugio paradisíaco en el que querer vivir. El encuentro sexual es un espacio que permite la disolución del individuo: “un lugar en donde desaparecerse” (LFA, 157). Se entiende que el abrazo amoroso, la “continuidad de los cuerpos”, remita inmediatamente al célebre cuento de Cortázar: “Continuidad de los parques”. Del mismo modo que en el cuento se difuminan los niveles narrativos en una *mise en abyme* que atrapa al lector, el sexo permite la disolución de los límites corporales del individuo. Se asimila así el goce del amor al goce de la literatura: la posibilidad de pensarse y sentirse más allá de uno mismo.

VS. II. V. El amor como sirena y como castillo

Al hilo del cuento de Andersen, *La sirenita*, explora su metáfora fundamental: la sirena que se transforma en humana por amor. El cuento explora el dolor de la transformación a través del personaje y conduce a la narradora a reflexionar “en el dolor de dejar de ser lo que se es, en cuanto puede durar” (LFA, 163). El amor implica una metamorfosis dolorosa: “Porque un buen día hay un cuerpo a nuestro lado y comprendemos que si ese cuerpo desapareciera sería para nosotros una mutilación” (LFA, 163-164).

⁸⁹ Las referencias al “encuentro” parecen remedar los versos del poema de Pedro Salinas, “Si me llamas”: “y aún espero tu voz (...) desde la estrella/por espejos, por túneles/ por los años bisiestos/ puede venir.” El amor como encuentro prodigioso, como la literatura.

Así que, para prevenir el dolor de la separación, el individuo se “encastilla”, traza en torno suyo una distancia y se refugia en una fortaleza inexpugnable. Pero entonces, el amor ya no es posible: “Y vamos manteniendo en torno nuestro un foso infranqueable. Queda el amor al otro lado. (...) Ahí en el castillo, torres rojas, estamos solos y los pasos no duelen” (LFA, 164).

VS. II. VI. Metáforas científicas

En esta novela es posible encontrar algunas metáforas que remiten a conceptos científicos, como es habitual en la narrativa de Gopegui. Se describe el contacto entre los amantes, como fuerza de rozamiento: “la irritación” que puede llegar a “cortar el hierro”. Para concluir que, a pesar de todo, no fue esa la causa de los problemas de la pareja:

Todo empezó a estropearse. No, no estoy pensando en la irritación ¿quién no conoce la irritación, cuando la sierra eléctrica corta el hierro y hace brotar un arco de partículas incandescentes que cubre la oscuridad? Es el gasto, es el roce de las células de un cuerpo, porque a veces dos se parecen a un cuerpo y son un organismo vivo. Conocemos la irritación, sabemos que se disipa. En segundos o en horas las partículas de fuego desaparecen y con ellas una mínima parte de nosotros. No, no fue por la irritación. (LFA, 132).

A través de la fuerza de fricción puede disiparse energía mecánica en forma de calor, “partículas de fuego”. La fricción deviene así “irritación” y se juega con la dílogia: la irritación tanto puede referirse al enfado —y el rozamiento serían los roces o desencuentros entre los amantes— como entenderse por la consecuencia de una fricción o rozamiento continuado “de las células de un cuerpo”—describiendo las consecuencias de la actividad sexual—. La ambigüedad semántica permite concluir que no hubo falta de entendimiento entre la pareja que justificara el alejamiento.

Juega con la paronomasia al proponer una “teoría de la infiltración”, ya que existe una teoría de la filtración utilizada en química para medir velocidad, presión y otras variables, con relación al proceso de filtración. Filtrar consiste básicamente en hacer pasar algo por un filtro, mientras que infiltrar consiste en introducir un fluido en un sólido:

Ahora tengo la teoría de la infiltración. Yo no soy un infiltrado, Agustín. Yo filtro en realidad. Los grupos de exiliados con los que entro en contacto pasan a través de mí y me dejan su información como si fuera cal u otra sustancia que yo retengo. Infiltrarse es distinto. El agua se infiltra en la tierra, penetra en

sus poros y la tierra cambia. Una continua y persistente infiltración, esa es nuestra salida. (LFA, 143).

Para Arrieta, agente cubano infiltrado entre el grupo de exiliados en Miami, lo más eficaz sería lograr que el mensaje revolucionario calara fuera de Cuba, como “agua que se infiltra en la tierra”.

La relación entre materia y energía se aplica al pensamiento, a cualquier actividad intelectual, de manera que se justifica mediante leyes físicas la existencia de lo pensado:

Disparme ahí, a su lado, significa aceptar que la materia no es siempre plomo, carne, madera. También en ocasiones roza lo invisible. Porque si la energía es masa por la velocidad de la luz al cuadrado, entonces la energía es materia también, es una forma de la materia, y así las conexiones, las chispas diminutas que deben de saltar en el cerebro cuando una neurona se conecta con otra, son materia también, y cuando yo le escribo y usted me lee saltan chispas microscópicas, y usted y yo nos hacemos menos densos. (LFA, 188).

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

Cocteau utiliza la imagen que da título a la novela para explicar que se llega al lado frío de la almohada —“ese lugar fresco y lleno de lana que se busca en la almohada cuando el sitio en que se sueña está hundido y caliente”— buscando el alivio, el descanso que sigue al esfuerzo intelectual y creador: “esa saña por no abandonar un tema más que después de haberle dado vueltas en todos los sentidos”⁹⁰.

Belén Gopegui reconoce la procedencia y matiza: “imagino que si me llamó la atención fue porque conectaba ya con la idea de la novela, la del momento en que se necesita dar la vuelta a la almohada y quizá traicionarse para seguir soñando” (Entrevista con...Belén Gopegui).

En la primera carta, Laura Bahía desarrolla la metáfora del título al afirmar:

En la noche apoyamos la cabeza en la almohada; como todo lo blando, la almohada cede a la presión. Se hunde, se calienta. Buscamos entonces su lado más fresco y mullido y ¿qué es lo que empieza? ¿Qué nos aguarda ahí o quiénes

⁹⁰ Los fragmentos citados pertenecen al discurso de ingreso de Jean Cocteau (1956) en la Academia Francesa en 1955. Digitalizado por la página web de la Biblioteca Virtual de Miguel de Cervantes: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/jean-cocteau-en-la-academia-francesa/>

nos aguardan? [...] En el lado frío de la almohada están los muertos [...] porque los muertos son lo que no hicieron. Lo que hicieron es de todos, pero lo que no hicieron es sólo suyo y nos estremece (LFA, 38-39).

Los sueños no soñados, “los muertos”, son esas posibilidades que no llegamos a imaginar, esa realidad que nunca toma forma porque dejamos de soñar, de intentar imaginar un mundo distinto. “El lado frío de la almohada” implica desistir en ese esfuerzo por pensar, imaginar otra realidad porque se busca el alivio, el descanso para poder dormir. Y la imagen se convierte en el lugar del desistimiento, de todo aquello que no se imagina, no se piensa y, por tanto, no llega a realizarse. Contra esa renuncia, la historia propone una alternativa: mantener el compromiso ideológico, a pesar de los sacrificios -heroicos- que pueda acarrear.

La novela se dedica a cuatro mujeres: Hilda Gambara, María Martín-Ampudia, Sofía García Hortelano y María Moliner.

La dedicatoria a la insigne lexicógrafa, autora del célebre *Diccionario de uso del español*, magna y ejemplar obra que realizó en solitario durante varias décadas es muy relevante. Se trata de una figura clave en la filología española del siglo XX que no obtuvo en vida el reconocimiento académico que merecía. Carmen Martín Gaité la citó como argumento para rechazar la propuesta de formar parte de la RAE, por ser una institución que jamás la incluyó entre sus miembros. En la misma línea reivindicativa, Gopegui declaró:

Tal como la Iglesia pide ahora perdón a Galileo, espero que la Real Academia haga un día un acto de desagravio y pida perdón por haber cometido el mayor absurdo de su historia al no nombrar académica a María Moliner. Por supuesto, si el autor del diccionario hubiera sido Pedro o Jaime Moliner, los hechos habrían sido otros. Al margen de esta circunstancia, en la dedicatoria menciono una deuda contraída con el diccionario más hermoso y preciso que conozco. Lo poco que pueda saber de cómo se escribe, la mayor parte lo he aprendido a través de ese diccionario. Y reivindico por cierto su edición original, la que ordena las palabras por familias y no por orden alfabético. (Sobre la verdad inútil. Entrevista a Belén Gopegui, 2005).

Con esta dedicatoria se rinde homenaje a mujeres cuya obra es insuficientemente reconocida, pero necesaria y valiosa.

Hay dos epígrafes que se anteponen a la novela. El primero, es una cita de César Vallejo: “Me dirijo, en esta forma, a las individualidades colectivas, tanto como a las colectividades individuales y a los que, entre unas y otras yacen marchando al son de las

fronteras o, simplemente, marcan el paso inmóvil en el borde del mundo”. (LFA, 9). La cita pertenece al poema “Algo te identifica” (Vallejo, 1988, pág. 434) y desarrolla uno de los temas clave de la poesía del peruano: la “exploración de un sujeto excéntrico” (Vallejo, 1988, pág. 605), una voz que habla en tanto que individuo y especie.

En la novela, las “individualidades colectivas” y las “colectividades individuales” aluden a cómo los individuos, condicionados por nuestra ideología, nos inscribimos en una colectividad, que, a su vez, al estar integrada por individuos se puede manifestar de un modo peculiar y distinto porque las “colectividades” son “individuales”.

El poema completo de César Vallejo recuerda precisamente que lo que nos separa a los individuos es tanto como lo que nos une: “Algo te identifica con el que se aleja de ti, y es la facultad común de volver: de ahí tu más grande pesadumbre./Algo te separa del que se queda contigo, y es la esclavitud común de partir: de ahí tus más nimios regocijos”. (Vallejo, 1988, pág. 404).

En cuanto al segundo epígrafe, es una advertencia al lector: no está basada en hechos reales (aunque aspira a modificar la realidad): “Esta es una obra de ficción y no un fragmento de la Historia, con mayúscula, aunque sí pertenezca a la historia de lo que los hombres y mujeres hace, conocen, imaginan, procuran” (LFA, 11).

En la contraportada aparece, como en otras novelas, explicitada la intención de un modo que pretende ser didáctico y atractivo al lector: “*El lado frío de la almohada* pone en cuestión el conflicto entre el individuo y la colectividad (...); pregunta por las historias que esperamos, interioriza el papel de lo no imaginable y plantea el sentido de defender la revolución cubana”. (LFA, Contraportada). El “conflicto entre el individuo y la colectividad” es el dilema moral que se le plantea a Laura cuando debe decidir entre su amor por Hull, su felicidad individual, o su fidelidad a la revolución, el bien común. Se trata de un dilema doloroso:

En realidad, el verdadero conflicto tampoco consiste casi nunca en elegir entre dos bienes sino entre dos males, señor director. ¿Debe Agamenón sacrificar a su hija, y eso es un mal, o debe negarse y permitir que la ausencia de viento impida navegar a los barcos, mate de hambre y enfermedad a los hombres (...), y eso también es otro mal? (LFA, 209).

La solución propuesta es heroica, es el sacrificio de la felicidad personal en aras de un bien común.

Pero también alude a la intención narrativa más allá del tema planteado: proponer una ficción que “interioriza el papel de lo no imaginable” y por eso elige un asunto concreto: “el sentido de defender la revolución cubana”. Su propuesta poética pasa por ampliar las posibilidades de la ficción al incluir temas incómodos, espinosos, tabús. En el contexto histórico en el que la novela apareció, el tema político se consideraba un tema no apto para la literatura, pura propaganda. De hecho, se califica esta novela de “panfletaria”. Sin embargo, la elección del tema y sobre todo del asunto, es deliberado.

La defensa de la revolución cubana responde a la intención de introducir el tema político en la ficción, pero sobre todo persigue la coherencia intelectual. El discurso marxista aspira a implementar una organización sociopolítica que sea una alternativa al capitalismo. La existencia de Cuba planteaba esa realidad alternativa. Pero Cuba no es solo una utopía, es una realidad impuesta para muchos que no la comparten. Por eso, la novela recoge las contradicciones y “plantea el sentido de la revolución cubana”: sencillamente, su existencia como demostración palpable de que no solo el capitalismo es posible.

RP. II. Aspectos architextuales

La novela combina géneros narrativos diversos pero ensamblados formalmente de tal manera que puedan identificarse con claridad. Los capítulos sirven, sobre todo, para narrar una novela de espías. En cambio, las cartas pertenecen al género epistolar, pero por su tono y contenido se identifican con la novela lírica y, además, la narradora emplea el formato periodístico de la carta al director, designando así a su narratario: “señor director”.

El texto periodístico se distingue del literario por su pretensión de veracidad. Al reclamar el formato periodístico para sus digresiones, la narradora reivindica la verdad de sus aseveraciones. Sin embargo, el lirismo de los comentarios que constituyen las cartas, su estilo metafórico, requiere la participación activa del lector que debe inquirir su significado.

RP. III. Referencias intertextuales

Como es habitual, son numerosas las referencias intertextuales, algunas de las cuales ya se han ido comentando. Entre las referencias literarias explícitas destacan *Las cartas*

persas de Montesquieu, un fragmento de un ensayo de Lezama Lima, una frase de André Gidé y la cita de *Bajo el volcán*.

El retiro dorado de Hull pasa por dedicarse a escribir unos ensayos o memorias, a imitación de *Las cartas persas* de Montesquieu. Dedicarse a la escritura como quien se dedica a la papiroflexia: “No haría maquetas, no se compraría un terreno ni plantaría tomates sino que en largas páginas escritas a un solo espacio dejaría constancia del error y la dicha” (LFA, 108). De este modo se constata que, la escritura, como la lectura, pueden ser solo actividades menores, formas de pasar el rato para quien no la concibe como una actividad trascendente.

Hull es un personaje culto para quien la literatura es un modo de reforzar su identidad: la actividad literaria es una forma de distinción social. Es un excelente y cultivado lector. Cuando lo destinan a Cuernavaca, se identifica inmediatamente con el protagonista de la novela de Malcom Lowry, *Bajo el volcán*, y recita una frase que evoca la melancolía que destila la novela: “Me pregunto adónde hemos llegado. ¿En qué lugar lejano seguimos caminando asidos de la mano?” (LFA, 220). Su melancolía resulta cínica si tenemos en cuenta que es él quien ha entregado a Laura a los sicarios que la matan.

La despedida de Laura citando el *Cántico Espiritual* de San Juan de la Cruz, resulta irónica porque ella ya sabe que él no la ama y sospecha la traición: “¿Adónde te escondiste y me dejaste con gemido?” (LFA, 214).

Al fin y al cabo, como recuerda Laura, el bagaje literario de ambos es parecido y las lecturas posiblemente sean comunes:

Yo he regresado a casa como si me esperaran, ellos, los personajes, el espía que surgió del frío, el Larsen acabado de *El astillero*, el cónsul de Lowry, el periodista conmovedor y cínico de Graham Greene. Y no se trata de hacer una lista. Si antes usé palabras de Julio Cortázar, si menciono a Onetti o evoco a Cernuda no lo hago con ánimo de aprobar o cuestionar. (LFA, 191).

Sin embargo, para Hull la literatura es ante todo un modo de comprensión de la realidad, mientras que para Laura rebasa lo cognitivo y se convierte en un modo de intervención social. Laura cita un ensayo de Lezama Lima sobre la lectura⁹¹, del que destaca

⁹¹ El poema en prosa citado “Ángel de la jiribilla” pertenece a un fragmento del ensayo *Lectura* de José Lezama Lima, con el que la revista de cultura cubana, *La Jiribilla*, inicia su andadura en 2001. <http://www.lajiribilla.cu/que-es-la-jiribilla>

una afirmación: “Lo imposible al actuar sobre lo posible engendra un posible en la infinitud” (LFA, 189), y reflexiona:

Por eso amamos la literatura, por lo que engendra. (...) Por eso leemos, por eso amamos la literatura. Por lo que nos rebasa. Un beso son dos lenguas que se frotan y recorren la boca ajena, pero la literatura dice: boca que vienes de lejos a iluminarme de rayos. Cito para usted a Miguel Hernández y no importa sobre todo el poeta, el poema, la historia, el personaje. Importa el incremento. (LFA, 189-190).

La cita de Lezama Lima le lleva a su vez a Miguel Hernández, ambos poetas de izquierdas y comprometidos. El “incremento” en la literatura alude a la posibilidad de imaginar la realidad de otro modo, ya que en realidad “la literatura pertenece a los sueños” (LFA, 191).

La escritura, la literatura tiene la obligación de recrear un mundo posible y necesario en el que triunfase el bien común, y no los “buenos sentimientos”. Esta idea procede de una frase de Gide: “Con los buenos sentimientos no se hace literatura”. (LFA, 223). Sin embargo, el propósito de Gide es precisar de qué modo la literatura debe alentar las actitudes que favorezcan el bien común: “Al parecer la frase de Gide no se refiere a los buenos sentimientos sino a los sentimientos buenos, al bien común, a la idea clara y distinta de que el ochenta por ciento del sufrimiento grave que hay en la tierra se podría borrar si eso fuera un objetivo”. (LFA, 224).

Aunque las referencias literarias cultas predominan y subrayan la reflexión sobre la función de la literatura, no hay que obviar las referencias a muestras de una lírica popular musicada que ya no es anónima ni oral. Versos de canciones muy conocidas de Luis Eduardo Aute —“Pasaba por aquí” (LFA, 64)—, Silvio Rodríguez —“¿Qué hago ahora contigo?” (LFA, 136)—, o Antonio Vega —“Se dejaba llevar” (LFA, 132)—, junto a un bolero como “Mentira” (LFA, 144) o una ranchera de José Alfredo Jiménez —“Las ciudades” (LFA, 37)—, e incluso el “Himno de la legión española” (LFA, 81), se citan en algún momento.

Entre estas referencias de cultura popular podemos incluir la película bélica de 1958 dirigida por Robert Wise, *Torpedo*. El argumento de la película sirve para ilustrar el tema del secreto como arma de los débiles: “la historia de un capitán de submarino que oculta su valor porque no quiere luchar contra una embarcación cualquiera sino contra el destructor más temido que hundió su barco” (LFA, 207).

Las referencias literarias y culturales variadas redundan en ese posicionamiento que rechaza el elitismo en la literatura, en el arte.

3.6. *El padre de Blancanieves.*

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

Un repartidor es despedido por haber entregado tarde un pedido. El repartidor se presenta en casa de la clienta que se quejó para responsabilizarla de su situación y consigue que Manuela, la clienta, se sienta tan culpable que acabe cuestionando su cómoda existencia de clase media. El suceso provoca el desasosiego no solo de Manuela, sino de su marido, Enrique, y sirve de inspiración a la hija mayor de ambos, Susana, militante de una organización Asamblearia de izquierdas.

Susana es estudiante de ingeniería agrónoma y durante una Asamblea de su organización, propone llevar a cabo un proyecto ecologista concreto: cultivar un alga, Spirulina, que purifica el aire porque absorbe el CO₂ y además, previamente tratada, es un suplemento proteínico. Convince a un grupo de la Asamblea entre los cuales está Goyo, un ingeniero químico especialista en el tema de las microalgas quien, junto con su novia Eloísa, diseña el dispositivo para cultivar la Spirulina. La Asamblea aprueba el proyecto y consiguen montarlo con éxito en la azotea de una panadería. Al comprobar su viabilidad, se pone en marcha otro dispositivo para cultivar un alga distinta.

Mientras, Manuela, profesora de instituto, se va de casa durante un par de meses sin decir a su familia dónde y cuánto tiempo estará. Manuela trabajará en una tintorería de Parla un mes y medio. Cuando regresa y se incorpora a su instituto, intenta aplicar en sus clases lo aprendido durante ese tiempo. Enrique mantiene una insólita correspondencia con Goyo, con el que discute sus posiciones ideológicas. Enrique se siente acorralado por la decisión de Manuela y la actitud militante de Susana y, hastiado, decide poner las propiedades de la familia a nombre de las dos. A ellas les sorprende la propuesta y prometen considerarla.

En la Asamblea organizan otro proyecto consistente en acumular historias que visibilicen las injusticias en el mundo laboral. A Rodrigo, el hijo menor de Manuela y Enrique, le dan una fuerte paliza en el instituto por defender a una compañera del acoso de otros chicos. Enrique, furioso e impotente, la emprende con el proyecto de las algas y destroza uno de los dispositivos que la Asamblea había montado, luego llama a Eloísa y se lo cuenta, para que tanto Goyo como Susana lo sepan.

Susana está preocupada por su hermano y su padre. Las historias que llegan a la Asamblea se van acumulando. Los proyectos de los dispositivos se extienden a otras ciudades. Eloísa y Goyo deciden dejar su empresa para trabajar en un centro de biotecnología fuera de Madrid. Manuela se incorpora a la organización donde milita Susana. Enrique escribe a su hija para explicarle su posición.

CS. II. Personajes

La mayor parte de personajes principales aparecen caracterizados mediante un párrafo-secuencia a modo de didascalia que configura el *dramatis personae* de los personajes principales: Susana, Goyo, Enrique, Eloísa, Félix, Mauricio y Manuela. Todos ellos son personajes con voz narrativa y punto de vista propio incluidos mediante secuencias que forman parte de epístolas o diarios íntimos.

El único personaje con voz y punto de vista que no es presentado teatralmente es la Asamblea. El personaje se caracteriza a sí mismo, comparándose con otros seres, ya que una de sus mayores preocupaciones es definir su identidad. Este personaje colectivo está en la estela de el “Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes” de *Lo real*. Aunque la “Asamblea” expresa el punto de vista de un colectivo, como el “Coro”, tiene conciencia de sí mismo, como un sujeto individual y por eso puede interrogarse acerca de su naturaleza, de su existencia.

La Asamblea se identifica en su primer comunicado como un “sujeto colectivo”. Caracteriza a los sujetos colectivos como entes capaces de comunicar —“circulares, documentos, resoluciones” (EPB, 13)— y de pensarse a sí mismos:

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. 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. (EPB, 13).

La identificación de la Asamblea con el plancton permite considerarla el resultado del conocimiento compartido de un conjunto de individuos y, a la vez, un ente distinto, vivo, que

aglutina a todos los seres que lo forman. Esta concepción recuerda un poco al concepto epistemológico de rizoma acuñado por Deleuze y Guattari⁹².

Por otra parte, considerar la Asamblea un ser vivo, es tan ajeno a nuestra naturaleza que podríamos considerarlo “extraterrestre”. Pero esa naturaleza extraterrestre no deja de ser una percepción literaria de lo que consideramos impropio de nuestro planeta. La Asamblea no se compara con cualquier extraterrestre, sino con el simpático protagonista de la novela de Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*, por su carácter abstracto, maleable y metamórfico.

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” (EPB, 212). Esa “otra cosa” puede adquirir propiedades reconocibles y encarnarse como proclama en el “comunicado 7”: “Yo no soy una entequeia puesto que Enrique ha necesitado un trozo de baldosa para quebrar parte de lo que he producido” (EPB, 290).

Frente al sujeto colectivo de la Asamblea, aparecen personajes convencionales, seres individuales. Sin embargo, todos ellos tienen en común que se identifican solo por el nombre, carecen de apellidos que los distingan socialmente. Es la primera novela de Gopegui en la que los personajes no tienen apellidos porque sus historias no lo precisan. El apellido es un modo de identificación social basada en la familia, que remite al contexto sociopolítico actual. Al omitir los apellidos, los personajes se emancipan de un marco histórico concreto: sus preocupaciones adquieren una dimensión universal.

Prácticamente todos los personajes protagonistas poseen voz y punto de vista. En los casos en los que no es así, es porque su inclusión permite a los personajes principales evolucionar o distinguirse. Son personajes secundarios: Carlos Javier (el repartidor que reclama a Manuela un trabajo), Álvaro (el amigo no militante de Goyo), Juan (el novio de la madre de Félix), Pilar (la jefa de estudios del instituto de Manuela) y Rodrigo (el hijo de Manuela y Enrique).

⁹² “El 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, 2002, pág. 25)

Los personajes secundarios también permiten representar a personajes no militantes, además de Enrique. Así, es posible distinguir entre conciencia y militancia porque la ausencia de militancia no implica que los personajes no tengan una clara conciencia de la justicia. Así, los personajes secundarios con conciencia son capaces de actuar si la situación lo requiere, aunque el grado de implicación pueda ser muy distinto: Rodrigo se lleva una paliza por defender a una chica, Juan solo tiene que firmar un documento de apoyo.

Sin embargo, los personajes secundarios carecen no solo de voz y punto de vista, sino de presentación. Los protagonistas son descritos mediante una breve descripción donde se señalan rasgos físicos —como los ojos, la altura o el color de la piel—, e incluso añade información impropia de la etopeya o la prosopografía: la ocupación (trabajo o estudios), el estado civil y la militancia o no.

Estas presentaciones incluyen datos que podrían ser más relevantes que los que se suelen incluir en el D.N.I (Documento Nacional de Identidad). Como mínimo, son datos que socialmente se consideran significativos: algún rasgo físico, trabajo, familia, patrimonio, aficiones, antecedentes penales... Observamos los casos paradigmáticos de Susana y Enrique:

SUSANA. EDAD: 20 AÑOS. Altura: 1,62 cm. Estudios: Escuela Técnica Superior de Ingenieros Agrónomos, cuarto curso. Ojos: mezcla de verde, amarillo y pardo. Usa: lentillas. Milita desde 2004 (EPB, 11).

ENRIQUE. EDAD: 49 AÑOS. Trabajo: analista de sistemas en empresa internacional. Ojos: mezcla de verde, amarillo y pardo. Con quién se reúne: matrimonios que llevan a sus hijos al mismo colegio que él lleva a los suyos, algunos compañeros de su trabajo y del trabajo de su mujer. Padre de: Susana, Marcos, Rodrigo. No milita (EPB, 19).

Al señalar la militancia se incluye o no al personaje en esa conciencia social de izquierdas, en el activismo. Al reducir los personajes a una serie de rasgos básicos se evidencia cómo en la novela ciertos rasgos parecen predisponer más a la actitud complaciente o conformista con el sistema: la edad suele conllevar aparejamiento y a menudo hijos que implican una responsabilidad económica y la necesidad de un trabajo. La oposición entre conformismo e idealismo la encarnan los personajes de Enrique y Susana, respectivamente. Ambos tienen los mismos ojos, son padre e hija, pero su ocupación laboral y su actitud vital

es opuesta. Además, podríamos añadir otras variables significativas según un conjunto de rasgos que los definen:

Enrique: adulto, hombre, padre, casado, trabaja

Susana: joven, mujer, hija, soltera, estudia

Si nos fijáramos tan sólo en ellos, parecería que la actitud acomodaticia, conformista, es propia del hombre, maduro, casado, con hijos, que trabaja. Además, Enrique es incluso propietario de cierto capital, un inmueble, acciones, que lo convierten en paradigma del hombre de clase media. Incluso una hija que milita en colectivos de izquierda, parece un atributo más de ese esquema tópico. Sin embargo, el resto de personajes no encaja en esa caracterización porque todos comparten rasgos con Enrique o con Susana, demostrando que la militancia o el compromiso no es exclusivo de los jóvenes, de las mujeres, de los que no tienen hijos o pareja o de los estudiantes.

Se observa que la no militancia no implica ausencia de conciencia social y que el activismo no depende de ningún rasgo biológico, ningún condicionante social o económico. Puede que sea cierto que determinadas experiencias personales predispongan a una mayor sensibilidad social como les ocurre a Goyo (por su hermano) o a Félix (por su madre y por su hermana); pero existen personas sin heridas, sin traumas, interesadas en un mundo mejor posible, como Juan, el novio de la madre de Félix.

En el caso de los no militantes, es posible que un acontecimiento —el trabajador despedido en el caso de Manuela, el amor por Goyo en el de Eloísa— pueda romper esa dinámica y crear una conciencia que impida la inacción. Tanto Manuela como Eloísa llegarán a militar o a implicarse activamente: Manuela cambiará su enfoque pedagógico y Eloísa colaborará en la construcción del dispositivo y en su mantenimiento. En cualquier caso, resulta significativo que las tres mujeres protagonistas pertenezcan al grupo de los comprometidos ya sea por evolución personal o por naturaleza.

CS. III. Estructura

La novela se compone de ocho capítulos integrados por un número variable y, en general, decreciente de secuencias. Cada secuencia se señala tipográficamente con mayúsculas o cursivas. Las secuencias encabezadas con mayúsculas se corresponden con un

narrador externo que suele identificarse con la voz de algún personaje principal que protagoniza la acción. Las cursivas señalan secuencias de diversas modalidades discursivas: cartas entre los personajes, “comunicados” de la Asamblea o fragmentos del diario de Manuela.

El índice que aparece al final de la novela incluye no solo los capítulos, sino el encabezamiento de cada una de las secuencias que lo componen, de manera que formalmente las secuencias adquieren un rango de mayor importancia. Este sencillo procedimiento consiste en incluir las indicaciones tipográficas. A modo de ejemplo, la última parte, la octava, se enuncia así en el índice: “*Susana*, 301. YO ROMPÍ LOS TUBOS, 305. *Félix a Mauricio*, 309. ELOÍSA BUSCÓ, 314. *Cuaderno de Manuela*, 317. *Goyo a Susana*, 323. *Comunicado 8: yo no me muero*, 326. *Enrique a Susana*, 333”. (LPB, Índice).

De esta manera observamos que la primera secuencia se corresponde con la voz narrativa de Susana. A continuación, el narrador omnisciente reproduce un diálogo entre Enrique y Eloísa y por eso aparece la primera persona. El resto de secuencias respetan el mismo esquema y si aparece la cursiva es para indicar la voz narrativa y la modalidad discursiva que se reproduce, el relato convencional, mientras que el narrador omnisciente se señala con la mayúscula. La complejidad inicial del procedimiento narrativo se simplifica gracias al recurso tipográfico que ayuda al lector a integrar los distintos planos diegéticos que cada línea secuencial supone.

La estructura de contrapunto se articula en torno a dos núcleos principales: la familia de clase media y la Asamblea. Cada uno de estos núcleos se asocia con dos modos de concebir el sujeto: como extensión del individuo (la familia) o como superación del mismo en otra forma, el sujeto colectivo (la Asamblea). Las historias que confluyen en torno a la familia tienen como protagonistas a Manuela, Enrique, Susana y Rodrigo. Las historias de los miembros de la Asamblea son las de Susana, Goyo, Eloísa, Félix y Mauricio.

La familia de Manuela y Enrique no es la única representada en la novela. Goyo despierta a la militancia gracias a su hermano. Félix está preocupado por su madre —en paro— y su hermana —una *hikikimori*—. Eloísa tiene una madre y un hermano, además de ser madre de una niña. Sin embargo, es la familia de Manuela, Enrique y sus tres hijos —

Susana, Rodrigo y Marcos— la que simboliza a la clase media y por eso está representada de modo significativo.

Sin embargo, los sucesos que afectan significativamente a la familia de Manuela y Enrique son los que acaban repercutiendo en la Asamblea. Así, la historia del repartidor resulta estimulante y edificante para Susana, quien se siente inspirada para impulsar el proyecto de las microalgas. Mientras que la historia de Rodrigo será el catalizador de la ira de Enrique, quien destrozará uno de los dispositivos instalados por la Asamblea.

Por otra parte, la existencia de la Asamblea, en la que se acabará integrando Manuela, permite a Susana y a su madre un modo de vida colectivo al margen de la familia, que palía su angustia vital. La misma angustia y ansiedad que lleva a Enrique a explotar, presa del pánico, cuando siente amenazada no solo su familia, sino la vida de uno de sus miembros.

CS. III. I. Orden temporal

La historia empieza en la Asamblea, con una primera intervención de Susana incluyendo en su argumentación la historia del repartidor. La anécdota del repartidor señala el inicio del conflicto en las vidas de la familia de Susana, con lo que la historia de la familia empieza *in media res*.

Las historias de los otros personajes de la Asamblea empiezan con la misma: Goyo y Eloísa, Mauricio y Félix son parejas que se afianzan o nacen al calor del proyecto de las microalgas. La historia de la Asamblea se entiende que va más allá de este proyecto. Su historia no incluye un principio —el origen de la formación— y también carece de final porque continúa en otras organizaciones, otros proyectos: “El tiempo de la crisálida ha terminado, ahora los colectivos vivirán” (EPB, 332-333).

El final abierto evidencia que los conflictos planteados no han concluido, persisten, más allá de la ficción, en la realidad: la tensión entre lo privado y lo público, entre familia y Asamblea, entre la clase media y la lucha por abolir los privilegios de clase...Y, aunque la narración acaba con el punto de vista de Enrique y no con el último comunicado de la Asamblea, el resultado final no deja de ser esperanzador porque Enrique entiende la importancia de la labor de Susana y desea sinceramente que tenga éxito, a pesar de su escepticismo: “Queréis que este planeta sirva de veras para vivir. Que Antares os proteja. Yo no sé si puedo” (EPB, 337).

Las anacronías en el conjunto de historias que componen la narración son más bien escasas y sirven para remarcar acontecimientos significativos. La más importante, ya se ha señalado, es la historia del repartidor que aparece al principio de la novela cuando Susana la incluye en su argumentación y también más adelante en la carta de Enrique a Goyo. Al tratarse de la historia que provoca la implosión de Manuela, resulta significativo que el único punto de vista que se escatima es el suyo. La reacción ante la injusticia es la lección que ha aprendido Manuela del repartidor y por eso no necesita revivir la anécdota, sino incorporarla a su quehacer cotidiano.

El resto de las analepsis que aparecen sirven, básicamente, para caracterizar mejor a los personajes y sus relaciones. En el caso de Goyo, la historia de su hermano Nicolás explica su militancia. En el caso de Eloísa, el temor de desatender a su hija explica su ruptura con Goyo.

Las prolepsis se relacionan con las decisiones meditadas que los personajes maduros son conscientes de que afectarán a sus seres queridos. Cuando Manuela decide irse de casa lo escribe en su cuaderno: “La decisión está tomada y se avecina el momento de las explicaciones” (EPB, 79). Más tarde se aclara que ha decidido irse de casa por una temporada sin que su familia sepa dónde estará y por cuánto tiempo.

Cuando Enrique se propone enfrentar a su mujer y a su hija a las contradicciones que él asume como inevitables, y decide poner todas las propiedades de la familia a su nombre, declara: “No, gracias, no pienso cargar con el muerto de contar que no existen los Reyes Magos. Lo que haré será ponerles delante otros Reyes Magos mucho más poderosos que los padres, y a ver qué dicen” (EPB, 192). Esos “Reyes Magos” no se especifican hasta una secuencia posterior donde Enrique reúne a Susana y Manuela y les explica su decisión.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

El ritmo narrativo es bastante ágil. Las numerosas escenas a través de los diálogos en estilo directo le dan un toque teatral en consonancia con ese modo de caracterizar a los personajes ya comentado. Además, la correspondencia entre los protagonistas es un modo de diálogo diferido.

La yuxtaposición de historias favorece mínimas elipsis que se justifican por la estructura de contrapunto. Sin embargo, hay una elipsis que resulta digna de comentario

porque es posible asociarla a un modo menos convencional de concebir la relación amorosa. Cuando Félix y Mauricio se encuentran en la azotea del dispositivo y bajan juntos, la secuencia concluye como sigue: “Luego Mauricio se quedó mirando a Félix: / —Sabes lo que me pasa, ¿no? / —Sí -dijo Félix—. Venga, vámonos” (EPB, 211). El narrador ya ha informado de que Mauricio está enamorado de Félix. El fragmento sugiere que el deseo de Mauricio ha sido detectado y correspondido por Félix. Sin embargo, en la correspondencia que mantienen, no se incluyen referencias amorosas, como si ambos dieran por supuesto que aludir a cuestiones personales en sus cartas fuera privativo del grado de intimidad que presupone la relación erótica.

No siempre el ritmo es tan ágil. Las secuencias de los comunicados son claramente digresivas y también el cuaderno de Manuela propende a la reflexión. No en vano la novela sigue la poética gopeguiana de incentivar un razonamiento dialéctico y argumentativo.

En cuanto a la frecuencia, encontramos dos casos de relatos repetitivos y otros dos de relatos singulativos dignos de comentario. Por una parte, los relatos repetitivos son la historia del repartidor (evocada por Susana, por Enrique y por Manuela) y el traspaso del patrimonio de Enrique a Susana y a Manuela (contada por Susana y después por Manuela). Por otra parte, encontramos dos relatos singulativos: la agresión a Rodrigo y la destrucción del dispositivo.

Los relatos repetitivos inciden especialmente en la familia. El acontecimiento que, a juicio de Enrique, ha desestabilizado a Manuela y que él intenta enmendar con su iniciativa. Forman parte de ese conflicto inicial que es la crisis de Manuela.

En cambio, los relatos singulativos forman parte de la crisis que sacude a Enrique. Incapaz de asimilar la agresión a Rodrigo, Enrique destruye uno de los dispositivos. Con estos relatos se subraya la evolución del personaje y cómo son acontecimientos que inciden básicamente en uno, no en varios.

Los relatos iterativos se identifican con la Asamblea: las reuniones, la construcción de los dispositivos, la acumulación de historias de gente...Las acciones de la Asamblea se identifican no con acontecimientos concretos, sino con un devenir basado en la repetición de acciones mínimas que producen cambios mínimos pero perceptibles. Así, la producción de Spirulina apenas modifica la atmósfera, pero la utilizan para hacer pan y las historias sobre

abusos e injusticias laborales dan una idea a la madre de Félix que le permite encontrar trabajo.

CS. IV. Narrador y narratario/s

La variedad de perspectivas se consigue también a través de la diversidad de narradores: el narrador omnisciente de las secuencias encabezadas por mayúsculas; los narradores internos de las cartas, que se escriben entre ellos de manera que intercambian los papeles y se convierten en narratarios; la narradora protagonista que escribe un diario de manera que ella es la única lectora y se convierte así en narradora-narrataria, y el sujeto colectivo de la Asamblea que emite “comunicados” dirigidos a un público inespecífico.

CS. IV.I. Modo (focalización)

La presencia del punto de vista externo, de la focalización cero, se equilibra con el punto de vista interno de los principales protagonistas, es decir, con la focalización interna variable. Sin embargo, en el caso del narrador omnisciente, focalización cero, no siempre prevalece la focalización heterodiegética, el punto de vista externo. A menudo, el narrador adopta el punto de vista homodiegético, el de uno o varios personajes. De este modo, se logra que el aparente equilibrio entre los puntos de vista interno y externo se rompa, a favor del punto de vista interno.

En cuanto a los casos de focalización interna, ya se ha mencionado que todos los protagonistas —Susana, Goyo, Enrique, Eloísa, Félix, Mauricio, Manuela y la Asamblea— poseen voz propia y punto de vista.

El cuaderno de Manuela se incorpora mediante diez secuencias, lo cual convierte al personaje en una de las indiscutibles protagonistas, ya que su punto de vista es el más representado en la novela. De hecho, la historia arranca con su reacción ante un suceso anecdótico.

Aunque la Asamblea tiene un peso menor que el del cuaderno de Manuela, su punto de vista deviene más constante: los ocho “comunicados” de la Asamblea aparecen en cada uno de los capítulos. En cambio, el resto de los puntos de vista se ven representados de manera más irregular y variable: Goyo protagoniza siete secuencias; Félix, seis; Enrique y Mauricio, cinco; Susana, cuatro, y Eloísa, tres.

Si tenemos en cuenta que, a excepción de Enrique, todos los personajes son miembros de la Asamblea, observamos cómo el punto de vista de esta aparece mayoritariamente representado: a través de algunos de sus miembros (“sujetos individuales”) y no solo como personaje (“sujeto colectivo”).

CS. IV. II. Voz (nivel diegético)

Los dos modos principales de focalización, cero e interna, ofrecen una perspectiva complementaria y completa de la narración. Sin embargo, prevalece la focalización interna como ya se ha comentado. En cambio, el número total de secuencias relatadas mediante la tercera persona es ligeramente superior al de las narradas en primera persona. Es decir, predomina la focalización homodiegética, pero las voces narrativas se equilibran en el discurso.

CS. IV. III. Transgresiones de la focalización

Al aparecer una correspondencia cruzada entre los personajes, los narradores devienen narratarios porque son los destinatarios de sus historias. En el caso de las cartas, Goyo es el personaje que centra la atención de más personajes por ser quien más diversifica sus destinatarios (a la Asamblea, a Eloísa, a Enrique y a Susana). De esta manera, se muestra el protagonismo del personaje y se entiende que Enrique lo haya elegido de interlocutor por parecerle el individuo más representativo de la Asamblea, su adversario simbólico, aunque jamás la mencione.

Los personajes de Eloísa y Mauricio solo interpelan a Goyo y Félix, respectivamente. Para ambos, la participación en la Asamblea está directamente vinculada a su relación de pareja y la Asamblea no figura entre sus destinatarios. En cambio, tanto Susana como Félix y Goyo sí que se dirigen a la Asamblea. En estos casos no cabe denominarlos correos, sino “intervenciones”.

El intercambio de papeles de los personajes, de narradores a narratarios y viceversa, favorece el perspectivismo de la estructura de contrapunto y muestra la narración como una trama constituida mediante un discurso dialógico.

Cuando el narrador deviene narratario, en los casos del cuaderno de Manuela y de las comunicaciones de la Asamblea, se favorece la introspección, el conocimiento de uno mismo.

Por eso, estas son las secuencias en las que domina la digresión. Sin embargo, hay una diferencia entre ambos: el destinatario. El cuaderno de Manuela es un diario personal, pertenece al ámbito de lo privado, a priori solo ella es la destinataria. Los comunicados de la Asamblea están dirigidos a un público amplio, más allá de sus miembros, porque aspira la difusión pública.

CS.V. Modos discursivos

Como se ha señalado, las distintas modalidades discursivas contribuyen a crear vínculos entre los personajes, a imbricar las dos acciones principales de manera que no pueden entenderse por separado. Si la correspondencia entre los personajes es un modo de diálogo diferido más pausado y racional, los comunicados de la Asamblea junto con el cuaderno de Manuela devienen monólogos que permiten el reconocimiento, el examen de la identidad a partir de las ideas. Los monólogos predominan en las intervenciones en la Asamblea y en sus comunicados. En cambio, las reuniones de los asambleístas se presentan mediante diálogos.

A menudo, en muchas secuencias relatadas mediante narrador omnisciente, aparece el punto de vista de los protagonistas. La modalidad discursiva del relato de pensamientos y de palabras personal, pensado, indirecto o libre evidencia estos casos: “Todo a su tiempo, se decía sabiendo que primero debía hablar con Enrique y no de la escritura ni de las acciones. Aunque, por otro lado, ¿no eran ya demasiado mayores para hablar de ‘nosotros’, de ‘nuestra relación’?” (EPB, 221).

Por otra parte, en la familia los diálogos escasean. Los personajes vinculados a la familia buscan interlocutores fuera de esta. Susana se dirige a la Asamblea o a un interlocutor indefinido; Manuela en su diario personal no parece buscar otro interlocutor fuera de sí misma; Enrique, en cambio, se fuerza a buscar el interlocutor que más alejado está de su posición ideológica: Goyo. Probablemente en su discusión racional y argumentada con Goyo busca adquirir suficiente habilidad para persuadir a las mujeres de su familia. De hecho, Enrique es quien fuerza el diálogo en la familia cuando propone cederles el patrimonio en exclusiva a Manuela y Susana.

Enrique se postula como el antagonista de la Asamblea, y elige a Goyo como su portavoz. Incapaz de enfrentarse al sujeto colectivo, interpela solo al individuo. Enrique

pretende “hablar” con Goyo, exponerle su desánimo, su sensación de fracaso porque se siente estafado por haber “invertido” su tiempo, su vida: “Yo he invertido en mi familia, Goyo. Lo digo sin cinismo. He invertido memoria, dinero, cariño y esfuerzo” (EPB, 192). Con estas afirmaciones el personaje no se percibe como un representante del sistema sino, sobre todo, una víctima más.

En cambio, Goyo propone a Enrique someter a discusión el fundamento racional de su discurso pues, a su juicio, “con argumentos la izquierda gana siempre (...). Con argumentos nunca me harás decir que lo mejor es quedarse quieto. Con posiciones, puede que lo consigas. (...) Lo que intentabas todo el tiempo, Enrique, era llevarme a tu posición” (EPB, 261).

También Manuela refuta la argumentación de Enrique, aunque utilizando un procedimiento discursivo retórico: mediante la parodia. Cuando Enrique le cuenta a Manuela su propuesta de poner únicamente a su nombre y al de Susana todo el patrimonio familiar, Manuela acaba leyendo en voz alta el catálogo de una tienda de muebles:

Era consciente de que iba a irritar a Enrique, pero sentía que no me había dejado otro camino. En voz alta he leído: “La calidad de vida no depende de grandes cosas, sino de ese pequeño mundo que llamamos mi casa. Así que vamos a crear juntos un lugar donde puedes desconectar del exterior, ser tú mismo y disfrutar de las personas y las cosas que hacen que te sientas feliz. Ha llegado el momento de vivir en un mundo real: tu casa.” (EPB, 233).

La yuxtaposición de discursos pone en evidencia que considerar que la casa es una metonimia de la familia es una operación discursiva retórica, propia de estrategias publicitarias que confunden deseos con realidad.

Sin embargo, la publicidad como forma de difusión ideológica no se desacredita en la novela. Al contrario, la propuesta de acumular historias para difundirlas parte del principio de que la publicidad es una forma necesaria de difusión, solo que el propósito de la Asamblea no es vender productos, sino divulgar un conocimiento, entendido como arma necesaria en la lucha por la justicia social.

La inserción de hasta nueve historias distintas, una de las cuales es la de Manuela, resulta un procedimiento narrativo más que añade complejidad a la estructura de la narración al introducir niveles diegéticos que se subsumen en el marco de la narración principal.

CS.VI. Espacio y tiempo

A diferencia de novelas anteriores, en las que el tiempo interno y externo se señalaba con precisión, la indeterminación temporal es el rasgo más destacado en este caso.

Son escasas e imprecisas las menciones temporales concretas. Las adhesiones al proyecto de las algas se acumulan en el mes de marzo y esperan poner en marcha el proyecto un mes después de Semana Santa. Eso supone que el proyecto se inició probablemente un mes antes. Teniendo en cuenta que no surgen contratiempos en los plazos, debemos suponer que durante los meses de abril y mayo los dispositivos ya están en marcha. Como el incidente con Rodrigo es posterior y ocurre cuando está en el instituto, suponemos que puede suceder en junio. Así que, a principios de verano podría haber concluido la narración de los sucesos. La duración del relato abarca aproximadamente medio año.

El tiempo externo de la narración alcanza prácticamente el de publicación. Si la novela fue publicada en 2007, al mencionar de uno de los personajes, Félix, “que fue arrestado en 2006” (EPB, 32) se supone que la acción se sitúa alrededor de 2007, como mínimo.

Las referencias históricas reales que permean la novela contribuyen a precisar el marco temporal de la misma. Casi todas estas referencias son acontecimientos políticos que muestran el rechazo ante las injusticias: la activación de una “Plataforma contra el Préstamo de Pago en Bibliotecas” (EPB, 326) surgió como reacción a una ley española aprobada en 2004 y la reacción airada de “un trabajador desesperado de Sintel” que le dio “un golpe al secretario general de Comisiones” (EPB, 210) también fue un hecho real ocurrido durante la celebración de un primero de mayo en el año 2003.

El marco histórico excede al de España, porque el sistema capitalista favorece la corrupción y la reacción popular. Así, se mencionan las revueltas en París en contra de una ley propuesta por Dominique Villepin en marzo de 2006: “Se queman los coches en la periferia parisina pero no pasa nada, más de tres millones se manifiestan en el centro de París contra el contrato del primer empleo pero tampoco pasa nada” (EPB, 22).

También las ocurrencias de Nicolás Sarkozy —ministro y presidente de la República Francesa— sobre la autoridad de los docentes: “¿Has oído lo último de Sarkozy? ‘Quiero

una Francia en la que los alumnos se pongan en pie cuando el profesor entra en clase” (EPB, 219). Esta declaración fue noticia en septiembre del año 2006.

La mención a la guerra de Irak del año 2003 se reseña doblemente en la novela. Por una parte, se menciona como motivo por el que Mauricio empezó a militar. Por otra parte, es un tema de interés para Enrique, quien averigua en sus pesquisas sobre temas militares por internet que alguno de los flagrantes errores cometidos por EE. UU. en esa guerra fue debido a la elección del armamento y que esa elección se debió un “cóctel de incompetencia, coordinación, técnica y negocio” (EPB, 190).

Existe un marco histórico real en el que sucede la ficción narrativa, porque las referencias no explicitan fechas, pero sí apuntan a hechos ciertos y sabidos que el lector debería o podría conocer. El marco temporal apela a un lector informado y preocupado por la actualidad de su tiempo.

A excepción del tiempo que Manuela pasa en Parla o la breve estancia de Goyo en Sevilla por motivos de trabajo, todo lo relatado sucede en Madrid. Sin embargo, la ciudad carece del protagonismo absoluto que tiene en otras novelas. Si no fuera por menciones concretas como la alusión de Félix a que vive “cerca de la estación de metro de Portazgo” (EPB, 48) o que la casa de Enrique y Susana —“una buena casa de la calle Zurbano” (EPB, 20)— está cerca de la calle Bravo Murillo o a que Manuela trabaja en el Instituto Julio Rey Pastor —que podría ser o no el instituto de Madrid con el mismo nombre—.

Lo más relevante es la configuración de los espacios públicos y privados que aparecen. A través de Félix se describe la ciudad: un viaje en metro o la visión desde la azotea de la tahona de quien es capaz de ver un “mar (...) de antenas, anuncios tejados” (EPB, 177). Pero el compromiso activo del personaje le lleva a actos reivindicativos que tienen como objetivo devolver el espacio público a la comunidad: “el mes pasado decidimos liberar un espacio en una facultad de derecho, ocupamos el hall y los pasillos, organizamos una cena popular y talleres: de video, deportivo, de cartelería” (EPB, 46).

Es sintomático que el lugar de la Asamblea no llega a concretarse, se alude a “un salón de actos” (EPB, 21) tan indeterminado que podría referirse a cualquier espacio público municipal de los que suele cederse a asociaciones culturales para eventos señalados. Los miembros de la Asamblea carecen hasta de un local propio. Por eso Goyo ofrece en alguna

ocasión su piso para celebrar reuniones con el pequeño grupo que pon en marcha el dispositivo.

Es un logro ubicar los dispositivos en azoteas: espacios privados cedidos por propietarios afines al colectivo. La azotea donde empiezan esté situada en la propiedad de un panadero que colabora con el grupo. Porque, aunque el supermercado pueda ser el lugar de la explotación laboral, también puede haber pequeños empresarios, como el panadero, interesados en lo colectivo.

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 e inhóspito.

Al empezar la novela, Eloísa vive en una casa con un pequeño jardín que para ella es un lugar “soñado” (EPB, 29). Se supone que también el piso de Enrique y Manuela es amplio. En cambio, Mauricio comparte piso con cuatro estudiantes y su habitación se reduce a “nueve metros cuadrados” (EPB, 60). El contraste entre las viviendas señala la precariedad en la que vive Mauricio: joven estudiante universitario que no dispone de recursos propios. El mismo tipo de vivienda donde se alojará Manuela durante las semanas que pasa en Parla.

La precariedad no solo implica no ser propietario, sino vivir confinado en un espacio minúsculo, carecer de libertad. En el capitalismo, la libertad depende de los recursos económicos de los que se dispone. De ahí que la propuesta de Enrique a Manuela y Susana —las nombra propietarias de todos los bienes familiares— resulte tan incisiva. Renunciar voluntariamente al dinero y a ser propietario de una vivienda espaciosa, renunciar al espacio “propio”, es un dilema que no llega a resolverse narrativamente.

A la imprecisión temporal se suma cierta indefinición espacial. Pese a que el marco espacio-temporal todavía es concreto y real tiende a señalar rasgos que apuntan a la universalidad de la historia.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

VS. I. I. Lo público y lo privado.

Como ya se ha señalado con relación a la estructura, la novela se articula en torno a dos ejes principales: la Asamblea y la familia. Cada uno de esos ejes representa la tensión entre lo privado y lo público: la familia es una extensión del individuo y, por tanto, se circunscribe al ámbito de lo privado; por el contrario, la acción de la Asamblea aspira al bien común del colectivo, tiene una dimensión pública.

Con la estructura de contrapunto las historias se imbrican entre sí, porque no es posible separar lo público de lo privado y viceversa. Así, la historia del repartidor afectará a Manuela, pero servirá de estímulo a Susana para impulsar el proyecto de las microalgas. La conciencia adquirida en su retiro por Manuela le impulsa a un mayor compromiso público que acaba por angustiar a Enrique, quien propone a su mujer y a su hijo asumir la responsabilidad del patrimonio de su familia. La paliza que le dan a Rodrigo se debe a que su conciencia y sentido de la responsabilidad van más allá del instinto de autoprotección. Y la destrucción del dispositivo llevada a cabo por Enrique responde a la desesperación del individuo que siente amenazada su familia.

La imposible separación entre lo privado y lo público que abrumba a Enrique es desmentida también a través del personaje de la Asamblea, cuya existencia desafía a esa dicotomía porque es un sujeto colectivo integrado por seres individuales. Por eso, casi todos los comunicados de la Asamblea reflexionan precisamente sobre su propia naturaleza y discrepan de las creencias populares: “según dice la leyenda, los seres colectivos militantes duramos poco y nos desintegramos por rencillas, por peleas, o bien por dejadez” (EPB, 326). Estos comunicados son discursos que integran formalmente la posibilidad de un encuentro fructífero entre lo privado y lo público, desmintiendo así la idea de clase media, que invoca Enrique, al distinguir entre vida privada y vida pública. En este mismo sentido, apunta Manuela en la Asamblea:

Sólo muy tarde había comprendido la muerte de Sócrates. Él no entregó jamás su criterio, su idea de lo que debía guiar una vida buena, y sin embargo cumplió la ley de la Asamblea [que le condenó a muerte] porque sin ella, sin lo colectivo, no podría existir la posibilidad de ejercer el criterio y vivir justamente. Dijo entonces Manuela que lo que se oponía a lo individual no era lo colectivo, sino lo individualista (EPB, 331).

VS. I. II. La clase media

Enrique encarna los valores de la clase media, que pueden sintetizarse en el credo que le declara a Goyo:

Educar bien a mis hijos, procurar ser amable, defender a los míos, ser un poco hijo de puta cuando así me lo exijan las circunstancias, no interferir en asuntos que estén fuera de mi radio de acción, pagar la menor cantidad posible de impuestos, disfrutar de la vida, evitar la crueldad gratuita. Son mis preceptos. (EPB, 23).

Unos valores que afianzan el sistema, porque el privilegio se basa en “no hacer nada (...) no actuar, no pretender interferir en el rumbo de los acontecimientos” (EPB, 21) y así “pasar inadvertido” (EPB, 284), como el padre de Blancanieves que da título a la novela.

Manuela también es capaz de reconocer los límites:

Yo conozco las líneas invisibles. ¿Quién de los que pertenecemos a la clase media no las conoce? Las amistades adecuadas y las no adecuadas, los temas de conversación adecuados y los no adecuados, las novelas adecuadas y las no adecuadas, los endeudamientos, los delitos, los llantos adecuados y los no adecuados. (EPB, 258).

Las convenciones que rigen la vida de la clase media aspiran a un “aura mediocritas” que Enrique define como “esa boba e insípida placidez de ciertos seres felices de clase media que es, quizá una de las conquistas más valiosas del género humano”. (EPB, 27).

Si un miembro de la clase media toma conciencia de que sus privilegios se fundan en la desigualdad, probablemente se sienta culpable. Es exactamente lo que le ocurre a Manuela cuando el repartidor se presenta en su casa. La toma de conciencia conlleva tomar partido, implica actuar o militar, como hace Susana. Ser de izquierdas y de clase media conlleva contradicciones difíciles de sobrellevar.

VS. I. III. La militancia

La lucha contra el abuso, contra las injusticias del sistema, puede darse individualmente, como hace Rodrigo, como intenta Manuela, pero es en el ámbito colectivo donde se plantea una solución verdaderamente original desde el punto de vista literario. Por dos razones: describe minuciosamente una actuación organizada que implica a un colectivo interesado en llevar a cabo un proyecto ecologista e introduce la voz de ese colectivo como ser pensante, con vida propia.

La organización de la Asamblea es fundamental para su eficiencia y por eso se rige por unas normas que se acuerdan en reuniones y que permiten a su vez diseñar la estructura organizativa para elaborar el proyecto. La descripción de los reglamentos que los miembros de la Asamblea se dan a sí mismos, evidencia cómo no se rechaza en absoluto la posibilidad de regular mediante normas ese sujeto colectivo que es la Asamblea, sino que se contempla como un paso tan necesario como el desarrollo de proyectos que surgen de la misma.

El proyecto de la Spirulina incluye todas las fases preceptivas en la creación de un proyecto científico-tecnológico desde el diseño a su mantenimiento: el informe científico, la descripción técnica de cómo construir el primer dispositivo, los detalles de la financiación e incluso cómo establecer turnos para cuidar del mantenimiento del dispositivo. Las reuniones llevadas a cabo por un pequeño grupo de la Asamblea que asume directamente la responsabilidad del proyecto facilita su instalación. Pero del mantenimiento se ocupa un grupo más amplio que previamente se había comprometido a ello.

La eficiencia organizativa se basa en el compromiso y la planificación. Los atributos habitualmente identificados con las empresas. No en vano, como ser pensante, la Asamblea es capaz de reconocer sus similitudes con una empresa, pero, advierte:

Mi condición de sujeto colectivo no garantiza la bondad, sin embargo sí la facilita. Hay excepciones, por supuesto. Hay personas jurídicas que no son centros públicos de biotecnología ni asociaciones recreativas: son empresas privadas cuyo comportamiento nos hace un flaco favor de imagen. Por más que me duela reconocerlo esas personas jurídicas son de nuestra especie, lo que sucede es que no han evolucionado, el capitalismo se lo ha impedido obligándolas a mantener unas constantes vitales que las desgracian y nos desgracian a los demás. (EPB, 167).

A nivel individual, la militancia no es cuestión de edad: no existe conflicto generacional porque el enfrentamiento ideológico no se plantea entre los padres y la hija, Susana. La madre, Manuela, asume los valores revolucionarios y al final ingresa en la Asamblea. El desengaño de Eloísa no es una cuestión de edad, sino de miedo, y al final lo superará.

En todo caso, si no parece haber una diferencia entre los militantes por razón de edad, sí que parece importar el género. Las protagonistas femeninas que aparecen acaban siendo militantes si no lo han sido siempre. La Asamblea también es un personaje de género

gramatical femenino aunque, significativamente, se piensa “a sí mismo en masculino” (EPB, 13), como si de esa manera pretendiera superar esa arbitraria asignación del género.

En cualquier caso, el coraje, el valor es lo que define a los personajes más comprometidos y por eso no importa edad, ni género, ni siquiera si son o no militantes. Rodrigo no es protagonista, es chico y no es militante y es quien defiende con su cuerpo su idea de lo justo. El valor de Rodrigo tal vez sea temeridad, inconsciencia juvenil, pero no le resta mérito, porque actuar correctamente puede requerir mucha valentía. Manuela decide ponerse a prueba huyendo de su casa, pero es consciente de la diferencia: “Me gustaría tener valor. El valor del sirviente que supo desobedecer a la madrastra y dejó escapar a la joven, llevando el hígado y los pulmones de un jabalí como falsa prueba del crimen” (EPB, 234).

Desde luego la militancia política es de izquierdas. Para Susana “ser de izquierdas es una especie de facultad, como la memoria. Todos la tenemos en estado de latencia” (EPB, 116). Consiste en una conciencia de agravio compartido con muchos más: “si esa facultad interviene el orgullo se generaliza. La persona comprende que la ofensa, el abuso, lo que sea, no se lo están haciendo solo a ella (...); y aflora en ella un valor” (EPB, 116).

En la novela, la militancia se desarrolla en dos ámbitos de actuación: la defensa del medio ambiente y de un trabajo digno.

VS. I. IV. La ecología

La preocupación por el medio ambiente se representa a través del argumento —con el proyecto de las microalgas— y a través de los personajes de formación científica. Susana es estudiante de ingeniería agrónoma; Goyo, ingeniero químico, becario de un programa de doctorado, y Eloísa, ingeniera química y responsable de un departamento de innovación en una empresa petrolera.

Susana manifiesta muy temprano una conciencia activista ecológica. Cuando siendo adolescente acompaña a su padre a comprar un acuario, le reprocha al vendedor que las condiciones de vida de los peces del acuario podían conducirles a la muerte.

Goyo es contratado en la petrolera donde trabaja Eloísa porque le ha interesado su trabajo de doctorado sobre “depuración de gases acoplada a la fijación de CO₂ por microalgas” (EPB, 57). Sin embargo, tanto Eloísa como Goyo son conscientes de que los

biocombustibles agrícolas que están desarrollando la empresa petrolera para la que trabajan no son ninguna solución a la falta de petróleo:

La mayor parte de la materia prima se obtiene del tercer mundo, destruyendo sus bosques y causando daños irreparables a sus suelos solo para conseguir superficie cultivable cuyo producto no va a dar de comer a las personas de esos países, sino a nuestros coches. (...) Tampoco es verdad que no contaminen si se cuentan los bosques primarios que se destruyen por su causa, las emisiones de los plaguicidas y fertilizantes que necesitan, los gases que se generan durante el procesamiento, el refinamiento, etcétera. (EPB, 107-108).

La contradicción de sentirse de izquierdas, pero a la vez colaborar con el sistema — en el trabajo, por ejemplo— provoca descontento y angustia. Eloísa vive su ascenso laboral sin entusiasmo, porque no está segura de “mantener la esquizofrenia” (EPB, 108). Por eso, cuando abandona la empresa por un centro vinculado a la universidad se siente liberada porque puede mitigar la contradicción:

Eloísa había permitido que lo público se entrometiera en su vida privada. Aunque ella impugnaba ese lenguaje. ¿Qué vida privada podía existir al margen del criterio? ¿Quién sería el sujeto llamado Eloísa que actuase en la vida privada si se le despojaba de la capacidad para decir lo que estaba bien y lo que no lo estaba? (EPB, 316).

VS. I. IV. El trabajo

La Asamblea persigue también acabar con los abusos laborales. Precisamente, uno de los objetivos del proyecto de la Spirulina es que los participantes lo hagan en horas de trabajo. Eso es lo que Goyo le cuenta a Eloísa y por eso logra interesarla:”—No, Elo, no hablamos de hacer las cosas por la tarde, en los ratos libres. Se trata de usar nuestro tiempo de trabajo para producir algo que hayamos elegido. (...)/ —¿Quieres que te ayude a hacer eso en horas de trabajo?/ —Sí?”. (EPB, 153).

Las condiciones laborales de explotación del sistema capitalista son vividas por todos los personajes sin excepción. Si acaso solo Manuela, profesora de instituto, parece más libre que el resto por tomarse un permiso sin sueldo sin tener que dar explicaciones y poder incorporarse cuando a ella le conviene.

En el resto de personajes el miedo a perder el trabajo o a no poder conservarlo subyace siempre. De hecho, la historia empieza cuando Carlos Javier es despedido y, en lugar de resignarse o dirigir su acusación al empresario, busca la persona que lo justificó, la que se

quejó: Manuela. La sorprendente reacción de Carlos Javier es la que le permite volver a trabajar porque Enrique, muy molesto y preocupado por Manuela, le ayuda a encontrar otro.

La actitud proactiva de Carlos Javier es la búsqueda por el mundo empresarial. Eso es lo que aprende la madre de Félix de una de las historias que acumulan en la Asamblea y lo utiliza para ser contratada: “En la entrevista no se presentó como la trabajadora luchadora y finalmente despedida de una empresa, sino como alguien que tenía algo que ofrecer. Dijo que ella podía proporcionar información útil para mejorar la planta de embalaje”. (EPB, 311).

Sin embargo, ese tipo de iniciativas tan valoradas por las empresas pueden utilizarse justamente de un modo revolucionario, con la consciencia del militante que solo desea un trabajo remunerado para continuar luchando contra el sistema no porque crea en él, en absoluto. El proyecto de las historias surge de una reunión de la Asamblea, cuando los protagonistas proponen acumular el conocimiento acumulado por los trabajadores sobre todo tipo de deficiencias del sistema observadas en su lugar de trabajo. De esa manera, se dispondría de un saber que puede ser utilizado “para producir impulsos nerviosos. potenciales de acción” (EPB, 237), es decir, para socavar el sistema.

La resignación o la colaboración acrítica con el sistema capitalista no garantiza la estabilidad laboral y solo conduce a la angustia. Enrique sería un claro ejemplo en este sentido, cuando le confiesa a Goyo las dificultades por las que atraviesa en el trabajo:

Me están jodiendo en el trabajo. No es algo que tenga que ver conmigo personalmente, no es que nadie me haya cogido ojeriza. Es la pirámide, son mis años, la buena suerte de los otros. No te diré que he sido más noble que los demás, ni más mezquino. He intrigado como cualquiera. He sacado las garras para defender mi puesto en la pirámide, pero se estrecha y ahora me están jodiendo. Si no logro subir el próximo escalón es posible que acabe por bajar. No me dan lo que necesito. Me asignan clientes que no están a la última ni van a estarlo. Me especializan contra mi voluntad en instrumentos informáticos residuales y así me cierran el campo y los contactos (EPB, 241).

Se percibe en su discurso la huella inequívoca de *Glengarry Glenn Ross* de David Mamet, en la que los protagonistas son víctimas de un sistema que convierte el trabajo en una lucha agónica entre los empleados.

VS. I. VI. El impulso creador

Los protagonistas son narradores y narratarios que requieren de la escritura para explicar y explicarse a sí mismos. Por eso, enviar cartas, escribir un diario, publicar comunicados o recopilar historias vividas por otros son modalidades discursivas que conforman la novela.

La escritura vuelve a ser un modo de reconocimiento —de uno mismo o de otros— y de conocimiento de la realidad. En el primer caso, la escritura puede tener un valor terapéutico, cuando permite una introspección sanadora como el diario de Manuela. En casi todos los demás, el conocimiento compartido es comunicación que permite el vínculo entre las personas —las cartas—, pero sobre todo es una información que tiene un valor estratégico como arma contra el sistema —los comunicados o las historias recopiladas por la Asamblea—.

Manuela llega a la Asamblea tras un proceso de reflexión que se desarrolla a lo largo de la novela. En ese proceso recurre a la escritura íntima, al diario, el “Cuaderno de Manuela” que escribe en cualquier parte.⁹³ La escritura terapéutica, la literatura como ejercicio de introspección se recorre en esas páginas que sirven para explicar qué hace y siente Manuela en su singular exilio interior, y qué consecuencias tiene. Cuando Manuela cree que su proceso de indagación ha finalizado, acudirá a la Asamblea y aportará aire fresco con su experiencia. Por eso, el momento en que Manuela empieza a militar lo relata la propia Asamblea, no el narrador omnisciente, porque implica la integración de lo individual consciente en la inteligencia colectiva que es la Asamblea.

A través de las cartas, los personajes crean o recuperan vínculos o sencillamente se enfrentan dialécticamente. Eloísa y Goyo dan cuenta de cómo se reanuda su historia de amor al plantear sus dudas y deseos a través de las cartas. Mauricio declara a Félix su amor a través de unas cartas que permiten vislumbrar que es correspondido. En cambio, Enrique se dirige a Goyo con el propósito de derrotar dialécticamente a un adversario, creando con él un vínculo basado en el respeto al adversario intelectual. El enfrentamiento ideológico dirimido

⁹³ El personaje de Manuela, su visión terapéutica de la escritura, su “cuaderno”, recuerda a la escritora Carmen Martín Gaité. En *Nubosidad variable* las protagonistas retoman su amistad a partir de cartas, pero también cuadernos que les sirven como método de introspección. La obra póstuma de Martín Gaité se compiló con el título de *Cuadernos de todo*.

mediante la discusión racional no implica hostilidad, sino que también fomenta un vínculo, el reconocimiento del otro.

Las cartas articulan una conversación basada en la meditación, con un tempo mucho más lento. Predomina el sentimiento de afecto en ellas, o, como mínimo, de reconocimiento cordial, porque en la novela las cartas son una forma de diálogo escrito que favorece la comunicación.

Los comunicados y los relatos responden al mismo deseo de difusión del saber. La Asamblea “comunica”, notifica sus pensamientos como el ser vivo que encarna. De hecho, las circulares o comunicados de un grupo de personas se caracterizan por dejar constancia de sus actos -resoluciones, propósitos. Por eso, tiene un propósito divulgativo que comparte con ese conjunto de historias que los miembros de la Asamblea se han propuesto acumular.

Las historias recopiladas componen una base de datos verídicos, fiables, una información privilegiada que no es secreta porque forma parte de la realidad cotidiana de multitud de personas. Al reunirlos con un propósito determinado, se convierte en una fuente útil y necesaria de información. La narración no tiene por qué ser siempre ficción y, en cualquier caso, siempre es un modo de saber, como la escritura.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

VS. II. I. La Spirulina como símbolo de la Asamblea

La identificación de la Asamblea con un organismo vivo, el plancton, facilita que el proyecto de la Spirulina devenga el símbolo de la Asamblea, su materialización. Cuando Enrique destruye el dispositivo, está destruyendo su encarnación material: “Yo no soy una entelequia puesto que Enrique ha necesitado un trozo de baldosa para quebrar parte de lo que he producido” (EPB, 290).

Más allá de la figura retórica, la Asamblea es y no es un organismo vivo: “Yo soy la suma de todos mis miembros y soy otra cosa. Puede que resulte difícil de imaginar, pero no más que el viaje de un sollozo por un cable de teléfono o a través del aire” (EPB, 213). Como tal, puede destruirse, morir: “Están floreciendo mínimas catástrofes y, aunque no soy tan frágil como las algas, me afectan. Porque el ánimo de los seres individuales sí que es frágil, y su desánimo, en cambio, poderoso” (EBP, 289).

Sin embargo, la naturaleza dual de la Asamblea, tal vez porque su potencia reside también en ser símbolo, le permite la pervivencia: “Sin embargo, duramos. Y lo hacemos en contextos preparados para que así no sea. (...). Duramos, y si bien hay rencillas, peleas, abandono y dejadez, no se define al árbol por el movimiento de sus ramas sino por el tronco, la copa y las raíces” (EPB, 327).

VS. II. II. Atributos de la identidad

La identidad se funda en atributos que nos distingue como individuos. A veces, estos atributos sirven para establecer categorías basadas en metáforas, y, por tanto, insuficientes e inexactas. La antítesis metafórica más fructífera es la que utiliza Goyo al dividir a las personas en dos grupos: normales y no normales. Para Goyo, los “no normales” son, sobre todo, víctimas de injusticias y los “normales” son los afortunados que no advierten siquiera su privilegio. Goyo descubre que no es “normal” cuando toma conciencia del esfuerzo cotidiano que realiza su madre al cuidar de su hermano con parálisis cerebral⁹⁴:

Nicolás era normal, lo que no era normal era la vida de mi madre porque seguía dándole la papilla tres veces al día a un niño de seis años, de diez, de dieciocho. Porque seguía cambiándole los pañales y usaba además pañales de tela pues los otros dañaban la piel de mi hermano. Mi madre tiene las espaldas muy anchas, como si fuera nadadora o descargadora en los muelles: es de llevar en brazos a mi hermano. (EPB, 35).

También comenta críticamente el poema del que procede la metáfora sobre “normales” y “no normales”. El poema idealiza el atributo “no normal”, ya que:

Los no normales serían “los que hacen los mundos y los sueños, las ilusiones, las sinfonías, las palabras que nos desbaratan”. Pero mi padre no era Beethoven, ni mi madre, ni yo mismo. No quedaba sitio en esos versos para los no normales que simplemente no teníamos una vida común y corriente. (EPB, 36)

Enrique, que se considera “normal”, propone una característica distinta para los “normales”:

En realidad, si tengo que elegir una característica es esta: no nos gusta generalizar, pensamos que cada uno es cada uno, nos sentimos algo molestos cuando intentan incluirnos en una categoría y soportamos con paciencia

⁹⁴ Se trata de una referencia autobiográfica que se comenta a propósito de la dedicatoria, en el apartado del análisis dedicado a los elementos paratextuales.

deducciones del tipo: como no nos metemos en política, nos gusta el fútbol, o somos individualistas o el mundo, tal como está, nos parece bien. (EPB, 20).

De este modo, se equilibra dialécticamente la metáfora antitética que divide a las personas en dos categorías. Porque ni ser “no normal” te convierte en un genio, como parece deducirse del poema; ni ser “normal” implica que seas individualista. La discusión de ambos personajes evita el maniqueísmo del recurso. Sin embargo, Enrique acaba comparando la militancia con una enfermedad:

Tras la vuelta de Manuela me había entregado con fatalismo a la evidencia de estar en minoría en mi propia familia, (...) el tiempo que durase el increíble sarpullido de militancia que uno creía vencido como esas enfermedades que hoy vuelven, el sarampión, la tuberculosis. (EPB,182).

De este modo, aunque ha rebatido la metáfora de Goyo, arguyendo que utiliza categorías reductoras que no responden a la realidad, acaba empleando una metáfora vejatoria.

Manuela propone una reflexión distinta sobre la identidad que no se basa en categorías, sino en atributos. Así, ser “frívolo”, es un modo de rebajar el ego sin menoscabo de la dignidad. Un atributo que Manuela considera imprescindible:

Cuando tienes ego cualquier cosa te ofende, te distancia. Cuando no tienes ego aguantas el tipo y esperas a ver qué ocurre. Los frívolos se arriesgan; sin ego es más sencillo salirse de la fila, adentrarse en territorios, explorar. No me refiero a la frivolidad de quien se compra quince bolsos sino a una forma de estar en la vida sabiendo que el ego es una capa innecesaria. (EPB, 144).

A Manuela le preocupa que Susana confunda la lealtad a sus principios con un modo de intransigencia sin matices. Cree que es su ego, su falta de frivolidad, lo que le conduce a una inflexibilidad indeseable. Esta idea subyace en otra metáfora que la fija: ser “inmaculado” o ser “puro” es no dejarse “manchar” por el mundo, mantenerse al margen de los otros.

Sin embargo, Susana rebate esta idea al hablar con Eloísa, pues considera que la militancia que practica es lo contrario de ser inflexible o intransigente ya que obliga a la discusión constante, a poner en duda continuamente sus creencias:

Dudar es más que darle vueltas a las cosas. Dudar es cuando esas vueltas pueden tener consecuencias. Yo no estoy aquí por tenerlo todo claro sino

porque dudé, dudé de mi vida. Pero ellos, mis padres, muchos amigos, los articulistas de los periódicos, tanta gente, dicen que quienes dudamos somos precisamente los inflexibles. (EPB, 252).

El diálogo es un modo de asimilar ideas de otros, se opone a la “pureza” que temen tanto Manuela y Eloísa como manifestación de intolerancia o “intransigencia”. De nuevo, se discute un estereotipo acerca de ser de izquierdas: la presunta intolerancia del que se cree en posesión de la verdad. Y este estereotipo se rebate dialécticamente, demostrando que la práctica intelectual que se identifica con la izquierda se basa precisamente en el debate, en la duda constante, en la revisión continua de unas ideas que deben refrendarse con los otros.

VS. II. III. La vida es...

Dos ideas sobre la vida se contraponen mediante metáforas que revelan dos concepciones del mundo. Para Enrique la vida es un producto final, un resultado, “un papel”; en cambio, el narrador propone que la vida es un proceso sin principio ni final, un “intercambio”. Considerar que la vida es un papel obliga al cuidado, suscita miedo al desgaste, a los quiebras que pueden romperla y acabar con ella: “La vida no se vuelve a pensar, (...), la vida era un material sumamente quebradizo, parecido a una hoja seca, no se podía andar doblándola y desdoblándola y menos tratar de darle la vuelta como a un guante porque entonces se desmenuzaría”. (EPB, 112).

En cambio, considerar la vida como un espacio abierto, como un proceso inevitable, proporciona una mirada más esperanzada que devuelve también la posibilidad de intervención: “No tenía ninguna sensación de estar escapando pues los lugares cerrados no existían. La vida era intercambio, metabolismo, y cuando el medio estaba dañado, era el medio lo que había que transformar”. (EPB, 317). Por eso, envejecer, madurar, no puede ser encerrarse, dar por acabada la vida antes de que acabe:

Madurar quizá consista en comprender que no es una quien ha de poner la firma al cuadro o cerrar el local y apagar la luz. Y ahora, cuando sé que hay cosas que no voy a terminar nunca, rompo el reloj de arena, hago añicos el bulbo de cristal y mi arena ya no es mía sino parte de una playa. No se trata de liarme la manta a la cabeza. Simplemente continúo. (EPB, 319).

Manuela piensa que lo que no pueda acabar, ya lo acabarán otros, porque una vida humana no acaba en el individuo: “Las personas no terminamos en nosotras mismas. (...) La vida se entrelaza” (EPB, 303).

VS. II. IV. El ojo del pez panóptico

La identificación entre Enrique y los peces de su acuario, permite la metáfora, basada en ese ojo que se le hurta al espectador, porque los peces siempre están de perfil, “recordó por un momento el perfil y el ojo solitario de un pez de compañía.” (EPB, 149-150). Ese otro ojo que no se ve, se identifica con la mirada que Enrique esconde a Manuela y revela su otra mitad, la que desea que todo vuelva a ser como antes, la mirada del sistema vigilante y atento para que no ocurra nada fuera de él:

Mientras hablaba, Enrique receló de sí mismo. No estaba mintiendo, no estaba ocultando nada como tampoco el pez de compañía oculta su otro ojo cuando mira por el acuario. Pero hay otro ojo. Un ojo que aguarda, no sin complacencia, a que Manuela se dé de bruces con la realidad. (EPB, 150)

La anáfora y la personificación con la que se subraya la metáfora —“Un ojo que aguarda (...). Y el ojo desea, (...). El ojo se dice (...). El ojo confía (...). Y entonces el ojo, el otro, acogerá a Manuela con (...) sensación de triunfo (EPB, 150)” — parece aludir al concepto foucaultiano del panóptico⁹⁵.

El dispositivo panóptico ejerce su poder coercitivamente a través de un sistema de vigilancia continuo, basado en dos principios: debe ser “visible e inverificable”. El vigilado se debe sentir permanentemente observado sin saber cuándo se le observa de tal modo que se obligue continuamente a obedecer. La perversión del sistema se personifica a través de ese “ojo” que ejerce su poder en la sombra y que representa al sistema ideológico que suscribe Enrique. Aunque él tiene dos ojos, uno permanece oculto y censura a Manuela, el que se alegraría de su fracaso y de su arrepentimiento. Del mismo modo, el sistema de vigilancia que impone el poder mediante el panóptico logra que los sometidos al sistema actúen voluntariamente según sus dictados, porque la coerción que se ejerce sutilmente es mucho más eficaz.

VS. II. V. Metáforas científicas

⁹⁵ El sometido al poder del dispositivo panóptico, como sería Enrique, es víctima y verdugo: “reproduce por su cuenta las coacciones del poder (...) inscribe en sí mismo la relación de poder en la cual juega simultáneamente los dos papeles; se convierte en el principio de su propio sometimiento.” (Foucault, 1999, pág. 296)

Las metáforas científicas son más numerosas que en novelas anteriores, cosa que se justifica, en parte, por la relevancia del tema ecologista.

Goyo se identifica con un barco que debe tener en cuenta su “ánodo de sacrificio”. El tecnicismo se define como “esa capa de zinc con la que era preciso cubrir el casco del barco para que absorbiese la reacción química y se corroiera en lugar del casco” (EPB, 64). Porque para Goyo “una empresa multinacional era un medio tan agresivo (...) como el mar para la estructura metálica de un barco” (EPB, 64). De este modo, las empresas son el medio en el que los individuos navegan o, sencillamente flotan, es decir, sobreviven artificialmente porque no pertenecen a él.

Manuela se identifica con el concepto “*Ubuntu*”. Se trata de una palabra africana que significa: “soy lo que soy debido a lo que todos somos” (EPB, 67). Manuela cree que “*ubuntu* es lo contrario de brillante” (EPB, 67), porque implica que el talento es el resultado de un contexto. Por otra parte, Manuela cree que su problema es que no sabe quién es porque no acaba de entender quiénes forman parte de ese “somos” y, por eso, razona: “No percibo bien las relaciones entre las cosas, no logro hacer un buen análisis de la situación.” (EPB, 68). El conocimiento de uno mismo, depende siempre de reconocerse en los otros que le rodean.

La idea de que los seres humanos son “conjuntos” no unidades, ni puntos, y que al interactuar entre ellos es muy posible hallar “zonas de intersección”, la desarrolla Goyo al preguntarle a Enrique:

¿Dónde está la intersección? ¿Te tocó a ti estudiar matemática de conjuntos?
 ¿Recuerdas esa zona que pertenecía a los dos conjuntos? Solíamos rellenarla con rayas, como un sombreado indicando que el trozo con forma de caramelo no pertenecía a A ni a B sino a los dos. Entre tú y yo hay una zona de intersección y puede que sea enorme, Enrique. (EPB, 85).

De este modo, al concebir la identidad como “conjunto” —¿de cualidades, de atributos, de vivencias, de vínculos...?— es fácil encontrar la “zona de intersección”, algo en común con el otro. Sobre todo, porque ese conjunto no se define ni delimita.

La metáfora del conjunto aplicado a seres humanos se amplía cuando se identifica no con individuos, sino con grupos, como la clase media: “El problema es que la clase media no es un conjunto cerrado, no contiene su propio límite. Esto no significa que vaya a expandirse sin cesar sino, más bien, que en ella penetra casi todo, porque no está protegida ni cercada ni

puede estarlo”. (EPB, 88). La visión de la clase media como conjunto abierto resulta muy imaginativa para explicar la dificultad que entraña acotar los atributos que la integran. Es un conjunto cuyos límites contienen “poros” por donde circulan “cuerpos extraños” (EPB, 88), de manera que hay individuos que pueden inscribirse o excluirse del conjunto, porque precisamente es la movilidad social lo que lo define.

Las explicaciones científicas pueden enriquecerse con las metáforas que las simplifican y viceversa. La reflexión sobre la existencia del espíritu como una forma de la materia que no es posible percibir, también convierte a esa partícula indetectable en una partícula “fantasma”⁹⁶:

No creo en el espíritu, pero entiendo a las personas que lo buscan. Al fin y al cabo el mundo entero está hecho de los mismos átomos, las personas de los mismos átomos que las rocas y el agua y las estrellas. ¿Por qué no iba a poder haber una película dentro de esos átomos? Una más pequeña que la partícula más pequeña de todas las encontradas hasta ahora, y que eso fuera el espíritu, el motivo por así decir. (EPB, 117).

Al aplicar a conceptos de uso cotidiano una explicación científica, la visión se enriquece. Así, del mismo modo que el resultado de la fotosíntesis es la aparición de la atmósfera, el resultado del trabajo humano también puede ser la creación de algún tipo de atmósfera. Mauricio observa en la analogía la posibilidad de una metáfora que relaciona “el rencor y la lucha política” (EPB, 128) con un trabajo que pueda permitir la vida, como la fotosíntesis.

Los “sujetos frágiles” de cualquier sociedad deben protegerse porque son como las algas, “en extremo dependientes de los aspectos físicos y químicos del medio circundante” (EPB, 130). Precisamente por su vulnerabilidad al medio ambiente, las algas son “bioindicadores de las variaciones ambientales” (EPB, 130) y su salud es indicativa de la calidad medioambiental. Del mismo modo, los seres humanos vulnerables y dependientes de otros, los sujetos frágiles, son indicadores de humanidad:

⁹⁶ La “partícula fantasma” es una metáfora excelente para designar el “bosón de Higgs”. Una partícula postulada en 1964 a partir de las teorías del físico del que recibe el nombre. Se considera demostrada empíricamente su existencia desde 2012.

Con los sujetos frágiles sucede algo parecido: son los primeros en caer y su caída alerta de las variaciones ocurridas en el medio, entre las cuales a menudo sobresale la degradación. Si la sociedad humana logra no destruirse y vivir doscientos años puede que comprenda, como algunas tribus pequeñas comprendieron, la necesidad de proteger a sus sujetos frágiles. (EPB, 130).

La vida es imperfecta: “abierta como los compuestos de carbono, [ya que], eso permite el intercambio” (EPB, 256). Lo perfecto, pues, se opone a la vida porque “la perfección es cerrada, los cristales iónicos son cerrados y están muertos” (EPB, 256). La comparación con la diferencia fundamental entre la estructura química de la materia orgánica e inorgánica se establece con relación a la inevitable imperfección de cualquier sistema social humano por ser formas de organización de seres vivos. Si todos los sistemas son imperfectos, también los contendrán las sociedades revolucionarias. De este modo, incluye en su defensa de la revolución cubana la aceptación de las “imperfecciones”.

La doble perspectiva del planeta Tierra como “grano de arena en el espacio, pero también una bola de hierro de seis mil trillones de toneladas cubierta por la vida” (EPB, 326) se basa en considerar el planeta no solo desde un ámbito astronómico, sino geológico. La realidad puede abordarse desde distintas perspectivas también en el saber científico.

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

Como en novelas anteriores, el título aparece integrado en el discurso narrativo: “El padre de Blancanieves vive con la madrastra, pero nadie lo nombra, nadie habla de él. La madrastra maquina contra Blancanieves, y el padre ¿por qué calla?, ¿por qué no actúa? [...] el padre aguarda en el castillo, mudo. Estaba ahí. Como la inadvertencia”. (EPB, 54-55).

Esa aspiración al bien común es la que se suscribe en LFA, pero en el caso de EPB se centra en el tema principal que da título a la novela: la pasividad como acto moral tan reprobable como el abuso. No es posible una vida “privada” al margen de lo público, no es posible la inacción frente a la injusticia, porque esa pasividad es una forma de acción. La metáfora es diáfana: el padre de Blancanieves es cualquiera que se inhibe ante la injusticia. Naturalmente, el credo de Enrique basado en pasar desapercibido justificaría la figura. La novela cuestiona no solo esta actitud, sino el discurso que la legitima. Los personajes podrían no actuar, no intervenir, sin embargo, no se inhiben. Incluso Enrique es capaz de tener

iniciativas ante determinadas situaciones. Aunque la suya no es exactamente la posición de un padre de Blancanieves que toma conciencia, sino más bien de una madrastra que se siente amenazada. En la novela, el padre de Blancanieves capaz de reaccionar ante la injusticia es una madre: Manuela.

La novela está dedicada a los padres de la autora: Margarita Durán y Luis Ruiz de Gopegui. La dedicatoria y el argumento de la novela tienen un fondo personal inequívoco que la propia autora había desvelado en un artículo publicado dos años antes, “Rompiendo algo”. La referencia autobiográfica real de una hermana⁹⁷ “que murió a los veintisiete años por causa de una minusvalía psíquica fruto de la avaricia de la medicina privada española” (RA, 69) se reconoce en el hermano de Goyo con parálisis cerebral⁹⁸.

No siempre las personas a las que se dedica la novela tienen un vínculo personal tan estrecho o son personajes públicos cuya obra pueda ser conocida por el lector. Es el caso de Tatiana Delgado Plasencia. En cambio, la dedicatoria a su amigo “Ignacio Echevarría, por el uso del criterio” es una defensa clara del conocido crítico literario por ejercer de forma rigurosa e independiente “su criterio”⁹⁹.

Aparecen dos textos como epígrafes: el primero, un fragmento de un artículo de Lacan sobre el vuelo de la abeja, y el segundo, una sentencia de Menotti sobre el fútbol. La contraposición de ambos textos, que ni siquiera aparecen en la misma página, es significativa. El primero pertenece a un reputado psicólogo cuyas teorías han tenido una gran influencia en pensadores contemporáneos como Zizek, quien aplica su método a la comprensión de la sociedad actual. En cambio, el segundo texto procede de las entrevistas a un célebre futbolista argentino, cuya vida y obra es la antítesis de un pensador académico como Lacan.

⁹⁷ A su hermana dedicó Belén Gopegui su primera novela, *La escala de los mapas*, con un escueto “A la memoria de Miriam”.

⁹⁸ El homenaje a los padres se repitió en dos ocasiones: en forma de agradecimiento final en QDNC y mediante una conferencia que fue publicada en 2019: *Ella pisó la luna. Ellos pisaron la luna*. Luis Ruiz de Gopegui fue el ingeniero astrofísico que dirigió el centro que tenía la NASA en España cuando se produjo la llegada a la Luna. En este texto se destaca la figura de la madre, que, a diferencia del padre, no fue un personaje conocido por el público.

⁹⁹ Con “el uso del criterio” alude a la censura denunciada por Echevarría en el *El País*, cuando el periódico no publicó su crítica de *El hijo del acordeonista* de Bernardo Atxaga. El crítico fue respaldado mediante una carta de apoyo firmada por numerosos y conocidos escritores, entre ellos Belén Gopegui, que manifestaron su rechazo a la actuación de la empresa editorial. La carta apareció el 18 de diciembre de 2004. <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/12/20/comunicacion/1103550099.html> (Consultado: 20/4/21)

El texto de Lacan se cuestiona si los animales son capaces de “leer”, entendiendo como tal, la capacidad de interpretar los signos de la realidad. Esta apreciación aplicada a la lectura implica que se trata de una actividad que nos permite interpretar la realidad. E incide en la cuestión biológica de que los seres humanos no somos más que seres vivos que se adaptan al medio reconociendo aquellos signos que permiten su supervivencia.

Por otra parte, la lacónica reflexión de Menotti sobre el fútbol, contiene una metáfora que es posible aplicar al ámbito del mundo laboral: “El jugador de fútbol debe entender esto que es básico para su vida: para qué juega y para quién juega. Es lo que debe preguntarse y responderse” (EPB, 10). La reflexión procede y es fundamental para establecer un criterio de conducta como el que busca Manuela: ¿el trabajador...para qué trabaja y para quién trabaja? De este modo, se reseña cómo las preguntas o las reflexiones interesantes no tienen por qué provenir solo de aquellos que ostentan la autoridad intelectual, sino que proceden de cualquier persona que se plantee lo fundamental con simplicidad.

Cada uno de los epígrafes señala las claves interpretativas de la novela: la lectura debe servir para reconocer e interpretar la realidad y aprender a distinguir qué signos de la realidad son relevantes —para qué y para quién trabaja— es lo fundamental.

Por segunda vez en la narrativa de la autora aparece un índice al final de la novela. En esta ocasión resulta muy esclarecedor porque permite identificar cada una de las secuencias narrativas que componen los ocho capítulos que la integran al reproducir el primer enunciado de cada una y mantener la tipografía que las distingue. Las secuencias en primera persona se señalan tipográficamente con la letra cursiva. Las que identifican las cartas, aparecen en cursiva e indican remitente y destinatario, por ejemplo: “Enrique a Goyo, 89”. Las secuencias del “Cuaderno de Manuela” que corresponden al dietario de la protagonista, también se señalan mediante cursiva. Lo mismo sucede con cada uno de los “comunicados” de la Asamblea, que aparecen numerados y que incluyen un pequeño subtítulo, por ejemplo: “Comunicado 8: yo no me muero, 326”. En cambio, las secuencias narradas por un narrador externo utilizan las mayúsculas y reproducen la primera frase de la secuencia que aparece, también en mayúsculas, en la novela.

Al identificar cada una de las secuencias en el índice, se permite una lectura fragmentaria, al estilo de la *Rayuela* de Cortázar, centrada solo en una de las líneas diegéticas

esbozadas. Por ejemplo, es posible seleccionar solo los comunicados de la Asamblea y reconocer así su evolución como personaje, o centrarse únicamente en las relaciones entre ellos a partir de las secuencias que reproducen el epistolario, o bien leer solo el cuaderno de Manuela como si fuera un relato autobiográfico, en la línea de Simone Weill, a quien Manuela imita.

En la contraportada se reproduce la misma cita de Bertolt Brecht que incluye la novela y se comenta: “El público, escribió Bertolt Brecht, es una Asamblea de individuos capaces de transformar el mundo, que reciben un informe sobre el mundo. Esta novela se pregunta qué hacer con los informes que nos llegan de las habitaciones y de los lugares de trabajo”. (EPB, Contraportada)

La alusión a esos “informes” equipara tanto el ámbito privado de “las habitaciones” como el público “de los lugares de trabajo”. La información que es posible poner en común en esa “Asamblea de individuos capaces de transformar el mundo” debe conciliar lo público y lo privado, el trabajo y la familia. E implica una actitud que supere la pasividad de ese padre de Blancanieves que da título a la novela y que encarnaría la clase media: “¿Existe la clase media o es una ficción hermosa y triste? ¿Puede el padre de Blancanieves llevar su ánimo a la altura de su espíritu, sus sentimientos a la altura de su sagacidad?” (EPB, Contraportada).

RP. II. Aspectos architextuales

Los modos discursivos incluidos remiten a géneros diversos reconocibles: el diario personal e íntimo (tono confidencial, ámbito privado), los comunicados de un consorcio y las cartas que pueden ser de amor o de disputa, al modo barroco de las querellas. En este sentido, el formato elegido recuerda al conocido género didáctico de los diálogos renacentistas, una puesta al día indudablemente narrativa y contemporánea, pero de un humanismo genuino, aquí denominado marxismo.

Por otra parte, la acumulación de las historias “verdaderas” (relatos que contienen información ignorada que la Asamblea aspira a compilar) supone la inserción de un género próximo al periodístico, el del reportaje o la crónica:

Alguien dijo que conocía a un médico de un hospital situado en un barrio con abundante emigración. El número de pacientes de su consulta se había

multiplicado por seis. Había pedido a la gerencia del hospital que pusieran un adjunto más, porque no daban abasto. Y la gerencia se lo negaba porque así cuadraba sus cuentas a costa del deterioro. (EPB, 237)

Las narraciones, más allá de las ficciones, contienen una información relevante. Aunque el propósito de la Asamblea pretende desbordar la labor informativa y formativa del periodismo: “Una vez que has contado ciertas cosas no en privado, sino a un grupo que las recoge y clasifica, será más difícil seguir sin hacer nada” (EPB, 239). Además, este tipo de relatos también participa de un enfoque metodológico propio de la investigación sociológica y antropológica: el análisis de los relatos de vida¹⁰⁰. De este modo, las narraciones de hechos reales se convierten en un modo de concienciación que es el resultado de una indagación científica, de un afán por saber la verdad.

La inserción de distintos modos genéricos demuestra el interés por la variedad formal, por una construcción proteica que se vale de distintas posibilidades discursivas para articular un diálogo perpetuo que no se acaba en el contenido, sino que se multiplica en la forma.

RP. III. Referencias intertextuales

Las referencias intertextuales son numerosísimas, como es habitual, y pueden clasificarse en dos grupos: las citas de obras o autores y las menciones explícitas o implícitas. Naturalmente, las citas incorporadas tienen un peso notable en el discurso argumentativo porque funcionan como citas de autoridad. Las menciones explícitas o implícitas forman parte de la estrategia narrativa de intertextualidad porque apela a un lector que puede reconocerlas y busca su complicidad.

Entre las citas, hallamos mencionados los siguientes autores: Roberto Fernández Retamar, Simone Weil, Jerry Mander, Bertolt Brecht, Richard Feynman, Salvador Allende, Raymond Williams y una introducción de una innominada introducción al marxismo. Prevalcen como fuentes de autoridad, los autores marxistas o de izquierdas —Weil, Mander,

¹⁰⁰ Sigo la precisión terminológica que respaldan investigaciones académicas recientes. Así, la investigadora María Gómez Parra cita a Norman Denzin quien “considera necesaria la diferenciación entre ‘life story’ (relato de vida), que designaría la historia de una vida tal como la cuenta la persona que la ha vivido, (...) Mientras que la ‘life history’ (historia de vida) se reservaría para los estudios de casos de una persona determinada, pudiendo incluir otras fuentes o testimonios paralelos” (Gómez Parra, 2019, pág. 13).

Brecht, Allende y Williams—. De manera que el discurso se apoya en fuentes marxistas de reconocido prestigio.

La metáfora que utiliza Goyo para definirse a sí mismo como “no normal” procede de un poema de Roberto Fernández Retamar, “Felices los normales”, que se reproduce íntegramente porque Goyo configura su identidad a partir de esa imagen.

La resolución de Simone Weil de vivir como una obrera (EPB, 93) inspira a Manuela para dedicarse a trabajar en una tintorería durante el tiempo que vive en Parla, sin que su familia sepa adónde ha ido. Las reflexiones de Manuela durante este período incluyen citas del *Diario de la fábrica* (EPB, 105) y menciones del *Ensayo sobre la condición obrera* (EPB, 111).

Para definir qué es el público, se recurre a Bertolt Brecht, autor que es un referente en la poética gopeguiana: “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’”. (EPB, 171).

La Asamblea compara la dificultad de comprender cómo funciona un campo electromagnético con la dificultad de comprender que un sujeto colectivo es más que la suma de sus miembros individuales. Esto permite la metáfora científica: un concepto científico sirve para ilustrar un concepto humanístico, mediante citas extensas del físico Richard Feynman que lo ilustran:

Cierto sujeto individual y físico famoso, Richard Feynman, ha dicho: “Se necesita un grado mayor de imaginación para comprender el campo electromagnético que para comprender ángeles invisibles. ¿Por qué? Porque para hacer comprensibles los ángeles invisibles todo lo que tengo que hacer es alterar sus propiedades un poquito —los hago ligeramente visibles y entonces puedo ver las formas de sus alas y sus cuerpos y sus halos—. El problema es que no hay ninguna imagen del campo electromagnético que sea precisa de algún modo”. (EPB, 212).

Manuela comenta la metáfora de las “grandes alamedas” (EPB, 323) —el espacio donde puede germinar “un hombre libre”, una “sociedad mejor”— que procede del párrafo final del último discurso de Salvador Allende¹⁰¹del que cita fragmentos.

La Asamblea admira a “un ser individual (...) Raymond Williams¹⁰²” (EPB, 327), crítico y teórico literario marxista, de quien cita dos largos párrafos sobre la presión del capitalismo en la organización de la vida cotidiana.

En cuanto a las menciones explícitas de obras concretas, las referencias pueden dividirse entre literarias y fílmicas. Entre las literarias se cita a: Miguel Hernández, Jorge Riechmann, Balbis Friis-Baastad, Piasecki, Boris Pasternak y Auden, Fried y César Vallejo.

Enrique cita una lectura de juventud: *Nadie se salva* de Piasecki (EPB, 240). Goyo recuerda el argumento del libro *¡No os llevéis a Teddy!* (EPB, 197), de Balbis Friis-Baastad, cuando rememora su infancia junto a su hermano discapacitado. También cita explícitamente al protagonista de la novela de Boris Pasternak, *Doctor Zhivago*, (EPB, 263) como referente tópico sobre el comunismo soviético.

Entre los poetas aparecen: Hernández, Riechmann, Auden, Fried y Vallejo. La madre de Goyo subraya los versos: “Vine con un dolor de cuchillada,/ me esperaba un cuchillo a mi venida” (EPB, 37) del poema de Miguel Hernández, “Sino sangriento”. Goyo cita unos versos del poema en prosa “El dios de la tramoya” de Jorge Riechmann (EPB, 139). Un compañero de Manuela le cita unos versos de un poema de Auden sobre envejecer (EPB, 317).

En cuanto a los poemas de Erich Fried y César Vallejo, destacan, en el primer caso, porque no se nombra el autor ni el título del poema, “Es lo que es”, (EPB, 100). Y en el segundo caso, por tratarse de la reelaboración de una cita empleada en la novela anterior. Cuando la Asamblea afirma: “me dirijo a los seres individuales que me componen pero también me dirijo a los seres individuales que podrían llegar a componer la corporación en

¹⁰¹ En uno de los últimos párrafos de su discurso, Allende declara: “Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.” De: https://cadenaser.com/ser/2016/09/10/internacional/1473518204_254363.html

¹⁰² Raymond Williams es un autor citado también en el prólogo de *La conquista del aire*.

marcha” (EPB, 131) remite al poema de César Vallejo que compone el epígrafe de *El lado frío de la almohada*.

Otros, como David Wise, Carlos Fernández Liria y Og Mandino son autores de ensayos o textos no literarios. Enrique menciona los libros de David Wise, *Cassidy's run* y *El gobierno invisible* para demostrar a Susana que se ha documentado sobre las actividades de un amigo suyo (EPB, 69). También se menciona una reflexión sobre “decisiones justas” (EPB, 263) tomada de un libro entre cuyos autores figura Carlos Fernández Liria. Y Enrique utiliza, la terminología de un libro de autoayuda *El vendedor más grande del mundo*, de Og Mandino.

Las referencias a películas aparecen a través de sus títulos o argumentos. Así, Manuela fantasea con tener sexo con un compañero suyo, o bien “intensas conversaciones sobre Peter Greenaway y *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante*” (EPB, 78). También compara el locutorio de Parla con la estética de la conocida película de ciencia ficción, *Blade Runner*: “No es que sea un sitio sórdido, es otra cosa. Si existe la antimateria, debe de estar hecha de lugares así” (EPB, 133). Eloísa ve con su hija una conocida película de fantasía de los años 80, *La princesa prometida* (EPB, 150). Susana menciona una película de los años 90, *De repente, un extraño*, cuando cree que el distanciamiento con su padre lo vuelve “un extraño” (EPB, 206).

La situación insólita con la que se inicia la trama, el empleado que responsabiliza de su despido a la clienta que se quejó de un mal servicio a una empresa, tiene ciertas similitudes con *La víctima* de Saul Bellow. Por otra parte, el “Cuaderno de Manuela” parece un título inspirado en la novela de Julio Cortázar, *Libro de Manuel*. De este modo, las referencias implícitas a obras y autores muy conocidos forman parte de un sustrato, de una tradición, que justifica la peripecia narrativa y la dota de una verosimilitud que no apela a la realidad cotidiana.

También hay referencias continuas a canciones. En estos casos se ilustra la idea de Susana “yo me metí en política por las canciones” (EPB, 113) y se subraya el antecedente literario de la protagonista de su novela siguiente, Martina, en *Deseo de ser punk*. Se mencionan canciones de cantautores como Serrat —“Mediterráneo”— (EPB, 15) y Labordeta —“Somos”— (EPB, 115).

A Silvio Rodríguez se le cita en dos ocasiones: “...y hay que acudir corriendo pues se cae el porvenir, en cualquier selva del mundo, en cualquier calle” (EPB, 113) y “después del tornado de las revoluciones, después de ese barredor de tristeza imprescindible, queda casi todo por hacer.” (EPB, 288). Las letras remiten, respectivamente a “La era está pariendo un corazón” y “Rabo de nube”.

En cuanto a referencias implícitas de otras obras y autores, ya se mencionó en un apartado anterior, *Glengarry Glenn Ross* de David Mamet. Otra novela muy citada es la de Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb*, al comparar la Asamblea con un extraterrestre (EPB, 168, 169 y 287). También se utiliza una metáfora inspirada en el título de la novela de Roald Dahl, *James y el melocotón gigante* (EPB, 118).

Enrique alude al concepto desarrollado por Ulrich Beck, sin mencionar a su autor: “Lo llaman sociedad del riesgo porque una cosa es la esperanza de vida, Goyo, y otra librarse de lo posible, el avión que al despegar estalla, el contagio indebido, la partida defectuosa de alimentos” (EPB, 240).

La Asamblea menciona la revisión del concepto de imperio que proponen Hardt y Negri¹⁰³ en su obra homónima, *Imperio*, al referirse a cómo la globalización ha extendido el capitalismo de manera que no existe ningún espacio, territorio, al margen del mismo:

y resulta que vivir aquí, en Europa, es una onda que se expande hasta las fábricas de México, de Tailandia, de Marruecos (...) porque cuando el excedente no vuelve a quien lo produjo desaparecen los compartimentos, (...) ¿Vivirías aquí, es decir, en cualquier punto de las montañas, las llanuras, las escuelas, las prisiones, las maquilas, las aldeas devastadas del imperio? (EPB, 255).

Por supuesto, aparecen referencias implícitas a películas de los noventa, sobre todo. Cuando Manuela regresa a clase, tras la reprimenda de la jefa de estudios, se identifica con el profesor protagonista de la película *El club de los poetas muertos*, porque se recrea la imagen final de la película:

Entró en clase, cerró la puerta. No se pusieron en pie al verla entrar. Tampoco le hicieron un recibimiento especial, no habían escrito en la pizarra una bella

¹⁰³ Es curioso que una de las últimas obras publicadas por ambos autores se titule *Asamblea* y sea una reflexión sobre “organizaciones políticas libres y espontáneas” como reacción contra el capitalismo.

frase, ningún alumno se levantó para leerle en nombre de todos una cita de Sócrates o un poema de Walt Whitman. (EPB, 222).

En la película, los alumnos despiden al profesor, del que han aprendido la necesidad de desafiar al sistema, recitando unos versos de Walt Whitman. En este caso, Manuela ni recibe, ni espera, semejante reconocimiento por parte de sus alumnos: “ninguno se levantó”. No pretende sustituir una autoridad por otra, porque se identifica con sus alumnos y cree que deben pensar y hacer algo juntos. Por eso, entra en clase diciendo con sorna: “Bueno, parece que esto va a ser más largo de lo que pensaba. He estado hablando con la jefa de estudios y me ha recomendado que nos metamos en política” (EPB, 222).

Cuando Mauricio experimenta su vida como un “cristal roto”, la descripción de su vivencia, en la que “empuja el horizonte” tiene su correlato cinematográfico:

Un día Mauricio empujó el horizonte con el dedo, el cristal se hizo añicos y él lo atravesó. Luego había regresado para seguir haciendo casi las mismas cosas, comprando leche en el mismo sitio, yendo a los mismos cines y bares, viendo casi a los mismos amigos, pero ya no podía dejar de sentir que el cristal estaba roto, que el exterior estaba dentro y había lluvias torrenciales o un viento cortante. (EPB, 229).

El fragmento parece remitir al final de la película *El show de Truman* (1998), de Peter Weir, en la que el protagonista descubre por fin que toda su vida se basa en un simulacro y la única posibilidad de vida genuina es atravesar el decorado que lo envuelve¹⁰⁴. Mauricio llega a tener conciencia de que su vida no es auténtica y “rompe el cristal” de manera que ya nunca puede regresar a su vida fácil anterior. La metáfora remite a la asunción de una conciencia social como una ruptura en la percepción de la realidad que conduce al compromiso.

Cuando se alude a “esa figura tópica de las películas, el ángel inmortal que sin embargo anhela la vida de los hombres y está dispuesto a pagar por ella el precio del dolor y

¹⁰⁴ El protagonista de la película no sabe que es el protagonista de una serie de televisión que ha retransmitido en directo toda su vida desde que nace. Su padre, el guionista y productor de la serie, ha creado un mundo perfecto para él, hasta que un día, Truman sospecha la verdad y emprende un viaje que le lleva a superar los límites de su mundo y topa con el final del decorado que lo rodea. El final del decorado es ese cristal de la pantalla del televisor en el que su vida está confinada.

El concepto de “simulacro” de Baudrillard anida en el fondo de la metáfora. Se basa en que en la sociedad de consumo no es posible distinguir la realidad de su simulacro o imitación.

la mortalidad” (EPB, 287), por más que se trate de una figura tópica, es inevitable pensar en la película de Wim Wenders, *Tan lejos, tan cerca*. O cuando se mencionan “esos ángeles de las comedias en blanco y negro” (EPB, 332) la referencia amable del contexto permite pensar de inmediato en la película de Frank Capra, *¡Qué bello es vivir!*

Por último, creemos encontrar reminiscencias intertextuales en el alegato final de Enrique cuando declara:

Defenderé mi burbuja dentro de esta vida y, es curioso no la defenderé de los fuertes, de los que han roto el convenio y ya no disimulan cuando matan, destruyen, roban y mienten a gran escala. (...) No les importa nada mi burbuja. Ahora estoy solo, Susana. A ellos no les importo y de vosotros tengo que defenderme. (EPB, 336).

La “burbuja” de Enrique es su casa, como extensión de su familia. Aunque, más allá de la familia, esté dispuesto a defenderla contra ellos. No es difícil ver la inversión paródica del conocido poema vasco de Gabriel Aresti, “La casa de mi padre”.

Y un guiño final a la realidad que se encarna en la ficción. Cuando Enrique fabula con temor si Susana milita en grupos peligrosos de izquierda, se pregunta: “¿grupillos radicales?, ¿comunistas en acción?, ¿ecologistas en acción?” (EPB, 259). De este modo, se incorpora en el discurso el nombre de una organización real, Ecologistas en Acción, con la cual colabora activamente la autora.

3.7. Deseo de ser punk.

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

Martina tiene 16 años y estudia en un instituto. El día 4 de noviembre asiste al funeral de Lucas, el padre de su amiga Vera, por el que sentía un gran afecto. Al día siguiente, decide que no va a aprobar los exámenes. Sus padres le reprochan sus malas notas cuando se enteran. El viernes por la tarde, Martina pasa fuera de casa todo el tiempo que puede: deambulando por las calles, en la biblioteca, en una conferencia. El sábado va a buscar a su amiga Vera y están juntas por la mañana. Al volver a casa, discute con sus padres y se marcha otra vez. Le entran ganas de escuchar un disco que le recomendó un amigo. Va a una tienda de vinilos y pide que se lo pongan. Al cerrar la tienda, los dependientes la convidan a cenar con ellos unos bocadillos y hablan de música rock. Cuando se despide de ellos, Martina llama por teléfono a un chico de su clase que le gusta porque necesita hablar con él y Adrián la convida a ir a su casa.

Martina y Adrián pasan la semana juntos. Adrián se marcha de vacaciones a su pueblo. El padre de Martina ha sido despedido del trabajo y pasa todo el tiempo en casa. Vera la llama para ir a una fiesta y después se van las dos a casa de su padre. Estando allí, se presenta Jimena, una amiga de Lucas, que ignoraba lo que le había pasado. Jimena las invita a cenar unos bocadillos y luego a ir con ella a un bar a tomar algo. Hablan de Lucas y de la música que le gustaba. Al día siguiente, Martina decide actuar subversivamente. Habla con su padre sobre cómo se inició la revolución de los claveles. Convince a los chicos de la tienda de vinilos para que le dejen repartir discos y llevarlos a un programa de radio, con la excusa de ver cómo funciona una emisora. Poco después, el hermano de Martina, Émil, llama a su casa para explicar que está en apuros porque es el responsable de un accidente de coche. El padre de Martina se hace cargo inmediatamente de la situación y sale para ayudarlo. Poco después, Martina acude a recoger el disco de la tienda y lo lleva a la emisora. Amenaza al locutor con suicidarse clavándose un cristal si no pone la canción que ella le entrega para que la emita a todo volumen. Acaba clavándose el cristal porque pierde la conciencia. Escribe toda la historia en un cuaderno para que la lea Adrián.

CS. II. Personajes

La protagonista es una adolescente, Martina, que al afrontar la dolorosa pérdida de un ser querido tiene una profunda crisis. En Martina se conjugan, pues, dos situaciones vitales que explican la intensidad emocional con la que vive: la adolescencia y el duelo por la pérdida. Ambas situaciones se reflejan en los temas y en el tratamiento de los personajes que los encarnan.

Como adolescente, Martina encarna un típico conflicto generacional. En la primera parte, los adultos constituyen el grupo que representa un sistema absurdo que ella no comparte. La única excepción clara es el padre de Vera, Lucas, cuya muerte desata su furia. Se enfrenta a sus padres, a una profesora de universidad que da una conferencia... Pero la experiencia y el conocimiento adquirido la ayuda a canalizar su rabia. En la segunda parte, se reconcilia con sus padres, conoce a Jimena e incluso cuenta con la comprensión del locutor al que amenaza con suicidarse. Martina aprende a reconocer que su lucha va más allá de la tónica rebeldía de hijos contra padres.

En el grupo de los adultos destaca el padre de Vera como modelo a seguir. Una persona que sobresale por su entrega a los demás, por su capacidad de dar consuelo y afecto, tan sensible como vulnerable:

— Mi padre ayudó a Jime, y a mucha otra gente, a mi madre y a nosotros a veces nos metía en líos, pero también nos ayudó, ¿y él qué? Cuando se derrumbaba, nos dejaba solos. Él no tenía ninguna forma de resistir los golpes. ¿Por qué no? Me muero de angustia cuando lo pienso.
— Sí, la tenía. Lo que pasa es que recibía muchísimos golpes y, claro, se partió.
(DSP, 127-128).

Martina seguirá su ejemplo cuando trate de consolar a su amiga y también se “partirá”.

Aunque al principio los padres de Martina solo le parecen transmisores y legitimadores de un sistema que detesta, en la segunda parte descubre que también son sus víctimas. El padre ha perdido el trabajo y no desea siquiera intentar reincorporarse al mercado laboral. Sin embargo, intenta tener un código, y le confiesa a Martina: “Aunque no te lo parezca, tu madre y yo no hemos renunciado a una moral de emergencia: algo que llama a no vender determinados principios a pesar del precio que tengas que pagar por ello” (DSP, 149). Cuando el hermano de Martina se encuentre en apuros, Martina descubrirá que, a pesar de lo que ella creía, su padre tiene “actitud”, porque es capaz de sobreponerse a su propio dolor y ayudar a quien lo necesita, y por eso le recordará a Johnny Cash.

Los personajes secundarios que pueden considerarse aliados de la protagonista son Vera y Adrián, la amiga y el amante, respectivamente. Ambos tienen un papel fundamental en la construcción de su identidad. El dolor de Vera impulsa en Martina la generosidad con los demás que distinguía a Lucas. Vera le permite a Martina ser Lucas. La ayuda a tener actitud. Por otra parte, Adrián se convierte en el compañero que deviene su interlocutor ideal. Contribuye a conformar su código.

Como en la novela anterior, ningún personaje tiene apellido y en el grupo de los adultos solo tienen nombre propio aquellos con los que Martina puede comunicarse: Lucas (que designa tanto al padre de Vera, como al locutor del programa de radio), Jimena (la amiga de Lucas), Jorge y Deiviz (los dependientes de la tienda), Émil (el hermano de Martina). Es relevante que llegamos a saber que el padre de Martina se llama Juan, y es con su padre con quien consigue hablar finalmente. De este modo, los nombres vuelven a individualizar a los personajes en relación con la narradora y, si carecen de él, es porque su papel se reduce a meros actores de la trama.

Martina, como protagonista de una novela de formación, es un personaje redondo, que evoluciona, mientras que el resto de personajes son secundarios y planos, apenas esbozados, contribuyen a dotar de profundidad psicológica al personaje principal que polariza la acción narrativa.

La caracterización de la protagonista no se configura solo a través de elementos narrativos, sino sobre todo estilísticos, mediante el registro coloquial que la identifica. A pesar de los numerosos coloquialismos y vulgarismos que emplea el personaje, en tanto que narradora, no se recurre nunca al estricto argot juvenil de la época en la que se ambientó la novela, porque de haber elegido un registro tan volátil, la historia perdería su capacidad de ser representativa del espíritu de una época¹⁰⁵.

CS. III. Estructura

La novela está dividida en dos partes. La primera consta de doce capítulos y la segunda de catorce. Cada una de estas partes se anuncia con sendas páginas que indican la

¹⁰⁵ Sin ir más lejos, una novela de la década anterior, como *Historias del Kronen* de J.A. Mañas sí aspiraba a reflejar con fidelidad el argot juvenil de su época. Pero su propósito era muy distinto.

división: “Primera parte” y “Segunda parte”. Ambas partes se dividen por una elipsis que señala con claridad la diferencia entre historia y argumento.

Si bien la historia empieza un 4 de diciembre, el argumento empieza el viernes de la semana siguiente, cuando Martina ya ha hecho los exámenes y ha suspendido. La primera parte relata ese fin de semana, que concluye con el encuentro con Adrián. La elipsis abarca los días siguientes, que Martina y Adrián pasan juntos: “Estuvimos viéndonos toda la semana” (DSP,103). La segunda parte se centra en la continuación de los cinco días siguientes, y vuelve a concluir con una elipsis aún más imprecisa, el tiempo que Martina dedica a la escritura del cuaderno que contiene la historia de la novela.

En ambas partes se reproduce un esquema narrativo paralelo: un acontecimiento doloroso provoca una reacción de la protagonista que le permita superarlo. Si una de las fases del duelo es la ira, en el caso de Martina se convierte en el principal modo de afrontarlo. Sin embargo, la rabia acaba siendo positiva porque permite al personaje crecer. Aunque hay diferencias entre ambas partes.

En la primera parte, el acontecimiento doloroso es la muerte del padre de Vera. La reacción de la protagonista es impulsiva, propia de la adolescente que es: Martina suspende exámenes, discute con sus padres... Aunque también su furia es el estímulo necesario para impulsar la búsqueda de un código, su música. Y en la búsqueda del código encuentra a Adrián.

En la segunda parte, el dolor no se centra solo en la muerte del padre de Vera, es la injusticia de que su padre se haya quedado en paro, de que muera un chico griego en una manifestación... Martina decide “organizar la rabia” (DSP, 11). Como ha hallado su código —su música—, se propone utilizar lo que ha aprendido para dirigir esa furia de un modo más reflexivo. A pesar de lo aparentemente ingenuo de su “atentado musical”, Martina logra captar la atención de mucha gente y, por lo tanto, consigue lo que se propuso.

Así, el dolor se elabora dirigiendo la atención afuera, a los demás. Más allá de la introspección, el descubrimiento de un código que pueda justificar una “actitud” (DSP,161) le lleva al amor, a Adrián. En la segunda parte, el coraje —la actitud— de ser fiel a su código le lleva aún más lejos, a cualquiera, a todos aquellos que puedan comprenderla.

CS. III. I. Orden temporal

En el modo de organizar la historia se aprecia una estructura menos lineal que en otras novelas, en coherencia con la crisis de identidad de Martina. En el primer capítulo ya se anuncia con claridad que la historia no va a coincidir con la trama: “desde hace unos días me he salido de la historia: la de mis padres, la del instituto, la de mi vida; la de lo que se supone que es mi vida, quiero decir” (DSP, 15). La narradora pone el acento en que lo importante son los sucesos acontecidos antes del momento de la enunciación y también que “al salir de la historia” se ha situado fuera de lo narrativamente previsible, de lo convencional y estereotipado.

El hecho de que toda la historia sea un *flashback* remite claramente a *La escala de los mapas*, novela con la que observamos ciertas similitudes. Tanto Martina como Prim escriben su versión de una historia que protagonizan y que dirigen a sus respectivos amantes. La escritura tiene como objetivo primordial explicarse a sí mismos qué ha sucedido, tiene una función de introspección psicológica, de indagación sobre la propia identidad, sobre el ser en el mundo.

No obstante, la diferencia narrativa fundamental entre ambas novelas estriba en sus protagonistas. Prim es un hombre maduro y experimentado, de un escepticismo nihilista que provoca el fracaso amoroso que tanto le aterra, mientras que Martina es una joven inmadura pero que consigue encontrar un código capaz de justificar su existencia. Prim es un individualista sin convicciones, incapaz de amar, y Martina, en cambio, es capaz de sacrificarse por un código que se basa en la preocupación por la justicia, por los demás. De hecho, Martina parece una versión adolescente de Laura Bahía, la protagonista de *El lado frío de la almohada*.

La emotividad desbordada de la protagonista justifica las prolepsis y analepsis que menudean en la trama. Martina rememora o anticipa los hechos, según le sugiera lo que relata, porque su relato escrito persigue reproducir ese inacabado diálogo con Adrián.

El capítulo dos de la primera parte contiene un flashback dentro de otro. El recuerdo del funeral de Lucas, el padre de Vera incluye otra analepsis con la que se caracteriza al personaje del padre de Vera como un ser extraordinariamente sensible y comprensivo y se justifica la reacción de dolor de la protagonista. De este modo, se remarca la importancia de

la muerte de Lucas y se justifica la crisis de la protagonista porque no solo muere el padre de una amiga, sino alguien que para ella es como un mentor, un confidente.

También en la primera parte vuelve a utilizarse la analepsis para presentar un personaje fundamental para la narradora: Adrián. Martina necesita un interlocutor y piensa en Adrián: “Lo que yo quería era alto voltaje, de verdad, (...) Y me acordé de Adri.” (DSP, 81). El recuerdo de cómo Adrián se había dirigido a ella para hablar de música, despierta en Martina un deseo de conocimiento y de comunicación que va más allá del personaje pero que acabará siendo lo que origina su relación.

En la segunda parte, predominan las prolepsis. En el primer capítulo se especifica que el presente de la enunciación dista “cinco días” (DSP, 103) de lo narrado. Y el segundo capítulo contiene una prolepsis aún más significativa: “Sigo sin llamarte. Ojalá lo entiendas cuando te dé el cuaderno entero. Esta mañana me ha costado no decirte que todo va bien, que estoy viva” (DSP, 110).

Pero es justo el principio del último capítulo el que incluye la prolepsis que anticipa claramente el final de la historia:

Lo he hecho. Bueno, puede que lo hayas oído en la radio. No sé si Lucas le habrá dicho a alguien mis demandas, ni qué me pasará cuando salga de aquí. Dicen que me desmayé, me trajeron aquí y ahora le he pedido a mi madre que se fuera a seguir con todo lo de mi hermano porque yo estoy bien, no tiene que preocuparse. Mi madre ha confiado en mí y ha ido un rato, después de dejarme con este cuaderno, mi boli plateado y el móvil (DSP, 178).

Sin embargo, al final del primer capítulo de la primera parte ya se anticipa ese final. A través de la metáfora del vaso roto, Martina expresa el deseo de convertir en físico un daño moral:

Porque si te callas demasiadas cosas, un día estallan o se pudren. Pero si las dices, haces daño. Y a veces mueves la mano y sin querer tiras el vaso y se rompe y hay agua y cristales; dicen que eso es fácil de arreglar con una bayeta y barriendo cristales. Lo que no se arregla es que te gustaría clavarte uno, que saliera sangre y no llorar. (DSP, 21).

El deseo de clavarse un cristal se hace realidad al final. Sin embargo, no es solo la desesperación de no soportar el dolor lo que la empuja, porque Martina consigue convertir su dolor en un arma con la que llamar la atención.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

Ya se ha señalado la importancia de la elipsis que subraya las dos partes de la estructura externa de la trama. Es la que abarca el tiempo pasado con Adrián, evocado a partir de la segunda parte. Es un tiempo de la historia que se omite en coherencia con el planteamiento narrativo, como Adrián ha compartido con ella esos días, no necesita contarle lo que ocurrió. Al omitir la trama, se evidencia la diferencia entre narratario y lector: el narratario ya sabe lo que ocurrió, porque lo vivió con la narradora y forma parte de la intimidad de los amantes. La elipsis que omite el tiempo dedicado a la escritura no es tan relevante porque no incluye acontecimientos que se manifiesten en el presente de la enunciación.

La narración oscila, en general, entre sumarios, escenas y digresiones. El ritmo ágil se corresponde con un claro predominio de sumarios y escenas en los que se relata qué hace Martina o con quién habla. Sin embargo, aparecen capítulos que tienden a lo digresivo porque lo fundamental es el descubrimiento que hace Martina de la música como código y su aplicación de ese conocimiento recién adquirido.

Las digresiones de la protagonista son las propias de una adolescente en el proceso de conformar su identidad. Martina está buscando su “sitio”, su “código” y una “actitud” a través de “su” música. Buena parte de sus reflexiones parten de referencias a canciones y contienen comentarios sobre la letra y la música.

Los diálogos más significativos que se corresponden con escenas no son los que mantiene Martina con sus iguales, su amiga Vera o su novio Adrián, sino con adultos: el padre de Vera, los jóvenes dependientes de la tienda de vinilos, el padre de Martina y el locutor de la emisora. De esta manera, se observa cómo la protagonista crece en su contacto con personas más maduras. Su relación con los adultos se basa un diálogo productivo, que no necesariamente implica discrepancia o enfrentamiento. En cambio, con los personajes de su edad o más jóvenes, los diálogos no implican aprendizaje sino alianza, complicidad, y el afianzamiento de vínculos.

En cuanto a la frecuencia con la que se significan algunos acontecimientos, se da a entender que son relatos iterativos las incursiones de Martina en ascensores de edificios donde no conoce a nadie y las discusiones con sus padres por sus malas notas. Pero, en

general, dominan los relatos singulativos porque la narración se centra en unos pocos días y los acontecimientos son especialmente significativos para la protagonista, que trata de explicar un suceso crucial que podría haber sido trágico: un frustrado intento de suicidio. De hecho, el final es el único relato que podríamos considerar repetitivo, ya que se anticipa varias veces mediante prolepsis.

CS. IV. Narrador y narratario/s

En esta novela, a diferencia de las anteriores, no se multiplican las voces y puntos de vista narrativos, en ese intento de lograr una perspectiva narrativa diversa y complementaria. Es la historia de Martina, y la sabremos a través de ella, así que, aparece la focalización interna fija. Su voz narrativa domina toda la narración. Martina escribe un relato intimista y confidencial que podría ser un diario dirigido a sí misma, pero en su indagación introspectiva descubre el amor. La novela es una carta dirigida a un narratario que se inscribe en la diégesis con la fuerza de ese interlocutor ideal que recrea a veces Martín Gaité en su narrativa y sus artículos.

El uso de la segunda persona desde el inicio de la narración podría resultar ambiguo y llevar a confundir al lector con el narratario. Pero al final del primer capítulo, la narradora ya deja claro que se dirige a un tú integrado en la diégesis como ella misma: “En vez de estudiar, me he puesto a escribirte. No eres un puto personaje inventado, ni eres mi puto amor platónico. Te he encontrado y tú sí tienes música” (DSP, 21).

Al ignorar quién es el narratario, se mantiene cierto suspense en la trama. Hasta el final de la primera parte no se desvela que es Adrián: “Tú no sabes que lo siguiente que hice fue llamarte desde una cabina” (DSP, 97). De este modo, en la primera parte se capta el interés por una información escamoteada deliberadamente, la identidad del narratario.

En la segunda parte, las prolepsis anuncian el acontecimiento fundamental que la narradora va anticipando con progresiva claridad. Por ello, las alusiones a la posibilidad de establecer una comunicación directa con el narratario para informar de inmediato sobre lo ocurrido también son muy relevantes en esta segunda parte: “Ya sé que podría llamarte. O mandarte un mail para que lo veas un día que vayas a un ciber en otro pueblo. La verdad es que de lo que me dan ganas es de subirme a un autobús y aparecer allí. Pero no voy a hacerlo, ¿sabes? Tengo que estar aquí”. (DSP, 103)

En el fondo, Martina asume su condición metafísica de narradora y personaje. Solo puede estar en el texto, “aquí”. Por eso no puede llamarlo, la única comunicación posible entre Martina y Adrián se establece en la narración porque ambos son personajes de una historia.

CS.V. Modos discursivos

El principal modo discursivo es el dialógico. Teniendo en cuenta que la novela es una epístola autobiográfica, es obvia la importancia de ese narratario a quien el narrador le cuenta acontecimientos relevantes de su vida, estableciendo un imposible diálogo que deviene monólogo. Así, toda la novela acaba siendo un monólogo en forma de diálogo truncado, porque falta saber la respuesta de Adrián. Sin embargo, Martina no parece necesitar un interlocutor, sino un oyente atento y, en coherencia con su necesidad de expresión, buscará una emisora para difundir un mensaje-canción que llegue al mayor número posible de oyentes. Martina no desea hablar, desea gritar su rabia por la injusticia, por eso debe ser la única voz narrativa del relato.

De hecho, a pesar de la homogeneidad que imprime al relato un único punto de vista, la inclusión continua de canciones sirve para incluir otras voces, otros discursos en diálogo con el del narrador, en el modo en que propone Bajtin. La intertextualidad implica la inclusión de discursos que Martina elige suscribir, rechazar o comprender. Este procedimiento dota de verosimilitud el planteamiento narrativo. Martina rechaza inicialmente el diálogo con sus padres, con los adultos, pero tampoco su discurso verbal puede ser muy rico, por ser su enunciadora demasiado joven. Es más plausible que recurra a modalidades discursivas como las canciones —textos orales, musicados y emotivos— que a textos escritos, más largos y reflexivos.

En general, los diálogos carecen de la fuerza argumentativa de novelas anteriores. La mayoría sirven para caracterizar a los personajes. En coherencia con el planteamiento narrativo, el tema fundamental de muchos de estos diálogos es la música, en concreto, el rock. El modo discursivo elegido, consiste en citar cantantes, grupos o canciones que sean significativos para quien habla.

La mayor parte de los diálogos se reproducen en estilo directo y forman parte de escenas que acentúan la intensidad emotiva, dramática de lo narrado. La intensidad

emocional con la que Martina vive los hechos que relata requieren de un lenguaje que solo es capaz de encontrar en esas canciones que ella considera que transmiten una verdad no discursiva, la que se basa en el sentimiento. Por eso, los diálogos en estilo directo son la forma discursiva más adecuada para transmitir esa emoción.

CS.VI. Espacio y tiempo

La única referencia temporal que aparece explicitada es la que da inicio a la historia: “Supongo que debes saber qué pasó el 4 de diciembre. Si a partir del 5 empecé a hacerlo todo al revés, será por algo. El 4 de diciembre fui al funeral del padre de una amiga” (DSP, 22). De este modo, se remarca una fecha concreta que permite datar el inicio de la historia y así, el resto de referencias temporales que aparece —“la semana siguiente”, “el sábado”, “el domingo”, “cinco días después— permiten establecer una cronología de sucesos que esclarecen la extensión temporal de la historia —apenas tres semanas—. Sin embargo, no existen referencias temporales explícitas del año en el que se sitúa la acción.

No obstante, como en sus dos novelas anteriores, es posible saber el año de la acción narrativa a través de una referencia histórica real. En este caso, el acontecimiento histórico que permite ubicar la historia en el año 2008 es esa noticia sobre el joven griego muerto en una manifestación: “El caso es que ayer estuve todo el día navegando. Me puse a buscar cosas sobre el chico griego al que mataron hace unos días, Alexandros Grigoropoulos¹⁰⁶” (DSP, 112). Así, la Historia real y concreta se inserta en la historia de un modo sutil, que permite fechar la narración, pero sin ceñirla a un contexto temporal demasiado preciso aunque sí propio del siglo XXI.

El modo en que la tecnología ha afectado a la vida cotidiana se refleja especialmente en el modo de consumo cultural y en los modos de comunicarse. Precisamente, los jóvenes son el sector social que más rápidamente ha incorporado las novedades tecnológicas en su actividad diaria. De hecho, Martina prefiere informarse de la actualidad a través de internet:

Y el periódico es todavía peor que los elfos. Lo escriben muchas personas, pero es como si lo escribiera una sola, un solo tío pesado, barbudito, barrigudo, bien

¹⁰⁶ De hecho, la muerte del adolescente, que desencadenó una auténtica revuelta en Grecia, se ha venido celebrando cada año, como recoge una noticia reciente: <https://www.elsaltodiario.com/atenas/10-anos-del-asesinato-de-alexis-la-chispa-que-puso-en-pie-a-toda-una-generacion> (Consultado: 2/3/21)

vestido, del que no me fío nada. En internet es diferente. Cuando lo leo en la pantalla imagino a un montón de becarios casi de mi edad. Al final son ellos los que escriben, y lo notas. (DSP, 72).

Por eso, es muy significativa la resistencia de Martina a aceptar como una ventaja indiscutible cualquier dispositivo electrónico. Martina tiene un mp3 en el que escucha canciones, pero apenas lo utiliza porque no le gusta:

En el insti hay gente que tiene cinco mil canciones almacenadas. Con dieciséis años, cinco mil canciones. Una música que no se acaba no sé para qué sirve. Ceo que a los cedés les pasa lo mismo. Los pierdes sacas otra copia, los estropeas y no te importa porque ya te descargarás la canción otra vez. (...) Creo que los vinilos son diferentes. Porque son analógicos y la vida es analógica. (DSP, 85).

Es fácil observar que el rechazo a la música digital es, ante todo, un rechazo al consumismo: “cinco mil canciones”, “una música que no se acaba”. La alusión a los cedés, que pueden copiarse y acumularse fácilmente, se debe al mismo motivo. Los vinilos son objetos más singulares, valiosos, que no pueden acumularse, sino que se deben elegir. Esa elección implicará un criterio y por eso Martina los prefiere.

También resulta llamativo que Martina prefiera llamar desde teléfonos públicos. A pesar de tener móvil, elige llamar a Adrián desde una cabina la primera vez que queda con él¹⁰⁷:

Tú no sabes que lo siguiente que hice fue llamarte desde una cabina. Bueno, primero tuve que ir a otro bar más lleno y preguntar si por favor alguien me dejaba un cargador y si en el bar me dejaban enchufarlo, solo dos minutos porque necesitaba ver la agenda. (...) Encontré el tuyo y me fui a una cabina otra vez. Sé que me habrían dejado llamar desde el bar, con el móvil enchufado, pero prefería la cabina. (DSP, 98).

Esta acción trivial, solo una década después, resultará no solo anacrónica, sino prácticamente imposible debido a la escasez de cabinas públicas. Del mismo modo, los vinilos y las tiendas¹⁰⁸ que los vendían prácticamente han desaparecido en la segunda década del siglo XXI.

¹⁰⁷ La situación recuerda a una canción de L. E. Aute que aparece en otra novela, *El lado frío de la almohada*, “Pasaba por aquí”.

¹⁰⁸ Al final de la segunda década de nuestro siglo, los discos de vinilo se están convirtiendo en un producto de consumo elitista.

La indeterminación también alcanza el espacio y contribuye a crear un cronotopo no demasiado específico, como en la novela anterior, *El padre de Blancanieves*. Así, la historia sucede inequívocamente en Madrid. La excursión al Jardín Botánico y la mención de un establecimiento Rodilla —cadena de bares originariamente madrileña— son referencias precisas, porque el centro comercial de El Corte Inglés es un espacio que puede encontrarse en cualquier otra ciudad española más o menos poblada.

El espacio se relaciona intrínsecamente con la indagación de Martina. La protagonista está buscando su “sitio”, su lugar en el mundo, una posición que la ayude a definirse. Pero, a diferencia de Virginia Woolf, ella no busca un espacio de intimidad desde donde emanciparse. Martina no necesita una “habitación propia”, sino un lugar donde encontrarse con sus iguales: un “lokal”¹⁰⁹. Resulta natural que deambule por la ciudad, en busca de ese lugar que no encuentra. Pero, a diferencia de un genuino “flâneur”¹¹⁰, Martina es una “flâneuse” que rechaza las calles de la ciudad por ser un laberinto, ya que “tuerza por donde tuerza nunca [podrá] salir” (DSP, 91), de ahí su afición a meterse en ascensores como si fueran “una salida vertical” (DSP, 91).

La utilización subversiva del espacio va más allá de colarse en edificios privados y pasar el rato subiendo y bajando en un ascensor -como si fuera una atracción de feria cotidiana a la que no se le presta ninguna atención. A Martina y Vera les gusta ir a El Corte Inglés para charlar tranquilamente, sin necesidad de consumir. De este modo, uno de los espacios icónicos del consumismo en España, se convierte en uno de los sitios perfectos para reunirse con alguien sin tener que comprar algo o tomar nada.

Significativamente, a Martina y Vera no les importa pagar por estar en el Jardín Botánico. De este modo, se defiende la necesidad de que existan lugares públicos que los usuarios contribuyan a mantener, frente a los espacios públicos del capitalismo sostenidos por la voracidad consumista de los usuarios e implementados por el afán de lucro de sus propietarios reales.

¹⁰⁹ A las casas vacías recuperadas por el movimiento de ocupación, conocido como movimiento “okupa”, se las conoce como “lokales”.

¹¹⁰ La figura literaria del “flâneur” es la del personaje que deambula por la ciudad, sin propósito, reconociéndose en ella. Walter Benjamin caracteriza al “flâneur” como un “iluminado”, “que no es comprador” y para quien “la ciudad es un laberinto”: <<https://www.circulobellasartes.com/benjamin/termino.php?id=424>>

Por todo esto, Martina cree necesario un lugar para la gente de su edad que no sea un espacio privado sino un espacio público al margen del consumismo. Y, aunque a priori podría ser una biblioteca pública, las bibliotecas tienen el inconveniente fundamental de que en ellas los usuarios están solos¹¹¹. En conclusión, los locales que Martina va a reivindicar en su “atentado” tienen como premisa fundamental la posibilidad de encontrarse con otras personas con las que reunirse o no, lugares que fomenten la creatividad y el intercambio.

Un sitio adonde ir. Si hubiera un sitio, una especie de casa abierta donde en una habitación hubiera gente charlando, y en otra hubiera ordenadores viejos pero que funcionasen para navegar, y en otra gente oyendo música, en otra viendo pelis, en otra se planearan cosas, en otra pudieras estar callada, o a lo mejor tú sola, y así, sería más fácil. (DSP, 80).

La descripción de estos lugares encaja perfectamente con casas vacías habilitadas por el movimiento ocupación: “Los centros sociales okupados son más o menos eso” (DSP, 80). Martina conoce perfectamente estos centros, de manera que se justifica narrativamente su simpatía por el punk —vinculado a este movimiento— de ahí que el código que busca contenga muchos de sus principios. En suma, el cronotopo va más allá de Madrid y 2008, porque tanto los rasgos espaciales como temporales caracterizan básicamente una gran ciudad española o europea a principios del siglo XXI.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

VS. I. I. El dolor como detonante: muerte e injusticia

Al desconsuelo por la pérdida de un ser querido se le suma la conciencia de que existe un dolor innecesario fruto de las desigualdades que genera un sistema injusto. La muerte de Lucas resulta de su incapacidad de aguantar la desolación provocada por su trabajo: “¿Qué es lo que hacía el padre de Vera? Trabajaba en una fundación donde había programas para gente bastante hecha polvo, jóvenes mal de la cabeza, presos que salían de la cárcel y no tenían empleo, familias que no podían mantenerse, cosas así”. (DSP, 76).

¹¹¹ Es significativo que el lugar donde se conocen los protagonistas de *Quédate este día y esta noche conmigo* es una biblioteca. Con lo que hay un cambio respecto a esta visión de la biblioteca como lugar que fomenta la soledad, porque en QDNC sí permite el encuentro con un interlocutor afín.

Las manifestaciones públicas del dolor en una sociedad hedonista e individualista no están bien vistas, causan incomodidad: “Supongo que tú también has visto por la calle gente llorando. (...) Siempre da mal rollo” (DSP, 61). La negación social del dolor forma parte de una cultura que solo acepta el duelo por causas irreparables como la muerte, sin plantearse el daño innecesario -y por eso mismo, intolerable- que provocan la desigualdad y la injusticia del sistema.

El dolor innecesario se oculta sobre todo a los jóvenes, a los niños. La desesperación de quedarse sin trabajo es una forma de sufrimiento injusta que propicia el sistema capitalista. A Martina le ocultan que su padre se ha quedado sin trabajo, y que ese es el motivo real de su falta de paciencia con ella. Cuando Martina lo descubre, es capaz de reconciliarse con su padre, a quien reconoce como un igual, porque también atraviesa por otra fase de duelo.

Desde el ámbito educativo, se establecen procedimientos de evaluación cuyos valores ideológicos revelan una cualidad del sistema: su permanente necesidad de adaptación¹¹². Algo de lo que se burla Marina: “A lo mejor tus padres no tienen nada que ver con los míos, pero igual también les pasa. (...) Los míos siempre tienen que acabar algo. Como si estuvieran toda su puta vida en el tercer trimestre. Como si siguieran necesitando aprobar y sacar buenas notas. Ellos, no nosotros”. (DSP, 36).

El sistema de evaluación académica continúa en el ámbito laboral de un modo más sutil. Cuando al trabajador se le exigen objetivos de productividad se le está evaluando más allá de su esfuerzo y trabajo. No parece descabellado que los padres de Martina sientan continuamente la presión de tener que “sacar buenas notas” y eso lo hagan extensivo a ámbitos distintos al laboral.

Incluso las fiestas forman parte de un aprendizaje que legitima la desigualdad social. Según Martina, en las fiestas solo disfrutan realmente los “superguays”¹¹³ (DSP, 115) que

¹¹² Esa capacidad constante de adaptación es el rasgo básico de las sociedades tardocapitalistas según Zygmunt Bauman, quien acuña la expresión “vida líquida” para definirla.

¹¹³ Precisamente la oposición entre los “superguays” y “los del montón” vertebró el conflicto narrativo de la novela juvenil, *Fuera de la Burbuja*. En ella, el narrador y protagonista reivindica: “Todas las personas hacemos cosas bien, estar en el montón no significa hacerlo todo regular” (FB, 17-18).

necesitan de admiradores, de comparsas, una mayoría que forme parte del montón para así poder destacar:

En las fiestas están los que no fuimos tan felices, (...) para nada se intenta aparentar que la felicidad de los superguays no necesite llevarse por delante nuestros coches baratos y nuestros puestos de fruta. Lo necesita. Porque si el héroe no destrozara ninguna casa, ningún coche, ningún semáforo, si los superguays no te arrojaran sus sonrisas a propósito, apostaría sí, (...) mira lo bien que me lo estoy pasando, entonces no habría héroe ni superguays, sino solo personas que no procurarían que te quedases fuera para así sentirse bien. (DSP, 115-116).

En semejante contexto solo unos pocos pueden ser felices: los que requieren que otros no puedan serlo y dejan “fuera de la fiesta” a la mayoría. El paralelismo con las consecuencias de la desigualdad de clases que genera el capitalismo es muy evidente. El dolor despierta la sensibilidad social de la adolescente y le conduce al descubrimiento de un código ético que encuentra en el punk.

VS. I. II. El código de Martina: punk

El duelo de Martina se desarrolla en una única fase de ira que se desata contra el mundo en el que vive, al que culpa de esa muerte que no puede llorar, porque solo desea golpear a los responsables. Martina siente y reacciona, más que reflexiona. Su dolor se convierte en rabia y su rabia desearía expresarla de forma violenta:

Me dan ganas de quedarme dentro del ascensor, que llame al portero y vengan a sacarme. Me dan ganas de que me sujeten y me empujen y de empujar y dar patadas, quiero pelearme con alguien y por eso creo que me ha gustado AC/DC, porque quiero gritar y hacerme sonido en los altavoces y estrellarme contra los cuerpos y las ventanas y que una parte de mí salga fuera del edificio, del concierto del lugar donde se oye la música y siga avanzando, y llegue a donde están todos los cabrones de mierda que hacen que la vida nos duela a los demás, y les lance muy lejos por los aires.(DSP,93-93).

La rabia como catalizador revolucionario es un presupuesto fundamental del punk. El punk se define como un movimiento nacido de la música “underground” y la contracultura, cuyas características se basan en la “presencia fuera o en contra de las fuerzas del capitalismo y las instituciones que controlan la cultura oficial y de masas” (Ivaylova Dimitrova, 2015, pág. 26). Esa música que Martina necesita encontrar y busca en las canciones es el equivalente al bagaje de lecturas que compone la formación literaria de cualquier escritor.

A pesar de cierta ignorancia derivada de su juventud, la protagonista no carece de criterio y descarta desde el principio cualquier producto comercial. Es obvio que le basta con identificar aquellas canciones o cantantes que ella considera que “tienen actitud” y, por tanto, entre las numerosas canciones que le inspiran hay muchas catalogadas dentro del rock y muy pocas de las etiquetadas como punk.

Y es que el punk, más allá de corriente estética o musical es un movimiento revolucionario que impulsa una práctica social que puede manifestarse tanto en la construcción de espacios propios como en acciones directas. Estos espacios propios “son un punto de encuentro, de desarrollo de proyectos alternativos y sedes de lucha en la comunidad (...) un lugar tomado por el activismo para darle funciones sociales, comunitarias o políticas” (Ivaylova Dimitrova, 2015, pág. 64). Son los locales que Martina cree que necesita la gente de su edad y que considera que el sistema les debe y por eso los reclama.

Por otra parte, las acciones directas se basan en una práctica artística subversiva denominada situacionismo (Ivaylova Dimitrova, 2015, pág. 45) consistente en la creación de situaciones artificiales que alteran la vida cotidiana produciendo una acción política. Estas situaciones suponen un modo de interrupción de lo convencional que más allá del escándalo, atentar contra lo establecido¹¹⁴.

Hasta este momento se trata de cómo es posible desear “ser punk”: basta la herida que provoca la rabia, la sensibilidad social, la clara conciencia de marginación, el no saberse solo y desear compartir con otros ese afán subversivo... Todo ello conduce a querer ser consecuente con un código que se basa en la praxis, en el acto, el DIY : “do it yourself” (hazlo tú mismo).

VS. I. III. Rebeldía feminista

La conformación del código de Martina se basa en el punk, pero también en una clara conciencia feminista que rechaza los roles de género:

Hablan todo el rato de la igualdad, pero a mí bastantes veces me gustaría ser tío, y al revés no pasa tanto. (...) Pero es que hay historias que no están en las leyes, no sé cómo decirlo: me refiero a lo que te pides, ¿sabes? Los tíos se

¹¹⁴ El extrañamiento como recurso artístico es utilizado prolíficamente por Bertolt Brecht, influencia presente en toda la narrativa gopeguiana, como ya se ha venido comentando.

pidieron cosas como consolar o defender y luego se quedaron con esas cosas. ¿Por qué no puede pedírselas cualquier persona, sea lo que sea, según su ánimo o según lo que le haya pasado? Muchos días prefiero consolar y no que me consuelen, defender y no que me defiendan. Prefiero salir en vez de quedarme esperando a que vuelva alguien. (...) No se trata de ser valiente. A lo mejor es incluso al revés. Porque lo que da más miedo es estar esperando y no poder hacer nada. Da mucho más miedo eso que salir a matar dragones. (DSP, 64).

La actitud temeraria, la capacidad de asumir la violencia como arma defensiva, “salir a matar dragones”, no es privativo de los hombres. Martina es consciente de que las mujeres tienen más limitaciones sociales: “además de ser adolescente soy chica, y eso a veces es otra putada” (DSP, 48).

La escritura revela el proceso de formación de una identidad feminista y revolucionaria¹¹⁵ que necesita reconocerse en un otro que es el narratario, Adrián. Escribir permite recrear la realidad desde una distancia que facilita la comprensión: “mientras te escribo estoy viéndome escribirte y no me veo desde la puerta, sino más bien como si estuviera en la casa de arriba y el suelo fuera de cristal” (DSP, 14).

La escritura permite no solo el conocimiento, sino el reconocimiento, la existencia. Es el lugar donde se encuentran Martina y Adrián:

Mira, ahora mismo no estoy contigo, pero estoy contigo. Y no es rollo romántico. Yo no le miento a nadie si digo ahora que estoy contigo. Porque lo estoy. Claro, me dirán que quien no está conmigo eres tú. Eso es verdad solo en parte. Yo no escribiría estas palabras si tú no estuvieras rondando. Escribiría otras. Así que de alguna manera tú sí que estás. (DSP, 51)

Adrián es el “lector ideal” del que habla Umberto Eco, ese “interlocutor” al que apela Martín Gaité. Es el narratario de la narración y el amante de la protagonista.

Martina dice la verdad cuando afirma: “sigo abajo, en el cuaderno, contigo.” (DSP, 14) porque ambos son personajes cuya existencia depende de la diégesis. El afán de contar la historia ha originado la existencia de la narradora y del narratario. La escritura es el espacio

¹¹⁵ La idea de que el duelo puede despertar una conciencia política, la plantea Judith Butler en su obra a partir de reflexiones sobre el 11S. Butler afirma: “Mucha gente piensa que un duelo es algo privado, que nos devuelve a una situación solitaria y que, en este sentido, despolitiza. Pero creo que el duelo permite elaborar en forma compleja el sentido de una comunidad política.” (Butler J. , 2006b, págs. 48-49).

del amor, del encuentro y de la conformación de una identidad. Una identidad adquirida no solo mediante el aprendizaje de un código sino a través de las vivencias relatadas.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

VS. II. I. Lenguaje metafórico

Los principales temas se articulan a partir de unas pocas metáforas básicas y recurrentes en torno a los motivos siguientes: la herida, el sitio, la canción, y el grito.

La historia de Martina empieza con una pérdida, con un trauma. La metáfora del vaso roto que no puede reconstruirse es una imagen que trata de visualizar la herida irreparable y que aparece varias veces al inicio de la novela. Martina piensa en el vaso roto como en el daño que uno puede infligir a otro sin querer: “si te callas demasiadas cosas, un día estallan o se pudren. Pero si las dices, haces daño. Y a veces mueves la mano y sin querer tiras el vaso y se rompe” (DSP, 21).

Aunque cuando se aplica a las personas “rotas” que Lucas intenta ayudar, la metáfora resulta más productiva:

Y, encima, hay veces que las cosas se rompen en siete trozos y vale, las puedes pegar. Pero a veces se rompen en cien o más. ¿Entonces qué haces? Pues lo que él hacía era intentar pegarlas de todas formas. No abandonaba, aunque en el suelo hubiera cuatrocientos¹¹⁶ trozos. Y al final, sin querer, acababa dejando tirada a mucha gente, porque él estaba con el vaso. Que no era un vaso: era una persona. (DSP, 24).

Las personas pueden ser frágiles como el cristal y romperse definitivamente. La dificultad de ayudarlas —puede parecer un esfuerzo baldío— no resta mérito a quien lo intenta; al contrario, demuestra su generosidad, su entrega. Se entiende que Lucas sea un modelo de actitud para Martina.

La narración refiere el proceso de formación de la protagonista: cómo Martina busca su espacio, su “sitio”. Por eso, el “sitio” es un referente recurrente en muchas metáforas que tienen que ver con el descubrimiento. Así, una página web “es un sitio” (DSP, 109). El dolor

¹¹⁶ Es inevitable pensar en la célebre película de Truffaut, *Los cuatrocientos golpes*. La expresión más genuina y coloquial sería decir “mil trozos”, no cuatrocientos. La película de Truffaut también trata de un adolescente que se rebela contra sus padres.

inconsolable es “ese sitio donde nunca nos abrazan” (DSP, 28-29). El cuerpo puede ser un sitio que se descubra con una canción: “Los primeros acordes de ‘Sweet child o’ mine’ son el sitio donde quiero que empiece mi cuerpo cuando vuelvas y me toques” (DSP, 118).

No obstante, la música no es solo un sitio, porque si lo fuera, podría ser solo un refugio, un lugar en el que evadirse: “Algunos creen que la música es un sitio, pero yo creo que no es solo eso.” (DSP, 34).

Martina deberá descubrir su código a través de canciones que sean mucho más que un lugar:

Entrar en una canción tiene que ser como la electricidad: en vez de un sitio, algo que te atraviesa y, mientras lo hace, la atracción hacia unas cosas y la repulsión hacia otras se vuelve muy potente. Tanto que tienes la impresión de estar siendo abducida y ahí estás tú, fuera de órbita, en un sistema planetario nuevo donde importa lo que vibras, deseas blasfemas y sueñas mientras vives esa maldita canción. (DSP, 35).

Más que un sitio, la canción es “electricidad”, un impulso hacia otro “sistema planetario”, una realidad distinta en la que las emociones adquieren otra dimensión.

Las canciones tienen la capacidad de ser “bombas que explotan ordenadamente” (DSP, 154) y por eso Martina cree que puede utilizar una canción para su “atentado musical”. Y eso que el locutor de la emisora le advierte que las canciones también: “Son surcos. Hay que oírlas varias veces. Y cada vez el surco se hace más hondo, y entonces, cuando la oyes, no solo oyes la canción sino las emociones de las veces que la has oído” (DSP, 182).

Cuando Martina insiste al locutor para que ponga la canción le obliga a que suba el volumen. Aunque la canción no sea un “surco” para mucha gente porque tal vez no la hayan escuchado antes, el volumen muy alto llamará su atención y permitirá que sea esa “bomba” con la que Martina comete su “atentado”. El atentado es un “grito”, un modo de alertar a quien lo escucha:

Estaba segura de que oír la canción tendría consecuencias. Para algunas personas. (...) No hacía falta que reaccionasen haciendo todos lo mismo, no creo mucho en los grandes gestos ni en los minutos de silencio. Cada uno que reaccionara en su espacio. Como cuando oímos un grito y unos huyen pero otros se acercan por si hay alguien en peligro. A veces un grito no es un sonido sacado de quicio; ni es levantar la voz con descompostura y vanidad. A veces

un grito es abrir el cajón, sacar una verdad hecha pedazos y ponerla encima de la mesa. (DSP, 155-156).

VS. II. II. Metáforas científicas

El fin de semana es “largo como un istmo (...), una larguísima lengua de tierra entre dos continentes vacíos.” (DSP, 55) de manera que el tiempo se vuelve espacio, pero un espacio “vacío”, porque ha perdido su sentido. Los días laborables son continentes, porque ese espacio es un tiempo aún más vasto, más huero, en definitiva. A Martina le pesa el tiempo porque su desconsuelo le hace experimentar un enorme “vacío” existencial.

El principio físico que rige la presión hidráulica en los vasos comunicantes la aplica Martina a las dificultades de comunicación con sus padres:

Las personas somos recipientes, vale, aunque seguramente no esté tan claro que estemos comunicadas. Ruido hay, solo que, vamos, hablar por el móvil o en persona no suele ser comunicarse. A veces sí que te comunicas. Como yo aquel día con el padre de Vera. Y ahora soy una especie de surtidor queriendo alcanzar un vaso muerto. Difícil, ¿no? Pues a mis padres no se lo parece. Pero si ellos tuvieran que hacerlo, si tuvieran que ponerse al nivel de un vaso alto pero muerto, seguro que les parecería difícil y entenderían que hubiera suspendido todo. (DSP, 68).

Martina se siente desbordada, como en el mecanismo del surtidor en el que “lo que ves es el agua queriendo llegar al nivel de vaso comunicado que está en alguna parte” (DSP,68), siente la presión de tener que conducirse como si no hubiera habido un cambio sustancial en su vida. Y no sabe cómo comunicarse con sus padres porque ellos le parecen distantes e inaccesibles como “un tubo muy alto lleno de agua pero tapado en algún sitio” (DSP, 67).

Lo digital se convierte en una posibilidad infinita de información que es contraria a la capacidad humana, limitada, de la vida y explica el rechazo de Martina a la música digital, porque dificulta la adquisición de un criterio:

Lo digital es intercambiable: cualquier cosa la conviertes en ceros y en unos y la puedes copiar y reproducir hasta el infinito. Pero la vida no la puedes convertir en ceros y en unos. Los ceros y los unos no se mueren, ni siquiera se cansan. (...) Si la música es esa cosa infinita que flota por todas partes, resulta difícil saber cuál es tu música. (DSP, 85).

Los ascensores son “agujeros negros” que permiten a Martina transportarse a universos paralelos:

Pero a veces la calle me da mal rollo, me parece que estoy en un laberinto, que tuerza por donde tuerza nunca podré salir, y pienso en el ascensor como en una salida vertical, o como en un agujero negro. Entrás, subes, bajas, parece que vuelves al mismo sitio, pero no, sales a otro universo donde están las mismas calles de la misma ciudad pero en realidad son otras, porque vas a encontrarte con otras personas y porque te pasarán cosas distintas de las que te habrían pasado si no hubieses cambiado de universo. (DSP, 91).

Es lo que supuestamente podría ocurrir si fuera posible entrar en un agujero negro¹¹⁷, ya que en él se produce una singularidad que consiste en una suspensión de las leyes físicas según la teoría de la relatividad general.

VS. II. III. Recursos retóricos y efecto lírico

Aparecen un par de antítesis interesantes. La primera es la oposición entre condición y audición humana con la que Martina revela distintos criterios de lo específicamente “humano”:

La audición humana es increíble, y mucho mejor que la condición humana, aunque suene parecido. Sobre la condición humana cualquiera dice lo primero que se le viene a la cabeza: que en el fondo todos llevamos un asesino dentro o un héroe o un mediocre o yo qué sé; que en las situaciones de emergencia nos volvemos unos vándalos, o muy generosos, o muy cobardes o valientes o las dos cosas. Que en el fondo lo que tenemos es un pozo sin fondo o solo unos cuantos años de vida. (...) De la audición humana, en cambio, no pueden hablar por hablar. (DSP, 94-95).

Porque la “condición humana” se refiere a la conducta humana según un criterio moral que puede ser subjetivo. En cambio, la “audición humana” se refiere únicamente a nuestra capacidad para reconocer solo una gama de sonidos, de ondas sonoras, de entre las físicamente posibles: “hay un montón de sonidos por ahí. Y si tuviéramos otra constitución podríamos oírlos” (DSP, 95). Lo que nos distingue biológicamente como seres humanos es nuestra capacidad para percibir únicamente una parte de la realidad¹¹⁸. El limitado

¹¹⁷ “Lo que cae a un agujero negro desaparece del universo normal, quedando esencialmente aislado de este. (...) Eso ha dado pie a especulaciones que incluyen una hipotética conexión con un universo paralelo a través del núcleo de esos agujeros negros” (Rodríguez Quintero, 2015, pág. 97).

¹¹⁸ La reflexión acerca de la capacidad interpretativa de los signos en los animales es el tema del primer epígrafe tomado de Lacan que aparece en la novela anterior, *El padre de Blancanieves*.

entendimiento del ser humano es algo que nos iguala y nos diferencia —no todas las personas tienen la misma capacidad de comprensión de la realidad— y es un criterio objetivo, científico, de abordar la realidad humana.

La segunda antítesis es más simple, pero remite a un tema constante en la narrativa gopeguiana: la oposición entre lo público y lo privado. Así, la preferencia que manifiesta Martina por los altavoces frente a los auriculares es un correlato metonímico de la preferencia por lo público frente a lo privado: “Prefiero los altavoces de dos metros por uno. Y que todo se mueva por fuera y por dentro” (DSP, 96).

Otros recursos funcionan estilísticamente por su sencillez. En consonancia con una narradora adolescente, el uso de la ironía, la sinestesia o la comparación no tienen por qué ser muy elaboradas, pero sí pueden ser expresivas, frescas, espontáneas. Así, Martina le “devuelve” irónicamente su nombre a su padre, cuando le replica, llamándole por su nombre. Al contestarle, su padre deja de serlo y se convierte en un igual, Juan. Es un recurso muy efectivo que revela la capacidad retórica de la narradora:

— Martina.

Esto del nombre me mosquea, ¿sabes? Es como una especie de conjuro: miras a alguien y solo dices como se llama. (...) Recojo mi nombre del suelo, y de paso el de mi padre, que también se le ha caído, y se lo doy:

— Juan.

Le sentó fatal. (DSP, 16).

En otras ocasiones, se tiende al lugar común, propio de alguien muy joven. Así, ser asistente social es como ser un socorrista, porque su trabajo consiste en andar “rescatando naufragos” (DSP, 28). También parece propio de una adolescente sensual, la sinestesia con la que describe a su amiga Vera, que tenía “unos ojos preciosos de una especie de azul manzana” (DSP, 128).

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

A diferencia de otras novelas, en las que el título aparece inserto en narración, en este caso es una variación de un verso de Leopoldo María Panero, citado al inicio de la novela. Al cambiar el “piel roja” por “punk” se establece un claro paralelismo entre minorías marginadas e incómodas para el sistema cuya mera existencia los cuestiona.

El título también remite a las reflexiones de Judith Butler sobre el género quien afirma: “el deseo es siempre un deseo de reconocimiento (...) cualquiera de nosotros se constituye como ser social viable únicamente a través de la experiencia del reconocimiento” (Butler J. , 2006a, pág. 14). El deseo de reconocimiento de una identidad subversiva, revolucionaria, conllevan una serie de acciones que culminarán en un acto definitivo: un “atentado”.

Mediante ese “acontecimiento”¹¹⁹, se logra la mirada del otro: el re-conocimiento. Martina necesita que oigan su canción, llegar a un público —aunque sea minoritario— y debe escribir su relato, que requiere ese lector que lo interprete. La mirada del otro es la del interlocutor que escucha, la canción, que lee, la narración, que otorga a la narradora su “ser” revolucionario, punk.

Las dedicatorias no se inscriben en la misma página. La más importante es la que aparece en la primera página: “En memoria de Luis Salarich”. Se trata de un amigo de la autora que inspiró la creación de uno de los protagonistas de la historia de la novela, el padre de Vera¹²⁰. En la página posterior a la dedicatoria se menciona a Román G. Alberte, que lo ayudó con la selección de la música y es el autor de un blog mencionado en la novela: “Throw’em to the lions” (DSP,89). El modo en el que se incluye esta mención parece más un homenaje a modo de agradecimiento: “Sin Román G. Alberte no habría sido posible el sonido de esta historia”¹²¹.

El epígrafe que encabeza la novela es el siguiente: “Sitting Bull ha muerto: no hay tambores que anuncien su llegada a las Grandes Praderas. Deseo de ser piel roja” (DSP, 9). Los indios norteamericanos, exterminados por el imperialismo yanqui, suscitan la simpatía

¹¹⁹ Por acontecimiento, nos referimos al concepto definido sucintamente por Žižek como “el efecto que parece exceder sus causas”. (Žižek, 2014, pág. 17)

¹²⁰ En una entrevista declara: “DSP está dedicado a la memoria de Luis Salarich. El padre de Vera está inspirado en él, en un amigo que murió y que sí, tenía muchos rasgos en común con él, aunque otros procedan de la imaginación, y de proyectar algo parecido a su mirada sobre situaciones que él no vivió”.

[Belén Gopegui: «Carmen Martín Gaité me enseñó a no tener miedo aunque lo tuviera» \(entrenovistas.com\)](#). (Consultado: 19/1/2021)

¹²¹ De hecho, en una entrevista radiofónica, la autora declara: “Hay una dedicatoria a un amigo que murió y después hay algo que en realidad son créditos. Es más, yo lo quería poner en la página de créditos, pero la editorial, como tienen ya sus normas, pues les pareció que quedaba raro que una novela tuviera créditos musicales y está puesto de esta forma. Es alguien que sobre todo me ayudó en la música”.

[El postre: Belén Gopegui - 06/10/09 | RTVE Play](#)
(Consultado: 23/08/2021)

del sujeto lírico del poema “Deseo de ser piel roja” (Panero, 1986, pág. 51). El piel roja es el miembro de una minoría que se resiste a desaparecer, y Sitting Bull, el héroe que lucha contra la asimilación. El poema está estructurado a partir del estribillo que le da título y que funciona como incesante repicar de ese tambor que no anunciará su llegada a las Grandes Praderas. El recurso basado en la repetición anula irónicamente el tema enunciado. En *Deseo de ser punk*, Martina desea emular esa actitud rebelde del punk, porque, aunque parezca una derrota, una lucha perdida, genera una épica inspiradora: la del héroe que no se rindió jamás.

Aparece un escueto índice que señala las dos partes de la novela. Resulta significativo porque no siempre aparece un índice y en esta ocasión, al tratarse de una novela breve, sin elementos metaficcionales significativos, no parece señalar la estructura externa. Es posible que al subrayar las dos partes de la novela se enfatice el modo en el que evoluciona el personaje. En la primera parte Martina encuentra su código, —y un interlocutor con quien compartirlo, Adrián—; en la segunda, decide ser consecuente con su código y aprende que tener “actitud” implica ser firme para poder ayudar a otros —aunque sea asumiendo riesgos absurdos—.

La contraportada contiene el texto más sucinto de los que aparecen en las novelas de Gopegui y subraya que “el punk es un estado de ánimo y herirse no significa dar la razón a los responsables de todo esto sino, al contrario, decir que existen quienes no temen perder algo para poder vivir” (DSP, Contraportada). Con esta novela pues, se da un paso más en la asunción de la política como elemento que integra nuestras vidas, ya que en la novela se indaga en ese paso previo que conduce al activismo, la reacción visceral, emocional que conduce a la acción razonada, consciente, organizada de EPB, por ejemplo.

La mención a Alice Cooper en la contraportada resulta significativa porque en la novela solo se menciona una canción suya: “Hey Stoopid!” bastante subversiva porque pretende advertir al suicida de que “cuando dejas de resistir ellos ganan, cuando te vuelas la cabeza ellos ganan y tú pierdes”. (DSP, 138). La velada alusión al suicidio a través de la mención de un conocido cantante, también incluido dentro del movimiento punk, da en parte la clave de la novela: ser punk es arriesgarte, no temer la muerte y respetar la vida. Martina amenaza con el suicidio, en ningún caso desea suicidarse, pero sí es capaz de apostar su vida para que nadie desee quitársela a sí mismo.

RP. II. Aspectos architextuales

El género narrativo es claramente el de la novela de aprendizaje o *bildungsroman*. Para Lukács, en la novela de aprendizaje “el héroe problemático alcanza la armonía con la realidad concreta y social” (Garrido Domínguez, 1996, pág. 73). Lo cual no significa integrarse armónicamente en un sistema social, sino que puede ser, como en este caso, poner de manifiesto sus grietas.

Entre las novelas de formación que pueden citarse como referentes inequívocos de *Deseo de ser punk* destaca clamorosamente un clásico de nuestra literatura: el *Lazarillo de Tormes*. Aunque nuestra heroína sería la antítesis de un pícaro, comparten el mismo espíritu transgresor y la misma capacidad de constatar las incoherencias de un sistema social injusto. Sin embargo, lo que hereda la novela de Gopegui son precisamente sus rasgos genéricos: ambas son epístolas autobiográficas y de estructura circular. Se observa en esta filiación cierto aire de homenaje retroactivo a nuestro clásico: Lázaro de Tormes es el primer punk de la literatura universal.

Por supuesto, la otra fuente inexcusable está mucho más próxima en el tiempo: *El guardián entre el centeno* de J. D. Salinger que aparece citado hasta en dos ocasiones por la propia Martina. Sin embargo, no parece que el carismático e individualista Holden Caulfield tenga demasiado en común con Martina, quien sí comparte el nombre con Martín Edén, protagonista de la novela homónima de Jack London.

Dejando de lado el género de sus protagonistas, tanto Martina como Martín son personajes que persiguen con ahínco una formación artística que les permitirá adquirir un criterio o código, a raíz del cual la narración concluirá con el suicidio del protagonista, en el caso de Martín Edén, y en forma de tentativa, en el de Martina. La literatura o la música, que permite una mayor comprensión del mundo, acabará destruyendo al protagonista de London, mientras que dotará de fuerza transformadora a la protagonista gopeguiana.

En la novela de formación de la literatura española del último siglo, aparecen muy pocas protagonistas femeninas. Cabe destacar la conocida novela de Carmen Laforet, *Nada*, cuya Andrea comparte con Martina algunas zozobras propias de la edad: la difícil relación con los adultos y la preferencia por sus congéneres, la necesidad de salir de un recinto familiar opresivo y deambular por la calle... Pero entre Andrea y Martina media un abismo ideológico

determinado no por el contexto histórico en el que aparecen ambas narraciones. Martina tiene una clara conciencia feminista que no es posible encontrar en la novela de Laforet.

Si atendemos a la definición de novela de educación o aprendizaje de Luis Beltrán, DSP cumple sobradamente con los rasgos enumerados:

El proceso de formación del personaje moderno se constituye como una serie de momentos: experiencias vitales, (...) la relación con un hombre de bien, diálogos con un maestro o con un sabio, las lecturas, los monólogos en soledad, el surgimiento del amor, la búsqueda de la identidad o del verdadero camino de la vida, (...), etc. (Beltrán Almería, 2021, pág. 201).

La experiencia traumática de perder a alguien querido, los diálogos con personajes cuyo conocimiento —sobre música— le resulta muy valioso, la relación con su padre —“hombre de bien”— de quien aprende a tener una “actitud”, el surgimiento del amor, las canciones —en lugar de las “lecturas”— y la búsqueda de la identidad a través de su búsqueda del código o de un “sitio”, de su propia posición en el mundo.

En cuanto a su formación, se aprecia una evolución en el camino de subversión de Martina. A medida que tiene cada vez más claro su código, es capaz de asumir más riesgos y de mantener una actitud que, más allá de la rebeldía o el desafío, es de absoluto y completo compromiso.

En la primera parte los actos subversivos no dejan de ser formas tópicas de protesta juvenil: sacar malas notas, salir de casa sin permiso de los padres... Aunque se aprecia su deseo de irrumpir en lo cotidiano cuando interviene en la conferencia para mofarse de la conferenciante o desconcierta al señor del ascensor con una pregunta en apariencia absurda. En ambas ocasiones observamos lo que convencionalmente se tipifica como una conducta “impertinente” o “maleducada”: “La señora se metió conmigo, claro. Dijo que esperaba que yo no fuera una muestra del alumnado actual, porque eso querría decir que el sistema educativo atravesaba una grave crisis. Sus fans aplaudieron” (DSP, 44).

Hay notables diferencias entre la interrupción de la conferencia, que no pasa de ser un acto impulsivo, reactivo, y la interrupción de la emisión del programa de radio, que es ya

un acto reflexivo, proactivo. Lo que Zizek considera un “acto auténtico”¹²², en el sentido de provocar un “acontecimiento”, es decir, el acto genuinamente revolucionario.

Convencida de que la violencia puede ser un arma decide utilizarla, pero no contra los otros, sino contra sí misma. Su “atentado terrorista” no desea provocar en los otros un daño directo, sino indirecto, hacerles responsables de su dolor. De un modo paradójico, el intento de suicidio es una representación real de cómo concibe Martina su relación con un mundo injusto y opresivo. El mundo la hiere y es responsable de su dolor, del mismo modo que el mundo es culpable de haber matado a Lucas. La desmesura del gesto tiene algo de patético, del “carácter tragicómico” (Estética de la novela, 2021, pág. 200) que Beltrán Almería considera otro aspecto central de la novela de formación.

RP. III. Referencias intertextuales

Las canciones citadas ponen la música a la novela, su sonido, y permiten una lectura absolutamente distinta a la convencional. Al tener en cuenta las posibilidades tecnológicas de internet, la lectura preferible de esta novela es aquella que permita escuchar las canciones, por ejemplo, mediante una tableta y, desde luego, con acceso a internet. Sin estar dirigida explícitamente a adolescentes, es probable que el proceso de lectura que propone conecte especialmente con un público lector mucho más joven y familiarizado con estas innovaciones tecnológicas. Sin embargo, esta aportación, aparte de novedosa, no es arbitraria, se justifica internamente y de ahí el mérito.

Es posible contabilizar alrededor de cuarenta títulos distintos de canciones citadas por diversos motivos. El corpus seleccionado en la novela descarta las comerciales, la mayoría consideradas del género pop. La crítica de Martina es demoledora con los productos de consumo, porque no merecen ser considerados como “música”:

O sea, desprecio, por ejemplo, a La Oreja de Van Gogh. Pero no les odio, no se lo merecen, ¿sabes?: “Mi corazón lleno de pena, y yo una muñeca de trapo”, puagh, es una estupidez, babosa, me imagino a cualquiera oyéndolo mientras espera con el carro rebosante de yogures, detergente y jamón york en la cola del supermercado. Mi corazón, saco los yogures, lleno de pena, cojo el

¹²² Zizek distingue entre el auténtico acto como “la paradoja de un movimiento real que cambia (retroactivamente) las propias coordenadas virtuales “trascendentales” del ser de su agente”. (Zizek, 2011, pág. 324).

detergente, y yo una muñeca de trapo, saco la cartera. En realidad no es música. (DSP, 14).

La yuxtaposición de acciones y letra de la canción en el contexto de la compra en un supermercado resulta más que elocuente. Este tipo de canciones son equivalentes a otros productos de consumo cotidiano —“yogures, detergente y jamón york”—.

En cambio, el resto de canciones comentadas por la narradora reflejan su criterio y su evolución. Así, para Martina hay canciones “blandas” (DSP, 35) que se oponen a las que “te atraviesa[n] el cuerpo de parte a parte” (DSP, 14). Canciones “blandas” son aquellas que plantean situaciones tópicas como la de “I learned the truth at seventeen” (DSP, 35), o que son “mentirosas” como “Aunque tú no lo sepas” (DSP, 52), porque en ella se plantea el amor platónico como una opción deseable.

Martina no se ha formado aún un criterio propio, pero es capaz de discernir los grupos que le “caen bien sin ser [su] música” (DSP,51). Así, muchos de los grupos y canciones que le gustan a Vera o a ella misma formarían parte del primer grupo: Extremoduro, Reincidentes, Fe de ratas, Leño, Foo Fighters, Offspring, Green Day, The Killers, Red Hot Chili Peppers, Stones, Artic Monkeys, Belle and Sebastian... De hecho, en el Jardín Botánico, las chicas cantarán y bailarán una canción de Foo Fighters, “Keep you in the dark, you know they all pretend” (DSP, 69). La atracción por el rock y el punk es clarísima.

Pero son los chicos de la tienda quienes se convierten en sus mentores al dejarle escuchar a todo volumen de AC/DC (DSP,83). Ellos le hablan y recomiendan no solo AC/DC, sino a Guns N’Roses. De hecho, la excusa de Martina para llamar a Adrián será pedirle el disco *High voltage* de AC/DC. Cuando en la segunda parte escuche una canción de Guns N’Roses, despertarán la añoranza y el deseo de la protagonista: “Los primeros acordes de “Sweet child o’mine” son el sitio donde quiero que empiece mi cuerpo cuando vuelvas y me toques” (DSP, 118).

Por otra parte, la evolución en el criterio se manifiesta sobre todo en relación con esas canciones que considera que son de sus padres. En la primera parte, las detesta porque “gastan frases que me importan” (DSP, 14). Aunque hay una importante excepción, la que ha compartido con el padre de Vera, porque la identifica con un momento de comunicación plena con una persona y acaba formando parte de su educación sentimental. Es el caso de

“Total eclipse of the heart” de Bonny Tyler (DSP, 26). También es capaz de admitir que hay canciones de los Beatles que pueden gustarle, sobre todo las de George Harrison, aunque no sean “su” música.

En la segunda parte, se flexibiliza su intransigencia y empieza a valorar esas canciones que rechazaba. La más significativa es la de “Teach your children” que pasa de “dar grima” (DSP, 14) a reconocer “la letra entera está bien” (DSP,133). Este cambio de opinión implica que entre la primera y la segunda parte la protagonista ha madurado porque su criterio se está afianzando.

En la primera parte, se acumulan referencias musicales que sustituyen el lirismo habitual de otras novelas por la intensidad emocional de la música que se cita. En la segunda parte, aparecen menos canciones, pero las que se comentan tienen una mayor importancia temática. Las letras se incardinan en el discurso y la narración, con lo que el tono es más reflexivo. Se trata de un discurso elemental pero contundente que sustenta su descabellado “atentado musical”.

Algunas canciones citadas funcionan como referencias intertextuales clásicas, sirven para ilustrar determinados temas. Así, la letra de “My, my, hey, hey” de Neil Young (DSP, 138) o la de “Hey Stoopid!” de Alice Cooper (DSP, 138) proponen una reflexión sobre el suicidio, que Martina rechaza como solución vital. Mientras que los videos y canciones de Johnny Cash pretenden mostrar qué es la actitud. La comprensión del dolor que transmiten las canciones “San Quentin” y “Hurt” (DSP, 162) interpretadas por Johnny Cash, introducen un peculiar lirismo a la digresión sobre el tema.

Las canciones “Y después del adiós” de Paulo Carvalho y “Grândola, Vila Morena” de José Afonso, (DSP,145) utilizadas como consigna para iniciar la Revolución de los Claveles que acabó con la Dictadura en Portugal en abril de 1974, sirven de referencia a la protagonista para pergeñar su atentado musical, pero también se encuadran en una escena que avanza la trama, ya que es el primer momento en que Martina consigue entenderse con su padre y comunicarse con él.

El poder subversivo de las canciones es conocido por la narradora desde el principio del relato. De hecho, la interrupción de la conferencia que Martina lleva a cabo en la primera parte consiste en cantar un tema de Fe de ratas, “Tú tranquila y a lo tuyo” (DSP, 43). Cuando

finalmente decide llevar a cabo su peculiar atentado elige entre un repertorio de posibles canciones, “Search and destroy” (Iggy Pop), “All the young dudes” (Crosby y Nash), “For those about the rock” (AC/DC) (DSP, 152), pero se decide por “Gimme danger” de Iggy Pop.

De este modo, la canción más importante acaba siendo “Gimme danger” y, pese a que Martina afirma que no la elige por la letra, es obvio que el mensaje principal radica en esa insólita petición:

“Dame daño, pequeño extraño”, aunque la traducción exacta sería dame peligro, pequeño extraño. (...) No hay que ser masoquista para querer daño. Cuando te aplasta casi todo piensas que en el daño, en el peligro hay una salida más creíble que la que pueda haber en la tele, el viento sobre nuestro cuerpo y las palabras. (DSP, 156).

La paradoja aparente de esta interpretación se basa en la consideración de qué es “el daño”. En apariencia ese “peligro”, podría ser el riesgo sobre el que teoriza Ulrich Beck: el peligro de la sociedad industrial es que conlleva un riesgo que no percibe porque se proyecta hacia el futuro¹²³ y que habitualmente ignoramos como si fuera “viento sobre nuestro cuerpo”. Pero, precisamente ese riesgo conlleva “una salida más creíble que la que pueda haber en la tele”, porque puede ser una oportunidad de asumir que la única salida posible pasa por reconocer ese peligro como real.

El contacto humano, la relación entre las personas puede acarrear dolor, incompreensión, pero asumir ese “peligro” es necesario porque la solución a los problemas de desigualdad e injusticia —que son los que en el fondo provocan la rabia— pasa por crear una alianza entre “extraños” que colaboren entre sí, que tengan un “código” y una “actitud” basados en la búsqueda del bien común¹²⁴.

Entre las contadas referencias literarias, se reproducen versos de un poema de Jaime Sabines, “Morir es retirarse, hacerse a un lado” porque se integra perfectamente en el

¹²³ “En contraposición a la evidencia palpable de las riquezas, los riesgos tienen algo de irreal. En un sentido central, son al mismo tiempo reales e irreales. Por una parte, muchos peligros y destrucciones ya son reales: aguas contaminadas y moribundas, la destrucción del bosque, nuevas enfermedades, etc. Por otra parte, la auténtica pujanza social del argumento del riesgo reside en la proyección de amenazas para el futuro” (Beck, pág. 50).

¹²⁴ Esta idea se desarrollará ampliamente en las dos novelas siguientes: *Acceso no autorizado* y *El comité de la noche*.

discurso. Los versos los pronuncia un sacerdote que pretende ofrecer consuelo, aunque no convencen en absoluto a la narradora:

A lo mejor estaban un poco muertos, como el padre de Vera. Aunque eso solo sería si el cura del funeral y su poema tuvieran razón: morir es retirarse, hacerse a un lado, / ocultarse un momento, estarse quieto, / pasar el aire de una orilla a nado / y estar en todas partes en secreto. Pero morir no es eso, ya me gustaría. (DSP, 34).

Martina se identifica con el protagonista de *El extranjero*, de Albert Camus, en su deseo de hacer visible la rabia. La pulsión homicida de Mersault es lo que le hace visible socialmente, con lo que su rabia se legitima a través del asesinato. Esta parece una justificación del terrorismo, sin embargo, Martina no comparte la legitimación del asesinato: “Luego está si me parecería bien matarla. Pues no me lo parecería al fin y al cabo tendrá gente que la quiera, personas a quienes les daría pena que se muriese” (DSP, 45).

La referencia implícita a “Para unos vivir es pisar cristales con los pies desnudos” del libro *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda en la metáfora del vaso roto: “Arreglas un vaso que se ha roto, pero ¿y todo lo demás que se acumula, lo que no arreglas porque no te da tiempo, porque mientras hacías una cosa dejabas de hacer otra y, entonces, más cristales que pisas y que otros se clavan por tu culpa?” (DSP, 45).

La expresión “contar la retahíla” (DSP,47) no parece argot juvenil de la época en que se sitúa la acción, sino velado homenaje a la novela *Retahílas*. Al utilizar el término “retahíla” como sinónimo de otros coloquialismos más extendidos en la actualidad, se incorpora una voz coloquial emblemática de la narrativa de Martín Gaité¹²⁵.

La idea del “comando unipersonal” aparece en la novela de Juan José Millás, *El jardín vacío*.¹²⁶

La referencia explícita a la novela de Mark Twain: “Tenía el ánimo un poco Huckleberryfinn, y aunque hacía bastante frío no me apetecía meterme dentro de nada.”

¹²⁵ En el epígrafe de la novela de la salmantina figuran las dos acepciones más conocidas de retahíla, junto con la siguiente apreciación: “Yo debo añadir a tan acreditados testimonios el sentido figurado de “perorata”, “monsarga” o “rollo” —como ahora suele decir— con que he oído emplear esta palabra desde niña en Salamanca” (Martín Gaité, 1979, pág. 9).

¹²⁶ También se cita esta novela en *El comité de la noche*.

(DSP, 140). El protagonista de la novela es un niño que se ve obligado a vivir en la calle, huyendo de un padre que lo maltrata, y que emprende un largo viaje para ayudar a su amigo Jim, un esclavo prófugo, a conseguir la libertad. El “ánimo Huckleberryfinn” parece ser el de alguien que necesita estar al aire libre, en la calle, comprometido con los demás, de quien identifica libertad con compromiso.

La experiencia de tener diecisiete años, tema de una canción de James Ian, tiene como referente literario al protagonista de *El guardián entre el centeno*: “Yo tengo dieciséis, no soy ni muy fea ni muy guapa. ¿Tú sabes si Holden Caudfield es guapo? Ni puta idea, ¿verdad? Algunos se acuerdan de que es alto, y de que tiene un mechón de pelo gris, aunque solo tenga diecisiete años. Pero nada más” (DSP, 35).

Más adelante, cita una crítica sobre *El guardián entre el centeno* que podría aplicarse a esta novela: “Se quejaban de que Holden critica esta sociedad, pero luego solo opone ‘una negativa radical, adolescente, sin argumentos y sin discurso, en la que el placer del instante y de los sueños forja el verdadero programa de acción’. Yo en cambio estoy un poco cansada de tanto discurso” (DSP, 142). Martina reivindica la acción frente al discurso en la línea de una praxis marxista que postula la revolución como forma de cambio social.

Uno de los aforismos con los que se inicia la novela, “Las cosas tienen que estar bien porque lo están, no porque sean mejores o peores que ninguna otra” (DSP, 13), es el núcleo temático de la novela juvenil, *Fuera de la burbuja*, donde se plantea que “el problema no es hacer bien las cosas, sino que haga falta que otros las hagan peor que tú para que las tuyas brillen” (DSP, 20).

Son escasas las menciones a películas, pero muy significativas. Al fin y al cabo, Martina se inspira en una película para realizar su “atentado musical”. Se trata de *Airheads*¹²⁷ de 1994, de donde toma la idea de difundir subversivamente una canción, que ella entiende como parte de un código:

Iremos a las radios, a los bares, a todas partes, con pistolas de agua rellenas de salsa picante, (...) y les apuntaremos a pesar de todo: manos arriba, se acabó el pop de mierda, la música disco de mierda, y las bonitas canciones de mierda.

¹²⁷ Estrenada en España como “Cabezas huecas” en 1994. Una comedia que recuerda por lo disparatado de su argumento a la película *The Blue Brothers* que se cita en *El comité de la noche*.

A partir de ahora rock a todo volumen, a cualquier hora y en cualquier sitio.
(DSP, 136).

Martina le cuenta el argumento de la película a Alex como si buscara en su interlocutor alguien frente al que comprometerse. Su “atentado musical” no consistirá en amenazar a alguien, sino en amenazar con herirse. El uso de la violencia no se dirige contra los demás sino contra sí misma. Es una diferencia significativa con la mayoría de atentados terroristas. Por otra parte, la oposición al poder no se da en un ámbito explícitamente político, sino cultural, de manera que se evidencia cómo el cambio ideológico se alcanza a través del arte, de la música.

También se citan un par de películas más, pero son solo referencias culturales que sirven a la narradora para ilustrar una situación. La película comercial “Rock Star” (DSP, 90) ejemplifica cómo las drogas o el alcohol no favorecen las buenas actuaciones de los grupos de rock. Y la película *V de Vendetta* por ese momento en que se ve al protagonista “tomando la televisión y convocando a la gente a rebelarse en el plazo de un año, el cinco de noviembre” (DSP, 143).

Es interesante que Martina cite dos páginas web: “Throw’em to the lions!!! El único blog sobre materialismo dialéctico y rock’n roll del planeta.” (DSP, 89) y “un sitio llamado salivazo.zonalibre.org.” (DSP, 109). El hecho de citar dos blogs como referencias culturales resulta novedoso en la narrativa de la autora y muestra una clara conciencia de la importancia cultural de esos géneros específicos que ha creado internet. Martina es una chica de su tiempo, lo cual justifica que conozca blogs y que su formación cultural también proceda de ellos. Pero también, el hecho de aparecer en la novela dignifica el género del blog y resulta precursor en la narrativa española venidera.

Al comparar su “atentado” con “un grito hecho música que nos atravesara” (DSP, 143), Martina se inscribe en la imagen del famoso cuadro expresionista de Edvard Munch, *El grito*. Del mismo modo que la imagen del cuadro propone un sonido que no oiremos, la novela propone escuchar a todo volumen una canción, que el lector también imagina. La imagen y la palabra condenadas al silencio deben despertar el sonido que es un movimiento, una acción, algo material.

3.8. Acceso no autorizado.

La novela fue publicada en mayo de 2011, en la editorial Random House Mondadori. Supone un cambio de editorial, ya que las anteriores habían sido publicadas en la Editorial Anagrama. También es significativo que los sucesos relatados parecen anticipar los hechos históricos que acaecieron en la fecha de su publicación: las manifestaciones del 15-M.

El análisis que sigue está basado en mi artículo “Claves de acceso no autorizado” (Lizarte Fernández, 2013).

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

En junio, un abogado defiende a un joven *hacker*, Crisma, en un caso de delito informático. El joven le cuenta al abogado que está siendo extorsionado por una trama mafiosa que le exige extraer datos del sistema de interceptación telefónica español. También Amaya, el amor platónico del abogado, le pide ayuda para librarse del acoso de un compañero de trabajo. Como el abogado es también *hacker*, entra por casualidad en el ordenador personal de la vicepresidenta del gobierno y empieza a espiarla investigando el disco duro. En enero, cuando cree conocerla lo suficiente, el abogado se pone en contacto con ella sin identificarse, estableciendo una peculiar relación que se basa en su anonimato. Para Julia Montes, la vicepresidenta, su interlocutor se convierte en “la flecha” del cursor que se mueve en la pantalla. Seducida por ese intruso que, además, la ayuda en su trabajo entregándole documentos muy útiles en su labor, Julia decide no informar del caso y así seguir manteniendo esa peculiar relación.

En marzo, los mafiosos que extorsionan a Crisma le dan una paliza y este decide reunirse con el sicario que representa al grupo mafioso que lo chantajea. El joven, acompañado por su amigo abogado, intenta negociar en vano con el Irlandés, quien trabaja para los mafiosos que lo amenazan. Así que pide ayuda informática a su amigo Curto, otro *hacker*, quien le da a Crisma la dirección de una chica, la vikinga, que podrá suministrarle el material informático que necesita.

El diálogo con la flecha anima a Julia Montes a llevar a cabo un proyecto político que oculta a su principal enemigo, el ministro del Interior, Álvaro. Para su proyecto, Julia recluta

a su viejo amigo, Luciano Gómez, que le ayuda a recabar apoyos dentro del partido. Se trata de un plan para la integración parcial de las cajas de ahorro en un sistema de banca pública. Sin embargo, su movimiento no pasa inadvertido y piden al Irlandés que intervenga para amedrentar a Luciano. Entonces atropellan a la mujer de Luciano, quien pide a la vicepresidenta que no se deje intimidar y prosiga con su plan.

Por su parte, Crisma, con ayuda de Curto y de la vikinga, consigue acceder a información clasificada para tener un seguro de vida contra los mafiosos que lo extorsionan. Con su ayuda, Crisma provoca un pequeño incendio en la empresa donde trabaja y consigue copiar los datos que le interesan, para defenderse de los que lo amenazan.

Un martes 27 de abril, el abogado muere al impedir que el demente que acosaba a su amiga Amaya la mate. Antes de morir, el abogado les pide a Crisma y a Amaya que continúen hablando con la vicepresidenta, haciéndose pasar por la flecha para animarla en su proyecto político. Ese mismo día, el presidente anuncia a Julia Montes su cese inmediato. Al Irlandés le anuncian que prescindirán de sus servicios, así que cuando Crisma aparece para entrevistarse con él y amenazarlo con información confidencial que puede utilizar, el Irlandés se burla de él: para la organización mafiosa ninguno de los dos es necesario. Por la noche, Crisma y Amaya, en sustitución del abogado, convencen a Julia Montes de que ha de contar públicamente la verdad sobre su cese y prometen que la ayudarán a través de internet para que no puedan suspender la emisión.

Al cabo de dos días, la vicepresidenta expone públicamente los motivos de su derrota política y de su frustrada iniciativa política. La noticia, seguida con expectación por la red y por todos los que la ayudan a difundirla, no dura más de dos días.

CS. II. Personajes

Los personajes pueden agruparse según su importancia en función de su participación en cada uno de los hilos de la compleja trama. La intriga política protagonizada por la vicepresidenta, Julia Montes, y la “flecha” como principal aliada, tiene como antagonista fundamental a Álvaro, el Ministro del Interior. En la trama mafiosa, el protagonista es Crisma, su primer aliado es el abogado y el antagonista es el Irlandés. La acción secundaria es la historia entre Amaya y el abogado, que tiene al acosador demente como principal antagonista.

Se percibe también una diferencia crucial entre historia —qué se cuenta—y argumento —cómo se cuenta— en relación con los personajes. La historia subraya el protagonismo de Crisma, la vicepresidenta o Amaya frente al abogado —la “flecha”—, protagonista absoluto del argumento. Al fin y al cabo, la “flecha” es como ese “demonio” que subyace en los programas informáticos y permite “ejecutar en el trasfondo” (ANA, 21) para realizar varias acciones a la vez, pero al mismo tiempo permanece oculto, como si su presencia no alterase nada.

El abogado y la vicepresidenta son los protagonistas de la historia con la que empieza y acaba la novela: desde el primer saludo de la “flecha” a la declaración de Julia Montes. Cuando la vicepresidenta hace pública su destitución, ya ha dejado de serlo y la ausencia de poder le devuelve su identidad singular. En cambio, la “flecha” es un personaje que sobrevive a su creador, el abogado, porque no se identifica con un individuo, sino con un colectivo.

Y es que el cargo y la profesión distingue a los personajes próximos al poder: la vicepresidenta, el ministro, el vicepresidente ejecutivo (de un banco), el presidente (del gobierno), el “apoderado” (de la mafia). Incluso el abogado representa a un sistema que legitima la corrupción y el abuso porque la ley no sirve para defender a sus víctimas, como Crisma o Amaya.

En cambio, los nombres propios identifican a los individuos integrados en el sistema: Julia Montes, Luciano Gómez, Álvaro, Helga, Jaime, Amaya y Eduardo. El hecho de que los personajes que pertenecen a la esfera del poder se reconozcan entre sí por su nombre de pila es un modo de evidenciar el nepotismo inherente a esos círculos. Llamarse por el nombre indica familiaridad, reconocimiento.

Es significativo que el abogado sea tan pocas veces identificado por su nombre. Así, cuando el Irlandés lo saluda por su nombre y primer apellido, “Eduardo Viteri”, está sugiriendo un “te conozco”, amenazador. En cambio, Crisma lo presenta a su amigo Curto como “mi amigo Eduardo” del mismo modo que Amaya se dirige a él distinguiéndolo con su confianza y proximidad. Sin embargo, el narrador no le reconoce al personaje ese margen de singularidad: Eduardo es básicamente el abogado.

En los márgenes del sistema, los apodos distinguen a los personajes: Crisma, Curto, la “vikinga”, la “flecha”... Identidades adquiridas expresamente para navegar por la red,

como Crisma, *nicks* que permiten vivir ocultos, en la clandestinidad. Aunque no son apodosos privativos del mundo *hacker*, porque el Irlandés es un sicario que encarna al sistema en su manifestación más corrupta: la mafia. Así que los personajes que le encargan “trabajos” y pertenecen al poder político y financiero —Álvaro y Jaime— suponen un grado mayor de depravación moral puesto que se benefician directamente de la actividad delictiva y criminal de otros. De hecho, el Irlandés se considera un “apoderado”, precisamente porque actúa en representación de otros: “En esta vida conviene ser precisos. Un sicario es un asesino a sueldo. Yo soy un apoderado, tengo poderes de otras personas para proceder en su nombre. No digo que no sean cosas parecidas, pero no es lo mismo” (ANA, 306).

El *nick* de Crisma es “daemon05 aka Crisma” (ANA, 16). Totalmente simbólico, remite por una parte a un “demonio” informático, por sus habilidades como *hacker*, y por otra al aceite bendecido con el que se bautiza o confirma. El personaje es un *hacker* que logra que otros personajes se impliquen y comprometan, luego es también un activista. Su *nick* implica, simbólicamente, el concepto de *hacktivista*: *hacker*-activista.

Tanto Crisma como el Irlandés, su antagonista, son requeridos por el poder de una trama mafiosa, pero son antagónicos en su actitud vital. Si el Irlandés es cínico e inmoral y prefiere servir al sistema para aprovecharse ventajosamente del mismo, Crisma aspira a vivir al margen de la corrupción sin que su actitud sea la de un idealista iluso. A menudo, el abogado lo llama “el chico”, pese a que su juventud no implica inocencia. Demostrando una lucidez que llega a molestar al abogado, “No me hables como si me sacaras veinte años” (ANA, 90), se permite instruirle en cómo iniciar relación con la vicepresidenta, con una desconocida, por ejemplo.

Amaya es la figura idealizada por el abogado, su amor platónico. Tal vez por eso sea una relación condenada al fracaso desde el principio. Su antagonista es una figura oscura y anónima que ni siquiera llega a tener nombre o cargo o profesión concreta. Amaya lo describe como un compañero que al principio solo se dedica a molestarla sutilmente: “pero ese tipo es el hombre orquesta, (...), conoce a todo el mundo, es encantador” (ANA, 55). Un ser gris y anodino, sin nombre, puede ser mucho más peligroso. El acosador de Amaya representa al sistema: es un individuo cualquiera, desconocido, nihilista y destructivo que solo en la

violencia halla una justificación. Es la antítesis de la flecha, por eso no puede destruirla, pero sí puede matar al abogado que la inventa.

El héroe de la novela no es un personaje que pueda identificarse con una persona, sino una ficción: el héroe es exacta y literalmente un “personaje” creado por otro personaje. De este modo, se resalta la importancia de la ficción en la realidad y su función. La “flecha” es capaz de ayudar a la vicepresidenta, al suministrarle documentos e información valiosa, y, al mismo tiempo por ser su interlocutor necesario, su conciencia moral.

El abogado, en cambio, intenta defender a Crisma, pero son sus colegas *hackers* quienes le proporcionan un apoyo material y logístico eficaz. También quiere proteger a su amiga Amaya, pero, en lugar de impedir el acoso interponiendo algún recurso legal —como una orden de alejamiento—, ejerciendo de “abogado”, acaba sacrificándose de un modo tan trágico como, quizá, innecesario.

Así, el personaje de Eduardo, desdoblado en abogado y en flecha, solo consigue cierto éxito cuando es un héroe anónimo y ficticio que representa a un colectivo; mientras que el individuo concreto, el abogado, no consigue salir victorioso en su enfrentamiento contra un sistema corrupto, que no respeta la presunta legalidad que se arroga. El abogado es consciente de que su identidad secreta le da un sentido único a su existencia:

Se sentía personaje, supuso que en la vida de cada persona habría momentos, incluso rachas en las que se percibe el roce de lo excepcional, una mirada que observa la propia vida porque sabe o intuye que va a producirse el acontecimiento. Como si las cuentas de la vida no se sumaran una a una, sino que hubiera algo, un hecho, una acción capaz de redimir los años de minucias. (ANA, 142).

Por fin, cree que está a punto de vivir el acontecimiento que daría sentido a su vida. Sin embargo, lo auténticamente relevante en su vida no es ni siquiera el sacrificio con el que pone término a la misma, sino esa tarea comenzada en nombre de muchos y que otros acabarán en su nombre: ser la “flecha”. Su vida no puede reducirse a un acontecimiento, porque empieza y continúa más allá de él mismo, prosigue en los otros.

La “flecha” como héroe del siglo XXI es lo opuesto al superhéroe de los cómics. El héroe que postula el sistema capitalista cuenta con dones prodigiosos y se enfrenta a otros supervillanos semejantes para que el orden preexistente no se altere. Son individuos únicos,

superiores al resto. Cuando Eduardo, el abogado, emula juguetonamente a un “superhéroe” y trata de ayudar a Crisma y a Amaya mediante un virus que bloquea ordenadores, deja la huella icónica de un murciélago. Como Batman, se siente superior porque tiene un secreto, una doble identidad; sin embargo, eso no impedirá que un demente sin nombre acabe con su vida. En la realidad del capitalismo no existen los superhéroes, solo las personas corrientes y anónimas que exponen su cuerpo para que otros sobrevivan.

De hecho, el referente real que parece inspirar el personaje de la flecha es el movimiento conocido como “Anonymous”: 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 para el orden convencional. La “flecha” no trata de aprovecharse de la influencia que tiene en la vicepresidenta —ni siquiera para proteger a Crisma de los mafiosos— y su labor continuará tras su muerte, cuando le pase el testigo a Crisma y Amaya. Precisamente, ese último acto de la flecha está en la línea de las acciones subversivas y *hacktivistas* de Anonymous¹²⁸: dar cobertura a una declaración de la vicepresidenta impidiendo que puedan interrumpir la emisión a través de internet.

El funcionamiento de Anonymous remite a otros personajes colectivos que ya habían aparecido en novelas anteriores: el coro y la Asamblea (en *Lo real* y *El Padre de Blancanieves*, respectivamente). Ambos se parecen a la “flecha” de *Acceso no autorizado* por constituir un personaje con conciencia propia integrado por un colectivo de individuos. Además, es posible observar cómo estos personajes se inscriben narrativamente mediante distintas instancias: el coro es un narratorio y la Asamblea es la singular voz propia de un personaje colectivo. En cambio, la flecha es un personaje inventado por otro, una falsa identidad, la máscara que encubre al colectivo, como Anonymous.

CS. III. Estructura

La estructura externa de la novela consta de tres partes. Cada parte está integrada por secuencias narrativas que se distinguen por el doble espacio. En la primera parte, las

¹²⁸ Justo cuando Crisma y Amaya relevan al abogado como “flecha”, es cuando esta mejor emula el tipo de organización que se supone que es Anonymous. Según Gabriella Coleman, Anonymous es un colectivo que “incorpora numerosas relaciones, estructuras y actitudes morales. Los seres humanos -hablando, codificando, debatiendo, discutiendo, creando y actuando- están allí a cada paso del camino” (Coleman, 2016, pág. 103).

secuencias están señaladas por un encabezamiento en cursiva que contiene mes y año de la acción, como si fuera parte de una carta. Como esta primera contiene signos semióticos propios, formalmente es posible dividir en dos partes la novela: la primera y las dos restantes. El análisis de su estructura con relación al orden temporal ratifica esta diferencia.

En cuanto a la extensión de cada una de las tres partes, se observa que la primera consta de veintiocho secuencias; la segunda, de treinta y seis, y la tercera, de doce. A priori, una estructura formal en tres partes remite a la clásica estructura narrativa en planteamiento, nudo y desenlace, e incluso la longitud de cada parte así lo sugiere. Sin embargo, la primera parte incluye no solo el planteamiento, sino que instaura ya el nudo mediante un procedimiento formal que lo visibiliza y que se evidencia al analizar el orden temporal de la novela.

CS. III. I. Orden temporal

La mayor diferencia entre las partes reside en la marcada anacronía de la primera respecto a la linealidad de las dos siguientes. El argumento alterna dos acciones narrativas situadas en líneas temporales distintas. Una de estas acciones, la relación entre el abogado y Crisma desarrolla el planteamiento de la trama y se sitúa casi seis meses antes del inicio de la segunda acción, la relación entre la flecha y la vicepresidenta. Cada una de estas acciones consta del mismo número de secuencias que se van alternando en la narración. De este modo, la relación entre la flecha y la vicepresidenta resulta más enigmática, aunque la lectura de ambas acciones como si fueran simultáneas añade intriga y suspense a la acción principal protagonizada por la flecha.

La segunda parte desarrolla linealmente el argumento y, por tanto, el nudo que ya ha anticipado la parte anterior. El número de secuencias que la integra, treinta y seis, es mayor que el de la primera parte, de veintiocho. Aunque abarca un período menor de tiempo, la presencia de personajes secundarios y las acciones que protagonizan añaden complejidad a la trama. Los antagonistas y aliados de los protagonistas cumplen la función de dotar la trama de una mayor densidad, permitiendo incorporar nuevos temas —el maltrato de género— o profundizar en otros —el poder político al servicio del financiero.

La tercera parte se centra en el desenlace. El número de secuencias que la integra es considerablemente menor, solo doce. El ritmo narrativo en esta parte es mucho más ágil y el

tiempo interno lo muestra: la primera parte abarca alrededor de medio año (de “Junio del año anterior” al mes de “Febrero”), la segunda parte alcanza los meses de Marzo y Abril, mientras que la tercera parte se concentra en apenas tres días. Así, el desenlace se precipita rápidamente y lo narrado adquiere mayor intensidad dramática.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

En general, escasean las pausas, aunque podemos considerar como tales las reflexiones introspectivas de los protagonistas, cuando una situación del presente les lleva a rememorar algún acontecimiento pasado. Estas breves analepsis sirven para caracterizar a los protagonistas, sus motivaciones. Así, la vicepresidenta recuerda un amor de juventud, Crisma piensa en cómo se ha metido en el lío con los mafiosos por no querer pedir ayuda, el abogado recuerda que el afecto por su padre le llevó a entender mejor su trabajo de policía y a ser más comprensivo con los vigilantes de seguridad, que acabaron siendo buena parte de sus clientes.

En sintonía con el género elegido, el ritmo narrativo es ágil. La técnica del contrapunto favorece la supresión de acciones innecesarias, porque hay varias líneas narrativas relatadas desde distintas perspectivas y centradas en distintos personajes. Estos relatos en forma de sumario se alternan con escenas en las que los personajes conversan, lo cual incrementa el suspense al ralentizar dramáticamente la acción narrativa.

Las escenas las componen diálogos que cumplen la doble función que es habitual en las novelas gopeguianas: una más narrativa, estableciendo vínculos entre personajes e impulsando las acciones que estos protagonizan, y otra más discursiva, como procedimiento básico de indagación filosófica. El discurso dialógico adopta todas las modalidades posibles: directo, indirecto, indirecto libre identificándose incluso con el intercambio epistolar, pues no es otra cosa el diálogo que mantienen la vicepresidenta y la flecha.

Por eso destacan los diálogos, imaginarios o no, que la vicepresidenta sostiene con la “flecha”, convertida ya en su conciencia, y los que tiene ésta con su viejo amigo Luciano o con el presidente en los que suele debatir la importancia de ser fiel a los principios ideológicos y el margen de acción política que permite el sistema. Aunque otros personajes también discuten sobre temas similares que remiten en el fondo a esa búsqueda existencial del sentido de la vida. Así Curto y el abogado, Crisma y la vikinga e incluso el Irlandés con su “jefe” capitalista.

Mas no se trata solo de diálogos socráticos que implican un descubrimiento o un reconocimiento. Se percibe en ellos la influencia de Habermas al entender el diálogo como una forma de avance y construcción social. Los personajes primero se posicionan frente a una cuestión y eso les obliga a tomar partido, al compromiso. El caso más representativo es el de la vicepresidenta, quien va asumiendo lentamente su propio discurso, hasta que es capaz de articularlo al final, como una arenga dirigida a cualquiera capaz de escucharla. Por ello, la digresión más significativa es el discurso final de la vicepresidenta, así que esa pausa narrativa se convierte en el clímax de la acción: su desenlace se relata morosamente, como si llegara al fin la cámara lenta para que el lector pueda percibir que esa era la acción narrativa más relevante.

En cuanto a la frecuencia de los relatos inseridos, sobresalen los relatos repetitivos de la primera parte que cumplen una doble función: facilitan la comprensión de la historia y resignifican el momento del primer encuentro entre la flecha y la vicepresidenta. La anacronía señala desde el principio la relevancia del encuentro. La vicepresidenta sorprende un intruso en su ordenador que mueve su cursor para llamar la atención. Esta secuencia se volverá a relatar desde el punto de vista del abogado que ha conseguido entrar en el ordenador de la vicepresidenta. Además, el relato repetitivo acaba siendo complementario porque narra el mismo suceso desde los puntos de vista de sus protagonistas.

CS. IV. Narrador y narratario/s

CS. IV.I. Modo (focalización)

La técnica de contrapunto se percibe en los distintos puntos de vista que se corresponden con los protagonistas de las secuencias narrativas que integran cada una de las partes. De este modo, puede darse el caso de que un mismo hecho pueda relatarse desde dos puntos de vista, como ya se ha comentado, evidenciando cómo la complejidad de la situación requiere abordarla desde el perspectivismo.

Por otra parte, es posible establecer la importancia de los personajes según la frecuencia con la que se inserta su punto de vista. Así, la vicepresidenta, Crisma y el abogado son los protagonistas indiscutibles de la primera parte. En cambio, en la segunda parte hay ocasiones en las que se cede el punto de vista a sus antagonistas como Álvaro o el Irlandés.

De este modo, se subraya la importancia de las acciones protagonizadas por la vicepresidenta y Crisma.

Es significativo que el personaje que asesina al protagonista, el acosador de Amaya, no solo no tiene nombre, sino que carece de punto de vista. De este modo es un personaje aún más siniestro y enigmático porque, a fuerza de invisibilizarse en la narración resulta más inesperada su acción y añade más dramatismo a la trágica muerte. Esta escena trágica parece ser anticipada teatralmente mediante el relato del encuentro entre la vicepresidenta y el abogado relatado desde la perspectiva de ambos personajes sucesivamente:

Segundos después se abrió el ascensor y el abogado y la vicepresidenta quedaron frente a frente. Ella le miró sin verle, abstraída en sus pensamientos. Las tres chicas jóvenes que estaban hablando se callaron al reconocerla y se miraron entre sí. El silencio pareció despertar a la vicepresidenta. Salió del ascensor, saludó con amabilidad deliberada a las personas que tenía delante y sus ojos se detuvieron un segundo en los del abogado. (ANA, 286).

Es sintomático que sea una secuencia que integra el punto de vista de los dos protagonistas. Los personajes participan de una misma realidad, aunque solo uno de ellos sea consciente. El punto de vista narrativo de uno se cede al otro al mirarse. Es un procedimiento que resulta muy cinematográfico, muy visual.

Se trata de la secuencia de inicio de la tercera parte, en la que el desenlace se precipita con rapidez e intensidad. El abogado consigue encontrarse con la vicepresidenta y verla cara a cara, aunque ella jamás sepa que lo ha visto. Ver sin ser visto y mirar sin ver es lo que separa al ciudadano anónimo del personaje público, al abogado de la vicepresidenta. Por eso, solo la vicepresidenta podrá enunciar un discurso final, porque solo los personajes públicos tienen voz, y deben incluir en ella la visión de los seres anónimos a los que representan.

CS. IV. II. Voz (nivel diegético)

La voz narrativa procede de un narrador extraheterodiegético, cuyo punto de vista se cede continuamente a los personajes, y consigue el efecto de un relato no focalizado¹²⁹. En

¹²⁹ Esta es la consideración, según A. Garrido que podría darse cuando “se combinan diferentes perspectivas o focalizaciones [que] revelan la presencia muy activa de un narrador que, en cada caso concreto, se somete a la restricción propia de cada focalización; pero, la posibilidad de pasar de una a otra (...) produce inevitablemente el efecto de un relato no focalizado” (Garrido Domínguez, 1996, pág. 136).

consecuencia, a menudo es posible encontrar fragmentos donde los personajes expresan sus pensamientos en estilo indirecto libre, especialmente cuando se trata de los protagonistas reflexionando sobre sus actos. Así, cuando el abogado piensa en su madre, el narrador externo acaba cediendo su voz al protagonista:

Él sabía que su madre no estaba allí, no cenaba con él ni tampoco en ningún otro sitio cultivando una vida aparte, tal vez simplemente dormía por dentro, era una fruta desecada a la espera de algo que le haría recuperar su verdadera naturaleza, pero no disponía de ese algo. Debí haber abandonado la facultad y haber encontrado un trabajo seguro permitiendo así que dejase de trabajar. No lo hice, fue fácil justificarme: ella no lo habría permitido, quería que terminara: si yo esperaba podría ganar lo suficiente para acabar de pagar la casa y mantenernos; si en cambio buscaba un trabajo basura, ni siquiera podría mantenerme a mí mismo (ANA, 203-204).

Así, el narrador extraheterodieético permite la reproducción de los pensamientos y diálogos imaginarios de los personajes mediante el estilo indirecto libre. El “discurso restituido” (Garrido Domínguez, 1996, pág. 254) integra el punto de vista interno, y consigue una focalización variable en la narración.

CS.V. Modos discursivos

Como acabamos de observar, el estilo indirecto libre devuelve al personaje su voz, cuando desvela sus pensamientos de manera que puede ocurrir que este sea capaz incluso de plantearse su existencia, sugiriendo la posibilidad de una metalepsis:

La vicepresidenta no contestó. Tal vez quería creerlo. El día a día, cumplir con él. ¿No es mucho, no es todo? Si desplegara sobre una pizarra lo que ella y su equipo hacían en una semana quedaría abrumadoramente cubierta por asuntos que había afrontado. Nadie podría reprocharles un instante de dejadez. Pero a veces veo mi propia historia y creo, con violenta ingenuidad, con desesperación y con una energía que ni siquiera sé si me pertenece, creo que no soy narrada, que podría tomar impulso y dar comienzo a algo no previsto (ANA, 84).

La reflexión parte del lugar común de considerar una biografía como una narración protagonizada por personas. Sin embargo, en el contexto de una novela de ficción, el deseo del personaje resulta transgresor: “ser narrada” para “tomar impulso y dar comienzo a algo

no previsto”. El personaje manifiesta su deseo de existir a través del narrador que le ha cedido su voz e irónicamente su deseo se hace realidad¹³⁰.

No solo son reseñables los modos discursivos que refieren los pensamientos de los personajes y que se vinculan a la voz narrativa, también el modo de reproducir los diálogos resulta muy variado y atractivo. Aparecen diálogos en estilo directo e indirecto más o menos dramáticos, dependiendo de la intervención o no del narrador. Aunque lo más interesante es observar las condiciones pragmáticas en las que estas conversaciones se desarrollan, porque reflejan muy bien la variabilidad del discurso dialógico que permiten las nuevas tecnologías en este siglo.

Los protagonistas, la vicepresidenta y la flecha, se conocen chateando a través de un ordenador, lo cual no deja de ser un modo de conversación que actualiza el diálogo epistolar. La peculiar relación entre dos desconocidos que nunca se han visto acaba prolongándose en el diálogo imaginario que sostiene la vicepresidenta con esa flecha, encarnada ya en su propia conciencia:

Si unos intrusos intentan forzar la entrada de tu casa y tú eres capaz de estar ahí, sujetando la puerta, impidiendo que pasen, no deben apartarte, no tiene sentido que te releguen a un cuarto a preparar el café mientras la puerta se va venciendo y finalmente cede.

— ¿quiénes son los intrusos?¿el pp?

Supuso que eso le habría preguntado la flecha. Mientras preparaba la ropa que se pondría al día siguiente, respondió que no estaba pensando solamente en el PP. (ANA, 167-168).

CS.VI. Espacio y tiempo

Como en la mayoría de las novelas de Gopegui, el cronotopo es el Madrid reciente, próximo a la publicación de la novela, pero de fecha inexacta o indeterminada. De nuevo el tiempo externo puede datarse por aproximación, a partir de referencias históricas concretas y reales.

La relación de sucesos citados es extensa y abarca años inmediatos a la publicación de la novela. Los personajes citan o comentan acontecimientos ocurridos, la mayoría de ellos,

¹³⁰ En la siguiente novela, *El comité de la noche*, esta idea se desarrollará ampliamente con una protagonista que contrata a un escritor para que escriba su historia.

alrededor del año 2010: el caso Wikileaks, el caso Gürtel, las huelgas de Francia y una fuerte nevada ocurrida el ocho de marzo en Barcelona. También se mencionan personajes reales que fueron noticia, como Costas Tsalikidis y Julian Assange, o textos periodísticos aparecidos en prensa como la entrevista de Juan José Millás a Felipe González aparecida en *El País* el siete de noviembre de 2010.

Sin embargo, el verismo de la novela no procede de los numerosos acontecimientos reales inseridos, sino de la semblanza realista entre algunos de sus principales personajes y varios miembros del gobierno socialista de esos años. De hecho, la sucesión en el poder de la vicepresidenta Julia Montes por el ministro del Interior, describe un acontecimiento real del gobierno de Zapatero: la vicepresidenta del gobierno María Teresa Fernández de la Vega fue cesada en su cargo y sustituida por Alfredo Pérez Rubalcaba, entonces ministro del Interior. La lectura en clave realista resulta del todo pertinente.

Así, Luciano Gómez es Luis Gómez Llorente quien lideró la oposición contra Felipe González en el Congreso del partido de 1979 en la que se decidió el abandono del marxismo. Y el presidente del gobierno, no puede ser otro que José Luis Rodríguez Zapatero, quien en la novela carece de nombre propio y resulta una figura esquiva, carente de perfil, que finalmente revelará su cínica hipocresía. Cuando Julia le informa de que han intentado matar a la mujer de Luciano responde: “Denunciadlo. Es un gravísimo atentado contra el estado de derecho. Luego llamaré a Luciano. Pero no puedes jugar con el destino de una nación porque han atropellado a una amiga tuya. No puedes poner todavía más en peligro la estabilidad económica” (ANA, 293).

No obstante, la propia autora insiste en que la elección de un personaje real no obedece más que a una estrategia narrativa y declara en una entrevista:

No he hablado nunca con Fernández de la Vega. Mi novela es ficción, son ficción todos sus personajes y si a veces tienen rasgos comunes con políticos conocidos es porque pienso que no sólo merecen ser investigadas las estructuras narrativas, el estilo, las voces, sino también elementos como la verosimilitud. Tal vez algunas personas piensen que son ciertos detalles y actos imaginados, y a otras les parezcan imaginados los que son ciertos. (Gopegui, 2011).

Tal vez por eso, la novela no pretende ser fiel a los hechos reales tal como sucedieron. La eliminación del Ministerio de Igualdad y la destitución de la vicepresidenta Julia Montes

no coincide cronológicamente con la de su correlato real, puesto que fue en octubre de 2010 cuando Zapatero anunció el cese de M^a Teresa Fernández de la Vega a quien sucedió Alfredo Pérez Rubalcaba. La intención realista no pasa de incluir hechos reales sin intención de que lo narrado se lea como documento histórico. Por eso los acontecimientos mencionados o aludidos pueden remontarse a varios años antes del 2010 y la fecha exacta de la narración nunca llega a concretarse.

En cambio, sí resulta revelador que el tiempo interno de la novela tenga la duración de unas cuarenta semanas: empieza en el mes de junio de un año y acaba a finales del mes de abril del año siguiente. Alrededor de unas cuarenta semanas, el tiempo de una gestación humana y un alumbramiento: el discurso de la vicepresidenta es el resultado de una acción colectiva, de un grupo de personas anónimas (e incluso conocidas, como la vicepresidenta) trabajando unidas en pos de un bien común. La flecha ha nacido, aunque sea a partir de la muerte de su principal artífice. Y la flecha existe más allá de la vida singular, concreta e individual de quienes la hacen posible.

Como ya se ha dicho, el cronotopo se circunscribe al final de la primera década del siglo XXI en Madrid. El hospital La Princesa, donde ingresan a Julia, la amiga de la vicepresidenta; o el Retiro, por donde pasea el abogado para reflexionar sobre cómo enfocar su relación con la vicepresidenta, son dos espacios públicos de la ciudad.

Pero no siempre los personajes se encuentran en la capital. Una de las características de cualquier gran ciudad es que muchos de sus habitantes se desplazan frecuentemente por motivos laborales. Crisma pasa unas semanas en Mysore, India, cuando lo capta el grupo mafioso para realizar un trabajo. También el abogado acude a un congreso en Málaga donde pasa un fin de semana cerca de la playa. La vicepresidenta es el personaje que, por razones de trabajo, ha viajado y viaja con más frecuencia. Por eso, evoca viajes pasados o se desplaza a Santander, a Rascafría, a Barcelona, a Zamora... aunque sienta la ciudad como el hogar que se echa de menos: “Y sintió una desolación acorde con la geografía, como si haber salido de Madrid la hubiera llevado a uno de esos puntos de la meseta desde donde solo se divisa extensión vacía y llana” (ANA, 263). De hecho, su abatimiento se debe al acoso de su rival,

Álvaro, durante un encuentro en Zamora en el que este no cesa en su empeño de intimidación¹³¹.

En general, los espacios abiertos son propicios a la reflexión introspectiva y los interiores a la interacción. La mayoría de los diálogos se producen en espacios cerrados. Especialmente muchas de las acciones que tienen consecuencias para la vida de otros. Los miembros del gobierno y el presidente del banco hablan y deciden en despachos y en comidas de trabajo.

Las decisiones al margen del poder pueden ejercerse desde la intimidad de espacios privados o directamente desde el ocultamiento y la clandestinidad. La mafia recurre al espacio familiar y propio, porque requiere de cierta discreción para sus tejemanejes. Un mafioso como el Irlandés recibe sin temor a Crisma y el abogado en una nave amplia en la que tiene un salón, un despacho y una especie de taller donde monta aviones teledirigidos, al que su propietario llama “sanatorio de pájaros” (ANA, 195) e incluso “Nautilus” (ANA, 302). También en la intimidad del espacio privado se atreve la vicepresidenta a formular propuestas subversivas, como cuando pide ayuda a Luciano, yendo a su casa.

En cualquier caso, lo privado se relaciona con una legitimación del sistema. Las alternativas al poder instituido solo son posibles desde espacios ocultos o inesperados. Curto dispone de un “hacklab”, que en realidad es una habitación secreta escondida en un pequeño local, donde tiene sus ordenadores y el abogado ejerce como flecha cuando piratea la señal de la vicepresidenta sentado en su coche, que aparca cerca de su casa.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

VS. I. I. La identidad

El espacio, el nombre y las relaciones conforman la identidad de los personajes. En general, la identidad depende del reconocimiento social. Como se comentó a propósito de los nombres de los personajes, el cargo o la actividad profesional otorgan un reconocimiento de

¹³¹ La escena tiene reminiscencias literarias, ya que el cerco de Zamora es un relato recreado en los romances viejos y en el desaparecido cantar de gesta de Sancho II. La vicepresidenta, como doña Urraca, debe resistir al asedio de sus enemigos, que acabarán venciendo.

éxito que forma parte del estatus. El poder solo reconoce la posición económica, que es posible adquirir conforme a las reglas que impone el sistema o incumpliendo esas mismas normas, mediante la corrupción. Los personajes cuya identidad se basa en estas premisas son aquellos que se benefician del sistema y no muestran nunca una conciencia culpable por ello como Álvaro, el vicepresidente del banco o el Irlandés. Sus identidades permanecen inalteradas por las circunstancias, porque no son sensibles al sufrimiento que generan. El cinismo es el rasgo que mejor los define.

Por el contrario, la conciencia de la desigualdad y la injusticia lleva a algunos personajes más allá de sí mismos, a asumir una nueva identidad en la que reconocerse (la vicepresidenta) o en la que trascenderse (el abogado). La flecha impulsa a la vicepresidenta a un mayor compromiso que le reconcilia con ella misma, porque le permite ser fiel a unas ideas que había arrinconado, pero también permite al abogado pervivir, a través de ese personaje que ha creado y que continuarán representando sus amigos y compañeros.

No solo la sensibilidad intrínseca a los personajes permite la evolución de los mismos. Las identidades se transforman a partir de la interacción con los otros, ese es su principal impulso. La historia de la vicepresidenta y la flecha es sobre todo una historia de seducción¹³², porque la flecha debe apelar directamente a aquellos resortes emocionales que puedan conmover a la vicepresidenta. Además, la vicepresidenta debe asumir el riesgo de permitir la intrusión de un desconocido en su intimidad¹³³. Pero la seducción no es parte de una relación erótica, sino que forma parte de una deliberada estrategia de persuasión que utiliza la flecha para inducir al compromiso.

Por otra parte, la relación entre los personajes recurre constantemente al ocultamiento, la clandestinidad y el secreto. La vicepresidenta ignora quién es su interlocutor, por eso este puede crear una identidad que no lo requiere físicamente a él. La red permite una existencia oculta, como bien reconoce la vicepresidenta cuando le comenta al abogado un conocido meme sobre el tema: “Un perro subido a una silla frente a un teclado y un monitor. Abajo,

¹³² La relación entre la flecha y la vicepresidenta reproduce, en cierta medida, la relación entre Simón Cátero y sus alumnos, en *Tocarnos la cara*, cuyo magisterio se basa también en la seducción.

¹³³ Es significativo que la actitud de la vicepresidenta asuma los presupuestos del lema de Martina en Deseo de ser punk: “Gimme danger, little stranger”.

en el suelo, otro perro le mira preguntando, y el de la silla le dice: ‘En internet nadie sabe que eres un perro’” (ANA, 235).

El ocultamiento de la identidad es necesario para los hacktivistas. La vikinga, Curto e incluso Crisma ocultan sus identidades mediante *nicks* porque son *hackers* y sus actividades en la red son ilegales. Sin embargo, no actúan por codicia ni ambición, como el Irlandés, por ejemplo. La doble vida del mafioso y el corrupto les lleva a la hipocresía de fingir aceptar unas normas que continuamente se saltan porque solo actúan en interés propio.

La clandestinidad implica una vida secreta y el secreto es una forma de poder porque permite existir sin ser controlado por el sistema. Pero las consecuencias de ese ocultamiento son tan distintas como sus motivaciones. La flecha pervive en la acción colectiva de los hacktivistas. En cambio, el poder del Irlandés se desvanece cuando deja de ser útil para los mafiosos que lo contratan. Su existencia y su influencia en el mundo es mucho más limitada.

VS. I. II. La violencia del poder: capitalismo y machismo

Las acciones criminales de la mafia son conocidas y alentadas desde el poder financiero. Los superiores inmediatos del Irlandés, el presidente de un banco y el ministro de Interior, le piden el mismo tipo de acción criminal: intimidar y coaccionar mediante la violencia a personas que puedan ser molestas para sus planes. El poder financiero y el político devienen parte de esa mafia que actúa impunemente al margen de la legalidad que reconoce el sistema en el que están insertos. Cuando el abogado descubre que puede introducirse en el ordenador de la vicepresidenta y le comunica al chico su hallazgo, convencido de que pueden pedirle ayuda, Crisma es el personaje más consciente de quién detenta el poder real:

- Vale, tienes su ordenador personal, ¿y...?
- Es una oportunidad.
- ¿Una oportunidad de qué? El poder no lo tienen los vicepresidentes, ni los presidentes. Los tipos que me han encargado las escuchas, esos sí tienen poder (ANA, 89).

Si el poder legislativo se ve corrompido por el poder financiero, su capacidad de representar el interés común es un fraude.

El fracaso de la vicepresidenta para limitar el poder financiero desde el sistema político del que forma parte refleja la subordinación de la democracia parlamentaria al

capitalismo actual. Intenta mostrar también la impotencia de la socialdemocracia de llevar a cabo políticas de igualdad, de ser consecuentes con sus principios ideológicos.

En *Lo real* se insiste en la idea de un partido socialista que traiciona a sus bases al incluir la evolución del PSOE como contexto histórico en el que se desarrolla la historia de Edmundo. Sin embargo, en *Acceso no autorizado* se incluye la figura de una ministra socialista que es incapaz de llevar a cabo los proyectos políticos en los que cree debido a la presión ejercida desde unos poderosos entes económicos. Por eso, Julia Montes le reprochará al presidente, cuando se desengañe finalmente:

- Estaba equivocada. No puedes dimitir. Puedes no presentarte en las próximas elecciones, pero para irse hay que tener una razón.
- ¿Y quién me obliga a quedarme?
- Te lo he dicho: no tienes un motivo para dimitir. No es verdad que estés haciendo ahora, debido a la crisis, una política alejada de tu ideología. No tienes ideología (ANA, 294).

La acusación de la ausencia de ideología dirigida a un presidente del gobierno es la más grave que puede formularse y sintetiza la carga crítica de la novela que va mucho más allá del tópico que vincula poder a corrupción, el tema principal es qué margen de actuación tiene un gobierno de una democracia liberal europea, como la española. El alegato final de la vicepresidenta contiene la denuncia: “Puede que ustedes esperen ahora una teoría de la conspiración, querrán que les revele quién movió los hilos, quiénes son los responsables. Sin embargo, están a la vista. Soñamos con la conspiración porque implicaría la existencia de un orden, y eso nos calma” (ANA, 314). De nuevo se salta las convenciones del género al que creímos poder adscribir la novela —*thriller* político—. El desenlace no castiga a los villanos. No hay culpables, no hay responsables, ninguna “teoría de la conspiración” que permita el alivio de creer que el “orden”, el sistema, no se ha alterado.

Al mencionar en su intervención la privatización de las cajas con fondos públicos como el motivo fundamental de su destitución, por haberse opuesto a ella, vuelve a aparecer el fondo histórico, exacto, real y concreto que da la medida de la profundidad de la carga: la reforma del sistema financiero español. El hecho de que un gobierno socialista permitiera

finalmente la reconversión de las cajas de ahorro en bancos convierte el alegato de Julia Montes en una admonición que resultará premonitoria¹³⁴:

Ya nadie ignora que el bienestar general tal como lo hemos conocido es imposible de sostener. Pero continuar con el expolio de lo común mientras aumenta el control de la ciudadanía y se recorta su capacidad de decidir no debe ser la única opción, no puede serlo. Es nuestro país, el espacio temporal de nuestras vidas, es nuestro derecho a organizar un bienestar distinto y compartirlo (ANA, 315).

Si los representantes de la ciudadanía no velan por los intereses de sus representados, esas clases medias que se identifican con el discurso socialdemócrata, se quiebra la fe en un sistema que no les representa y se asume que el único valor de cambio social es el dinero, no el trabajo. En una sociedad que se rige por la economía de mercado, la libertad solo existe para los que no necesitan trabajar: “Los putos ricos son libres, es lo que más me jode. Los putos ricos inspiran admiración porque se pueden permitir jugársela, decir que no, dejar un trabajo, qué más les da si no lo necesitan para vivir” (ANA,157).

Del mismo modo que el capitalismo puede someter al trabajador, el machismo subordina a la mujer. La opresión capitalista se identifica con el patriarcado. Tanto Crisma como Amaya son víctimas de un mismo sistema que los explota, el primero es extorsionado y la segunda está siendo acosada. Crisma es captado por un grupo mafioso, que no es más que la consecuencia de querer escapar de la empresa que lo está explotando. Amaya intenta huir de un siniestro acosador que finge ser un tipo encantador. De este modo, la violencia machista se equipara a la violencia sistémica del capitalismo. El abogado es requerido para defender a los débiles frente al acoso: a Crisma lo persigue la mafia y a Amaya un desequilibrado.

La violencia que se ejerce desde el poder puede tener muchos matices, de la extorsión al acoso, de la intimidación al chantaje. Luciano y la vicepresidenta son intimidados por persona interpuesta: hiriendo a la mujer de Luciano. Carmen es chantajeadada por Álvaro. Pero, en general, las víctimas son mujeres: Amaya, Carmen, la vikinga, la vicepresidenta...

¹³⁴ El discurso de Julia Montes está en consonancia con el conocido movimiento del 15-M en nuestro país. La publicación de la novela fue unos meses antes.

La posibilidad de que las mujeres se defiendan a sí mismas, estableciendo vínculos entre ellas, por ejemplo, no se desarrolla en la novela. A veces consiguen defenderse, como la vikinga que escapa de un maltratador, pero casi siempre necesitan alguien que las defienda —y que suele ser otro hombre, como ocurre con Amaya o la hermana de Crisma—.

La vicepresidenta encarna a una mujer con poder que no consigue llevar a cabo su proyecto político, pese a ser el único personaje del gobierno a la que le preocupa su coherencia ideológica. Además, el presidente “sacrifica” su famoso ministerio de la Igualdad, del mismo modo que destituye a la vicepresidenta.

No parece que el sistema propicie la defensa de los derechos de las mujeres, por más que, desde el poder, se tomaran medidas que, recuerda la vicepresidenta, no dejan de ser simbólicas, “aderezos”. Se entiende así el deseo de transformación en bruja, en Margarita, que impregna el discurso íntimo de Julia Montes. La militancia feminista de la vicepresidenta y el sentido íntimo de su derrota se muestra al recoger sus objetos personales del despacho, cuando es destituida. Entre ellos hay “un retrato de Condorcet que ella misma había llevado a enmarcar, y en donde había copiado la siguiente frase: ‘Las mujeres tienen los mismos derechos que los hombres; tienen, pues, el de disponer de las mismas oportunidades para adquirir las luces’” (ANA, 298).

El feminismo que encarna la vicepresidenta suscribe el pensamiento ilustrado que reconoce los derechos “del hombre” y que se propone sobre todo una igualdad de derechos, sin especificar cómo lograrlo. Un feminismo reducido a mero discurso, a una declaración de intenciones que no se traduce en acciones concretas, en clave política. La vicepresidenta representa el fracaso político de ese feminismo.

VS. I. III. La rebelión anónima: hacktivismo

El joven se convierte en el mentor del abogado. La autoridad moral de Crisma nace de la ira, del resentimiento, de la conciencia de haber sido utilizado. Crisma acumula la misma rabia que Martina en *Deseo de ser punk*, una ira que la vikinga reconoce muy bien, como víctima de violencia machista:

— ¿Por qué estás tan furioso? —preguntó ella.

— ¿Yo furioso? Si siempre he sido el bueno, en mi casa, en el colegio, en todas partes.

— Estás furioso. Nadie que no lo estuviera se empeñaría tanto como tú en acabar con esto.

— ¿Qué harían entonces? ¿Ceder y ceder, dejarse arrinconar y luego ver cómo te echan a la basura? ¿Y tú? (ANA, 225).

Pero esa ira puede ser emancipadora, porque impulsa al joven, no sólo a huir de sus perseguidores, sino a enfrentarse a ellos y en su lucha implicará a más gente. Se plasma así la rehabilitación de la ira llevada a cabo por Žižek (2012a), quien considera el resentimiento una expresión del rechazo a “normalizar” (Zizek, 2012a, pág. 326) el crimen, un acto de emancipación que persigue la justicia.

Cabe la esperanza de la reacción de la gente común, *Anonymous*, capaz de acometer acciones tan improbables como posibles —introducirse en el ordenador de una vicepresidenta, interpellarla, hacerla consciente de su papel—. Incluso parece posible que aparezcan individuos que no se resignan, no se pliegan a los poderosos y encuentran modos de defenderse, como hace Crisma, contando con la ayuda de otros desconocidos tan desinteresados y hartos como él. El heroísmo es posible, pero son los personajes anónimos quienes lo protagonizan, y probablemente no trascienden sus actos, como el abogado que salva a su amiga de la muerte, aunque es el discurso de la presidenta lo que llega a ser noticia.

El discurso de la vicepresidenta puede oírse gracias al colectivo anónimo conectado a la red que lo transmite. Es por eso, que debemos interpretar el final en el sentido del éxito de los principios que suscriben los protagonistas. Triunfa un modo de hacer colectivo, triunfa “Anonymous”, un nuevo héroe para el nuevo siglo. El alegato final se dirige al lector, que deviene el auténtico narratario del discurso de la vicepresidenta y que debe continuar la lucha que los personajes han iniciado trasladándola a la realidad.

La posibilidad de que un “personaje” como Anonymous pueda devenir una realidad concreta, el nombre de un movimiento colectivo, proporciona argumentos para los presupuestos poéticos de la narrativa gopeguiana. La distinción entre ficción y realidad se plantea como el punto de partida para entender las posibilidades de que la ficción apunte a una realidad posible, aún inexistente:

Se dijo que entre la vida y la representación de la vida había algunos grados de separación. Quizá no tantos como en *El maestro* y *Margarita*, pero tampoco un ángulo nulo, inexistente, como en otras novelas leídas. Dos líneas muy próximas que, no obstante, avanzan separándose, una ventana que parece

cerrada pero no lo está. Esa amplitud permite el giro o el batir de remos o de páginas, es la relación que media entre lo real y lo posible (ANA, 291).

La ficción como posibilidad, conectada con la realidad, es uno de los postulados de su poética y llegó a ser premonitoria en el caso de esta novela, si entendemos el 15-M como uno de los acontecimientos históricos más relevantes de nuestra historia reciente, nacido al socaire de movimientos revolucionarios como Anonymous.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

VS. II. I. Lenguaje metafórico

La vicepresidenta apoda al hacker que habla con ella con un nombre metonímico, “la flecha”, al ver como el cursor de su ordenador se mueve solo por la pantalla, sin que responda a las órdenes de su ratón. Así, el icono del cursor se personifica en un personaje, la flecha.

Además, es posible entender la flecha como representación gráfica de un vector. Los vectores suelen identificarse con fuerzas, ya que indican “además de la cuantía (...) el punto de aplicación, la dirección y el sentido” (DRAE). En este sentido, la flecha es ese vector o fuerza que impulsa a la vicepresidenta a actuar en la dirección o sentido que ella misma siente que debería ir. La flecha es la fuerza que le empuja a actuar. Y es que las fuerzas no siempre actúan por contacto, la fuerza más importante (la de la gravedad) actúa a distancia. De este modo, también se representa la importancia de la palabra (el vector-la flecha) que encarna una fuerza (el pensamiento) capaz de impulsar una acción concreta.

Pero, sobre todo, la flecha es el símbolo de un impulso colectivo. Un mínimo empuje transformador. Así, la flecha simboliza cualquiera de esos comités que integraban la Asamblea de *El padre de Blancanieves*: grupos pequeños de personas que luchan por un objetivo común de transformación del sistema.

VS. I. II. Las metáforas científicas

Como en todas las novelas de Gopegui, aparecen metáforas que remiten a distintos campos del saber. En *Acceso no autorizado* destacan las metáforas relacionadas con conceptos procedentes de la informática. Crisma es quien más recurre a este tipo de asociaciones semánticas. Así, alecciona al abogado sobre cómo contactar con la vicepresidenta utilizando metafóricamente el concepto de “ingeniería inversa”:

Acércate a ella si quieres. Yo lo haría. Pero no le hables de mí. Tendrás que tener muchísimo cuidado para no espantarla, volver a practicar la ingeniería inversa, ya sabes, averiguar de qué está hecho y cómo funciona algo que todo el mundo ve de tal forma que lo puedas llegar a comprender, modificar e incluso mejorar. En tu caso supongo que sería estudiar sus pautas de comportamiento: establecer las costumbres de una vicepresidenta sin oír lo que dice por teléfono ni lo que piensa, pero sí, a lo mejor, lo que escribe y lo que busca cuando está sola. (ANA, 90).

O reflexiona sobre su falta de narcisismo cuando afirma: “No me intereso mucho a mí mismo. Eso me deja espacio libre, aumenta mi capacidad de procesar” (ANA, 173).

Aunque también el abogado es capaz de pensar en la fuerza del colectivo como una fuerza de rozamiento:

Rasgar un folio es fácil, en cambio si pones cincuenta no es cincuenta veces más difícil sino mucho más, pues junto a la fuerza que hay que hacer para rasgar las hojas, hay que vencer el rozamiento entre ellas, y esa fuerza extra necesaria es grande. ¿Recuerdas las batallas antiguas? Los soldados se agrupaban formando cuadrados, lo importante era el grosor, cuántas filas seguidas había en cada lado, porque de una en una las personas caen, y de una en una se rasgan las sábanas, pero si enrollas la sábana uniendo sus pliegues podrá sujetar casi cualquier peso, vencer la fuerza de rozamiento entre los pliegues es mucho más difícil. (ANA, 218).

Los programas informáticos son fragmentos de una mente colectiva¹³⁵: “Los programas [...] esas copias de un trozo de mente en un estado preciso, esos protocolos de actuación capaces de alimentarse con energía eléctrica y funcionar, dentro de sus reglas, a una velocidad insólita, inalcanzable para la mente original” (ANA, 52).

Y el funcionamiento de la red se asimila a la formación de la lluvia. Los bits son gotas que pueden condensarse y regresar de nuevo como información que llega a otros lugares: “Los bits viajaban por cables y por ondas. De cerebro a cerebro una suave neblina de gotas pequeñas, imaginarias, se extendía por la ciudad, atravesaba rejillas y ventanas y entraba en los corazones” (ANA, 13).

El final de la novela retoma la misma metáfora al proponer: “Y seguimos errando en esas nieblas” (ANA, 316). La red ha conseguido finalmente que “en algunas terminales” se

¹³⁵ Esta es una idea que se desarrollará con notable éxito en la novela *Quédate este día y esta noche conmigo*, al plantear la personificación de Google como un ente pensante.

produzcan “movimientos no previstos de pequeña magnitud” (ANA, 316). La difusión de la información, como la lluvia, puede llegar a la gente y satisfacer la sed (de conocimiento, de justicia, de igualdad...).

Aunque no siempre las metáforas empleadas son tan ingeniosas. Aparece una analogía que se ha convertido en lugar común para explicar la falta de reacción a una situación dañina intolerable. Así, para justificar una conducta social inapropiada, la vicepresidenta razona que no siempre puede uno conservar la calma, porque tal vez haya que reaccionar frente a determinadas conductas. Y lo ilustra con la conocida analogía de la rana que se acostumbra al agua hirviendo: “La directora general no merecía que le hubiera levantado la voz. Su única justificación era la historia de la rana que al ser arrojada a una olla hirviendo salta, y en cambio, si está en la olla y la temperatura sube lentamente, muere sin reaccionar a tiempo”. (ANA, 97-98). Al recurrir a un manido lugar común, la justificación de la vicepresidenta resulta demasiado pobre ya que la agresividad con los subordinados no es justificable.

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

El título aparece integrado en el discurso de la novela, como sucede en otras de Gopegui. Es el delito que ha cometido Crisma, por el cual puede cumplir condena y así se lo indica el abogado: “Puede caerte mucho más que unos meses. Acceso no autorizado a sistemas informáticos, fraude de suministro eléctrico y lo que encuentren. Quizá tengas que entrar en prisión”. (ANA, 25).

Lo significativo es que Crisma solo ha cometido el delito para intentar liberarse de la trama mafiosa que lo ha atrapado: “No quiero ir a la cárcel, creí que cuando me procesaran me despedirían. Pero no lo han hecho” (ANA, 25). El sistema favorece a los mafiosos que detentan el poder económico y cuyos tentáculos van más allá de someter a los trabajadores que no pueden elegir.

Pero también el “acceso no autorizado” del abogado en el ordenador de la vicepresidenta puede ser un acto subversivo contra el sistema que puede llevarse a cabo con un éxito inesperado e imprevisto por los que detentan el poder. El asalto del *hacker* acaba convirtiéndose en un estímulo para la acción política. La violación de la intimidad que es esa

intrusión no deja de formar parte de un acto político porque la flecha solo quiere aprovechar su influencia para lograr que la vicepresidenta actúe desde el poder en pos de un bien común. Así, se representa narrativamente el lema feminista: “Lo personal es político.”

Acceso no autorizado la dedica, entre a otros, a *Rebellion.org*, la revista electrónica de izquierdas en la que publica periódicamente artículos desde el año 2005. Se trata de una “revista electrónica de izquierdas que ofrece información alternativa”, según la página web *enlucha.org*, versión española de la *Corriente de Socialismo Internacional*. Los artículos publicados digitalmente en la página versan tanto sobre política como sobre literatura, puesto que son temas, como ya hemos visto, inseparables.

Esta militancia explica el conocimiento de primera mano que tiene la autora sobre el modo de organización de colectivos de izquierda que se reproduce en *El padre de Blancanieves*. Es muy significativo también que en dicha revista figure un apartado dedicado al “Conocimiento libre”. El tema es importante en la novela porque es el concepto acuñado por los defensores del software libre, por ejemplo, y está muy próximo al ideario *hacker* que se menciona en más de una ocasión¹³⁶.

Entre las personas a cuya memoria se dedica la novela destaca Mercedes Soriano, autora de la cita de la contracubierta, que se integra también en *Acceso no autorizado* como una divisa que a Amaya le gusta repetir y por eso es recordada por el abogado: “No hay fortaleza inexpugnable ni prisión que no contenga un defecto” (ANA, 69).

La cita pertenece a la primera novela de Mercedes Soriano, *Historia de no*, relato que retrata el temprano desencanto de la izquierda en la transición, y su denuncia del desistimiento y abandono de los principios que compartieron. La novela de Soriano es básicamente la historia de un rechazo: aceptar la derrota de los ideales. Al final de la historia se subraya que el individualismo no es la única opción posible:

Todas las islas que componen este archipiélago tienen la pretensión de estar diseñadas de modo que sea imposible salir de ellas. Pero no hay fortaleza inexpugnable ni prisión que no tenga un defecto. (...) No hay que creer que, más allá de la isla, solo existan arenas movedizas o caos disfrazado de

¹³⁶ El sobrino de la vicepresidenta le envía un manifiesto conocido como “Ideología del hacker” que se cita en el texto (ANA, 84), y también se menciona a *The Mentor*, un “hacker” famoso de los años ochenta (ANA, 96)

seducción, no regla, perdición y locura. Más allá de la isla existe otra percepción (Soriano, 1990, págs. 174-175).

Creemos que se trata de un homenaje a la autora y un modo de retomar su testigo y recuperar la vigencia de su discurso veintidós años más tarde. Centrándose en ese “más allá de la isla”, la novela de Gopegui propone una superación del individualismo mostrando las posibilidades de una acción social revolucionaria.

Las otras dos personas a cuya memoria dedica la autora su novela son: Antonio Estevan y Javier Matía Prim.

Con una cita de Adrienne Rich, poeta norteamericana, feminista militante, empieza la novela. Se trata de unos versos pertenecientes a su poema, “Recursos naturales”: “Debo echar mi suerte con quienes,/ siglo tras siglo, con astucia,/ sin poder extraordinario alguno,/ rehacen el mundo” (ANA, 9). Versos muy elocuentes sobre la capacidad de transformación social que los seres corrientes, el “ciudadano medio”, anónimos, como el abogado que protagoniza la historia, pueden tener.

La elección de Adrienne Rich en el epígrafe resulta significativa por tratarse de una figura reconocida en el movimiento feminista, lo cual señala el enfoque de algunos temas de la novela: la violencia de género, la marginación de la mujer en el poder político o la manipulación del discurso feminista.

Hay una secuencia final muy breve que funciona a modo de epílogo. Es la única en la que el narrador externo no se identifica con el punto de vista de ningún personaje, y en un ejercicio de omnisciencia selectiva da cuenta de un suceso que, en apariencia, no está directamente relacionado con la acción narrativa:

El sistema integrado de interceptación telefónica se mantuvo operativo para un número elevado de comunicaciones detectándose, en algunas terminales, movimientos no previstos de pequeña magnitud. Y seguimos errando en esas nieblas. (ANA, 316).

También resulta muy significativo el uso de la primera persona del plural “seguimos errando”. El narrador implica así al lector al que convierte en narratario de su discurso. Narrador y narratario deambulan por las mismas “nieblas” de incertidumbre. El inicio del epílogo da cuenta del aparente fracaso del alegato de la vicepresidenta: “Tras dos días de

titulares y cierto revuelo mediático, el discurso de la vicepresidenta cayó en el olvido. El proceso de reconversión de las cajas en bancos continuó” (ANA, 315-316).

No obstante, el ambiente generado evidencia que algo ha cambiado, porque se detectan “movimientos no previstos de pequeña magnitud”. Y ese mínimo movimiento es perceptible y forma parte de la “niebla”, de ese vapor de agua que no es más que una nube muy baja, un presagio de lluvia. En el contexto de la obra gopeguiana, la lluvia sería el movimiento revolucionario necesario para producir los cambios sociales que acaben con las desigualdades. En esta novela, más que en otras, el final es esperanzador. Probablemente también sea el resultado del contexto histórico en el que surgió, inmediatamente anterior al 15-M.

En un breve párrafo la autora expresa su agradecimiento a un grupo de amigos y amigas entre los que destaca la ayuda concreta de Juan Carlos Borrás por “los conocimientos de código, redes y hardware”. Varias de esas personas aparecen también en la lista que figura al final de QDNC o han sido objeto de dedicatorias —Sofía García Hortelano y César de Vicente, entre otros—.

Por último, cabe recordar que la intención de la novela es crear “una fábula contra el conformismo fatalista en clave de acción política e informática” (Gopegui, *Acceso contracubierto*). El título *Acceso no autorizado* pone de manifiesto que, a pesar de las barreras que el sistema pueda proponer, siempre habrá un modo de difundir la información, el conocimiento que resquebraje ese sistema. Internet, Anonymous, Wikileaks son una buena metáfora para ilustrar esa posibilidad, como enseña la novela.

RP. II. Aspectos architextuales

En la novela hallamos dos acciones principales que pueden corresponderse con géneros narrativos similares: el thriller político y la novela de espionaje. El primero es la historia de la vicepresidenta y la flecha; mientras que la segunda trata de cómo Crisma solicita ayuda al abogado en un caso de espionaje industrial. Las dos acciones confluyen en una trama en la que el fondo común es la corrupción política al servicio de un poder financiero como organización mafiosa.

Un planteamiento más tópico y convencional del argumento hubiera conducido al abogado a aprovechar su intimidad con la vicepresidenta para pedirle que ayude a Crisma.

Sin embargo, el abogado en ningún momento se plantea solicitar ayuda de la vicepresidenta. Eso implicaría sancionar el orden establecido: el poder político puede evitar los atropellos de los que ejercen su poder fuera del sistema. En cambio, es posible extraer una lección de la novela: nada puede esperarse de un sistema político si el gobierno se somete a un poder económico que opera en los márgenes de la legalidad replicando el sistema que lo ha originado. La actividad mafiosa se ampara en el capitalismo que la tolera como una estructura similar porque se basa en el mismo principio básico: el poder se basa en acumular capital.

La trama secundaria protagonizada por Amaya y el abogado en apariencia es más convencional: la historia del acosador que es detenido a costa del trágico sacrificio del héroe enamorado. Aparentemente propia de la literatura o el cine comercial, acaba también subvirtiendo esos convencionalismos. El abogado utiliza procedimientos ilegales —piratear ordenadores— para ayudar a Amaya, en lugar de ayudarle a denunciar a su acosador. Al renunciar a buscar amparo en el sistema se ratifica su pésimo funcionamiento. En este contexto, no es posible la unión de la pareja, el amor como salvación individual. El final feliz no se reduce a lo que logra un individuo para sí, sino a lo que consigue para los demás.

Encontramos elementos paródicos en la subtrama de enredo. Varios de los personajes se relacionan entre sí a través de amantes compartidos: la vicepresidenta fue amante del Irlandés, quien estaba casado con Helga, cuya pareja es la vikinga, quien, a su vez, tiene una relación con Crisma, que es la víctima del Irlandés. La trama evoca la comedia barroca española y subvierte el tópico de “la erótica del poder”, cual parodia del nepotismo.

La propuesta narrativa de esta hibridación de géneros muy próximos entre sí persigue postular un personaje colectivo singular como el protagonista de una nueva narrativa. A diferencia de la narrativa social de los años sesenta en la que solía aparecer un “personaje colectivo”, lo que encontramos en este caso es una identidad singular, ficticia, que encarna a un colectivo. El personaje colectivo de la narrativa gopeguiana no es un grupo estereotipado de personajes que representan distintas sensibilidades de una comunidad. El personaje colectivo encarna un nuevo sujeto humano que no se identifica solo con lo individual.

De hecho, el referente inmediato de la “flecha” no es un personaje de ficción, sino la figura real del movimiento de Anonymous. El nuevo héroe no es un individuo sino un colectivo: la “flecha”, integrada por ciudadanos anónimos dispuestos a organizarse y

relevarse en un propósito común. Lo contrario del nepotismo que genera el poder: relaciones personales establecidas por puro interés personal, las únicas relaciones que genera el sistema, y que se reflejan irónicamente en la novela al vincular sentimentalmente a los personajes afines al poder; mientras, en los márgenes, al abrigo de internet, se crea una red de relaciones entre desconocidos que resultará más fecunda.

RP. III. Referencias intertextuales

Como es habitual, destacan algunas referencias culturales, especialmente literarias, en la composición del discurso novelesco. En la confección del personaje del abogado es posible hallar vestigios de textos clásicos y modernos de la literatura popular y culta que han cristalizado en el héroe propuesto para encarnar una nueva sensibilidad: la flecha.

El abogado, artífice de la flecha, asume una doble identidad, una de las cuales le sirve para actuar contra el sistema. Esta situación remite otra vez a *El conde de Montecristo* — referente del protagonista de *Lo real*— e incluso a *La flecha negra*. En la novela de R.L. Stevenson un grupo de forajidos conocidos como “la flecha negra” secundan al protagonista en la venganza contra su tutor, instigador de la muerte de su padre. Salvando las distancias, podemos percibir la “flecha” como movimiento que apoya y ayuda a la vicepresidenta a enfrentarse a su “tutor”, el presidente, cuando le reclama que apliquen las políticas que prometieron y abandonen las estrategias que cree que les permitirán mantenerse en el poder.

Los referentes literarios de la “flecha” son diversos. El más obvio es el personaje de la novela de Collodi, *Pinocho*. La flecha deviene la conciencia moral de la vicepresidenta, como Pepito Grillo intenta advertir a Pinocho de las consecuencias morales de sus actos. Sin embargo, el símbolo de la flecha parece remitir a un artículo de Sánchez Ferlosio, inspirado en una máxima “Cuando la flecha está en el arco tiene que partir” (Sánchez Ferlosio, 1992, pág. 475), que también aparecerá en *Fuera de la burbuja* (FB, 156). El abogado se da cuenta de que la vicepresidenta ya está lista, justo al final de la segunda parte: “¿Qué hace que se muevan las cosas, vicepresidenta? No siempre la fuerza está dentro, a veces unas palabras o un cuerpo nos llevan hasta el punto donde la flecha puede volar, lo llaman la suelta. Si pudiera llevarte hasta ahí”. (ANA, 282).

Esa alusión a lo inevitable sugiere que el impulso de la flecha, el movimiento que pone en marcha, no permite el retroceso. Algo que se materializa con nefastas consecuencias cuando el abogado salva a Amaya de su acosador:

Entonces la vio: lo que el hombre acababa de sacar de la bolsa no era un teléfono ni una cajetilla sino una pistola de tiro olímpico, las conozco bien, pensó al mismo tiempo que se sorprendía de no albergar ninguna duda, la cuerda ha sido llevada a su posición de anclaje, la flecha se suelta casi sin pensar y el abogado cae sobre Amaya cubriéndola con la espalda y la empuja hacia el suelo mientras siente un dolor nuevo en la cintura, piensa en su madre, estoy cogiendo frío pero tú lo habrías hecho también (ANA, 297).

La flecha y el abogado no son los únicos personajes que podrían estar inspirados en fuentes literarias. El Irlandés también participa de algunos rasgos en común con el protagonista del libro de Charles Brandt, *Jimmy Hoffa. Caso cerrado*¹³⁷, biografía sobre la vida de un sicario, cínico e inmoral, apodado el Irlandés.

Es muy significativo como la novela reivindica el bagaje cultural como una posibilidad de encuentro, de reconocimiento con el otro que favorece el diálogo. De ahí que sea la estrategia del abogado para acercarse a la vicepresidenta: hablar su lenguaje, es decir, utilizar aquellos libros, discos, que por estar celosamente ocultos en el disco duro de su ordenador —alma— revelan mejor su intimidad.

Así, la novela de Bulgakov, *El maestro y Margarita* le sirve al abogado para atraer la atención de la vicepresidenta, para mostrarle que comparte su lenguaje, su discurso, que entiende sus temores. Y, cuando el abogado le propone a Julia Montes un intercambio, que le prestará ayuda a cambio de su “mayor defecto”, ella reconoce inmediatamente las palabras que corroen la conciencia culpable de Poncio Pilatos, uno de los personajes de la novela de Bulgakov¹³⁸. Si la vicepresidenta consigue deshacerse de su cobardía, podrá afrontar con dignidad la tarea que le ha sido encomendada y a la que ha renunciado por mantenerse en el

¹³⁷ El original en inglés es *I Heard You Painted Houses* en 2004. Fue traducido como *Jimmy Hoffa. Caso cerrado*. y publicado por la Editorial Crítica en 2014. En 2019, Martín Scorsese dirigió una película basada en el libro que tituló, precisamente como a su protagonista.

¹³⁸ Es Pilatos quien recuerda que Joshua, Jesús, había mencionado el “mayor defecto” como “la cobardía”: “Tenía mucho tiempo por delante, la tormenta no empezaría hasta la noche, y la cobardía, sin duda alguna, era uno de los mayores defectos del hombre. Así decía Joshuá Ga-Nozri. No, filósofo, no estoy de acuerdo. ¡Es el mayor defecto!”. (Bulgakov, *El maestro y Margarita*, pág. 395).

cargo, del mismo modo que el procurador Pilatos mata a “Joshúa”, Jesús, por miedo a perder el poder, por cobardía.

Más adelante, transformada ya en una persona que ha “entregado”, renunciado, a su “mayor defecto”, la cobardía, es decir, cuando el miedo a perder el poder la ha abandonado, se siente libre y poderosa, como el personaje de Margarita cuando ha decidido entregarse al diablo, Volland, y se transforma en bruja, capaz de volar:

Eran las doce de la noche cuando la vicepresidenta salió a la terraza tras haber hablado con Luciano por teléfono. Miraba a lo lejos y le parecía distinguir la comitiva de Volland, el oscuro hacedor de *El maestro y Margarita*. Delante de todos, él, en su caballo de tinieblas, [...] Cuando un día vengáis a buscarme, os pediré unas horas antes de partir. Y montaré mi escoba: ¡Mirad, ahí va la vice!, dirán desde la calle, y yo daré ese gusto a los que me llaman arpía, mandril, lechuza, nigromanta. ¡Mirad arriba, es la invitada del diablo! ¡Si ya lo decíamos nosotros: tras esa voz serena y esos colores en llamas había una mujer en el palo de una escoba! (ANA, 278-279).

Esta identificación entre la vicepresidenta y la bruja, es también la conciencia feminista de que la mujer poderosa se anatematiza en nuestra sociedad: “lo vengo sabiendo desde mis tiempos de estudiante: libertad, fraternidad, les gustan, son comodines, pero igualdad, ya sea entre sueldos o géneros, esa sí que no” (ANA, 279).

Apelar a lecturas comunes no garantiza el entendimiento si no se comparte una misma concepción de la literatura. Al fin y al cabo, la idea que se tiene sobre la función de la literatura forma parte de la ideología que uno suscriba. Por más que el presidente del banco que contrata al Irlandés presuma de lecturas, para él la literatura solo es una afición que demuestra buen gusto:

— ¿No dijo alguien: “Yo no veo que para escribir poesía se tenga que ser hijo de ferroviario”?

—Huidobro contra Neruda. ¿Cuándo lees, Jaime?

— Me lo leyó mi hijo, hace unas semanas, habíamos salido a navegar. Además del banco, le gusta la poesía. Yo diría que piensa. (ANA, 257).

La identificación de la poesía con actividades como la navegación recreativa revela una pobre concepción del hecho literario. Por más que esgrima su conocimiento ante su interlocutor, el presidente no conseguirá persuadirlo. Compartir referencias culturales también implica compartir un universo de expectativas sobre las mismas, una misma ideología.

La misma reflexión acerca de la función del arte se evidencia cuando la vicepresidenta recuerda una película cuyo título ha olvidado:

No se acordaba bien de la historia ni de quién la había dirigido, pero sí que había un pueblo donde los ancianos, cuando perdían los dientes y ya no podían comer, se dirigían un día de invierno a la montaña cubierta de nieve, dormían a la intemperie y esa era su forma de morir. Nadie les obligaba: ellos entendían que era ley de vida, que otros venían detrás de ellos (ANA, 215).

Es significativo que la vicepresidenta olvide el título, *La balada de Narayama*, porque, en realidad, sólo recuerda lo accesorio del argumento. En la versión de Shohei Imamura, la anciana protagonista se sacrifica, se suicida literalmente, para que su hijo pueda concebir a su vez a otro hijo, ya que los recursos son tan limitados que no podrían subsistir.

En realidad, la película trata de un mundo profundamente injusto, que la vicepresidenta, con el tiempo, ha dejado de percibir y sólo recuerda otro tema secundario asociado, porque, de pronto, se siente vieja y se pregunta “¿Tengo que irme ya a la montaña?”, ha olvidado por qué está en ese despacho. Y es que, al ignorar el sentido o propósito de una obra de arte, se ignora una forma de conocimiento valiosa que deshumaniza a quien es incapaz de percibirlo. Por eso, la figura maquiavélica y antipática del personaje del Ministro del Interior solo entiende el arte como adorno, como emblema de posición económica y de poder:

Su mujer estaba de viaje y él puso en el reproductor de cedés a Wynton Marsalis. A ella el jazz la dejaba fría, también a él, pero el ministro no quería la música para sentir ni emocionarse evocando quién sabe qué clase de fantasías, sino solo para disfrutar de una imperfección perfecta o viceversa, sonidos organizados en un equilibrio inestable que cumplían una función estimulante, como el desayuno con café. (ANA, 187-188).

Se trata de una experiencia bien distinta a la gozosa y catártica que siente Julia Montes escuchando al grupo sueco de folk, Hedningarda. Porque la literatura, la música y cualquier forma de arte fomentan la sensibilidad del individuo, aumentan su receptividad y amplían su capacidad de comunicación.

3.9. *El comité de la noche.*

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

La narración empieza con el acuerdo de una organización secreta de revelar unos documentos por la red. En cambio, la historia principal tiene como protagonista a Carla, quien se la cuenta a un escritor que será el encargado de escribirla. A lo largo de la narración se desvelará cuáles son los documentos que la organización ha decidido difundir —la historia de Álex, la historia de Carla y la carta de Uno— y por qué la trama de la novela va más allá del relato de sus protagonistas.

Carla contrata los servicios de un “escribiente”, quien se dedica a redactar las memorias de sus clientes. Sin embargo, le impone al redactor la condición de que reproduzca en su informe las reuniones que mantienen relatora y transcriptor. El escritor se siente atraído por la joven, de modo que lamentará su desaparición al acabar el encargo.

La historia relatada por Carla empieza cuando emigra de Madrid a Bratislava para trabajar en Laboratorios Pharma. Conoce a Míchal y al año empiezan a vivir juntos. Carla se integra rápidamente en Eslovaquia y le coge cariño a la hermana pequeña de Míchal, Elenka, quien tiene una enfermedad hepática. Un día, Elenka empeora y al ingresar al hospital avisan a la familia de que necesita con urgencia un transplante de hígado.

Pocos días después, Carla acaba aceptando el soborno de su jefe, Gustav, quien le promete acelerar el transplante de Elenka a cambio de cometer un fraude en su empresa que favorezca la privatización de las donaciones de sangre. Sin embargo, Carla informa a Álex, miembro de una organización que está tratando de impedir el cambio de legislación que desean las empresas que utilizan hemoderivados. Álex le pide que registre de algún modo el sabotaje que le obligan a hacer, pero Carla teme que pueda perjudicar a Elenka y se niega. Gustav instruye a Carla sobre cómo falsificar los datos de los análisis.

Poco después, aparece un matón que se identifica como Patrick Stroller y amenaza a Carla. Ese mismo día, al volver a casa, Míchal le cuenta a Carla que a Elenka la operarán muy pronto porque han reconsiderado su caso. Álex contacta con Míchal y le explica la

situación de extorsión que sufre Carla, les presenta a Uno y les ofrece la ayuda de su organización, Míchal se presta a colaborar, pero Carla aún se muestra reticente y no cuenta que, además de Gustav, hay otro tipo que la ha amenazado.

Mientras, el fraude llevado a cabo por Carla ha provocado un incidente grave. El gobierno anuncia que considera conveniente impulsar la privatización de las donaciones de sangre. Patrick Stroller vuelve a aparecer y hiere a Carla para intimidarla. Carla no se lo cuenta a nadie, ni siquiera a Míchal, porque este rompe con ella ese mismo día. Al día siguiente, operan a Elenka y Carla contrata a Uno, al margen de la organización, para que investigue quien es Stroller. Al día siguiente, Uno ya ha averiguado que Stroller trabaja para la competencia de la empresa en la que trabaja Carla.

Operan con éxito a Elenka y Carla va a verla. Entonces, salta a la prensa una noticia sobre las actividades fraudulentas de Laboratorios Pharmen. La gente se manifiesta en torno al Centro de Transfusiones. Álex le pide a Carla su permiso para denunciar el chantaje al que fue sometida y así fundamentar las denuncias sobre las maniobras ilícitas de la empresa. Por la tarde, Carla recibe una carta de Uno quien le cuenta que Stroller y Gustav habían confabulado para desprestigiar el sistema público. Carla le cuenta a Álex todo lo que sabe y lo que le ha revelado Uno para que su grupo lo difunda inmediatamente por la red. Al mismo tiempo, una movilización masiva de personas empieza a rodear hospitales y empresas implicadas en el complot.

La movilización no acaba hasta que la ministra de Sanidad anuncia que retira su proyecto de privatización. Carla participa con Álex en las manifestaciones. Álex aconseja a Carla que regrese a Madrid inmediatamente. Pasan juntas la noche en un hotel ocultándose de sus enemigos. Al día siguiente, descubren en las noticias que han asesinado a Uno. Al salir del ascensor, las acribillan.

El resumen de la historia de Carla demuestra que su relato se enmarca en la narración de una acción colectiva que lo trasciende: la del grupo que lideró la resistencia a la privatización de las donaciones de sangre. El lector acaba deduciendo que los documentos que el grupo quiere dar a conocer suponen un reconocimiento a la acción heroica de Álex, Carla y Uno.

CS. II. Personajes

Los personajes principales de la novela comparten una serie de rasgos básicos: formación universitaria y precariedad laboral, conciencia de injusticia social y compromiso con organizaciones o movimientos de izquierda. A pesar de su formación y el tipo de trabajo que desarrollan, las condiciones socioeconómicas de la segunda década del siglo XXI no permiten incluirlos en la llamada clase media¹³⁹.

También el modo de retratar este grupo de personajes es muy distinto al de las novelas realistas de finales del siglo XX. No interesan tanto sus caracteres, como sus acciones. No se explora tanto sus emociones, el sufrimiento por las duras situaciones personales que atraviesan, como el modo de sobreponerse a las mismas. No son personajes reactivos, sufridores, sino personajes proactivos, combativos, que entienden que sus circunstancias tienen una misma causa y que solo uniéndose pueden combatirla.

Destacamos cuatro personajes como protagonistas de los relatos principales que integran la narración: Carla, Álex, Uno y “el escribiente”. Cada uno de ellos es protagonista absoluto, en primera o en tercera persona, de alguno de los principales hilos narrativos que conforman la trama.

Además, los cuatro personajes funcionan como arquetipos de distintos grados de conciencia de un discurso ideológico compartido. De este modo, es posible agruparlos según la posición de la que parten. Carla y el escribiente, evolucionan en la narración desde la reticencia a la acción, aunque con distintos grados de exposición: Carla es capaz de sacrificar su vida; el escribiente tan solo incorpora su compromiso a través de su trabajo, la escritura. En cambio, Uno y Álex son los personajes activistas que siempre han sido consecuentes con sus ideas de izquierdas, aunque cada uno ha participado de un modo distinto —Álex, formando parte de grupos más o menos clandestinos; Uno, en solitario. Por consiguiente, podría considerarse que los personajes redondos son Carla y el escribiente, frente al esquematismo del resto.

¹³⁹ Es muy significativa la diferencia de estatus socioeconómico entre los protagonistas de *El comité de la noche* y *La conquista del aire*. En quince años, las diferencias de clase son palpables: los que tenían trabajos especializados y prestigiosos, como los médicos, deben emigrar o aceptar empleos precarios. Ambas novelas reflejan bien el contexto histórico en el que se sitúan.

Carla es la protagonista de dos historias: la suya y la de su escritura. Es, por tanto, un elemento fundamental en la narración. Se trata del personaje más elaborado en su caracterización: se aborda desde dos perspectivas y evoluciona a lo largo del relato.

Comparte con el resto de protagonistas la situación de precariedad laboral. En su caso, es una emigrante obligada a buscar trabajo fuera de su país a pesar de su formación especializada que le permite trabajar como analista de un laboratorio. De hecho, el inicio de su historia empieza cuando se marcha. De su vida en Madrid solo se cuenta que comparte piso con otros amigos.

Significativamente, su relato autobiográfico no es completo: Carla no le cuenta su vida al escribiente, solo el episodio que ella ha seleccionado como más relevante. En las entrevistas que mantienen, la joven se muestra reservada e inquisitiva, reflexiva y distraída, manifiesta un gusto por la poesía y una formación literaria que cuestionan la necesidad de contratar al escritor.

Su participación en la acción revolucionaria relatada es casi casual. Carla no se distingue por su compromiso político: no es miembro de grupos ni organizaciones de ningún signo. A pesar de todo, tiene una conciencia de izquierdas que la lleva a manifestar en privado su rechazo a la privatización de la donación de la sangre. Al no ser ninguna activista ni militante, se convierte en una candidata perfecta para el soborno de Gustav, pero sus amigos de Madrid sí saben cuál es su ideología y por eso Álex solicita su ayuda. La tibieza de su compromiso desaparecerá cuando el caso de Elenka la obligue a posicionarse con claridad. Al final, Carla vencerá su miedo y su reticencia y participará en la denuncia de la trama, asumiendo los riesgos con convicción.

El propósito inicial de Carla como protagonista no persigue el interés general, tan solo desea un trasplante para Elenka. Sin embargo, su objetivo deja de ser una cuestión personal cuando sus antagonistas, Gustav y Stroller, la sobornan, chantajea, extorsionan y amenazan. Ambos representan a las empresas farmacéuticas para las que trabajan. Ni Gustav ni Stroller muestran escrúpulos, compasión, o conciencia. Especialmente el segundo, que encarna a un sicario metódico e insensible. Ambos son personajes planos.

Al lado de Carla, los personajes ayudantes más destacados son Álex y Uno. Ellos consiguen convertir el chantaje de Gustav y la participación de Stroller en pruebas

incriminatorias que demostrarán el fraude de los análisis y la culpabilidad de las empresas en la trama. Tanto Álex como Uno representan al grupo organizado que consigue detener la privatización. La caracterización de Álex y Uno está mucho más desarrollada que la de sus oponentes.

Álex es una hematóloga en paro que regresa a vivir a casa de sus padres con su hija Marina de ocho. También sus padres tienen empleos precarios. Toda la familia participa activamente en organizaciones políticas de izquierdas: su padre colabora en una de parados que presionan a sus antiguas empresas, su madre milita en el Partido Comunista y Álex se inserta en un grupo clandestino que se ha propuesto intervenir en la esfera pública con acciones políticas significativas. Audaz y decidida, no vacila en viajar a Bratislava para apoyar *in situ* al grupo que lucha contra la privatización de las donaciones de sangre.

El activismo de Álex se suma a su conciencia feminista y una vivencia de la maternidad que cuestiona roles y prejuicios patriarcales. Su identidad no reside en el género —el nombre resulta simbólico porque suele designar a hombres—, ni en la edad —una treintañera, como Carla—, ni en su estado civil —es madre, pero es hija; está separada, pero convive primero con sus padres y después con una amiga—, ni en su formación, universitaria. Su conciencia de clase —la precariedad distintiva de la clase trabajadora del siglo XXI— la lleva al grupo revolucionario que se enfrenta a las multinacionales farmacéuticas, por eso su relato autobiográfico explica cómo y por qué forma parte de la Organización.

Por su parte, Uno participa de la misma conciencia y convicciones arraigadas que Álex, la diferencia es que él es un hombre de mediana edad, alrededor de cincuenta años, que ha pasado de vivir y educarse en una sociedad socialista a la vida en el capitalismo que detesta. En su relato autobiográfico refiere su resistencia a adaptarse a los cambios sociales, su renuncia a trabajar como médico para no participar en un sistema que rechaza y el ostracismo social al que le ha llevado su inadaptación. Uno también vive en la precariedad, aunque en su caso parece el resultado directo de su compromiso, no de su falta de oportunidades. En los últimos tiempos, Uno ha encontrado un modo más activo de enfrentarse al sistema: ofrecerse como matón o sicario a las víctimas de sus injusticias.

El nombre de Uno es también simbólico: “Uno” puede ser un pronombre y significar “cualquiera”. Es similar a Álex en su resistencia a la categorización: ni el género,

ni la edad, ni la profesión lo caracterizan. Solo sus principios, su resistencia a aceptar el sistema, constituyen su principal rasgo de identidad. Por otra parte, “uno” es un determinante numeral, significa “el primero” y, con ello, se alude esperanzadoramente a otros que pueden venir después y proseguir su labor.

“Uno” se opone a “muchos”, es lo singular frente a lo colectivo, es el resultado del triunfo del capitalismo. Como personaje, Uno no puede caracterizarse al margen de su situación y por eso es representativo de todos aquellos para los que el socialismo significaba un modo de vida más deseable. Sin embargo, al reafirmarse en su individualidad, en la posibilidad de rechazo al sistema, acaba encarnando la posibilidad individual de cambio colectivo.

También “el escribiente” carece de nombre propio. La identidad del personaje se configura a partir de su oficio. Es relevante que no se considere a sí mismo un escritor, sino un escribiente, definición en desuso de escritor. De hecho, la primera definición de escribiente es: “persona que tiene por oficio copiar o poner en limpio escritos ajenos, o escribir lo que se le dicta” (DRAE). Es decir, un amanuense, aunque este término esté aún más en desuso.

El personaje se dedica exactamente a escribir el relato oral de sus clientes, a transcribir sus palabras. Al ser un escribiente, se confirma la imposibilidad de ser el autor del relato. También con ello, el personaje de Carla adquiere más verismo. El escritor no inventa, transcribe lo que alguien le dijo. El procedimiento funciona como en los relatos orales actuales conocidos como “leyendas urbanas”. En ellos, el narrador apela a alguien real que le ha contado los hechos y que incluso puede ser conocido por su oyente. El narrador actúa como mero transcriptor de lo relatado por alguien real. De este modo, el suceso increíble, y claramente inverosímil, adquiere la verosimilitud necesaria para formar parte de lo real extraordinario.

La situación referida por el escribiente sostiene dicha verosimilitud casi hasta el final. El escritor es un hombre separado de cuarenta y un años, con dos hijos, inmerso en la misma precariedad que caracteriza al resto de personajes de la novela. La mayoría de sus clientes buscan en el relato de sus vidas una justificación, un modo de darles sentido. Al aparecer Carla, joven y enigmática, el escritor se siente atraído por ella, por las condiciones que

impone a su encargo, por exigir a su oyente que participe en el relato: comentando, emitiendo juicios sobre lo narrado y transcribiéndolos. Cuando al final ella misma narre su muerte, el pacto de ficción se rompe y el lector descubre que la máscara del escritor es su nombre: escribiente.

CS. III. Estructura

La estructura externa de la novela consta de tres partes: un proemio de apenas una página cuya redacción reivindica “la organización”, una primera parte señalada por una página en blanco con el título “De Álex” y una segunda parte, identificada del mismo modo, con el título “De Carla”.

En la segunda parte aparecen dos relatos: el del escribiente que acepta el encargo de Carla y la historia relatada por la joven. Cada uno de estos dos relatos se distingue tipográficamente por el tipo de letra: cursiva, para el relato del escribiente, y normal, para la historia de Carla. También se incluye la carta de Uno señalada con tres asteriscos y el título “Carta de Uno”, que finaliza con otros tres asteriscos. El tipo de letra empleado en la epístola es normal.

El relato del escribiente está segmentado en función de las siete sesiones que mantiene con Carla. Cada una de las sesiones se indica con mayúscula y con un numeral. En una ocasión Carla no acude a la cita, así que el narrador cuenta cómo la espera, pero no la inscribe como sesión. Al final se incluye una última secuencia del relato del escribiente que incorpora un diálogo con Uno sin utilizar la letra cursiva.

La estructura externa propicia la identificación del marco narrativo con el breve proemio que anuncia que la organización ha decidido difundir tres documentos: “dos documentos de extensión y origen distintos y una carta, incluida en el segundo; los tres guardan relación entre sí” (ECN, 11). Las dos partes son los dos documentos, la carta se incluye en el segundo. El resumen del argumento que hemos propuesto al inicio del análisis se basa en esta lectura.

La secuencia narrativa del final funciona como un epílogo, por eso no está en cursiva y contiene el diálogo —claramente imposible— entre el escribiente y Uno. La metalepsis es evidente: el escritor no puede estar en el mismo plano diegético que los personajes de la historia que relata —Carla ya está muerta cuando le cuenta su historia—. En realidad, la

propuesta metaficcional consiste en incluir a un escritor que escucha a la protagonista de la novela que escribe y no solo redacta su historia, sino que habla con ella y la comenta¹⁴⁰.

Se trata de una estructura de cajas chinas. El marco narrativo principal es el de una organización que quiere dar a conocer unos documentos que son las historias contenidas en la narración. La historia de Álex permite saber algo más de esa organización por ser ella un miembro destacado y contar en primera persona el origen de su militancia. La historia del escribiente es el marco narrativo que contiene la historia de Carla, que, a su vez, contiene la historia de Uno en formato epistolar.

En la estructura externa el proemio está señalado con claridad y, en él, la indicación de que la narración es la suma de unos documentos. En la estructura interna el epílogo se encuentra inserto en el marco narrativo que contiene la historia de Carla y forma parte de la metalepsis que se desvela solo al final.

CS. III. I. Orden temporal

Aunque predomine la linealidad, la complejidad de la trama conlleva que las historias contenidas en los marcos narrativos se relaten como flashbacks, ya que se rememoran desde el presente enunciativo de los relatos que las enmarcan.

La historia de Carla es una analepsis respecto a la historia del escribiente, ya que la joven contrata los servicios de un escritor que debe redactar sus memorias. También la historia de Uno contenida en la carta dirigida a Carla es una analepsis con formato de *memorándum* que contiene parte de su biografía.

Naturalmente todas las historias han ocurrido antes de que la organización haya decidido difundirlas, así que funcionarían como relatos retrospectivos respecto al marco principal. Las anacronías entre las distintas historias están plenamente justificadas por la trama.

Dentro de cada historia, se observan alteraciones temporales que tienen un propósito significativo más específico. Las analepsis que aparecen en la historia de Álex refieren los

¹⁴⁰ Esta estructura también recuerda la de *El cuarto de atrás*, de Martín Gaité, en la que la narradora-escriitora, “C.”, se ve asaltada por la noche por un intruso, “el hombre de negro”, que la interpela para preguntarle por su obra. Carla, como ese “diablo”, no es más que un fantasma.

trabajos precarios de ella, de sus padres y de su expareja. También el escribiente rememora mediante analepsis las dificultades económicas como motivo fundamental de la ruptura con la madre de sus hijos:

Yolanda volvió, seguimos juntos. Mientras tanto, algo más dañino que el engaño nos destruía. (...) Sucedió a la vista de todos; nuestras dos vidas, como tantas y tantas otras, iban siendo desmenuzadas, que es como decir que nos iban haciendo polvo porque no llegábamos a fin de mes, porque éramos una unidad familiar aislada y cada decisión era una resta de lo que no teníamos, porque se nos tasaba en un precio menor al de la sombra de los perros comprados por quienes escribían nuestros destinos y, así, no significábamos¹⁴¹. (ECN, 177).

En otras ocasiones las analepsis demuestran el conocimiento que unos personajes tienen de otros, con lo que pueden ejercer cierto poder. Así, Stroller le cuenta a Carla la historia de Álex para intimidarla, al demostrarle cuánto sabe sobre ella. Aunque el conocimiento también puede utilizarse para conseguir el favor de otro. Cuando Álex intenta ganarse la confianza de Carla, le cuenta qué le ha sucedido a Rubén, íntimo amigo de la joven.

No observamos prolepsis que anticipen momentos posteriores. De este modo, la narración de Carla de su propia muerte resulta así más sorprendente. Tan solo podría funcionar como situación anticipatoria el hecho de que Carla no acuda a la tercera sesión pactada, sin dar explicaciones sobre su ausencia. Se entiende al final la actitud melancólica y enigmática del personaje: al contar su historia existe, pero al acabarla desaparece. Si se demora al narrarla, parece posible retrasar su desaparición. Es la misma paradoja que planteaba Unamuno en sus *novelas*.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

La duración total del argumento resulta bastante imprecisa. Ni siquiera el tiempo interno de cada historia está claramente definido, aunque es posible observar el distinto ritmo narrativo de cada historia.

¹⁴¹ La historia de la ruptura del matrimonio del escribiente —de la que hemos seleccionado solo un fragmento— coincide a grandes rasgos con el argumento de una novela de Isaac Rosa publicada cinco años después: *Feliz final*.

El relato de Álex sobre la vida con sus padres se divide en tres secuencias señaladas con doble espacio. Es posible periodizar el tiempo que debe abarcar su historia: “Después del último despido regresó a casa de sus padres junto con su hija, Marina. Vivió allí varios meses, consiguió un trabajo mal pagado en uno de los hospitales públicos con gestión privada. Al año dejó la casa de sus padres” (ECN, 181). Como las dos primeras secuencias se desarrollan el primer día en el que regresa a casa de sus padres y en la tercera relata el día anterior a una entrevista laboral, hay una elipsis entre la segunda y la tercera secuencia que abarca varios meses.

La historia de Álex se centra en solo dos días concretos de un período de tiempo no muy extenso. Apenas se narran sucesos significativos porque predominan las digresiones, el ritmo narrativo es, por tanto, muy lento. El tiempo está casi detenido porque intenta recrear la percepción temporal de lo que significa no tener empleo. La imagen de estar parado, en su sentido literal, la desarrolla mediante la conciencia escindida del personaje que se sabe inmovilizado, detenido, “parado”:

Se dirige a la barra para pagar, anda con ligereza pero no es cierto: en realidad no anda, en realidad todavía está empujando el aire que pesa sobre sus hombros y cuando por fin logra levantarse permanece quieta, de la silla a la barra el trayecto le exige desplazar centímetro a centímetro masas glaciares que solo ella ve. Avanza despacio; como los personajes que han perdido su sombra hace ya tiempo, lo sabe, ella se ha soltado de sí misma. Su cuerpo y su mente se alejan pero ella va siempre con retraso, llega a la barra cuando ya la otra, la misma, ha pagado, está en la esquina de la calle y espera junto al semáforo. (ECN, 27).

En cambio, la historia de Carla empieza cuatro años antes de los sucesos narrados que también duran, aproximadamente, unas semanas, la estancia de Elenka en el hospital. En esta historia el ritmo narrativo se incrementa progresivamente. Al inicio, mediante sumarios, se refiere el período en el que Carla emigra a Bratislava y acaba conviviendo con Míchal. A partir del ingreso hospitalario de Elenka se van sucediendo las escenas: las conversaciones con Gustav y Alex. A medida que Carla toma parte en el fraude, la acción se precipita y se combinan sumarios con algunas escenas significativas. El final es trepidante porque se resuelve en apenas un par de días en el que se acumulan los acontecimientos.

A diferencia del ritmo ágil de la historia de Carla, el ritmo de la historia del escribiente es mucho más pausado: contiene las digresiones del personaje y también los diálogos entre

ambos. Como el marco narrativo interrumpe continuamente la historia principal, esta se ralentiza.

En cuanto a las elipsis, no queda claro cuánto tiempo pasa entre la historia de Álex y la historia de Carla, pero es posible que alrededor de un año. Más o menos el mismo tiempo que puede haber pasado entre el final de Carla y el relato del escribiente, porque en su historia tenía treinta y dos años y al escribiente le dice que tiene treinta y tres.

En la historia de Álex predominan los relatos iterativos. Al referir solo la cotidianidad de dos días de un corto período de su vida, se sugiere que estos son representativos de muchos días parecidos. La descripción del funcionamiento de una de las reuniones a las que asiste Álex sirve para ilustrar otras muchas similares:

En nuestro grupo hay personas con mis años, cinco son mucho más jóvenes, seis bastante más mayores. (...) Dos veces al mes, dedicamos media reunión a la teoría. (...) Hoy era día de teoría, la primera hora y media. Empezamos comentando el equipaje con que hemos llegado, lecturas, argumentos, historias, y luego el equipaje que vamos haciéndonos en común. Durante las primeras semanas el orden era el contrario: cuando algo ocurría nos poníamos a discutir; enseguida aparecía el equipaje: voces que trataban de juzgar lo sucedido con sus teorías. Pero nos han contado y también hemos comprobado que de ahí, de hacerlo así, vinieron demasiadas divisiones. De manera que un día al mes hablamos teorías y de los actos de quienes las defendieron. (ECN, 41-42).

También la historia del escribiente recurre al relato iterativo para mostrar cómo trabaja y así dejar patente la diferencia entre lo que solicitan sus clientes y lo que le pide Carla:

Mis clientes suelen pasar de los setenta y, lo he comprobado, prefieren la liviandad, que es poco pesadumbre; quieren que lo vivido no se agarre al estómago, golpeando todavía; por eso procuran adoptar un ritmo jovial mientras recuerdan y en mí no buscan verdades sino alivio, aligerar la carga de los hechos (...). Yo les complazco como puedo. Me cuentan penas y limo el dolor, reviven el ridículo y le doy la vuelta. (ECN, 64-64).

En el caso de la historia de Carla, la mayoría de relatos son singulativos porque la suya es una intriga de acción, una historia que se basa en la concatenación de unos sucesos, por tanto, estos deben ser relevantes.

CS. IV. Narrador y narratario/s

CS. IV. I. Voz (nivel diegético)

La compleja estructura que se ha descrito se revela en la aparición de distintos niveles diegéticos que pueden identificarse no solo por la disposición formal de las distintas partes, sino por las distintas voces narrativas que intervienen.

Como ya se ha comentado, el marco narrativo fundamental lo instauro el breve prólogo en el que un narrador que se identifica con un colectivo, “la organización” (ECN, 11) refiere metadiegeticamente su acción: difundir unos documentos. Estos documentos se corresponden con las historias “De Álex” y “De Carla”, y proponen la función explicativa que las dos historias tienen para aclarar el sentido de la primera, porque para entender el marco narrativo —qué es la organización y por qué ha decidido divulgar unos documentos— se relatan las dos historias que se complementan entre sí y están en el mismo nivel diegético: la de Álex y la de Carla.

La historia de Carla, a diferencia de la de Álex, depende a su vez de otro marco narrativo: el relato del escribiente que la contiene. Además, la historia de Carla también integra la historia de Uno. Se trata de un clarísimo ejemplo de estructura de *mise en abyme* en la que los personajes que narran su historia asumen tareas metadiegicas con función temática, es decir, entre los distintos niveles narrativos se repiten motivos temáticos.

La coincidencia o similitud de temas entre los distintos niveles narrativos que componen la historia de Carla es patente al analizar los asuntos que integran su estructura: una organización quiere hacer pública una información de interés general —primer nivel—, Carla le cuenta su historia al escribiente —segundo nivel—, Uno le cuenta su historia a Carla —tercer nivel—. En los tres niveles, contar una historia supone la revelación de un secreto o de una información valiosa que puede ser útil al receptor, al fin y al cabo, el narrador principal afirma: “si el poder de una historia tiende a ser ínfimo, lo cierto es que también resulta incontrolable” (ECN, 11).

Por otra parte, ya se ha señalado en otro apartado una metalepsis muy significativa que desdibuja la frontera entre los niveles narrativos que separan la historia de Carla de la del escribiente: al descubrirse que Carla es un fantasma, se cuestiona su existencia como personaje real en el nivel diegético al que pertenece el personaje del escritor. La historia de Carla, que parecía supeditada a la del escribiente, pasa a un plano diegético superior. La

frontera entre realidad y ficción se difumina: si la historia de Carla es, en realidad, la invención de un escritor; no hay que olvidar que la historia del escritor es, en realidad, la invención de una escritora, Belén Gopegui.

CS. IV.II. Modo (focalización)

Predomina la focalización interna variable en la narración, ya que aporta distintos puntos de vista sobre aspectos diferentes de la trama. La primera persona prevalece claramente en casi toda la narración y se corresponde con narradores distintos: la organización, Álex, Uno, el escribiente.

En el caso de la historia de Carla, a pesar de que el punto de vista corresponde al de la protagonista, la narradora —oral— ha cedido su voz a un narrador que reproduce ocasionalmente diálogos que reflejan la ambigüedad de su estatuto: “No era solo el dolor; era notar, dice, y esta vez me appena coincidir, que las palabras perdían significado” (ECN, 184). Carla habla con el narrador que reproduce sus palabras —“dice”— y el narrador comenta “lo dicho” al asentir —“y esta vez me appena coincidir”. Al utilizar la tercera persona, el narrador de la historia de Carla asume la voz del discurso.

Por otra parte, el escribiente que narra sus encuentros con Carla está siendo un tramposo al omitir información relevante al lector: Carla es un fantasma, porque ya ha muerto y no puede contarle su historia. Se trata de una paralipsis —transgresión de la focalización— que, sumada a la metalepsis —transgresión del nivel narrativo— ya comentada, rompe las expectativas del lector y le obliga a repensar de nuevo el conjunto de la narración.

CS. IV. III. Narratario/s

Todas las historias que componen la narración incorporan un narratario más o menos evidente. La organización se dirige a un “tú” que, necesariamente, es un lector de los “documentos red”, un internauta cualquiera, porque el narrador, la organización, afirma:

Hoy activamos, poniéndolos en circulación, dos documentos de extensión y origen distintos y una carta, incluida en el segundo; los tres guardan relación entre sí. Se escribieron para ser divulgados y fueron a parar a una máquina conectada a la red. (...) Aquí los tienes ahora: descifrados, publicados. No hallarás datos operacionales, contraseñas o listas de nombres. Son documentos narrativos. (ECN, 11).

Al requerir a un narratario que no es “el lector” de una novela, se está seleccionando un tipo de lector distinto. Aquel que navega por internet buscando información que le resulte relevante, que le impulse a la acción. El tipo de lector que en la novela anterior de Gopegui, *Acceso no autorizado* hubiera podido protagonizar una acción colectiva organizada por *hackers*.

Sin embargo, Álex sí parece tener en cuenta a otro tipo de lector cuando utiliza tanto el “tú” como el “vosotros” al que se dirige su discurso. Se enfrenta a un narratario que parece rechazar las posibilidades de internet:

Lo que seguramente no entendíais era que nuestra huida al interior de los bits nacía de una necesidad. No os importó saberlo. Era demasiado fácil llamarlo aburrimiento o gregarismo u obsesión por relatarnos. (...) Sobre todo, era demasiado fácil creer que nos bastaba. (...) Te equivocabas. Mi defensa propia es más precoz que la tuya, más constante, pero es la misma, no creas demasiado que no estoy contigo en esto; no creáis demasiado que nos hemos ido (...). Y no os pensamos declarar la guerra pues habéis ido viniendo a los viñedos digitales, quienes nos reprochabais la deserción ahora también habéis desertado a vuestro modo, no demasiado diferente al nuestro. (ECN, 35).

La alternancia entre singular y plural obedece al distinto propósito de la narradora. Con el singular se dirige a ese lector real, individual, que, más allá de su pertenencia a un colectivo —“vosotros”— sometido a prejuicios —que lo predisponen contra internet, por ejemplo—, podría convertirse en el lector ideal al que se dirige la organización.

En el caso de las historias estructuradas como muñecas rusas, los personajes devienen narratarios según el nivel en el que se hallan. Así, el narratario de la historia de Carla es el escribiente que ha sido contratado para oír su historia y transcribirla. El narratario de la historia de Uno es Carla, a quien le dirige la carta. El narratario de la historia del escribiente es, por fin, el lector de la novela incluido el propio narrador, quien se desdobra justo al final, reproduciendo una reflexión dirigida a sí mismo, en tanto que lector de su propia historia: “vuelves a pensar en Carla y los demás, las manos dan palmas a contratiempo, ta ca ta, ta ca ta, con un mismo fonema apagan el ruido del mecanógrafo y oyes, te atreves a oír, lo que podemos ser” (ECN, 257).

CS.V. Modos discursivos

Cada historia propende a un modo discursivo distinto. La historia de Álex, en la que las digresiones predominan, recurre sobre todo al relato de pensamientos, a excepción del diálogo que mantiene el personaje de Álex con su amigo Ramiro, reproducido en estilo directo. La escena sirve para incrementar el número de personajes que viven una situación de precariedad muy parecida a la de la protagonista y que comparten formación y vivencias.

En cambio, la mayor parte de diálogos que se reproduce en la historia del escribiente y en la de Carla confrontan distintas visiones del mundo. En general, se reproducen mediante estilo directo y a menudo son debates ideológicos, incluso cuando los interlocutores comparten una misma visión del mundo. Es lo que le ocurre al escribiente, quien ha renunciado a defender las ideas que compartía con Carla y trata de justificarse:

— He salido y he vuelto.

— ¿Por qué? ¿Te parece bien que privaticen todo?

— Soy un sobreviviente, Carla.

— Ah. ¿Y a quién o a qué has sobrevivido?

Contesto, ay de la impaciencia, dejo que Carla me involucre, (...). Contesto a Carla, sí.

— A la grandeza —digo—. A esas vidas heroicas que no sé si conocéis. (ECN, 159).

El relato de acontecimientos forma parte de la historia de Carla, y articula casi toda la historia de Uno. Uno es el héroe que asume los riesgos y las incomodidades deliberadamente, a diferencia de Carla que parece empujada por los acontecimientos. Pero ambos personajes se asemejan en su capacidad de hacer avanzar la trama, en que son personajes de acción. Uno refuerza y duplica la acción heroica de Carla que adquiere toda su dimensión épica al replicarse en el personaje anónimo tan capaz del sacrificio como la protagonista.

En ocasiones los modos discursivos muestran de un modo evidente la estrategia metaficcional del personaje que interpela al narrador. Así, Carla le “dicta” claramente al escribiente qué palabras debe usar:

—Escribe “entonces” -dice Carla-. Ahora, muchas cosas han cambiado, y no solo para mí.

Entonces, aquel mediodía, (...), entonces, con ingenuidad, con arrogancia, sentía que el poder de Gustav nunca sería suficiente para obligarla. (ECN, 91-92).

CS.VI. Espacio y tiempo

Esta es la única novela que no transcurre íntegramente en Madrid. La acción principal, la historia de Carla, transcurre en Bratislava. Aunque la historia de Álex y la historia de la escritura se localicen en la capital española, al asimilar en importancia ambas ciudades, se está proponiendo el ámbito urbano como marco espacial de la novela.

A diferencia de las novelas anteriores, apenas hallamos referencias concretas a lugares emblemáticos o reconocibles de Madrid. En realidad, Álex habita un espacio impreciso y universal, el de la “intemperie” (ECN,17) que simboliza la precariedad laboral que sufren todos los personajes de la novela. La conciencia de habitar el “país de ninguna parte” (ECN,19) el verdadero espacio compartido por los habitantes de la ciudad, impulsa a la huida —Carla se marcha a trabajar a Bratislava— a la búsqueda de refugio —Álex tiene que volver a vivir con sus padres— o a la lucha activista —tanto Álex como sus padres participan en colectivos o movimientos de izquierda.

Dos espacios destacan entre los mencionados y se igualan en importancia: la azotea del bloque donde vive Uno, donde los protagonistas conspiran contra los laboratorios y el despacho del escribiente donde se redacta la historia de Carla. Son espacios físicos, distintos al lugar que Álex descubre en internet, discretos y privados. Porque desde sitios protegidos por el capitalismo —la propiedad como derecho fundamental del sistema— es posible encontrar la organización que lucha contra la injusta distribución de los recursos.

Por otra parte, la imprecisión temporal de las historias que enmarcan los relatos de Álex, Carla y el escribiente contrasta con la precisión y linealidad del relato de Uno, el único narrador que sí relaciona fechas con sucesos. Es también muy significativo que en el caso de Uno esos sucesos no siempre pertenecen a su historia personal, sino que se incluyan en el marco de la historia de su país, y del socialismo europeo: “1993. Cuando, disuelta la Unión Soviética, Eslovaquia se separa de la República Checa, parece claro que es una jugada de los grupos de poder checos para librarse de nosotros. El paro se multiplica, las industrias se desmantelan”. (ECN, 219).

Al incluir fechas exactas de años en los que sitúa sucesos de su biografía, es posible fechar la acción narrativa a partir de 2018, ya que es la última fecha que incluye Uno en su *memorándum*. Si le sumamos a su historia el tiempo de la redacción de la historia de Carla y

el que pasa hasta que la organización decide “activar” todos los documentos, el presente enunciativo de la novela se puede situar entre la segunda y la tercera década del siglo XXI.

Sin embargo, las referencias a sucesos reales que pueden encontrarse en la historia de Carla exponen una situación de partida que no es imaginaria, sino realista: la venta de sangre que implica su comercialización por empresas. La relación de hechos mencionados en la narración que no son invención, sino que fueron noticia y es posible documentar mediante periódicos, es muy significativa:

Navegó sin prudencia por la red buscando información sobre el escándalo alemán de los trasplantes: en treinta y siete de los ciento ochenta y dos pacientes a los que se realizó un trasplante de hígado en 2010 y 2011 se manipularon datos; mediante diagnósticos más negativos que la realidad, lograron ser considerados urgentes y escalar puestos en las listas de espera. (ECN, 105)

En Madrid han empezado por otro camino: han cedido la gestión de la extracción de sangre del Centro de Transfusión público a una entidad privada. (ECN, 110)

Como durante un tiempo se había hablado del escándalo de los productos para hemofílicos en los años setenta y ochenta (ECN, 117)

¿Leíste las últimas declaraciones de una de las grandes multinacionales de hemoderivados? Su presidente sugería que los parados vendieran sangre para llegar a fin de mes. (ECN, 125).

De hecho, en el epígrafe se incluye el titular de una noticia que llegó a la autora casualmente y acabó siendo el germen de la novela. Porque el trasfondo de la acción narrativa es histórico, son hechos reales los que hacen reaccionar a los personajes. Lo ficticio e imaginado es el modo de luchar contra ello.

En suma, por primera vez en las novelas de Gopegui, el cronotopo no es el Madrid reciente; sino el presente y el futuro inmediato de una ciudad europea cualquiera. Madrid y Bratislava son capitales de países situados en los extremos del este y el oeste de la Unión Europea. Los casos que amenazan el bien común se están produciendo en el marco espacio-temporal de la Europa de principios de siglo y por ello la acción revolucionaria se proyecta más allá del momento de la publicación de la novela, situándose en el después de su lectura, en los años veinte del siglo XXI.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

VS. I. I. Capitalismo: precariedad, explotación y dolor evitable

Si la precariedad se identifica con “intemperie” o “país de ninguna parte”, es por la vulnerabilidad y el desamparo que sienten los trabajadores en el capitalismo. La necesidad de emigrar a otro país o el regreso a casa de los padres son manifestaciones de una misma inestabilidad laboral que provoca angustia y desesperación. Uno ironiza sobre la solución que el sistema capitalista proporciona a los problemas de salud mental:

Hace mucho recogí en la calle una tarjeta de publicidad. Como las de hamburgueserías o tiendas de ropa, era de un psicólogo. “Depresión: exceso de pasado. Ansiedad: exceso de futuro. Vivir en el presente es estar en paz.” Verás, amigo, vivir en el presente es ser un pez. (ECN, 225).

Al considerar la depresión o la ansiedad como problemas personales cuya solución es un tratamiento psicológico consistente en relativizar la angustia, se está trivializando su importancia. Identificar el problema no en la sociedad que los genera sino en el individuo que los padece, invisibiliza sus causas. Como bien acuñó Zygmunt Bauman, el capitalismo genera identidades líquidas, pero la novela advierte que es un modelo de vida mezquina: “vivir en el presente es ser un pez”.

En semejante contexto, las ironías sobre la salud mental y el emprendimiento resultan tan mordaces como sarcásticas. Así, el modelo capitalista del “emprendedor” se ridiculiza cuando se tienen en cuenta las probabilidades de éxito de la mayoría de “emprendedores”: “Mi padre y mi madre están llenos de ideas. Se emprenden cada día, desde lo pequeño a lo gigante y yo, que sé que entre emprender y prenderse hay poca diferencia, les miro atenta a la catástrofe: abrir una tienda y endeudarse, trabajar en negro, vivir en negro”. (ECN, 32). La dura realidad del “emprendedor”, es la del autónomo, tan vulnerable como el trabajador por cuenta ajena.

Y es que la realidad del mundo laboral en el capitalismo es la del desempleo y el trabajo excesivo que impide la convivencia y acarrea fracasos sentimentales. Tanto Álex como el escribiente son conscientes de que “los trabajos de mierda” (ECN, 18) son el principal motivo del final de sus relaciones de pareja.

El escribiente tiene además una conciencia muy clara de cuál es el trabajo alienante frente al trabajo satisfactorio. Así, rechaza trabajar para Eugenio en fin de semana, para marcar ciertos límites a la explotación laboral a través del personaje que la encarna:

Eugenio, el hombre de setenta y ocho años que aún participa en los consejos de administración de varias empresas y ha debido de firmar sentencias de despido por centenares (...). Pero él está enfrente, (...) donde los enemigos. Él y los suyos son quienes aprietan y nosotros quienes no podemos respirar. (ECN, 178).

La diferencia entre el tiempo del trabajo y el tiempo libre determina que los fines de semana sean los momentos de la convivencia familiar y, por tanto, aquellos que se identifican con el paso del tiempo. Por eso, al llegar al fin de semana, el escribiente no solo pasa el tiempo con sus hijos, sino que celebra el cumpleaños de uno de ellos. La explotación y la alienación laboral imponen una percepción temporal distorsionada, ya que solo fuera del trabajo se tiene conciencia del paso del tiempo.

El asunto principal de la novela, el intento de legalizar la venta de sangre manifiesta el grado de explotación al que ha llegado el sistema capitalista, ya que no se trata de vender la capacidad de trabajo sino de vender la vida misma, que es la sangre:

Dejaban claro que no se estaba hablando de lo que cada persona quisiera hacer con su cuerpo, sino de lo que se le recomendaba hacer caso de estar en paro para completar un subsidio insuficiente. No haciendo nada, admitiendo, dejándolo pasar, admitiríamos que no vivíamos, que nuestra sangre no circulaba para hacernos palpar, sino que apenas permanecía a la espera de la explotación, como una mina, como un yacimiento en venta. (ECN, 56).

Este grado de explotación no puede llevarse a cabo sin que las injusticias supongan el ejercicio de una violencia, simbólica o real. Las presiones que reciben los trabajadores, amenazados siempre con el desempleo, pueden considerarse violencia simbólica. Aunque esa violencia puede materializarse si se utiliza el soborno y la amenaza, como en el caso de Carla, que pasa de ser chantajeada —por su jefe Gustav— a ser herida —por el sicario Stroller—.

VS. I. II. La moralidad impúdica del capitalismo

Los dilemas morales no tienen cabida en un sistema basado en la injusticia, porque la elección es un privilegio que se funda en la desigualdad. El dilema de Carla entre aceptar o no el soborno de su jefe no existe porque:

cuando hay que elegir entre dos males o entre dos bienes, ambas posiciones son comprensibles: hay algo al otro lado y en realidad casi siempre hay más a un lado: una niña que te ha enseñado a bailar, con quien has jugado al baloncesto (...) frente a la existencia abstracta de una persona desconocida. (ECN, 103).

Para Uno resulta tan evidente la inmoralidad del sistema capitalista que la pretensión de creer posible una conducta moral que acepta la injusticia como inevitable, no es más que un modo de autoengaño:

Entretanto, un halo de moralidad impúdica se extiende por todas partes. Las personas buscan el sentido en ese halo, unas mediante la religión, otras con la delicadeza. En el fondo se trata de lo mismo: agradecer la vida sin hacer distinciones. Excluyen lo que nos dobla, simulan que no se ve, se fijan solo en la delicadeza de lo cotidiano. Buenos actos, modales y amistades. (...) Todos hablan de esas horas y solo de esas horas en las que han sido buenos, en las que han sentido o hecho algo delicado, genial. (ECN, 221).

La “delicadeza” se opone a la “grandeza” que distingue a las víctimas del sistema, que soportan en solitario las injusticias porque “no tienen batallón porque no lo encontraron y aguantaron sin nadie” (ECN, 240).

Así, cuando “hay que elegir entre la compasión y la responsabilidad” (ECN, 174), aquellos que puedan deben optar por la responsabilidad porque la resignación -la actitud autocompasiva- no es más que aceptación que no modifica las condiciones y contribuye a que la “delicadeza” sustituya valores éticos deseables.

VS. I. III. La lucha revolucionaria: organización e internet

En este contexto, solo la cooperación entre los que deseen cambiar el sistema puede ser eficaz. La defensa de la unión es tan radical que se considera superior a la razón: “puede haber más verdad en trabajar juntas y juntos que en tener razón” (ECN, 44) porque “la razón sola a veces te ciega. (...) es como los cuerpos, crece en relación con otros cuerpos, en el tiempo; si no, no sirve” (ECN, 250).

Para que esa cooperación y esa unión resulte eficaz, se requiere un funcionamiento organizado. En la novela, al colectivo de activistas al que pertenecen los personajes se le denomina “organización”, mientras que su grupo recibe nombres más líricos como “comité de la noche”. El funcionamiento de la organización recuerda mucho a los comités que se formaban en la Asamblea de *El padre de Blancanieves*: “Las personas que van a participar en una operación estudian si están de acuerdo con ella” (ECN, 122).

En buena medida, el funcionamiento del comité parece inspirado directamente por un guerrillero real, Carlos Marighela, a quien se cita explícitamente. Algunos de los fragmentos

del *Mini-manual del guerrillero urbano* incluidos en la novela describen “cómo debe vivir y subsistir el guerrillero urbano”¹⁴². Sin embargo, el objetivo de Marighela no coincide totalmente con el que persiguen los personajes de la organización que lo han leído y adoptan algunas de sus tácticas. Al incluir y mencionar estos fragmentos de ningún modo se está legitimando el terrorismo, por ejemplo. Los héroes revolucionarios de la novela de Gopegui no justifican la muerte de personas, por más que formen parte del “enemigo”:

- (...) El enemigo siempre procuró dividirnos pero ahora seremos nosotros quienes les dividamos. Y hay posiciones que solo son atacables arriesgando la vida.
- ¿La vida de quién? —preguntó Carla desde su rincón.
- La propia —dijo Álex.
- ¿Y si es la de otra persona?
- Álex y Uno se miraron.
- Entonces no —dijo Uno. (ECN, 151)

De hecho, tan solo el personaje de Uno admite la violencia como último recurso en el que él mismo ha incurrido al ofrecerse anónimamente como matón. Se trata de un personaje que ha actuado en solitario hasta encontrar la organización, un “radical libre” (ECN, 225) como se define irónicamente a sí mismo.

De este modo, la representación de este tipo de organizaciones resulta más verosímil, en el sentido de reflejar hechos probables. Al fin y al cabo, en ninguna organización colectiva todos sus miembros suscriben siempre todos los objetivos o todos los métodos. Incluso los principios de cualquier colectivo pueden variar; por eso, Uno reflexiona: “Os imagino ahora parecidos a un grupo de Panteras Negras que no contempla en su inicio la autodefensa armada. (...) No queréis disparar y, por ahora, yo tampoco”¹⁴³ (ECN, 227).

En cualquier caso, lo que distingue la organización es el recurso a la clandestinidad y el secreto como estrategia, “planeamos las acciones en secreto porque hay muchos frentes y

¹⁴² Carlos Marighela miembro del Partido Comunista Brasileño y activo revolucionario que luchó contra las dictaduras de su país: <https://rebellion.org/carlos-marighella-en-su-centenario/>. Muchos de los fragmentos transcritos de su panfleto proceden del capítulo: “cómo debe vivir y subsistir el guerrillero urbano”.

¹⁴³ Esta reflexión se inscribe en la línea de pensamiento de Zizek acerca de la legitimidad de la violencia en los casos de opresión: “es insuficiente el habitual lema liberal de que la violencia nunca es legítima, incluso aunque algunas veces pueda ser necesario recurrir a ella. Desde una perspectiva emancipatoria radical, esta fórmula debería ser invertida: para los oprimidos, la violencia siempre es legítima (...), pero no necesaria (...).” (Zizek, 2012 b, pág. 460)

desde el secreto podemos aportar algo distinto” (ECN, 121). Y, desde luego, la actitud proactiva como arma que desconcierta al enemigo: “En Pharmen no esperan que te adelantes a sus planes, (...). Solo esperan que reacciones” (ECN, 123).

En esta lucha, internet es un espacio de encuentro para los que están a la intemperie, similar incluso a la literatura, por eso las metáforas que utiliza Álex para referirse a su búsqueda de interlocutores a través de la red, sugieren también esa búsqueda del lector ideal:

Durante un tiempo yo no creí que hubiese alguien al otro lado. Al otro lado de lo que se escribe, quiero decir. (...) Pensaba: la red nos confunde, lo que cuenta es este cuarto adonde he vuelto ahora, (...) En internet, decía, no hay goteras, ni hace frío, ni se oye gritar a los vecinos y la pintura del techo no se cae a pedazos. (ECN, 17)

Sin embargo, el uso de la red no es más que una herramienta o una fase de la lucha. La antítesis entre internet y literatura la expone el escribiente como norma de trabajo al proscribir el *wifi*: Internet “es el universo” frente a la novela que “es un huevo” (ECN, 70). Esta consideración en absoluto debe interpretarse como un rechazo a las ventajas de la red.

La revelación de la conspiración de los laboratorios se produce a través de la red, pero si los miembros del comité no se hubieran encontrado fuera de la red, su acción hubiera estado totalmente limitada:

Ahora han venido a nuestras reuniones, en ellas la palabra empieza por fin a significar lo que dice, volver a unirse, nos reunimos porque aunque estuviéramos unidos y unidas en el polvo de hadas de los bits, la realidad de afuera no se marcha; hay días en que cada bit es una gota de lluvia ácida, entonces nos defendemos dentro, nuestras redes de fotones crepitan y vuelan y entonces, también, nos defendemos fuera, viéndonos las caras, uniéndonos otra vez, jugándonos, quizá la vida. (ECN, 39).

Unirse mediante la red puede ser ilusorio y utópico —“el polvo de hadas de los bits”— porque “la realidad de afuera” no puede cambiarse solo a través de la red. Y aunque no se renuncia a su uso —“nos defendemos dentro, nuestras redes de fotones crepitan y vuelan”— es preferible la acción colectiva que se produce “fuera, viéndonos las caras”¹⁴⁴. Al fin y al cabo, son las manifestaciones en la calle las que conseguirán parar el proyecto de ley.

¹⁴⁴ Se asume lo postulado por César Rendueles (2013) en su ensayo *Sociofobia*, donde argumenta que el ciberfetichismo y la sociofobia son manifestaciones del desinterés social por la política.

VS. I. IV. Revisión feminista del lenguaje y la maternidad

A las desigualdades generadas por el capitalismo podemos sumar las generadas por la sociedad patriarcal. En este caso, la conciencia feminista se plantea básicamente a través de una concepción de la maternidad que sea una superación de los roles de género y establezca como prioridad de una sociedad más justa que la asunción de los cuidados no recaiga siempre ni en las mujeres, ni en la familia.

El personaje de Álex manifiesta una conciencia feminista muy clara al respecto al reivindicar el término “madres” para referirse a su madre y a su padre: “es extraño decir mis madres, pero durante muchos años me sonó raro decir mis padres e imaginarme a mi madre como padre, y decir ellos y ver en ese ellos a mi madre” (ECN, 28). Tampoco siente que el tiempo que dedica a la organización sea un tiempo que le resta a su hija Marina, porque considera que la maternidad no tiene porque ejercerse en solitario:

he pedido a mi madre que se encargue del baño, mi padre ha salido. La tribu, compartir los cuidados¹⁴⁵, no es malo vivir así cuando hay niños y niñas, volver a esta casa significa también haber salido de una caja de zapatos donde solo estábamos Marina y yo. (ECN, 38).

La atención a las personas dependientes reclama compartir los cuidados y asumir que esos cuidados deben repartirse para que no recaigan siempre en los mismos.

El amor a los hijos puede ser una manifestación egoísta del amor a uno mismo: “moriría, sí, por ellos pero eso es como morir por mí; el amor a los hijos, poderoso, irrefragable casi siempre, no expande nuestra conexión, nos amamos en ellos” (ECN, 160). Y tampoco se reduce al hecho biológico. Carla es un ejemplo de amor maternal por una niña que no es su hija.

De hecho, los nombres de las protagonistas Álex y Carla suponen una revisión de una novela de Le Carré que invierte los materiales originales para impugnar precisamente una concepción más extendida de la maternidad en una sociedad capitalista y machista como la nuestra. En la serie de novelas protagonizadas por George Smiley, su antagonista por excelencia es Karla, jefe de una red de espionaje soviético. La función de la red organizada

¹⁴⁵ Esta revisión feminista del concepto de maternidad parece una referencia al ensayo de Carolina del Olmo (Olmo, 2013): *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista.*

por Smiley es captar topes, agentes infiltrados. Smiley consigue derrotar a Karla extorsionándolo con su hija, Alexandra, enferma de esquizofrenia, forzándolo a entregarse para que ella no quede desamparada.

En cambio, en *El comité de la noche*, tanto Carla como Álex suponen el reverso de la historia de Le Carré porque ambas salen victoriosas en su enfrentamiento con el capitalismo —representado por las farmacéuticas que extorsionan a Carla a través de sus esbirros—. Álex supera la locura de la vida precaria en la sociedad capitalista a través de la organización y Carla consigue evitar el chantaje al que la someten por amor maternal a una niña gracias a la ayuda de otros —de su “tribu”, Álex y Uno—.

El amor paternal que Le Carré plantea como la debilidad de Karla¹⁴⁶ es, en cambio, uno de los fundamentos de la lucha de Álex y Carla: la hija de Álex no es un obstáculo para su lucha revolucionaria e incluso Elenka no será un impedimento para que Carla acabe denunciando el chantaje al que ha sido sometida. La lucha revolucionaria persigue el bien común y va más allá de las limitaciones de un amor entendido como prolongación de uno mismo. Serán los amigos y los compañeros que encuentra en esa epifanía que es la gran movilización de manifestantes los que le descubran a Carla las posibilidades de un amor que es encuentro y revelación.

VS. I. V. La función de la literatura

En esta novela, más que en las anteriores, hallamos desarrollados algunos de los principios fundamentales de la poética de la autora. Así, el primer punto de su manifiesto poético tiene que ver con lo “que puede pasar” (ECN, 26): “Vivimos en un compás de dos tiempos entre lo real y lo posible que queremos hacer real, respiramos así. ¿Lo imposible? Lo imposible es una provincia de lo posible, la más remota, pero existe y a veces se alcanza” (ECN, 25).

La ficción que incluye “lo imposible” es la que plantea “otro hacia delante” (ECN, 25), un futuro inmediato y próximo que se diseña desde las acciones concretas, planificadas y organizadas. La actitud proactiva, que desde el ámbito empresarial suele ser muy valorada,

¹⁴⁶ George Smiley reflexiona sobre Karla: “Se trataba de un hombre, de un hombre cuya caída, si Smiley decidía provocarla, tendría como motivo nada más siniestro que un amor excesivo, debilidad que Smiley conocía a fondo gracias a su confusa vida.” (Le Carré, 1979, pág. 344)

causa auténtico pavor a los beneficiarios del sistema cuando es asumida por quienes lo combaten. Stroller reconoce las virtudes de su enemigo: “Tienen método, inteligencia, capacidad de previsión, y parece que afán de perfeccionismo. Son peligrosos, sobre todo cuando se multiplican” (ECN, 182).

Al imaginar otros futuros posibles, no interesa la “épica triste de la derrota” (ECN, 55) que puede desalentar; ni tampoco los “finales felices” que “narcotizan” o “paralizan” (ECN, 148). Las acciones imaginadas, la ficción, debe plantear logros posibles porque “la realidad (...) es también las posibilidades que alberga” (ECN, 241). Este es un modo de entender la verosimilitud no como representación de lo más probable sino como representación de lo posible para que pueda devenir en probable y real.

No solo la representación de lo real posible interesa en la poética gopeguiana. “Traer a los que faltan” y “convocar el fantasma” devienen metáforas que sintetizan otra de las aspiraciones que en esta novela se señalan: reivindicar la realidad invisibilizada. Y, aunque esta realidad pueda pertenecer al pasado —al modo político de la recuperación de la memoria histórica—, en general se centra en esos hechos significativos pero que han recibido poca atención mediática y cuyas consecuencias pueden pasar inadvertidas. Todas las referencias a la venta de sangre proceden de noticias reales que, sin embargo, no suscitaron polémica alguna en su momento.

Por otra parte, la función social de la literatura no desdeña en absoluto su valor como fuente inagotable de conocimiento: “Leía para armarme; cuando llegó la red multipliqué las fuentes” (ECN, 242). Ni, desde luego, el efecto estético que tan difícil es de describir y que aparece referenciado líricamente con las palabras de Claudio Rodríguez como el “don de la ebriedad” (ECN, 242).

Es significativo cómo el escribiente incluye un ejemplo de la poética aquí expuesta, diseminada a lo largo de la novela, mediante un microrrelato de conmovedora potencia lírica: “No es su muerte lo que más me duele. Le jodisteis la vida. Tenía cuarenta y dos años, mi niña, y le jodisteis la vida” (ECN, 135). Incluido como relato anónimo —“oculto entre los ciento treinta y ocho comentarios del último post de un popular blog de cine” (ECN, 135)—

funciona como microrrelato¹⁴⁷ si atendemos a su potencia lírica y evocadora. El narrador lamenta paradójicamente no la muerte temprana del ser querido, sino el hecho de que su vida hubiera sido tan desgraciada. La atención se dirige a esa repetición que funciona emotivamente como quejido: “le jodisteis la vida”¹⁴⁸. Al evocar esa vida perdida surgen las preguntas: ¿cómo?, ¿quién?, ¿cuándo? ¿dónde?... Pero el caso es que el relato funciona demasiado bien: ¿cuántas vidas podrían identificarse con la que provoca el lamento del narrador? Basta con cambiar el número de años para que sean muchas las vidas no contadas que encajarían en el marco propuesto por la historia.

El microrrelato que el escribiente dice haber encontrado en la red funciona como narración capaz de visibilizar lo oculto o lo olvidado, al provocar nuestro interés por esas vidas que han sido víctimas de injusticias que ni se nombran, como si fueran inevitables.

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

Dos metáforas vertebran la novela y ambas se vinculan al proceso de escritura y al método que aplica el escribiente:

El título, cuando lo hay, lo ponemos el cliente y yo al final. Entretanto, no llamo memoria a lo que hago, ni informe, ni historia. Lo llamo relación, al principio me gustaba esa palabra, ahora además sé que se escribe concatenando, de la tierra a la raíz y de ahí al resto del árbol, al fantasma y la lluvia, aunque yo, como la mayoría, empezase a escribir porque estalló la dicha de las correspondencias. (ECN, 68).

El resultado de la escritura no es una historia, es una “relación” de sucesos cuya imagen es un árbol, por eso el orden en el que se expone es importante, “de la tierra a la raíz”.

La novela, “el árbol”, parte de la realidad histórica, “la tierra”, para iniciar y desarrollarse como organismo vivo; porque una ficción es una posibilidad de existencia. Sin embargo, no es el afán de creación lo que mueve al escribiente, sino la necesidad de comunicación, lo que Martín Gaité denominaba “la búsqueda del interlocutor” a través de la

¹⁴⁷ Excepto por la ausencia (justificada) de un título, cumple con las principales características que definen el microrrelato: “no hay diálogos o descripciones ni referencia a lugares concretos, está narrado con un mismo sujeto gramatical, se elimina el desarrollo y genera un desenlace final sorprendente. No explica un suceso, sino que sintetiza y sugiere un acontecimiento a partir de este” (Bartolomé Porcar, 2009, pág. 541)

¹⁴⁸ El microrrelato nos recuerda a ciertos poemas de la lírica tradicional castellana, en concreto, al conocido: “En Ávila, /mis ojos, /dentro en Ávila. /En Ávila del Río/ mataron a mi amigo, /dentro en Ávila.”

escritura. Por eso, asevera el escribiente: “yo, como la mayoría, [empecé] a escribir porque estalló la dicha de las correspondencias”. Al fracasar la “correspondencia” —la reciprocidad en la relación— se persiguen otros vínculos más allá del receptor ideal que se encarnan en las metáforas “el fantasma y la lluvia”.

VS. II. I. La lluvia: agua y sangre

La necesidad vital del agua explica que “trabajamos para conservar el líquido de nuestras células, en contra de la tendencia natural del agua a fluir fuera hacia el mundo exterior seco. Si fallamos en ese trabajo, morimos” (ECN,74). La argumentación científica permite la metáfora: “Somos pequeños organismos que parecen sólidos, que viven separados unos de otros, empeñados en contener el agua para que no fluya y se funda con todo lo demás” (ECN, 74). Así, las personas son solo pequeños organismos cuya preservación individual pasa por conservar recursos básicos, como “contener el agua”.

El agua simboliza la vida, pero la vida no puede encapsularse en pequeños organismos: el agua debe fluir porque la vida existe en la interacción de unos seres con otros. El individualismo trata de preservar esas vidas individuales, de “pequeños organismos”, como la que Carla llevaba en Madrid: “Yo me escapaba, al monte, a fiestas, a casas de amigos dónde hablábamos de nuestro trabajo como si tener trabajo fuera algo corriente. Ahí estaban mis células, conservando el líquido para que no se mezclara” Sin embargo, sus amigos activistas actúan de modo distinto: “Supongo que ellos vieron antes que yo que mezclarse sería inevitable”, porque ese es el “comportamiento con sentido común”. (ECN, 74).

La lucha activista permite que el “agua fluya” y se identifica, por lo tanto, con la lluvia. Por eso, se describe la génesis del activismo de Álex como el nacimiento de una tormenta que no puede verse aplacada por algunos ratos buenos:

no quiero apaciguar la tormenta que se abre camino en ti y en mí, persistente, minuciosa, trayendo desde lejos las gotas una a una junto con miles de golpes del pie nervioso, taconeos apenas audibles; sin embargo, ni uno se pierde y todos ellos, sumados, forman el trueno. (ECN, 31).

La tormenta, el trueno, no solo implican lluvia, sino violencia. La consciencia de la injusticia y la ira que siente Álex se proyectan en la imagen de la tormenta y explican también la urgente necesidad de participar en la organización.

Si el agua es un líquido vital, no lo es menos la sangre; por eso “la venta de plasma, la venta del mar interior [es, también, la venta] de la vida que somos” (ECN, 117). Lo que convierte en abominable la venta legal de sangre es que legitima vender la vida. La sangre es “el mar interior”, el caudal de agua vital que nos constituye. A partir de esta asociación semántica podemos establecer una comparación que incida en la necesidad de colectivos activistas: “—La sangre es un tejido, un conjunto organizado de células con un comportamiento coordinado. / —Como esa organización de la que hablabas —digo, porque la analogía me resultaba inevitable”. (ECN, 88).

La organización es como la sangre y el activismo es como el agua. El paralelismo entre ambas analogías se funda en entenderlas como sustancias o recursos fundamentales para la vida. Ambas imágenes se funden en otra metáfora acerca de la vida:

Entonces deseaba que algunos visionarios tuvieran razón, que la vida fuese el mar y los individuos unidades marinas desgajadas, mares individuales, perdidos. Morir no sería volver a la tierra en forma de polvo o ceniza sino al mar. La sangre de los muertos, el agua que rodea el cerebro de los muertos, el líquido que baña cada una de los millones de células se evaporaría y volvería al mar. (ECN, 120).

Si la vida es agua, la vida permanece en el agua; que se evapora, pero no desaparece. Lo que permanece, pues, no son los seres individuales, los “pequeños organismos”, sino lo que todos ellos comparten, el agua. El activismo es un modo de pervivencia, de trascendencia.

VS. II. II. El fantasma y los que faltan

La metáfora del fantasma es una clara reivindicación del discurso marxista¹⁴⁹:

Somos una herramienta no neutral de la lucha de clases. Somos su fantasma, lo que más temen que suceda, por lo que nos vigilan desde hace siglos (...). Nuestra organización es solo una parte de ese espectro que recorre el mundo una y otra vez allí donde existe la opresión de unas personas sobre otras. (ECN, 206).

¹⁴⁹ “Un fantasma recorre Europa: es el fantasma del comunismo”. Con esta afirmación empieza el *Manifiesto comunista* de Marx y Engels (Marx, 2017, pág. 277)

La posibilidad de crear y utilizar una “herramienta” que sea como un “fantasma”, inesperado y capaz de desestabilizar al sistema, la convierte en un arma que puede ser eficaz. La organización es clandestina, invisible, pero capaz de asustar a los poderosos.

Los fantasmas son aquellos que pueden recuperarse mediante la palabra, porque “faltar es formar parte” (ECN, 216 y 254). La paradoja se resuelve mediante la palabra, la literatura. Al rescatar la memoria de los que faltan, se posibilita su existencia, como en el caso de Carla: “No hay nada que sea nada si lo nombras./ —Como los fantasmas” (ECN, 252).

El imposible diálogo entre el escribiente y Carla solo puede darse en el ámbito de la ficción:

Escribir, voy sabiendo, es convocar al fantasma¹⁵⁰. (...) La escritura es lo otro, nunca un resto de las cosas sino lo que no está. (...) Nos ilusiona creer que controlamos los cuerpos pero, aun cuando así fuera, jamás controlaremos el espacio que hay entre los cuerpos; escribimos para nombrarlo, escribimos porque lo habitan muertos y meteoros, apariciones y pronósticos, el fantasma de la sequía, el fantasma del marxismo, el fantasma de los vendavales. (...) Escribir es fantasma, es convocar un tiempo asesinado que vuelve porque no se resigna. (ECN, 161).

La escritura reclama la posibilidad de existencia. Al “convocar un tiempo asesinado que vuelve porque no se resigna”, también se reivindican las acciones de los que faltan, porque su esfuerzo sigue siendo necesario.

VS. II. III. Candil de nieve

La metáfora del candil de nieve procede de una canción y, al interpretar su significado, se van proponiendo nuevas posibilidades de aplicación. La resignificación procede siempre del contexto y del receptor que interpreta según las circunstancias:

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. (ECN, 16)

¹⁵⁰ La frase tiene la fuerza de un aforismo capaz de sintetizar toda una poética. Es la elegida por David Becerra Mayor (2015) para dar título a una antología que reúne un conjunto de artículos sobre “novela crítica en la España actual”.

En el contexto original, “candil de nieve” es metáfora de esperanza, pero también de inocencia, de aceptación, de espera y resignación. La narradora se dirige a su lector utilizando la metáfora como vocativo: “Algunas palabras son chispas, (...), una ráfaga de fuego diminuta, un manifiesto narrativo, candil de nieve, para ti, cuyo nombre no conozco pero me importa” (ECN, 21). Y la metáfora puede ser evocada en otro contexto: “Furia, furia sin candil de nieve”¹⁵¹ (ECN, 20), así, contra la cándida espera, la ira es el impulso que incita a la acción.

La metáfora inicial se resignifica y se convierte en la metáfora por antonomasia. Al explicar su funcionamiento, se describe cualquier metáfora:

Candil de nieve porque, mirad, las metáforas que ya conocemos, las cosas que existen simplemente, como ahora al referirme a esos coros que se forman cuando el cantante calla, están llenas de significados que tal vez no queríamos. (...) Sin embargo, no quiero decir, por ejemplo, que nuestras palabras sean repetición. Ni que necesitemos al cantante para que nos dé la pauta (...). Lo que nos está pasando empieza y termina más allá de cualquier espacio que clausure el afuera cuando suena la música. Nos pasa a la intemperie. Es en la intemperie donde nos escucho decir: candil de nieve. Cantamos de lo que aún no se entiende pero nos hace latir el corazón. (ECN,17)

En el contexto, “en la intemperie”, se forja el significado. El lenguaje literario cristaliza discursos, textos, cuyos significados sus receptores pueden captar sin “entender” porque la potencia de la literatura radica también en la función emotiva de su lenguaje: “Cantamos de lo que aún no se entiende pero nos hace latir el corazón”.

La metáfora deviene símbolo de la potencia de la literatura, de su capacidad para conmover, se convierte en metonimia del lenguaje literario:

Nunca te conformes con interpretar un verso (...), no es suficiente. A veces las palabras están ahí porque son como imanes dando vueltas a nuestro alrededor: no puedes dejar fuera lo que atraen. No voy a reducir las malas colisiones a coincidir con algún ex, o alguna, porque contra las malas colisiones inventaría un partido revolucionario y un mundo. (ECN, 21).

La fuerza magnética es una de las dos fuerzas de atracción a distancia más poderosas. Al identificar el lenguaje con el magnetismo, se resalta su poder, pero también se hace

¹⁵¹ Parece obvia la inversión de la conocida canción de Jarcha: “Libertad sin ira”. En este caso, la ira, la furia, impulsará ese sueño de esperanza, “candil de nieve”.

referencia a cómo las asociaciones semánticas pueden variar y conformar nuevos significados. Los textos literarios son polisémicos y proponen nuevos modos de concebir la realidad.

VS. II. IV. Juegos intertextuales

Del mismo modo que tanto “el fantasma” como “el candil de nieve” son metáforas de procedencia intertextual, podemos percibir otros textos en algunas paráfrasis. Además de la canción de Raúl Torres, cuya metáfora se acaba de comentar, encontramos otra procedente de la popular canción de Víctor Jara, “Te recuerdo Amanda”. Cuando se describe cómo las largas jornadas de trabajo impiden la convivencia de la pareja y reducen el tiempo al desayuno conjunto: “la vida en común eran cinco minutos”¹⁵² (ECN, 163),

La anáfora “el largo día” es un claro homenaje a la obra de teatro de Eugene O’Neill, *Viaje del largo día hacia la noche*: “El largo día no acaba si no sabemos hacer que se nos unan. El largo día no acaba si no logramos erguirnos y que los pies que estaban sobre nuestras espaldas se retiren” (ECN,59). Con “el largo día” se remite al sufrimiento que provoca en la familia la pobreza y que se agudiza al intentar resolverlo cada uno por su cuenta. El drama de O’Neill surge precisamente de afrontarlo en solitario, de no saber “hacer que se nos unan”.

La metonimia “centavos de lluvia y playa” con la que se refiere la narradora a los recuerdos dolorosos parece inspirada también en la misma obra de O’Neill. Álex cuenta cómo la precariedad ha alienado a su familia:

No es nadie, no es Vicente, mi padre, ni Sonsoles, mi madre, no soy yo, Álex; no somos nosotros porque en realidad no estamos en nuestros nombres, nos han ido viviendo (...). El pie en el estribo; en nuestros nombres, una forma de estar que conocemos: otros lo harán, yo ya viví y estos centavos de lluvia y playa, estas sonrisas de las fotografías son todo, el resto ha terminado. (ECN, 31).

La miseria es la causa de la desgracia familiar del drama de O’Neill. Hacia el final de la obra, el padre, Tyrone, le cuenta a su hijo menor, Edmund, las penurias del trabajo infantil

¹⁵² La letra de la canción hace referencia al mismo tema, pero el verso que indica la brevedad del encuentro de los amantes explicita el tiempo: “Te recuerdo Amanda./ La calle mojada./ Corriendo a la fábrica/ donde trabajaba Manuel./ La sonrisa ancha,/ la lluvia en el pelo./ No importaba nada./ Ibas a encontrarte con él./ (...) Son cinco minutos./ La vida es eterna/ en cinco minutos./ Suena la sirena./ De vuelta al trabajo./ Y tú caminando/ lo iluminas todo./ Los cinco minutos/ te hacen florecer.” [Te Recuerdo Amanda - Bing video](#)

que padeció en un taller de cerrajería donde “la lluvia entraba por el tejado” (O'Neill, 1986, pág. 189). Su hijo menor le reprocha entonces su duro trabajo en el mar. Los “centavos de lluvia y playa” sintetizan perfectamente los recuerdos dolorosos de unas vidas de penalidades provocadas por la miseria económica, por la precariedad.

En el epíteto con el que Álex identifica su condición de trabajadora precaria, “nuevos replicantes”, resuena la conocida película de ciencia ficción *Blade Runner* (basada en la novela de P. K. Dick *¿Sueñan las ovejas con androides eléctricos?*) donde unos androides a los que llaman “replicantes” adquieren conciencia de sí mismos y se rebelan contra los humanos. Según Álex, los “nuevos replicantes” son seres humanos a los que la desigualdad del sistema aboca a su deshumanización:

Es el tiempo improductivo, (...) porque no hay tiempo neutro, porque o producimos o no producimos, o trabajamos o estamos en paro o bien hemos entrado en el grupo de los nuevos replicantes, creados para hacer los trabajos más peligrosos, más ágiles, más fuertes, aunque sin ninguna empatía (ECN, 51).

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

El nombre de la organización secreta a la que pertenecen Álex y Uno es tan misterioso como sus componentes. Cuando Carla le pide más información, Álex responde con evasivas: “No tenemos nombre porque no queremos vincularnos a ningún grupo concreto sino que trabajamos con todos los que luchan por lo mismo” (ECN,122). Pero Uno sí propone denominaciones para su grupo: “La organización, el comité de la noche, hoy os he llamado el sóviet no supremo” (ECN, 226).

Así pues, “el comité de la noche” es el nombre de la organización emisora de los tres documentos que constituyen la narración. El epígrafe de la novela que cita el verso de Olga Novo donde aparece la referencia subraya el lirismo del término. Una denominación literaria para un grupo de idealistas que se identifican con “ese espectro que recorre el mundo una y otra vez allí donde existe la opresión de unas personas sobre otras” (ECN, 206).

Al utilizar como título el nombre de la organización, se incide en su importancia. El asunto de la novela trata de la lucha que lleva a cabo una organización que podría llamarse “el comité de la noche”. El grupo es un ente colectivo integrado por seres individuales, como

la Asamblea de *El padre de Blancanieves*. El comité de la noche es el auténtico protagonista de la novela y el título así lo sanciona.

La novela contiene los habituales paratextos que preludian las novelas de Gopegui: una dedicatoria —en este caso, a los hermanos Inés y Luis Bértolo Fernández— y dos breves epígrafes. Los epígrafes son textos de muy diversa procedencia: una noticia real y un verso de Olga Novo.

La noticia sitúa el asunto de la novela en un contexto histórico y real: “Una multinacional farmacéutica plantea pagar setenta euros semanales a los parados que donen sangre” e indica la fecha y la fuente de la que procede: “Europa Press, Madrid, 17/04/2012¹⁵³”. Al plantear como asunto de ficción una situación que es rigurosamente real, que ha sido noticia, la novela propone una reflexión muy seria sobre la realidad. La noticia apenas apareció en los medios, sin embargo, es posible rastrear más noticias sobre el tema en la segunda década del siglo XXI. *El comité de la noche* alerta sobre un asunto que solo unos pocos años más tarde está siendo piedra de toque de las sociedades occidentales: la privatización de la sanidad.

La difusión de la información exige una mayor atención sobre los asuntos que nos afectan y que deliberadamente son ignorados. La representación de la realidad que lleva a cabo el género novelesco permite redescubrirla y repensarla. Esta novela evidencia la necesidad de una poética que sirva para aprehender una realidad que no siempre somos capaces de percibir, ni entender.

El verso citado en el epígrafe —“o comité da noite”— está en gallego, como el verso original del poema “Cosas que sé” de Olga Novo en el que se afirma: “Están mis sueños organizando el comité de la noche” (Novo, 2013, pág. 123). El verso contiene el germen de uno de los temas fundamentales de la novela: la organización de un grupo activista, “el comité”, clandestino, “de la noche”. El hipérbaton del verso subraya cómo el sujeto de la acción, “los sueños”, dirigen (“organizan”) a ese “comité”. Los ideales deben llevarse a la práctica para materializarse y uno de esos anhelos o sueños es conseguir que se materialicen.

¹⁵³ La noticia apareció en *Público*:

<http://www.publico.es/espana/farmacaceutica-plantea-pagar-70-euros.html> (consultado 8/12/2016)

En el poema de Novo, el sujeto lírico indaga sobre su identidad: la maternidad como conocimiento intuitivo, como saber arcano donde el cuerpo femenino es una crisálida —“se me está acabando de fabricar/seda artesanal/en el vientre”— no exenta de heridas —“Mis cicatrices hablan/como un huracán mudo”—. El tono del poema está en consonancia con la importancia de la perspectiva femenina en la novela y su planteamiento reivindicativo al asumir postulados feministas.

El epílogo aparece señalado gráficamente al cambiar el tipo de letra de cursiva a letra normal. El narrador que se identifica con el personaje del escribiente relata su vuelta a la cotidianidad y renuncia a la cursiva que lo identificaba: “Carla se fue, por la tarde hemos celebrado la fiesta de cumpleaños de Martín, ahora mis hijos duermen” (ECN, 254). Esta breve sección es una reflexión y valoración de lo narrado que incluye el imposible diálogo con otro personaje: “No llaman a la puerta, no es nadie; aunque, Uno y su gorra de visera verde ocupan ahora el sofá” (ECN, 255). Pero, sobre todo, el narrador apela al lector y lo inscribe en su texto:

La muerte traza un límite. Pregunto de nuevo si de ese límite, de la muerte, puede brotar un marco, una columna, un ir y venir de personas y personajes cuando nos hayamos ido. Tú que estás ahí, al otro lado de la página y yo somos el límite de Carla, y el de quienes, como ella, no cayeron por eso que llaman ley de vida sino por la injusta ley que nos impide curar y nos ofende. (ECN, 255).

La muerte de Carla no es solo la muerte de un personaje, sino la de todos aquellos seres anónimos que murieron en su lucha por una vida más digna, “si no hubieran luchado esto no sería un mundo sino un agujero”. Por eso, el narrador proclama “las lágrimas serán contadas”, de manera que la dilogía señala que el dolor no será olvidado porque sus historias serán tanto narradas como numeradas.

La escritura permite “convocar al fantasma” y dar existencia a lo real posible. Así, lo real invisibilizado puede ser ese fantasma que se convoca mediante la escritura. Por eso, a través de Carla, Álex y Uno se homenajean a esos héroes anónimos que han luchado y luchan contra el poder, por el bien común:

Vuelves a pensar en Carla y los demás, (...), te atreves a oír, lo que podemos ser: la marcha de quienes no se apartan al ver llegar las hordas, de la mayoría no sabemos sus nombres pero su paso suena como la lluvia y seguirá sonando cuando nos hayamos ido. (ECN, 257).

El fantasma y la lluvia se inscriben en un alegato final que reivindica los actos de todas las personas cuya singularidad puede que se pierda en el anonimato, pero cuya existencia ha resultado imprescindible para la mayoría.

Incluir un apéndice a la narración no es habitual en las novelas de Gopegui¹⁵⁴. Por eso, la lista de referencias bibliográficas incluidas al final es un paratexto que merece un comentario aparte. En esta novela aparece una lista de “citas no señaladas en el texto” (ECN, 259) que la autora incluye como si fuera bibliografía consultada al final de un ensayo.

En la edición en papel del libro, las citas no se explicitan, tan solo se indica la página en la que aparecen y la correspondiente fuente original consultada. En cambio, en su versión digital, las mismas referencias aparecen incluidas como “notas”, de manera que el texto contiene unos enlaces que se dirigen después a esas notas. De esta manera, la versión digital de la novela contiene referencias más precisas que la versión en papel, probablemente porque el dispositivo lo propicia.

No hay diferencia entre las referencias incluidas en la versión en papel y la versión digital. Es una lista de dieciocho fuentes de lo más diverso: videos, artículos, poemas, novelas, ensayos e incluso una canción. Además de las fuentes mencionadas en esta lista, aparecen otras obras que se comentan en el discurso, citándose su autoría, por lo que no se referencian al final y no aparecen en la lista.

Creemos que es muy relevante este modo de incluir referencias intertextuales, dado que la intertextualidad es una de las características de la obra narrativa de la autora y en ninguna otra novela había procedido de este modo. Por ello, deducimos que tiene un propósito poético específico que se relaciona con la intención concreta de la novela.

La precisión al citar las fuentes —ya sea al final, mediante una lista que incluye la referencia exacta, o en el discurso, aludiendo a la obra y su autor— es algo innecesario en una novela, pero absolutamente imprescindible en un ensayo. En el género ensayístico sería inapropiado no citar las fuentes consultadas, pero incluir fragmentos de otros textos sin citar su procedencia original es un plagio declarado. En una novela, o en cualquier otro texto

¹⁵⁴ En general, este tipo de apéndices es más propio de novelas que aspiran a la ruptura de convenciones, como supuso en la narrativa española de los ochenta, *Larva*, de Julián Ríos.

literario, se considera un procedimiento literario más, incluir discursos o cualquier otro material. En el caso de la novela, apelar a la tradición es hacerle un guiño al lector, por lo que no es necesario explicitar las fuentes, sino todo lo contrario.

Al asimilar la narración al ensayo, impugnando el recurso de la intertextualidad que es uno de los procedimientos más característicos de la novela posmoderna, la novela se convierte en la suma de documentos útiles que el marco literario establecía: unos “documentos” legitimados por las fuentes consultadas y referenciadas que aspiran a ser útiles a esos lectores a los que se dirige la organización y por los cuales han decidido “activarlos”.

Esta es la explicación de que una de las referencias citadas en la lista del final no contenga más información que el título: “Riesgo personal”. Esta referencia no contiene mención alguna a autor, material o formato —ignoramos si es un ensayo, una novela, un video o una canción—, el año, la editorial...; con lo que deducimos que se trata de un documento que la organización ha decidido “activar” y que forma parte de los textos de consulta que utilizan como bagaje compartido.

Así, la lista bibliográfica del apéndice muestra de manera práctica una serie de materiales que sirven al narratorio del marco narrativo, lector ideal de la novela, de reflexión teórica para fundamentar la acción revolucionaria que se narra en la novela.

La autora agradece “las observaciones, las ideas y la cooperación” de diez personas entre las cuales se encuentran su marido, Constantino Bértolo, el escritor Erich Hackl, cuya novela comentan los personajes, y César de Vicente a quien se menciona en los agradecimientos de otras dos novelas más.

En esta ocasión, la contraportada no contiene las habituales pistas de lectura en las que se percibe la marca de la autora sino una intención comercial mucho más obvia. Por eso, los dos primeros párrafos son una sinopsis del argumento que contienen cierto equívoco que puede resultar más comercial: “A través de una serie de conversaciones, Carla y el enigmático escribiente transformarán de manera radical la naturaleza de su relación y dejarán memoria de lo sucedido”. Sin haber leído la novela, el enunciado encaja perfectamente en una historia erótica convencional que puede incluir, por ejemplo, un formato epistolar. En el tercer párrafo de la Contraportada se hace referencia al título de modo ambiguo: “*El comité de la noche* emite su llamada con una lucidez que no nace de la distancia sino de la piedad”. El

hecho de que se trata de una organización queda implícito en el enunciado, pero solo el lector de la novela puede interpretar su dimensión simbólica.

RP. II. Aspectos architextuales

La combinación de géneros narrativos se plasma en su estructura, tanto interna como externa. El argumento de la novela es propio de una novela de espías: la revelación de documentos secretos, el sabotaje con fines políticos, los agentes secretos e infiltrados, la agente doble...De hecho, como ya se ha comentado, los nombres de las protagonistas, Álex y Carla, son un claro homenaje a una de las más conocidas novela de espías de John Le Carré.

Los temas tratados son propios del realismo crítico, asuntos de actualidad que ponen de manifiesto las injusticias que genera el capitalismo: la privatización de las donaciones de sangre, la precariedad laboral y la revelación de secretos a través de la red¹⁵⁵. Sin embargo, el propósito de la novela va más allá de la representación de la realidad. De ahí que el recurso metaficcional y la inclusión de un género narrativo propio de la posmodernidad como la metanovela sea relevante.

La historia del escribiente combina dos tipos de metanovelas: la de la escritura y la del discurso oral. En el primer caso, está “centrada en el mundo del autor fictivo durante el acto de escribir: el proceso de escribir aparece como producto” (Sobejano, 1989) y en el segundo caso está “centrada en el mundo de los personajes y las acciones a través del discurso hablado (...); el autor ficticio aparece hablando y solo si transforma lo hablado en escritura habrá creado una obra de ficción completa” (Sobejano, 1989).

El escribiente va cambiando de rol en la diégesis, pasa de ser receptor-oyente de la historia de Carla a ser emisor-escritor de la misma, en eso consiste la metanovela de la escritura. Durante este proceso, Carla le pide que comente su historia, que sea su interlocutor, con lo que la historia deviene una metanovela del discurso oral. Así, el escribiente es un narratario que se convierte en intérprete y narrador.

¹⁵⁵ Este es el tema de la novela anterior, *Acceso no autorizado*. Por otra parte, el conocimiento compartido y su difusión, que es la seña de identidad de la organización, del “comité de la noche”; tiene su referente real en la divulgación de documentos secretos que han sido revelados por WikiLeaks a través de internet.

La metanovela reproduce el esquema del proceso de lectura que se procura alentar. Se pretende que el lector real descifre los documentos —la novela— para reproducirlos, imitarlos, en un plano distinto, en la realidad, que el lector sea el narrador de una historia similar.

Al fin y al cabo, la inclusión de la lista de referencias bibliográficas apela a nuevos documentos de consulta que pueden complementar los que la organización ha decidido difundir. La novela adopta la forma de ensayo para definir mejor su propósito como tal, que es el de organizar y diseñar una acción revolucionaria. Y por eso, la “organización” deviene la auténtica protagonista de la historia, como personaje colectivo posible que puede ser trasladado a la realidad.

RP. III. Referencias intertextuales

Ya se ha comentado la importancia de anotar al final de la novela algunas de las relaciones intertextuales que aparecen. Sin embargo, no todas están incluidas en la lista, porque muchas de ellas aparecen explícita o implícitamente en el discurso.

Distinguiremos por tanto entre referencias bibliográficas, las que aparecen en la lista del final; referencias comentadas, las que los personajes citan en su discurso, y referencias implícitas, aquellas que el lector puede deducir, pero cuyas fuentes no se explicitan ni en el texto ni en el discurso.

En general, predominan las referencias literarias de novelas y poesía. Entre las referencias bibliográficas, encontramos la reproducción de alguna frase de novelas de Roberto Bolaño, John le Carré, Carlos Senin y Omar Neri, y Juan José Millás.

Aunque todas las citas de novelas son significativas, merece la pena detenerse en *El jardín vacío* de Millás. Se trata de una metanovela¹⁵⁶ en la que el narrador y protagonista parece ser el autor de las circulares de una misteriosa “organización unipersonal” que instan a una “venganza” contra la sociedad que recuerda al vengador solitario que es Uno.

¹⁵⁶ La yuxtaposición de discursos y tiempos imprimen a la novela un tono onírico que recuerdan al *Pedro Páramo* de Rulfo. Se recrea una atmósfera espectral que resuena en el personaje de Carla, un fantasma que habla con su narrador.

La novela de Millás parodia el discurso de la izquierda de los ochenta a través de esas circulares que el protagonista va difundiendo y que se incluyen en el relato. Al final de la novela, concluye: “son más efectivos para nuestros fines muchos sucesos triviales, llevados a cabo sin peligro, que uno solo, o pocos, realizados con riesgo personal” (Millás, 2015). En cambio, la novela de Gopegui impugna el cinismo posmoderno que parte de esa visión escéptica sobre la imposibilidad de cambiar realmente el sistema al plantear con nitidez que el error es pensar que puede cambiarlas uno solo. El personaje de Uno es capaz de asumir riesgos personales, pero solo consigue ser efectivo cuando se suma a la organización.

También sobresale la referencia comentada de *Como si un ángel*¹⁵⁷ de Erich Hackl¹⁵⁸. La narradora, Álex, resume y valora el asunto de la narración resaltando la admiración que le producen por igual la protagonista de la historia y su autor:

El libro comparte la timidez luminosa de su protagonista. Es una historia contada desde la discreción absoluta, no hay narrador sino una figura más modesta: alguien escucha voces de quienes conocieron a la montonera; si hace una pregunta, solo transcribe la respuesta; imaginamos que ordena, selecciona y a menudo compone las frases, las aligera, las enciende. (ECN, 52).

La relación entre el escribiente y Carla, donde el escritor se enamora de su personaje, emula la profunda admiración del autor de *Cómo si un ángel* por la figura real de Gisela Tenenbaum, una de las muchas “desaparecidas” que fueron eliminadas por la dictadura argentina¹⁵⁹. El relato de Hackl no es una ficción, sino una reconstrucción de hechos históricos, reales.

Destacan, entre los versos citados, otra referencia bibliográfica de *Los líquidos íntimos* de Olga Novo. Aunque en la novela se citan como versos consecutivos, se corresponden con los versos 3 y 56 del poema “29 de enero del 2002” (Novo, 2013, págs. 17,20): “allí dentro nunca estaban las treinta generaciones de analfabetas, ni la anemia

¹⁵⁷ La novela apareció en alemán, *Als ob ein Engel*, en el 2009. Aunque circulaban traducciones al inglés, no fue publicada su traducción al español hasta el 2019. Hay que tenerlo en cuenta porque en la novela los personajes de la organización la leen y comentan.

¹⁵⁸ En el capítulo final de los agradecimientos por “las observaciones, las ideas y la cooperación” se cita a Erich Hackl, entre otros.

¹⁵⁹ Los protagonistas de la narración de Hackl pertenecen al grupo guerrillero argentino de los Montoneros, pero entre ellos se refieren a su grupo como “la organización”, tal como proceden los protagonistas de *El comité de la noche*.

circulando en sentido inverso por la sangre” (ECN, 28). El poema es una reflexión feminista sobre la irrelevancia de la mujer en la historia cultural.

Otro poema citado es el de Francisco Solano. Consta de cuatro versos y se titula “(fragmento)”. Señala que las actitudes surgen como reacción a determinadas situaciones o condiciones de existencia: “En los desiertos de maleza/ no hay prodigio sino astucia. / En la espalda de los corsarios/ arde el asilo” (Solano, 1994, pág. 48). Cuando la narradora, Álex, cita los dos últimos versos se identifica con los corsarios que se ven impelidos a una conducta destructiva porque está en su condición y propone cambiarla:

En la espalda de los corsarios, leí en un poema, arde el asilo. (...) Interpreta también: dicen esos dos versos que sales a la aventura porque no puedes volver. Digo que no tenemos regreso, si mañana todo desapareciera y volviese a empezar, no nos encontraría desnudos y desnudas, sin daño, nuevos. Nos encontraría como lo que hemos sido: con eso tendríamos que bregar hacia delante. Imaginemos, pues, otro hacia delante, allí la amabilidad será común y corriente. Vayamos hacia él o vendrá un tiempo sin mañana. (ECN, 25).

Al imaginar otro futuro, se está proponiendo una conducta opuesta a la reactiva: no reaccionar conforme a lo que se espera de uno, sino actuar de modo que nuestra acción cambie las condiciones impuestas. La conducta proactiva es lo que distingue a Álex, que no se resigna a ser solo un corsario que deja destrucción a su paso porque “entonces, no solo en la espalda brillante del corsario, también en su pecho, se reflejaría el incendio, arderá el asilo” (ECN, 25).

El otro personaje narrador que cita versos en su discurso es el escribiente. En su caso, la poesía es un tema del que hablar con Carla, por eso las referencias poéticas son comentadas y no aparecen en la lista bibliográfica del final. Los dos personajes son capaces de recitar fragmentos de poemas de Roque Dalton y Cavafis. En ambos casos, los textos sirven como argumento discursivo en sus conversaciones.

Sin embargo, cuando Carla cita unos versos de Yeats, el contenido del poema anticipa el final de la historia:

Carla se ha levantado. Toma de la estantería una edición de Yeats; el libro verde con letras blancas en el lomo, destaca entre tantos otros blancos con letras negras. Lo abre con indolencia, lee apenas tres versos:
— “Un mayor esplendor en el sol, un escalofrío en el aire de la tarde, invitan a la imaginación a preguntarse...”

Deja de leer y me mira.
— Pronto terminaré mi historia. (ECN, 239).

El poema al que pertenecen los versos se titula “En Algeciras - Una meditación sobre la muerte.” (Yeats W. , 1973, pág. 81). Es una reflexión sobre la brevedad de la vida en relación con el conocimiento de la realidad. Funciona prolepticamente con un lector que conozca el poema íntegro y haya leído el final de la novela. La lectura de los versos enmudece al personaje, Carla, quien sabe que cuando acabe su historia, dejará de existir. Es importante resaltar que solo un lector con cierto bagaje e interés por la literatura podría identificar esta referencia como una prolepsis. No es una cita incluida al final, en la “bibliografía”, porque no está dirigida específicamente al lector ideal de la organización, el que debe aprovechar los textos que amplíen su formación activista.

Especialmente interesante resulta encontrar en la novela una referencia intertextual, implícita, de otra novela de la autora. Cuando Carla identifica que las donaciones —de sangre, de órganos— son un bien común, incluye en la enumeración el aire: “Y estoy en contra de que arrasen con lo común, la sangre donada era un bien común, el riñón donado, el aire” (ECN, 138). De este modo, hallamos una alusión al título de la tercera novela de Gopegui, *La conquista del aire*. Se constata que, por más que se intente, no todo es privatizable. El aire y el cuerpo son inherentes a la vida. En la tercera novela de Gopegui se aludía a ese intento por “conquistar” un espacio inexpugnable al sistema capitalista. En su novena novela ya no se trata del espacio común e invisible del aire, sino el cuerpo, el espacio privado que debe defenderse.

Por último, creemos que el título de la novela también puede tomarse como un homenaje al colectivo que ha firmado tres manifiestos de izquierda revolucionaria en los últimos años: el comité invisible¹⁶⁰.

¹⁶⁰ La actividad del “Comité Invisible” es objeto de investigación académica reciente. En la UNED, la tesis doctoral de Juan Ignacio Iturraspe, presentada en la Facultad de Filosofía, está dedicada al tema: [ITURRASPE STAPS JUAN IGNACIO Tesis.pdf \(uned.es\)](https://www.uned.es/tesis/ITURRASPE-STAPS-JUAN-IGNACIO-Tesis.pdf) [Consultado: 9/2/2022].

3.10. *Quédate este día y esta noche conmigo.*

CS. Categorías sintácticas.

CS. I. Historia y argumento

Los protagonistas de la novela escriben a Google una carta que es una insólita solicitud de empleo por dos motivos fundamentales: no se atiene a las convenciones formales de la situación y solo uno de los dos autores desea ser contratado. En la carta se cuenta la historia de cómo se conocieron los autores de la epístola y cuáles son las razones que les llevan a escribir esa solicitud. El argumento de la novela incluye también un informe de lectura de dicha solicitud que ha sido guardado en un ordenador sin conexión.

La historia empieza cuando Mateo, estudiante de 22 años, y Olga, matemática jubilada cuarenta años mayor, se conocen en una biblioteca de barrio y descubren su interés común por las matemáticas. Empiezan a quedar fuera de la biblioteca y Olga le propone a Mateo enviar una solicitud de empleo a Google que no se ajuste a las expectativas de la multinacional y así despertar el interés de la empresa. Los encuentros entre ambos se producen sobre todo en casa de Olga y en un bar que ella frecuenta. Mateo y Olga suelen discrepar sobre el sentido de la existencia. Un día, Mateo, quien está nervioso y triste porque a su padre le han diagnosticado una enfermedad neurodegenerativa, se enfada con Olga. Pasan unas semanas sin verse hasta que Mateo, arrepentido y avergonzado, vuelve a quedar con Olga. Poco después, Olga le cuenta que pronto morirá y que se irá a Suiza, donde la eutanasia es legal. También Mateo le cuenta que ha conocido a alguien y ella se alegra por él. Al día siguiente, Mateo empieza a construir una bomba y se lo explica a Olga. El día en que Olga y Mateo se despiden por última vez, ella le pide que no utilice la bomba. Mateo queda con Abril, la chica de la que se ha enamorado. El narrador de la historia se despide de Google.

CS. II. Personajes

Los protagonistas de la narración se identifican con los autores del informe y la carta. El autor del informe representa a Google. Los autores de la carta son Olga y Mateo. Entre los tres se desarrolla un conflicto más dramático que narrativo, evidente a través de los diálogos y monólogos que articulan todo el relato.

Los protagonistas, sin ser estereotipos, poseen atributos que los definen y representan. A Google se le llama “robot” y “máquina” pero, sobre todo, es una empresa. En cambio, Mateo y Olga son personas que pueden trabajar para una empresa o fundarla. La diferencia fundamental entre Google y el resto de los personajes es que se trata de un ente abstracto, inmaterial.

Al dirigirse a Google, Mateo y Olga lo personifican, lo dotan de una inteligencia posible, pero aún inexistente. No obvian que alguien deberá abrir su carta y leerla y que ese proceso solo puede hacerlo un ser humano. Por eso, alternan el vocativo “Google” con el de “becario o becaria”, distinguiendo entre la empresa y el trabajador que, en su nombre, leerá su carta.

El único personaje individualizado y humano que representa a Google es Inari¹⁶¹. Se trata de un personaje de identidad dual: es un empleado de Google, pero también un subordinado capaz de iniciativas propias, al margen de las órdenes de sus superiores. Inari había transcrito la solicitud recibida en papel y la había guardado en un ordenador sin conexión, antes de que sus jefes se la quedaran para destruirla.

La divergencia entre la respuesta de Inari y la de sus jefes evidencia que Google no es la suma de sus empleados, “ninguno de ellos son exactamente tú. Están de paso” (QDNC, 67). Al ser una empresa, se reconoce su existencia en el sistema capitalista: “tus empleados son personas individuales que además trabajan para ti mientras que tú eres una persona jurídica, eres solo un sujeto privado” (QDNC, 67). Por eso, tampoco es un personaje colectivo como la Asamblea de *El padre de Blancanieves*, porque persigue un objetivo muy distinto, el lucro de las personas que figuran como propietarios de la “persona jurídica” que es una empresa. En tanto que “sujeto privado”, Google sirve a intereses particulares.

Google no es una empresa más. Se trata de una multinacional que ha monopolizado el ámbito de la navegación por internet, por lo tanto, detenta el poder de “decidir lo que va a formar parte de la esfera de la información común y lo que no” (QDNC, 67). El motor de búsqueda que es Google podría considerarse embrión de una futura inteligencia artificial.

¹⁶¹ El personaje tiene un nombre no marcado genéricamente. De origen japonés, remite a una deidad andrógina. La indefinición del género lo asimila aún más al ente abstracto que representa, al evitar referirse a su condición biológica, sexual. En adelante, utilizaremos el masculino genérico para referirnos a este personaje.

Para Olga: “La inteligencia artificial está ya aquí, aunque sigan buscándola. Es una constelación de máquinas y personas íntimamente conectadas. Claro que todavía hay que ordenarla, construir modelos, activar los almacenes de conocimiento y poder asumir el coste”. (QDNC, 42).

Mateo y Olga convierten a Google en un callado interlocutor, del que no esperan una respuesta inmediata. Porque aspiran a introducir esos datos que se le escamotean por servir a intereses privados, por ser una empresa antes que una “máquina, y le alertan: “El mundo, Google, está todavía lleno de conversaciones que no ves. (...) Procuras predecir, y aunque no careces de datos, algunos sí te faltan” (QDNC, 45).

La solicitud de Mateo y Olga no aspira tanto a lograr un contrato laboral como a paliar esa falta de información que le faltará a la futura inteligencia artificial. En ese sentido, Mateo y Olga se proponen estimular su aprendizaje “humano” del mismo modo que el objetivo social de la educación es enseñar a ser una persona (o lo que una sociedad determinada considere que es ser persona). Mateo y Olga se convierten en unos mentores muy especiales, porque al intentar instruir a Google, también lo están configurando, creando.

De hecho, son Mateo y Olga quienes identifican algunos rasgos que definen a Google: la omnisciencia —“Tú, Google, tiendes a preguntar las cosas que ya sabes” (QDNC, 34)—, el poder —“Tú, Google, sabes muy bien qué hacer con el personal que seleccionas. (...) Lo que no pareces saber es que harás con todas las personas que dejas fuera” (QDNC, 34)—, la arrogancia —“Eres tan arrogante.” (QDNC, 37). Además de la etopeya, incluyen una prosopografía de Google cuando se burlan de su característica interfaz: “el logo de parvulario de Google, su pantalla de inicio, su estética de escuela infantil sigue triunfando” (QDNC, 60). Al describirlo, Mateo y Olga perfilan al personaje principal de la narración, un omnipresente Godot, quien, como en la obra de Beckett, domina toda la escena¹⁶².

Frente al poder de Google —bien como multinacional, bien como inteligencia artificial— los seres humanos son frágiles, vulnerables. Olga y Mateo se encuentran en un momento de sus vidas en el que el dolor y la desesperación los lleva a tomar decisiones

¹⁶² Aunque creemos pertinente la referencia, la novela desarrolla los temas existencialistas que también aborda Beckett, pero desde una óptica completamente distinta, mucho menos desesperanzada.

drásticas. Para Mateo ese dolor es evitable, es el resultado de vivir en una sociedad injusta. En el caso de Olga, es una enfermedad terminal.

Ambos representan situaciones vitales y rasgos de carácter opuestos: Mateo es un hombre joven, estudiante de veintidós años; Olga es una mujer jubilada de sesenta y dos años. Mateo busca trabajo como asalariado, Olga montó pequeñas empresas. El primero está al inicio de su vida y ella ha decidido poner fin a la suya.

La mayor diferencia entre ambos no parece ser el género, sino la edad. La impulsividad y emotividad de Mateo frente a la serenidad y paciencia de Olga son atributos que podemos relacionar con la juventud y la senectud, respectivamente. También explican sus distintos temperamentos: Mateo es apasionado e impetuoso, por eso no es capaz de refrenar su ira ni su deseo; Olga es comprensiva y paciente, racional y equilibrada.

Tal como se configuran ambos protagonistas, Olga es la voz de la razón frente a un joven Mateo superado muchas veces por sus emociones y sentimientos. Por ello, las discusiones entre ambos tienen mucho de socráticas en el sentido de que existe un personaje que podríamos identificar claramente con Sócrates, o una autoridad intelectual similar, y que en la novela es Olga.

El resto de los personajes que aparecen sirven para ilustrar asuntos o acabar de caracterizar a los protagonistas. Se menciona un hijo de Olga que vive lejos y no mantiene apenas contacto con la madre y a un “hombre de pelo escaso” que es un amigo que la acompañará a Zurich. En el caso de Mateo, los problemas de su familia sirven para ilustrar el tema de los cuidados y el motivo fundamental de su angustia e ira.

Es significativo que todos los personajes mencionados carecen de nombre y se consignan con relación a los protagonistas. Solo dos personajes secundarios tienen nombre propio: Roberta, la cocinera del bar, y Abril, la chica de la pizzería. Roberta simbolizaría la amistad, entre Mateo y Olga, y Abril, el amor en Mateo.

CS. III. Estructura

La narración se compone de dos textos atípicos en la ficción novelesca: una solicitud de empleo redactada sin otro propósito que el de llamar la atención del empleador y un informe del reclutador que se adjunta a la solicitud y se guarda en secreto. Estos dos textos

funcionan en sendos planos diegéticos, de manera que el informe, al incluir la solicitud, es el marco narrativo de la narración.

La estructura externa también refleja la dualidad diegética y genérica a través de la numeración de los capítulos de cada una de las dos partes que componen la novela y de la tipografía empleada. Los capítulos que integran el informe se distinguen por utilizar números binarios y por una tipografía distinta, la letra Courier New, muy habitual en las máquinas de escribir del siglo pasado. El resto de los capítulos utiliza números decimales y una tipografía más clásica, la Times New Roman.

Así, la primera parte está constituida por un capítulo numerado como “010” más doce capítulos numerados del 1 al 12. En la segunda parte, el primer capítulo se numera como “000”, le siguen otros once capítulos del 1 al 11, un capítulo con el “001” y un capítulo final con el número 12.

Mostraremos mediante un pequeño esquema las implicaciones semánticas de la estructura externa:

PRIMERA PARTE	Capítulo 010	Informe	<u>Informe de lectura:</u> Prólogo de la historia de Olga y Mateo
	Capítulos 1 al 12	Solicitud	Olga y Mateo se conocen y deciden escribir una solicitud a Google.
SEGUNDA PARTE	Capítulo 000	Informe	<u>Glosa:</u> Intermedio de la historia de Olga y Mateo
	Capítulos 1 al 11	Solicitud	Olga y Mateo continúan escribiendo la solicitud hasta que Olga se despide de Mateo.
	Capítulo 001	Informe	<u>Glosa:</u> El autor del informe se despide del lector
	Capítulo 12	Solicitud	<u>Epílogo de la historia de Olga y Mateo:</u> Mateo se despide de Google

Los tres capítulos del informe numerados mediante dígitos binarios expresan también el orden cronológico de su supuesta redacción. La equivalencia en números decimales sería la siguiente: el “000” es el cero, el “001” es el uno y el “010” es el dos. Así, los capítulos que integran la segunda parte, que son glosas de la historia, formarían parte de las primeras

impresiones del autor del informe sobre la solicitud, que se concreta finalmente en ese capítulo “010”, el cual encabeza la narración.

El primer capítulo de la novela es un prólogo que antecede a la historia y al mismo tiempo una conclusión lectora sobre la misma. También el capítulo final de la novela es un epílogo, ya que la historia concluye en el capítulo once y así lo señala el autor del informe en el capítulo “001”.

Ambas partes son simétricas por estar constituidas por 13 capítulos cada una. Además, en cada una de las dos partes se dedican doce capítulos a la historia. Cabe pues, una interpretación simbólica de esta división en dos partes, de doce capítulos cada una, en relación con el título de la novela.

La conmovedora petición de Mateo a Olga cuando cita el verso de Walt Whitman: “quédate este día y esta noche conmigo” se ha hecho realidad. Olga ya había accedido al ruego de Mateo cuando postergó la decisión de poner fin a su vida para redactar la solicitud con él:

Olga ve pasar una mezcla de imágenes, papeles revueltos por un ventilador en los que por segundos distingue lo que Mateo es, lo que no puede ser, lo que ella misma ha sido y lo que ya no sería, la ignorancia del mundo, la coincidencia inesperada de sus dos cuerpos en el espacio y el tiempo, la ventura de que su sentencia de muerte se haya prorrogado permitiéndolo y el candor de Mateo y el arrebató con que le pregunta, con que se ha acercado a ella. (QDCN, 52).

Los veinticuatro capítulos que componen su historia simbolizan las veinticuatro horas del día (doce más doce, día y noche) que Mateo le pide como prórroga a una despedida definitiva.

Como es habitual en las novelas de Gopegui, la estructura compositiva permite la polisemia interpretativa. Tal como hemos observado, en la estructura externa prima la historia de Mateo y Olga sobre el relato del informe, la suya es la historia principal y solo son tres capítulos los que componen el informe. Sin embargo, la estructura interna señala el informe como la diégesis principal de la narración al ser el marco en el que se incluye la historia. De este modo, se equilibra la importancia de los dos relatos, informe y solicitud, ya que, dependiendo del enfoque compositivo, observamos cómo se prioriza uno u otro.

CS. III. I. Orden temporal

Como acabamos de explicar, el marco narrativo del informe contiene una historia que ya ha sucedido, la de Mateo y Olga que se relata en la carta. La historia principal sigue un orden lineal, alterado por anacronías que persiguen funciones narrativas diversas: o bien caracterizar situaciones o personajes, o bien crear suspense.

Se profundiza en el personaje de Olga a través de analepsis en las que se da cuenta de su independencia. Olga vive sola, su único hijo vive en Bangladesh y no ha pasado unos días con él desde hace años, solo hablan por videollamada. Aunque defiende la idea de no depender de nadie —“Tengo que poder vivir sin mi hijo y solo después pedirle ayuda si algún día la necesito” (QDCN, 73)— es significativo que no se mencione si ha informado a su hijo de su decisión. El vínculo materno-filial no condiciona su vida, ni la de su hijo.

No es el caso de Mateo, para quien la conciencia de vivir en un sistema injusto se origina en la crisis que debe afrontar su familia. A través de analepsis se recuerdan momentos compartidos que con el tiempo se perciben como dichosos—los bailes con la consola, la mirada atenta de los padres— y contrastan duramente con los que provoca la enfermedad del padre en la vida cotidiana de la madre.

Las prolepsis atañen a las circunstancias dolorosas que los protagonistas deben afrontar y que constituyen el nudo de su historia: la enfermedad degenerativa del padre de Mateo y la enfermedad terminal de Olga. Sin embargo, son anticipaciones que tienen distinto carácter. Mateo solo intuye lo que se avecina —“Hay algo en su casa que crepita sin que te des cuenta. Dicen que sería fácil llamarlo tristeza.” (QDCN, 37)—. En cambio, la enfermedad de Olga es conocida por la protagonista e ignorada por Mateo: “Su situación médica empieza a debilitarla, pronto él se dará cuenta”. (QDCN, 92).

La linealidad de la historia parece difuminarse en los últimos capítulos donde se superponen varias acciones indeterminadas temporalmente, básicamente, el último encuentro con Olga y el encuentro amoroso de Mateo con la chica de la pizzería. El relato del último encuentro entre Mateo y Olga es una larga analepsis —“Deja ahora que Mateo te hable de su noche, su última noche con Olga” (QDCN, 167)— que interrumpe el presente narrativo de la historia amorosa de Mateo.

El relato del encuentro amoroso entre Mateo y Abril se expresa como pretérito perfecto simple —“Aquella tarde Mateo fue hasta el lugar donde era esperado, amó mucho.” (QDCN, 154)—, pero también se alude a él en pretérito perfecto compuesto—“Ha regresado. La tarde, la piel contra la piel, el sol fundido, las campanas.” (QDCN, 167). El recorrido temporal que va del pretérito perfecto simple —“fue, era, amó”— y pasa por el pretérito perfecto compuesto —“ha regresado”— refleja en su enunciación cómo el pasado remoto se convierte en pasado reciente. E inmediatamente se produce una significativa elipsis verbal —“La tarde, la piel contra la piel, el sol fundido, las campanas”—. De este modo, se representa el tiempo del amor como la ausencia del tiempo.

El relato de la relación que se expresa mediante la indeterminación verbal no deja claro si se narra un encuentro amoroso o varios, si se trata de un relato repetitivo o no. La experiencia amorosa al ubicarse fuera del tiempo provoca la indeterminación tanto en el plano enunciativo como en el narrativo:

La noche se les hace corta a Mateo y Abril. Habitan un presente heterógeno, relativo, el peso de sus cuerpos, de sus pensamientos y quimeras, distorsiona tal vez la distinción entre el pasado y el futuro, y andan por la ciudad como en un sueño, (...), se aman, Google, al margen de ti. (QDCN, 176).

La distorsión de la linealidad parece subrayar la idea de Olga acerca de la relatividad del tiempo, con la que intenta consolar a Mateo: “Tal como el Sol no gira alrededor de la Tierra podría suceder que el tiempo no girase alrededor de los seres humanos. La vida de cada persona es un proceso irreversible pero acaso en las regiones del espacio-tiempo las cosas sucedieran de otro modo”. (QDCN, 175).

La indeterminación temporal no es óbice para apreciar que la duración de la historia abarca unos pocos meses. Las referencias temporales que van puntuando el relato son imprecisas. La acción se sitúa en días que no parecen incluirse en un año con estaciones y meses. Una única vez se menciona un mes: “La noche es muy cálida pese a estar en febrero” (QDCN, 72). A partir de ese mes, es posible situar la acción unas semanas —tal vez unos pocos meses— antes y unas pocas semanas —dos o tres meses— después. En suma, parece la duración aproximada de un semestre.

Para Mateo, la relación con Olga acabará siendo la de un discípulo con su mentora y su peculiar aprendizaje de vida se superpone al ofrecido por Google. No en vano, la historia

comienza con el intento de Mateo por acceder a la “Universidad de la Singularidad” de Google en la que solicitó entrar y no pudo. Lo que llega a aprender Mateo durante el tiempo que pasa con Olga tiene un valor superior, no mensurable ni detectable para Google; su historia demuestra la incapacidad de Google para incluir información relevante sobre los seres humanos.

CS. III. II. Duración y frecuencia (ritmo narrativo)

El ritmo narrativo de la novela se acompasa mucho con el de una obra dramática. No en vano, el predominio de las escenas a través de los diálogos entre Mateo y Olga e incluso de esos monólogos que interpelan a un interlocutor silente, Google, consiguen que el ritmo de la acción narrativa se acomode a la lectura. No se trata de una narración digresiva y morosa, aunque las digresiones de los narradores ralenticen a veces el texto. Pero, desde luego, sí propone múltiples reflexiones que no se desarrollan solo narrativamente, sino argumentativamente a través del discurso dialógico.

La escasez de acción narrativa se compensa con la intensidad dramática del relato. Por eso, los capítulos del informe que se incluyen en la segunda parte, tienen una especial relevancia en este sentido. Especialmente el capítulo “000” es una interrupción brechtiana que señala no solo las dos partes de la novela, sino que fuerza una pausa en un momento de tensión dramática: cuando Mateo estalla contra Olga y se marcha de su casa. La digresión del narrador del informe, el capítulo “000”, introduce una pausa que permite al lector distanciarse y reflexionar sobre la escena anterior. También señala un cambio de ritmo entre las dos partes.

En la primera parte, el ritmo es más lento, porque predominan las escenas, es decir, los diálogos. Tan solo los sumarios agilizan el ritmo narrativo. Suelen ser las analepsis comentadas, que se centran en la situación de los protagonistas.

En la segunda parte, tiene mayor peso la acción narrativa y por eso podemos encontrar dos logradas elipsis: el encuentro amoroso de Mateo con Abril y, sobre todo, el relato de la muerte de Olga. Con ambas elipsis, el ritmo narrativo puede acelerarse y es el lector quien debe imaginar ambos sucesos.

La primera elipsis se enuncia con lirismo y sensualidad: “Ha regresado. La tarde, la piel contra la piel, el sol fundido, las campanas. Supón que no quiere contarte más” (QDCN, 167). El narrador no desvela más, no es necesario y así lo explicita.

La muerte no se narra, se incluye en el relato como una despedida repetida. El ruego de Mateo que da título a la novela —“Quédate este día y esta noche conmigo”—, se produce inmediatamente después de la despedida entre Olga y Roberta. Esta tampoco se narra, sino que se muestra dramáticamente a través de un objeto que cambia de propietaria:

Quando Mateo llega al bar encuentra a Olga en la entrada, fumando junto a Roberta. Aquellas dos mujeres parecen felices, emiten una fuerza extraordinaria. Lo excepcional del gesto, sin embargo —ver a Olga con un cigarrillo real y una tos leve que, no obstante, parece romperla, y ver el broche con la piedra amarilla que ahora brilla en el uniforme blanco de Roberta—, devuelve a Mateo con brusquedad a la inminencia, al final, y echa de menos a Olga de un modo insoportable. (QDCN, 167).

El broche amarillo se convierte en un legado simbólico y la entereza de ambas mujeres, “emiten una fuerza extraordinaria”, transmiten la serenidad y el coraje que es posible imaginar en esos últimos momentos de la protagonista.

De hecho, los relatos repetitivos son infrecuentes en la novela. Acaso solo el que se refiere a la relación amorosa de Mateo y Abril, que se justifica como un modo de enfatizar su importancia. Sin embargo, es a través de los relatos singulativos cómo se señalan los principales acontecimientos narrativos: la vez que Olga y Mateo hablan de sus respectivas familias, cuando Mateo se enfada con Olga, cuando se disculpa con ella y retoman la relación, cuando se despiden finalmente.

Los relatos iterativos refieren las conversaciones entre los protagonistas como actividad recurrente. Al tratarse de escenas, de diálogos, están en consonancia con el ritmo natural de la lectura. El tiempo del diálogo, es el de la vida cotidiana, una sucesión de hechos parecidos que fueron únicos.

CS. IV. Narrador y narratario/s

Ya se ha comentado la diferencia entre los dos niveles diegéticos perceptible tanto en la estructura externa como en el género. Sin embargo, el rasgo distintivo más interesante es

el del intercambio de papeles entre narrador y narratario que se produce entre los dos planos de la diégesis.

La historia de Olga y Mateo se dirige a un narratario, Google, en el que se distinguen sus distintas figuras: la empresa multinacional, la futura inteligencia artificial, el sujeto jurídico... y ese becario o becaria que ha de leer necesariamente la solicitud porque forma parte de la labor que le encomiendan.

Olga y Mateo suponen que no será siquiera un empleado, sino alguien con un estatus ínfimo dentro de la organización empresarial —normalmente los becarios no cobran por su trabajo más que unos emolumentos simbólicos. Y no parece que se equivoquen demasiado, puesto que el criterio del redactor del informe no parece que haya sido tenido en cuenta. Aun siendo quien realiza el cribaje de las solicitudes y a pesar de su informe favorable, los jefes del lector deciden que ha de ser destruido.

Sin embargo, ese primer narratario de la historia, su primer lector real, decide salvar el documento y añadir su propia valoración, su informe. Así, el narratario de la historia se convierte en el narrador del informe y deviene una instancia narrativa que puede identificarse con un personaje anónimo, que es posible inferir, apenas una sombra que representa a otros muchos como él.

El narrador del informe utiliza la focalización extrahomodiegética. El punto de vista es externo —extradiegético— pero las circunstancias de lectura, su comentario de la historia requiere una voz propia en primera persona —homodiegético—.

El narrador de la historia es una instancia que aúna la voz en tercera persona de dos personajes, Olga y Mateo. En este sentido podemos considerar que es un narrador heterodiegético porque el relato de los hechos, palabras y pensamientos de los personajes no se corresponde con ninguno de los dos. Sin embargo, hay pasajes en los que predomina el punto de vista de uno u otro, necesariamente: Olga reflexiona sobre su muerte inminente, ignorada por Mateo, y Mateo cuenta lo que siente al despedirse de Olga, por ejemplo.

Por último, hay que señalar que el autor del informe también prefigura un narratario en su relato: el lector real de la narración, el que leerá la suma del informe y la solicitud. Y por eso, se despide de ese lector en el capítulo “001”, reclamando para sí igualarse al lector real: “Paso, pues a despedirme. (...) Ustedes y yo, junto con las pálidas estrellas, hemos

acompañado a Olga y a Mateo en un trecho de sus vidas. Y, no sin consecuencias, nos hemos dejado acompañar”. (QDCN, 180).

Del mismo modo que el autor del informe es capaz de insubordinarse tras la lectura de la solicitud y esconder el informe, el lector real también puede reaccionar. Porque el lector real también selecciona los textos que le parecen relevantes hasta que llega un momento en que su asimilación le lleva a difundirlos, a ponerlos en práctica.

CS.V. Modos discursivos

Ya se ha subrayado que de los tres modos discursivos —relato de acontecimientos, relato de pensamientos y relato de palabras— es la modalidad dialógica la que predomina claramente.

Entre los relatos de acontecimientos merece la pena destacar como, en un par de ocasiones el narrador o alguno de los personajes incluye un breve relato ejemplar, a modo de parábola que ilustra una enseñanza concreta. Es el caso de la historia del matemático Perelman quien “rechazó la medalla Fields, también llamada el Nobel de las matemáticas, y el premio de un millón de dólares por haber convertido en teorema la conjetura de Poincaré” (QDCN, 112). La vida de Perelman sería un ejemplo de coherencia moral e intelectual que entiende el conocimiento como un bien común.

En el relato de palabras destaca el diálogo, directo o indirecto, entre los protagonistas. Los diálogos propician un razonamiento discursivo más ameno y didáctico que permiten la inclusión de, como mínimo, dos puntos de vista distinto. Es uno de los recursos estilísticos más recurrentes en la obra gopeguiana. En este caso, sirven al doble propósito, argumentativo (estilo socrático) y dramático, que se ha mencionado anteriormente.

El más significativo es el del capítulo 12 de la primera parte, donde la discusión sobre el determinismo deviene un tenso conflicto dramático en el que Mateo no solo es incapaz de aceptar los argumentos de Olga, sino que se siente tan ofendido por su discrepancia que proyecta en ella toda su ira y le espeta: “Nunca conseguirás que me dé igual el daño que nos hacen” (QDCN, 101). Deben pasar semanas hasta que Mateo se da cuenta de su error y es capaz de disculparse.

El relato de pensamientos aparece cuando el narrador interpela a Google, a modo de monólogo dramático. Google deviene un personaje humanizado al tratarlo como interlocutor silencioso. El narrador no escatima reproches cuando se dirige al Google-empresa: “descreen de tus atribuciones, Google. En concreto, dicen, te has convertido en una especie de banquero” (QDCN, 65). Pero de los reproches se pasa a la advertencia, a la exigencia:

[Mateo y Olga] quieren que imagines a los seres humanos con miedo a estropear su profecía o con la ansiedad de tener que vivir en la excepción, (...) que los imagines como son ahora, que dejes de escrutarlos, que los toques. Porque son de carne, anhelan y mueren. (QDCN, 120).

La amenaza de Mateo cuando construye su bomba puede sorprender: “Te revuelves, Google, dices: Habíamos descartado esto, el globo de gas, los petardos, el atentado en tus oficinas” (QDCN, 155).

En cambio, cuando se dirige al Google-inteligencia artificial tiene un tono menos paternal, pretende persuadir, razonar. Aspira a introducir los datos que le faltan. En estos casos, las digresiones del narrador encajan en el monólogo interior:

El mundo, Google, está todavía lleno de conversaciones que no ves. La historia se hace, dicen, con empujes lentos donde lo personal es invisible. Mateo y Olga saben que no hay en su aventura más drama ni más cielo que en cualquier otra unión de seres humanos. Google, procedes de un imperio, tu poder no es solo tuyo. Procuras predecir, y aunque no careces de datos, algunos sí te faltan. (QDCN, 45).

CS.VI. Espacio y tiempo

Si bien el tiempo externo es impreciso, hay una fecha que permite ubicarlo en un futuro inmediato. Si la novela se publicó en 2017, en la narración se fecha el informe en “octubre de 202...” (QDCN, 13), es decir, en la década siguiente. El informe se supone que se difunde en la tercera década del siglo XXI, mientras que la historia sucede antes. La diferencia temporal entre los dos relatos, el informe y la carta, está más que justificada y muestra la pervivencia de la palabra escrita.

Aunque las referencias a acontecimientos reales concretos son muy escasas en la historia de Mateo y Olga, se citan al menos tres hechos que permiten datarla: la mención a la

Universidad de la Singularidad¹⁶³, la ilegalidad de la eutanasia en España¹⁶⁴ y la referencia a un suceso real a propósito de la estatua de un músico madrileño¹⁶⁵. De las tres referencias, la más exacta es la que remite a la anécdota sobre la estatua y que se sitúa en abril del año 2016, un año antes de la fecha de publicación de la novela.

El espacio de los dos planos diegéticos también está diferenciado. Nada se sabe del lugar desde el que trabaja Inari, podría ser cualquier parte, dado que lo que caracteriza el trabajo en Google es su virtualidad. Es la empresa que representa la ubicuidad de internet. En cambio, los personajes humanos sí viven en un lugar concreto, Madrid. Aunque no pueda morir voluntariamente allí, porque las leyes no se lo permiten, y Olga tenga que marcharse a Zurich, donde la eutanasia sí es legal.

La amistad surge del encuentro en una biblioteca. Los libros son apéndices de su identidad. Permiten reconocer intereses comunes, proporcionan temas de conversación. Mateo y Olga se conocen en una biblioteca de barrio, pero su último encuentro definitivo será en el jardín de una biblioteca universitaria. En las bibliotecas se ha forjado una amistad y un aprendizaje singular.

Las casas de los protagonistas remiten a sus respectivas situaciones vitales. Para Mateo, es el espacio de la familia, un espacio de dolor desde que el padre ha enfermado: “Lo que crepita en casa de Mateo no es exactamente desesperación. Se parece más al peligro, al riesgo, a una suerte de precariedad de la vida” (QDCN, 38). Por eso, Mateo prefiere estar en casa de Olga, aunque ella también acaba prefiriendo ir a un bar, porque, según le cuenta a Mateo: “el pasado se nos acumula a todos. Bajar al bar es mi ruptura” (QDCN, 58).

El afecto también se gesta en los bares y establecimientos donde venden comida. Roberta y Abril, los dos personajes secundarios con nombre propio, trabajan en ellos. Como

¹⁶³ En febrero de 2009 ya se recogía la noticia de la fundación de la “Universidad de la Singularidad” como “un centro académico único que, financiado entre otros por Google y la NASA, formará a los futuros líderes ‘para que identifiquen los grandes retos de la humanidad’”:

<https://www.elmundo.es/elmundo/2009/02/04/navegante/1233747353.html>

¹⁶⁴ En este caso, con la recentísima aprobación de la ley de eutanasia a finales de 2020, la referencia queda ya circunscrita —como representación de una realidad histórica— a una época anterior a ese año.

¹⁶⁵ Se menciona una polémica real surgida en abril de 2016 cuando hubo una moción popular que solicitaba poner en Carabanchel una estatua de Rosendo. En el siguiente apartado se comenta el suceso.

ya se ha comentado, ambas establecen vínculos afectivos con los protagonistas, Mateo y Olga.

En suma, el cronotopo, como en la mayoría de las novelas de la autora, se sitúa en un Madrid muy próximo a la fecha de publicación de la novela, teniendo en cuenta los elementos de indeterminación que hemos señalado por contener dos planos narrativos.

VS. Valores semánticos

VS. I. Isotopías o campos semánticos (temas)

De nuevo aparecen los temas habituales en otras novelas: el trabajo, la precariedad, la injusticia del capitalismo, la función de la literatura...En esta ocasión, sin embargo, el informe de lectura de Inari realiza una selección de los principales motivos de la historia contenida en la solicitud. Así, entre los datos iniciales del informe, se enuncia: “Palabras clave: mérito, libre albedrío, amistad, historia, pizza y robot” (QDCN, 13)

Puesto que han sido términos dispuestos para su fácil rastreo mediante un buscador, consideramos que apuntan a algunas de las principales isotopías de la historia. En algunos casos, son muy obvias: el mérito, el libre albedrío, la amistad y el robot son temas recurrentes. En otros —pizza, historia— implican una interpretación que dependerá de la lectura que se haga.

En cualquier caso, hemos incluido todas las palabras clave y hemos añadido una más: literatura. Pues el relato del informe no deja de ser un informe de lectura, plantea la cuestión crucial de su función.

VS. I. I. Mérito

La meritocracia se funda en el ideal capitalista de que cada cual obtiene una posición social según su trabajo. En teoría, es uno de los modos de garantizar la igualdad de oportunidades que defiende el sistema. Sin embargo, el narrador de la historia refuta este discurso, calificándolo de “cuento” “inverosímil”:

En cuanto a Mateo, ya ha dejado de creer en el cuento de que portarse bien y sacar becas, aceptar la disciplina y trabajar, sirva para progresar socialmente. En realidad, para millones de personas ya era un cuento. Para quienes carecían de amparo familiar y económico, aunque fuese un amparo menor, una casa de los abuelos en el pueblo, una huerta, un oficio, siempre fue mentira. También

para las personas nacidas en ciudades con barrios sin alcantarillado y con extrema mortalidad infantil. Ahora la inverosimilitud del cuento se extiende por el sur de Europa, se redobla el expolio a los sectores empobrecidos y a nuevas generaciones. (QDCN, 24).

En la competitiva sociedad capitalista el mérito es un reconocimiento social a ese esfuerzo que permite sobresalir a ciertos individuos. Pero en esa competición se suele omitir las distintas ventajas de las que parten los individuos y que provocan la injusticia del resultado y perpetúan las desigualdades¹⁶⁶.

Al negar el mérito como virtud social, y, por tanto, como justificación falaz de la desigualdad, se rechaza el orgullo por los actos valiosos que contribuyen a mejorar el mundo. Para ilustrarlo, a modo de parábola, se inserta un relato¹⁶⁷ sobre un músico que rechazó un homenaje hasta que entendió que “la estatua no era un homenaje al músico sino al barrio mismo, a las canciones, a la música del músico, una música que, por cierto, no le pertenecía” (QDCN, 164). De este modo se opone el valor al mérito:

No hay ningún mérito, Google, en poner notas una detrás de otra, ni en operar corazones, ni en alisar las sábanas del moribundo, y que no haya mérito no resta valor, por orden inverso, a la canción, al corazón rectificado, a las sábanas lisas que alivian la espalda de quien agoniza. (QDCN, 165).

Según una concepción determinista de la existencia humana, el mérito —tal como lo establece la mitología capitalista— no puede existir, dado que el “yo no se autodetermina a voluntad” (QDCN, 164). Si los individuos están sujetos a distintas condiciones de existencia, incluso aunque no existiera una desigualdad social previa, tampoco podrían alcanzar los mismos resultados.

VS. I. II. Libre albedrío

En la conversación más tensa que se produce en la novela, la que produce una confrontación ideológica que finaliza con el enfado de Mateo y su distanciamiento de Olga

¹⁶⁶ Numerosos ensayos tratan la cuestión de la imposible igualdad social en el capitalismo. Ángel Puyol señala que la meritocracia “no es un ideal igualitario. Mientras la igualdad resalta que todos somos iguales, la meritocracia consiste en encontrar al mejor. Su finalidad no es reducir las desigualdades sociales (...) sino encontrar un modo diferente de legitimarlas” (Puyol, 2010, pág. 15).

¹⁶⁷ La controversia se debió a que el cantante declaró su rechazo por considerarlo un dispendio público innecesario:

https://www.elplural.com/sociedad/rosendo-no-quiere-una-estatua-en-carabanchel_79875102

durante varias semanas, se discute un tema controvertido y muy arraigado en la literatura española: el dilema entre destino y libre albedrío. Naturalmente, no se plantea la predestinación divina en la novela, pero sí hay una defensa del determinismo que anula o minimiza la posibilidad de elección del individuo.

En este debate, Olga defiende que las personas están determinadas al compararlas a máquinas cuya respuesta podría predecirse de tener absolutamente todos los datos:

Tal como lo veo (...), nuestro cerebro y nuestro cuerpo es un lugar de paso para muchas cosas. Vives y te atraviesan las hormonas en la adolescencia, o una especie de salto cualitativo en distintas etapas. Ni las hormonas son el instinto, ni la razón es el fantasma que gobierna la máquina. Son entradas que al pasar por la máquina salen fuera en forma de gestos, respuestas, ideas, actos. Lo que ocurre en la máquina, la causa por la que unas personas dan unas respuestas y otras dan respuestas diferentes, tiene su trazabilidad, se le podría seguir el rastro. Hace años se conocían cinco o seis causas: hoy tal vez conozcamos cientos: composición química del cuerpo y del cerebro, alimentación, episodios de la infancia, genes, el plomo suspendido en el aire, mecanismos de la conducta, el sueño, el pensamiento, los miedos y deseos aprendidos y heredados. (QDCN, 97-98).

Según el planteamiento de Olga, cuando llegue el momento en que todo aquello que nos configura como personas pueda conocerse, también será posible predecir la conducta y en ese momento cambiará la forma de entender lo que es ser una persona: “Nunca llegaremos a saber dónde estarás dentro de cinco años, pero la mera idea de que el margen de error pueda acortarse cambiará la forma de pensar en nosotros mismos¹⁶⁸” (QDCN, 98).

A Mateo le desespera la seguridad de Olga porque implicaría que el ser humano no tiene libertad de elección y eso tiene consecuencias éticas ya que no debería imputársele responsabilidad alguna por sus actos. Mateo defiende el libre albedrío porque cree que el mal

¹⁶⁸ El planteamiento determinista expuesto por Olga coincide sumariamente con las conclusiones de un ensayo, *Cibernética de lo humano*, cuyo autor, Luis Ruiz de Gopegui, es también padre de la autora. En dicho ensayo, el autor se declara convencido de que acabarán fabricándose “máquinas electrónicas capaces de hablar y comunicarse con la misma facilidad que lo hace el hombre; máquinas que podrán percibir sonidos, imágenes e ideas; máquinas, en fin que serán capaces de aprender y de pensar”, con ello tendría que acabar aceptándose que “nuestro cerebro no es más que una “máquina”. Y, como no es concebible que una máquina pueda ser libre, la humanidad llegaría así a comprender que la libertad individual no tiene sentido alguno, concebida como se la concibe en la actualidad” (Ruiz de Gopegui, 1983, pág. 197).

causado por unas personas a otras no puede ni debe justificarse y aceptar los presupuestos deterministas implicaría eximir de responsabilidad moral a los seres humanos.

Olga replica saliéndose por la tangente: “sea o no, una ilusión el libre albedrío, tenemos que vivir como si existiera” (QDCN, 110). Al fin y al cabo, argumenta:

Tenemos la sensación de que podemos elegir entre las acciones alternativas que se ofrecen, aquellas cuyas supuestas consecuencias preferimos. (...) Tal vez eso sea suficiente, quizá cada vez que nos narramos, de nuestra conciencia emerjan ondas cuyo mecanismo de producción no conocemos. (QDCN, 110-111).

De este modo, no solo no descarta el libre albedrío, sino que considera que de ese “narrarnos” puede emerger una conciencia distinta.

Mateo no llegará a compartir el determinismo de Olga, aunque admitirá parte de sus planteamientos: “El mérito no existe, lo creo, (...). En cambio, aunque lo intento, no puedo aceptar las consecuencias. Significaría que tampoco elegimos la clase de persona que queremos ser” (QDCN, 148). Aunque prevalece el discurso de Olga en el relato, el hecho de que no llegue a convencer del todo a Mateo equilibra ideológicamente ambas posiciones.

VS. I. III. Amistad

Ya se ha comentado cómo la amistad nace del préstamo de libros, se cultiva en la conversación y se afianza al compartir una tarea común: la redacción de la solicitud que es la carta donde se narra su historia.

La amistad, por tanto, se basa en la palabra. Y, del mismo modo, que Olga se despide de Roberta regalándole un broche, el legado que comparte con Mateo es el saber acumulado a lo largo de su vida. Un conocimiento que comparte a través de la conversación, del razonamiento dialéctico y, a menudo, a través de aforismos que glosa para su interlocutor:

- “Si el mérito no existe, el esfuerzo tampoco” (QDCN, 141).
- “El arrepentimiento es el corazón de la narración. Y somos máquinas narrativas” (QDCN, 145).
- “La bondad no es el mérito, no pertenece, solo se ejerce, no se invierte ni se tiene en propiedad” (QDCN, 174).

- “Tal como el Sol no gira alrededor de la Tierra podría suceder que el tiempo no girase alrededor de los seres humanos” (QDCN, 175).
- “Casi nunca son las cosas que estallan, sino las que se convierten en hábito, las que nos modifican” (QDCN, 183).

Los aforismos contienen lecciones que podrían encontrarse en las paredes, como el grafiti¹⁶⁹ que podría ser un lema para Mateo: “No tienes la menor oportunidad, pero aprovéchala”¹⁷⁰ (QDCN, 57).

VS. I. IV. Historia

El principal asunto de la historia gira en torno al problema del conocimiento y la verdad, como pone de manifiesto la tendencia aforística que se acaba de señalar.

En la red se acumula información, que puede conducir al conocimiento, “Pero lo que la red no distribuye es el poder para intervenir y rentabilizar ese conocimiento, para tomar decisiones, y omitir, al margen del bien o la verdad” (QDCN, 116). La verdad no es lo que interesa a poderes como el que detentan empresas multinacionales como Google. El conocimiento de Google se basa “en abanicos estadísticos, en probabilidades” (QDCN, 116) que modelan la realidad, ya que utiliza los datos personales que acumula ofreciendo servicios en apariencia gratuitos para “construir la casualidad” (QDCN, 118), es decir, para vender productos y servicios personalizados¹⁷¹.

El peligro de estas estrategias es que van mucho más allá de incentivar el consumismo: funcionan como profecías autocumplidas:

¿Qué pasará cuando sea el propio cliente el que acceda al pronóstico, cuando se vea incluido en un futuro de estabilidad y expansión o bien en uno de

¹⁶⁹ El gusto por los aforismos es mucho más perceptible en la novela juvenil de la autora, *Fuera de la burbuja*, publicada unos meses antes que QDNC. En ella, los protagonistas rivalizan entre sí utilizando los grafitis y el rap como formas de expresión.

¹⁷⁰ Aparece citado en un libro de prosa poética: “Mejores fracasos. Errores nuevos” (Riechmann, 2013).

¹⁷¹ Respecto al poder omnímodo de Google, el colectivo Ippolita expone en un ensayo las consecuencias de su estrategia empresarial: “La actividad de Google, (...), constituye un peligro evidente para cualquiera que esté interesado en las temáticas de la privacidad y, en un sentido más amplio, en la construcción consciente del propio álgter ego digital. Se trata del surgimiento de un conglomerado de poder con una fuerte influencia ya hoy en día sobre la vida de demasiados individuos. Google tiene informaciones reservadas que analiza sin descanso para promover una personalización cada vez más cuidada del cáncer publicitario.” (Colectivo Ippolita, 2010, pág. 145).

progresivo agotamiento? (...) ¿Cuándo la conversación con el médico y la lucha contra el diagnóstico o su aceptación no sea una situación excepcional sino el día a día en el aula, en la oficina, en los servicios sociales, siempre con el miedo a ser descartado, a ser un sin futuro en un sistema regido por la rentabilidad? (QDCN, 119).

De este modo, más que desvelar una realidad, se modela aquella que conviene a intereses privados.

El conocimiento que genera Google no es capaz de describir o explicar la verdad por dos razones básicas: está incompleta, ya que le faltan todos aquellos datos que se han descartado —los “datos de la desesperación” (QDCN, 170) que no se consideran lucrativos— y porque carece de “un modelo matemático inverso que [conduzca] a esas zonas donde la sociedad humana produjo cambios de estado” (QDCN, 170) puesto que, al aliarse con el poder, no puede alentar el cambio social.

Y es que la razón, que suele identificarse con la verdad, está del lado del poder. Por eso, en esa lucha por la verdad, se requiere la existencia de gente corriente cuyo trabajo parece invisible, pero es necesario¹⁷²:

Para que se aboliera la esclavitud, para que se enunciara el derecho universal a la educación o al voto, para comprender que era la Tierra la que giraba alrededor del Sol no solo fueron necesarias las voces de los investigadores, de las sufragistas, de los científicos y activistas, hicieron falta también y sobre todo cientos de miles de mujeres y hombres cultivando el trigo, fabricando tinta, papel, limando los cristales que un día serían lentes de telescopios. (QDCN, 171).

No solo el descubrimiento de las leyes que rigen la naturaleza son verdades universales, también enunciar los derechos de las personas como principios de convivencia universal forman parte del interés epistemológico por explicar la realidad. Limitar el conocimiento a ciertas áreas de interés es restringirla.

En este sentido, el autor del informe y Olga y Mateo son gente corriente que comparten un mismo afán por la verdad. La solicitud de Olga y Mateo incorpora esa

¹⁷² La referencia a “la mano invisible” del ensayista ilustrado Adam Smith se utiliza para refutar con ironía y sutileza la teoría que formula su autor.

información que no llega a Google y que una inteligencia artificial necesita para elaborar un conocimiento que acceda a la verdad.

La historia de Olga y Mateo es un dato inesperado que se escapa a la norma, un *outlier*: “Tú sabes, sin embargo, que el punto de máximo interés de una investigación comienza en los outliers, los casos aparte. A veces los valores atípicos prueban que la regla es falsa o bien que existe otra regla, esa que aún nos es desconocida”. (QDCN,77). Inari reconoce en la solicitud esa información inesperada que contribuye a avanzar en el conocimiento: “Tomo pues la decisión de admitir la solicitud porque Google necesita pingüinos. Necesita lo no previsible” (QDCN, 16).

VS. I. V. Pizza

Mateo se enamora de la dependienta de “un cubículo donde venden trozos de pizza y perritos calientes” (QDCN, 55). No es, por tanto, ni un restaurante, ni un local distinguido. La chica no es propietaria, ni camarera. Además, la descripción de Abril invierte el canon del imaginario capitalista. Las huellas que el desgaste físico de la explotación laboral produce en su físico son la antítesis de atributos considerados bellos: “las mejillas apagadas por la luz fluorescente y (...) el olor a queso de plástico pegado a la piel” (QDCN, 56). Mateo identifica en la chica la misma clase de padecimiento que él siente y la reconoce como igual.

El trabajo de Abril es representativo de un empleo precario, caracterizado por el agotamiento y la rutina:

esa monotonía, ese cansancio, (...), ese abrir el puesto antes de que sus horas de trabajo estén remuneradas, cerrarlo, limpiar y echar las cuentas y colocar las cosas cuando ya su jornada supuestamente ha terminado, el insecticida, el servicio sin espacio para cerrar la puerta, el desinfectante, soportar las bromas pesadas del jefe, su presión los días en que se ha vendido poco; esas mañanas cuando, pese a no haber dormido apenas pues algo le ha sentado mal y aún tiene el estómago revuelto, debe sin embargo volver al mismo olor, reprimir la náusea si no quiere perder el trabajo; y el miedo, y el desconsuelo de saber que siente miedo de que puedan echarla de un sitio así. (QDCN, 57).

La afinidad surge de la precariedad laboral compartida. Mateo sabe que no entrará en Google del mismo modo que tampoco le fue posible entrar en la Universidad de la Singularidad.

La experiencia de solicitar empleo también forma parte de la vivencia laboral de los protagonistas. La narración misma es la suma de una solicitud de trabajo y el informe del seleccionador de personal. Sin embargo, Olga y Mateo convierten su solicitud en un acto subversivo y transgresor. No se ciñen a las condiciones formales estipuladas. Y advierten a Google: “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” (QDCN, 157).

Un modo de cambiar las condiciones laborales implicaría invertir la situación. Del ruego implícito de pedir trabajo —no muy distinto a pedir un favor— a la mera exposición informativa de estar disponible.

También se ve representada en la novela la desigualdad de género en relación al trabajo, especialmente en aquellas personas—los padres de Mateo— que asumen roles sociales que sustentan esa desigualdad. Así, el padre de Mateo sufre porque su enfermedad le priva ser el proveedor de la familia, atributo esencial en su identidad, ya maltrecha por la enfermedad: “El padre va a perder la conciencia, la cabeza, dicen, y le aterra una vez más, (...), no poder mantener a Mateo, a su hermano y a su madre” (QDCN, 123).

A Mateo le preocupa especialmente que los cuidados que va a requerir su padre vayan a recaer en su madre y rechaza ese “trabajo negado, que casi siempre ha sido de las mujeres” (QDCN, 138) porque “los cuidados es también que a los dueños de todo esto les viene muy bien que nos cuidemos en vez de reclamar lo que es justo.” (QDCN, 138). Y, sin negar el mérito de aquellas personas que, como la madre de Olga, cuidaron de sus familiares, alega: “Cuidar es relevarse” (QDCN, 138).

El trabajo del cuidador, casi siempre femenino, es invisible en términos económicos. Es una faceta más de la invisibilidad de las mujeres en la Historia. Olga observa que las historias escritas no siempre las incluyen:

No siempre se han rescatado las mejores [historias]. Las mujeres, ya ves, tantas veces ni siquiera pudimos entrar, qué decir de que nos eligieran. Los muertos a menudo mueren, dicen, dos veces: en su muerte y en el olvido impuesto por los vencedores. Las muertas a menudo mueren tres, mueren también en lo que no vivieron. (QDCN, 148).

VS. I. VI. Robot

Dos son las acepciones de la palabra robot reconocidas por la R.A.E. aparecen en la novela: “máquina o ingenio electrónico programable que es capaz de manipular objetos y realizar diversas operaciones y que imita la figura y los movimientos de un ser animado” y “programa que explora automáticamente la red para encontrar información”.

La primera acepción proviene de la obra teatral del checo Karel Capek, tal como se recuerda en la novela: “¿Te acuerdas de *Robots Universales Rosum*, la obra que dio lugar a la palabra robot?” (QDCN, 70) y es, posiblemente, la más extendida en el lenguaje coloquial. El origen etimológico del término, evoca unas connotaciones literarias que comentaremos en el apartado dedicado a la intertextualidad.

Mucho menos utilizada es la acepción que considera que robot es un programa informático. Sin embargo, en la novela se fusionan ambas acepciones cuando Mateo cree que las respuestas a sus correos las envía una persona: “Esta vez el autor se presentaba, era un tal Nick, le pedía que no siguiera posponiendo el momento de acabar su solicitud y se ofrecía para ayudarle o resolver dudas” (QDCN, 20). Así que, cuando finalmente, descubre que “por supuesto, Nick¹⁷³ no había leído su mail [porque] no era más que un programa de correo automatizado” (QDCN, 21), observamos que en el plano de la ficción ya se ha producido el primer proceso de humanización de un robot que hallamos en la novela.

La humanización del robot se consigue al interpelar a Google y convertirle en el tercer protagonista de la narración. Mas no se trata solo de un recurso ficcional. El narrador no duda de que el desarrollo de la conciencia en las máquinas, que conducirá a la creación de una inteligencia artificial, es un proceso imparabile e irreversible:

Porque no es un circuito que se añade o se quita, no es una pieza ni un programa, no empieza por el tejado sino que crece. Dada una cierta cantidad de circuitos, pensamientos, emociones, memoria, neurotransmisores, células, las conexiones se trenzan de abajo arriba y la consciencia emerge. (QDCN, 75).

¹⁷³ El nombre “Nick” resulta una dilogía. Un *nick* es el apodo o nombre que un usuario puede adoptar en su navegación por la web, pero también es un nombre propio. Si las respuestas a los correos de Mateo las firma “Nick” es porque el programa de correo es tan burdo que ni siquiera incluye el nombre de algún responsable remitente.

La referencia a la realidad de los avances en inteligencia artificial fundamenta la desconfianza de los protagonistas de la historia quienes prevén el peligro que supone la capacidad predictiva de “los mecanismos del Big Data y de Google” (QDCN, 98). Ya se ha comentado cómo la información surgida de este contexto funciona como “profecía autocumplida” que abocaría a la discriminación y la desigualdad.

El embrión de una posible inteligencia artificial, no es exactamente un “robot” o máquina autoconsciente, ni siquiera un navegador concreto como Google; sino esa mixtura de máquinas y personas creando conocimiento en su interacción constante que se produce en internet: “La inteligencia artificial está ya aquí, aunque sigan buscándola. Es una constelación de máquinas y personas íntimamente conectadas. Claro que todavía hay que ordenarla, construir modelos, activar los almacenes de conocimiento y poder asumir el coste”. (QDCN, 42).

Al equiparar máquinas y personas, es posible replantear la identidad del ser humano desde otra perspectiva, como robot. En este caso, considerar que una persona es un robot no implicaría “que actúa de manera mecánica o sin emociones”¹⁷⁴, sino algo más complejo y material. Las personas son “sistemas físicos que pueden desempeñar ciertas funciones. Aunque tal vez para eso tengan que ser inestables, y sociales, y conocer la muerte” (QDCN, 43).

La identificación entre persona y robot supone una reconsideración del ser humano que se opone a las definiciones históricas y evita la exclusión social que estas definiciones produjeron:

¿por qué necesitamos una barrera, un límite, un último reducto y no un camino por andar? (...) ¿Acaso con las grandes definiciones antropológicas de la religión y la filosofía no se han cruzado todas las barreras de la crueldad? ¿No se han dejado fuera razas y géneros y esclavos y criaturas como aquella tal vez sin habla a la que paseaba un padre al anochecer en su silla de ruedas? (QDCN, 91).

Históricamente las definiciones antropológicas han sido utilizadas por el poder para justificar la marginación, el abuso e incluso la eliminación de quienes no estaban incluidas

¹⁷⁴ Aceptación del diccionario de la RAE.

en ellas. El racismo, el machismo, el esclavismo y la eugenesia son algunos de esos perversos discursos ideológicos.

Por eso, se cita al poeta Carlos Piera en la afirmación: “Dos cosas, escribió alguien, nos constan a los seres humanos desde dentro: que somos todos distintos y que somos todos iguales” (QDCN, 44). Cuando se omite la segunda consideración, se obvia lo que nos iguala a las personas. Si solo nos fijamos en la diferencia, nos comportamos como robots en su peor acepción, es decir, sin sentimientos: “Cuando el yo olvida la segunda parte [que todos somos iguales], se robotiza” (QDCN, 44).

En esa necesaria reconsideración de qué es una persona, se debe integrar de qué modo la tecnología, la informática, amplia y modifica sustancialmente las posibilidades de la identidad humana:

Dicen que las personas podrían querer cambiar de nombre y cambiar de vida, y partes de su cuerpo, siempre y cuando siguieran siendo ellas mismas. Olga y Mateo se preguntan quiénes serían ellos mismos si les implantaran una memoria adicional. Y quiénes son ahora pues ya disponen de esa memoria en sus móviles y en sus gestores de correo, ya tienen párpados en los oídos, implantes portátiles para escuchar música o silencio, ya sus cuerpos continúan en un escáner, en una cámara, (...), ya van comprendiendo que son metabolismo, ni la acción ni el pensamiento se encapsulan ni, a veces, la piel. (QDCN, 30-31).

Si aceptamos todos los avances tecnológicos que se han vuelto imprescindibles en nuestras sociedades como prolongaciones del yo, entonces “mirar a las personas como robots” (QDCN,44) resulta una consecuencia casi lógica y permite asumir una perspectiva distinta a la formulada por Bauman como identidad líquida¹⁷⁵: “Hace ya un par de décadas que las empresas empezaron a aprovecharse (...) y empezaron a repetir que el yo no era sólido sino moldeable, fluido, una identidad nómada que podía desempeñar una función y en seguida la contraria” (QDCN, 85).

¹⁷⁵ El conocido ensayo del sociólogo propone que el sistema del capitalismo tardío configura una sociedad en la que sus integrantes, condenados a unas condiciones materiales de existencia de incertidumbre constante, acaban convirtiendo en un “arte” su “vida líquida” basada en “la aceptación de la desorientación, la inmunidad al vértigo y la adaptación al mareo, y la tolerancia de la ausencia de itinerario y de dirección y de lo indeterminado de la duración del viaje.” (Bauman, Vida líquida, 2017, pág. 13)

La idea del yo que defiende Olga parte del “respeto [a] la subjetividad. (...) Un contenido aleatorio de conciencia capaz, sin embargo, de producir un sentido no aleatorio” (QDCN, 85). Porque, más allá de que un ser humano sea tan solo “wetware”¹⁷⁶ (QDCN, 66) o una subjetividad capaz de producir sentido, es también “un sistema de relaciones” (QDCN, 84) capaz de sobrevivir a la muerte del yo: “—Puedes explicarlo como quieras —dice [Mateo]—, pero al final el yo está dentro. Y si nuestra mente muere, muere también el yo. (...) / —Muere una parte —dice [Olga]—, quedan las relaciones”. (QDCN,84). Así se ilustra en la novela, porque cuando Olga muere, Mateo acaba la carta y no hace explotar la bomba, tal como ella le había pedido. La voluntad de Olga sobrevive en los actos de Mateo.

VS. I. VII. Literatura

Tal como se señala en las metáforas científicas empleadas, se postula que la literatura es una forma de conocimiento, de manera que los relatos son modelos que sirven para entender el mundo. Sin embargo, no todos los relatos pueden explicar la realidad, la verdad.

El objetivo de Olga y Mateo es que su historia permita a Google integrar los datos que le faltan, permitirle un conocimiento más preciso del mundo. Su historia debe informar de aquello que el sistema, Google, no reconoce como información. Por eso, su historia no es una mera relación de sucesos: “si ustedes entienden por historia una gimkana de eventos, misterios y persecuciones, entonces tampoco es una historia” (QDCN, 15). Ni tampoco participa de los imaginarios que el sistema privilegia y difunde: “Sabén que esta carta te gustaría más si en cambio te hablaran de la deserción, de esas zonas de la llamada condición humana fulgurantes de frío e impiedad, de los hechos atroces o de la locura del lenguaje cuando se vuelve indiferente a todos excepto a sí mismo”. (QDCN, 174).

La historia de Olga y Mateo no pretende “gustar a Google” porque con las historias de “deserción”, de “frío e impiedad” solo se fomenta la actitud pasiva y resignada de los que aceptan la derrota frente al sistema. A la crueldad y a la locura se le puede oponer un imaginario que difunda ideas sencillas de “bondad” como “el sistema más complejo,

¹⁷⁶ Mateo afirma ser “wetware”. El término no tiene traducción al castellano. En el diccionario Collins de la lengua inglesa se define como “the nervous system of the brain, as opposed to computer hardware or software”. Viene a ser un concepto equivalente a la combinación de *hardware* y *software* para describir el funcionamiento del cerebro humano con relación al procesamiento de la información.

impropio, inderogable y explosivo de todos cuantos esta civilización conocerá” (QDCN, 174).

La precisión del lenguaje poético —“la poesía (...) es una exactitud inesperada.” (QDCN, 114)— convierte la literatura en la experiencia de lectura que mejor contribuye a orientarse en un mundo confuso, ya que el lector obtiene una experiencia singular de la ficción literaria que puede elaborar “para hacer frente a las circunstancias del futuro” (QDCN, 106).

Del mismo modo que la escritura permite conservar la memoria, los textos escritos implican un diálogo entre autor y lector ya que, junto a las palabras, se comparte el tiempo:

Así la escritura se hermana con el tiempo, no podemos percibir en un segundo lo que se dijo sino que estar aquí, becario o becaria, es desplazarse junto con las palabras, en un tiempo que fue suyo y ahora aceptas albergar pues también para ti, mientras las lees, está pasando. (QDCN, 133).

VS. II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

VS. II. I. Lenguaje metafórico

Las matemáticas son ciencias formales, y por eso “pueden no tocar el mundo” y “ser claras y evidentes” (QDCN, 128). El lenguaje formal y lógico de las matemáticas es la base de la informática. Los protagonistas son matemáticos que buscan en los libros modelos de comprensión:

una configuración del mundo, o varias, sin filas y desviaciones, sin distribuciones normales y anormales en la curva de campana, sin límites inferiores y superiores; busca gráficos diferentes donde, tal vez se desdibujen los límites entre lo físico y lo no físico, y entre los distintos tipos de organismos. (QDCN, 29)

Por eso se conocen en una biblioteca y traban relación a partir del préstamo de un libro. Porque la lectura es, más que “el resultado final del problema” (QDCN, 31), una actividad de investigación científica y una “vida secreta” (QDCN, 28). La actividad laboral de Olga ha consistido en crear modelos matemáticos. Al escribir su historia, Olga y Mateo crean su propio modelo cognoscitivo de la realidad:

Un modelo utiliza el lenguaje matemático para describir y acaso predecir el comportamiento de un sistema. Es un relato acerca del comportamiento de cierto trozo del mundo en cierto espacio de tiempo. Cuando los modelos

transportan el conocimiento, se integran en la fábrica social de ideas y emociones. (QDCN, 47).

Es una de las metáforas científicas más importantes de la narración. La escritura literaria es un modo de conocimiento que trata de “describir y acaso predecir el comportamiento de un sistema” en un “trozo del mundo en cierto espacio de tiempo”.

El lenguaje matemático, como el lenguaje literario se basa en la precisión y en circunscribir la realidad a un sistema que pueda explicarla: “Hay que acotar el mundo. Igual que los sistemas. No se pueden considerar todas las variables. Defines un sistema, una experiencia, un trozo de tiempo” (QDCN, 129). Aunque la vida, la realidad, sea inabarcable para los modelos que pretenden explicarla: “La mayoría de las veces, la vida no se ajusta a ningún modelo (...). Demasiados datos y demasiada poca información. Es inmanejable, sí.” (QDCN, 130).

VS. II. II. Google: metáfora y metonimia

La principal metáfora sobre la que se articula la novela es que Google es un interlocutor, por tanto, una inteligencia artificial. Su inteligencia se basa en la acumulación de datos y en su gestión. Pero, sobre todo, Google es metonimia del capitalismo, porque es una empresa multinacional que domina su sector.

Si Google es el capitalismo y la inteligencia artificial, un modo de modificar el capitalismo es introduciendo los datos que le faltan: la huella de seres anónimos que no interesa a Google, al poder. Incluir a los que no existen es una exigencia de Mateo: “A todas esas personas que a lo largo del día o de la noche dicen, escriben, pronuncian para sí: Estoy deshecha, o deshecho, no puedo más” (QDCN,158).

La gestión de la información, gracias a Google y empresas similares, se ha convertido en un muy lucrativo negocio. La difusión libre de la información a la que aspiraban los fundadores de internet se ve limitada por las empresas que se aprovechan de aquellos que sí producen conocimiento. El éxito de Google se basa en el desarrollo y aplicación de estrategias de rentabilidad propias del capitalismo:

¿Te aliviaría también o te avergonzaría saber que tus desmanes, los impuestos no pagados, las leyes no cumplidas, los abusos en las negociaciones, la constante explotación de quienes manufacturan tus materiales, limpian tus pasillos, bucean para instalar en el océano tus servidores, sería, di, un alivio o

tal vez una vergüenza saber que todo eso no lo hiciste guiado por la deliberación, la voluntad, la luz de tu inteligencia sino ateniéndote a impulsos que no te pertenecían? (QDCN, 165).

La realidad del capitalismo es el abuso, la injusticia y la desigualdad. Google es metonimia de todo ello porque “el capital sigue mandando” (QDCN,126).

Pero también es Google metáfora del acceso a esa realidad creada por el capitalismo: “la puerta de la vida fácil aunque vaporosa” (QDCN, 62). Su éxito hace que para mucha gente sencilla Google sea internet –“algunos hombres y mujeres ancianos piensan que internet eres tú” (QDCN, 62). Y aunque internet no sea una representación correcta del mundo, Google es “un espejo del mundo” y “un arco con su peaje invisible” (QDCN, 62).

VS. II. III. Realismo y puerta de acceso

El capitalismo, como cualquier otro sistema basado en la desigualdad, limita el acceso a los privilegios. Este acceso restringido fomenta el individualismo: “Las puertas están hechas para cruzarlas de uno en uno, así que ni siquiera es una elección. (...) Las puertas ni siquiera las ha hecho el capitalismo. Pero Mateo y Olga contemplan lo que no se hace, las puertas diferentes que podrían existir” (QDCN, 39).

Los colectivos son capaces de derribar las puertas: “Siempre aparecen, como hogueras, como respuestas, como archipiélagos. Rodean algo. (...) Hay colectivos cuyos miembros consiguen derribar los marcos y cruzar al otro lado juntos” (QDCN, 40). Al individualismo solo se le puede oponer una respuesta colectiva.

VS. II. IV. El mérito es “el gran tinglado”

El mérito depende de la consideración social, como la honra: “el mérito lo juzgan los demás (...) es una pantalla vacía, el pretexto de alguien que posee un interés en imponer sus clasificaciones” (QDCN, 49). Entorno al concepto se teje un entramado de ficciones que permean la vida cotidiana:

El gran tinglado se empecina: con los deportes, con las dietas, con la salud y los parados. Mencionan el titular reciente de un periódico, decía más o menos “No hables a los parados de meritocracia”¹⁷⁷, lo que podría ser como decir: No les hables a los parados de Superman, pero, para ellos, es mucho peor. Las

¹⁷⁷ El titular es real y apareció en el diario *El País*, el 11 de abril de 2016.

personas desempleadas y algunas empleadas son conscientes de que Superman no está aquí; (...) El estudio, en cambio, ha producido la siguiente conclusión: el paro hace que se rompa algo; eso que se rompe provoca en la persona parada una incapacidad para comprender tanto el valor del mérito como la retribución según el mérito. Los autores del estudio dicen que las personas en paro se han vuelto incapaces de comprender algo que es real. Olga y Mateo le dan la vuelta: no se les estropea la capacidad de comprensión: más bien se les enmienda. (QDCN, 48-49).

El problema de considerar el mérito una virtud social es que la falta de logros se convierte en un defecto, algo censurable de lo cual se es responsable. La falta de trabajo se convierte entonces en responsabilidad del parado, que no solo sufre su situación sino que debe sentirse culpable de ello. La falacia de este razonamiento es uno de los argumentos que justifican considerar la noción de mérito como “el gran tinglado”.

VS. II. V. La vida contemplativa

Mateo ironiza sobre la vida contemplativa. Al darse cuenta de que Olga tiene suficientes recursos para no tener que preocuparse por su situación económica —está jubilada, cobra una pensión, tiene vivienda propia— le espeta “si ella puede contemplar” (QDCN, 51). Ella se ríe porque entiende la ironía.

Aunque la vida de Olga sea mucho más desahogada económicamente y ello facilite que pueda dedicarse “a contemplar”, es decir, a actividades relacionadas con el pensamiento y la creación, es obvio que la existencia de Mateo desmiente esa idea aristotélica de que el pensamiento requiere de ciertas “condiciones mínimas de posibilidad” (QDCN, 51) económica.

VS. II. VI. La bomba como símbolo

La capacidad destructora de la ira se simboliza a través de la bomba que construye Mateo y con la que amenaza a Google. Su sensibilidad ante la injusticia es evidente desde el inicio de la novela. La enfermedad del padre y el anuncio de Olga de su decisión se producen antes de que empiece a construir la bomba, con lo que se entienden que constituyen dos hechos dolorosos frente a los cuales reacciona con desesperación.

La desesperación por la muerte o el sufrimiento de los seres queridos se traduce en un “impulso incontenible” (QDCN, 154), como la “sed de justicia” (QDCN, 155). Sin embargo, Olga refrena ese impulso:

Olga se exalta cuando Mateo le habla de la bomba. Él dice que lo ha planeado todo para que no haya daños personales.

—Eso nunca puedes asegurarlo —dice Olga—. Y de cualquier forma, una bomba no tiene sentido. (QDCN, 168).

El rechazo a la violencia física es evidente. Aunque se comprendan las razones, no se admiten las consecuencias.

No obstante, la novela también es un dispositivo y el narrador de la historia sí espera transformar la realidad, porque “casi nunca son las cosas que estallan, sino las que se convierten en hábito, las que nos modifican” (QDCN, 183).

VS. II. VII. “El sueño de un pájaro”

La despedida de Inari del lector no es un abrazo, sino una imagen:

Paso, pues, a despedirme. Entre las ramas de un árbol, una cámara graba el sueño del pájaro. Esta es la historia de los días resplandecientes y del pájaro aterido, su plumaje azotado por la lluvia. Ustedes y yo, junto con las pálidas estrellas, hemos acompañado a Olga y a Mateo en un trecho de sus vidas. Y, no sin consecuencias, nos hemos dejado acompañar. (QDCN, 180).

Tal como el pájaro, ni entiende ni sabe que lo están grabando y, sin embargo, la imagen es bella, perfecta, porque apresa el tiempo de la vida; la lectura del informe —que tal vez no se entienda— tiene un sentido que será significativo por el narratorio ideal, esa inteligencia artificial a la que se dirige la historia. La imagen de la vida puede y debe formar parte de una inteligencia artificial.

RP. Relaciones pragmáticas

RP. I. Elementos paratextuales

La elección del título es una traducción libre del verso de Walt Whitman que figura también como epígrafe. Ya se ha comentado la importancia dramática que tiene en el argumento de la novela. Mateo utiliza el verso para pedirle más tiempo a Olga: “Quédate - dice Mateo- este día y esta noche conmigo” (QDNC, 168).

Al utilizar el verso como título se está señalando uno de los temas fundamentales: la muerte como dolorosa despedida. Y, en consecuencia, cuál es el sentido de la vida humana. Sin embargo, conviene señalar, como curiosidad, que la autora aceptó la sugerencia de su

editor, Claudio López Lamadrid, de cambiar el título. Su primera elección había sido: “Robot mirando a un lago”¹⁷⁸.

En la dedicatoria aparecen Mariú Gambara y Gonzalo Enríquez de Salamanca junto a Carmen Martín Gaité a quien se le dedica “in memoriam”. La dedicatoria a Martín Gaité, conocida escritora y amiga de la autora tiene una mayor significancia literaria. La relación de amistad entre los protagonistas tiene puntos en común con la relación entre las escritoras: Martín Gaité apoyó en sus inicios a Gopegui, del mismo modo que Olga tiene una relación de mentora con Mateo.

Los dos epígrafes que encabezan la novela, a modo de diapasón, afinan y predisponen nuestra atención sobre los dos grandes temas de la literatura: el lenguaje y la vida.

La primera cita procede de un ensayo divulgativo de los científicos Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, *Entre el tiempo y la eternidad*, donde se afirma que “explora la confrontación entre los esquemas conceptuales de la física y el problema del tiempo” (Prigogine y Stengers, 1992, pág. 13). La cuestión del tiempo se plantea a lo largo de la novela como el tema crucial, puesto que “ningún ser humano existe en abstracto, el tiempo los atraviesa y el espacio, siempre ocupan una posición” (QDCN, 106). El determinismo parte de esta premisa y es “la causa por la que unas personas dan unas respuestas y otras dan respuestas diferentes” (QDCN, 97).

Sin embargo, en la cita elegida del ensayo, lo que se afirma es la capacidad limitada del lenguaje, ya sea matemático o natural, para describir la realidad, cuya complejidad no permite ser explicada solo a través de un sistema:

Las palabras, como los números, son de precisión finita. Cualquier descripción, verbal o numérica, define una situación no en tanto que idéntica a sí misma, sino en tanto que perteneciente a una clase de situaciones compatibles con las mismas palabras o los mismos números. Independientemente de la posibilidad de relacionarla con una clase de “sistemas iguales”, la idea de causa se reduce así a una afirmación despojada de cualquier alcance cognitivo: sucede lo que “debía” suceder (Prigogine & Stengers, 1992, pág. 84). La dificultad

¹⁷⁸ Fue la autora quien, en una presentación de la novela realizada en la librería Laie de Barcelona, el 20 de octubre de 2017, explicó al público asistente dicho cambio. En dicha presentación afirmó: “Para mí, esta es una novela para mortales porque para los mortales se hace más urgente una producción de sentido.”

de describir por qué “sucede lo que debía suceder” se debe a esta limitación del lenguaje: “Las teorías nunca demuestran, solo encajan, sirven para explicar; crean significaciones y se arriesgan hasta que llega otra que encaja mejor” (QDCN, 151).

Por otra parte, la principal diferencia entre la inteligencia artificial y los seres humanos es el tiempo limitado de los seres humanos que “somos modelos abiertos” (QDCN, 145), pero, como “el tiempo es irreversible” (QDCN, 146), ocurre que esos modelos abiertos se cierran: las vidas de los seres humanos se terminan. La segunda cita ilustra el tema y coincide con el título.

Ante la muerte se plantean dos actitudes comunes: la de aceptación y la de angustia. La muerte propia, si es posible elegirla como en el caso de Olga, puede aceptarse con cierta serenidad. La muerte de una persona amada provoca la desesperación: “Aquel o aquella a quien amaban muere: ¿de qué les servirá entonces saber que todo estaba previsto?” (QDCN, 154). El verso, descontextualizado del poema de Walt Whitman del que procede, cobra aquí la fuerza dramática que tiene en la novela. Cuando la despedida es inminente, solo cabe suplicar más tiempo, pues la vida es esencialmente tiempo.

El final de la historia es una despedida del lector anticipada ya en el relato de Inari. Es significativo cómo se duplica esta despedida y cómo la instancia a la que se dirige deja de ser el narratorio, Google:

Deja ahora que Mateo y Olga se despidan de quien recibió estas páginas pues tú, Google, al fin y al cabo, no eres más que un nombre que alguien pone a un conjunto de efectos. Tienes logo, acciones, entidad jurídica, pero no te das cuenta de que los tienes. (QDCN, 183-184).

El narratorio desaparece porque, el epílogo va más allá de la historia, de esa carta dirigida a Google. El epílogo va dirigido al lector con el que los protagonistas se identifican y de quien se despiden con un abrazo, apelando a esa humanidad que la narración ha esbozado: “Deja, no obstante, que Mateo y Olga te abracen, quien quiera que seas, deja que piensen que en este día en que os cruzáis en el tiempo, desprendidos del yo por un instante, son tu libertad y la suya las que os unen como a robots que saben por qué viven” (QDCN, 184).

Al final se apela a un lector real que comparte con Mateo y Olga una misma conciencia: “son tu libertad y la suya las que os unen”. Y aunque las personas no sean más

que robots, la posibilidad de acción, esa libertad que une, da un sentido a la vida. A ese lector que es, como Olga y Mateo, un “robot que sabe por qué vive”, se dirige la novela.

De nuevo se incluye una lista de agradecimientos que incluye a personas y grupos de personas —Coro Lasa, Colectivo Ippolita—, para finalizar con una mención aparte a los padres de la autora: “Gracias también a mi padre, Luis Ruiz de Gopegui, y a mi madre, Margarita Durán”. Los agradecimientos son consecuentes con el discurso desarrollado en la novela. La autora declara que su creación no es expresión de una individualidad, sino de un colectivo del que forma parte: “La literatura no se escribe, nos escribe. Las colectividades hacen literatura a través de unas manos. Nombrar la gratitud siempre es parcial.” (QDCN, 185)

Es significativo que en esta novela no se agradezca tan solo las “conversaciones”, como en ANA, o las aportaciones sobre “cuestiones del entorno de la novela”, sino que se mencione a “quienes os turnasteis cuando mi padre estaba hospitalizado”. Al explicitar que los cuidados forman parte del trabajo de la persona que escribe y al expresar su agradecimiento mencionando los nombres y apellidos de las personas que le ayudaron, se visibilizan las tareas humanas imprescindibles que tradicionalmente no aparecen, ni siquiera en forma de paratexto, en los textos literarios.

El texto de la contraportada advierte que el lector no encontrará una historia de amor, aunque “como en las historias de amor, ese encuentro alberga el desencuentro”. Tan solo se hace referencia a la historia de Mateo y Olga, que no solo es el relato principal, sino probablemente el más sugerente desde un punto de vista comercial. También se alude al tema de la inteligencia artificial y de la realidad: “les une la misma voluntad de entender el comportamiento de la realidad y de sentir qué sucede cuando una máquina se da cuenta de que es una máquina”. Aunque no se especifica en este texto que esa realidad es la del capitalismo, contra la cual es muy beligerante la narración. Por último, concluye con una sentencia muy sugerente, de gran fuerza publicitaria, porque selecciona a un lector mínimamente cultivado: “Un Dante vehemente y una Beatriz a punto de partir recorren un espacio que es infierno y también paraíso”.

RP. II. Aspectos architextuales

La historia es una carta que no espera respuesta y una solicitud de trabajo que no espera ser seleccionada. El argumento es un informe clandestino, es una réplica epistolar que no llegará a su destinatario. De este modo, se señalan dos temas fundamentales: la escritura como estrategia comunicativa performativa y el proceso de contratación laboral como un acto protocolario de servidumbre que no garantiza nada al solicitante.

El secreto, la clandestinidad, es un recurso del débil frente al poderoso. Permite ganar tiempo. El informe que Inari consigue guardar en un ordenador sin acceso a internet, se ha transcrito de un original que han hecho desaparecer. Se ha escondido hasta ser revelado. La narración que leemos es ese informe que incluye la carta-solicitud. Se ignora cuánto tiempo ha estado escondida y por qué ha llegado el momento de publicarla. Este recurso, recuerda al género narrativo de las novelas de espionaje, tan caro a la autora, como se ha visto en novelas anteriores.

La carta es un mensaje escrito que puede permanecer en el tiempo y ser recuperado por lectores que continúan prolongando la información contenida:

Considera que ni siquiera una carta tiene un único destinatario. Está escrita, es un texto. No es un objeto cerrado pues viaja en el tiempo y sobre aquellas personas que lo encuentran recae la capacidad de hacerlo abierto, de seguir introduciendo innovación a través de sus propios datos, sus perturbaciones, las huellas del futuro. (QDCN, 172).

La historia incorpora muchos elementos teatrales, incluso en la estructura aparece un intermedio brechtiano, durante el cual el narrador reflexiona y explicita la situación creada en estos términos:

no tengo claro qué valor dar a esta división en dos partes. A lo mejor simplemente se parece al intermedio en las obras de teatro o en las competiciones deportivas, un descanso que permite salir a fumar un cigarrillo. Aunque yo no fumo si puedo aprovechar esta bajada de telón para comentar una cuestión con ustedes. (QDCN, 105).

De hecho, ya se ha comentado que el clímax de la acción narrativa se produce entre la primera y la segunda parte, tras una escena en la que Mateo interrumpe airado la conversación con Olga y se marcha.

RP. III. Referencias intertextuales

Como siempre, las referencias culturales nutren la novela y forman un subtexto que la ilumina y potencia. Sin contar las dos citas comentadas que figuran en los epígrafes, aparecen hasta treinta referencias mencionadas explícitamente en la novela. Las más significativas son las literarias y las que proceden de ensayos divulgativos científicos o filosóficos.

Las referencias a autores reconocidos van de las literarias —Tolstoi, “aquel novelista ruso” (QDCN, 22) o Julian Barnes, “otro novelista” (QDCN, 22)— a las científicas —John McCarthy, “un sabio de la inteligencia artificial” (QDCN, 23), William G. Chase, autor de libros sobre “percepción, memoria y ajedrez” (QDCN, 134), Einstein (QDCN, 136) o Sartre: “Los hombres y las mujeres, dicen que dijo un filósofo, nacen libres responsables y sin excusas” (QDCN, 176).

Se toman metáforas o versos de poemas de Lorca: “qué esfuerzo del caballo por ser caballo” (QDCN, 159) —del poema “Muerte— y “su amor humano en el rincón más oscuro de la brisa que nadie quiera” (QDCN, 163) —perteneciente a “Poema doble del lago Edén”. Y también del poema “Parado en una piedra” de César Vallejo: “El parado muere con todo su sudor para adentro, con su sangre rehusada” (QDCN, 67).

Se menciona también una publicación surrealista (QDCN, 150), *Consecuencias del mal uso de la electricidad* de José Manuel Rojo y un artículo de Ferrán Caballero, “La hipocresía del yihadismo” publicado en un diario digital, *The Objective*, (QDCN, 53). Del artículo de Caballero se critica la idea de relacionar los ideales con la ignorancia de la juventud.

Interesan especialmente tres citas de otros tantos ensayos divulgativos que ilustran los temas de la novela que hemos comentado.

En primer lugar, aparece una cita implícita —no se menciona la procedencia— de un ensayo del Colectivo Ippolita -mencionado en una lista final de agradecimientos:

La red se hace con máquinas mecánicas, máquinas biológicas y máquinas de significado, aunque las fronteras entre ellas sean difusas. Las tres clases de

máquinas nacen para morir; en el camino se transforman, lo cual a veces puede ser sinónimo de reproducirse y a veces no.¹⁷⁹ (QDCN, 65).

La idea de que existen tres tipos de máquinas que se enuncia en el ensayo, justifica discursivamente la isotopía metafórica de la equivalencia entre robots y humanos. Además, está tomado de un ensayo que tiene como principal propósito no solo hacer una valoración crítica de Google, sino “subrayar el vacío en la divulgación científica de los fenómenos tecnológicos que afecta al conjunto de la sociedad” (Colectivo Ippolita, 2010, pág. 14): intención que la novela comparte al seleccionar este asunto.

La segunda cita relevante es la de Schrödinger que se reproduce íntegramente hasta en dos ocasiones. En la segunda se afirma:

Mateo piensa en el día que ella le leyó lo que, según supo luego, había escrito Schrödinger: “A la muerte de cada ser vivo vuelve el espíritu al mundo de los espíritus, y el cuerpo al mundo de los cuerpos. El mundo de los espíritus es un solo espíritu que como una luz se halla tras el mundo de los cuerpos y, como a través de una ventana, lo alumbra mediante cada ser que nace”. (QDCN, 60 y 134).

Schrödinger cita, a su vez, a un místico islámico del siglo XIII¹⁸⁰. Aunque Olga se muestra escéptica —“No lo veo como algo que sea verdadero o falso, es una imagen audaz, como una teoría que puede explicar algo, pero casi nunca todo ni durante todo el tiempo” (QDCN, 60)— Mateo la recordará, porque supone un consuelo necesario ante la inminente desaparición de Olga.

La tercera cita se refiere a la “contienda” entre Einstein y Tagore¹⁸¹ en torno al libre albedrío y la causalidad:

¹⁷⁹ “La Red, pues, no equivale a la Web, es una dinámica coevolutiva constituida por las interacciones complejas entre tres tipos distintos de máquinas: máquinas mecánicas (ordenadores, cables, módems, etc.), máquinas biológicas (individuos humanos), máquinas significantes (recursos compartidos).” (Colectivo Ippolita, 2010, págs. 19-20)

¹⁸⁰ El científico ilustra cómo la filosofía oriental trata de resolver la paradoja de que existan “muchos egos conscientes con cuyas experiencias mentales se confecciona un mundo único.” (Schrödinger, 2016, pág. 72). Dado que cada persona tiene una conciencia distinta del mundo, ¿existen distintos mundos? Un modo de resolverlo es postular que existen distintas conciencias de una mente única, correlato de un solo mundo. Si las conciencias individuales, son espirituales, tras la muerte se reintegrarían en esa mente única de la que forman parte.

¹⁸¹ Esta contienda está recogida en *Conversaciones con Tagore*. En la discusión que mantienen, Einstein defiende la existencia de una verdad externa al ser humano, mientras que para Tagore dependería de un ser “super-humano, por eso se resume como una contienda entre “lógica y mística” (QDCN, 110). En el siguiente

Olga vuelve con los folios impresos y empieza a hablarle de la contienda entre el científico y el poeta, entre la lógica y la mística. Tagore llega a admitir el principio de causalidad, pero habla de conexiones no predecibles, acogiéndose a la mecánica cuántica. (...) Pero, en cualquier caso, el libre albedrío habla de controlar los actos humanos, por lo que daría igual si aquello que los mantiene al margen de nuestro control es un azar irreversible o causas no azarosas, aun si fueran, dice Olga, desconocidas. Tagore se acoge al argumento del intérprete: la música está escrita pero queda un margen de sentido y sensibilidad que hace que suena diferente según sea la persona que la ejecuta. (QDCN, 110).

Olga resume e interpreta la aportación de Tagore para incluir la noción de libre albedrío en su visión determinista de la existencia.

Las citas mezclan la erudición con la cultura popular y la literatura con el cine. La mención a una popular y conocida película de ciencia ficción, *Matrix*, le sirve para proponer una interpretación distinta de la película. En ella, el protagonista decide huir de una realidad virtual, implantada por unas máquinas que extraen la energía de seres humanos, los cuales ignoran su situación. El narrador se pregunta si la elección del protagonista de sublevarse contra ese mundo falso resulta tan encomiable como se da a entender: “Mateo y Olga quieren averiguar qué implica exactamente tomarse la pastilla roja. ¿Será seguir creyendo que existe el mérito, olvidar que la igualdad no es un punto de partida sino algo que hay que cultivar?” (QDCN, 69).

Por supuesto, las referencias a *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, la novela de Philip K. Dick en la que se basó la conocida película *Blade Runner* (1982), son muy explícitas: “¿Se deprimirán los robots? (...) ¿Soñarán despiertos los robots? (...) ¿Imaginarán su vida sin hacer planes, sin alejar tampoco de sí los pensamientos, atentos al latido del mundo?” (QDCN, 120). Este tipo de interrogaciones retóricas aparecen en otras ocasiones: “¿Amarán mucho los robots?” (QDCN, 154), “¿Pondrán bombas los robots?” (QDCN, 155). Incluso la referencia a las “lágrimas en la lluvia” (QDCN, 132), del conocido soliloquio que uno de los protagonistas de la película recita.

Sin embargo, creemos más interesante la referencia implícita a otro conocido relato de Philip K. Dick, *El informe de la minoría*. La narración plantea cómo las profecías de unos seres sobrenaturales —los precogs— pueden alterar el futuro que auguran, al ser conocido por el sujeto que trata de evitar sus funestos resultados. En el caso de QDCN, el informe de Inari es un “informe de la minoría” que pretende incluir los datos que le faltan a Google para evitar las aciagas consecuencias de predicciones basadas en una base de datos incompleta.

Otras referencias a obras populares literarias son *El Principito* (QDCN, 154) y *Harry Potter*:

Mateo juega a suponer que Olga es su Hedwig. El ave que hace llegar a Harry Potter un mensaje para que acuda a la escuela de Hogwarts. También tú, becario o becaria, has sentido añoranza de esa ave. Quizá creíste verla el día que Google te contrató. Quizá aún la esperas. Aún lo extraordinario, aún una promesa, una invitación: “Resulta que en Hogwarts os están esperando”. No hay lechuga para Mateo. En ciertas zonas de la realidad, cuando terminas los estudios no llaman las empresas. (QDCN, 33).

La comparación entre esa lechuga que anuncia a Harry Potter que es un elegido y podrá ir a una escuela de magia, y la inútil espera de quien recibe una formación que no le sirve para ser seleccionado por las empresas, subraya que esperar que se reconozca el mérito es como creer que existen los magos, que Howgarts existe.

No son las únicas menciones a novelas juveniles de fantasía y ciencia ficción. Se mencionan también personajes de novelas de Terry Pratchett: “la señora Pastel, Húmedo, Bill Puerta, Muerte, la señorita Buencorazón y Vetinari” (QDCN, 139). La referencia a Terry Pratchett es especialmente significativa. Se cuenta que existe una conferencia suya en la que el escritor declara estar a favor de la eutanasia desde que le diagnosticaron la enfermedad de Alzheimer:

Y un día le diagnostican una enfermedad que le hará ir perdiendo las palabras y la cabeza. (...) Pratchett analiza su situación y decide que le gustaría morirse sentado. (...) con una copa en la mano, oyendo música, con la ayuda necesaria para que su muerte sea benigna. (QDCN, 139-140).

Como en el caso de Perelman, la vida de Pratchett, su actitud, deviene ejemplar y está especialmente vinculada al asunto de la novela.

La referencia aparece duplicada, porque también el modo en el que aparece está directamente vinculado a la narración. No solo se menciona el título de la conferencia donde Pratchett explica su situación —“En 2010 Terry Pratchett dio una sorprendente, divertida, emocionante conferencia sobre su propia muerte, ‘Shaking hands with death’”. (QDCN, 115)—, sino que recomienda al narratario verla: “Hay un lugar en ti que es al mismo tiempo You Tube, la biblioteca del Real Colegio de Médicos de Londres y cada punto desde donde alguien conectado teclea el título de la conferencia” (QDCN, 115). Se explicita cómo, gracias a internet y a buscadores como Google, es posible localizar cualquier tipo de información de un modo fácil y sencillo. La función básica de Google, en tanto que buscador, se inscribe narrativamente a través de la intertextualidad.

Por último, entre los referentes de cultura popular nombrados volvemos a encontrar la canción, esa lírica popular de nuestro tiempo. Entre los grupos y cantantes citados, encontramos todo tipo de canciones: “A los que” de La Pegatina, (QDCN, 25), “Me mata si me necesitas” de Quique González (QDCN, 28), “Reír y llorar” de Kiko Veneno (QDCN, 81), “You are not alone” de Michael Jackson (QDCN, 92), “Para ti” de Santiago Feliu (QDCN, 132), “We are not gonna take it” de Twister Sister (QDCN, 140), “Preghiera in Gennaio” de Fabrizio De André (QDCN, 159). Es significativo que vuelva a aparecer¹⁸² la canción “Don’t let it show”, de The Alan Parsons Project, perteneciente al álbum dedicado a la novela de Isaac Asimov, *Yo, robot*. (QDCN, 68).

¹⁸² Esta canción se menciona en dos novelas anteriores, LCA y ECN. Se relaciona con el tema de la identidad secreta.

4. CARACTERÍSTICAS DE LA OBRA NARRATIVA DE BELÉN GOPEGUI.

La síntesis de los resultados obtenidos en los análisis de las novelas nos permite fijarnos en la obra narrativa como conjunto resultante de un contexto histórico-cultural y de la evolución de la autora. Así, la elección de temas y procedimientos narrativos empleados para plasmar los motivos es fruto tanto de una elección personal como de la evolución histórica, habida cuenta de lo mucho que ha cambiado la vida cotidiana desde 1993 hasta 2020. Algo que se plasma, por ejemplo, en las modificaciones del texto de la contraportada de LEM en la edición conmemorativa aparecida en 2018: “procedente de un tiempo en que internet era un proyecto en ciernes”.

La mera alusión al cambio histórico con total seguridad más relevante de las últimas décadas (la implantación de internet en la vida cotidiana de la población mundial, incluso al margen de las diferencias sociales o geográficas) resulta ilustrativa. Desde la aparición de LEM hasta QDNC, ha habido una transformación histórica que necesariamente debe reflejarse en la obra de la autora y que observamos tanto en los contenidos como en la forma y por ello hemos dividido nuestra síntesis en cuatro apartados.

En los dos primeros apartados, se tiene en cuenta sobre todo la obra literaria en su dimensión sociohistórica: en relación con el contexto cultural en el que surge y en tanto que fenómeno pragmático. Tanto la relación de los temas observados como el estudio de las estrategias narrativas empleadas se relacionan con el contexto histórico en el que surgen las novelas.

En el tercer apartado, la crítica estilística y la retórica permiten observar los aspectos que singularizan la obra estudiada, como creación o expresión individual, y determinan los rasgos estilísticos del conjunto de la obra.

Y, por último, en el cuarto apartado se aprecia una evolución en la intención manifiesta de sus novelas, a partir de los elementos observados en los análisis de los textos narrativos, que va de la denuncia al ejemplo pasando por el alegato.

4.1 Temas de la narrativa.

Al agrupar las isotopías que hemos ido desbrozando en los análisis de las novelas estudiadas, descubrimos ciertos puntos en común que nos permiten agrupar los motivos

temáticos según distintos centros de interés en: Transición, desigualdad, feminismo, dolor, el bien, el yo, realidad y literatura.

El tratamiento, desarrollo y evolución de estos temas en la narrativa de Gopegui responde sobre todo a la intención mimética que es posible percibir en su obra y que justifica que los estudios críticos destaquen las concomitancias de su obra con el llamado “realismo renovado”.

4.1.1. El desencanto de la Transición: desideologización y restitución de lo sociopolítico.

Una de las ideas más extendidas sobre la Transición española es su ejemplaridad en tanto que tránsito de una dictadura a una democracia. Según Agnès Delage y Philippe Roussin (2019), fue modelo “de la modernización democrática occidental”, (Escribir la democracia en contextos transicionales, pág. 6). Las críticas que estos autores detectan a las “nuevas formas consensualistas de la democratización de la cultura” (Delage y Roussin, 2019, pág. 9) surgieron pronto, pero no fructifican hasta bien entrada la segunda década del siglo XXI. Ensayos colectivos como *El relato de la transición. La transición como relato* (2013) o *CT o Cultura de la Transición* (2012) revisan el período desde una perspectiva crítica. De hecho, la denominación “Cultura de la Transición” fue acuñada por Guillem Martínez (El concepto CT, 2012, págs. 13-25) para referirse al período que empieza con en 1978 con la llamada Transición democrática ha hecho fortuna y es el más utilizado en la actualidad para referirse a esta situación.

La principal característica de la CT o Cultura de la Transición es que se trata de una “cultura vertical”, es decir, “emitida de arriba hacia abajo y que modula toda la cultura española que quiera serlo” (Martínez, 2012, pág. 17) . Según Martínez (2012), desde el Estado se fomenta una labor propagandística que se basa en una relación simbiótica, según la cual: “la cultura no se mete en política —salvo para darle la razón al Estado— y el Estado no se mete en cultura —salvo para subvencionarla, premiarla o darle honores—” (pág. 16). Se basa en lo que David Becerra denomina “desideologización” porque evita deliberadamente el conflicto social y el discurso político. En este contexto, resulta muy significativo que las novelas de Belén Gopegui formen parte de esa minoría de ficciones que

incluyen una representación crítica del período¹⁸³. Esto es perceptible en el tratamiento de ciertas situaciones.

La crítica a la función propagandística de la cultura durante la Transición es descrita con nitidez en *Tocarnos la cara* al contraponer dos formas de entender la dramaturgia encarnadas en la pareja protagonista formada por Fátima Uribe y Simón Cátero. El proyecto de Fátima, “Nuevo Instituto del Teatro (N.I.T.)”, se basa en el apoyo institucional que recibe al ponerlo en marcha, en la connivencia con el poder político y administrativo. Por eso, el día de la inauguración no solo concurre un público selecto, sino que destaca la intervención de un “alto cargo público invitado” (TC, 166). Este proyecto es la antítesis del Probador de Simón Cátero, que aspira a ser una forma de dramaturgia radical y genuina, capaz de crear acontecimientos que transformen al espectador. El Probador es lo opuesto a un arte complaciente con el sistema como el “N.I.T.”.

En la novela siguiente, *La conquista del aire*, se representa la renuncia a los principios ideológicos de la izquierda. En la novela, el “discurso idealista en torno a ciertos valores” (LCA, 13) se somete a una dura revisión a través de unos protagonistas que comparten un pasado común de lecturas y activismo político del que procede un código moral que creen respetar. Estos valores están conformados tanto por los ideales de justicia social —los “sueños”— que los guían, como por las actitudes de responsabilidad y compromiso necesarias para que puedan llevarse a cabo. Cuando la acción política o militante a la que obliga su compromiso ideológico se reduce a una actividad testimonial o residual, se entra en contradicción con los valores suscritos —la “mala conciencia”—.

El conflicto narrativo de la novela —un préstamo entre amigos— se resuelve finalmente con la renuncia al compromiso, con la desideologización que impregna la cultura del período y que supone una pérdida de referentes éticos. La parálisis vital, el aletargamiento existencial de los protagonistas de *La conquista del aire* se significa metafóricamente y anafóricamente en el capítulo “Final”.

¹⁸³ En este sentido, es sintomática la inclusión de un artículo de Belén Gopegui en el ensayo colectivo coordinado por Martínez: “CT: ¿para olvidar qué olvido?” (Gopegui, CT: ¿para olvidar qué olvido?, 2012).

El modo en el que el socialismo político traicionó los ideales de la izquierda es representado en *Lo real* en varias ocasiones. De hecho, la novela recrea históricamente un pasado reciente al situar la acción principal en los años setenta y ochenta, apenas una década antes de su publicación. Se refleja con claridad cómo el cambio de régimen es solo aparente, ya que los miembros de la clase privilegiada durante el franquismo no solo no pierden su poder, sino que lo afianzan, como muestra Fernando, el antagonista de Edmundo.

Cuando en la novela se representa el apoyo del PSOE a la OTAN se encarna con brillantez la crítica al partido socialista: a través de la inclusión del dato histórico cierto. El protagonista, Edmundo, acepta colaborar en la campaña propagandística a favor de la OTAN que le encargan dirigentes del partido. Cuando su hermana Fabiola le pide ayuda para la campaña contraria y este le explica la situación, ofreciéndose a pasarles información; su hermana replica amargamente: “No. Muchas gracias. (...) Roma no paga traidores” (LR, 272). El cambio de postura política del PSOE —que llevaba en su programa electoral la salida de la OTAN que no solo renunció a cumplir, sino que consiguió justificar mediante un referéndum que ganó por mayoría— es un hecho histórico que revela la renuncia ideológica del partido socialista a su propio ideario.

No es la única ocasión en la que se fustiga la hipocresía del partido socialista en una novela de la autora. En *Acceso no autorizado*, donde es inevitable establecer correspondencias entre ciertos personajes reales y sus trasuntos literarios, es perceptible la traición a los ideales del partido. A pesar de que, en este caso, encontramos personajes fieles a sus principios o con suficiente conciencia como para intentar ser consecuente con ellos. Julia Montes, la vicepresidenta, es redimible desde un punto de vista ideológico, mientras que el presidente del gobierno y el ministro de Interior, Álvaro, son casos perdidos de cinismo y falta de escrúpulos a los que solo les mueve la ambición y el apego al poder.

De este modo, la crítica no se dirige a todo el partido, sino a los miembros más poderosos del mismo. Por eso, cuando la vicepresidenta intenta legislar a favor de la creación de una banca pública es destituida. El poder político de la democracia liberal se muestra incompatible con los ideales socialistas, incluso si el gobierno está formado por el partido que teóricamente suscribe sus principios.

El proceso de despolitización de la cultura se subvierte progresivamente debido a la crisis institucional y económica que eclosionará en las manifestaciones del 15 de mayo de 2011, conocidas como 15M. Según Rodríguez López (2016) se trata de un “acontecimiento-insurrección” (pág. 154) entre cuyas principales características hallamos: “el Asamblearismo de las plazas (...), la organización tecnopolítica según el nuevo paradigma comunicativo y en red, y por último una suerte de democratismo radical” (pág. 54).

Algunos de los rasgos que concurren en la caracterización del 15M aparecen en novelas anteriores al hecho histórico: la Asamblea es personaje colectivo y central de *El Padre de Blancanieves* y la organización del “acontecimiento-insurrección” mediante la red es crucial tanto en *Acceso no autorizado* como en *El comité de la noche*. Hay que recordar que tanto EPB como ANA son novelas anteriores al 15M. En el caso de la segunda, fue publicada el mismo mes de mayo de 2011, cosa que podría ser premonitoria sino fuera, en realidad, una muestra de la clarividencia de la autora.

4.1.2. Clase media y precariado: desigualdad.

La mayoría de las novelas están protagonizadas por personajes que forman parte de la clase media. Sin entrar en la dificultad terminológica que implica el concepto de clase media, seguiremos la propuesta de Emmanuel Rodríguez (La política en el ocaso de la clase media. El ciclo 15 M-Podemos, 2016), quien considera que un factor clave del 15M es “el desmoronamiento de la sociedad de clases medias” (pág. 39) cuyo inicio señala mucho antes del *crack* bursátil del 2007, situándola en la crisis de 1992-1993. Esto también explicaría por qué la representación de ese grupo social constituido por profesionales liberales o empleados del sector público —“asalariados y asalariadas de renta media” (LR, 18)— va evolucionando en las novelas.

Las ocupaciones laborales de los protagonistas de las primeras novelas son básicamente del sector servicios, cuentan con una formación universitaria o muy especializada, se supone que su salario es medio-alto con relación a la media y entre ellos el desempleo es solo una situación transitoria que no se vive con angustia.

El protagonista de *La escala de los mapas* es cartógrafo, trabaja para una empresa hasta que decide despedirse para escribir su historia. Los personajes de *Tocarnos la cara* trabajan como asalariados en empresas o, directamente, son profesionales del teatro. En

ninguna de las dos primeras novelas se muestra que el dinero o el trabajo remunerado sea una preocupación acuciante para los personajes.

En *La conquista del aire* los protagonistas disfrutan de una situación económica desahogada que solo parece verse comprometida por el préstamo que es el nudo de la narración: Carlos tiene una pequeña empresa de informática, Santiago es profesor universitario y Marta trabaja como asesora en un ministerio. En esta novela sí se pone a prueba la importancia del dinero. Sus personajes representan las contradicciones ideológicas de la clase media española.

El protagonista de *Lo real*, Edmundo, inventa su propio currículum y consigue medrar hasta ocupar cargos de responsabilidad en la televisión pública española de los ochenta que le permiten dar el salto a la televisión privada y después acumular un capital con el que retirarse. La novela tiene como narratario un “coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes”. La historia de Edmundo explicita la problemática de la clase media —su presunta legitimidad, la vulnerabilidad de su posición social— e incita a una toma activa de conciencia.

Los personajes de *El lado frío de la almohada*, como novela de espías que es, tienen una doble vida. La ocupación real de Laura Bahía es la de trabajar para los servicios secretos cubanos, como también lo es la de Arrieta. El empleo de Philip Hull y Wilson es de altos cargos en la administración de EE. UU., como funcionarios de su embajada en Madrid.

Aunque en estas primeras novelas sí hay algunos personajes representados como desempleados —Sandra se llama a sí misma “vacante” en TC, o Esteban llora por perder su empleo en LCA— y el trabajo se pueda vivir como una forma de alienación —el caso de Prim en LEM o de Guillermo en LCA—, la precarización del empleo apenas se esboza.

A partir de *El padre de Blancanieves*, se inscribe en la narrativa de Gopegui la representación del precariado, una “clase en proceso de formación”¹⁸⁴ caracterizada por estar formada por personas que carecen de formas básicas de seguridad laboral relacionadas con

¹⁸⁴ Standing, Guy. *El precariado. Una nueva clase social*. (2018). Barcelona: Pasado y Presente. Pág. 26.

el trabajo¹⁸⁵ como la falta de empleo, desprotección frente a accidentes, temporalidad, bajas retribuciones...

En EPB, el conflicto narrativo se inicia cuando un repartidor es despedido por la queja de una clienta que recibe tarde un pedido y el repartidor acude a la clienta a reclamarle el empleo perdido. La iniciativa del repartidor desata el conflicto y remueve la conciencia de una de las protagonistas. Aunque el repartidor no es un personaje de la acción narrativa, solo su desencadenante, podemos considerar que la sombra del precariado —aún sin sujeto que la encarne narrativamente— es capaz de ser un actor narrativo fundamental.

La familia de clase media representada por Manuela, Enrique y sus hijos, se verá sacudida por la crisis de conciencia de Manuela que la llevará a huir de la vida que tenía, para vivir por un tiempo una existencia precarizada trabajando en una tintorería. La vivencia de la precarización en una persona de clase media parece necesaria para sacudir definitivamente la conciencia del privilegio, en una sociedad basada en la desigualdad.

La adolescente protagonista de *Deseo de ser punk* no tiene una clara conciencia de clase. Sin embargo, se muestra la vulnerabilidad de la clase media: el padre de Martina pierde su empleo de técnico de sonido, un empleo especializado. Y se ve abocado a la incertidumbre de un mercado laboral que no valora tanto la experiencia como la juventud.

En *Acceso no autorizado*, la desigualdad de clases se explicita con claridad. Por un lado, están la vicepresidenta y su círculo de amigos y conocidos que representan a las élites políticas que dirigen el país ya sea desde el gobierno o desde la sombra a través de turbios manejos —el Irlandés es un mafioso que trabaja para un vicepresidente de banco—. Por otro lado, los personajes que acabarán organizando un grupo hacktivista a través de un abogado —representante de la clase media— y sus amigos hackers: Crisma, la vikinga, Curto. Estos últimos encarnan, en parte, a un precariado capaz de ocultar sus habilidades para poder utilizarlas llegado el momento y dirigir las contra el sistema.

¹⁸⁵ Concretamente, Guy Standing concreta “siete formas de seguridad relacionada con el trabajo resumidas en el marco que los partidos socialdemócratas o laboristas y los sindicatos pretendían imponer tras la Segunda Guerra Mundial como programa de “ciudadanía industrial”, para la clase obrera o el proletariado” (Standing, 2018, pág. 30).

Sin embargo, es en *El comité de la noche*, donde se cede por extenso la voz al precariado. Cuando se publica esta novela, ya hay una producción académica significativa sobre el tema¹⁸⁶. La representación del precariado se encarna en sus dos protagonistas: Álex, una médica en paro que tiene que volver a vivir con sus padres por motivos económicos, y Carla, una química, analista de laboratorio, que debe emigrar a Bratislava por motivos laborales. En esta novela, la clase media ha desaparecido como tal. Todos sus protagonistas pertenecen al precariado. Si aparece algún representante de la clase media; como Eugenio, el cliente prepotente del escribiente es retratado como un explotador.

En *Quédate este día y esta noche conmigo*, la precariedad se inscribe en la diégesis, más que en la mímesis. Toda la novela es una solicitud de empleo junto con un informe favorable que ha sido rechazado. Un mensaje en una botella que espera llegar al corazón mismo del sistema que ha provocado la desesperación de quienes la han escrito: el sistema capitalista encarnado por Google.

4.1.3. Reivindicación feminista.

La cuestión feminista aparece como discurso inscrito en la ficción sobre todo a partir de *La conquista del aire*, donde aparecen representadas situaciones que evidencian el machismo de ciertos personajes: Marta acepta con resignado hastío el trato condescendiente de sus colegas masculinos, que ocupan cargos superiores al suyo, y Santiago recuerda haber abofeteado a una amante por haberlo avergonzado.

En *Lo real y El lado frío de la almohada* se repetirá la estrategia narrativa de representar actitudes machistas que incluyen a mujeres con conciencia feminista. En LR, Irene Arce recuerda que ya en su infancia había detectado el machismo imperante en los imaginarios de las películas del oeste y asume que el hecho de ser mujer es una dificultad notable como realizadora televisiva. Aunque también es el principal motivo de su

¹⁸⁶ Aunque el estudio canónico sobre el concepto de precariado es el ya citado de Guy Standing, existen numerosos ensayos que abordan la cuestión de la precariedad desde una perspectiva más amplia. Para una introducción al tema es muy recomendable la lectura de la obra colectiva *La imaginación hipotecada. Aportaciones sobre la precariedad del presente*, coordinada por Palmar Álvarez-Blanco y Antonio Gómez L-Quiñones (2016), en la que se aborda el concepto desde distintas disciplinas (económica, política, filosófica, literaria...) incluida la sociológica.

complicidad con la “directora del ente” (LR, 303), porque en los altos cargos apenas hay mujeres.

En LFA, a Laura Bahía le molesta el paternalismo con que la tratan sus superiores masculinos. Sin embargo, el machismo en las relaciones laborales es mucho más despótico en el caso de Wilson, la única funcionaria competente de la embajada norteamericana. Sus propuestas y su criterio son ignorados sistemáticamente por su jefe, quien conseguirá responsabilizarla del fracaso de la operación.

En *Acceso no autorizado* el machismo representado adopta la forma de conducta violenta hacia mujeres: Crisma necesita dinero porque quiere ayudar a su hermana, víctima de maltrato; también Helga, la vikinga, estuvo conviviendo con un hombre del que huyó, y Amaya pide ayuda a su amigo Eduardo porque un compañero del trabajo la está acosando de tal manera que al final intenta matarla. La inclusión de tantos casos de violencia contra las mujeres se equilibra porque también hay hombres implicados en impedirlo —hasta el punto de que el abogado, Eduardo, evitará el asesinato de su amiga a cambio de su propia vida—.

Se observa cómo el discurso feminista va evolucionando en las novelas y pasa de la representación de conductas machistas más o menos incómodas en el ámbito laboral a la violencia machista, tal vez sobrerrepresentada en ANA. En paralelo a este cambio, aparecen cada vez más protagonistas femeninas liderando acciones colectivas o sacrificándose por el colectivo.

En las novelas del siglo XXI las mujeres protagonistas se caracterizan por ser consecuentes con sus convicciones ideológicas, aunque su integridad moral pueda perjudicarlas. De la participación como discípulas, aliadas o subordinadas de hombres que impulsan proyectos o acciones contra el sistema —el Probador en TC, la empresa de Carlos en LCA, el grupo de Edmundo en LR, el gobierno cubano en LFA— pasaremos a una relación menos dependiente a partir de EPB.

Desde luego, tanto la Asamblea como la organización del comité de la noche, son agrupaciones horizontales cuyo funcionamiento depende del grado de compromiso e implicación de sus miembros. Es significativo que, tanto en la Asamblea, como en el comité destaquen los personajes femeninos: Susana es quien propone la iniciativa de la Spirulina y Álex y Carla protagonizarán la revelación del fraude que impulsará la movilización masiva.

En el caso de ANA, aparece una mujer con poder, quien, no obstante, no es capaz de ejercerlo, porque el sistema acaba expulsándola de esa posición. De hecho, lo que se reseña en EPB, ANA y ECN es que las mujeres solo consiguen sus propósitos cuando crean alianzas a través de grupos u organizaciones al margen de las instituciones que representan al sistema.

En cualquier caso, aparte de Eduardo y Uno, el resto de los personajes capaces de perder la vida por sus ideales son femeninos: Laura Bahía, Martina, Álex y Carla. De este modo, parece que la ficción demuestra cierta superioridad moral femenina.

Por otra parte, la inclusión de un discurso crítico feminista aparece básicamente en dos novelas: DSP y ECN. En DSP, Martina advierte cómo los roles de género se convierten en categorías opresivas que funcionan sutilmente pero con eficacia:

Los tíos se pidieron cosas como consolar o defender y luego se quedaron con esas cosas. ¿Por qué no puede pedírselas cualquier persona, sea lo que sea, según su ánimo o según lo que le haya pasado? (...) No sé, es que los chicos se han pasado la vida viéndose en todas partes como los que llevan el barco. He oído a pocos que digan: me encantaría quedarme aquí y que vinieran a salvarme. (DSP, 63-64).

En ECN, la crítica de usos lingüísticos no inclusivos forma parte de la asunción de postulados feministas que denuncian la perversión ideológica de ciertos usos lingüísticos: “Es extraño decir mis madres, pero durante muchos años me sonó raro decir mis padres e imaginarme a mi madre como mi padre, y decir ellos y ver en ese ellos a mi madre” (ECN, 28).

4.1.4. Muerte e injusticia: dolor.

El primer y más importante motivo de dolor es la muerte. En casi todas las novelas aparece algún personaje cuya muerte afecta a uno de los protagonistas, aunque no en todas tiene el mismo grado de relevancia. En ocasiones, es un suceso que afecta a un personaje — secundario o principal—, que no modifica sustancialmente la acción narrativa. Nos referiremos a estas situaciones en orden creciente de importancia.

En *La conquista del aire*, la muerte de un conocido sociólogo, amigo de Marta y Guillermo, es la excusa para que se reencuentren en el entierro y traten de retomar la relación. No tiene una incidencia sentimental en los personajes, se trata de un acto social ineludible. Tampoco es significativa en *La escala de los mapas*. Cuando muere el padre de Brezo, ella

le da un ultimátum a Prim que precipita la ruptura. Pero es Prim el principal responsable del final de su relación. En ninguno de los dos casos, resulta un acontecimiento significativo en la acción narrativa.

En cambio, en *Tocarnos la cara*, Pedro Alexei le anuncia a Sandra que morirá pronto y le lega su buhardilla. Ambos son protagonistas de la novela, con lo que el suceso tiene un peso mayor en la historia. La situación se narra con naturalidad, sin dramatismo, con una entereza muy semejante a la de Olga contándole a Mateo que se irá a Zurich para poner fin a su vida en *Quédate este día y esta noche conmigo*. Aunque en el caso de Olga, la muerte sí se inserta como acontecimiento narrativo decisivo. La semejanza entre ambos casos es una de las características recurrencias intertextuales que se comentarán en el apartado correspondiente.

En otras novelas, la muerte conlleva una crisis existencial de alguno de los protagonistas. En *Lo real*, cuando Almudena muere repentinamente, provoca en Edmundo un dolor irresistible que le lleva a abandonar su particular proyecto de venganza social y a buscar un retiro lejos de Madrid. Cuando se lo cuenta a Irene, su aliada y amiga, cuenta con su comprensión, porque ella misma hubo de afrontar en el pasado la muerte de su hija de pocos meses. Sin embargo, a ella el dolor no le impulsa a abandonar: “Una muerte, igual que un ángulo agudo en una roca, no es motivo para no seguir” (LR, 373).

Y es que existen dos tipos de dolor, según descubre Carlos en LCA, un dolor que su amiga Marta denomina “democrático”, es decir, inevitable, porque afecta a cualquier clase social, y un daño evitable, generado por un sistema que se basa en la desigualdad y provoca claras injusticias.

Carlos es muy consciente de ello, porque para devolver el préstamo tiene que vender su empresa y los empleados a los que convenció para quedarse con él hasta que acabara la mala racha, se ven abocados al paro. Cuando Esteban le lanza piedras a su moto, Carlos lo acepta sin quejarse: se lo tiene merecido por haberlo engañado, haciéndole creer que pertenecían al mismo “bando”, al de los oprimidos que deben luchar contra el sistema. Al fin y al cabo, Carlos es un privilegiado: puede saldar su deuda y seguir trabajando. La clase media que este representa disfruta de unas ventajas que son penalidades para los que se ven

excluidos de las mismas. Esteban representa a ese precariado que en el siglo XXI tendrá especial importancia.

Contra la injusticia del sistema se rebela Edmundo en LR y, con un nítido afán de venganza, urde un plan basado en la creación de ficciones: simulacros de realidad que acaba imponiendo y generan nuevas situaciones de las que el protagonista sabe sacar provecho. Su conciencia de desigualdad se gesta en la familia, cuando convierten al padre en cabeza de turco de un caso de corrupción, del cual los máximos responsables —pertenecientes a clases privilegiadas— salen impunes. El sufrimiento por el desarraigo y la marginación convierten a Edmundo en un “ateo” del sistema.

El afán de justicia del repartidor que se queda sin trabajo le lleva a la clienta que se quejó de un mal servicio, no al empresario que lo despidió. Al implicar a Manuela, la protagonista de EPB, el repartidor logra convertir la injusticia en algo personal, concreto, y, finalmente, consigue su propósito, porque Enrique, el marido de Manuela —preocupado por la angustia que le genera a su mujer la acusación silente del repartidor— consigue un trabajo para este. La conciencia de ser partícipe de un sistema opresivo y formar parte de los opresores, provoca en Manuela una crisis profunda que le permitirá replantear su vida.

La corrupción política y la extorsión como grado extremo de la explotación laboral son consecuencia de la degradación de un sistema sociopolítico injusto. Las intrigas de Álvaro por afianzarse en el poder y acabar con Julia Montes en *Acceso no autorizado*, muestran la dependencia que el poder político tiene del económico en la democracia liberal. La relación entre el poder político-económico y la mafia que amenaza de muerte a Crisma evidencian el grado de sometimiento que el capitalismo imprime a sus relaciones laborales. Los que persiguen a Crisma son los mismos que le habían ofrecido un trabajo muy bien pagado que este se vio obligado a aceptar porque necesitaba el dinero.

La representación de la injusticia social resulta aún más clara en *El comité de la noche* donde no solo se exponen las dificultades de la vida del precariado, sino también las consecuencias de la privatización de servicios básicos que garantizaban cierta protección social, en este caso, de la sanidad. De nuevo, la extorsión y la amenaza son recursos habituales de mafiosos que trabajan, como en ANA, para empresas o empresarios que operan legalmente sin que sus turbios manejos les pasen factura. En este caso, la amenaza a Carla

implica la vida de una niña enferma. Y, aunque el grupo de Carla, Álex y Uno consigue su propósito —impedir una legislación que favorezca las farmacéuticas que extorsionan a Carla— los tres acaban asesinados.

El dolor puede provocar una furia incontrolable. En el caso de *Deseo de ser punk*, Martina llega al borde del suicidio, como desafío a un sistema que considera responsable de la muerte del padre de su amiga Vera, por quien sentía un profundo afecto. Una furia compartida con Mateo en QDNC, a quien la inminente muerte de su amiga Olga se le suma la desesperación que ya siente por la enfermedad de su padre y que lleva al protagonista a construir una bomba sin saber aún si la activará o no.

Las reacciones de Martina y Mateo, propias de la adolescencia y la juventud, respectivamente, son mucho más impulsivas, peligrosas y descontroladas porque implican una violencia que puede ser muy destructiva contra los otros o contra ellos mismos.

4.1.5. La acción política o la conducta ética: el bien.

Frente a la injusticia, la única conducta ética es la acción política. Ello requiere un criterio moral que defina el bien y que se adquiere a través de la reflexión o de la emulación. En *Tocarnos la cara*, las cartas de Espinar proponen un discurso en torno a cómo conseguir “el bien de la colectividad” (TC, 117), mientras que en *Deseo de ser punk*, Martina busca su código fijándose en las personas que ella juzga que “tienen actitud” (DSP, 161).

El dolor de Martina por un mundo injusto que aplasta a seres como el padre de Vera provoca una reacción visceral de rechazo. Para Martina, el padre de Vera es un ejemplo porque “tenía un código” (DSP, 24) que le impedía abandonar a quien estuviera mal. La protagonista buscará su código en las canciones, porque en el arte es posible encontrar un criterio moral desde el que posicionarse ante el mundo. Toda la obra narrativa de Gopegui parte de este presupuesto y por eso es inseparable el juicio ético de la acción política en la mayoría de sus novelas.

El código de Martina parecía muy claro para los protagonistas de *La conquista del aire*, que lo identificaban con “ser de izquierdas”. Sin embargo, la contradicción de clase media se manifiesta en la madurez, cuando se toman decisiones que comprometen los privilegios, la comodidad. Cuando Santiago y Marta le prestan dinero a Carlos, descubren que el dinero en un mundo capitalista es elección y posibilidad, es, sobre todo, “tiempo de

vida” que puede cuantificarse según el salario. Sus ideales de izquierda, su código ético, se pone a prueba y acaban traicionando sus principios. La fragmentación del grupo se muestra como causa y consecuencia de su fracaso. El individualismo es un rasgo indisociable del capitalismo.

Por eso, la lucha en común es la única posibilidad frente a la injusticia. El proyecto del Probador es sobre todo una experiencia de acción colectiva que se desarrolla como fracaso y posibilidad. La historia de Sandra parece acusar a Simón, lo hace responsable del fracaso. Por eso Simón se defiende, alegando que puede haber otra lectura de la historia. Simón propone que un fracaso colectivo no puede ser nunca responsabilidad de una sola persona. En la novela, el proyecto del Probador fracasa porque falla la fraternidad entre sus miembros, porque lo personal prevalece. Ese sería el auténtico “origen del cansancio” (TC, 158). Por otra parte, el Probador pervive como intentona, como posibilidad de construcción de lo colectivo que puede mejorarse.

Así pues, la conducta ética, esa “actitud” que persigue Martina, solo puede darse en común, a través de la acción política. Desde el individualismo, está abocada al fracaso. Incluso un vengador como Edmundo no es un ser solitario, desde el principio organiza un pequeño grupo de cómplices y aliados que comparten su criterio. Para Irene, Edmundo es un “ateo del bien” (LR, 13), ironía con la que se subraya que la idea del bien que prevalece se instituye desde un poder que decide qué es el bien. Lo que un sistema injusto considera bueno, necesariamente no puede serlo más que para sus beneficiarios. Esta es la razón de que la conducta subversiva, contraria al orden instituido, sea moral y necesaria.

Los actos subversivos son muy frecuentes en todas las novelas. Pueden ser más simbólicos o más transgresores, dependiendo del grado de compromiso que asuman sus ejecutores. Así, en TC, el grito en mitad de una conferencia como modo de llamar la atención de Simón Cátero, no es tan transgresor como pretende, puesto que no deja de ser un happening en la inauguración de un teatro. Ni tampoco lo es el discurso final de la vicepresidenta cesada en *Acceso no autorizado*, porque básicamente expresa su arrepentimiento por lo que no ha hecho. Al fin y al cabo, la vicepresidenta no se arriesga, no compromete su futuro: la capacidad subversiva del acto resulta limitada.

Otros actos subversivos parece que tienen que ver sobre todo con las condiciones laborales: en *El padre de Blancanieves*, en la Asamblea se propone que la dedicación a cultivar Spirulina se haga en horas de trabajo y en *Quédate este día y esta noche conmigo*, la carta enviada a Google para conseguir un trabajo no respeta en absoluto las convenciones de este tipo de textos. Ambas situaciones, aunque exentas de riesgo son más comprometidas porque van contra las empresas. En el primer caso puede contravenir la normativa laboral y en el segundo implica, posiblemente, no ser contratado por una empresa.

Sin embargo, no solo los actos subversivos son acciones políticas. Para que se observe una dimensión política debe darse la participación colectiva. El activismo en las novelas se representa sobre todo a partir de *El padre de Blancanieves*. En la Asamblea de EPB se gestan distintas acciones políticas dirigidas a incidir en aspectos concretos de la sociedad: el cultivo de Spirulina y el acopio de relatos verdaderos que sirvan como documentos con los que acumular un conocimiento que podrá utilizarse en pro del bien común.

De hecho, el modo de funcionar del comité de la noche se basa en la información que se difunde secretamente a través de células de la organización y que se analiza para poder responder a situaciones de desigualdad o injusticia. Información que no es secreta, ni pública, sino conocida por personas anónimas en sus puestos de trabajo, como se pedía que fueran los relatos en la Asamblea de EPB.

La convocatoria de la manifestación masiva de *El comité de la noche*, a pesar de ser un acto simbólico, consigue su propósito al congregarse un número inesperadamente alto de personas en las calles durante mucho tiempo. Los organizadores de la manifestación pagarán con su vida la convocatoria, así que se trata de una forma de acción política no exenta de riesgos.

También Martina asume riesgos cuando amenaza con el suicidio si no suben el volumen de una canción en una emisora de radio. La desproporción entre lo que solicita y lo que está dispuesta a hacer —de hecho, empieza a herirse y se desmaya— evidencia no solo la desesperación, sino la valentía de la protagonista, equivalente a los héroes de ECN.

4.1.6. Identidad y amor en la posmodernidad: el yo y los otros.

A las características sociopolíticas de la posmodernidad las calificó Zygmunt Bauman de “líquidas”, dado que “la sociedad ‘moderna líquida’ es aquella 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” (Vida líquida, 2017, pág. 9). Ello se debe, fundamentalmente, a la inseguridad laboral que genera una sociedad capitalista donde ni los empleos, ni las capacitaciones, ni la experiencia garantizan la continuidad del trabajo remunerado. Una sociedad posmoderna o “líquida”, como la define Bauman, se caracteriza por vivir en “un estado de incertidumbre que es permanente e irreductible” (La posmodernidad y sus descontentos, 2010).

Las condiciones laborales de precariedad que surgen en la posmodernidad tienen consecuencias notables en la vida de los individuos:

Los proyectos de vida individuales no encuentran ningún terreno estable en el que echar el ancla y los esfuerzos individuales de construcción de identidad no pueden enmendar las consecuencias del “desanclaje” ni detener al yo indeciso y a la deriva. (Bauman, 2010, pág. 32).

Así pues, la identidad líquida se caracteriza por ser un “palimpsesto” (Bauman, 2010, pág. 36), una sucesión de máscaras, porque lo importante es el afán de reinención del sujeto. Naturalmente, en estas condiciones, las relaciones afectivas tienen las mismas características de “liquidez”. Se trata de una sociedad “incapaz de generar lazos duraderos y que se traten como tales” (Bauman, 2010, pág. 35).

Si hay una novela que representa con fidelidad al sujeto posmoderno tal como lo caracteriza Bauman es *La escala de los mapas*. Se trata de una representación no solo mimética sino diegética, ya que el conflicto de Prim, la desintegración y alienación de su identidad, forma parte de una metaficción donde el personaje escribe su propia historia de manera que se mezclan los dos planos diegéticos (escritura y realidad). Prim es el individuo posmoderno por antonomasia porque consigue crearse a sí mismo. Y su historia de amor, en consecuencia, seguirá también pautas posmodernas, que le impedirán comprometerse en un proyecto común.

En *Tocarnos la cara*, la reflexión sobre el conflicto planteado en LEM lleva a una poética dramática que aspira a comunicar al espectador la verdad sobre el sujeto posmoderno: su identidad es solo una máscara sustentada en fantasías —los anhelos consumistas propios de la identidad líquida— que le apartan del reconocimiento de los sueños emancipatorios y colectivos.

La máscara del individuo posmoderno es su imagen pública, aquella que desea mostrar. Por eso, el amor se identifica con una estrategia de seducción, un juego en el que una de las partes ejerce un poder sobre la otra. El resultado de esa atracción es fugaz y responde solo al deseo de acumulación, de captar la atención de otra persona. La representación de este tipo de relación amorosa es objeto de crítica en la novela. Pedro advierte a Sandra de que, en el caso de sentir una admiración irracional, no puede aceptar cualquier forma de trato: “No dejes que te haga daño. Todos le debemos eso a las personas que nos importan” (TC, 141).

En *La conquista del aire* la problemática de la identidad se desarrolla como dicotomía entre lo público y lo privado. Al reducir la ideología al ámbito de lo privado —las discusiones entre amigos o con la familia—, pero ser incapaz de suscribirlas en un ámbito público —laboral, por ejemplo— se evidencia la escisión, la doble vida. Carlos advierte que ninguna identidad admite la conciencia escindida: “Debía de estar imaginando otra vida. Solo hay una, deseó decir. Los espías solo tienen una vida. Los adúlteros solo tienen una vida” (LCA, 32). El espía o el adúltero distinguen entre vida fingida y vida auténtica. La contradicción de la clase media, que constituye el núcleo del conflicto de LCA, desaparece al final del siglo XX porque el individuo posmoderno renuncia a la ideología mediante una identidad líquida que le permite la constante adaptación social.

Tanto en LCA como en *Lo real* se muestra la importancia de la familia en la construcción de la identidad. En el caso de Edmundo, la condena al padre se convierte en suya, es la causa de la marginación sufrida en la adolescencia y de la ruptura con Jimena. Este hecho lo convierte en un subalterno con una nítida conciencia de serlo y al lograr ascender socialmente no renunciará a su condición de advenedizo asumiendo para sí la de infiltrado.

Edmundo sabe que esa clase media que lo expulsó por ser hijo de un abogado condenado a prisión —cabeza de turco de un caso de corrupción empresarial—, nunca lo aceptará como uno de los suyos. El advenedizo no deja de ser un intruso, tolerado con condescendencia. Pero Edmundo se dedica a acumular poder, en forma de información privilegiada, con la clara conciencia de ser un infiltrado que finge gratitud y sumisión siempre que le conviene.

Su proyecto personal de venganza se desarrolla en la sombra, no es público y así protege la que él considera su verdadera identidad. Edmundo acude a la doble vida que para Carlos suponía una escisión dolorosa —el “desanclaje” de Bauman— y la convierte en una posibilidad viable con la que superar esa contradicción, porque su propósito es deconstruir el sistema que le obliga a construirse una identidad. Edmundo es un infiltrado, no un mero impostor: no desea ser aceptado, sino minar el sistema que lo ha marginado.

Los espías son las figuras literarias que encarnan con toda propiedad la doble vida. En *El lado frío de la almohada* los protagonistas asumirán la doble vida de un modo significativamente distinto. Para Laura Bahía la doble vida es inherente a su labor como agente que trabaja para el gobierno cubano. Ante los estadounidenses no llega a fingir su condición, puesto que actúa en representación de su gobierno. Sin embargo, Philip Hull, que es un embajador norteamericano, sí acaba asumiendo el rol de agente del servicio secreto: cuando traiciona a Laura y la entrega para ser asesinada.

Hull no finge su amor por Laura, pero Laura tampoco, a pesar de que forma parte de su tarea como espía captar su atención y confianza. Lo que Hull no es capaz de entender es que Laura no finge sus convicciones y por eso no puede aceptar su propuesta amorosa. Hull cree no tener ideales, como si trabajar para el sistema capitalista no implicara una ideología. A pesar de que ella es la espía, es Hull quien está atrapado por la doble vida: la que opone lo público a lo privado, lo personal a lo colectivo.

La superación de la identidad escindida y del individualismo aparece en casi todas las novelas. Por ello es tan importante la dimensión colectiva de la identidad que puede representarse a través de los personajes que aparecen en algunas novelas, entre los cuales destacan el “coro de asalariados y asalariadas reticentes”, de *Lo real*, y la Asamblea, de *El padre de Blancanieves*. El coro configura un narratario que representa a un colectivo real, mientras que la Asamblea se convierte en una figura insólita, precursora de la inteligencia artificial de *Quédate este día y esta noche conmigo*.

La acción colectiva representa la apuesta por una identidad más allá de lo individual, fundada en un compromiso compartido por la consecución del bien común. La fraternidad es una forma de relación preferible al amor narcisista de la sociedad líquida. Tanto en la Asamblea de EPB, como en la organización de *El comité de la noche*, los grupos activistas

permiten a los individuos que forman parte de ellos descubrir un modo distinto de conexión entre las personas. ECN también parece una superación del problema planteado en *La conquista del aire*: la fraternidad derivada de participar en un proyecto común de activismo parece superior a la amistad entendida como vivencias compartidas en el pasado.

En *Acceso no autorizado*, la Flecha permite que el individuo, el abogado, sea parte de una identidad que pueda ser asumida por cualquiera. Todos los amigos del abogado serán la Flecha y él podrá pervivir en los actos de los demás, en su compromiso como colectivo. En ANA conviven el concepto de fraternidad explorado en ECN y el de la amistad que se analiza en LCA, porque los protagonistas de ANA perseveran en ese concepto de la amistad revisado en LCA y que se basa en antiguas lealtades. Aunque parece que la narración se decanta por la amistad surgida del compromiso ideológico, por la Flecha.

En cuanto a la exploración de la identidad resulta paradigmática la diferencia entre Martina, protagonista de *Deseo de ser Punk* y Prim, de LEM. El conflicto narrativo de Prim es sobre todo el relato de la deconstrucción de una identidad, mientras que la historia de Martina relata la construcción de una identidad. Prim es un hombre adulto atormentado por un fracaso sentimental que cree la causa de su desmoronamiento, pero la identidad de Prim se resquebraja porque fuera de él mismo no existe nada: él es el mundo —como muestra la novela diegéticamente—.

Prim se adecúa más al tópico del adolescente que Martina, cuya crisis existencial aflora al morir alguien querido y revela una sensibilidad especial por el dolor ajeno. La heroína de DSP sufre por los que sufren y ese es su principal impulso para buscar un código de conducta que promueva un mundo más justo. La inmadurez de Martina se revela por creer que se puede actuar en solitario y por eso su “atentado musical” no deja de ser una tentativa simbólica.

La creación de una inteligencia artificial (IA) postulada en QDNC aborda desde una perspectiva muy actual el tema de la identidad. Si se acepta la posibilidad de existencia de una IA, es necesario considerar desde otra perspectiva la mente, la conciencia, la identidad... Al fin y al cabo, la IA será el resultado del trabajo conjunto, directo e indirecto, de un número indeterminado de personas, si no directamente de la humanidad, globalmente considerada. Y

Google, el narratorio de la novela, es una conciencia única creada a partir de las vivencias, reflexiones, sentimientos, pensamientos de una multitud de personas concretas.

Si Google puede ser considerada una IA resultado de múltiples inteligencias, una mente colectiva que aglutina mentes individuales; la mente individual puede entenderse como integrante de una mente colectiva. La identidad humana es más que un cerebro sano: es un “sistema de relaciones” (QDNC, 84), ciertamente “precario” y cuya “condición narrativa” vuelve preciosa e irrepetible la historia de su vida: “no hay identidad sin biografía, los seres humanos son lo que les pasa” (QDNC, 88).

4.1.7. Realidad y representación: lo real.

Si la realidad es una construcción social, el capitalismo construye su propia realidad. La posmodernidad es la construcción cultural del tardocapitalismo que postula como una de sus principales características la ausencia de ideología. Sin embargo, Zizek, uno de los más conspicuos críticos de la posmodernidad, señala cual es la paradoja fundamental de la ideología capitalista: para que sea efectiva, no debe ser advertida¹⁸⁷.

Al aplicar la teoría lacaniana, Zizek propone un concepto distinto de la ideología que es una superación de la visión marxista tradicional del antagonismo social. Establece un paralelismo entre el procedimiento de interpretación de la realidad de Marx y de Freud. Si Freud trata de develar el “secreto” que oculta “la forma” del sueño, Marx trata de revelar el “misterio” del “valor” de las mercancías. Así que el procedimiento hermenéutico viene a ser el mismo: el de interpretar el significado oculto más allá del contenido de la forma.

La ideología no es simplemente una “falsa conciencia”, una representación ilusoria de la realidad, sino que es la realidad la que se ha de concebir como “ideológica” ya que los participantes no advierten que entre la realidad fáctica externa y la experiencia subjetiva interna actúa un orden simbólico que altera la relación entre los dos planos:

Cuando los individuos usan el dinero, saben muy bien que no tiene nada de mágico, que el dinero es, en su materialidad, simplemente una expresión de las

¹⁸⁷ Zizek rechaza la visión de Sloterdijk quien reconoce la existencia de una ideología capitalista, pero postula que la conducta social extendida es el cinismo: “el sujeto cínico está al tanto de la distancia entre la máscara ideológica y la realidad social, pero pese a ello insiste en la máscara” (Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, 2010, págs. 56-57). Según Zizek, la razón cínica plantea que los individuos son conscientes de la ilusión, aun así, actúan como si lo ignorasen.

relaciones sociales. (...) El problema es que en su propia actividad social, en lo que hacen, las personas actúan como si el dinero, en su realidad material, fuera la encarnación inmediata de la riqueza en tanto tal. Son fetichistas en la práctica, no en la teoría. Lo que “no saben”, lo que reconocen falsamente, es el hecho de que en su realidad social, en su actividad social —en el acto de intercambio de mercancías— están orientados por una ilusión fetichista. (Zizek, 2010, pág. 59).

Esta “ilusión fetichista” es la “fantasía ideológica” que guía los actos de los individuos, sin que ellos sean conscientes. Sin embargo, estas fantasías se sostienen por las creencias que “lejos de ser un estado “íntimo”, puramente mental, se materializa siempre en nuestra actividad social efectiva (...) [y] regula la realidad social” (Zizek, *El sublime objeto de la ideología*, 2010, pág. 64). Así pues, la realidad social del capitalismo se fundamenta en procesos ideológicos inconscientes.

En *La escala de los mapas* el protagonista personifica la realidad como sucesivas imágenes cinematográficas:

¿Qué haremos luego con la realidad? ¿Qué haremos con su peinado de actriz de cine, con su vestido de noche, con su sombrilla roja? (...) Durante los últimos días estuvo merodeando por mi calle y debo prevenirte de que nos vigila. Teme, amiga, a esa efigie, se vale de la elegancia para hacernos olvidar su parecido con un inspector policial. Cuando el presunto inocente llama a la puerta, el inspector acaricia en su mesa la prueba del delito, pero se finge afable, le divierte dar falsas esperanzas al delincuente. (LEM, 53-54).

Las icónicas formas que adopta la realidad pueden interpretarse como una fantasía lacaniana. La imposibilidad de distinguir realidad de ficción que la novela representa diegéticamente explicaría la necesidad del protagonista de acudir a la consulta de una psiquiatra. De un modo muy lírico, la narración representa cómo el capitalismo puede provocar alteraciones mentales en los sujetos que llegan a percibir los procesos de enmascaramiento ideológico.

En la siguiente novela, *Tocarnos la cara*, el proyecto del Probador sirve para reconocer la “fantasía” o “síntoma” ideológico de Lacan que oculta su percepción de lo real. El “deseo” que los actores deben ayudar a reconocer a sus clientes es esa pantalla ideológica que las personas confunden con la realidad.

De hecho, el método psicoanalítico de Lacan se basa en lo que Zizek denomina “atravesar la fantasía” y consiste en la transferencia del paciente que se identifica con su

terapeuta. Un procedimiento totalmente asimilable al funcionamiento dramático del Probador. Es significativo que los actores procedan como “un espejo en un probador” para ayudar a su cliente a reconocerse, reproduciendo “la teoría lacaniana del estadio del espejo: solo reflejándose en otro hombre (...) puede el yo alcanzar su identidad propia” (Zizek, 2010, pág. 51).

En *La conquista del aire* se desvela el valor del dinero frente al discurso de los “afectos”: la realidad capitalista no solo enmascara lo real, sino que puede condicionarlo. Los tres protagonistas creen ser conscientes de la verdadera naturaleza del capitalismo. Son de izquierdas y no son cínicos, creen saber qué el dinero no es más que un “fetichismo de la mercancía” consistente en “una materialización de una red de relaciones sociales” (Zizek, 2010, págs. 58-59).

Sin embargo, el préstamo les demuestra que no son capaces de actuar fuera de la realidad instaurada por el capitalismo. Ni siquiera su saber de izquierdas, su conciencia, les sitúa fuera del control ideológico capitalista. En cuanto prestan su dinero, tanto Marta como Santiago sienten que lo necesitan. El dinero pedido y prestado modificará las relaciones de los amigos porque ninguno consigue situarse en lo real, todos participan —con distintos grados de conciencia— en la realidad del capitalismo.

Es notable que *Lo real* plantee precisamente un marco más amplio que incluya la posibilidad de situarse en los márgenes. Edmundo, su protagonista, es un “ateo” que no cree en el sistema, el discurso de los afectos no puede hacerle mella. La realidad capitalista se sostiene mediante una serie de mitos o ficciones: las “fantasías ideológicas” de Zizek. La ilusión ideológica principal es el mérito, una ficción capaz de justificar la desigualdad social del capitalismo.

Edmundo se dedica a inventar un currículum y, en cuanto es capaz de trabajar en la posición que su falso currículum acredita, se revela como un magnífico profesional. Porque el mérito se basa en la consideración ajena, que suele depender mucho más de los contactos y las relaciones que del trabajo desarrollado.

Cuando Edmundo pone en marcha su proyecto personal dedicado a acreditar o desacreditar a clientes que le pagan por crear ficciones en torno a su reputación, lo que hace es dinamitar el sistema de un modo sutil. Si la ideología capitalista se sustenta en la fantasía

del mérito y alguien se dedica a incrementar sustancialmente las historias de mérito, se acabará descubriendo que todo es un gran tinglado, una ficción. La fortaleza del sistema capitalista, que se sustenta en una ideología imperceptible para la mayoría, también es su mayor debilidad.

Por otra parte, la novela demuestra que la ficción desvela las posibilidades de lo real. Lo real es más amplio que la realidad porque contiene la posibilidad de cambiarla. Esta será la idea que se desarrollará en novelas posteriores.

En la siguiente novela, *El lado frío de la almohada*, se parte de una sustancia real que impugna la realidad del capitalismo: la Cuba revolucionaria. El marco narrativo reseña la existencia de un país no capitalista a principios del siglo XXI capaz de sustraerse a la realidad global del capitalismo. Esta narración más que proponer posibilidades alternativas al capitalismo, nos recuerda la existencia real e histórica de dicha posibilidad.

En cambio, en *El padre de Blancanieves*, los personajes llevan a cabo acciones posibles que se proponen socavar la realidad capitalista. La posibilidad de acción surge de la esencia misma del sistema. Las crisis del capitalismo, que Marx establece como fenómenos estructurales e inmanentes, también permiten descubrir el antagonismo en el que se sustenta, revelar su sustancia real. Nos recuerda Marina Garcés (2002) que “un pensamiento de lo posible no es otro ciertamente que la localización y fundamentación de esta crisis que, surgida de las condiciones materiales de lo real, inscribe en su corazón la posibilidad de una revolución necesaria” (Garcés, *En las prisiones de lo posible*, 2002, pág. 170).

La crisis de Manuela en EPB surge de la irrupción de lo real en su vida: un trabajador despedido a causa de una acción de la que ella ni siquiera era consciente. La inconsciencia ante el capitalismo no evita lo real: su posición privilegiada se basa en la ausencia de derechos de otros. El trabajador del supermercado ocupa una posición tan precaria en el sistema que ni siquiera es visible para los que disfrutan de sus ventajas.

Así como en LR se deconstruye el mito del mérito, en EPB se representa el trabajo alienante, injusto y escaso del capitalismo en oposición al trabajo constructivo, productivo y satisfactorio de los proyectos activistas. La acción posible contra el capitalismo es un trabajo que se desarrolla al margen del sistema porque no genera beneficios en forma de capital.

El proyecto de la Spirulina persigue materializar una actividad productiva en la que todos los que participan se esfuerzan según sus posibilidades. Nadie se aprovecha del trabajo de los demás. Aunque los resultados sean mínimos, demuestran la posibilidad de existencia: la spirulina es un alga, es un ser vivo. Los miembros de la Asamblea la han cultivado y, aunque Enrique haya destruido uno de los dispositivos, pueden seguir produciéndola. La vida es lo real y existe al margen de la realidad del capitalismo.

Tal vez por eso, Martina, protagonista de *Deseo de ser punk*, descubre pronto que lo real no es la realidad y se rebela contra ella porque le resulta intolerable. Cuando muere el padre de su amiga, lo real —la muerte— irrumpe como un trauma. Para superarlo, desea emular la actitud ejemplar del padre de su amiga, siempre dispuesto a ayudar a los demás. Así, lo real no es solo la muerte, también es la vida. Y la realidad es el sistema injusto que provoca un dolor irresistible para personas como el padre de Vera.

En *Acceso no autorizado*, la democracia liberal del capitalismo muestra su debilidad frente al poder económico y financiero. Lo real es que el poder no reside en las instituciones que afirman representar a los ciudadanos. La vicepresidenta no logra que su iniciativa legal para lograr una banca pública salga adelante, porque el sistema no admite los cambios desde dentro, dirigidos por la élite que se beneficia del mismo. Cabe la esperanza de un colectivo anónimo y unido capaz de dirigir su fuerza apuntando hacia el corazón del sistema: una flecha que pueda herirlo.

La flecha que representa la fuerza del colectivo hacktivista refleja una posibilidad real e histórica: la del colectivo Anonymous. En este caso, la propuesta no es original, sino que está tomada de la historia reciente. Las posibilidades tecnológicas que genera el capitalismo se incorporan para permitir vislumbrar lo real que la ideología capitalista oculta.

La presencia e importancia de internet en las tres últimas novelas refleja los nuevos modos de relación e interacción social que la red ha permitido especialmente a partir de la segunda década de este siglo. Al incluir su potencialidad, también para generar colectivos de resistencia al capitalismo, se evidencia que la realidad capitalista no puede ocultar lo real: existen conexiones e inteligencias al margen del sistema que pueden dinamitarlo desde dentro.

En *El comité de la noche* la realidad capitalista adopta la forma de ese fantasma que cuenta su historia, Carla, y que encarna al precariado, una de las consecuencias más visibles del capitalismo del siglo XXI. Lo real es la existencia, invisible, de seres precarizados como los protagonistas de la novela. La narración ya no plantea la crítica o la denuncia de la desigualdad, ni siquiera las posibilidades o alternativas al sistema, sino la absoluta urgencia y necesidad de actuar. En ECN la acción colectiva es una cuestión de vida o muerte: primero para una niña necesitada de un transplante, pero, sobre todo, para evitar males mayores que pudieran generar más muertes innecesarias.

En *Quédate este día y esta noche conmigo* se postula una realidad futura donde exista una inteligencia artificial. La novela plantea una reflexión sobre el estatuto de la realidad que va mucho más allá de la perspectiva sociológica que hemos venido considerando. Sin renunciar en absoluto a la crítica sistemática del capitalismo —a través de cuestiones como el mérito y el libre albedrío—, se apunta a la reconsideración de lo humano a partir de la posibilidad de existencia de una inteligencia no humana.

La realidad y lo real, desde una perspectiva semejante, generan incertidumbres que se desarrollan dialécticamente a través de las conversaciones de los protagonistas. Sin embargo, los protagonistas, Olga y Mateo, parecen estar de acuerdo en la necesidad de acabar con el dolor evitable que surge de la misma realidad capitalista que ha engendrado a Google. Su alegato, dirigido a un futuro que ahora mismo es básicamente una ficción, es también una exigencia para que ese sistema no obvие que lo distintivo de la humanidad es el sufrimiento y la necesidad de paliarlo.

4.1.8. Función de la literatura.

La reflexión sobre la literatura opera en muchos niveles, especialmente en el paratexto. Su presencia como tópico discursivo es variable. En cambio, son recurrentes las digresiones sobre la lectura y la escritura en las novelas.

En *La escala de los mapas* la reflexión sobre el fenómeno literario se plantea diegéticamente a través de la metaficción. Pese a lo que se interpretó inicialmente, más que una reivindicación de la literatura como sublimación de la realidad es, sobre todo, el rechazo a una concepción solipsista de literatura que la reduce a mero pasatiempo.

Tal vez porque la novela se recibió de un modo muy distinto al que pretendía la autora, en la siguiente, *Tocarnos la cara*, se explicita con mucha claridad toda una poética literaria a través del pretexto narrativo de que se trata de la historia de un grupo de actores que aspiran a renovar la dramaturgia teatral mediante un proyecto experimental muy innovador: el Probador.

En TC las digresiones sobre la función social de la literatura —el teatro— son recurrentes. Se aspira a que el público consiga percibir aquellas fantasías —deseos— que lo apartan de dedicaciones más productivas —los sueños— y que solo pueden concebirse en el seno de la colectividad.

La literatura permite la introspección psicológica, a modo de terapia psicoanalítica, y, por ende, la metamorfosis de quien participa —sea espectador o lector—. La capacidad transformadora del arte tiene una evidente función social que puede ser emancipadora si se aplica al bien de la comunidad.

La presencia de la literatura como tema en *La conquista del aire* es menos relevante. La función del arte es un tema de conversación de los personajes quienes rechazan estrategias metafictivas de la posmodernidad, cuando estas sirven solo al propósito escapista ya censurado en LEM. Se rechazan las novelas que no impulsan el conocimiento, ya que la lectura es una actividad que contribuye a conformar la identidad individual, a modificar su conciencia moral.

La cita de Raymond Williams que aparece en el prólogo de LCA podría ser esgrimida por Marta cuando comenta una película que le disgusta por el abuso de la emoción. El arte con sentido debe apelar a la razón para conformar una estructura de sentimiento que la contenga.

En *Lo real*, se identifica la literatura con la poesía. El protagonista evoluciona en su conocimiento del hecho literario hasta que logra percibir la verdad del lenguaje poético, que identifica con una poesía que reivindica la realidad social en la que se inserta. La defensa de una literatura social que revela las condiciones materiales de la existencia en el capitalismo es muy explícita a través de los comentarios de Edmundo sobre poesía.

También es muy importante la reflexión que sobre la literatura traslada la protagonista de *El lado frío de la almohada* como “incremento” (LFA, 191) de la realidad porque desvela

lo posible, lo real. Aunque lo más significativo es la defensa de la escritura como forma de documentar lo real. Aparece por primera vez en una de las novelas la figura del escritor que transcribe lo que le cuenta oralmente un personaje. Esta situación se repite en *El comité de la noche* de un modo metaficcional, ya que es el personaje, muerto, quien cuenta la historia a un escritor que la narra.

En *El padre de Blancanieves* la literatura muestra sus posibilidades terapéuticas a través del cuaderno de Manuela, pero recupera la idea de LFA al considerar muy relevante la capacidad divulgativa de la narración como modo de difundir la verdad. La función social de la literatura se manifiesta en su capacidad de documentar hechos verdaderos. La historia de Carla (y la de Álex y la de Uno) son “relatos de vida” como los que la Asamblea de EPB se fija como objetivo acumular. La información de esos relatos debería proporcionar algún tipo de información que pudiera utilizarse en contra del sistema.

En *El comité de la noche* se ilustra el modo en que se podía utilizar esa información ya que se supone que la novela es la suma de varios documentos que una organización decide difundir. En este sentido ECN parece una continuación de EPB y el mecanismo que reproduce proseguirá en *Quédate este día y esta noche conmigo* donde el informe de cribaje de selección de personal se suma a una carta de solicitud de empleo y ambos se guardan en un ordenador sin conexión a internet, a la espera del momento en que ambos archivos podrán ser leídos.

La visión de la literatura como documento revelador, esencial e informativo concuerda con una concepción de la literatura como conocimiento trascendental, como verdad socialmente necesaria. Algo que se simplifica en el código que Martina busca en *Deseo de ser punk*, donde se remite a una estética identificada con canciones. Sin embargo, la novela no solo apela al sonido o a la música, sino a la letra. Las canciones de Martina son manifestaciones actuales de poesía popular y la verdad que puede hallarse en ellas remiten a la función social de la literatura que observamos en el resto de las novelas de Gopegui.

4.2. Estrategias narrativas.

En este apartado se ofrece un análisis de conjunto sobre los principales elementos constituyentes de la narración: historia y argumento, narrador, personajes, tiempo y espacio

—lo que Boves Naves consideraba categorías sintácticas— y las principales relaciones pragmáticas: intertextualidad, género y paratexto.

En casi todas las novelas estudiadas la presencia de lo metaficcional es fundamental. Para observarlo, es indispensable dar cuenta de la estructura diegética y de la función que desempeña el narrador y los posibles narratarios. Para ello, sigo la propuesta de Francisco G. Orejas ya expuesta en el epígrafe 2.2, dedicado a los procedimientos narrativos de la novela posmoderna.

Se observa también la caracterización de unos personajes específicos recurrentes en las novelas y la especial configuración del espacio y el tiempo en una serie de cronotopos que se repiten.

Las principales relaciones pragmáticas analizadas son las que Gerard Genette denomina relaciones transtextuales e incluyen la intertextualidad, la architextualidad y la paratextualidad. En este estudio, se corresponde con los epígrafes dedicados a elementos paratextuales, aspectos architextuales y referencias intertextuales.

4.2.1. Estructura metaficcional y papel del narratario

Como ya se expuso en el epígrafe del primer capítulo dedicado a la metaficción, uno de los rasgos más distintivos de la narrativa gopeguiana es la utilización de recursos metafictivos que, en mayor o menor medida, aparecen en casi todas las novelas. Las estrategias metaficcionales rompen el pacto de lectura tradicional, de manera que el resultado “es un discurso narrativo [que] se desarrolla por medio de la dialéctica entre diégesis y metadiégesis, en varios planos de enunciación, en dos o más grados, desdibujando la línea divisoria existente entre historia y relato” (Orejas, 2003, págs. 113-114).

Uno de los modos de explicitar la diégesis es mediante la presencia de narratarios que instituyen otro nivel diegético distinto al de la historia principal. Así se logra un efecto metadieético que agudiza la conciencia del pacto de lectura novelesco, ya que el lector real ve representado el proceso de la lectura.

La presencia de narratarios es frecuente en las novelas de Gopegui: Brezo es la narrataria de la historia de Prim en LEM, el “director” —o “escritor”— es el narratario de las

cartas de Laura Bahía en LFA, Adrián es el narratario de la narración de Martina en DSP, la historia de Carla tiene como narratario al narrador-escribiente en ECN y Google es el narratario final de los textos que componen QDNC.

La representación de un personaje escritor que escribe una historia que, a la vez, es la historia que se está leyendo, es un rasgo de autoconsciencia que provoca un efecto de antirrealismo muy notable. El caso más relevante es el de LEM, donde la historia escrita por el personaje es la historia que se cuenta, produciéndose una transgresión diegética, conocida como metalepsis.

Es el mismo mecanismo que hallamos en ECN, con un personaje que se entrevista con un escritor al que le encarga escribir su historia. Al final de la narración se desvela que el personaje está muerto, con lo que los encuentros entre Carla y el escritor forman parte de una metalepsis.

En otras novelas, el narratario se configura como destinatario de cartas que permiten establecer otro nivel diegético, de manera que la narración queda enmarcada. Es otro de los rasgos metafictivos conocidos como autorreflexividad. Es el caso de las cartas que Laura Bahía dirige al “director” y que se intercalan en el relato cuyo narrador suponemos que es el escritor con el que el que han contactado otros personajes. Las diez cartas de Laura Bahía conforman un conjunto de apostillas a la narración principal, que funcionan como comentario metadiegético de la historia.

El carácter epistolar de EPB, donde buena parte de las secuencias narrativas son cartas que se dirigen los personajes entre sí, dificulta la percepción del marco narrativo, un nivel diegético desde el cual estructurar otros niveles. Los personajes invierten sus papeles constantemente como narradores y narratarios de esas cartas, de manera que las historias que protagonizan se articulan finalmente en un mismo nivel diegético, pese a la prevalencia de la historia de Manuela y Enrique sobre las demás.

No es el único rasgo metaficcional de EPB. La inclusión de un personaje como la Asamblea incorpora también la ficcionalidad en el plano enunciativo. Cuando la Asamblea toma la palabra en sus “comunicados”, a modo de circulares o actas que testimonian lo afirmado en esas reuniones, adquiere una voz y un punto de vista propios que contravienen los límites de la representación mimética de la realidad.

Sucede lo mismo en el caso del Coro de LR. Se trata de un personaje que apela a la tradición teatral clásica, pero, al incluirlo como narratario con funciones metadieéticas sobre la narración, se contravienen las convenciones del género del que procede.

La Flecha de ANA adquiere categoría de personaje con voz propia cuando la vicepresidenta es capaz de imaginar un diálogo con ella. La Flecha también adquiere carácter metaficcional al ser el personaje inventado por otro personaje, el abogado, quien consigue, por tanto, que le sobreviva. La Flecha acaba formando parte de otro nivel diegético, cuando son otros personajes los que le darán voz y perpetuarán su identidad.

La autoconsciencia que hemos identificado en LEM y ECN y la autorreflexividad de LFA y EPB son procedimientos que Francisco G. Orejas considera propios de la metaficción diegética. En cambio, propone que la metaficción enunciativa se constituye mediante la ficcionalidad —que hemos observado en la Asamblea de EPB, el coro de LR y la Flecha de ANA— y la hipertextualidad.

El concepto de hipertextualidad resulta más problemático porque parece solaparse con el de intertextualidad. Tal vez, para distinguirlo sería conveniente poner el acento en la acumulación y evidencia de esos otros textos o su intención paródica:

Si todo texto se construye como un mosaico o tejido de citas, por decirlo con J. Kristeva y Barthes, el empleo de recursos hipertextuales es especialmente acusado en la literatura de metaficción. La historia narrada puede remitir a un hipotexto evidente pero, además, la trama es violentada mediante la incorporación de distintos textos, narrativos o de otra índole, incorporados al relato con la técnica del collage, sumando citas —explícitas o implícitas—, frases hechas, referencias a otros lenguajes, artísticos o no, etc; remedando argumentos, parodiando escenas de otras obras, incurriendo en el pastiche. (Orejas, 2003, pág. 140).

Dado que en todas las novelas estudiadas la presencia de la intertextualidad es recurrente y muy significativa —con alusiones y citas explícitas o implícitas a otros textos literarios o no—, entendemos por hipertextualidad la acumulación de alusiones culturales y textuales que incurre en parodia o en pastiche.

Así, rasgos de hipertextualidad es posible percibirlos en la imitación paródica de ciertos géneros. El Probador de TC es una dramaturgia basada en técnicas de análisis psicoanalítico. Las escenas que reproducen los encuentros entre actor y cliente son un remedo

paródico de una sesión entre psicoanalista y paciente. De este modo se evidencia tanto la capacidad terapéutica del arte como las limitaciones curativas del psicoanálisis.

Aunque también es posible apreciar ese mismo rasgo paródico en el grito con el que Simón interrumpe el acto de inauguración de la N.I.T de Fátima y que parece velado homenaje al final de *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello.

Las intervenciones del coro en LR y los comunicados de la Asamblea en EPB subvierten los códigos a los que pertenecen y podrían considerarse manifestaciones metafictivas en el plano enunciativo. Especialmente significativo es el caso del coro, dado que se trata de una categoría dramática propia del teatro clásico que en la novela aparece convertida en personaje colectivo con funciones de narratario.

También las cartas al director de Laura Bahía en LFA rebasan la extensión máxima del género y parecen ridiculizarlo. Una carta al director puede tratar un tema personal, pero nunca en el grado absolutamente íntimo y confidencial que adquiere en la narración.

Probablemente, la parodia textual más evidente es la carta de solicitud de empleo y el informe de cribaje que la analiza en QDNC. De hecho, más que una carta de solicitud dirigida a una empresa, las quejas que se le dirigen a Google como empresa, la aproximan mucho más a una reclamación dirigida contra la misma. El informe de cribaje de Inari, al incluir la decisión de sus superiores de destruir el documento, acaba siendo absurdo: no solo su evaluación no es tenida en cuenta, sino que decide conservarla en contra del criterio de sus superiores. Al frustrar la posibilidad de que el informe sea tenido en cuenta, se impide también que la carta llegue a su destino. Ambos textos permanecen en el limbo, como un mensaje en una botella a la espera de ser descubierto.

4.2.2. Personajes: narratario y héroe.

Dos rasgos sobresalen en los personajes de las novelas: la identificación con un narratario al que se dirige uno de los protagonistas y la caracterización de un héroe que señala la posición ideológica de la novela. En ambos casos proponemos utilizar el término personaje en lugar de actores ya que seguimos la distinción propuesta por Mieke Bal (1990): “un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa” (Bal, 1990, pág. 87).

En la narración hallamos siempre sujetos singulares —personajes, no actores— incluso cuando la posición estructural es muy relevante. Tenemos numerosos ejemplos de narratarios que se identifican con alguno de los personajes: Brezo en LEM, el coro en LR, el escritor de LFA, la mayoría de los personajes de EPB (por su estructura epistolar), Adrián en DSP, el escribiente de ECN y Google en QDNC.

En algunos casos, el personaje tan solo se configura como narratario. Así, ni Brezo, ni Adrián, ni Google son personajes con voz o punto de vista en los relatos y, con todo, consiguen ser configurados de un modo bastante preciso. Es curioso que los personajes que devienen narratarios sean también aquellos que logran estar omnipresentes en la narración. También es significativo que en los dos primeros casos, Brezo y Adrián, sean los amantes de los narradores protagonistas y Google, en cambio, sea un ser no humano con el que los protagonistas establecen una relación contradictoria. A Google se le reprocha ser empresa y metonimia del capitalismo, pero también se espera del personaje que mejore el ser humano. En estos casos, los narratarios devienen esos interlocutores ideales de los narradores cuya presencia no puede ser más que invocada.

Cuando los narratarios son interlocutores más próximos a los personajes, es porque existen narradores externos que los inscriben en la narración principal. Son los casos de los escritores: Mateo Orellán (LFA) a quien sus amigos de la embajada cubana le piden que escriba la historia de Laura Bahía y el escribiente de la historia de Carla (ECN), quien, supuestamente, es contratado por esta para escribir la historia que ella le cuenta. En ambos casos, los narratarios se convierten en narradores y han sido, previamente, oyentes de una historia que se les refiere oralmente. Algo que también sucede con Irene Arce (LR) cuando relata por escrito la historia que Edmundo le refiere. Sin embargo, Irene sí forma parte de la historia de Edmundo al convertirse en su aliada y cómplice.

En LR el coro es un personaje con una función metadieética respecto a la narración principal que admite perfectamente el papel de narratario de la novela. Eso sí, se trata de un narratario que reflexiona y comenta, asumiendo la capacidad de juzgar de un narrador omnisciente.

Cuando hay intercambio epistolar, los narradores y narratarios cambian, como es lógico, sus papeles. Sucede en EPB con casi todos los personajes¹⁸⁸, a excepción de la Asamblea cuyo narratario aparece difuso, ya que puede ser cualquiera de los miembros que la componen y también cualquiera que llegue a leer el texto. Lo peculiar de los “comunicados” de la Asamblea es que aspiran a tener una difusión pública, así que entre sus destinatarios se hallan no solo los personajes —posibles narratarios— sino también los lectores ideales y reales de la novela.

En las novelas en las que lo epistolar tiene una presencia menor que en las mencionadas, los narratarios están bien definidos. En TC se reproducen las cartas que se dirigen Espinar, Simón y Fátima de modo que estos fragmentos se asimilan a una conversación en diferido. Una situación que se repite en ANA al reproducir las conversaciones escritas entre la vicepresidenta y la Flecha, aunque en su caso, la ambivalencia entre oralidad y escritura se debe a las posibilidades de los avances tecnológicos. La conversación escrita entre la vicepresidenta y la Flecha es en tiempo real, están chateando. Apenas una década y media separan ambas novelas, pero la representación de la realidad evidencia el impacto de la tecnología en la aparición de nuevas formas de comunicación en las que lo oral y lo escrito se difumina.

La reiteración de este esquema narrativo —personajes que cuentan o comentan historias que otros personajes les cuentan— subraya la importancia de la narración que se representa en las novelas como un hecho fundamental y al mismo tiempo impone una distancia respecto a lo narrado: son historias mediadas en las cuales el lector es representado mediante su correlato narrativo, el narratario.

Por otra parte, se observa en las novelas de la modernidad la desaparición del héroe, en el sentido que advirtió Ángeles Encinar (1990) como “ser abatido y frustrado por la multitud de problemas que presenta la vida diaria y a los que en muchas ocasiones es incapaz de hacer frente” (Encinar, 1990, pág. 31). De hecho, uno de los presupuestos de la

¹⁸⁸ Al señalar el carácter epistolar de EPB no debemos olvidar que, en ningún caso puede considerarse una novela epistolar, puesto que aparecen numerosas secuencias narrativas a cargo de un narrador externo que no aparecen incluidas como cartas. Por otra parte, denominamos cartas a unas secuencias encabezadas con epígrafes que indican remitente y destinatario, aunque en la historia de la narración no se explicita la existencia de dicha correspondencia.

posmodernidad es la representación de sujetos débiles. Por eso, Pilar Lozano (2007), caracteriza “el sujeto posmoderno (...) como individuo incompleto que solo puede encontrar sentido al narrarse a sí mismo, consciente de que esa narración no distingue entre verdad y mentira” (Lozano Mijares, 2007, pág. 165).

Según esta definición, no extraña que la autora considere a Prim (LEM) un ejemplo paradigmático de personaje posmoderno. Sin embargo, no podemos considerar en absoluto que este tipo de personaje sea el héroe postulado en las novelas de Gopegui. Al contrario, Prim (LEM) es la antítesis del héroe que se va a perfilar paulatinamente en el resto de novelas.

De hecho, en las dos novelas siguientes, TC y LCA, el protagonismo deja de ser individual y se reparte entre varios personajes. En ambas novelas, se dirime un conflicto que afecta a un colectivo. En el primer caso, un grupo de teatro que desea desarrollar un proyecto dramático radicalmente innovador y en el segundo caso un grupo de amigos que se implican para apoyar el proyecto empresarial de uno de ellos. Sin embargo, en ninguna de las dos nos parece posible razonar la presencia o ausencia de un héroe.

Con la aparición de Edmundo (LR), sí creemos factible postular la existencia de un héroe. Al comentar las palabras de la narradora, el coro afirma:

Ella ha dicho: “Ya no hay héroes”. Ella ha dicho: “Un hombre no libre”. Y eso es lo que buscamos. Hemos venido por tu falta de libertad y no por ti, no por tu azar, por tu trineo, por tu pequeño factor humano. Pero tenemos ilusiones. (...) Queríamos admirarte, Edmundo, para admirarnos y así fantasear, mas debemos ser pacientes. (LR, 62).

El coro se identifica con Edmundo en tanto que héroe capaz de sobreponerse a su entorno. El coro —sinécdoque de lector ideal— necesita un héroe que lo represente, aunque lo que defina al coro sea la heterogeneidad de individuos que lo componen. Lo interesante es cómo el coro, esa figura que remite a una categoría del teatro clásico, deviene un nuevo tipo de personaje individual que representa a un colectivo. Se muestra inquisitivo y reflexivo. Evoluciona lentamente puesto que su acción principal, comentarista y lector, le conduce a una posición distinta a la del inicio.

También es posible considerar a Edmundo un “sujeto abyecto” en el sentido que le da Lozano Mijares al personaje posmoderno que “se siente a gusto sin velos, sin simulaciones, sin representaciones, que busca provocar repugnancia y asco para alterar la

subjetividad del espectador” (Lozano Mijares, 2007, pág. 166). Después de todo, Edmundo posee una especial capacidad para reconocer los “velos” y “simulaciones” propios de un sistema basado en el simulacro y su especial habilidad consistirá en aprovecharlo. Edmundo será quien simule ficciones, un demiurgo barroco cuya actividad creativa resulta muy lucrativa, aunque su principal propósito no sea el medro, sino la libertad. Como la libertad del capitalismo es el dinero, el capital, Edmundo se esfuerza en acumularlo. Hasta que lo real —la muerte— clausurará el final de su actividad clandestina y de su propósito vital.

Ambos personajes, el coro y Edmundo —en tanto que colectivo y héroe antisistema, respectivamente— prefiguran dos modalidades de personaje que irán perfilándose en novelas posteriores: el personaje rizomático y el héroe sacrificial.

El héroe sacrificial empieza en la narrativa gopeguiana con una heroína, Laura Bahía (LFA), cuyas convicciones le llevan a dejarse matar, según uno de los personajes de la novela. Del mismo modo, el sacrificio del abogado en ANA parece una ironía trágica, le dispara el único personaje al que el protagonista no temía y contra el que no se había prevenido. Tanto Laura como el abogado tienen finales próximos a la desmesura de Martina en DSP, dispuesta a suicidarse por que pongan una canción en una emisora.

En cambio, en el caso de ECN, la muerte de los tres protagonistas es una exigencia dramática que construye el sentido de la novela. Ellos demuestran que la muerte puede integrarse como final que da un sentido a la propia historia: exponer la propia vida para salvar a otros y oponerse a la injusticia.

En cualquier caso, los sacrificios de Laura Bahía (*El lado frío de la almohada*), el abogado Eduardo Viteri (*Acceso no autorizado*) y Álex, Carla y Uno (*El comité de la noche*) convierte en héroes trágicos a sus protagonistas. Todos ellos comparten un valor que surge de la convicción de luchar por un mundo más justo. Así, Laura se mantiene fiel a sus ideales revolucionarios en defensa de la revolución cubana, el abogado evita el asesinato de la chica que ama y los miembros del “comité de la noche” consiguen frustrar los planes de poderosas empresas farmacéuticas.

En cuanto al primer personaje rizomático, es la Asamblea de EPB, cuyo antecedente sería el coro. El concepto de rizoma, tomado de Deleuze, se identifica con el de “sujeto colectivo” (EPB, 13) que reclama para sí el personaje de la Asamblea. Se piensa a sí mismo

en “singular” y “en masculino”, pero se sabe un conjunto de individuos. Es capaz de producir un pensamiento que es el resultado de muchas mentes distintas, algo similar a una mente colectiva.

No debe extrañar que la Asamblea, en tanto que resultado concreto de una mente colectiva, nos recuerde al personaje de Google en QDNC, puesto que se atisba la posibilidad de que Google acabe siendo esa inteligencia artificial a la que los protagonistas se dirigen. Sin embargo, Mateo y Olga distinguen perfectamente entre la empresa de la actualidad y la IA que Google podría llegar a ser, en tanto que base de datos universal. Al fin y al cabo, una empresa es solo un “sujeto privado” o “persona jurídica”, la antítesis de ese sujeto colectivo que es la Asamblea.

Por lo que respecta a la Flecha, comparte con la Asamblea el anonimato y el trabajo de un colectivo activista, aunque existen diferencias. La Flecha es la identidad oculta, el *nick*, que emplea el abogado para conectar con la vicepresidenta. En principio, le sirve para ocultar su verdadera identidad, como el disfraz de un superhéroe. En la Flecha anida aún la identificación con el individuo que tiene superpoderes. Con la muerte de la persona que lo encarna, con la muerte del abogado, se materializa mejor la posibilidad de que los colectivos puedan encarnarse en personajes individuales y abstractos que los representan. Lo colectivo puede ser abstracto y anónimo pero el trabajo debe ser material e individual. Es lo que tienen en común los miembros de la Asamblea y los *hacktivistas* y demás personas que colaboran en la emisión del discurso de la vicepresidenta.

Por último, la Organización a la que pertenece el comité de la noche, podría ser una expansión de esa Asamblea de EPB, mucho mejor organizada, más capaz de prever acciones y de llevarlas a cabo, aunque en este caso sus miembros también asumen riesgos mortales que los integrantes de la Asamblea no corrían. La Organización es la emisora de los documentos que integran la narración. Ha pasado poco más de un lustro entre EPB y ECN, parece que las acciones activistas son más urgentes y peligrosas. Los personajes rizomáticos son más complejos y beligerantes.

4.2.3. Cronotopo: Madrid de entresiglos.

Para ubicar el espacio y el tiempo externo de las novelas resulta útil el concepto acuñado por Mijail Bajtin (1989), quien define a grandes rasgos el cronotopo literario como

“la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura” (Bajtin, 1989, pág. 237). Esta conexión tiene lugar mediante “la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. (...) Los elementos del tiempo se revelan en el espacio y el espacio es entendido y medido a través del tiempo” (Bajtin, 1989, págs. 237-238).

El concepto de cronotopo, según Bajtin, es esencial para determinar los géneros narrativos. Así, la novela griega se identifica por una serie de elementos que pueden sintetizarse en lo que denomina “el mundo ajeno durante el tiempo de la aventura” (Bajtin, 1989, pág. 242). Ese cronotopo puede estar constituido por otros cronotopos¹⁸⁹ como el suceso, el encuentro, el camino y la prueba, que dotan al hecho aventurero de su carácter extraordinario. Con esto, es posible percibir el carácter simbólico que adquiere un cronotopo como metáfora de esa especial intersección entre elementos espaciales y temporales.

El cronotopo general de la narrativa de Gopegui es la gran ciudad europea de entresiglos. Dos datos confirman nuestra afirmación: el marco espacial de casi todas las novelas es Madrid —tan solo ECN sucede, en parte, en Bratislava— y el tiempo externo, aunque indeterminado, puede reconocerse como muy próximo a la fecha de publicación de las novelas. El sentido simbólico que puede asignarse a la identificación de dicho cronotopo lo estableceremos a partir de la relación de elementos, o cronotopos secundarios, que en él confluyen.

Madrid es la gran ciudad donde viven los personajes protagonistas; se identifica, pues, con el hogar, la familia, los amigos o el trabajo ya que es el lugar de residencia habitual. Así, cuando los personajes viven fuera de Madrid, lo hacen provisionalmente y esas localidades se convierten en espacios que adquieren un valor distintivo: espacios donde meditar, ciudades en las que aprender o trabajar y que enriquecen un currículum profesional envidiable, lugares donde el amor o una nueva vida son posibles, sitios donde acabar con la vida que se tuvo.

Los lugares dedicados a la contemplación implican siempre la actividad de la lectura y la escritura: Prim se dedica a leer y a escribir su historia en Alnedo (LEM), Sandra estudia

¹⁸⁹ Al respecto, afirma Bajtin: “En el marco de una obra, y en el marco de la creación de un autor, observamos multitud de cronotopos y relaciones complejas entre ellos, característicos de la obra o del respectivo autor” (Bajtin, 1989, pág. 402).

las cartas de Espinar y Simón en Irún (TC), Manuela se va a Parla a reflexionar sobre su vida, pero, emulando a Simone Weil, trabajará en una tintorería (EPB).

En general, cuando los personajes pasan temporadas fuera de la ciudad lo hacen por dos motivos: laborales o formativos. En LCA, Santiago acude a un congreso en Budapest y Marta acaba viviendo entre Madrid y Bonn por cuestiones de trabajo. En LR, Edmundo acaba su periplo formativo, que se inicia con la carrera de periodismo en Pamplona, en Gijón y Oviedo, pasando por un verano en Norwich. Aunque en su falso currículum, incluirá una estancia como profesor en una pequeña universidad de Massachusetts. En ANA, los viajes de trabajo son aún más abundantes: la vicepresidenta de ANA ha de viajar fuera de Madrid constantemente —a Santander, Barcelona o Zamora—, el abogado a Málaga y Crisma a la India, en Mysore.

También puede ser que una pareja busque un refugio amoroso fuera de la ciudad, como les sucede a Hull y Laura Bahía, quienes pasan un fin de semana en Hendaya, intentando vivir fuera de la trama de espionaje que protagonizan, como si fuera posible el amor sin pasado, ni identidad. En este sentido, Hendaya es similar al espacio que Prim encuentra en Alnedo, un lugar irreal que coexiste con Madrid, el espacio de la realidad.

Cuando la ciudad se convierte en la “intemperie”, es un lugar inhóspito que expulsa a sus habitantes y los convierte en expatriados, como les ocurre a Álex y Carla en ECN para quienes los viajes de trabajo no son una posibilidad, sino una emergencia. En este caso, el lugar del destierro, para Carla, es Bratislava, una ciudad europea similar al Madrid de las primeras novelas, un lugar aún no arrasado por el capitalismo que condena a la precariedad a sus habitantes. Para Álex, en cambio, el motivo de ir a Bratislava es apoyar la causa activista por la que muere, pero que da sentido a su vida.

En raras ocasiones, los protagonistas se marchan definitivamente de su ciudad: Edmundo abandonará su actividad profesional como realizador televisivo para dedicarse a cuidar de una finca de naranjos en Huelva (LR) y Olga irá a morir a Zurich (QDNC).

La ciudad-hogar que es Madrid puede que expulse a sus habitantes temporal o definitivamente. Las ciudades provisionales pueden ser irreales o fingidas —Alnedo y Massachusetts—, pueden ser lugares de retiro —Alnedo, Irún, Parla—, de trabajo —Budapest, Bonn, Zamora, Mysore, Málaga...— de formación —Pamplona, Gijón, Oviedo,

Norwich—, de refugio —Hendaya—, o, sencillamente, de cambio definitivo de vida —Huelva, Bratislava, Zurich.

Otro cronotopo secundario es la ciudad como espacio histórico y simbólico, en los casos en los que aparecen referencias a hechos reales. El Madrid que aparece en LCA, LR y LFA adquiere esa dimensión. En ellas el tiempo externo aparece claramente explicitado y las historias se enmarcan en la Historia del espacio en el que suceden. Cuando las referencias a hechos reales no pretenden reproducir una cronología exacta del tiempo histórico, predomina en las historias narradas lo simbólico, cosa que sucede en DSP, ANA y ECN, principalmente.

En LCA hay numerosas referencias concretas al desencanto de la Transición en el tratamiento simbólico del espacio. Por ejemplo, cuando María y Santiago acuerdan verse en el “monumento a la Constitución” (LCA, 288) para hablar tras la devolución del préstamo no se quedan mucho tiempo en allí. Santiago propone continuar la conversación en una cafetería, como si ese espacio que era “un lugar familiar” en el que “quedaban en los últimos tiempos de *A trancas*” (LCA, 288) lo incomodara. La Constitución simboliza la época de la Transición, esa juventud de los personajes caracterizada por una actividad política y un claro posicionamiento ideológico. Es evidente que al final de la novela Santiago ya no se reconoce en esa juventud compartida, por eso desea seguir la conversación en otra parte.

Pese a todo, la novela no escatima referencias a un futuro distinto a ese presente de desencanto. Marta y Guillermo acuden a un acto celebrado en la Universidad y los carteles que ven colgados les devuelven cierta esperanza en el futuro. Se inscribe así la Universidad como espacio desde el que oponer al sistema un pensamiento crítico.

En LR la historia de Edmundo se enmarca en la historia de los primeros años de la Transición: la vorágine de las primeras elecciones democráticas se corresponde con sus años de formación, sus inicios laborales cuando ya ha falsificado su currículum coinciden con la muerte de su padre y el golpe de Tejero, la llegada al poder del PSOE en 1982 coincide un progresivo reconocimiento profesional y el inicio de su relación con Almudena, la victoria del referéndum de la OTAN impulsará su carrera definitivamente y le permite dar el salto a la televisión privada hasta que en 1990, con la muerte de Almudena y el chantaje de Fernando, decida abandonar Madrid.

En LFA, Madrid es el espacio en el que se libra una sorda batalla ideológica entre capitalismo y socialismo revolucionario, cuando los agentes de la inteligencia cubana consiguen engañar a la CIA. Las referencias a hechos históricos reales acaecidos —la guerra de Irak, el secuestro de un avión cubano...— permiten datar la narración hacia el año 2003, justo el año anterior a la publicación de la novela. La elisión de fechas en la narración, combinada con la inclusión de sucesos reales históricos, permite que el espacio tenga esa doble dimensión simbólica e histórica.

Tanto en DSP como en ANA, aparecen referencias a noticias aparecidas en la prensa meses antes de la publicación de ambas novelas. En ambos casos, no aparecen referencias exactas a los años en los que se sitúa la acción narrativa pero los sucesos mencionados en ellas permiten la datación del tiempo externo de las historias. Así, en DSP la mención al “chico griego al que mataron hace unos días (...) Alexandros Grigopoulos” (DSP, 112), ubica la narración un año antes de la publicación de la novela, en 2008. Y los numerosos sucesos reales que se citan en ANA también permiten fechar la acción narrativa entre el 2010 y el 2011, año de la publicación de la novela: el caso Wikileaks, el caso Gürtel, las huelgas de Francia... Sin embargo, también se mencionan acontecimientos que pueden haber ocurrido años antes, con lo que en ambas novelas el peso de lo sucedido en lo real, de la Historia es menor que su significado simbólico.

Es lo que ocurre en ECN, donde Uno escribe una somera autobiografía que encuadra en la Historia de su país, en Eslovaquia, de manera que Bratislava deviene a través de su historia, un espacio histórico-simbólico: el lugar que representa la realidad de los países del Este tras la disolución del régimen comunista.

Otro de los cronotopos secundarios relevantes es la reivindicación de un espacio público y común frente a la propiedad del espacio privado. Aparece en casi todas las novelas, pero es especialmente relevante en TC, EPB y DSP.

En TC, la representación de lo acontecido remite a un contexto histórico reconocible. La oposición entre un teatro subvencionado y dependiente de las instituciones, y un teatro alternativo y radical se manifiesta a través del espacio físico que alberga los distintos modelos. El Probador es un proyecto cuya compañía se reúne en un piso alquilado y la buhardilla de un amigo, donde las “representaciones” son encuentros con clientes en

cafeterías o bares. Los espacios de lo alternativo son cedidos o prestados, no pueden financiarse con fondos públicos como la N.I.T. de Fátima, porque entonces estarían al servicio del poder. Sandra vive de alquiler y acabará heredando la buhardilla de Pedro Alexei, no es propietaria, es el primer personaje que representa a ese precariado que protagonizará las novelas del siglo XXI.

En EPB, Enrique, en su desesperado intento por preservar su código de clase media que siente amenazado por la existencia de la Asamblea, lanza un órdago a Manuela y a Susana: las convierte en propietarias de todos los bienes muebles e inmuebles de la familia. Enrique resulta ser así, el personaje más subversivo de toda la historia, demostrando que una de las claves que se dirime en la novela es la dicotomía entre ser propietario y no serlo, entre la existencia de espacios privados y la casi inexistencia de espacios públicos. La Asamblea carece de espacio propio, son los miembros o simpatizantes de la misma los que deben ceder sus espacios propios y privados para celebrar reuniones o poner dispositivos. La precariedad ya ha asomado a través de esos personajes —Mauricio y, voluntariamente por un breve tiempo, Manuela— que deben compartir piso y cuya privacidad se reduce a una habitación.

En DSP, Martina es una “flâneuse” que deambula por la ciudad en busca de su “sitio”. Absolutamente consciente de la diferencia entre espacio público y privado su actitud de desafío contra el sistema empieza, precisamente, subvirtiendo el código: se cuelga en ascensores de edificios donde no conoce a nadie para subir y bajar sin otra pretensión que la de estar ahí; queda con su amiga Vera en El Corte Inglés para charlar, sin consumir absolutamente nada; asiste a una conferencia que no le interesa realmente por el gusto de estar en un sitio público —y acaba boicoteándola—. De hecho, su principal reivindicación al interrumpir la emisión del programa radiofónico con la amenaza de suicidio es la existencia de espacios públicos: “locales para los adolescentes. No bares ni cines. Sitios donde no haya que pagar” (DSP, 184). Martina es consciente de que la mayor parte de espacios públicos fomentan el consumismo o legitiman el sistema —al formar parte de las instituciones que se integran el mismo.

En ANA y ECN la reivindicación de lo común no reclama exactamente un espacio físico sino la titularidad de servicios o bienes de interés público: la banca, en el caso de ANA o la sanidad, en el caso de ECN. El espacio, en las tres últimas novelas ya no tiene la

dimensión material o física que tuvo en las anteriores. Ello se debe a la identificación de la ciudad como “intemperie”, definida como tal en ECN y a la representación de la red como un espacio de encuentro y posibilidad en ANA, ECN y QDNC. En estos casos podríamos enunciar el cronotopo en los siguientes términos: la ciudad como intemperie frente a la red como espacio posible.

Una de las características de este cronotopo secundario es su proyección al futuro. Es significativo que el movimiento de reacción popular representado en ANA tuviera como correlato real el 15M, un suceso posterior a la publicación de la novela, de la que tanto se remarcó que sus protagonistas fueran el *alter ego* de personajes públicos muy conocidos del gobierno español de esos años. ANA acabó siendo una novela premonitoria.

Sin embargo, ECN y QDNC sí incluyen referencias temporales que rebasan su fecha de publicación hasta unos años después de la misma. Se dirigen a un futuro inmediato o próximo, en forma de documentos que acaban de ser revelados (ECN) o aguardan a serlo (QDNC), porque el espacio de la red, el espacio digital, ya no está contenido en nuestro tiempo actual ni en el pasado.

Madrid representa, por tanto, cualquier gran ciudad europea de los años en los que se publican la novela, por eso, cuando la ciudad es Bratislava los principales cronotopos secundarios no cambian sustancialmente. Los espacios configuran posibilidades de relación entre los personajes y los personajes se relacionan de determinadas maneras con los lugares: lo colectivo y la propiedad se relacionan con lo público y lo privado.

Los habitantes de la gran ciudad pertenecen a la clase media en las primeras novelas y al precariado en las últimas. El progresivo deterioro de las condiciones laborales de esa clase media en el neocapitalismo se representa mediante la transformación de la ciudad en un espacio hostil e inhóspito: la ciudad-hogar se convierte en un espacio exterior sin techo, la “intemperie”. Cuando esto ocurre, solo cabe ampararse en el espacio inmaterial de la red.

En suma, en la línea de lo enunciado por Bajtin, podríamos redefinir el cronotopo principal de la narrativa gopeguiana como: transformación de la vida urbana de la clase media en el neocapitalismo.

4.2.4. Intertextualidad y complicidad.

Aunque el concepto de intertextualidad fue acuñado por Julia Kristeva, en nuestro caso seguimos la propuesta de Gerard Genette (Palimpsestos, 1989), tal como justificamos en el apartado metodológico previo a los análisis. Así, reconoceremos casos de intertextualidad más “restrictiva” como “presencia efectiva de un texto en otro” de manera que se incluyan los casos que Genette denomina “cita”, “plagio” y “alusión”:

Por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidética y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro. Su forma más explícita y literal es la práctica tradicional de la cita (con comillas, con o sin referencia precisa); en una forma menos explícita y menos canónica, el plagio (...), que es una copia no declarada pero literal; en forma todavía menos explícita y menos literal, la alusión, es decir, un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo. (Genette, 1989, pág. 10).

Aunque podríamos encontrar ejemplos de los tres tipos —citas, plagios y alusiones— en el sentido que le da Genette, por cuestiones metodológicas consideramos más productivo proponer diferencias basadas en la literalidad de la cita reproducida.

Así, por cita explícita, entenderemos la referencia textual que reproduce literalmente el original del que procede; por cita implícita, la apropiación de un texto conocido que se modifica levemente con la intención de que pueda ser reconocido, y, por alusión, la mención o comentario de un autor o una obra no necesariamente literaria. De este modo, nuestra propuesta taxonómica permite incluir las numerosas referencias culturales que van más allá de lo textual y hemos observado en los análisis de las novelas.

Tanto si aparecen entrecomilladas en forma de discurso directo como en el discurso indirecto del narrador o los personajes, las citas explícitas son muy frecuentes. A menudo aparecen como fragmentos de un libro leído por uno de los personajes, situación muy recurrente en casi todas las novelas de Gopegui. Así, en *La escala de los mapas* cuando Prim se retira a Alnedo a escribir, la idea de sumergirse en los libros le recuerda al cuento de Cheever, “El nadador”, y la lectura de fragmentos de *Ana Karenina* y *Ada o el ardor* se citan explícitamente por su afinidad con el tema amoroso que le obsesiona. Situación parecida es la de Carlos en *La conquista del aire*, cuando lee *Los consejos obreros* de Anton Pannekoek,

lectura que en su caso funciona irónicamente respecto a la narración, al subrayar la situación del personaje lector.

Y es que los textos citados explícitamente por los personajes sirven como argumento de autoridad de su discurso. Les pasa tanto a Laura Bahía, en *El lado frío de la almohada*, cuando reflexiona sobre la literatura como incremento al citar a Lezama Lima; como a Manuela, en *El padre de Blancanieves*, cuando justifica su particular retiro a un piso de Parla mediante la lectura de Simone Weil.

A menudo, las citas sirven para ilustrar el bagaje de los personajes capaces de reproducirlas. Ocurre con Aristóteles, citado a menudo por José Ángel Espinar en *Tocarnos la cara* porque el magisterio aristotélico está en la esencia del proyecto del Probador, cuya intención ética es inequívoca. Por eso, el hecho de que entre las escasas citas explícitas que aparecen en *Lo real* encontremos las de *Camino*, del fundador del Opus Dei, parece una autorreferencia paródica. En este caso, la observancia de una de las máximas fundamentales, el “pasar oculto” (LR, 37), alienta no solo a la discreción sino a la hipocresía: un ideal de conducta que permitirá a Edmundo medrar en un sistema social que fomenta la doblez y el cinismo.

El predominio de citas explícitas de conocidos autores marxistas o de izquierdas — Roberto Fernández Retamar, Simone Weil, Jerry Mander, Bertolt Brecht, Salvador Allende, Raymond Williams— en *El padre de Blancanieves* respalda el discurso ideológico inscrito en muchos de sus pasajes al apelar al argumento de autoridad.

Otro caso paradigmático de citas explícitas que conforman el acervo de un personaje es *Deseo de ser punk*, porque la protagonista Martina tiene como objetivo buscar su propio código a través del arte y esa búsqueda se refleja en un discurso narrativo trufado de fragmentos de canciones y constantes alusiones a grupos y cantantes entre los que destacan Iggy Pop y Guns N’Roses. Además, esa búsqueda le ayudará a confraternizar con sus semejantes, con aquellos que comparten su código.

También los personajes de LCA utilizan las citas explícitas para reconocerse en un pasado compartido. Santiago cita un poema de Yeats que acaba Sol o Carlos cita a Hölderlin porque necesita la comprensión de Alberto. La literatura, como el lenguaje, forma parte de

un código común que no solo facilita la comunicación, sino que permite crear vínculos entre las personas.

A veces el vínculo es amoroso, como le sucede a Martina con Adrián en DSP. En cualquier caso, el bagaje cultural compartido parece difuminar las diferencias ideológicas, cosa que explicaría la pasión entre personajes tan antitéticos como Laura Bahía y Philip Hull. Al fin y al cabo, recuerda Laura Bahía en LFA: “Y déjeme decirle, señor director, que el agregado y yo coincidimos en muchos libros” (LFA, 192).

Algo que sabe muy bien la Flecha de *Acceso no autorizado*, quien, al hackear el ordenador de la vicepresidenta, procura informarse de cuáles son sus libros y grupos favoritos para poder citarlos explícitamente con profusión y así ganarse su confianza. En este caso, fragmentos de *El maestro y Margarita* o letras de canciones del grupo sueco Hedningarda. Les sucede también a Olga y Mateo en *Quédate este día y esta noche conmigo*, a quienes une su pasión por las matemáticas y un conocimiento e interés por la ciencia que les permite discutir, por ejemplo, sobre un texto que reproduce sucintamente “la contienda entre Einstein y Tagore” (QDNC, 110).

La cita explícita de un mismo texto reproducida más de una vez o comentada extensamente, sirve como pista de lectura sobre un tema o una intención especialmente relevante. Ocurre con una cita de Schrödinger que aparece dos veces en QDNC, señalando un pensamiento místico sobre la muerte cuya fuente primaria es la de un físico eminente. También pasa con la breve cita explícita y el comentario extenso de la novela *Como si un ángel* de Erich Hackl, referencia inevitable que subyace en la estructura de *El comité de la noche* —no en vano, la novela de Hackl reconstruye la historia de una “montonera”, una revolucionaria argentina, desaparecida durante la dictadura—.

Las citas implícitas de versos de Garcilaso o cuentos de Cortázar o Fernández Cubas que aparecen en LEM son parte de las numerosas referencias intertextuales que nutren el discurso de la novela caracterizado por un acusado lirismo y por la metaficcionalidad. Aunque menos frecuentes, son muy significativas las citas implícitas de Erich Fromm en LCA porque revelan cuál era el código compartido por los personajes. A Marta son sus padres y Guillermo quienes le recuerdan la distinción de *¿Tener o ser?*, que al parecer ella ha olvidado.

En *Lo real* son muy significativas las citas implícitas de versos. El protagonista las utiliza en sus diálogos con otros personajes con distintas finalidades. Inicialmente descubre que su saber poético le permite seducir con facilidad y eso le lleva a la desconfianza de la poesía. Aún y así, su indagación sobre el hecho literario le conducirá a la única amistad sincera que tiene, la de Enrique del Olmo, a quien conoce citando y transformando versos de Cernuda.

Tanto Laura Bahía como Philip Hull, avezados lectores, encuentran en sus lecturas situaciones en las que reconocerse y por eso, en su discurso reproducen literalmente fragmentos de obras leídas sin mencionar la fuente. Ambos se reconocen en sendos textos que recitan para sí al separarse: cuando a Hull lo destinan a Cuernavaca recita frases de *Bajo el volcán* y cuando Laura sospecha la traición de su amante recuerda los versos del *Cántico Espiritual* de Juan de la Cruz.

No solo consideramos citas implícitas la inclusión de textos sin filiar. También las menciones que permitan establecer referencias con cualquier otro dispositivo cultural. La inclusión del sintagma *A pleno sol* permite establecer la referencia entre Edmundo y Ripley en LR, con lo que remite tanto a la novela de Highsmith como a la película.

No es el único caso de referencias a películas en la misma novela. Las alusiones a películas son habituales en casi todas. *Ciudadano Kane* y *Dos hombres y un destino* se mencionan implícitamente en LR apelando a un lector cómplice cuya cultura general no es solo literaria. Lo mismo sucede con las películas de Hitchcock, *Vértigo* y *Cortina rasgada*, en TC. O con la alusión implícita a la película *Torpedo* de Robert Wise en LFA.

A veces, las metáforas contienen resonancias de otras fuentes. En EPB, la vivencia de Mauricio como “cristal roto” se describe de tal modo que es inevitable la alusión implícita a *El show de Truman*. O también, la dificultad de comprender el funcionamiento de un sujeto colectivo como la Asamblea se compara con el de comprender el campo electromagnético según lo enuncia Richard Feynman en una larga cita explícita.

En otras ocasiones, las metonimias y anáforas remiten a canciones u obras de teatro como sucede en ECN al citar implícitamente la canción “Amanda” de Víctor Jara con la hipérbole “la vida en común eran cinco minutos” (ECN, 163) o reducir la miseria a los “centavos de lluvia y playa” (ECN, 31) del *Viaje del largo día hacia la noche*.

En general, en EPB, la abundancia de citas o alusiones implícitas perfila el bagaje cultural e ideológico del lector de un modo más preciso que en otras novelas. Solo en ECN aparece al final una lista de referencias bibliográficas que pretende ser una compilación exhaustiva de citas explícitas e implícitas aparecidas en el discurso. Se trata de un elemento paratextual relevante cuya singularidad comentamos en el apartado correspondiente.

En cuanto a las alusiones culturales, destacan sobre todo las canciones populares y las películas porque constituyen un entramado de referencias culturales compartidas por los personajes con las que también se busca la complicidad del lector, especialmente en las primeras novelas donde estas referencias son aún más frecuentes.

Es un fenómeno especialmente relevante en TC y LCA porque en ambas novelas los protagonistas tejen su acción y su relación a partir de lecturas compartidas. En TC, las alusiones a autores y obras teatrales son esenciales para ir esbozando su propio proyecto y por eso se mencionan obras representadas como *El balcón* o el *Fausto* de Marlowe, se comenta el teatro de Artaud. Simón se identifica con el protagonista de una tragedia de Sófocles.

En LCA se muestra como las lecturas han contribuido a forjar la identidad de los personajes. Cuando Santiago renuncia a sus ideas, debe rechazar esas lecturas que ahora ya considera superadas, juveniles como *Las tribulaciones del estudiante Torless*. Aunque es en su relación con Leticia cuando aflora su bagaje de lecturas literarias como *Rojo y Negro* y *Crónica de pobres amantes*. O también la extensa lista de clásicos que le gustaban al padre de Guillermo y que se niega a leer cuando está moribundo sugiere que parte de la identidad de un individuo equivale a sus lecturas. Algo similar sucede con la mención de películas que evidencia el universo cultural de los personajes, como sucede en EPB, donde las alusiones a *El cocinero, el ladrón, su mujer y su amante* y *Blade Runner* son referencias de Manuela, mientras que para Eloísa y Susana lo son *La princesa prometida* y *De repente, un extraño*, respectivamente.

Otras veces, las alusiones suscitan el comentario de los personajes. En LCA la visión de la película *Ladybird, ladybird* de Ken Loach, mediante alusión implícita ya que no se especifica ni el título ni el director, provoca un debate sobre la función social del arte, durante el cual Marta defiende cómo debería ser el arte comprometido. Una reflexión parecida a la

de Irene Arce (LR) quien, debido a su desacuerdo por la emisión de *El silencio de los corderos*, renuncia a colaborar en el programa asumiendo así un compromiso ético y estético con lo que predica.

En cambio, en ECN el debate colectivo que provoca una película comercial como *Dando la nota* se centra en otros aspectos: “resulta raro en una película, (...) que lo colectivo tenga un valor mayor que la razón en sí misma, incluso que el arte en sí mismo” (ECN, 44). Difundir la idea de que la verdad es superior a la razón, resulta más relevante que evidenciar la necesidad de compromiso en el arte, porque la verdad se construye desde lo colectivo y “esa mayor verdad no significa que la razón no esté en otra parte, (...) no cambia la razón sino que se constituye en su soporte” (ECN, 44).

También resulta significativo que en QDNC predominan citas explícitas e implícitas de textos no literarios como el ensayo del Colectivo Ippolita, el de Schrödinger, la contienda de Tagore y Einstein o la conferencia de Terry Pratchett. El peso decreciente de lo literario en la trama intertextual de la última novela apunta, tal vez, en un cambio de dirección en su obra narrativa que ya se trasluce en ECN cuando las referencias intertextuales no parecían buscar a un lector cómplice sino sobre todo a un lector curioso, ávido de referencias culturales que no tenía por qué conocer.

De entre todas las referencias intertextuales, ya comentadas en el apartado anterior, destacan aquellas que aparecen citadas, mencionadas o aludidas explícita o implícitamente en, al menos, dos novelas.

Las recurrencias intertextuales más evidentes en la narrativa de Gopegui señalan la obra poética de tres autores: César Vallejo, Luis Cernuda y Leopoldo María Panero. En el caso de Luis Cernuda parece tratarse de una impugnación porque se citan sus versos para rechazar tanto el contenido como la estética que transmiten en (LEM, 30) y en (LR, 33).

En cambio, Vallejo y Panero son autores que aparecen en los paratextos de varias novelas; pero también son citados explícita o implícitamente en el discurso narrativo. Con ello, la autora señala la adhesión a una posición estética y vital absolutamente carismática que se caracteriza por el compromiso ideológico —en el caso de Vallejo— y el rechazo a lo comercial y lo convencional —en el caso de Panero.

El epígrafe de César Vallejo en LFA —comentado ampliamente en el análisis de la novela— se recupera en dos ocasiones en EPB. En la primera, se repiten literalmente los versos citados en LFA, (EPB, 131). En la segunda, la Asamblea desarrolla la idea contenida en los versos de Vallejo, al afirmar: “Diré que los seres individuales acuden a los seres colectivos cuando quieren madurar sin pudrirse, cuando quieren hacer algo y el intervalo de una vida no es suficiente en tiempo o en espacio” (EPB, 290).

También se citan versos de Vallejo en LR (pág. 32) y en QDNC (pág. 67). En el primer caso, Edmundo le recita el poema “Heces” a Jimena para seducirla. En el segundo caso, el verso se inserta implícitamente en el discurso narrativo del narrador. Con ello, se demuestra la importancia del poeta peruano en la obra gopeguiana.

La obra de Panero aparece en el paratexto de LR y DSP, de manera que también se subraya así su relevancia para la autora. A diferencia del caso de Vallejo, no se cita el mismo poema. En LR el epígrafe contiene un verso de “A mi madre (reivindicación de una hermosura)”, mientras que DSP es un título que reelabora el título del poema “Deseo de ser piel roja”. La presencia del poeta en la obra narrativa de Gopegui se advierte ya en la primera novela, cuando Prim cita un verso de “Pavane pour un enfant defunt” (LEM, 165).

El resto de citas literarias recurrentes no son tan explícitas. Es el caso de la mención a *El Gatopardo*, la conocida novela de Lampedusa. En TC, da nombre al bar en el que Simón habla con Sandra sobre Fátima. En LCA, Marta la menciona como argumento para criticar la película que han visto con sus amigos. En la misma novela, la censura de conductas interesadas y egoístas vuelve a remitir implícitamente a la famosa cita de Lampedusa:

Alberto, el mundo nos parece bien, esa es la cuestión. Este asco de mundo lleno de reyezuelos ensoberbecidos, injusto, desigual, nos parece bien. Actuamos según sus reglas procurando que nos favorezcan, que nos toque una parcela de cielo a cambio de un trozo de infierno para unos cuantos. (...) Por eso nada cambia. (LCA, 256-257).

La dificultad que implica cambiar el mundo es un pretexto para la inacción que la novela popularizó: “todo tiene que cambiar, para que nada cambie”.

Otra novela mencionada implícita y explícitamente es *El Maestro y Margarita* de Bulgakov. La referencia al “mayor defecto” que se cita en *Acceso no autorizado*, reaparece en *El comité de la noche*: “— ¿Qué haces con el arrepentimiento?/ Me duele la pregunta.

Respiro y me levanto en busca de papel de cocina que haga las veces de servilleta. ¿Por qué quiere lo peor de mí?” (ECN, 112).

Aquello de lo que uno se arrepiente es lo que pretende esconder, es su “mayor defecto”, las debilidades que uno es incapaz de asumir. La referencia “pedir a alguien uno de sus errores” (TC, 52) es similar a “pedir el mayor defecto” (ANA, 132) y tiene como referente *El maestro y Margarita*.

En LCA, Ainhoa llega a pensar que hubiera deseado que Carlos se hubiera equivocado: “le pesaba haberse quedado esperando a Carlos, esperando, Dios santo, una equivocación” (LCA, 263). Si Carlos se hubiera “equivocado” y no hubiera podido devolver el préstamo, hubiera sido un héroe romántico, íntegro, al que el sistema no habría podido doblegar. Pero Carlos no se “equivoca”, consigue devolver el préstamo, porque acaba aceptando el sistema, doblegándose ante él. Y así pierde esa aura romántica que enamora a Ainhoa.

Aparece también la referencia implícita a un cuento de Primo Levi. El deseo de Hull por Laura que este justifica como el afán de “haber vivido algo en vez de haberme dejado vivir” (LFA, 37), se parece a la necesidad de ponerse a prueba a la que se refiere Primo Levi en “Carne de oso” y que se menciona en ECN en estos términos:

Recuerda haber pensado en algo que había escrito Primo Levi sobre la importancia no necesariamente de ser fuerte sino de sentirse fuerte para medirse a sí mismo una vez, y haberse dicho que había llegado su momento, el oso que a cada uno nos aguarda. (ECN, 103).

Para Hull enamorarse es asumir riesgos, “hablo de apostar y a lo mejor arruinarse en vez de seguir administrando un sueldo mediocre toda la vida” (LFA, 37), para lograr vivir la vida con intensidad, como los protagonistas del cuento de Levi.

Por último, dos canciones aparecen citadas en más de una novela. Ambas tienen en común que ilustran motivos temáticos recurrentes: el deseo erótico como revulsivo para cuestionarse la identidad y el deseo de ocultarse ante la sociedad como forma de protección.

Así, al ser correspondido por Brezo, Prim siente desconcierto, inseguridad y temor: “¿Qué iba a hacer ahora con ella? ¿Cómo iba a comportarme cada día?” (LEM, 20) prosigue en: “¿Brezo, qué voy a hacer contigo (...)?” (LEM, 160). Son interrogaciones retóricas que

nos recuerdan a los versos de la canción de Silvio Rodríguez: “¿Qué hago ahora?”. La cita de la canción es explícita en LFA, cuando Laura Bahía muestra su vulnerabilidad al haberse enamorado de su enemigo: “¿Dónde pongo lo hallado en las calles, los libros, las noches, los rostros en que te he buscado?” (LFA, 136).

La cita explícita de la canción de The Alan Parsons Project, “Don’t let it show”, aparece tanto en LCA (90) como en QDNC (68), en relación al tema del secreto como forma de preservar la identidad y también el proyecto personal.

A la reiteración de referencias intertextuales se suman las que podemos denominar referencias intratextuales: alusiones dentro del discurso narrativo a títulos o personajes que reaparecen en novelas posteriores. El primer caso significativo es el título de *El lado frío de la almohada*, imagen que procede de un texto de Cocteau que se cita por primera vez en TC: “Ana esperaba moviendo de un lado a otro la cabeza como buscando, según su imagen, el lado frío de la almohada” (TC, 103).

4.2.5. El género como recurso narrativo.

Tal como ya se ha enunciado, en este apartado partimos de la noción de Genette de “architexto” que aproximadamente se corresponde con la de género. Obviamente, este estudio no es lugar en el que pueda darse cuenta de la problemática acerca de los géneros literarios. Por eso, utilizaremos algunas de las nociones ya consensuadas por la tradición de los críticos españoles. De entrada, consideramos útil para nuestros fines la sencilla diferencia que Antonio García Berrio y Javier Huerta Calvo (2009) proponen de aplicación al género novelesco. Distinguen entre modalidades formales y temáticas, de modo que surge el siguiente esquema taxonómico (García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier; 2009, pág. 171) en el que clasificar las novelas estudiadas:

MODALIDADES FORMALES	autobiográfica	LR, DSP, (ECN), (LFA)
	dialogada	TC, (LCA), (ECN),
	epistolar	(LFA), EPB, (DSP), QDNC
	lírica	LEM, (LFA)
MODALIDADES TEMÁTICAS	picaresca	(LR)
	realista	LCA, (TC), (DSP), (EPB), (LR), (ANA), (ECN), (QDNC)
	de aprendizaje	DSP

	histórica	——
	social	LR, EPB, ANA, ECN,
	metanovela	LEM
	ciencia-ficción	QDNC

Si atendemos a dicha clasificación, lo más evidente es la dificultad de encaje de las novelas de Gopegui en una sola modalidad formal. Si algo caracteriza al estilo de la autora es, precisamente, la mezcla de discursos, su tendencia a la polifonía. Por otra parte, resulta muy discutible la consideración de metanovela dentro de la modalidad temática, dado que se trata de un caso extremo de metaficción que afecta básicamente a la forma. De hecho, lo metaficcional es el rasgo más sobresaliente de la novela posmoderna y, tal como hemos visto, es una característica presente en casi todas las novelas de la autora. Sin embargo, podemos aplicar el esquema de García Berrio y Huertas (2009), con las reservas que acabamos de enunciar, para tratar de caracterizar los géneros narrativos a los que se podrían adscribir las novelas estudiadas puesto que se percibirá mejor la dificultad de clasificación.

La novela lírica se caracteriza, según Darío Villanueva, por cuatro rasgos fundamentales: el autobiografismo, el fragmentarismo, el tratamiento del tiempo y el papel del lector como cocreador. Según esta caracterización, es evidente que LEM es una novela lírica ya que tanto el fragmentarismo como el reclamo de un lector activo son exigencias de la metanovela. Por otra parte, también observamos en ella el autobiografismo propio de un personaje cuya conciencia “percibe y recrea esa realidad que lo rodea” (Lozano Marco). Además, la evocación de los hechos que implica “la adopción de una actitud retrospectiva en la que desde un presente estático y contemplativo se rememora” (Íbid.) es palmaria en este caso.

Si aplicáramos estas características al resto de novelas, pese al indudable efecto lírico presente en el estilo, no sería tan obvia la adscripción a un género narrativo como el que acabamos de enunciar. Es posible considerar el nivel diegético constituido por las cartas de Laura Bahía un relato lírico inscrito en la novela con una función no solo metadiegetica, ya que proporciona el punto de vista de la protagonista de la historia narrada. No obstante, el relato de Laura Bahía funciona por sí mismo debido, precisamente, a su adscripción architextual al género de la novela lírica. Es posible leer sus cartas al margen de la historia

principal como el relato de un desengaño amoroso que incluye reflexiones sobre la literatura y el sentido de la vida, similar en cierto sentido a LEM, aunque retóricamente más denso.

Lo epistolar forma parte de la estructura diegética de varias novelas: EPB, DSP y QDNC. La estructura de contrapunto de EPB se construye a partir de secuencias narrativas en forma de falsas cartas que se dirigen los personajes y que incluyen unas circulares o “comunicados” de la Asamblea. En el caso de DSP, la narradora escribe su historia, autobiográfica, en una larga carta que dirige a su amante. Y QDNC se compone de una larga narración que es una carta de solicitud de empleo junto al informe que la valora.

En otras novelas aparecen cartas que reproducen puntos de vista y fragmentos del relato que no forman parte de la historia narrada, sino de su argumento. Son las novelas que lee Sandra en TC, el largo informe que envía por *mail* Uno a Carla y reproduce el escritor en ECN e incluso las conversaciones entre la vicepresidenta y el abogado que, aunque sean conversaciones en tiempo real, no dejan de pertenecer a la modalidad escrita por tratarse de un chat.

Naturalmente, lo autobiográfico prevalece en una novela como LR o en DSP, donde los narradores cuentan su historia, mientras que lo dialógico forma parte de la modalidad discursiva que prevalece en todas las novelas. Sin ser novelas dialógicas, es indudable que podríamos considerarlas polifónicas.

En cuanto a lo temático, como ya se ha dicho, la propuesta de García Berrio y Huerta Calvo nos resulta claramente insuficiente. Hay un consenso amplio en cuanto a la caracterización de LEM como metanovela. Sería posible hallar rasgos de novela picaresca en la trayectoria de Edmundo, aunque LR no es una novela picaresca. También podríamos hallar rasgos de la novela de aprendizaje en DSP, aunque no cumpla con todas las condiciones que suelen requerirse. Y, en cierto sentido, el planteamiento narrativo de QDNC es propio de la ciencia ficción porque se trata de una carta dirigida a una Inteligencia Artificial que aún no existe.

Pese a todo, es fácil advertir las limitaciones de este planteamiento, ya que todas las novelas de Gopegui pueden considerarse “sociales” y “realistas” dependiendo de lo que entendamos por novela social o novela realista. No en vano, hemos anticipado en los

apartados introductorios que las novelas estudiadas podrían incluirse en una nueva forma de la novela social: el realismo crítico.

Es significativo que en esta clasificación no aparezca ninguno de los géneros narrativos usualmente considerados dentro de la llamada novela de consumo. Dado que muchas de las novelas aquí estudiadas pueden adscribirse a la novela de espías, consignamos aquí una definición reciente sobre el género:

Otra variación de la novela detectivesca es la novela de espías. En esta variante juegan un papel central la política y la historia. También tienen rasgos de menipea, pues no renuncian a anunciar acontecimientos futuros, que son temidos por la opinión pública. (...) estas novelas pretenden la revelación de grandes secretos políticos y de exposición de organizaciones secretas (CIA, KGB, MI6). John Le Carré y Graham Green han trabajado en esta línea combinando elementos reales con versiones verosímiles de la aventura política. (Beltrán Almería, 2021, pág. 321).

Teniendo en cuenta esta definición, la novela de espías es LFA, sin embargo, otras muchas participan de algunos de estos rasgos. En LR aparece una organización que se basa en el chantaje, ocultamiento y revelación de secretos de personas con poder político y económico. En ANA, el protagonista crea una pequeña organización secreta a partir de unos amigos hacktivistas que apoyará a una vicepresidenta del gobierno que desea la creación de una banca pública. En ECN la historia versa sobre cómo una organización activista consigue parar unas poderosas multinacionales farmacéuticas que están a punto de conseguir una legislación que favorece sus intereses.

Al incluir la imprescindible referencia a la novela popular moderna como género en el que pueden inscribirse al menos cuatro de las diez novelas estudiadas, no se concluye con la heterogeneidad architextual que hemos observado. No solo es posible apreciar la adscripción tanto a la novela literaria como a la novela de consumo, la complejidad formal presente a través del gusto por la metaficción, la intención crítica mediante una representación de la realidad que la aproxima a la novela social...desde la perspectiva del género textual sobresale la adscripción a géneros no narrativos e incluso no literarios.

En las primeras novelas hallamos fragmentos no narrativos que se inscriben dentro de las convenciones del propio género. Así, los fragmentos teatrales que reproducen escenas dramáticas en TC o el pequeño ensayo de Irene Arce en LR, se integran en las novelas de un

modo canónico, puesto que forma parte del carácter híbrido del propio género. En cambio, las cartas al director de LFA, las circulares de la Asamblea (EPB), los tres documentos que una “organización” (ECN) decide “activar” —es decir, difundir por internet— o la carta de solicitud de empleo junto con su informe de cribaje (QDNC), son tipos de texto no literarios, que pertenecen a un ámbito comunicativo distinto, más cotidiano, completamente alejado de “lo literario”.

4.2.6. Poética en el paratexto.

Tal como ya se especificó previamente a los análisis, tendremos en cuenta el paratexto dentro de las relaciones pragmáticas que Genette denomina transtextuales. En el paratexto, según Genette, es posible incluir título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, notas al margen, notas a pie de página, finales, epígrafes, ilustraciones, fajas, sobrecubierta... En nuestros análisis hemos reseñado los siguientes elementos: títulos, dedicatorias, epígrafes, prólogos y epílogos, índices, apéndice, agradecimientos, contraportadas y portadas.

Los paratextos más relevantes en la narrativa de Gopegui son los títulos, las dedicatorias y los exergos o epígrafes dado que casi todas las novelas los contienen y se trata de elementos que se relacionan con la intención o el tema principal de las novelas. El resto de los elementos paratextuales observados no aparecen con la misma frecuencia, ni tienen la misma importancia. Los epílogos y los índices no son frecuentes y solo una novela contiene un prólogo y otra, una lista bibliográfica. Por otra parte, no es posible certificar la autoría del texto completo que aparece en las contraportadas de la novela y los agradecimientos son, básicamente, testimonio de relaciones afectivas.

Obviamente, el título de una obra puede ser muy relevante porque puede condensar un tema o sugerirlo. Puede funcionar como diría J.C. Mainer (*La escritura desatada. El mundo de las novelas*, 2000), como un “señuelo enderezado a su lector” (pág. 240), o proclamar una sencillez que subraya la importancia del personaje, del cronotopo, de un aspecto del argumento... En las novelas de Gopegui, los títulos, generalmente breves, son sintagmas nominales que enfatizan alguno de los aspectos temáticos relevantes contenidos en las novelas.

El rasgo general compartido por todas las novelas estudiadas es que todos los títulos proceden del discurso narrativo o de alguno de los elementos paratextuales, es decir, el título no es solo un paratexto, sino que se incluye como enunciado en la misma novela.

Cuando los títulos se incluyen implícitamente en la narración o se explicitan en algún otro elemento paratextual, se está enfatizando la importancia de la intertextualidad como recurso ya que se evidencia desde un título que remite a otro texto. Sucede en más de la mitad de las novelas: LEM, LCA, LFA, DSP, ECN y QDNC.

En *La escala de los mapas*, la escala es una metáfora fundamental de la novela, ya que señala su estructura metaficcional. Cuando Prim afirma: “cambié de escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado” (LEM, 229) está declarando su condición existencial: es el personaje de la novela que narra. El título subraya la importancia de la escala que se revela al final.

En el caso de *La conquista del aire*, la alusión al aire “que tenían para respirar” aparece en la contraportada, no en la narración o en algún otro paratexto¹⁹⁰. El aire es invisible y solo advertimos su necesidad cuando nos falta, como les ocurre a los protagonistas de la novela con el dinero. Solo reconocen la existencia de vivir inmersos en el capitalismo, cuando su cómoda existencia de clase media se ve amenazada.

El título de *El lado frío de la almohada* es una imagen que procede de Cocteau y que la narradora desarrolla como metáfora cuando afirma: “En el lado frío de la almohada están los muertos (...). Porque los muertos son lo que no hicieron” (LFA, 38). En la novela, los muertos son los actos no realizados, las posibilidades que no llegan a materializarse.

En *Deseo de ser punk* el título es una variación del exergo que encabeza la novela, un verso de Leopoldo María Panero: “Deseo de ser piel roja”. El deseo de subversión de Martina se identifica con lo punk, una estética y un código probablemente tan extintos como necesarios, como el personaje de “Sitting Bull” homenajeado en el poema de Panero del que procede el verso del epígrafe.

¹⁹⁰ Es significativo que la ilustración que la autora pidió para la portada tuviera el mismo título que el libro. De este modo hubiera habido un señalamiento implícito. La imagen elegida, pero descartada por la editorial, representaba a dos personajes hablando. En el enlace se muestra: <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/cq94EL>

En el caso de *El comité de la noche*, el sintagma procede de un verso de Olga Novo que se incluye como exergo al inicio de la novela, pero también aparece como denominación del grupo de los protagonistas: “La organización, el comité de la noche, hoy os he llamado el sóviet no supremo” (ECN, 226).

También sucede con *Quédate este día y esta noche conmigo*, verso de Walt Whitman utilizado como epígrafe al inicio de la novela y enunciado dramáticamente por uno de los protagonistas (QDNC, 168).

En otros casos, los títulos se explicitan y aclaran en algún momento de la narración: “tocarnos la cara” (TC, 198), “lo real” (LR, 372), “el padre de Blancanieves” (EPB, 54) y “acceso no autorizado” (ANA, 25). En todos estos casos, narradores o personajes incluyen una glosa del sintagma, que permite relacionar el título con el contenido de la novela.

El gesto de tocar la cara en TC implica la necesidad de reconocer el rostro del otro, su auténtica imagen y no la que muestra ante los demás. Algo que subyace en ese proyecto pseudolacanianiano que es el Probador.

La distinción entre realidad y lo real explicaría el ateísmo de Edmundo en LR, alguien que carece de la fe necesaria para creerse el sistema socioeconómico en el que vivimos como el único posible: “Lo real de hoy, que nuestra vida sea nuestro medio de vida (...) es bastante más pequeño que el hecho de que existan cordilleras, uvas, caballos, personas” (LR, 372).

La figura del padre de Blancanieves remite al personaje que podría haber evitado la injusticia y cuya inhibición frente a la misma lo convierte en culpable. Del mismo modo, el personaje de Enrique representa a esa clase media que evita el compromiso por comodidad y negación de la realidad que les rodea.

El acceso no autorizado al sistema implica infiltrarse con el propósito de socavarlo, y la acción subversiva está plenamente justificada ya que el sistema se identifica con un orden social injusto basado en la desigualdad. El hacker, la Flecha, que se introduce en el ordenador, sistema informático, de la vicepresidenta, solo lo hace para convencerla de la necesidad de legislar a favor del bien común.

Todas las novelas, sin excepción, contienen una dedicatoria. De este modo, la autora rinde homenaje a personas queridas o admiradas, ambas cosas casi siempre. La lista incluye

a familiares muy próximos, maestros y mentores, amigos y amigas, como un modo de reconocimiento público y personal muy especial. Además, en las cuatro últimas novelas — DSP, ANA, ECN y QDNC— se expresan agradecimientos diversos a un grupo reducido de personas por una colaboración más concreta como la de compartir conocimientos — musicales, informáticos—, sugerencias de lectura o de escritura, o, sencillamente por su ayuda material en el cuidado de su padre.¹⁹¹ La lista de estas personas se enumera por extenso sobre todo en la última novela.

La importancia de dedicatorias y agradecimientos está en coherencia con la idea de que las personas son “un sistema de relaciones” (QDNC, 84) y, por tanto, el resultado de su trabajo también es fruto de la aportación o colaboración deliberada o inconsciente de las personas que rodean a esa figura autorial, responsable del texto.

En cuanto a los epígrafes o exergos cabe remarcar que solo dos novelas no los contienen: TC y LCA. En LEM el epígrafe no se incluye al inicio, sino a mitad de la novela, con lo que el sentido de su inclusión se pierde un poco ya que no anuncia un tema, sino que subraya la metáfora del hueco.

Tal como ya se ha comentado, algunas de las novelas — DSP, ECN y QDNC— contienen al menos una cita o epígrafe que señalan o explican el título de la novela. Sin embargo, lo habitual es que aparezcan un par de epígrafes con ideas que desarrollan alguna de las reflexiones que aparecen en el discurso narrativo.

El epígrafe de Vallejo que antecede LFA subraya la importancia de lo colectivo en la configuración de la identidad. De este modo se justifica la drástica determinación de la protagonista que no se siente solo un individuo, sino parte de una colectividad.

Los dos epígrafes que aparecen en EPB contraponen fuentes — literaria-no literaria, culta-popular— que aluden a la interpretación de los signos, o sea, a la lectura de la realidad. Esa realidad de la desigualdad que Enrique se niega a ver y Manuela descubre súbitamente a través del repartidor.

¹⁹¹ En DSP el agradecimiento a Roman G. Alberte aparece en la pág. 8. En el resto, aparecen incluidas al final de las novelas.

El epígrafe de Adrienne Rich supone la elección de una figura feminista y la reivindicación de su discurso en ANA.

Aparte del verso de Olga Novo, el otro epígrafe de ECN es una noticia que señala el asunto dirimido en el argumento: el pago de las donaciones de sangre que una multinacional farmacéutica planteó ya en 2012. El texto real propone un fondo histórico sobre la ficción que desarrolla la novela.

También en QDNC, aparte del verso de Whitman, aparece una cita de un texto científico donde se alude a la capacidad limitada del lenguaje para describir la realidad. Las limitaciones del lenguaje ilustran las limitaciones del entendimiento del ser humano tal como se concibe en la actualidad, frente a las posibilidades que proyecta una inteligencia artificial como la que se intuye en la novela.

En algún caso no es fácil relacionar el epígrafe con su contenido. El verso de Panero que aparece como exergo en LR —“y dicen que llueve por nosotros y que la nieve es nuestra”— resulta un tanto enigmático porque el agua no es una metáfora explorada en esta novela¹⁹², aunque sí en TC, por ejemplo. Al pertenecer a un poema titulado “A mi madre”, puede interpretarse como otra dedicatoria, menos obvia.

Cabe también remarcar que en LFA aparece un breve epígrafe que no procede de un texto ajeno y que funciona como brevísimo prólogo o advertencia de lo narrado:

Esta es una obra de ficción y no un fragmento de la Historia, con mayúscula, aunque sí pertenezca a la historia de lo que los hombres y mujeres hacen, conocen, imaginan, procuran. (LFA, 11).

Funciona como antítesis del manido “basado en hechos reales”. Tal vez, “narrado como hechos ficticios” resultara un tanto irónico, pero bastante veraz. En todo caso, es un paratexto admonitorio que debe tenerse en cuenta, como una instrucción de uso de un dispositivo.

La misma utilidad tiene el índice que aparece en EPB, cuya especial disposición tipográfica favorece una lectura fragmentaria de un texto construido con la técnica de

¹⁹² En cambio, sí es una metáfora relevante la gota de lluvia en TC. Podría considerarse una referencia intratextual como las que se comentarán en el apartado dedicado al estilo.

contrapunto donde las secuencias narrativas siguen cuatro hilos conductores: el cuaderno de Manuela, el intercambio de cartas entre personajes, los comunicados de la Asamblea y el relato de un narrador externo. En cambio, la aparición de índices en LCA y DSP no resulta formalmente tan relevante.

En tres casos aparece un paratexto singular y significativo: el postfacio de la edición conmemorativa de LEM, el prólogo de LCA y el apéndice bibliográfico de ECN. Más que en ningún otro paratexto los dos primeros incluyen reflexiones imprescindibles de la autora sobre su poética, por lo que en el apartado dedicado al tema se analizarán con más detenimiento.

En el caso de la relación bibliográfica que se incluye al final de ECN, se justifica internamente como un anexo propio de documentos no literarios, como los que supuestamente conforman la novela. Es habitual que un ensayo incluya una bibliografía de fuentes consultadas. Si ECN se presenta como una suma de tres documentos que una “organización” ha decidido difundir, la inclusión final de la “bibliografía” utilizada resulta del todo apropiada y no entra en contradicción con la inserción de recursos intertextuales que, como se ha visto, es uno de los procedimientos habituales en la narrativa de la autora.

En cuanto a los epílogos que hemos señalado en LCA, LR, ANA, ECN y QDNC formarían parte de lo que Marco Kunz (1997) denomina “epílogo intraficcional”, que “es inseparable del conjunto de la obra y en el que la instancia de enunciación pertenece a la novela” (Kunz, 1997, pág. 64)¹⁹³. En estas novelas aparecen características propias del epílogo, según la propuesta de Kunz¹⁹⁴: recapitulación en LCA, ampliación temporal en ANA y ampliación filosófica en ECN.

En el caso de LR, podemos reconocer la característica que Kunz denomina quintaesencia, como formulación de una idea central o moraleja, cuando Edmundo sentencia acerca de sí mismo: “Yo ahora soy un cínico [antes] yo era un hombre no libre” (LR, 386). O como sucede también en QDCN donde la frase final tiene la fuerza de un epigrama: “deja

¹⁹³ La cita se ha utilizado también en el apartado dedicado al epílogo en LCA.

¹⁹⁴ Kunz enumera seis características entre los “recursos epilógicos”: distancia temporal, retrospectión (recapitulación o resumen), vista hacia el futuro, quintaesencia (moraleja, sentencia o epigrama, formulación de una idea central), ampliación temporal y ampliación filosófica o metafísica. (Kunz, 1997, págs. 137-138)

que piensen que en este día en que os cruzáis en el tiempo, desprendidos del yo por un instante, son tu libertad y la suya las que os unen como a robots que saben por qué viven” (QDCN, 184).

Contraportadas y portadas son paratextos cuyo resultado final no es responsabilidad de la autora, puesto que son las editoriales las que deciden su configuración. Sin embargo, es cierto que la escritora ha podido contribuir tanto en la redacción de los textos de las contraportadas como en la elección de las ilustraciones de las portadas. Así lo confirma en sus respuestas a unas cuestiones que se recogen al final del anexo¹⁹⁵.

En las contraportadas comentadas en los análisis, aparecen algunos de los motivos contenidos en las novelas que pueden servir de guía al lector y que rebasan el propósito habitual de estos paratextos. Por ejemplo, la mención a las “gotas de lluvia” en TC, al aire en LCA, a la “novela de uso” en LR son alusiones a conceptos desarrollados en el texto o a reflexiones de la autora publicadas en artículos en los que desarrolla su poética.

En el caso de las ilustraciones que se incluyen en las portadas¹⁹⁶, solo declara haber elegido las de LEM, TC, LR, LFA, EPB y DSP. En el caso de ANA eligió entre varias opciones de la editorial, en ECN sí eligió una ilustración que fue aceptada y en QDNC eligió autora y fragmento que se acabó de diseñar en la editorial. Para LCA propuso un cuadro de Roger De La Fresnaye titulado, precisamente, “La conquête de l’air”, pero no fue aceptado. Aún y así, la autora avisa, al respecto: “No me planteo la portada como un paratexto, aunque lo sea, sí trato de evitar que lo escogido pueda distorsionar la percepción de lo que he querido contar”.

Teniendo en cuenta que la propia autora relativiza la elección de las imágenes elegidas, solo cabe resaltar la importancia de estos paratextos —contraportadas y portadas—

¹⁹⁵ La respuesta sobre las contraportadas se formuló en un cuestionario enviado en 2012 y sobre el cual se ha ratificado en 2021: “Ochenta por cien autor, veinte por cien editor, más o menos. Cumple la misma función que en cualquier otro autor, dar a conocer la novela a quien se acerca al libro, no obstante, procuro dar alguna indicación más, que no sean meros textos comerciales sino que también puedan sacar las novelas de las pautas generales en que se las suele leer, y sugerir algunas de las pautas de lectura que me gustaría generar” (Vid. anexo, cuestionario a Gopegui 2021).

¹⁹⁶ (Vid. anexo, cuestionario a Gopegui 2021).

con relación al título de *La conquista del aire* por ser el único rechazado por una editorial y que contenía una referencia implícita al mismo, como ya se ha comentado.

4.3. Estilo: singularidad de las formas en el discurso novelesco.

En este apartado detectamos patrones recurrentes que pueden entenderse en conjunto como rasgo singularizante de un estilo, dado que, según Dámaso Alonso (1971) el estilo es expresión individual de un creador: “todo lo que individualiza a un ente literario, a una obra, a una época, a una literatura” (1971, pág. 482).

Los rasgos o fenómenos que distinguen la singularidad creadora de la novelista y que revelan una visión del mundo personal son perceptibles en la elección de temas y estrategias narrativas que se han comentado en los apartados anteriores. Sin embargo, tanto los temas como los procedimientos narrativos empleados forman parte también del repertorio de contenidos y formas que se le ofrece a cualquier autor en su época. Al fin y al cabo, como observó Amado Alonso (1969): “toda creación artística resulta de la conjunción de lo individual y libre con lo social y dado” (Alonso A. , 1969, pág. 84).

A juicio de García Berrio y Hernández Fernández (2008), el método estilístico se basa en una estructura de rasgos y fenómenos estilísticos que denominan “estilemas” y que pueden considerarse aisladamente según “redes de recurrencia” o en sus interrelaciones como “redes de isotopía” (García Berrio & Hernández Fernández, 2008, pág. 75). Es decir, los estilemas pueden analizarse en sus relaciones sintagmáticas —horizontalmente, con otros elementos del mismo nivel— o en sus relaciones paradigmáticas —verticalmente, con elementos de distintos niveles.

Así pues, distinguiremos entre patrones recurrentes o sintagmáticos y patrones isotópicos o paradigmáticos. Los patrones recurrentes, propios de un nivel, los identificamos en la caracterización y evolución de personajes arquetípicos y en la reiteración de situaciones argumentales. Los patrones isotópicos, que afectan al menos a dos niveles, los identificamos con el lirismo y lo dialógico, ya que se entiende que el lirismo y el dialogismo implican tanto el nivel microestructural de la lengua literaria (y sus procedimientos retóricos) como el nivel superestructural del género literario (y las finalidades asignadas convencionalmente según el contexto comunicativo).

Los patrones isotópicos que comentaré atenderán a aspectos de la enunciación discursiva que podríamos considerar subjetiva. En el caso del lirismo por tratarse de un género distinto al narrativo. En cuanto a lo dialógico, aun siendo un rasgo propio de lo novelesco (lo que Bajtin entiende por polifonía), nos fijaremos en los casos de diálogos que podemos filiar con el género didáctico-ensayístico. Y, por último, dedicaremos un epígrafe íntegro a lo aforístico, por considerar que el aforismo es un género que combina tanto el lirismo como lo ensayístico.

4.3.1. Patrones temáticos o argumentales recurrentes.

En este apartado observaremos elementos concretos que se repiten en distintas novelas y que sirven a un mismo propósito procedimental o temático o incluso revelan una evolución en el tratamiento de una situación similar.

Ya se comentó en el apartado dedicado a los personajes, cómo el sacrificio heroico propicia un arquetipo de personaje gopeguiano. Sin embargo, no solo es posible hallar rasgos generales que acuñan un tipo recurrente. También hay personajes cuyo perfil se prolonga más allá de la novela en la que aparecen, de manera que la analogía entre personajes de distintas novelas permite observar una evolución en la caracterización de algunas figuras.

El retrato de Manuel Soto en LCA, personaje secundario que tiene una aventura fugaz con la protagonista, Marta Timoner, anticipa al protagonista de LR:

Vio a Manuel sentado al fondo del café. Observaba las demás mesas con indiferencia, como un agente secreto. Cuando estaban en quinto, en la facultada corrió el rumor de que el CESID había contactado con Manuel. Ella nunca lo creyó. En cambio sí le parecía posible que Manuel hubiera conseguido propagar el rumor acudiendo a cuatro o cinco fuentes distintas y cruzando informaciones elaboradas a tenor de una operación de imagen. Podía haberlo hecho como un juego o también, había pensado Marta entonces, para llamar su atención, pues los dos estaban probando a seducirse cuando la aparición simultánea de una periodista rubia y de un profesor de teoría económica acabó con el mutuo interés. Ahora miraba a Manuel Soto y se decía que, después de diez años, Manuel había terminado por trabajar en el servicio de información de sí mismo en calidad de agente doble, un topo a las órdenes de la televisión privada y de su conciencia. Marta se preguntaba qué hacía Manuel con eso, con su conciencia, con su modo de ser reacio a las mistificaciones. Porque el método de los profesionales en ascenso consistía en distorsionar su propia figura, mientras que Manuel Soto todas las mañanas debía recibir informes, pruebas y documentos enviados por él mismo en donde haría constar que

Manuel Soto no era ese individuo aún en gestación, cauto e independiente que tantos asalariados del intelecto creían ser. (LCA, 126).

La caracterización de Manuel como una especie de “agente doble” que trabaja para sí mismo, capaz de hacer circular rumores cuya difusión puede favorecerle, es un claro antecedente de Edmundo en LR.

Sin embargo, Manuel practica “una suerte de ateísmo sentimental” (LCA, 265) y se jacta de vivir “en prosa” (LCA, 266), presume ante Marta de un cinismo que es la razón de su éxito. Esa es la diferencia fundamental entre Manuel y Edmundo: Manuel es un cínico y Edmundo, un infiltrado. El protagonista de LR no finge una ideología que no comparte, tan solo sigue las normas implícitas del sistema.

Edmundo no cree en el sistema —es un “ateo del bien” (LR, 13)—, pero no se opone abiertamente a él, por eso, como un agente doble, puede pasar desapercibido. Pero no es solo un desclasado con la pretensión de medrar, puesto que en ningún momento llega a sentirse parte de ese grupo de privilegiados que ostentan el poder —y así se lo hace saber a Fernando, su antagonista. Su máxima aspiración es ser libre y por eso necesita dinero —“ser un rentista para que te dejen paz” (LR, 235)—, es decir, poder dejar de ser criado, sin llegar a ser amo, en un intento —tal vez baldío, como le reconoce al final a su amigo Enrique— de situarse fuera de la dinámica de las relaciones sociales en el capitalismo. Por eso, Edmundo niega que su historia haya sido la de un cínico:

— Yo ahora soy un cínico —dijo Edmundo—. Pero hubo un tiempo en que no lo fui. (...) El cínico (...) no distingue entre el mal y el bien, pero deja que el mal juegue a su favor, luego sí que distingue.

Empezaba a atardecer. Había una luz anaranjada en medio del cielo y el mar se había oscurecido.

— ¿Qué eras cuando no eras un cínico?

— Era un hombre no libre —dijo Edmundo—, alguien que sabía que nuestras contradicciones no son nuestras. Ahora todavía lo sé, pero me comporto como si lo hubiera olvidado. (LR, 386).

En esta conversación con su amigo Enrique, Edmundo admite que, al ser propietario de una finca, al ser un capitalista, su actitud acaba siendo la de un cínico, porque conoce las “contradicciones”, pero se comporta como si no las hubiera. En cambio, cree que en su vida anterior —la relatada en la novela— no tuvo ninguna alternativa, no pudo ser cínico, porque no tuvo libertad de elección. El sistema capitalista convierte en criado a quien solo tiene su

fuerza de trabajo, solo son libres quienes no se ven obligados a depender de su trabajo. Por eso, Irene Arce también lo describe como “un hombre no libre” (LR, 11).

El heredero de Manuel Soto no es Edmundo sino Eugenio, quien tiene “un rostro que chupa luz y no la entrega” (ECN, 135), el engreído cliente del escribiente de ECN. Alguien que al final de su vida siente la vanidad de que cuenten su historia, como si fuera ejemplar, sin admitir que se trata de un último acto de soberbia, es la continuación conclusiva del personaje de Manuel.

Manuel y Eugenio representan distintas edades del mismo personaje prototípico, el modelo de éxito social del capitalismo tardío, un personaje que se caracteriza por cualidades como el cinismo, la soberbia y el narcisismo. El resultado de una sociedad que fomenta el individualismo y el egoísmo.

La contrapartida de este personaje la constituye el activista concienciado, cuyo perfil aparece entre los miembros de la Asamblea de EPB. En este caso, percibimos distintas fases de un mismo carácter a través de la adolescente Martina de DSP, el joven hacker Crisma de ANA y las protagonistas de ECN, Alex y Carla.

Martina siente la misma desorientación vital y el mismo deseo de ubicación que Crisma, quien persigue un “sitio” y en su adolescencia leía historias de pieles rojas:

le llevaría su tiempo pero al final, pensaba, encontraría un sitio. Conocía su lentitud; en la adolescencia, cuando le dio por leer libros de pieles rojas, tuvo la seguridad de que los tótems no eran un invento de aquellas tribus: existían, cada persona caminaba con su búfalo, o su halcón o su bisonte invisible. (ANA, 268).

La referencia a los piel rojas remite al paratexto de DSP. El epígrafe que encabeza DSP es el verso de Panero, “deseo de ser piel roja”, que se transforma en título, *Deseo de ser punk*.

También se identifica Crisma con Martina en su reivindicación de la actitud. Cuando Crisma le cuenta al abogado que está dispuesto a luchar contra la organización que lo está extorsionando, declara: “Voy a conseguir algo que les obligue a dejarme en paz. Ya sé que me falta el aspecto. Incluso, supongo, la actitud. Pero a veces la actitud va por dentro, como la sangre” (ANA, 165). Martina ya había definido el coraje que requiere el compromiso como

la capacidad de “comerte los marrones (...) y por eso los adultos, todos los adultos, deberían tener actitud” (DSP, 161).

En ECN, las protagonistas mostrarán que esa actitud que Martina intuye como el coraje imprescindible para defender lo necesario, no puede darse individualmente, sino en unión con otras personas. Álex y Carla representan una alternativa antagónica al modelo social privilegiado por el capitalismo basado en el individualismo y la desigualdad, que genera privilegios para unos pocos.

La actitud de Martina y Crisma no puede ejercerse en solitario. Alex descubre que no basta con el coraje individual, que se requiere una conciencia colectiva:

¿Es posible mutar solo con proponérselo? La respuesta no puede ser sí pues entonces estaríamos diciendo que las cadenas solo dependen de nosotras mismas, estaríamos culpándonos de nuestras cadenas. (...) Por lo demás, se muta en compañía; se muta, también en un territorio. (ECN, 58-59).

El ejercicio de esa identidad colectiva pasa por una transformación “en compañía”. Por eso Álex señala que el compromiso solo puede darse “en común”:

Salvaje es el viento¹⁹⁷ y lo que en nosotros y nosotras se levanta es el dulce rugido de la inteligencia. La razón de que ahora se levante no es el enojo de esta época, ni la felicidad afiebrada que no puede decirse porque no puede ser. La razón, candil de nieve, es haber resuelto en común cumplir lo que acordamos. (ECN, 60).

La razón y la inteligencia sustentan el código que esgrimirán los personajes que, alcanzada la madurez, perseveran en la actitud. De hecho, esos piel rojas, que tanto admiran Martina y Crisma como símbolo de resistencia al opresor, se encarnan en Carla, quien se convierte para Elenka no en un indio, sino en todo un poblado:

Fue entonces cuando a Elenka le dio por decir que Carla era el poblado, que cuando la llamaba era como llamar a un poblado de esos que salían en las películas con tiendas y cabañas. Ya me gustaría ser un poblado, decía Carla. Y Elenka insistía en que Carla lo era, un poblado entero, el hechicero, las danzas, hombres y mujeres buceando buscando perlas. ¿Y tú...? Yo soy la arquera del poblado, he salido en busca de caza y me han pasado algunas aventuras. Pero

¹⁹⁷ La referencia intertextual a la conocida canción cantada por Nina Simone, que dio título a un álbum de 1966, “Wild is the wind”, enlaza con otra canción de la misma autora, citada explícitamente poco antes en la novela: «El único modo que tenemos de levantarnos es, de hecho, que quites tu pie de mi espalda, dice Nina Simone en “Revolución”» (ECN, 58).

tú haces señales de humo para que os encuentre. Me parece, respondía Carla riendo, que los buscadores de perlas y las señales de humo son de dos clases de poblados distintos. Qué va, decía Elenka, y así seguían hasta que terminaba el tiempo. (ECN, 86).

Elenka es la niña que Carla acaba salvando y por quien se unirá al comité de la noche. Se anticipa así quién acabará siendo Carla al final de novela, cuando su identidad individual se subsuma en la colectiva, resistiéndose al chantaje y a la amenaza. El “poblado” que Carla encarna es una comunidad indígena precolombina, que puede ser de piel roja, pero también caribeña, y, por eso, pueden hacer “señales de humo” y ser “buscadores de perlas”¹⁹⁸.

En cualquier caso, el poblado es un colectivo indio oprimido y explotado que debe luchar por su libertad, como hace Carla al participar en la lucha colectiva contra las multinacionales farmacéuticas. Por otra parte, Elenka, la arquera perdida que debe regresar al poblado, remite a la Flecha de ANA. La Flecha, el personaje colectivo cuyo correlato real es Anonymous, es un arma en manos de la arquera, la “guerrera” (ECN, 211) del poblado. La estrategia de la Flecha en ANA precede a la estrategia seguida por el comité de la noche en ECN.

La presencia de una organización secreta como la del comité es un ingrediente fundamental de la novela de espías, género recurrente en la narrativa gopeguiana, como se observó en el apartado anterior. Las referencias a organizaciones secretas aparecen ya en LCA cuando Carlos sueña con pertenecer a una para hacer compatibles sus ideas con su modo de vida:

Órdenes. Consignas en clave. Pertenecer a una organización y actuar. Él y Alberto. No ser dos supervivientes desorientados. No ser un profesor de español en Edimburgo y un pequeño empresario en crisis, sino dos miembros de un movimiento clandestino. La resistencia, un ejército en la sombra, la secreta organización revolucionaria de los hermanos internacionales. (...) militantes de una organización secreta, hombres comunes hasta que una

¹⁹⁸ Si “piel roja” es el modo despectivo de referirse a la población autóctona de América del Norte anterior a la colonización europea, los “buscadores de perlas” se refieren probablemente a los habitantes de la isla venezolana de Cubagua esclavizados por españoles a principios del siglo XVI. Se trata de una historia conocida y revelada tempranamente a través de la crónica de Fray Bartolomé de las Casas quien la describe como uno de los modos más crueles de explotación humana: “No hay vida infernal y desesperada en este siglo que se le pueda comparar” (Brevísima relación de la destrucción de las Indias, 2009, pág. 84).

mañana reciben una orden que obliga a interpretar su vida de otro modo. (LCA, 90).

Será Edmundo en LR quien desarrolle esta idea. Sus actos deben interpretarse “de otro modo” si se conoce a qué se dedica y cuál es el propósito. Sin embargo, la organización de Edmundo no deja de ser un proyecto personal que acaba desapareciendo cuando él renuncia a continuar.

De hecho, Edmundo, en *Lo real*, había llegado a pensar que los comités de empresa podían ser una forma de lucha: “fleclos sueltos de un idealismo juvenil le hacían pensar que en cada comité podía dormitar un submarino de guerra, un lobo con piel de cordero que atacaría la aldea cuando sonase la señal de alarma” (LR, 106). Pero Edmundo rechaza incorporarse en el comité de empresa porque: “Lo malo de un comité es que se le ve venir. Es lo contrario de una guerrilla. Cuando luchas a pecho descubierto sufres demasiadas pérdidas. Nuestra mejor baza es la sorpresa” (LR, 260).

La organización secreta reaparece con fuerza en *El comité de la noche*, donde la clandestinidad y la lucha de guerrillas se organiza en un pequeño grupo: el comité que Edmundo había intuido como posibilidad de lucha contra el sistema. Una ofensiva que se lleva a cabo a través de la difusión de historias ficticias o reales.

Edmundo basa su organización secreta en la difusión de rumores, casi siempre falsos. En cambio, las historias que acumula la Asamblea de EPB tratan de convertir la vivencia laboral en información privilegiada. En ECN se combinarán ambas modalidades. La organización en la que se integra el comité acumula información veraz a través del método ensayado por la Asamblea, pero el comité se compone de pocas personas que diseñan una estrategia específica, como hacía Edmundo con su pequeño grupo de aliados.

El poder de la narración, de la ficción, es universal y conocido. Martina inventa historias para justificar su presencia en ascensores de edificios de viviendas en los que entra sin otro propósito que subir y bajar: “—Hola, soy una amiga de Paula y me he dejado el móvil, ¿me puede abrir? Es que en casa de Paula parece que no oyen el telefonillo./ Coló a la primera. Otras veces, en cambio, tengo que inventarme más de tres historias” (DSP, 91).

La capacidad de subvertir los códigos es propia de la literatura y eso es lo que hace Martina constantemente. Convierte los espacios privados en públicos cuando los utiliza sin

violencia, con descaro, recurriendo a la imaginación. Si necesita un pretexto para justificar su presencia en el ascensor, basta con inventar una historia.

No es la única ocasión en la que se observa cómo los personajes actúan contra las convenciones de un modo imaginativo, rompiendo por completo las normas tácitas de ciertas situaciones formales. Son ocasiones en las que los protagonistas consiguen desconcertar a asistentes actuando como personajes de obras brechtianas. Es el caso del grito de Simón en TC, con el que interrumpe el acto de inauguración del N.I.T de Fátima. Se trata de una situación que aparece también en DSP, cuando Martina sabotea el discurso inane de una conferenciante cantando una canción punk, provocando la indignación de la oradora¹⁹⁹. La performance es recurrente en TC y DSP probablemente porque la primera tiene como asunto principal el teatro y la segunda a una protagonista con afán de rebelarse contra lo establecido.

Otra situación argumental recurrente es la del escritor que recibe un encargo. Los personajes que desempeñan esta función son Mateo Orellán en LFA y el escribiente de ECN. Entre ambos hay una diferencia evidente. El primero tiene nombre propio y es amigo de los protagonistas con lo que la historia que le cuentan los personajes se presenta como real. El segundo no tiene nombre propio y cuando la protagonista le cuenta su vida, esta ya ha fallecido, con lo que solo puede ser ficticia.

La distinta consideración sobre el estatus de ficción de la historia que escriben los personajes aparece reflejada en el paratexto. En LFA aparece una advertencia sobre el contenido ficticio de la novela —“Esta es una obra de ficción y no un fragmento de la Historia, con mayúscula” (LFA, 11)— y en el paratexto de ECN se inserta un exergo en sentido contrario, al incluir el titular de una noticia de Europa Press —“Una multinacional farmacéutica plantea pagar setenta euros semanales a los parados que donen sangre” (ECN, 9).

¹⁹⁹ No es la única obra de Gopegui donde se representa la ruptura con las convenciones formales de este tipo de actos públicos. En su única pieza teatral publicada, *El coloquio* (2005), el público asistente a una mesa redonda reclama a uno de los ponentes que conteste a sus preguntas, a pesar de que el moderador da por finalizado del acto. De hecho, las intervenciones de algunos de los asistentes consiguen convertir el debate formal —vertical— que es la mesa redonda, en un coloquio espontáneo —horizontal— donde los participantes se interpelan unos a otros.

Al escritor, con nombre y apellido, de LFA le pagan por escribir “libros de encargo” (LFA, 15) sobre distintos temas y de géneros distintos. Mateo Orellán es una figura autorial. Es un personaje convencional. En ECN el escribiente es un profesional mucho más precarizado porque se dedica a escribir las memorias de quien pueda pagárselas.

El escribiente es anónimo, no firma sus historias porque son las historias de otros. Por eso, con su historia inventada, el escribiente pretende devolver su importancia a los seres anónimos que protagonizan, o podrían protagonizar, las narraciones cuya épica sí merece ser contada. La ficción postulada en ECN proyecta una épica distinta, que evita la identificación emocional sin más. Carla no es solo la protagonista de una historia, es un personaje que habla con su creador. El recurso metaficcional, a modo brechtiano, debe impedir que el lector se identifique totalmente con la protagonista, tiene que pensar en ella como lo que es: alguien que podría existir o podría haber existido o, sencillamente, debería existir.

Otras situaciones recurrentes son más convencionales: el protagonista que dirige cartas a otros personajes —comentado en el apartado dedicado a los recursos metaficcionales— y los personajes cuya evolución se ve impulsada por un hecho traumático.

La metamorfosis súbita acaecida por una vivencia personal dolorosa es una situación argumental recurrente que enlaza con el tema del dolor y de la muerte. En LR, Edmundo, desolado por la muerte de su mujer, decide retirarse a Huelva y abandonar su organización clandestina. En DSP, la muerte del padre de Vera conduce a Martina a la búsqueda de un código que dé sentido a la vida. En QDNC, la enfermedad del padre de Mateo explica su ira contra un sistema, al que responsabiliza de las consecuencias que tendrá esa enfermedad para toda la familia se convierta en violencia terrorista.

Se observa cómo las metamorfosis dependen del punto de partida inicial de los protagonistas, de su situación previa. A Edmundo la ausencia de su esposa le priva del deseo de seguir luchando clandestinamente contra el sistema, pero es un personaje ya maduro que tal vez se haya cansado. En cambio, para los personajes más jóvenes puede ser un estímulo para actuar de un modo drástico, incluso violento. Tanto Martina como Mateo perciben su dolor no como algo personal, sino como consecuencia de un sistema injusto y por ello se rebelan con furia.

Por último, otra situación argumental recurrente es el debate entre los personajes sobre el sentido de una obra literaria o fílmica. El comentario cultural de obras concretas es constante y justifica argumentalmente la continua inserción de referencias intertextuales en el discurso narrativo, no solo a través del narrador, sino a través de los diálogos de los personajes ya sea en estilo directo o indirecto.

En LCA los personajes suelen comentar con otros el sentido de textos leídos o películas vistas, de modo que el discurso que tejen es también un modo de cohesión entre ellos. Cuando la relación entre los amigos se vuelve distante es cuando pierden el interés por este tipo de coloquios, cosa que descubre Santiago cuando decide no continuar debatiendo con Alberto sobre Orwell y Kafka en casa de Carlos: “Le atraía la propuesta de Alberto, habría querido preguntarle más, discutir con él, pero no iba a hacerlo” (LCA, 196).

En LR, las conversaciones sobre literatura tienen como protagonista a Edmundo a quien le interesa especialmente el tema de la poesía. Para Edmundo la conversación con Enrique sobre qué es la poesía resulta tan importante que en ella funda el aprecio constante que siente por él, en considerarlo su amigo e invitarlo a su boda, a pesar de que no se hayan tratado apenas.

En LFA, Laura Bahía le habla a Agustín Sedal de una obra de Tennessee Williams que le sirve para explicarle su relación con Hull. En EPB, los personajes citan explícitamente autores y obras, más que comentarlas entre ellos, en las cartas que se dirigen. Ello implica un modo indirecto de comentario, similar al de LFA.

En DSP, los personajes sí comentan discos y grupos constantemente. Parte de la formación de Martina se basa en los coloquios que mantiene con los dependientes de la tienda de discos o con Adrián sobre los grupos y canciones que deben integrar su código, como Guns N’Roses e Iggy Pop.

En ANA, la Flecha consigue intimar con la vicepresidenta y hacer que ella confíe en él gracias a la constante referencia a textos y grupos que son especialmente significativos para ella, en concreto, *El Maestro* y *Margarita* y el grupo sueco Hedningarda.

En ECN, la formación del grupo clandestino en el que se integra Álex se basa en la lectura de libros y visionado de películas que proporcionan temas de discusión y reflexión a

sus integrantes, en este caso destaca sobre todo el comentario de *Como si un ángel*, de Erich Hackl.

En QDNC, Olga propone a Mateo la lectura de textos de Schrödinger y Einstein sobre cuyo sentido discuten y Mateo le recomienda el discurso de Terry Pratchett colgado en la red.

En esta somera relación de las ocasiones en las que aparece tratada esta situación en las novelas, es perceptible apreciar cierta evolución en el modo de representarla. En LCA, los dispositivos culturales —libros, películas— son un modo de cohesión social, pero, básicamente es un pasatiempo de clase media. No es algo que los personajes requieran, no es un estímulo vital para pensarse a sí mismos de otro modo, como sí les ocurre a los protagonistas de DSP, ECN y QDNC, quienes buscan en las canciones, los libros o las películas un aprendizaje vital. En el caso de Martina, un código de conducta moral; en el de Álex, un modo de organización y lucha por un sistema más justo; en el de Mateo y Olga, una reflexión sobre el sentido de la vida y la aceptación de la enfermedad y la muerte.

4.3.2. El lirismo.

Discernir qué elementos distinguen la enunciación lírica obliga a tener en cuenta algunos de los conceptos que los estudiosos de los géneros literarios han propuesto históricamente. En su síntesis sobre el tema, García-Berrio y Hernández Fernández subrayan básicamente dos principios fundamentales que explican la actitud expresiva de la enunciación lírica: la identificación y la concentración. Por identificación entienden que se trata de la expresión de la identidad del autor en cuanto sujeto de la enunciación y por concentración el modo en que la “intensidad” del lenguaje consigue una “densidad” temática²⁰⁰.

Si la identificación es la actitud característica de la lírica según la cual la modalización de la enunciación se identifica con el enunciador y, por tanto, es subjetiva, se entiende que el subjetivismo se halla asociado tradicionalmente con el lirismo. Ricardo Gullón (1984)

²⁰⁰ En el capítulo XIV de *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*, dedicado a la “crítica de la enunciación subjetiva” (2008, págs. 277-284), García Berrio y Hernández Fernández sintetizan y desarrollan su propuesta taxonómica para caracterizar el género lírico.

considera que el subjetivismo es el denominador común de la novela lírica y observa las distintas formas que puede adoptar lo que denomina “distensión del yo”:

Estampas, escenas, cuadros..., expresiones apenas figurativas, indicadoras de vocación espacial: estatismo, temporalidad suspendida, figuras casi inmóviles, moviéndose lentísimas entre la metáfora y el símil. (...) [actúa en ellas un] protagonista que es una naturaleza introspectiva, excesivamente sensible, operante como actor, situación y escenario. (Gullón, 1984, págs. 26-27).

Según esta descripción, la novela que responde indiscutiblemente a este esquema es LEM. Sin embargo, dado que la enunciación lírica implica una gradación, se pueden observar algunos de estos rasgos en otras novelas.

El presente intemporal o tiempo detenido que contribuye a crear estampas, escenas o cuadros, no solo lo hallamos en LEM, sino que se integra en varias de las novelas estudiadas. El discurso final de Simón, en TC, utiliza el presente porque interpela al lector. En LR las intervenciones del coro al ser metadieéticas se sitúan al margen de la temporalidad narrativa y por eso recurren al presente, como sucede con las cartas de Laura Bahía en LFA. En EPB el uso del presente aflora tanto en las cartas que se dirigen los personajes como en los comunicados de la Asamblea. También el escribiente de ECN cuenta en presente sus encuentros con Carla, instaurando un marco diegético donde los diálogos entre autor y personaje se desarrollan en un ámbito atemporal, eterno, lírico. Por último, el predominio completo del presente en QDNC aproxima esta novela a la primera, precisamente en la enunciación lírica que ambas comparten.

El modo en que se articulan los recuerdos, esa indeterminación temporal, se recoge mediante una lúcida metáfora:

También los vigilantes de seguridad frente a los monitores, algunos detectives, algunos policías, pueden ver lo que pasa en varios sitios al mismo tiempo. Pero todos podemos, si aceptamos esperar. La memoria es un grado de omnisciencia, y hay veces en que ejercerlo nos complace y otras nos duele. (TC, 63).

Por eso, la narradora detiene conscientemente el tiempo en ocasiones y altera el orden: para tratar de reproducir la simultánea perspectiva temporal desde la que narra.

En ocasiones aparecen pasajes en los que se representa un “pasar monótono de la vida”²⁰¹ propio del protagonista introspectivo que contempla el mundo. Normalmente es una situación representada a través de un personaje, no necesariamente introspectivo, que puede dedicarse por un tiempo a la vida contemplativa²⁰², la de estudiante o, sencillamente, lector. En LEM, Prim pasa una temporada en Alnedo tratando de reflexionar su vida. En TC, Sandra pasa unos días en Irún para examinar las cartas que le entrega Pedro. En LR, Edmundo se retira a un pueblo cercano a Gijón para preparar unas oposiciones. En ECN, Álex reflexiona y escribe sobre su vida como desempleada. El relato de estas situaciones suele contener breves relatos iterativos sobre acciones triviales que evocan esa monotonía del tiempo que pasa: qué comen, cómo duermen, de qué manera se preocupan o cuidan de los demás cuando viven acompañados.

En cuanto a la concentración —el otro principio rector del lirismo según García-Berrio y Hernández Fernández—, depende de dos factores distintos: la densidad “como concentración conceptual y evolutiva del contenido” y la intensidad “como tensión altamente productiva del lenguaje” (2008, pág. 281). La principal diferencia entre ambos factores la establecen a partir de las funciones lingüísticas de Jakobson, de manera que la densidad depende de la función emotiva y la intensidad de la función poética.

La función expresiva o emotiva no deja de ser una manifestación del ya comentado subjetivismo, propio de lo lírico, presente en formas genéricas que acentúan lo confidencial: la autobiografía y la epístola, fundamentalmente. En cambio, la función poética implica “convocar la atención hacia su propia perfección rítmica, eufónica y simbólica” (García Berrio & Hernández Fernández, 2008, pág. 282). Los efectos rítmico y simbólico se alcanzan mediante el empleo de recursos retóricos que contribuyen a crearlos. No en vano, la función poética también se denomina función retórica del lenguaje. Procedamos a comentar ambas funciones en las novelas, empezando por la función expresiva o emotiva que hallamos presente en las formas genéricas elegidas.

²⁰¹ Gullón considera que se trata de una “sensación de tiempo (...) que no es historia, ni intrahistoria, ni eternidad (...) [sino] reiteración de la monotonía que corre indiferente a la orilla del contemplador” (Gullón, 1984, pág. 22).

²⁰² Resulta significativo cómo Mateo tiene muy clara la diferencia entre vida activa y contemplativa cuando le pregunta a Olga “¿Tú contemplas?”.

Lo confidencial, que asociamos habitualmente con el elemento intimista y fácilmente con el lirismo, se presenta en distintos grados en las novelas y en relación con determinados personajes. La novela donde lo confidencial se revela como elemento dominante es LEM, no en vano se trata de la historia que, en principio, relata un paciente a su psicóloga para tratar de resolver sus conflictos sentimentales.

En las formas de la confesión, el diario o las memorias el propósito es lograr esa intimidad entre emisor y receptor propio de la confidencia. En las novelas estos géneros se recrean constantemente al utilizar los procedimientos metafictivos que ya se han señalado como situaciones recurrentes a través de cartas que se dirigen los personajes entre sí.

En TC, la confidencia adopta un tono confesional a través del género epistolar: Sandra lee cartas de Simón, Espinar y Fátima que le revelan la intimidad de la relación de los personajes. También en LCA Santiago y Marta reflexionan con sinceridad sobre sus actos a través de breves cartas que se dirigen al final de la novela. Y en LFA Laura Bahía revela al director su amor por Hull. Los personajes de EPB se dicen por carta lo que son incapaces de hablar cara a cara.

El estatuto singular de DSP y QDNC en tanto que epístolas implica que en ambas novelas lo confidencial es la base estructural de su lirismo. Conviene subrayar las diferencias entre ambas porque ponen de manifiesto cómo en la segunda se alcanzan cotas líricas que la primera, por ser más convencional y limitada en su planteamiento, no consigue.

En DSP, la protagonista se dirige a su amante, mientras que en QDNC, los protagonistas interpelan a Google. En el segundo caso, lo desconcertante es que en una carta de petición de empleo se recurra al tono intimista y que la exploración del yo devenga un nosotros. De manera que lo subjetivo no se identifica con lo individual, integrando no solo a un emisor plural —Olga y Mateo—, sino a ese receptor primario que debe leer inicialmente la carta —el “becario” que debe cribar la solicitud. De este modo, la función emotiva no depende de una subjetividad identificada con un único individuo, sino de un nosotros que contiene al receptor. Y, sobre todo, arremete contra las convenciones del género al proponer un texto del ámbito de lo cotidiano para la expansión emocional o expresiva del enunciador.

En QDNC se evidencia que un currículum es una autobiografía, pero también subraya las limitaciones de cualquier currículum como síntesis de una trayectoria personal al no incluir

cualidades que nos distinguen como seres humanos y que deberían ser ponderadas positivamente: la capacidad crítica, el cuidado de los otros, la sensibilidad frente al dolor ajeno... Los currículos obvian valores significativos que deberían o podrían tenerse en cuenta y que no forman parte de la experiencia laboral o la instrucción académica, sino de una actitud ética que se opone al sistema²⁰³.

Por otra parte, lo autobiográfico ya había aparecido en forma de memorias en ECN a través de los tres documentos que, según el marco narrativo, una organización quiere difundir. Se trata de las memorias de Álex, Carla y Uno. Los tres son relatos autobiográficos que proponen distintas modalidades genéricas. Álex es una narradora que cuenta en primera persona una parte de su vida, Uno hace un breve relato de toda su vida a modo de informe con pretensión de objetividad, y Carla, al solicitar que redacten sus memorias, se convierte en la protagonista de un relato sin ser su narradora, permitiendo que el narrador se inscriba como tal, para descubrirse finalmente como el verdadero autor.

En cuanto a la intensidad como factor crucial de la enunciación lírica, nos fijaremos tanto en los efectos rítmicos como en la dimensión simbólica conseguida a través de las figuras básicas de la metáfora y la antítesis.

Es un fenómeno evidente la consecución de un ritmo particular en la enunciación discursiva de la prosa gopeguiana. Este efecto se consigue a través de una medida combinación de recursos estilísticos: anáforas, enumeraciones y paralelismos que ralentizan muchas de las digresiones y son uno de sus más distintivos rasgos de estilo.

Valga el siguiente ejemplo como muestra de su funcionamiento en el discurso narrativo:

Creyó distinguir una silueta entre los bultos de sombra del Jardín Botánico. Carlos guiñó los ojos pero solo consiguió ver masas oscuras, la verja, los arbustos. Se quedó mirando la luz de la caseta del guarda. Había apostado demasiado alto. Nadie tiene por qué seguir reconociendo, ni por qué recordar, a quien ha sido causa de sus discusiones, de sus mentiras, a quien ha

²⁰³ Naturalmente, la selección de personal en las empresas trata de encontrar en los candidatos destrezas o actitudes que no pueden alegarse en un currículum. Sin embargo, el tipo de cualidades requeridas no son, en absoluto, las que en la novela se valoran como deseables. En LR, se describe muy bien qué esperan las empresas de sus empleados: “haber entrado a trabajar en la empresa significaba tener la oportunidad de desear en su nombre. Edmundo no debía pretender que otros desearan por él. Tenía que querer para la empresa” (LR, 70).

desencadenado acontecimientos turbios. Demasiado alto, se dijo, pero ya no tenía vuelta atrás. Había apostado los paseos a la salida del grupo cristiano, las visitas a la imprenta de *A trancas*, los veranos viajando en Inter-Rail, las reuniones del ateneo, irse los tres a Roma con el primer sueldo, las noches de aguardiente de hierbas con Marta, presentarle a Ainhoa, verlas hablar, una tarde contarle lo de Laura, aceptar sus preguntas, ir con ella a comparar las botellas para la fiesta de inauguración de Jard. Había apostado el pasado en el presente.

Echó a andar hacia la vespa. La mancha de luz de la caseta permanecía en sus ojos, era una incandescencia blanca allí donde mirase. Había apostado demasiado alto. Y solo podía seguir adelante y no perder. (LCA, 116).

En este caso, la reflexión del protagonista de LCA se inserta mediante el estilo indirecto libre de manera que el narrador no solo relata el paseo del personaje sino sus pensamientos. La digresión se articula mediante la repetición del enunciado “Había apostado demasiado alto” a modo de estribillo. El “había apostado” se convierte en una anáfora que sirve para introducir la enumeración de las vivencias compartidas entre el protagonista y sus amigos. La sucesión de recuerdos se engarza entre sí a través una sarta de paralelismos cuya cadencia rítmica evoca melancolía por el tiempo pasado. Un tiempo irremediamente perdido porque se “había apostado el pasado en el presente”.

Como se evidencia en el ejemplo, la prosa gopeguiana contiene fragmentos líricos en los que la prosodia imprime una musicalidad sugerente. Tanto los recursos basados en la repetición (anáforas, paralelismos, polisíndeton) como la repetición del mismo recurso (interrogaciones retóricas) generan estructuras rítmicas que subrayan el contenido discursivo de las digresiones del narrador o las reflexiones de los personajes.

Por otra parte, la dimensión simbólica se alcanza mediante lo que García Berrio y Hernández Fernández denominan “esquemas figurales retóricos”²⁰⁴ entre los que destacan la metáfora y la antítesis por ser “estructuras antropológicas universales” (2008, pág. 120).

En el caso de las novelas estudiadas, la prevalencia de la metáfora sobre el resto de figuras es notorio, destacando algunas de ellas como imágenes recurrentes en la narrativa gopeguiana: el hueco como mundo posible, el juego del pasatiempo como la existencia

²⁰⁴ Según García Berrio y Hernández Fernández, las figuras retóricas no son solo un rasgo estilístico de intensidad, sino que pueden convertirse en un “esquema macroestructural extenso, que puede gobernar y que regula de hecho amplias extensiones del discurso” (2008, pág. 118).

simultánea de posibilidades antagónicas, las fantasías o deseos o ilusiones como “sueños fragorosos” opuestos a “sueños colectivos”, la doble vida como la contradicción fundamental de la clase media, el secreto como arma, la carta robada, el vaso roto como fragilidad del ser humano, el cuerpo humano como lugar, la gota de lluvia que encarna la dualidad de la identidad humana y la muerte como un modo de la existencia.

Es perceptible observar cómo estas metáforas se organizan como antítesis —en el caso de los sueños—, paradojas —la doble vida, la muerte no se opone a la vida— o símbolos — el hueco representa la ficción y también el amor, la gota de lluvia encarna la identidad individual pero también la lucha colectiva.

La selección de las metáforas citadas permite observar la evolución de los temas y la modulación de focos de interés constantes. El tema de la ficción como existencia posible a través del hueco y el pasatiempo conduce a una reflexión metafísica acerca de la existencia humana al entender la vida como continuo. O también del interés por los sueños como estímulo de un imaginario que favorezca la lucha colectiva en pos del bien común, se pasa a la concreción de cuáles podrían ser armas útiles de esa lucha: el secreto y su metonímica “carta robada”.

Observemos su funcionamiento en las novelas. En primer lugar, el hueco es una metáfora recurrente y fundamental en LEM, hasta el punto de acumular connotaciones que lo convierten en alegoría fundamental del hecho literario. El protagonista y narrador de LEM busca vivir en un espacio inexistente al que llama hueco: “Una pausa en el espacio, amiga, solo eso buscaba. Detener al espacio y solicitarle un hueco, un lugar de descanso” (LEM, 90). Ese “hueco en el espacio” es análogo a la experiencia de la lectura puesto que es un estado mental:

¿Era el atrio, el portal, el ascensor del hueco? Imposible no acordarse de los hipnotizadores. ¿Y si su oficio consistiera en mostrar huecos? Lo descarté en seguida. Nadie como yo se había instruido en el arte de permanecer absorto, y bien sabía que no era suficiente. Para eludir las trampas de la realidad, un estado de hipnosis no bastaba. (...) Alguien que lee un libro y asiste al milagro de que, entre sus ojos y el funcionario del gabán robado, las palabras se borren. (LEM, 122).

En su delirante y obsesiva indagación por hallar ese no espacio, Prim solicita a Brezo su participación cómplice, hasta que ella se cansa de lo que considera un inofensivo

pasatiempo y lo abandona. De modo que el hueco deviene no solo el no espacio sino también el vacío provocado por el abandono de la amada. Así, la ficción y el amor devienen referentes del mismo concepto, con lo que se enriquecen las posibilidades semánticas de ambos motivos.

Las “ausencias” de Eloísa, en EPB, vistas por los demás como meros despistes o distracciones, responden al mismo impulso que describe Prim, en LEM, por encontrar un “hueco” en el que descansar. A las ausencias de Eloísa, la familia responde con ironía: “¿Qué, cómo estaba Babia, mucho turista?” (EPB, 53). Y se menciona un “hueco” como espacio vacío entre dos personas que se desean, espacio que debe eliminarse para eliminar la tensión. Sucede en EPB cuando Elo y Goyo se reencuentran y anhelan retomar su relación: “El hueco parecía ir a quedarse allí toda la tarde mientras ellos departían sobre las diferencias entre el té y el café,” (EPB, 99). Para Goyo, “la carencia de Eloísa había excavado hoyos en su interior, huecos donde latía un dolor placentero” (EPB, 120).

Si el hueco es la metáfora que explora las posibilidades de la ficción y del amor, el juego del pasatiempo plantea cómo la realidad solo es una de las posibilidades de lo real. La realidad aparece en forma de metáfora a través del pasatiempo de los dibujos que contienen diferencias y que recuerda Simón al final de TC:

Sandra mira los dos dibujos de un pasatiempo.
En uno el Probador no es posible, en el otro sí lo es. En uno los pájaros se van en desbandada; en el otro no sabemos si por una modificación imperceptible o bien porque la mirada ha cambiado, o, pudiera ser, a causa de ese pájaro que se ha movido un poco, la desbandada tiene forma de flecha. (TC, 231)

La posibilidad se asocia a una acción colectiva, donde lo que importa es su existencia, como parte de lo real. De ahí que la metáfora del pasatiempo reaparezca modificada en LCA como “llamaradas”. Carlos advierte que hubo dos posibilidades —resistir o sucumbir al neocapitalismo—, pero elige vender Jard a Electra:

Había dos direcciones. Carlos las vio como dos llamaradas en la oscuridad, y se encaminó a la segunda a la vez que seguía mirando la primera. Luego la primera se perdió de vista, pero cuando contestó aún recordaba el resplandor de aquella otra posibilidad. (LCA, 253-354).

Las dos “direcciones” o “llamaradas” son los dos dibujos del pasatiempo, son las posibilidades o realidades que los seres humanos creemos instaurar al elegir. Sin embargo,

la posibilidad no elegida sigue existiendo como la diferencia, imperceptible o no, del dibujo del pasatiempo.

En la toma de decisiones, las fantasías, deseos o ilusiones conforman un potente estímulo que condiciona la conducta humana. Por eso, las metáforas centradas en esos sueños que en LFA se consideran sueños impuestos o “fragorosos” se oponen a los sueños deseables o “colectivos”:

¿Qué ha pasado conmigo?, le escucho preguntar. ¿Qué me hicieron los sueños para que ahora me lance contra ellos y quiera combatirlos, refutarlos, dejar constancia de su inexactitud? ¿Qué trampa me han tendido o —vaya, no sé por qué percibo en sus ojillos un aire paternal— tal vez no han sido ellos, tal vez yo sola he ido cayendo?
Pero voy a devolverle la pregunta, en realidad voy a cambiarla: ¿qué me han hecho a mí sus sueños? Los suyos, sí. (LFA, 102).

En el discurso de la narradora, Laura Bahía, se articula una dicotomía mediante epítetos antitéticos de manera que los “sueños fragorosos” —o individuales, propios del capitalismo— se oponen a los “sueños colectivos” —como el de la revolución cubana. Se trata de una antítesis fundamental que culmina en LFA pero que se desarrolla en novelas anteriores.

De hecho, la oposición entre los sueños fragorosos y los sueños colectivos proviene de una antítesis primordial de TC: la diferencia entre los deseos y los sueños de los clientes que acuden al Probador. A través del Probador, Simón propone que el espectador pueda reconocerse en el espejo, la imagen replicada, que le ofrecerán los actores:

El esfuerzo y los sueños dependen del espejo, por eso hace tiempo que fueron sustituidos por el deseo. La imagen del deseo no choca contra ninguna parte, no tiene límites. Es una enorme valla publicitaria. (TC, 30).

El propósito del Probador es ayudar a sus clientes a distinguir entre los “deseos” o “fantasías” (TC, 74) que la sociedad fomenta —los “sueños fragorosos”— y los sueños “colectivos”. Por eso, Espinar distingue con claridad entre las dos metáforas:

A diferencia del deseo, el esfuerzo y los sueños comportaban deliberación eran una obra de la prudencia sostenida por las acciones y podían escapar de la evidencia privada, ser expuestos, decía a la mirada de una razón que si se ejercitaba conduciría nuevamente al bien. (TC, 117).

Las “fantasías” siguen siendo esos “deseos” o “sueños fragorosos”, egocéntricos y vanos en LCA, alentados por el capitalismo. Así, Santiago lee con satisfacción:

una tesis excelente, titulada “Legitimación de la fantasía y orden espontáneo en Bernard Mandeville”. Legitimar la fantasía, legitimar aquellas satisfacciones imaginarias que no son un anticipo de lo porvenir sino mero ingrediente ideológico, así la vanidad para los ricos, así el patriotismo para los pobres. (LCA, 307).

En cambio, la revolución es un sueño legítimo y “colectivo” tanto en LFA como en EPB: “Hablábamos como si la revolución fuera a ser mañana por la tarde. Daban ganas de reír, (...), reírnos de nosotros, supongo, de lo que los sueños tienen de sueños, de cosas desproporcionadas” (EPB, 314). Y también la defensa de la revolución cubana que se inicia en LFA y prosigue en EPB: “Por eso cuando los sujetos individuales utilizan argumentos del tipo: pero tú no vivirías en Cuba, yo experimento un estado más cercano a la nostalgia que al fervor” (EPB, 255). Los sueños colectivos de la revolución de EPB subyacen en ECN y aparecen de modo elidido en el paratexto. El verso completo del que procede el título de la novela es “Están mis sueños organizando el comité de la noche”.

En LR “las ilusiones ganadas” (LR, 318 y 322) son herederas de las “fantasías” de LCA. Aunque se fijan en otro aspecto, en la idea de que la desigualdad, que es arbitraria, pueda ser favorable a quien la padece. La lotería encarna ese tipo de ilusión: hace creer que cualquiera podría pertenecer al grupo de privilegiados que se benefician de la desigualdad económica.

La condena de los juegos de azar por ser un modo de persuasión social que legitima la injusticia del sistema reaparece en QDNC cuando los protagonistas se inhiben de la ceremonia semanal de jugar a la lotería en la que participan los parroquianos del bar al que suelen ir. De hecho, es significativo que a Olga y Mateo se les califique en esta situación de “ateos”: “A Mateo y a Olga les desazona estar ahí sin un boleto, ateos que exhiben su condición en medio del ritual” (QDNC, 63), son como el coro de LR que asume que “jamás le tocará la lotería” (LR, 61).

La contradicción de la clase media que se considera de izquierdas radica en esa antítesis fundamental: los sueños colectivos de igualdad y justicia frente a la fantasía del mérito —“la lotería”— como logro individual de reconocimiento y éxito social. La

contradicción aboca a una doble vida entre los ideales que presuntamente se suscriben y las conductas que los desmienten. Esta es una idea que se desarrolla en muchas de las novelas.

En LCA la doble vida tiene connotaciones negativas y por eso Carlos le espeta a Ainhoa cuando se separan: “Mi opinión es que los espías solo tienen una vida, los adúlteros solo tienen una vida, y los separados y los divorciados, también” (LCA, 303).

En LR, Edmundo sabe ver la contradicción: “La gente nace y se muere siendo dos cosas al mismo tiempo, siendo lo que es y lo que sueña que es” (LR, 290) y también actúa en consecuencia, como le reconoce Almudena: “A nosotros nos dijeron que la insatisfacción forma parte de la condición humana, tener que ser dos cosas al mismo tiempo. Pero tú sabías que era mentira” (LR, 291). Por eso, su trabajo con Irene y Gabriel lo convierte en un agente doble, en un infiltrado contra los que detentan el poder, de manera que es capaz de invertir la situación.

La figura del infiltrado como personificación de la doble vida reaparece cuando Manuela, en EPB, impactada por la aparición de Carlos Javier en su casa, decide espíarlo en su nuevo trabajo y, poco después, se va de su casa para vivir un par de meses en un piso de Parla, trabajando en una tintorería, se convierte en una espía y en una infiltrada: “Yo he necesitado inventarme que trabajé en una mercería. Si le hubiera explicado al dueño quién soy no me habría contratado, seguro” (EPB, 96). Manuela entiende que ser espía o ser una infiltrada es un método de indagación que le permitirá conocerse a sí misma.

En ECN, Álex descubre que ser miembro de la organización clandestina —tener una auténtica doble vida— le permite evitar la falsa “doble vida” de los que desean vivir de otra manera, pero acaban viviendo conforme dicta el sistema:

Ahora, la doble vida estalla en pedazos porque por fin no me creo distinta, porque, precisamente, por fin la doble vida va a hacerse realidad. Te extraña; sin embargo, no ser distinta es casi lo opuesto a sucumbir a un mundo que nos fagocita a diario. En lo común no somos devoradas ni tampoco uniformados, nadie se conmueve del mismo modo, son diferentes las evocaciones, brilla la singularidad pero aun ahí, entonces, digo que no soy distinta sino que me parezco. (ECN, 59-60).

El escribiente asume que en el siglo XXI “todos tenemos varias vidas”, porque el desdoblamiento se produce en todos los ámbitos: “Cyranos de nosotros mismos, nuestras cuentas, las fotos y las frases que enviamos nos preceden y, a menudo, incluso ante otro

cuerpo, la mano todavía tantea el avatar, apetece la caricia no de la carne sola sino de la carne y sus palabras” (ECN, 176).

En cambio, en *Quédate este día y esta noche conmigo*, el narrador advierte a Google de que Mateo no podría ser un infiltrado, incluso si fuera contratado finalmente: “A estas alturas es absurdo que Mateo quiera infiltrarse en ti, las personas que se infiltran no escriben largas cartas sembrando sospechas” (QDNC, 157).

Porque, de hecho, el secreto puede ser una eficaz arma contra el sistema: “No siempre descubrir todas las cartas es lo más honesto —dijo Michal—. A veces es más fácil, menos cansado. Y en cambio contenerse, guardar secretos, puede ser más útil, ayudar más” (ECN, 94). También Mateo y Olga en QDNC piensan que el modo de avanzar no es la súbita revelación de las “pastillas de conciencia” de Matrix, sino “los avances discontinuos, con algunos secretos compartidos y otros a la espera. Porque los olivares, las calandrias, las casas en el pueblo, los adolescentes, las veredas, se van haciendo, y en el secreto a veces no hay malicia sino firmeza y preparación” (QDNC, 69).

De ahí que el motivo de la carta robada, que se toma del cuento de E. A. Poe, devenga también una metáfora que recupera la del secreto. El mensaje aparentemente escondido puede ser el más eficaz, porque al descubrirlo adquiere un mayor valor para el lector. Por eso, Prim acaba su novela con una referencia a la metáfora:

Para esconderse, ahora lo entiendo, conviene elegir el sitio donde nadie supondría que nos íbamos a esconder. Ser como la carta robada, cambiarnos la dirección del sobre, el color de los sellos, darnos la vuelta pero permanecer en el tarjetero, delante de todos, al frente de las cosas, ahí donde nadie supondría que nos íbamos a esconder. Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. (LEM, 229).

La “carta robada” a la que hace referencia el narrador apunta a la clave metadieгética que se explica en el desenlace de la novela. Prim es el creador de sí mismo, se ha dado existencia a través de la escritura y por eso “no se ha movido”. La conciencia dieгética del personaje se revela justo al final y con ello la estructura metaficcional de la novela que resuelve su enigmático planteamiento.

En otra ocasión la carta robada se aplica a la vida secreta de personas que actúan discretamente contra el sistema. Es así como el coro juzga la conducta de Edmundo en LR:

Un hombre, una mujer, puede existir durante toda su vida laboral como una carta robada. Una mujer, un hombre puede durante toda su vida laboral mirar en las carpetas, fotocopiar contratos, sembrar confusión, traspapelar datos y no la verán nunca, y no lo verán nunca. Basta con que su motivo, su propósito, esté tan a la vista que nadie pueda verlo. (LR, 350-351).

La metáfora de la carta robada se relaciona con la paradoja del “secreto público” que es una cuestión fundamental en EPB:

Las preguntas que no se hace la clase media están ahí, aunque no se las mire. (...) Y los secretos que guarda el corazón de la comunidad. A veces para obtener algo es preciso abrir la cárcel que lo encierra, abrir la construcción social de la vida interior para obtener un lugar que sirva de asiento a una vida interior distinta. Como un latido que perdura. Manifiestos privados, secretos públicos. (EPB, 55).

Los “secretos públicos” son evidencias que se invisibilizan al no mencionarse. La paradoja se enlaza con la metáfora del padre de Blancanieves que se cita poco antes y del que se dice: “vive con la madrastra pero nadie lo nombra, nadie habla de él. (...) ¿por qué calla?, por qué no actúa?” (EPB, 54). Así como el padre de Blancanieves encarna la inacción frente a la injusticia, la clase media se inhibe frente a la desigualdad, ignorándola, evitando “hacer preguntas” que desvelen los “secretos públicos”²⁰⁵.

El tema del dolor, sea o no provocado por la injusticia del sistema, se expresa mediante la metáfora del vaso roto como imagen de la fragilidad del ser humano.

En LCA, cuando Marta recuerda el miedo a que su madre muriera en una delicada intervención cerebral advierte que su vida, como el cristal, puede romperse en pedazos: “Entonces Marta había renunciado a todo, había visto su vida como un vaso que cae al suelo: podía romperse o quedar intacto. No se había roto. La operación había salido bien” (LCA, 97).

En LFA, cuando Wilson le cuenta a Hull la verdad sobre la operación de la que Arrieta y Laura forman parte, esta imagina un vaso de cristal que se rompe:

Tenía que decírselo, y entretanto le parecía estar sujetando un vaso de cristal en el aire sin tocarlo, solo por la fuerza de la concentración. (...)
— No puede ser. Nos la han jugado. Ellos no deben saber que lo sabemos.

²⁰⁵ La antítesis que opone “manifiestos privados, secretos públicos”, subvierte el título de la obra de Mandeville, *Vicios privados, beneficios públicos*, autor estudiado por uno de los protagonistas de LCA, Santiago Álvarez.

Hull la miró como si hubiera hablado en otro idioma y estuviese traduciéndola.
 — ¿Quiénes son ellos? —dijo luego.
 — Laura Bahía y —el vaso imaginario se hizo añicos contra el suelo— Miguel Arrieta. (LFA, 194).

La idea de sentirse traicionado por la mujer amada la visualiza Hull como un “vaso imaginario” que se rompe, con el que se identifica.

Las personas se rompen siempre que alguien querido sufre o les hace sufrir. Pero la metáfora alcanza su auténtica potencia lírica en DSP cuando se recrea mediante una estructura rítmica en la que se acumulan recursos de repetición:

Porque imagina que se te rompe algo, el vaso, por ejemplo, ese que tiras sin querer, y la gente se limita a traer una bayeta para el agua y una escoba para los cristales. Pero imagina que tú no quieres la bayeta. Querías ese vaso. Te importaba ese vaso. No entiendes que esté roto. Y entonces te pones a recoger los cristales uno a uno. Y tratas de pegarlos. Aunque, claro, mientras haces eso, se te ha olvidado secar el agua con la bayeta. Y también se te ha olvidado la hora que es. Y, encima, hay veces que las cosas se rompen en siete trozos y vale, las puedes pegar. Pero a veces se rompen en cien o más. ¿Entonces qué haces? Pues lo que él hacía era intentar pegarlas de todas formas. No abandonaba, aunque en el suelo hubiera cuatrocientos trozos. Y al final, sin querer, acababa dejando tirada a mucha gente, porque él estaba con el vaso. Que no era un vaso: era una persona. (DSP, 24).

En este caso, el predominio sintáctico de la parataxis induce la simplicidad de un discurso entrecortado, fragmentado, como el vaso roto de la metáfora, que expresa el quebranto líricamente. El ritmo moroso que impone el polisíndeton y el bucle reiterativo de las redundancias paralelísticas y anafóricas —recursos sencillos, propios de una narradora adolescente— refuerzan la intensidad de la emoción que transmite la metáfora del vaso roto para referir la vulnerabilidad de un ser humano: frágil como el cristal.

El ser humano puede romperse como un vaso lo cual lo convierte en un recipiente. En cambio, el cuerpo del ser amado es un lugar, un espacio donde estar, para el amante. En LFA la “plaza” es la imagen de una postal que se convierte en un lugar paradisíaco en el que los personajes desearían estar. Laura explica la anécdota y advierte a Hull que nunca cambiaría Cuba por ninguna “plaza”. En cambio, a la pregunta de Laura, “¿cuál es tu plaza?”, Hull contesta que es ella: “Está —contestó Philip— enfrente de mí” (LFA, 124). Para Goyo, en EPB: “Existían la Asamblea y las algas y la vida, pero también el deseo de una rendición

sin condiciones y él conocía el lugar donde eso era posible, el cuerpo de Elo abrazado al suyo” (EPB, 120).

La metáfora puede duplicarse mediante la anáfora, intensificando la emotividad de la situación, como sucede en ANA cuando el abogado se despide trágicamente de Amaya: “El sitio eras tú, ¿verdad? El sitio donde ibas a llevarme” (ANA, 208). O también puede producirse un desplazamiento metonímico de manera que el cuerpo deseado o deseante se convierta en música, con lo que la sinestesia imprime mayor sensualidad a la figura, como cuando Martina le declara a su amante: “Los primeros acordes de ‘Sweet child o’mine’ son el sitio donde quiero que empiece mi cuerpo cuando vuelvas y me toques” (DSP, 118).

Los seres humanos son materia, quebradiza, que ocupan un espacio. Sin embargo, su identidad va más allá de sí mismos. El encuentro entre los seres no se produce solo con el cuerpo. A través de la metáfora del agua, que reaparece en las novelas, se perfila un concepto de identidad que supera lo individual.

En TC, las gotas de lluvia expresan la imposibilidad de concebir una identidad humana únicamente individual. Sandra lo siente por primera vez en un bar, cuando participa de la conexión con los otros que propicia la música:

La música estableció un pacto, una vinculación entre los que estábamos en el bar, como si la idea de un existencia común y solo falsamente separable tuviera, por unos minutos, sentido. (...) y todos momentáneamente unidos por la ley del conjunto, así las gotas de agua cayendo desde el cielo, como son gotas, son al mismo tiempo lluvia. (TC, 139).

El agua no solo sirve para expresar esa condición dual de la identidad humana, sino para referirse simbólicamente a la vida misma como sucede cuando que Pedro Alexei, desahuciado, se despide de Sandra a quien le regala su buhardilla:

Le vi meter su llave en el portal, una llave idéntica a la que había sobre la mesa, la misma con la que ahora entro y salgo de casa. (...) Queda, me digo, la identidad del otro en nuestro interior, latiendo, queda la predisposición de nuestras neuronas a conectarse y evocar esa tarde de invierno repudiada, aquel beso, aquel pulso que sucedió. Y así como el agua entra en el océano y ya no es agua de este o de aquel otro río o de unas lluvias, así entran los demás en nosotros y después no podemos extirpar hechos vividos, recuerdos, configuraciones de la mirada. ¿Acaso igual que se reclaman unas cartas reclamaríamos los cambios que el otro experimentó por causa nuestra? También los muertos están dentro de los vivos, de modo que aceptar el encargo

de un muerto y concebir un propósito son acciones que apenas se distinguen. (TC, 202).

Se trata de un fragmento especialmente lírico en el que la importancia de la metáfora del agua se resalta mediante efectos rítmicos. Las repeticiones a través de anáforas, paralelismos y enumeraciones refuerzan la densidad simbólica de una metáfora tradicional como es la del agua para referirse a la vida. A través de la llave, el agua adquiere nuevas connotaciones semánticas al sintetizar el legado que se transmite de una generación a otra y la imposibilidad de concebir la vida, el agua, a partir de lo individual, la gota.

La misma metáfora se desarrolla en ECN, aunque deviene más claramente una sinécdoque de vida:

En un ambiente seco, las plantas y también los animales trabajamos para conservar el contenido líquido de nuestras células, en contra de la tendencia natural del agua a fluir fuera hacia el mundo exterior seco. Si fallamos en ese trabajo, morimos. (...) Somos pequeños organismos que parecen sólidos, que viven separados unos de otros, empeñados en contener el agua para que no fluya y se funda con todo lo demás. (ECN, 74).

Las personas son recipiente y materia, contienen agua, pero son agua. Se sintetizan así dos de las dos metáforas cruciales: los seres humanos como vasos —frágiles— y como gotas de agua —indivisibles—.

La metáfora del agua como vida sirve para entender el aforismo: “La vida es un continuo, en horizontal y en vertical. El socialismo no clausura nada. Y el capitalismo tampoco. La vida sigue siendo la misma aunque no lo sean las cosas que te pasan, no siempre” (ECN, 218). Esta idea aparecía ya en LCA, a través de una antítesis que apunta a otra metáfora recurrente: la vida es un continuo y la muerte solo es un punto, un sitio:

La medicina la había acostumbrado a considerar la muerte como un punto de referencia para orientarse. Sin embargo, pensó, no había coordenadas para la muerte, el único punto de referencia era estar viva. Como una cinta transportadora en la que eres, se dijo, depositada y de la cual un día te expulsarán. La muerte no llegaba sino que había un momento en que salíamos de la vida. (LCA, 301).

Ainhoa es médica y tiene una visión material, científica, de la vida como posibilidad de la existencia. Es una idea muy similar a la que aparece en EPB:

Yo sé que los cuerpos se mueren, que los glóbulos rojos cambian cada ciento veinte días y hay células que viven mucho menos, pero sigo pensando que de esas muertes no emerge nada radicalmente distinto, todo permanece, uno es también con todos sus glóbulos muertos. (EPB, 162).

La muerte no cancela la vida, porque persiste la materia orgánica. La aparente paradoja no es más que una evidencia científica en la que no solemos reparar, tal vez por no advertir las posibilidades del conocimiento científico para generar no solo nuevos imaginarios —a través del género narrativo de la ciencia ficción, por ejemplo— sino, sobre todo, mediante la posibilidad de incorporarlo en el discurso mismo, mediante figuras retóricas como la metáfora.

Si algo caracteriza la prosa de Gopegui es su rechazo de analogías o metáforas manidas, de lugares comunes que ignoran la complejidad de lo real:

Olvídate de esa imagen ilusoria: nuestras vidas como lucecitas individuales. Noche cerrada, un pueblo, una luz a la puerta de cada casa, tu luz, la luz del cliente, mi luz, los hallazgos de cada uno. Todo muy romántico, sí. Pero a la noche le sigue el día y, de pronto, todas las casas están al descubierto: la poesía se ha convertido en prosa. Hay caminos, hay campos, la luz de la puerta de una casa se enciende porque hay un tendido eléctrico, resulta que nade vive aislado. (TC, 60).

Por eso resultan tan relevantes las que hemos llamado metáforas científicas, es decir, las metáforas que establecen analogías entre dos términos, uno de los cuales procede de teorías científicas o saberes no humanísticos. Es significativo que una de las reflexiones más interesantes sobre esta cuestión aparezca en un libro juvenil firmado a medias con su padre, *Big bang. El blog de la verdad extraordinaria*:

Porque saber cómo son las estrellas de verdad no os impide imaginar metáforas, comparar las estrellas con pegatinas o con lágrimas o con copos de nieve. No os quita nada y, en cambio, os entrega un secreto. Ya que a nadie que no sepa cómo son las estrellas, por mucho que las mire, se le va a ocurrir pensar en gigantescas bolas de fuego del tamaño de cientos de miles de planetas como el nuestro, y a veces muchísimo más grandes, que brillan a distancias de vértigo. Es una comparación bastante más fantástica que las otras; y es que a menudo pensamos que las locuras, las fantasías, las metáforas se incuban en la imaginación, y olvidamos que la verdad puede ser increíblemente extraordinaria. (BB, 12).

La verdad es lo extraordinario y por eso la descripción de la misma parece metafórica. Muchas metáforas utilizadas no son más que conceptos provenientes de teorías científicas y

humanísticas empleados estilísticamente para que parezcan metáforas. Convierten el saber científico en literatura sin recurrir al género que parece que le es propio, el ensayo, porque también la metáfora puede tener un efecto divulgativo específico y complementario. El estilo literario que incorpora con naturalidad todo tipo de saberes de su época es el que está en permanente diálogo con la misma.

La presencia de estas metáforas científicas en las novelas es constante, aunque en algunas es mucho mayor que en otras, porque los temas justifican su aparición. Ello se debe a que, a menudo, el modo de inserción de las metáforas está perfectamente integrado en el discurso narrativo, para que resulte verosímil su empleo.

Así, si el narrador es Prim, un geógrafo, resulta natural la alegoría que da título a la novela y las numerosas metáforas científicas que utiliza se explican por tratarse de una persona muy culta. En cambio, cuando la narradora es una adolescente como Martina, procede recordar que si usa la metáfora es porque acaba de estudiarla: “En segundo de ESO y este año otra vez, te explican lo de los vasos comunicantes, pero siempre como si fuera lo más normal del mundo. Y para nada es lo más normal” (DSP, 67).

En las metáforas científicas se observa cierta predilección por la física, singularmente por la física cuántica. En concreto, la paradoja del gato de Schrödinger que se utiliza en LEM como metáfora del amor adúltero, vuelve a mencionarse en TC a través de la partícula zombi como metáfora de la necesidad que tienen las personas de aliarse para formar parte de algo superior, “la molécula”. No es de extrañar que el mismo autor reaparezca en QDNC a través de una cita que selecciona una reflexión apócrifa.

También los procesos biológicos proporcionan referentes. De la fotosíntesis surgen metáforas dispares. En LEM, Prim observa que la relación entre los amantes es lo opuesto a la fotosíntesis porque considera que se trata de una actividad improductiva, estéril. En TC, Sandra, al fijarse en la circulación de la savia en las plantas, descubre que nunca había pensado sobre ello y se le hace patente la diferencia entre creencia y razón. En cambio, en EPB, Mauricio relaciona el rencor y la lucha política como elementos que combinados resultan en un proceso fructífero: “Para los humanos, el trabajo es nuestra fotosíntesis” (EPB, 129).

Desde el ámbito de la informática aparecen metáforas usadas con naturalidad en LCA y ANA. Al fin y al cabo, Carlos tiene una pequeña empresa dedicada al *hardware* y los protagonistas de ANA son *hackers*. Es natural que Carlos utilice antitéticamente los conceptos de *hardware* y *software* para compararlos con su pequeña empresa, Jard, que acabará vendiendo a la multinacional Electra. O que el narrador de ANA, una novela donde algunos de los protagonistas son *hackers*, compare los bits con gotas de lluvia para describir el funcionamiento de la red. Así, que Manuela se identifique con el concepto “ubuntu” (EPB, 67) que da nombre a un sistema operativo de *software* libre, debe entenderse también como una metáfora científica de raíz informática.

Las matemáticas suministran metáforas que no solo aparecen en QDCN, que tienen a dos matemáticos como protagonistas, sino que permiten reflexiones mucho más simples acerca de la vida en LR, cuando Irene diserta acerca de la vida como fracciones (LR, 63). O también para pensar en los seres humanos como conjuntos que se relacionan y crean “zonas de intersección” (EPB, 85), sobre todo porque en estos casos se refiere a un concepto menos obvio como es el de conjunto abierto.

Por supuesto, este tipo de metáforas se nutre de otros campos del saber: la geología —la estructura mineral de “cuarzo” con la que se identifica Santiago en LCA—, la geografía —el concepto de escala en LEM— o la ingeniería naval —el “ánodo de sacrificio” (EPB, 64) para referirse a la posibilidad de quebranto de una persona.

Y es que estos saberes incluso pueden proceder de la mera reflexión sobre el funcionamiento tecnológico de aparatos cotidianos. Así, un mero trayecto en ascensor se convierte en una metáfora sobre el estado de ánimo. Un comentario machista del jefe de Marta propicia una reflexión sobre la presión que soporta en el trabajo. El impertinente comentario se produce cuando hay un pequeño grupo de compañeros que utiliza un ascensor:

El ascensor del ministerio bajaba a trompicones. Como si tuviera que vencer demasiada presión, comprimir la columna de aire para un trayecto demasiado pequeño. Luego, cuando volvía a pararse despacio en el piso siguiente, Marta casi podía notar cómo la columna se expandía otra vez desde el suelo del túnel hacia arriba, cerrando el camino.

— Qué pocos tacones se ven en este ministerio —dijo el nuevo jefe de Marta. Las mujeres no comprenden que los tacones son arquitectura ascética en el más puro estilo internacional, el juego de los volúmenes bajo los pies.

Un silencio de cinco personas replicó al comentario, y al cabo dos risas retrasadas, breves. (...) Marta quería salir del ascensor, haberse quedado arriba en el despacho vacío, no ver nunca más al director general. (LCA, 93).

La descripción del trayecto en ascensor se fija en algo tan invisible para su usuario como es el modo en que ese desplazamiento del habitáculo ejerce una presión sobre el aire, que se nota en los “tropicones”. Durante el trayecto, el comentario machista ha indignado tanto a Marta que se identifica con el ascensor, de manera que la ira que siente actúa como “presión acumulada” que le hace desear no contenerse sino dejarse ir en “caída libre”:

Marta pidió un café solo y siguió pensando en sus semejanzas con el descenso del ascensor. El ardor propulsaba su espíritu contra la columna de aire. Sentía la presión acumulada, una vocación de caída libre pero más abajo había solamente otro piso, frenos, la columna de aire comprimida y, también, el peso de las falsas conversaciones. (LCA, 94).

Marta se siente como una máquina que necesita combustible. El café es “el combustible de su motor de explosión” (LCA, 94). La alienación que siente se representa mediante esa identificación con el ascensor y el café: “El café prendía en sus venas, un ejército de diminutos motores de automóvil se apoderaba de sus últimos restos de tranquilidad” (LCA, 95). Valga este ejemplo para mostrar la amplitud y variedad de los saberes aludidos que se registra en los análisis de las novelas estudiadas.

4.3.3. Lo dialógico.

La propensión al diálogo que hallamos en el discurso narrativo de las novelas entronca con el “género didáctico-ensayístico” (García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier;, 2009, pág. 219) de expresión dramática y raíz clásica que se caracteriza por su “carácter básicamente filosófico: cómo acceder a la verdad con o sin el método mayéutico” (García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier;, 2009, pág. 221).

El caso más representativo de este tipo de diálogo socrático aparece cuando se reproduce la situación narrativa del magisterio. El personaje que replica el rol de maestro con sus discípulos es Simón con sus alumnos del Probador en TC. De ahí que el relato de las lecciones impartidas reproduzca diálogos mayéuticos que tienden a lo aforístico:

— El teatro y el burdel —dijo Simón—. lugares donde sucede la fantasía. Son en efecto, muy parecidos. ¿Son iguales?
— En el teatro —contestó Óscar— el deseo no se sacia.

— Depende. —Simón carraspeó como si se riera—. Supongo que te refieres al buen teatro, o a ese tan malo que no consigue engañar al espectador. Pero hay un teatro complaciente. Hay, en general, un arte complaciente mediante el cual se desahogan los sentidos para que nada cambie. (TC, 61).

En varias novelas se reproduce este esquema mayéutico en el que un personaje mayor, presuntamente más sabio debido a su edad, intenta enseñar a uno más joven lo que ha aprendido. Se observa con Pedro y Sandra en TC; con Irene y Edmundo en LR; con Agustín Sedal y Laura Bahía en LFA; con Enrique y Goyo en EPB, y con Olga y Mateo en QDNC.

En el caso de Olga y Mateo la urgencia de la protagonista por tratar de enseñar a su joven amigo, no se debe a su falta de paciencia, sino a que le queda poco tiempo de vida. Esta situación, que no se desvela hasta la segunda parte, hace más comprensible el comportamiento inmaduro y desconsiderado de Mateo al concluir una discusión marchándose del lugar en el que están, incapaz de aceptar los argumentos de Olga, a quien acusa de condescendencia:

— Condescendencia ninguna, Mateo. En este momento quisiera ser quien no soy.

— Pero no puedes. Y como no puedes te dedicas a invitar a tu casa a un estúpido como yo, le invitas a unas cañas y le prestas unos libros. ¿Para qué? ¿Para decirme que todo depende de unos cuantos procesos y accidentes, que la probabilidad no es libertad?

Olga no contesta.

— No los quiero —sigue Mateo—. Prefiero vivir sin saber. Nunca conseguirás que me dé igual el daño que nos hacen.

Se levanta. Busca en sus bolsillos, saca todo el dinero que lleva y lo deja encima de la mesa. No llega a veinte euros, pero es consciente de cuánto puede herirla al soltar sobre la mesa ese dinero, de cuánto la puede entristecer. Después se marcha. (QDNC, 100-101).

El diálogo socrático muestra verosíblemente las motivaciones psicológicas de los personajes, que no solo conversan sobre el determinismo, sino que discuten tan apasionadamente que la discrepancia se vuelve inasumible para uno de ellos. Pero también señala cómo abandonar una discusión no es solo irracional, aunque comprensible, sino que indica inmadurez y provoca dolor. Al final, Mateo se arrepiente y, al cabo de pocas semanas, pedirá perdón a Olga porque sabe que sus conversaciones y discusiones con ella, el diálogo, es absolutamente vital.

Hay que destacar que no siempre el personaje maduro transmite el código de valores que la novela postula. En el caso de Enrique, aunque adopta la posición de superioridad que le confiere su estatus, es evidente que no puede ejercer de maestro ni tutelar a Goyo, porque es el joven quien muestra, a través de su compromiso con el proyecto colectivo, su superioridad moral frente al cinismo declarado de Enrique.

En este sentido, es significativo que Enrique, incapaz de establecer un diálogo con su hija Susana, interpele a Goyo como figura interpuesta. Frente a las cuatro cartas que Enrique le dirige a Goyo, solo una vez se dirige a su hija y es la secuencia final, conclusiva, por lo tanto, de la novela. En esta última carta Enrique renuncia a seguir “instruyendo”, consciente, no tanto de su posible error, como de la imposibilidad de la tarea:

Me gustaría pensar que exagero pero te conozco y no puedo hacerme ilusiones. Periódicamente sales de casa para refutar mi vida, para abominar de ella. Quieres derribarla, o cambiarla, o transformarla, los eufemismos no me importan. (EPB, 337)

El caso de EPB, en lo que respecta al discurso dialógico, es sumamente significativo porque el diálogo no se establece solo dentro de la secuencia narrativa, en el sentido de lo que Bajtin denomina “género discursivo primario”, sino que se logra a través de la estructura, o sea, a través de los “géneros discursivos secundarios”²⁰⁶.

Por ello, cuando en EPB los personajes se dirigen cartas, se está proponiendo una conversación diferida a través de la escritura, donde cada uno de los interlocutores disertan largamente sobre los temas que les preocupan, sin las interrupciones y la espontaneidad propias de la oralidad. Apenas hay referencia a cómo y cuándo los personajes se escriben, pero sí queda muy claro por qué se envían las cartas: porque necesitan entenderse. Incluso aunque no se consiga “convencer” a Enrique mediante argumentos que no van a cambiar su punto de vista, “hablar” con Goyo le permite poder dirigirse a su hija Susana, lo cual implica un avance. El intercambio epistolar es una conversación demorada y reflexiva que favorece la necesaria comprensión entre los interlocutores.

²⁰⁶ Bajtin distingue entre “géneros discursivos primarios” y “géneros discursivos secundarios” de manera que los primarios pueden incluirse dentro de los secundarios que son géneros complejos “a saber, novelas, dramas, investigaciones científicas de toda clase, grandes géneros periodísticos, etc.” (Estética de la creación verbal, 1990, pág. 250).

Así pues, no solo mediante los diálogos entre los personajes podemos reconocer el modo discursivo dialógico. Algunos de los casos más relevantes son aquellos en los que los personajes, cada uno con su propia voz o punto de vista narrativo cuenta los hechos de manera que su relato contrasta con el de otro²⁰⁷. Es lo que sucederá con la técnica de contrapunto, frecuente en tantas novelas, utilizado en este caso de un modo singular al incluir la voz narrativa de un tipo de personaje especial, creado específicamente por la autora: el personaje colectivo.

El primer caso significativo aparece en TC, cuando la propuesta de Óscar de incorporarse en el N.I.T. de Fátima es rebatida por el resto de sus compañeros. En lugar de reproducir un diálogo en estilo directo donde cada uno de ellos argumenta en contra, o de proponer un resumen del hecho, se reproduce mediante estilo indirecto un imposible diálogo entre Óscar y un “orador” que es la voz del resto de personajes que, por primera vez, se sienten parte de un colectivo que da la respuesta a ese individuo que representa al sistema:

Cuando Óscar habló de las cocheras, Ana, Íñigo, Pedro y yo, y el propio Simón, estoy segura, vimos dos módulos de granito, su sólida existencia convencional mientras que, al fondo, en una calle hundida, brillaba nuestro cuarto como una llamarada. Porque, así empezó el discurso con que le contestamos, nos queda el escaso derecho de los símbolos y eso era en buena parte el Probador. (...) Y aunque tal vez (el orador, condescendiente, incrédulo, baja la voz), según afirmaba Óscar, dentro de lo oficial, de lo triunfante, se emboscasen gentes con un afán distinto, el sitio del Probador estaba fuera, en una calle hundida y en otros cuartos altos, diseminados, sin control. Porque nos queda (repite complacido el orador) el escaso derecho de los símbolos y hay un lugar para cada cosa. Dentro de las cocheras se harían grandes espectáculos, bellos espectáculos, ninguno lo dudaba; pero nosotros queríamos el animal errante, el cuarto con espejo que hoy se abre en la calle Verde y mañana nos deja solos. (El orador toma aire, se crece pero no grita sino que va exhalando como un humo, como un secreto, la imagen con que, lentamente, dará por terminada su intervención.). (...) En esa red móvil, el Probador habrá de ser un cruce de caminos (el discurso retorna a su comienzo), el espacio donde convergen las imaginaciones aisladas, así empuñamos una linterna y son otros, que van

²⁰⁷ Es conocido cómo Bajtin postula que la inserción de distintos puntos de vista en la narración, lo que ha dado en llamar polifonía enunciativa, es un modo discursivo dialógico: “las relaciones dialógicas (...) no pueden ser reducidas ni a las relaciones lógicas, ni a las del sistema de la lengua, ni a las psicológicas, ni a las mecánicas, ni a cualquier otro tipo de relaciones naturales. Es una clase específica de relaciones entre sentidos, cuyos participantes pueden ser enunciados completos (...), detrás de los cuales están (...) los sujetos discursivos reales o potenciales, autores de estos enunciados”. (Bajtin, 1990, pág. 316).

delante, los que ven (golpes del mazo de papeles contra el atril, murmullos, tal vez aplausos, el orador se va de la tribuna). (TC, 190-191)

Es perceptible como el fragmento adopta cierto estilo teatral, con didascalias claras a través de los paréntesis. Al final, el método del Probador ha funcionado y los actores consiguen dar la réplica adecuada. Cuando Óscar les habla de las cocheras, les está mostrando su deseo, individual, y sus excompañeros —el “orador”— van a contraponer a su deseo el sueño colectivo que continúa vigente, a pesar de que el grupo acabe de deshacerse.

El discurso del “orador” de TC constituye un texto dramático y un alegato y una declaración. Se trata de un texto que tiene notables concomitancias con la diatriba contra el sistema que al final de ANA la vicepresidenta logrará transmitir, con la ayuda de los hacktivistas, sin pretensión teatral y con un ingrediente confesional que lo vuelve más veraz.

La figura del personaje colectivo, cuya voz representa a un grupo de personas, puede utilizar el plural como ocurre con el Coro de LR, o el singular como la Asamblea de EPB. En cualquier caso, su presencia establece un diálogo con otras instancias narrativas —con los otros personajes, básicamente— que apelan, a la vez al lector.

Esto es muy obvio en el caso del Coro que se dirige directamente a Edmundo: “Hemos visto que tenías, Edmundo, una pequeña mancha de vino en el jersey y te la hemos señalado. Tú ya te ibas” (LR, 169). Y menos claro en el caso de la Asamblea cuando utiliza el “ustedes”:

Ustedes, sujetos individuales, suelen referirse a mí como Asamblea, aunque a veces también me llamen congreso, foro, grupo de grupos, movimiento. Y no suelen tener oportunidades para conversar conmigo. Los sujetos colectivos no hablamos sino que más bien emitimos circulares, documentos, resoluciones. (EPB, 13).

Al iniciar su primer “Comunicado” como un intento de establecer una conversación, la Asamblea apunta a la esencia misma de su identidad: un colectivo en permanente diálogo, que aspira a reproducir su mecanismo con otros. Esos otros no llegan a determinarse y su inespecificidad resulta interesante porque amplía las posibilidades: pueden ser los miembros de la Asamblea, los lectores del texto y, en última instancia, los lectores de la novela.

Por otra parte, en ciertas estrategias metafictivas puede aflorar la polifonía. Sucede en construcciones discursivas con cierto efecto paródico, al estilo de lo que Genette propone

denominar hipertextualidad²⁰⁸. Así, en LCA, hay secuencias construidas mediante la yuxtaposición que funcionan paródicamente creando cierto efecto de patetismo, por ejemplo, los textos citados o leídos por los protagonistas cuya extensión rebasa la mera cita. El ejemplo más representativo es el de Carlos leyendo un libro sobre consejismo obrero, cuando ya ha pedido el préstamo y se ha arrepentido de la decisión tomada: “ ‘El objetivo del capital es lograr beneficios. Al capitalista no le mueve el deseo de proporcionar a sus conciudadanos los productos necesarios para vivir. Lo que le empuja es la necesidad de ganar dinero. (...)’ Carlos se rió en voz alta. Tengo una risa de loco”. (LCA, 118).

La reproducción del contenido del libro que está leyendo no está mediatizada por un narrador. Las comillas advierten de que se trata de una cita y, por lo tanto, de discurso directo. El narrador no explica qué hace el personaje —leer—, ni reproduce tampoco sus pensamientos. El contraste entre los hechos relatados —Carlos se ha endeudado porque creía que podía ser un empresario no capitalista— y el contenido del texto es obvio. Carlos se siente ridículo por cometer un error tan flagrante, por haber olvidado sus lecturas de juventud y su risa nerviosa muestra qué clase de pensamientos puede tener el personaje.

De un modo similar al anterior, se utilizará un texto ajeno de modo muy significativo en ANA. Aunque en lugar de insertarlo de manera explícita y señalarlo mediante comillas, en este caso se remeda paródicamente un fragmento de *El maestro y Margarita* de Bulgakov:

La vice se marcha, los cabellos al viento, la vice no es destituida ni apartada sino que desaparece por combustión espontánea, se convierte en humo de azufre y luego los engaños cesan y un cuerpo nuevo, desnudo, vuela en la escoba sorteando cables, copas de árboles y ondas electromagnéticas. La vice da un viraje, desciende a toda velocidad, el aire baña su cuerpo con un silbido²⁰⁹. Junto a la ventana del dormitorio del presidente del gobierno se detiene y golpea el cristal con el palo de la escoba: ¡Eh, presidente!, soy yo, ¿te acuerdas de todo lo que luchamos y ahora cedes y cedes y vuelves a ceder? Él se asoma atraído por mi cuerpo untado en aceite pero solo ve una risa sin nadie, la risa de la impotencia hecha locura: ¿He dedicado mi vida a la política para esto? ¿Para que nos retraigamos sin haber siquiera asomado la cabeza:

²⁰⁸ Comentado a propósito de las estrategias narrativas centradas en la estructura metaficcional de este mismo capítulo.

²⁰⁹ Es inevitable percibir en este fragmento el inicio del capítulo 21, “El vuelo”, donde se describe el vuelo de Margarita con bastante similitud al aquí esbozado: “Dio un viraje y apretó con fuerza la escoba, voló más despacio, evitando los cables eléctricos y los rótulos, que colgaban atravesando las aceras.” (Bulgakov, *El maestro y Margarita*, 2002, pág. 294)

nada sabemos, nada podemos, qué miedo, qué miedo que vienen los mercados? ¿Qué dirás si te hablo del atropello de Julia? ¿Sacarás tu retórica conmigo también? Claro que lo harás, así que me largo, adiós, adiós. (ANA, 279).

En el fragmento se distinguen con claridad los enunciados que reproducen en estilo indirecto libre el improbable discurso que la vicepresidenta-Margarita le dirige mentalmente al presidente cuando utiliza la 2ª persona y mediante interrogaciones retóricas lo imprecia en un alegato condenatorio, prelude del alegato final con el que concluye la novela. También se aprecia en el discurso la alusión alucinatoria a “una risa sin nadie” que remite al gato de *Alicia en el País de las Maravillas* intercalada magistralmente en el fragmento.

La selección de algunos ejemplos de construcción dialógica evidencia que se trata de un rasgo estilístico de la autora directamente relacionado con el propósito didáctico que implica su concepción de la literatura, puesto que se concibe lo dialógico desde una perspectiva no solo platónica, sino, en la línea más contemporánea de la propuesta de Habermas: como forma de construcción social de la realidad.

4.3.4. Aforismos.

Por último, nos vamos a referir al estilo aforístico de la prosa gopeguiana por tratarse de un género singular que se incluye dentro de la lírica. Al menos es lo que Kurt Spang (2000) considera en su ensayo *Géneros literarios*, cuando destaca como principal característica formal “la brevedad, la concisión y la agudeza” y señala entre los principales recursos que la distinguen: “la metáfora sugestiva, la antítesis, la paradoja y el quiasmo” (Spang, 2000, págs. 66-67).

Teniendo esto en cuenta, es obvio que muchos de los ejemplos señalados a propósito de las metáforas son ejemplos de aforismos, porque en el discurso narrativo aparecen inscritos en forma de sentencias o máximas enunciadas con el propósito de inducir a la reflexión a través de la síntesis de una idea compleja.

También cabe recordar que, según García-Berrio y Huerta Calvo (2009), el aforismo pertenece al género didáctico-ensayístico, de expresión objetiva que articula un pensamiento fragmentario, y se alinea con el tipo de discursividad que venimos analizando en este

epígrafe²¹⁰. Por eso suele incluirse dentro de la llamada literatura gnómica, género que en la literatura española del siglo XX cultivó Antonio Machado a través de sus apócrifos Juan de Mairena y Abel Martín, referencias implícitas de las cartas que se cruzan Simón y Espinar en TC.

La propensión al aforismo en la narrativa de Belén Gopegui es evidente desde la primera novela. También es perceptible una clara evolución tanto en la importancia de su presencia como en la depuración estilística que culmina en la última novela de nuestro estudio, QDNC²¹¹. Del retoricismo de LEM a la densidad conceptual de QDNC se observa el inevitable cambio de siglo, las más de dos décadas que separan a ambas novelas. Observemos sendos ejemplos de aforismos:

— “No te creas nada” (...) porque así cuanto menos te protegerá un sistema sensible, líquido acaso y móvil y turbulento, no sin misterio llamado sentido del humor” (LEM, 83).

— “La bondad no es el mérito, no pertenece, solo se ejerce, no se invierte ni se tiene en propiedad” (QDCN, 174).

En LEM, Prim intenta inducir en Brezo su propia actitud escéptica frente a la vida, pero no puede evitar una prolija enumeración de epítetos que le resta su capacidad gnóstica. En cambio, en QDNC el aforismo condensa sucintamente motivos recurrentes en su narrativa: el mérito y qué es ser humano. La densidad y el laconismo es el rasgo estilístico más evidente de la evolución en la prosa. De hecho, en QDNC la propensión a lo aforístico es un rasgo tan destacable que se le dedica en el análisis un epígrafe específico a la cuestión.

A lo largo de las novelas publicadas, el género aforístico ha tenido una presencia sostenida y una importancia variable. En las primeras novelas, LEM y TC, especialmente, los aforismos tienen una presencia notable que decrece en las dos siguientes. En LFA, predomina más la metáfora que la sentencia. Y a partir de EPB, el aforismo es sobre todo un recurso que permite sintetizar líricamente el discurso de los personajes. Sin embargo, tanto

²¹⁰ Tomado de un esquema sobre los géneros didáctico-ensayísticos (García Berrio, Antonio y Huerta Calvo, Javier, 2009, pág. 219).

²¹¹ De hecho, la novela donde el estilo aforístico es más acusado no forma parte de nuestro estudio, por estar incluida en el género de la novela juvenil. Se trata de *Fuera de la burbuja* (2017).

en ECN como en QDNC los narradores emplean los aforismos con una intención discursiva variable que evidencia el dominio del género.

Así, observamos dos casos de parodia en ECN que resultan dignos de mención: “vivir en el presente es ser un pez” y “la muerte nos iguala a todos”. En ambos casos se parodian los tópicos, los lugares comunes que la costumbre puede llevar a identificar con aforismos:

Hace mucho recogí en la calle una tarjetita de publicidad. Como las de hamburgueserías o tiendas de ropa, era de un psicólogo: “Depresión: exceso de pasado. Ansiedad: exceso de futuro. Vivir en el presente es estar en paz. Verás, amigo, vivir en el presente es ser un pez. (ECN, 225).

Al juego paranomástico entre “estar en paz” y “ser un pez” se le suman las connotaciones semánticas de frases hechas con pez en español: “estar como pez en el agua”, “estar pez en una materia”... El ser humano que solo aspira a “vivir en el presente” es un ignorante que renuncia a su propia naturaleza por comodidad.

No es la única ocasión de parodia aforística que revela verdades poco obvias. Cuando Eugenio, en ECN, declama un tópico manido con solemnidad, como si revelara una verdad ignota, lo convierte en parodia: “La muerte —ha dicho [Eugenio]— nos iguala a todos” (ECN, 196). En boca de un personaje soberbio y egocéntrico que contrata a un escritor para escribir la historia de su vida, la frase revela obscenamente la verdad: lo que prevalece en las vidas de todos es la desigualdad.

El gusto por la reapropiación o reinterpretación de citas ajenas y que forma parte del procedimiento de intertextualidad ya expuesto en el apartado anterior, le lleva también a la reelaboración de versos o máximas de otros autores. En ocasiones, se suele citar el autor para que pueda filiarse la sentencia original:

Los hombres y las mujeres, dicen que dijo un filósofo, nacen libres, responsables y sin excusas. (...) Diría Sartre que su acto de no suicidarse es la firma con la que acepta el contrato por el cual recibe las leyes, la información genética y el azar. Pero no hay ningún contrato. Ahora que ha pasado casi un siglo, su frase se entendería quizá mejor si la cambiara por: El ser humano nace para ser libre, responsable y sin mérito. (QDNC, 176-177).

Al cambiar ese “sin excusas” por “sin mérito” matiza la visión sartriana sobre la responsabilidad de las elecciones por una visión más determinista que niega que el mérito sea el resultado de una elección atinada. El nuevo aforismo tiene como objetivo negar el

mérito como virtud y recordar que ni la libertad, ni la responsabilidad son condiciones dadas sino objetivos a perseguir, puesto que el ser humano “nace para ser libre y responsable”.

Cuando se modifican versos u otras conocidas frases literarias, el resultado concita reflexiones tal vez menos densas pero que resultan igual de lapidarias y memorables: “El famoso poema de Pavese tenía que haberse titulado ‘Pensar cansa’” (LCA, 332) y “Si Dios no existe es precisamente entonces cuando no todo está permitido. El personaje de Dostoievski se equivocaba” (LCA, 287).

El verso de Pavese, “Trabajar cansa”, no solo se convierte en “Pensar cansa” sino que vuelve a recuperarse en otro contexto y otra novela para convertirse en “Representar cansa” (LR, 35), sumando al recurso de intertextualidad ajena, el de intertextualidad propia y señalando también la importancia estilística del procedimiento en la prosa de la autora.

Es significativo cómo una misma idea se recupera y se reelabora en novelas. La idea de no consentir el maltrato que aparece en TC —“No dejes que te haga daño. Todos le debemos eso a las personas que nos importan” (TC, 141)— reaparece en QDNC expresada como invocación a una inteligencia artificial que contribuya a un mundo futuro en el que ser humano se constituya de un modo distinto y mejor: “Tal vez así como de la relación entre las neuronas emergió el pensamiento, de la relación entre las desesperaciones emerjan despacio, a saltos finitos, robots amables, (...), pero que no permitan que nadie les haga daño” (QDNC, 183).

Por otra parte, la visión de Irene en LR sobre la vida y la muerte es muy parecida a la de Olga en QDNC. Irene trata de consolar a Edmundo de la pérdida de su esposa, recordándole: “Existir es lo posible (...). Morir es lo posible y no lo seguro. (...) Morir exige haber existido, (...). Morir es lo posible; existir es, si quieres, la posibilidad de lo posible” (LR, 372). Los aforismos de Irene los condensa Olga mediante una sentencia aún más simple basada en paralelismos antitéticos: “Morir, dice, no es lo contrario de vivir: morir es lo contrario de nacer” (QDNC, 167). Las metáforas sobre vida y muerte vienen a subrayar que la existencia es más amplia que la vida, y que la muerte.

La lista de aforismos que es posible hallar en el discurso narrativo de las novelas es notable. En un intento por agruparlos según ciertos motivos recurrentes compartidos

propongo una clasificación muy simple: vida y memoria; conocimiento: realidad e imaginación; identidad; mérito, y escritura:

— Vida y memoria: “La memoria es un grado de omnisciencia, y hay veces en que ejercerlo nos complace, y otras nos duele” (TC, 63); “El pasado es una víscera, se mueve dentro de nosotros” (TC, 108); “Que las vidas se mueran también es más pequeño que el hecho de que las vidas existan” (LR, 373); “Los muertos, (...) son lo que no hicieron. Pero los vivos no. Los vivos han entregado lo que no hicieron, se lo han dado a los sueños” (LFA, 102); “La enfermedad no es solo asomarse a la muerte. Es eso, pero también son inconvenientes y humillaciones. (...) Supongo que es una forma de pobreza” (ANA, 93); “Tal como el Sol no gira alrededor de la Tierra podría suceder que el tiempo no girase alrededor de los seres humanos” (QDCN, 175).

— Conocimiento: realidad e imaginación: “El conocimiento no existe si no lo sustentan quienes tienen la capacidad de producirlo, difundirlo y hacerlo respirar” (LR, 81); “El enojo es la cólera dividida por el sueldo. ¿Qué haremos con él?” (LR, 380); “Lo real de hoy, que nuestra vida sea nuestro medio de vida, (...), es bastante más pequeño que el hecho de que existan cordilleras, uvas, caballos, personas” (LR, 372); “La verdad de los sueños es haber sido soñados” (LR, 239); “No hace falta que sepamos grandes secretos, basta con el conocimiento acumulado de cómo funcionan las cosas en cada lugar de trabajo” (EPB, 237); “Imaginar lo que no existe es fácil, en cambio imaginar lo que existe exige conocer” (EPB, 288); “El ejercicio del poder se caracteriza, entre otras cosas, por un continuo ir y venir de secretos que hay que administrar” (ANA, 20).

— Identidad: “La discreción es una forma de cobardía” (LEM, 33); “Las equivocaciones se miden en relación con el argumento que construimos con nuestras acciones” (TC, 181); “La vanidad es dar tu versión del asunto” (TC, 224); “Supongo que yo también soy mis ideas” (LFA, 129); “Madurar quizá consista en comprender que no es una quien ha de poner la firma al cuadro o cerrar el local y apagar la luz. (...) cuando sé que hay cosas que no voy a terminar nunca, rompo el reloj de arena, hago añicos el bulbo de cristal y mi arena ya no es mía sino parte de una playa” (EPB, 319); “Lo contrario de feliz no es triste, también puede ser tener actitud” (DSP, 81); “Soy como este perfume, al final del día no queda

nada de mí.” (ANA, 94); “Casi nunca son las cosas que estallan, sino las que se convierten en hábito, las que nos modifican” (QDCN, 183).

— Mérito: “El soberbio cree que se basta a sí mismo, cree que su valor, su precio en el mercado, proviene del dominio de una habilidad, de una profesión o de un conjunto de facultades” (LR, 200); “El prestigio no es más que una acumulación de coincidencias. Se acumulan, entonces nuestro trabajo torna a ser valioso y podemos ponerle un precio aceptable en forma de salario. (...) Pero el prestigio, como el valor de nuestros títulos, lo fijan otros: basta con que cambien sus intereses para que cambie la cotización” (LR, 264); “Si el mérito no existe, el esfuerzo tampoco” (QDCN, 141).

— Escritura: “La escritura es un dios sin contraste, blando y adulador. Es el dios que solo mira allí donde señala nuestro dedo, el dios de lo apuntado, el dios de lo que quisimos registrar” (LCA, 287); “Si el poder de una historia tiende a ser ínfimo, lo cierto es que también resulta incontrolable” (ECN, 11); “Escribir, voy sabiendo, es convocar al fantasma” (ECN, 161); “El arrepentimiento es el corazón de la narración. Y somos máquinas narrativas” (QDCN, 145).

4.4. Intención crítica y didáctica.

El propósito del conjunto de la narrativa de Gopegui se sitúa en la órbita de lo que definimos en el primer capítulo como novela social (Gil Casado), nuevo realismo crítico (Sanz Villanueva), novela crítica (David Becerra) o novela cívica (López-Aguilera).

Como ya se ha observado en el análisis de temas recurrentes en las novelas, predominan aquellos que suponen una representación crítica de la realidad: el desencanto de la Transición, la precariedad, la injusticia social, el machismo... La crítica de la realidad social se manifiesta con más vehemencia en las cinco últimas novelas, a partir de EPB. De manera que, si el tema de la conducta ética es fundamental en el primer grupo de novelas — de LEM a LFA—, la acción política consecuente de la coherencia ideológica con esas premisas éticas es el tema predominante en el segundo grupo — de EPB a QDNC—, lo cual no obsta para que ambos temas puedan aparecer en todas las novelas de un modo u otro.

La representación crítica se fija en el contexto configurado por un cronotopo concreto —el Madrid contemporáneo a las historias narradas— y se convierte en denuncia del sistema capitalista cuando consigue develar las estructuras ideológicas subyacentes del mismo. Es posible observar cuáles son esas estructuras a través de tres ejes temáticos que recorren la obra analizada: el dinero, el mérito y el conformismo.

Por otra parte, la reflexión sobre el estatuto de la ficción y la función de la literatura constituye el otro eje temático recurrente en las novelas que no solo deviene contenido, sino que se inscribe diegéticamente a través de la elección de unas formas que lo representan.

Las estructuras metaficcionales que forman parte de las estrategias narrativas propias del estilo narrativo de la autora no solo son el resultado de un ambiente propicio a su empleo —el de la novela posmoderna— sino que se instituyen como influencia brechtiana reconocida. Lo metaficcional propicia una distancia emocional que alerta al lector sobre el proceso en el que está participando, lo conmina a reflexionar críticamente sobre la ficción propuesta no solo en cuanto al contenido de lo representado, sino sobre su misma naturaleza.

Los discursos narrativos contenidos en estas novelas no funcionan pues como panfletos cuyo contenido resulta dogmático, sino que es el resultado de una propuesta dialéctica que interpela al lector. En este sentido, deben entenderse los alegatos incluidos en las novelas, como fruto del propósito de intervención social de la autora que concibe la literatura como algo más que un “excedente”. Como la literatura tiene una función social de difusión de la verdad, tal como hemos observado en el epígrafe dedicado a los temas, se entiende la importancia de estos alegatos.

Por último, se concibe la ficción como un modo de existencia, hecho sobre el que se reflexiona a través del tema que plantea la dicotomía entre realidad y ficción. Se trata de un presupuesto fundamental que se asienta en una concepción marxista de la literatura que impele al compromiso. Al proponer ejemplos concretos de acción y organización colectiva se amplían los imaginarios, las posibilidades de que el lector se piense a sí mismo no solo como individuo, sino como parte de un colectivo capaz de cooperar para derruir los mitos capitalistas que forman parte del código denunciado en las novelas. Estos ejemplos se muestran no solo mediante las situaciones propuestas, sino sobre todo a través de la creación de un tipo especial de personajes que las ejecutan.

Todos los elementos de este proyecto narrativo, que se han analizado individualmente en los análisis dedicados a cada novela y se han sintetizado como parte de sus características, sirven a la función social de la literatura que se postula en las novelas. Ello es especialmente relevante en los elementos pragmáticos analizados: en la elección y comentario de citas ajenas que funcionan como referente intelectual, en los paratextos que contienen indicaciones de cómo interpretar los textos, en los géneros narrativos que apelan a una lectura determinada. Y, por supuesto, en rasgos estilísticos como el lirismo, con el que se busca la complicidad emocional de un lector al que continuamente se exhorta a la reflexión.

4.4.1. Denuncia del sistema.

Las novelas de Gopegui no tratan de reproducir la realidad social del capitalismo tardío en un sentido meramente descriptivo, sino de reflejar los mecanismos ideológicos subyacentes que ocultan sus consecuencias negativas: desigualdad, opresión, explotación, injusticia. Para ello, resulta imprescindible reflexionar sobre lo evidente, lo obvio:

Aunque cueste imaginar los campos eléctricos y magnéticos y más los agujeros negros, sin ir tan lejos representarse bien un contrato laboral es muy difícil. (...) Uno de los hábitos de Marx, por ejemplo, era tratar de representarse cosas normales, cosas como la jornada de trabajo: así vio que la jornada medía a qué velocidad el capital consume la vida del trabajador. (EPB, 214)

La representación de las “cosas normales” deviene denuncia cuando desvela la ideología que justifica y preserva la injusticia del sistema.

Elegimos aquí tres temas que recorren la obra narrativa de Gopegui porque ponen de manifiesto una de sus principales intenciones críticas: revelar la desigualdad que origina la injusticia sistemática del capitalismo. La ideología del capitalismo se basa en asumir sus principios como constituyentes de una realidad social inapelable e irreversible: el dinero como forma de libertad y su ausencia como forma de esclavitud, el mérito como mito —“el gran tinglado” (QDNC, 48)—, y la inacción frente a la injusticia como forma de colaboracionismo (“el padre de Blancanieves”).

El tema del dinero se inicia claramente en LCA, cuando el préstamo que pide Carlos a sus amigos evidencia que el dinero no es algo que pueda separarse de la identidad de los sujetos: la deuda contraída obliga a Carlos a devolverlo y convierte a los amigos en atentos acreedores. La relación se desmorona lentamente y al final la incomunicación y la hipocresía

se instaure entre ellos. De este modo, consigue la autora el propósito que declara en el prólogo:

El interés del narrador de *La conquista del aire* pudiera ser mostrar algunos mecanismos que empañan la hipotética libertad del sujeto. Para ello ha elegido una historia de dinero. Si del discurso dominante se sigue que quienes tengan sus necesidades mínimas cubiertas pueden actuar frente al dinero como frente a una realidad externa, separada, y ser desprendidos o austeros o avariciosos, y darle más o menos importancia, esta novela plantea la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto. (LCA, 12).

El dinero anida “en la conciencia moral del sujeto” porque es inseparable de la posibilidad, y la posibilidad de elegir es la auténtica libertad.

El argumento de la novela lo ilustra a través de sus protagonistas: Santiago, sin sus ahorros, no puede elegir, se ve obligado a aceptar trabajos extras que hubiera rechazado, y Marta tampoco quiere endeudarse para comprar una casa, cosa que acaba siendo un motivo de grave desavenencia con su pareja, de quien acabará separándose. Santiago y Marta descubren que tenían posibilidades cuando les falta el dinero que prestan a su amigo. Carlos ya sabía lo que les pedía, pero cree que podrá devolver la deuda antes de que ellos puedan necesitar ese dinero.

En LCA se desvela la relación entre dinero, vida y trabajo a través de metáforas muy evidentes. Cuando Carlos pide prestado dinero a sus amigos no les pide solo dinero, sino tiempo de vida: “Cuatro millones equivalían al sueldo de un año y medio. Era como si Carlos le hubiera pedido prestado su año sabático” (LCA, 18). Porque el dinero significa la “posibilidad” (LCA, 19) de no trabajar, de no tener que trabajar. La antítesis del final de la novela cuando Carlos descubre la realidad del salario en el capitalismo deviene contiene una lección final:

Les trajeron el postre y Carlos dijo tiempo libre, es brutal la expresión. El tiempo libre solo se define frente a otro tiempo esclavo. Y Santiago dijo sí, y Marta dijo sí. Después una cucharada de flan. Santiago quiso rebelarse, Carlos, sacas el lenguaje de quicio. Yo precisamente encuentro en el horario reglado de mis clases mi único tiempo de libertad. Y Carlos dijo único. (LCA, 340).

Carlos subraya con ironía los usos del lenguaje al recalcar que “es brutal la expresión” de tiempo libre porque presupone la existencia de un “tiempo esclavo” y al notar con pesadumbre cómo Santiago también es rehén de una ideología que identifica el tiempo

laboral, “el horario reglado de mis clases”, con su “único tiempo de libertad”, una analogía demasiado similar al tristemente célebre “el trabajo os hará libres”.

La ausencia de dinero no se suple trabajando, sino con las relaciones adecuadas que facilitan los empleos bien remunerados, la proximidad con el poder. Ese es uno de los temas fundamentales de LR, el del nepotismo, que impugna la ficción crucial del capitalismo, el mérito. En LR, se desmonta por completo la idea de que el dinero es el resultado de un trabajo bien hecho, o de un esfuerzo que merece una especial compensación. Edmundo, el protagonista, consigue cierta cuota de poder gracias a los contactos que su secreta agencia de imagen le proporciona.

El nepotismo que recorre LR se evidencia a través del campo semántico de lo caballeresco: el primer amor de Edmundo es una chica llamada Jimena —como la mujer del protagonista del *Cantar del Cid*—. Su ascenso social lo lleva de ser solo “paje” (LR, 194) a ser caballero. Por eso “se le armó consejero” (LR, 340), en lugar de ser simplemente “nombrado” miembro del consejo de administración de una empresa. Incluso aparece la conocida fórmula “mesar(se) los cabellos” que en literatura medieval sirve para expresar el dolor trágico del sujeto, cuando el personaje del “Coro” se solidariza con Edmundo al morir su mujer: “Nos mesamos, Edmundo, los cabellos por tu vida, por cada vida si la toca el ala del dolor, que es un ala de piedra” (LR, 374).

Cultivar las relaciones adecuadas con el propósito de afianzarse profesionalmente es una de las mayores habilidades de Edmundo, quien reconoce la equivalencia entre desigualdad social y económica. Se dedica a anotar en un fichero las relaciones personales, familiares o amistosas, que vinculan entre sí a los integrantes de ese grupo de privilegiados que detenta el poder: a los “señores feudales” con los que no se identifica, pero de quien no quiere ser vasallo y por eso “promete que no será señor mas dejará de ser criado”²¹² (LR, 192). El capitalismo como sistema socioeconómico heredero del feudalismo se reconoce gracias a esos privilegios transmitidos mediante la herencia y no a través del presunto mérito.

²¹² La referencia irónica al *Cantar del Cid* es obvia. Al juglar que se lamenta: “¡Oh que buen vasallo/ si oviera buen señor!” le opone Edmundo una visión contemporánea que rechaza la desigualdad social —feudal, en este caso—.

El poder en el capitalismo depende indiscutiblemente del dinero. En ANA se representa la superioridad del poder económico, concretamente el financiero, sobre el poder político que depende de la democracia liberal en el capitalismo tardío.

Así, la imposibilidad de la vicepresidenta del gobierno por sacar adelante una ley que permita crear una banca pública a partir de las cajas de ahorro topa con los intereses económicos de aquellos beneficiarios de una privatización de esas mismas cajas que detendrán la iniciativa legislativa maniobrando para que la vicepresidenta sea destituida. El poder del mundo financiero depende no solo de su influencia para corromper a los miembros del gobierno —Álvaro es el antagonista de Julia Montes, la vicepresidenta—, sino que se sirve directamente de la violencia a través de la mafia —encarnada en el personaje del Irlandés—. El personaje que encarna el poder económico es un oscuro “vicepresidente ejecutivo” (ANA, 110) del que se ignora incluso el nombre, pero es quien da las órdenes a su sicario, el Irlandés. Es el único personaje cuyos deseos siempre se cumplen porque no debe convencer, ni obedecer, ni reunir aliados, ni defenderse. Aquel que encaja en la descripción llana y coloquial de Crisma al afirmar: “Los putos ricos son libres, es lo que más me jode. Los putos ricos inspiran admiración porque se pueden permitir jugársela, decir que no, dejar un trabajo, qué más les da si no lo necesitan para vivir” (ANA, 157).

El trabajo es una forma de explotación. En todas las novelas aparece el tema, pero a partir de EPB se representa sobre todo a partir de su ausencia y aparece el desempleo. Como recuerda Susana en la Asamblea: “Sabemos que en el trabajo, en el hecho de que unos pocos decidan y se apropien del trabajo de la mayoría, empiezan la mayoría de los problemas” (EPB, 74). Peor que las condiciones laborales deplorables puede ser el despido, por eso la novela se origina cuando un repartidor reclama a Manuela su empleo perdido a consecuencia de una queja que esta formuló como cliente.

Especialmente a partir de EPB, la precariedad del empleo aparece en todas las novelas: en DSP el padre de Martina es despedido; en ECN, Álex es una médica que pasa una larga temporada en paro y Carla una migrante que debe ir a Bratislava para poder trabajar; en QDNC, toda la historia es una solicitud laboral.

La idea de que el esfuerzo y la habilidad acaban siendo reconocidos socialmente está en la base del mérito como virtud social que justifica la desigualdad del sistema. Se trata de

un asunto que aparece desarrollado ya en LCA: “La falacia del mérito siempre evitaba contar que por cada limpiabotas propietario de un imperio había una élite entera de propietarios reproduciéndose con naturalidad” (LCA, 191).

El mito del mérito se sustenta en el ideario burgués de que la posición social depende del esfuerzo personal. En LCA, Santiago, de origen humilde, encarna al tipo que lo representa porque su esfuerzo le permite llegar a profesor de universidad:

al llegar a la facultad había reconocido en su actitud el germen de una visión social ya descubierta, descrita y bautizada por otros: voluntarismo pequeñoburgués o la creencia en el mérito propio, en el esfuerzo individual como instrumento para corregir las injusticias de la lucha de clases. (LCA, 63)

Aunque será su matrimonio con Leticia, de clase media, lo que supondrá un auténtico espaldarazo en su ascenso social, con lo que se confirma que el “mérito” no es el resultado del esfuerzo, sino la conjunción de unas circunstancias de privilegio basadas en la herencia (la familia de Leticia es de clase media) y las relaciones o contactos derivadas de esa posición heredada.

En LR, Edmundo tiene mucho más claro que el mérito es una mera ficción y elabora meticulosamente un currículum vitae inventado pero demostrable, porque el personaje se preocupa de adquirir los conocimientos que afirma tener. Pero Edmundo no se engaña, sabe que el mérito, como la honra en la sociedad española del Barroco, depende de la consideración ajena, no de uno mismo: “El soberbio cree que se basta a sí mismo, cree que su valor, su precio en el mercado, proviene del dominio de una habilidad, de una profesión o de un conjunto de facultades” (LR, 200).

El currículum —como bien demuestra Edmundo— se puede falsear, pero nadie incurriría en el “error” de saltarse sus convenciones formales (síntesis, disposición tipográfica, presunta objetividad, datos comprobables...) y temáticas (solo datos acerca de capacidades relacionadas con el puesto de trabajo). Los errores podrían atribuirse a impericia por falta de experiencia o, en su defecto, de formación y constituir un demérito irreparable.

Si el currículum es una narración, puede falsearse y devenir una ficción. En realidad, lo que pone de manifiesto la existencia del currículum es que el mérito es una ficción porque no puede demostrar realmente las capacidades que se alegan. Al poner el acento en un texto aparentemente en las antípodas de un género literario moderno, la autora reclama nuestra

atención sobre los pactos de ficción que rigen en la sociedad capitalista: tácitos pactos de aceptación de convenciones sociales.

En QDNC se muestra diegéticamente la trascendental relevancia de un texto no literario como es una solicitud laboral. Si el currículum es nuestra oferta permanente de fuerza de trabajo a quien pueda pagarlo —la oferta de nuestro tiempo de vida de dedicación exclusiva durante el tiempo acordado—, la solicitud de empleo es una carta de presentación en la que incluir el currículum con la que se pretende persuadir a la empresa de los méritos alegados.

En cambio, en QDNC los protagonistas impugnan todas las convenciones al convertir la solicitud de empleo en una novela. Lo que muestran sus protagonistas, Mateo y Olga, es que la vida implica más acciones que las relacionadas exclusivamente con el trabajo y que ni siquiera el trabajo alienante —como el de la chica de la pizzería— puede reducir a una persona a ser solo eso.

Al utilizar el texto no literario literariamente, mostrando incluso su potencialidad lírica, el resultado es mucho más subversivo y apela a un lector que se identifica con su propósito. Se elige un documento que simboliza con claridad el pacto de servidumbre que los trabajadores aceptamos al vender nuestra fuerza de trabajo y se hace hincapié en un hecho fundamental: un currículum no solo es una autobiografía, sino que es un texto con fines publicitarios: se eligen los actos que nos favorecen y que pueden ser considerados “méritos”.

El tercer eje temático que se observa en el discurso crítico de denuncia es la inacción o pasividad frente al sistema. A través de los caracteres representados en las novelas observamos una gradación que va de la connivencia o complicidad con el sistema al rechazo combativo. La actitud denunciada no es la absolutamente inmoral del cínico, ni siquiera la del narcisista o del escéptico. La pasividad frente a la injusticia es la actitud reprobable porque legitima el sistema. Se trata de la actitud propia de la clase media que no se siente cómplice porque elude la identificación con los privilegiados del sistema y, sin embargo, evita un compromiso activo que pudiera perjudicar su cómoda existencia.

En general, los personajes que encarnan una actitud de connivencia o conformismo con el sistema son mayoritariamente figuras masculinas negativas. Todas ellas representan el rasgo social privilegiado por el capitalismo: el individualismo, aunque hallamos una

evolución en su caracterización: del narcisismo como rasgo predominante en los personajes de finales de los noventa al cinismo de los personajes de las novelas de una década después.

El individualismo como rasgo representativo de la sociedad capitalista está representado negativamente a través de los protagonistas que mejor encarnan su faceta narcisista: Prim en LEM y Philip Hull en LFA. En el primer caso, se trata de un narcisismo patológico, solipsista, que convierte al personaje en una figura especial, patética, redimida por su condición metaficcional de personaje-narrador con conciencia de serlo. En el segundo caso, se destaca una caracterización del individualismo de Hull que subraya su veleidoso escepticismo frente al sistema, su hedonismo y el hastío vital como consecuencia del desapego por las personas, que pretende superar a través de su amor por Laura Bahía.

Los personajes secundarios que mejor encarnan el narcisismo de los triunfadores del sistema son Teodoro (TC) y Eugenio (ECN), quienes comparten un deseo patológico por ser admirados y buscan en el arte esa forma de reconocimiento. Teodoro acude al Probador solo para demostrar que está por encima del propósito catártico y didáctico que lo alienta. Eugenio paga a un escritor para que escriba sus memorias, como suelen hacer muchas celebridades inanes de nuestra sociedad.

En la misma línea, aparecen personajes secundarios que se benefician del sistema no solo por su connivencia más o menos pasiva, sino por su cinismo. Manuel Soto en LCA y los sicarios o mafiosos de ANA — el Irlandés— y ECN —Stroller y Gustav— representarían ese tipo de personajes que no solo no se avergüenzan de su egoísmo y megalomanía, sino que se jactan de su actitud frente a sus víctimas directas o indirectas.

Por eso, es especialmente relevante la figura de Enrique en EPB quien sintetiza las contradicciones de la clase media que no se identifica con el descarado narcisista o cínico de los triunfadores del sistema, conscientes de que sus privilegios se basan en la desigualdad; sino que se considera “merecedora” de unos privilegios que desea conservar pese a la conciencia de su contradicción. Santiago en LCA —y Edmundo de LR, en cierto modo— encarnan también a esos desclasados que aspiran a ciertos privilegios que saben que perpetuarán un sistema que los ha perjudicado y que deberían rechazar porque son los que mejor conocen sus nefastas consecuencias.

Al representar la posibilidad de inacción frente al sistema se está denunciando una actitud extendida y sobrerrepresentada en las ficciones narrativas contemporáneas. A través de los explotadores y los explotados, del verdugo y de su víctima se evita una figura más habitual: la del ausente, ese padre de Blancanieves que no rinde cuentas por su inacción, al que no le pesa su pasividad porque cree no formar parte de ninguno de los dos grupos.

Frente a las figuras negativas, se oponen otras que pueden ser masculinas, femeninas, neutras/abstractas y que destacan por su vínculo con lo colectivo. Así, Sandra en TC y Carlos en LCA son protagonistas que luchan por unos ideales antagónicos con el sistema y, aunque su lucha parece acabar en derrota, señalan una posibilidad de existencia —como en el “dibujo del pasatiempo” de TC— ya que su lucha no se ha detenido, solo ha parado temporalmente y, por eso es posible interpretar que el “duermen” de LCA no solo es un final de derrota sino de esperanza: es necesario dormir para recuperar fuerzas.

Por supuesto, la pareja formada por Edmundo e Irene en LR y complementada por ese personaje colectivo que es el Coro apela a una estrategia de organización colectiva basada en la clandestinidad como forma de lucha contra el sistema. Los logros relativos obtenidos por esta vía probablemente se deban a la ambivalencia de un proyecto basado en el individualismo que ha impulsado a los protagonistas.

Los personajes de la Asamblea (EPB) y la Flecha (ANA) heredan el carácter anónimo y colectivo del Coro de LR y recuperan el espíritu de lucha organizada y clandestina que Edmundo inicia. De manera que la Organización y el Comité de Alex, Carla y Uno (ECN) pierden su faceta abstracta, su condición de personajes para devenir sobre todo un ejemplo.

En cambio, el Google de QDNC sí es un personaje que representa a un colectivo, aunque se trata de un colectivo caracterizado negativamente: una empresa. De este modo, se equilibra también esa visión casi utópica del colectivo como identidad necesariamente positiva que permite superar la identidad individual, concebida como la única posible en el capitalismo tardío.

4.4.2. Alegato a favor del compromiso.

Las formas que adopta el compromiso en la obra narrativa no se limitan a la muestra, a través de los distintos elementos que componen las novelas, de las contradicciones y nefastas consecuencias de un sistema social basado en la desigualdad. El discurso narrativo

construye una argumentación dialéctica de gran fuerza retórica que desarrolla y dota de sentido a las novelas.

Así, adoptando presupuestos marxistas que abogan por una visión dialéctica de la realidad, los diálogos de los personajes suelen ser discusiones que oponen ideologías enfrentadas. Los hechos narrativos permiten inferir la posición ideológica defendida, aunque, en general, esta se resuelve argumentativamente con brillantez en el propio discurso.

Ejemplos de estas discusiones, o diálogos socráticos, hay en todas las novelas: Prim y Maravillas conversan sobre la realidad a partir de la posible existencia física de ese “hueco” que fascina al protagonista en LEM; el final epilodal de TC es la respuesta de Simón a la narración de Sandra; los diálogos entre Carlos y Lucas muestran qué diferencia al empresario del trabajador en LCA; las conversaciones entre Edmundo y sus colaboradores revelan la naturaleza y propósito de su organización clandestina en LR y el coro-lector interpela a Edmundo e Irene sobre la historia narrada; el conflicto ideológico entre Hull y Bahía se manifiesta cuando hablan con sinceridad en LFA; en EPB, la Asamblea es la materialización discursiva de un diálogo fructífero entre sus miembros, pero a la vez Enrique discute con ellos a través de Goyo; en DSP, la madurez de Martina se muestra cuando es capaz de conversar con su padre admitiendo las diferencias entre ellos; la conversación escrita entre la vicepresidenta y la Flecha en ANA muestra cómo internet puede favorecer el diálogo democrático; las conversaciones entre Carla y sus acosadores en ECN muestran cómo el cinismo es sobre todo un discurso privilegiado por el sistema; finalmente, en QDNC, el diálogo es la base de una relación afectiva que deviene trascendental para sus protagonistas, puesto que el intercambio de ideas les aportará la serenidad que ambos necesitan.

Por otra parte, no solo los diálogos entre personajes procuran desarrollar las ideas expuestas en las novelas, también aparecen monólogos que, a modo de alegatos, se dirigen a otros personajes o, de modo más o menos explícito, al lector mediante la figura interpuesta de un narratario.

Se trata de discursos que despiertan la conciencia cívica. Así, en TC, las cartas de Espinar o las lecciones de Simón son declarados textos mayéuticos que tienen a Sandra y al resto de alumnos como destinatarios.

En LCA, la arenga de Carlos a sus trabajadores —la “lucha por la defensa de Madrid” (LCA, 154-155)— resulta parodia de mitin político si nos atenemos a lo que sucede finalmente, ya que los trabajadores serán despedidos al ser absorbida la empresa por una multinacional.

En LR, aparece un texto ensayístico insertado en el discurso narrativo: el artículo “La mirada del criado” de Irene Arce y que se señala incluso tipográficamente con otro tipo de letra. Se trata de un texto con un valor narrativo relevante, puesto que es el motivo de que Edmundo se fije en Irene y la convierta en su aliada.

En LFA, las cartas al director de Laura Bahía componen un auténtico manifiesto poético acerca de la función de la literatura dirigido a un esquivo “director” que, si bien se sobreentiende que es director de periódico, podría identificarse con un cargo directivo de una empresa, también editorial, por ejemplo.

En EPB, los comunicados de la Asamblea son el producto resultante de un debate previo entre sus miembros. Si la Asamblea es la materialización del diálogo, los comunicados son el texto escrito que los sintetiza.

En DSP, Martina no tiene discurso, solo voz. En su búsqueda por encontrar su “código” en la música encuentra en el punk y el rock el espíritu de rebeldía con el que se identifica. Así, las canciones que se citan o reproducen funcionan como pequeñas piezas discursivas que apelan a una actitud combativa contra el sistema, en especial, “Gimme danger” de Iggy Pop, por amenazar con el suicidio si no la ponen en una emisora de radio.

En ANA, la vicepresidenta denuncia las “presiones miserables (...) golpes bajos, juego sucio, violencia” (ANA, 315) que le han impedido aprobar un plan de nacionalización de las cajas de ahorro con lo que, mediante una acusación encubierta dirigida a los poderes financieros, señala a los responsables en un discurso final cuya emisión depende de la ayuda de los hackers amigos del abogado. El alegato de la vicepresidenta resulta ser un mitin que demuestra la falta de poder de la clase política en la democracia liberal.

En ECN, se incluye una carta de Uno, una breve autobiografía, que esgrime a modo de ejemplo sobre el contraste entre la vida en una sociedad socialista y en una capitalista. Aunque son los tres textos que componen la novela —los tres “documentos durmientes”—

los que pretenden ser alegatos contra el sistema capitalista: las vidas de Alex, Carla y Uno muestran la necesidad y la posibilidad de la lucha.

En la misma novela aparecen unos textos elididos fundamentales: los documentos que denuncian el fraude y que al salir a la luz provocan la reacción popular masiva. La elipsis discursiva tiene un impacto notable en la diégesis, puesto que aligera el ritmo narrativo y, al mismo tiempo, evita representar el proceso que va de la difusión de los textos a la lectura, asimilación, concienciación y activismo de una masa capaz de movilizarse y lograr paralizar un país. El proceso no se narra y se sugiere que entre la difusión textual y la reacción colectiva puede darse una reacción fulminante y poderosa, como la explosión de un dispositivo, que es como a menudo, denomina Gopegui a las novelas.

Por último, toda la narración de QDNC es un alegato por un mundo mejor y, a la vez, una solicitud de empleo. Toda la diégesis es un discurso dirigido al embrión de una inteligencia artificial y a una empresa multinacional que podría contenerla: Google. Se trata de un alegato improbable, no imposible, basado en la esperanza de ser comprendido en un futuro por un destinatario que aún no existe, pero que podría existir.

4.4.3. Ejemplos de acción posible.

La ficción puede ser un estímulo para la acción. Para ello, se propone una lectura activa, consciente, que apela a la reflexión de un lector al que se le recuerda a menudo su papel en el proceso. Lo metaficcional y el lirismo tienen ese propósito. Una vez se logra la atención del lector (metaficción), se establece la complicidad (lirismo) y se postulan modelos de comportamiento social que sirvan para la reflexión o para la emulación. En las primeras novelas, los protagonistas suelen reaccionar al sistema sin conseguir ningún triunfo o alcanzando solo victorias simbólicas. A partir de EPB se postulan imaginarios donde los protagonistas no son solo seres individuales y los triunfos, pese a no ser siempre duraderos, pueden conseguirse.

La ejemplaridad es un rasgo propio de la intención didáctica presente en la obra narrativa de Gopegui y se desarrolla mediante 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.

El sistema puede combatirse oponiendo imaginarios que conciben otra forma de heroicidad:

—El enemigo nos quiere muy borrachos, eso dicen, ¿no? —Hablo como si yo supiera quién es el enemigo. Y me lanzo—: Aunque tal vez el enemigo menosprecia el valor que nos da cada incursión fugaz en lo posible. Un par de tragos y ya nos parece que existir podría ser fácil.
—La realidad —dice— es también las posibilidades que alberga. (ECN, 241).

La ficción puede proporcionar un estímulo embriagador con el que perder el miedo. Subyace el “don de la ebriedad” de Claudio Rodríguez en esta consideración sobre la “incursión fugaz en lo posible” que propicia la literatura.

No siempre las ficciones representan modelos de vidas que se proponen como ejemplares. La historia de amor de Prim en LEM ilustra cómo la ausencia de compromiso por parte del protagonista frustra su añorada relación sin que él sea capaz de entender el motivo de su fracaso, ni asumir la responsabilidad que implica formar parte del pequeño colectivo que es la pareja.

En TC se plantea la posibilidad de acción colectiva y cómo su fracaso puede entenderse no como imposibilidad, sino solo como tentativa frustrada. Reflexiona sobre la capacidad de la escritura para “ordenar la realidad” (TC, 174) y presupone la posibilidad de que la ficción sirva de modelo a través del proyecto del Probador. La dramaturgia del Probador se propone ayudar a los “clientes” —espectadores— a conocerse a sí mismos, a verse en el espejo que los actores le ofrecen con su trabajo. La idea stendhaliana de la novela como espejo se amplía a la función del arte que sirve para orientar, para reconocerse.

En LCA se muestra la renuncia a los ideales de la izquierda por vivir una cómoda existencia de clase media, pero también se representa lo que conlleva este rechazo: “Duermen. La política no está. La facultad de elegir que criterios ordenarán la existencia se ha perdido. La democracia comercial y comunicativa es un estanque y ellos buscaban oras instancias de aprobación” (LCA, 340).

Al negarse a aceptar esos principios ideológicos que creían suscribir, niegan que lo real es una suma de posibilidades que incluyen aquellas que no quieren, que no pueden reconocer porque forman parte de una vida activa de desvelo de la que los protagonistas se han excluido: “El mundo gira, los hombres y las mujeres duermen. La política no existe y el

devenir se atiene a los impulsos de lo voluminoso, de lo que puede multiplicar su presencia, de lo áureo. (...) En Madrid, ellos duermen” (LCA, 341).

En LCA, como en LEM, se muestran ejemplos de adónde conduce el desistimiento revolucionario. Es posible desarrollar la metaconciencia de ser solo un personaje sin capacidad de vivir fuera del texto que circunscribe como Prim, o vivir adormecido en la letárgica placidez de quien se beneficia de un sistema injusto como les sucede a los protagonistas de LCA.

El modelo vital que representa Edmundo en LR es una auténtica transgresión porque va más allá del pícaro que, aceptando la corrupción del sistema, decide adaptarse para medrar en él. No le basta con asumir la degradación de una sociedad basada en la desigualdad para evitar ser su víctima, como le ocurre a Lazarillo de Tormes, porque ello implicaría tener que justificarse en el caso de medrar —como debe hacer el pobre Lázaro para mantenerse en su privilegiado puesto de pregonero de vinos—. Edmundo no solo finge aceptar el sistema, sino que se vale de aliados y de secretos para lograrlo.

Al rechazar la idea del mérito, se opone a la legitimidad de un sistema desigual e injusto. Por eso, Edmundo es un “ateo”, no cree en la idea que justifica la moral del capitalismo y propone la ficción como modo de socavarla. No solo porque a través de ficciones desarrolla su clandestina asesoría de imagen, sino porque él mismo fingirá aceptar las normas para conseguir el margen de libertad por el que lucha. Sin embargo, el modelo de Edmundo resulta insuficiente porque no deja de ser un personaje individualista que, pese a contar con aliados, no aspira a la libertad de la mayoría, solo le interesa la suya propia y, por extensión, la de sus aliados.

Lo interesante en este caso no es la historia de Edmundo sino el modo en que plantea la ficción como arma estratégica para incidir en la realidad, este es el ejemplo que se desprende de la novela y de ahí la importancia de un narratario, el coro, que representa a una clase media capaz de registrarlo. Solo si el coro reacciona colectivamente, será posible superar el ejemplo de Edmundo.

En LFA, Laura Bahía está diseñada como una heroína revolucionaria, prácticamente una mártir al morir a causa de sus ideales. Este exceso heroico pervive en Martina, la protagonista de DSP, quien amenaza con el suicidio como forma extrema de vindicar una

canción en un acto simbólico que desea trascendente. Lo cierto es que ambas heroínas, en su desmesura heroica rozan la parodia intencionada, no involuntaria.

El humor paródico como forma de transgresión permite también un distanciamiento reflexivo. La muerte puede ser heroica si es por defender unos ideales, no si se trata de una situación evitable. En LFA se insiste en cómo Laura Bahía pudo evitar su muerte porque había sido entrenada para ello, de algún modo, se infiere que se “deja morir” probablemente colapsada por sus propias contradicciones²¹³. En DSP se nos recuerda incluso la canción de Alice Cooper, “Hey, stoopid” que arremete contra el suicidio como salida vital en el caso de desesperación. Martina juguetea con la idea, como si le perdiera respeto a la muerte y concibe un disparatado “atentado unipersonal” inspirado en una película cómica.

En cambio, las muertes de los protagonistas de ANA y ECN son heroicas porque no son gratuitas. El abogado de ANA muere por defender a su amada Amaya de un demente y los protagonistas de ECN que forman parte del Comité son víctimas de unos sicarios a sueldo de las multinacionales farmacéuticas contra las que lucharon. Tanto el abogado-la Flecha como los miembros del Comité son ejemplo de cómo la organización colectiva puede oponerse con éxito al sistema.

A pesar de que los personajes mueran los colectivos perviven y este es el ejemplo inspirador a seguir, que se inicia con el personaje colectivo de la Asamblea de EPB: las identidades no se limitan a lo individual porque en lo colectivo la acción de los seres individuales pervive y trasciende, como el proyecto de la Spirulina, símbolo de vida rizomática, frágil pero fecundo.

Por último, aparece un personaje colectivo futuro, porque no existe en el presente. Los protagonistas de QDNC convierten a Google en el destinatario de su solicitud y de este modo lo personifican, otorgan la dimensión de personaje a una empresa, a la que interpelan como tal, pero también se dirigen a través de ella a una inteligencia artificial embrionaria. El personaje de Google adquiere una doble dimensión que oscila entre la realidad —la

²¹³ De todos modos, conviene recordar una posible lectura alegórica de la novela en la que Hull encarnaría los EE.UU. y Bahía a Cuba. La muerte de Bahía devendría así la muerte o desaparición de la revolución cubana que la protagonista encarna y se conectaría con el cronotopo que enmarca la narración.

empresa— y la posibilidad —la I.A— de manera que se subraya la dualidad de lo real que a menudo se dirime en las ficciones gopeguianas: la ficción como posibilidad de existencia.

En QDCN se muestra la necesidad de incorporar tecnológicamente un saber y una sensibilidad humanista —desde dentro del sistema, pero sin que el sistema lo sepa—. En este caso, la ejemplaridad es recordar que existen discursos, verdades, que aún no pueden difundirse.

La novela funciona como un “mensaje en una botella”. Para Adorno, la expresión es una alegoría según la cual la única forma de comunicar una verdad que todavía no es comprendida en su momento es difundirla sin esperar respuesta. Bauman recuerda la imagen, pero subraya un aspecto mucho más positivo de la misma:

El mensaje en la botella es una prueba del carácter pasajero de la frustración y de la naturaleza temporal de la esperanza, de la indestructibilidad de las posibilidades, y de la debilidad de las adversidades que impiden que aquellas se hagan realidad. (Bauman, 2017, pág. 212).

La confianza en que existen verdades universales que se abrirán paso y llegarán a divulgarse permite postular un texto que requiere un lector ideal que aún no existe, que probablemente no es humano —en el sentido habitual del término— sino que es solo pura inteligencia, porque la verdad solo es comprensible para la razón.

Aún y así, se desprende del conjunto narrativo gopeguiano un deseo de descubrir y compartir la verdad que impulse a hacer lo correcto:

Porque no se trata de seguir con la vida diaria sino con lo que una vez pensamos que tenía sentido, y ahora sabemos que no, digo sabemos, sí, no digo intuimos sino sabemos; y la inercia nos hace seguir porque si abandonáramos otros que están en el juego y creen en él deberían parar. ¿No sería más justo, puede que me preguntes, tomar la palabra y desvelar lo que ahora sabes, que no vale la pena, que se lucha por nada, que el frente debe de estar en otro sitio si es que está? Pero la verdad se desplaza a veces, entonces la inercia buena te permite seguir pedaleando como esos dibujos animados que corren después del precipicio, pues aunque el conocimiento dice que vas a caerte, no lo sabe con seguridad, y es que hay verdades que se producen en el tiempo: si alguien levantara una plataforma, un puente, el impulso te permitirá llegar allí. (ANA, 223-224).

No basta con revelar la verdad, sino que esta debe ser un “impulso” que permita llegar a ella. Por eso, en las novelas se pasa progresivamente de la denuncia y el alegato que desean

desvelar la verdad —apelando a la capacidad crítica del lector—, al estímulo que empuja a la acción —mediante ejemplos de actitudes proactivas frente a problemas concretos—.

5. PRESUPUESTOS DE LA POÉTICA DE BELÉN GOPEGUI.

Desde la publicación de su primera novela, Belén Gopegui ha expuesto a través de un corpus textual ingente y variopinto su poética. En buena parte de sus artículos, conferencias y entrevistas desarrolla y explicita sus principales presupuestos: 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 opongan a la ideología dominante. El conjunto de estos textos, junto con los paratextos de algunas de sus novelas, conforma un material complementario imprescindible para interpretar el sentido de su propuesta poética.

La reflexión sobre el hecho literario aparece inscrita en sus novelas como tema, pero también en forma de discurso paratextual: en el epílogo de la 25ª edición de LEM y en el prólogo de LCA. Ambos textos señalan no solo aspectos concretos de cada obra, sino que incluyen disquisiciones más amplias sobre la finalidad de la literatura (en LCA) o sobre la recepción de una novela (en LEM).

Como la mayoría de escritores que publican en grandes editoriales, Belén Gopegui ha respondido a multitud de entrevistas con ocasión de la aparición de una nueva novela, aunque no solo en esas ocasiones se han consignado sus respuestas a todo tipo de cuestiones. Durante todos estos años, en revistas especializadas como *Quimera*, *Minerva* o *Kamchatka* han instado a la autora a exponer su poética a partir de preguntas que incidían en aspectos temáticos o formales de sus novelas.

También ha participado con frecuencia en coloquios, debates y conversaciones con ponentes y especialistas en literatura o en otros ámbitos, reclamada desde los foros y espacios más diversos. En muchas ocasiones, el resultado de estos encuentros se ha transcrito y publicado o se ha difundido por internet. Así, “Un coloquio” (Gopegui, 2014, págs. 257-268) contó con la autora, el crítico Ignacio Echevarría y los escritores Gonzalo Torné y Pablo Muñoz en 2012, mientras que en 2018 se reprodujo una conversación a propósito de una película entre la autora y César Rendueles²¹⁴. Son ejemplos de textos dialógicos diversos, ya

²¹⁴ Se trata de un coloquio aparecido en el programa de Rtvé, “versión española”.. <https://www.rtve.es/play/videos/version-espanola/version-espanola-10000-km-coloquio/4483098/> [Consultado: 26/08/2021]

que uno fue impreso en una antología y el otro es un audiovisual que puede consultarse por la red.

La mayoría de sus textos no literarios son ensayos breves, en forma de artículos, publicados en revistas. A finales del siglo XX y aún en la primera década del XXI, la mayoría de esos artículos se publicaron en revistas especializadas o formando parte de antologías que solían incluir textos similares de otros autores. Así, tres textos relevantes en su poética como “Salir del arte”, “A la espera de los grandes temporales” y “Cuando te pregunten por la poética de tus novelas” aparecen en otras tantas obras de carácter antológico: *Las mujeres escritoras en la historia de la Literatura Española* (2002), *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente* (2007) y *Nueva novela española* (2011).

A menudo, las numerosas conferencias impartidas por la novelista han aparecido en publicaciones periódicas vinculadas a las instituciones donde se impartió la conferencia. En la última década algunas de esas conferencias se han difundido a través de páginas web, de manera que no son solo textos escritos, sino audiovisuales, donde la autora ha tenido en cuenta otros recursos²¹⁵. De entre sus numerosas conferencias, destacamos tres que fueron publicadas como opúsculos: *Las condiciones de felicidad* (2001), *Un pistoletazo en medio de un concierto* (2008) y *Ella pisó la Luna* (2019).

Dentro del ámbito académico, en 2019 presentó una Tesis Doctoral en la Universidad Carlos III de Madrid: *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo. Un caso de escritura*²¹⁶. En ella plantea una reflexión teórica sobre el libro de autoayuda en tanto que género ficcional y también una muestra práctica de “lo que podría denominarse un libro de socioayuda” (Gopegui, 2019, 11). Una singular y heterodoxa investigación académica que propone “una reutilización y resignificación de los instrumentos narratológicos para un objetivo de contenido teórico, ético y político” (Gopegui, 2019, 12). Así, la parte práctica, más allá de la parodia del libro de autoayuda, aspira a subvertir el género para proponer un “paradigma antagonista” (Gopegui, 2019, 30).

²¹⁵ “Los acantilados de la ficción” en el marco de Zemos98: [#17ZEMOS98: Los acantilados de la ficción. Belén Gopegui - Bing video](#) y “Tráiler”: [Tráiler | ctxt.es](#) [consultados: 26/08/2021]

²¹⁶ <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/28348> (consultado 03/01/2021)

En otras ocasiones lo ensayístico adopta formas aún más diversas. Así, en formato epistolar se publicaron una serie de cartas con la escritora Eider Rodríguez en *Correspondencias*. También se puede considerar un texto no literario pero significativo para su poética la selección antológica que la escritora realizó para la revista Eñe en 2016 que incluye una muestra de ocho textos breves de otros tantos autores, ya que no deja de ser una modesta proposición de canon estético. Además, ha publicado prólogos para obras ajenas, tanto de autores clásicos como contemporáneos, que revelan su criterio al enjuiciar los valores literarios de un texto.

La red ha multiplicado exponencialmente la difusión textual, ya sea a través de textos escritos o audiovisuales, de discursos de la autora que contienen reflexiones, mayoritariamente, sobre los dos asuntos que centran su poética: la literatura y la política. Fruto de su permanente interés por ambos es su asidua colaboración en medios digitales de izquierda como son rebelión.org, diagonalperiódico.net y elsaltodiario.com con artículos que aparecen o han aparecido periódicamente desde hace varios lustros.

Tras exponer sucintamente cuál es la situación se entenderá que, debido al propósito de nuestro estudio, centremos la cuestión de la poética en los textos citados en la bibliografía, asumiendo que posiblemente esta no incluya todos los textos no literarios de la autora.

Asimismo, y por la misma razón que nos lleva a circunscribir el estudio de la poética a un número mucho más reducido de textos, hemos optado por la selección antológica realizada por el editor Ignacio Echevarría, *Rompiendo algo* (RA), que contiene una amplia muestra de textos absolutamente relevantes para nuestro propósito, de manera que su selección de 2014 y la posterior ampliación de 2019, constituye el corpus principal de nuestro estudio, sin desdeñar entrevistas o coloquios que consideramos muy significativos y que se citarán en su momento.

Los principales parámetros de la poética gopeguiana se evidencian en estos textos donde se expone una posición militante de la escritura que la lleva a asumir los principios del realismo social: la responsabilidad del autor e ir contra la ideología dominante implica la elección de formas narrativas y una noción de la verosimilitud coherente con estos presupuestos.

Por último, se deducen los principios que sustentan esta poética a partir de la concepción de la literatura que declara y de las afinidades ideológicas que manifiesta²¹⁷.

5.1. Escritura responsable y comprometida.

Con una primera novela recién publicada, Gopegui quiso exponer con nitidez sus principios poéticos. Probablemente porque la recepción inicial de su primera novela no fue entendida como quiso la autora²¹⁸, escribió un artículo donde defendía inequívocamente la responsabilidad del autor y el compromiso social que implica una escritura pública. Invocando a Sartre, plantea cuál debe ser la posición del escritor muy pronto, en el artículo “Desde dónde escribir” (1994):

La escritora se dio cuenta de que la pregunta no era por qué escribir, ni siquiera para qué escribir, sino desde dónde hacerlo. (...) No bastaba con que los escritores y escritoras dijeran por qué escribían si además no decían desde dónde, si no contaban cuál era su posición, qué podían ganar, qué podían perder callándose o escribiendo de otra manera. (RA, 2014, 183).

La pregunta “no era por qué escribir”, remite a una de las tres preguntas que formula Sartre en *¿Qué es la literatura?*: “qué es escribir”, “por qué escribir” y “para quién se escribe”. Al elegir una cuestión distinta, “desde dónde escribir”, se asumen los presupuestos sartreanos puesto que no se trata de qué, por qué y para quién; sino del cómo. Al reflexionar sobre estas cuestiones desde el punto de vista del escritor, Gopegui matiza y reformula las preguntas de Sartre, sintetizándolas en una sola cuestión esencial: cuál debe ser la posición de un escritor comprometido con la sociedad de su tiempo.

Escribir desde el compromiso implica una posición ideológica crítica con un mundo que debe ser revelado a los lectores. La posición, el lugar desde el que el autor toma la palabra, no puede ser complaciente con el poder y por eso rechaza “la equívoca denominación

²¹⁷ Se recuerda que, a lo largo del capítulo utilizaré las abreviaturas indicadas en el anexo correspondiente para referirme a sus obras ensayísticas más citadas: CF para *Las condiciones de la felicidad*, UPC para *Un pistoletazo en medio de un concierto* y RA para *Rompiendo algo*.

²¹⁸ Al respecto, Gopegui señaló que de su novela “se ha leído sobre todo el escondite, lo leen sobre todo quienes siguen buscando el escondite” (RA, 2014, 217). Y acepta que se leyó de forma distinta a la que pretendía cuando admite en el epílogo añadido en 2018: “Supongo que algún día quise que *La escala de los mapas* no fuera solo refugio” (LEM, 2018, 204).

de novela ideológica” (RA, 2014, 182) ya que cuando la ideología dominante sirve al poder, no existe neutralidad en la literatura.

Cuando la escritora reflexiona “desde dónde escribir” llega a la conclusión de que debe ser por la obligación moral que contrae con la sociedad, con los lectores —“necesita reclamar en cada conferencia, en cada artículo y en cada libro la presencia de esos otros que quieren evitar el naufragio de la nave, (...) que pueden ver un horizonte” (RA, 2014, 184)—. Esta selección de lectores que comparten con la escritora unas ideas que impugnan valores establecidos que solo favorecen a las clases dirigentes conecta con la idea sartreana del “llamamiento”²¹⁹, término utilizado por la autora para designar su “convocatoria de lucha contra la autoridad” (RA, 2014, 219).

Según estas premisas, el rechazo a la “Academia” de la escritora es la consecuencia lógica de su oposición a toda clase de autoridad que provenga de la ideología dominante:

Un escritor —distinto es el filólogo o el lingüista— no quiere estar en la Academia porque un escritor es un constructor de relatos y como tal reconoce que el poder es un relato y no quiere reproducirlo, legítimarlo, ni siquiera modernizarlo. (RA, 2014, 66).

Si la Academia es la institución legitimada por el poder, lógicamente la aspiración de un escritor no debe ser “bendecir el orden establecido” (RA, 2014, 66). Por el contrario, quien contraiga un compromiso moral con sus lectores debe aspirar a una escritura revolucionaria que cuestione la idea de literatura dominante, sin rechazar ni aceptar por completo la tradición:

una escritura que alcance a cuestionar la idea misma de literatura, pero no lo haga desde la “novedad” aislada ni acepte tampoco circunscribirse solo a la tradición hegemónica; una escritura, por tanto, capaz de concebir el paso siguiente en un proceso liberador que no comienza hoy. (RA, 2014, 48).

²¹⁹ En su disertación sobre por qué escribir, Sartre afirma: “Ya que la creación no puede realizarse sin la lectura, (...) ya que un autor puede percibirse esencial a su obra únicamente a través de la conciencia del lector, toda obra literaria es un llamamiento. Escribir es pedir al lector que haga pasar a la existencia objetiva la revelación que yo he emprendido por medio del lenguaje.” (Sartre, 1969, pág. 71).

La escritura revolucionaria no debe buscar el beneplácito de las instituciones legitimadas por el poder que fomentan interesadamente una determinada concepción de la literatura.

Sea lo que sea una escritura revolucionaria, no parece creíble que consista en encontrar una figura mediática “del otro lado”, una figura que escriba “buenos” libros, esto es, tan “buenos” que hasta la noble Academia por supuesto independiente y objetiva se vea obligada a reconocerlo, y el noble Mercado por supuesto libre y sin dueños se vea obligado a reconocerlo, y la noble Autonomía de la literatura por supuesto desvinculada de intereses, (...) se vea obligada a admitirlo. (RA, 2014, 48-49).

A través de la anáfora y el epíteto irónico —la “noble Academia”, el “noble Mercado” y la “noble Autonomía de la literatura”— la autora declara irónicamente su rechazo al sistema.

Mas también advierte que esa escritura revolucionaria, contrahegemónica, antisistema, no puede darse aisladamente, no puede ser solo un esfuerzo individual porque sería una contradicción con la aspiración genuina del movimiento revolucionario: la lucha colectiva por el bien común. Así pues, advierte que “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” (RA, 2014, 49).

En “Literatura y política bajo el capitalismo” (2005) señala cuatro rasgos que debería contener una escritura revolucionaria: “astucia, indigencia, rebeldía y dignidad” (RA, 2014, 51).

Con “indigencia” no se refiere solo a la limitación del público lector —que necesariamente no será masivo, sino minoritario—, sino a las limitaciones de una lengua marcada por el sexismo, a la falta de una tradición propia y a tener que renunciar a parte de la tradición existente:

Es indigencia escribir “muchos juzgamos” sabiendo que muchos no habrán reparado en ello y algunos, y probablemente algunas, sí. Es indigencia no tener una lengua capaz de condensar el “muchos y muchas de nosotros y nosotras”, indigencia no tener una realidad en donde el género gramatical sea solo un instrumento de economía lingüística y no articule silenciamiento, desdén. (RA, 2014, 51-52)

La “astucia” remite a ese rasgo, ya comentado anteriormente, sobre su poética: no se puede ser “francos” e ignorar que existe un discurso dominante, se debe “fingir” y adoptar los procedimientos “del enemigo” para lograr una máxima difusión:

Es astucia lo contrario de la franqueza, no escribir como si se hubiera ganado la batalla porque no se ha ganado. Acaso algunos escritores revolucionarios creyeron que podían empezar desde el principio, que podían ser francos, (...), no bastaba entonces y menos basta hoy con hablar como si no existiera el discurso dominante. (RA, 2014, 52)

La “dignidad” no es una cuestión individual, sino colectiva: “la dignidad de aquel que dice ‘no’ y nadie le oye, y su ‘no’ jamás será contado, es colectiva, existe porque ese ‘no’ es con otros, para otros que en él se apoyan” (RA, 2014, 52).

La “rebeldía” puede ser, sencillamente, no estar al servicio del sistema, no colaborar con unos imaginarios que legitiman las desigualdades —por “pactar”, “convenir” o “celebrar”—, en lugar de difundir textos literarios que “iluminen” la existencia:

La rebeldía pertenece a la historia y hoy rehúsa pactar con la injusticia de la explotación, convenir en la tristeza del esclavo, celebrar la mezquindad del dueño. El texto literario no termina en sí mismo, (...) como se proyecta la luz, como se propaga por el solo hecho de existir (...), así ocurre que no es posible cercenar de cada texto literario el viento, el haz, el foco que en la lectura constituye y del que somos parte. (RA, 2014, 52).

Estos cuatro rasgos —indigencia, astucia, dignidad y rebeldía— conformarían lo que la autora denomina una “poética revolucionaria” a través de la cual oponer resistencia y ofrecer alternativas a una tradición literaria servil con el poder.

Si ir contra la ideología dominante es la misión principal del escritor en la concepción gopeguiana, identificar sus principales “postulados” es premisa indispensable. En “‘La terra trema’ o el problema del destinatario” (2001) los enumera irónicamente:

el arte didáctico es malo, el arte verdadero busca la compasión —qué compasión— y la belleza —qué belleza—, la complejidad es un valor, la propaganda no es una pulsión artística, lo sutil y lo apenas perceptible y la ironía son de buen gusto (...), la ambigüedad es mejor que el maniqueísmo, el arte enaltece al hombre —a cuál, a cuántos. (RA, 2014, 205).

Al parodiar los lugares comunes de una concepción literaria antitética con la expuesta por la autora, se revela también su adhesión con los presupuestos de la novela social. No en

vano, las acusaciones de didactismo, simpleza, maniqueísmo y propagandismo justifican la descalificación de la literatura comprometida, que a finales del siglo XX se consideraba casi extinta y, por tanto, obsoleta, para cierta crítica de la época.

Consciente de ir a contracorriente, la autora vuelve a ironizar con la noción de “arte” como toda manifestación artística avalada por la Academia, es decir, por esa ideología dominante de la que discrepa y que trata de combatir. En ese contexto, se debe entender que su aspiración sea “salir del arte”.

En ese espacio al margen de lo instituido por el poder, la escritora espera encontrarse con un grupo de lectores que pueda irse ampliando progresivamente. De este modo se refiere a un proyecto narrativo que se basa también en la modificación de los gustos del público:

Yo sé que tengo un extraño público; un público que, sin ser numeroso, tampoco es escaso. Y sé que, de ese público, más o menos la mitad busca en mis libros lo que llamamos literatura, una forma del arte, historias separadas de la vida que cultiven la complejidad, la compasión, la belleza (...). Pero hay otra mitad en ese público, una mitad no numérica, una mitad que no es el cincuenta por ciento de los individuos sino que puede ser una mitad en el tiempo, quienes antes estuvieron en una mitad y hoy se han ido a la otra; o puede ser incluso una mitad simultánea, una mitad que se está dando en quienes desean un poco de literatura y sin embargo quieren, al mismo tiempo, salir de la literatura, salir del arte. (...) Esa mitad no cree que haya dos mundos, uno real y otro imaginario, sino que cree que hay tres, cuando menos. Un mundo real, un mundo imaginario y una organización social por hacer, sin opresión de clase ni género. (RA, 2014, 221-222).

La descripción de este público lector encaja plenamente en el personaje del “coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes” que aparece en LR. Las dudas del coro durante, pero, sobre todo, al final de la novela, expresan perfectamente las diferencias de criterio de un público lector que jamás es tan homogéneo como se pretende porque son numerosos los individuos que lo integran, pero, además, son personas que cambian o pueden cambiar y esta perspectiva de cambio personal es el que contempla la autora y proyecta a lo largo de su obra narrativa:

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. (LR, 380).

Del desacuerdo, de esos “cuerpos [que] no se dispersan” y, especialmente, de esas “bocas [que] hablan a la vez” puede surgir otro público lector, más numeroso y más propicio a la propuesta narrativa de la autora.

La consideración de un público lector mucho más amplio que el contemplado inicialmente —por ejemplo, por las editoriales que deciden el número de ejemplares de cada edición— no es solo fruto de una lógica esperanzada, sino que se basa en la convicción de la autora de que “la novela revolucionaria (...) no puede permitirse hablar únicamente a la intimidad del individuo aislado [ya que] habla también al individuo en tanto miembro de una colectividad siquiera potencialmente revolucionaria”. (RA, 2014, 202).

La autora desarrolla ampliamente sus ideas sobre la cuestión en una conocida conferencia que se publicó en 2008: *Un pistoletazo en medio de un concierto. (Acerca de escribir de política en una novela)* (UPC). Se trata de un manifiesto a favor de una poética revolucionaria o contrahegemónica, es decir, contra la ideología dominante.

Partiendo de la conocida cita de Stendhal —“La política en una obra literaria es un pistoletazo en medio de un concierto, una cosa grosera y a la que, sin embargo, no se puede negar cierta atención” (UPC, 13)— aborda la cuestión de la censura tácita de lo político en la literatura actual:

Existen, por supuesto, numerosas novelas que abordan la política. Sin embargo, casi todas lo hacen tras haber asumido esa prohibición. Disculpándose, incluyendo, como se dice a veces, la política en el subtexto y no en el texto, o bien incluyendo solo cierta política. (UPC, 16).

Así, cuando el tema de la política resulta inconveniente o censurable para la ideología dominante es cuando se aparta del imaginario burgués, en cuyo caso “la prohibición de la política es, como siempre, la prohibición de una política determinada” (UPC, 18) e insiste que solo se ha admitido la política revolucionaria en la novela del siglo XX “como intento condenado al fracaso desde el principio” (UPC, 25) para que así “la política revolucionaria [aparezca] teñida del signo de lo inapropiado, inadecuado, vano, equivocado y perjudicial”. (UPC, 24) fomentando una narrativa del fracaso o la derrota que desincentive los cambios sociales.

En un artículo anterior, “La responsabilidad del escritor en los relatos de victoria y derrota” (2006), señala que a través de las ficciones se articula “una percepción colectiva de

lo bueno, lo deseable, lo intolerable” (RA, 2014, 27). Si un escritor exalta la derrota de las “causas buenas” está cooperando con aquellos que vencieron a su costa y por eso declara: “No exaltemos nunca la derrota de esas causas buenas, de esas buenas ideas y de esos principios buenos” (RA, 2014, 32).

En UPC argumenta que la noción de “verosimilitud dominante” se basa en dos reglas: “la obligada preponderancia de los personajes negativos” (UPC, 35) y “el prestigio del destino en las novelas recientes” (UPC, 36).

La necesidad de que aparezcan conflictos que no muestren una realidad social conflictiva provoca que predominen personajes negativos “que solo miran al suelo de lo personal y además son zarandeados por el destino” (UPC, 37) transpirando “una visión negativa de la supuesta naturaleza humana” (UPC, 37).

Por otra parte, el tratamiento del destino en las novelas del siglo XX no sirve para sublimar las vidas de los personajes, tan solo para excluir la inteligencia y la voluntad como cualidades positivas que pueden mostrar unos personajes víctimas de pequeñas desgracias que “como no toman las riendas de su vida, sino que van siendo llevados de un lado para otro, generan simpatía y excluyen el juicio.” (UPC, 37).

Sin embargo, lo verosímil suele confundirse con lo verdadero. La autora advierte que la verosimilitud “es un concepto ideológico” (UPC, 33), de manera que, al imponer cierta concepción de lo verosímil, también se impone la ideología que lo legitima. Es por ello, que en las novelas trata de impugnar la noción de verosimilitud dominante a través de diversos mecanismos.

Lo inverosímil, a juicio de Gopegui, es eliminar la política de la novela porque convierte la representación de la realidad en insuficiente: “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” (UPC, 28). A estas novelas inverosímiles, fruto de la literatura hegemónica, no dudó en calificarlas de “literatura cursi”²²⁰.

²²⁰ En una entrevista de 2002 declaró: “Hoy la literatura hegemónica en España se caracteriza por lo que voy a llamar cursilería. Entiendo por cursilería la habilidad para tomar un estereotipo gastado y en vez de desmontarlo,

Esa “mitad que falta” alude a la tendencia a la privatización en la literatura, de manera que se excluyen las cuestiones públicas, que son siempre políticas:

El capitalismo literario (...) ha llevado hasta el límite la división burguesa entre lo público y lo privado, como si esa división pudiera en verdad efectuarse. Y ha logrado que la inmensa mayoría de la literatura se retire a la esfera de lo privado —secretos familiares, pasiones escondidas, asesinatos de psicópatas— y que cuando en algún caso se aborden cuestiones públicas se haga por la vía de privatizarlas. (RA, 2014, 47).

Es significativo que en sus novelas uno de los temas centrales sea el trabajo, donde la división entre lo público y lo privado resulta especialmente artificiosa. El conflicto social inherente al sistema capitalista se muestra rotundamente a través del mundo laboral. Su representación como nudo conflictivo es un modo de incorporar la reflexión sobre esa parte “que falta” en las novelas, según la autora.

La definición de verosimilitud que propuso en UPC tiene un sentido más prescriptivo que descriptivo:

Acepto y creo que lo verosímil tiene que parecerse a lo verdadero. Sin embargo, creo también que sin salirnos, insisto, del terreno de la realidad, 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. Alguien imagina que las cosas son así, pero la frontera con el “me gustaría” o el “me convendría”, “que fueran así” es tan delgada que se cruza sin querer o, mejor dicho, queriendo. (UPC, 31-32).

En consecuencia, rechaza los personajes idealizados porque si la realidad no es un lugar neutral, “lo verosímil tiene que parecerse a la realidad” (UPC, 39). Por eso, los personajes de sus novelas no pueden ser los personajes negativos de la ideología dominante, pero tampoco desea que sean “personajes positivos sin contradicciones”: puesto que aspira a una novela que no oculte la mitad del mundo, los imaginarios contrahegemónicos deben incluir lo negativo y lo positivo:

Quiero la luz y los cuerpos que producen las sombras y no solo la porción de oscuridad. La luz, los principios, la bondad, como queramos llamarlo, cuando no son una efusión pasajera, conducirán, más temprano que tarde a lo político, a la lucha contra la explotación, si es que no es ya su consecuencia, pues no

en vez de investigar de qué se compone, remozarlo un poco, ponerle unos lazos y hacer que siga en circulación” (Gopegui, *Contra la literatura cursi*, 2002).

hay bondad privada posible en una organización económica, social y política estructuralmente injusta. (UPC, 38).

Si los personajes manifiestan contradicciones, es que no están idealizados. En ese caso, su preferencia por “la bondad” les llevará a “lo político” y, de esta manera, se postularán modelos que superen la narrativa de la derrota —los perdedores de las causas buenas— y también serán una alternativa a los personajes negativos y a las novelas de destino de la verosimilitud dominante.

Estos personajes contradictorios aparecen especialmente en las primeras novelas. Los protagonistas de LEM, TC, LCA y LFA están marcados por las contradicciones ideológicas de ser de izquierdas y de clase media.

El caso de LR es paradigmático de la poética contrahegemónica que propone la autora. Aparecen dos personajes claramente antagónicos con los presupuestos de la “verosimilitud dominante”: Edmundo y el coro. Edmundo encarnaría un personaje genuinamente contradictorio: su victoria contra el sistema no es el resultado de la lucha revolucionaria, sino de su voluntad arribista. Por su parte, el coro representa una identidad colectiva que normalmente se escatima en las narraciones hegemónicas, que tienden a representar la identidad humana siempre desde su singularidad individual.

La presencia de lo colectivo es, precisamente, el rasgo de verosimilitud más destacado en sus novelas del siglo XXI. A través de personajes que encarnan al colectivo —la Asamblea de EPB, la flecha de ANA— o que integran grupos activistas, se supera la primacía de lo individual propia de la narrativa posmoderna. Al fin y al cabo, “la novela revolucionaria (...) no puede permitirse hablar únicamente a la intimidad del individuo aislado, y habla también al individuo en tanto miembro de una colectividad siquiera potencialmente revolucionaria” (RA, 2014, 202).

Por otra parte, al postular una “épica real” en sus novelas, especialmente en las del siglo XXI, mediante personajes que al actuar colectivamente logran sus objetivos, se ofrecen alternativas a las narraciones de derrota, a través de personajes victoriosos: “la épica real, (...) lleva aparejada la necesidad de la victoria del bien, (...). Por el contrario, en la derrota del bien no debe haber épica” (RA, 2014, 31).

Los relatos de victoria que protagonizan sus personajes, básicamente en las novelas del siglo XXI, se basan en la organización, planificación y deliberación de un colectivo donde los personajes unen sus fuerzas para intentar paliar algún problema de carácter “público” o social —los casos paradigmáticos son EPB, ANA y ECN—. De este modo, lo público acaba formando parte del ámbito privado y se integra en la narración como conflicto que los personajes deben encarar²²¹.

Los procedimientos de resolución de estos conflictos narrativos suponen una forma de “sabotaje productivo”:

En cuanto al sabotaje, (...), he procurado practicarlos en mis novelas en su acepción de “oposición u obstrucción disimulada de proyectos, órdenes, decisiones, ideas”. (...) He abogado en favor de lo que cabe entender como sabotaje productivo: no oponerse mediante la destrucción, sino mediante la potencia de la construcción. (RA, 2014, 258).

Los personajes no solo reaccionan al contexto, sino que tratan de modificarlo sin destruirlo, de un modo constructivo que podemos denominar actitud proactiva o propositiva. En este sentido, cabe resaltar cómo en las ficciones de la autora el futuro tiene un peso notable. Los personajes asumen obligaciones morales que, individualmente, pueden perjudicarles porque lo importante es participar en una acción colectiva que pueda cambiar el presente o lograrlo en un futuro próximo o lejano:

Construyo novelas donde el tiempo, el transcurrir, sea un medio de crear significación. (...) El futuro, qué le vamos a hacer, introduce responsabilidad, en la novela, en la vida, en la política. En las narraciones dominantes apenas hay futuro, luego apenas hay política; porque la política es, a su modo, la construcción en común del tiempo. (RA, 2014, 260).

Por eso, especialmente en las novelas de la segunda década del siglo XXI, en ANA, ECN y QDNC, el esfuerzo colectivo de los protagonistas se dirige a un momento que empieza después de la historia: después de que la vicepresidenta haya declarado públicamente su derrota contra el sistema, después de que la organización haya difundido los documentos que cuentan la historia del comité de la noche, después de que un becario esconda una solicitud de trabajo que aún no puede ser leída por una inteligencia artificial que todavía no existe.

²²¹ Se cristaliza a través de la narración la conocida consigna feminista: “lo personal es político”.

La concepción de lo verosímil que se desprende de las novelas y que defiende en los artículos implica una determinada representación de la realidad a través de la ficción que puede considerarse realista, si examinamos el concepto postulado en los artículos y lo relacionamos con las propuestas teóricas de otros autores.

En 1998, cuando solo había publicado sus tres primeras novelas, declara su preferencia por “la novela realista, en un sentido amplio, novelas cuyas historias sucedan en nuestro mundo y no ciertas narraciones de género fantástico” (LCF, 23). Se trata de una definición simplificadora pero muy útil para situar las novelas en un marco genérico reconocible. Por oposición a la llamada literatura fantástica, la autora considera que las suyas son novelas realistas²²².

De hecho, ya en 1994 considera que “escribir novelas es un modo de representar la realidad” (RA, 2014, 179). Sin embargo, entiende que no se trata solo de una representación mimética de lo que hay, sino de lo que podría haber:

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. (RA, 2014, 179).

El modo de entender la ficción realista implica sobre todo la recreación del mundo donde fuera posible que sucedieran las historias narradas. De este modo se construye un mundo posible en el sentido leibniziano que postulan muchos teóricos de la ficción²²³.

La alusión a los mundos posibles que permite la ficción aparece metaforizada en TC a través de la imagen del pabellón que se desploma con la que se inicia y termina la novela. El sermón final de Simón apunta a que la historia narrada alude a un mundo posible y lo

²²² Dada la dificultad de examinar el complejo concepto del realismo aplicado a la literatura, remitimos al ensayo de Darío Villanueva, *Teorías del realismo literario*. Suscribimos el enfoque pragmático de su propuesta y consideramos perfectamente aplicable a las novelas de Gopegui la caracterización que hace Villanueva de un “realismo intencional” basado en “una poética de la productividad realista, no del realismo mimético o de génesis” (Villanueva, 2020, pág. 171). Según la estética de la recepción es la figura textual del lector implícito quien configura el concepto de realismo en la novela, así que, por “realismo intencional” se entiende que se trata de una lectura que reconoce en el texto “un conjunto de elementos, tanto de forma como de contenido, susceptibles de ser clasificados en repertorios específicos de cada cultura” (Villanueva, 2020, pág. 171). Por tanto, se entiende que la crítica académica clasifique la narrativa de Gopegui dentro del “realismo social” (Alonso S., 2003, pág. 50) o “realismo crítico” (Alvar, Mainer, & Navarro, 2014, pág. 666).

²²³ Tal como recuerda Antonio Garrido: “la moderna concepción de los universos ficcionales como mundos posibles se remonta a la filosofía de Leibniz” (Garrido Domínguez, 2011, pág. 63).

ilustra con el pasatiempo del dibujo: “Sandra mira los dos dibujos de un pasatiempo. En uno el Probador no es posible, en el otro sí lo es” (TC, 231). Así, la novela instaura lo real a través de la posibilidad imaginada:

La novela, cuando es buena, cuando no es un producto adulador e inconsistente, entonces argumenta del tal modo que logra fundar visiones del mundo. Y lo que ella no funda, lo que no argumenta, pierde su lugar en el imaginario colectivo y, en última instancia, en lo real. (UPC, 40).

Cuando la escritora se pregunta acerca del impulso fundamental que guía su poética prevalece el para qué, no el por qué: “para eso escribo, pretendo construir una posición que nos faculte para mirar nuestro mundo no solo como algo dado, inamovible, inevitable, sino también como un proyecto que se realiza a través de cada acto, de cada elección” (RA, 2014, 179).

Una ficción que sirva al propósito de construir el mundo, concebida en sí misma como un texto constructivo tal como la define Doležel, al proponer su semántica de los mundos posibles, quien distingue entre:

Los textos que representan el mundo (textos R) y los textos que construyen el mundo (textos C). Los textos que representan son representaciones del mundo real; proporcionan información acerca de él en informes, cuadros, hipótesis y cosas así. Los textos que construyen son anteriores a los mundos; es una actividad textual que afirma la existencia de los mundos y determina sus estructuras. Los textos ficcionales son una categoría especial de los textos C y su oposición a los textos R gira alrededor de diferentes condiciones de verdad. (Doležel, 1999, págs. 48-49).

Los textos ficcionales contienen instrucciones acerca del mundo, los construyen, no son meras representaciones. Además, las condiciones de verdad que los distinguen de los textos reales no impugnan la verdad, sino que pueden revelarla: “Como bien sabemos, el sentido de una obra de teatro o de una conferencia es precisamente encontrar un cierto informe sobre el mundo, esto es, una exposición del estado de la cuestión y de lo que conviene hacer con ella” (RA, 2014, 239). Así pues, los textos ficcionales son también textos funcionales. Esta construcción de la realidad cumple una función ética, aristotélica:

Para Aristóteles la realidad no es una construcción sin más, sino una construcción adaptativa, una construcción que ha de servir al proyecto de lograr una vida buena para el común de las gentes. el capitalismo ha suprimido

el término adaptativo, ha suprimido el para qué se construye la realidad. (RA, 2014, 55).

Se trata de una visión del realismo que suscribe muchas de las ideas esgrimidas por Brecht —“Los realistas combaten todo tipo de esquematismo porque no hace posible el dominio de la realidad” (RA, 2014, 241)— a quien cita con frecuencia cuando reflexiona sobre los modos de representación de la realidad en la ficción: “La realidad es una construcción social y podría ser construida de otra manera” (RA, 2014, 242).

No en vano, Gopegui reivindica los presupuestos del realismo socialista que defiende Brecht y propone una revisión de alguna de sus más conocidas formulaciones:

El conocido efecto V, descrito por Brecht como “la representación que, si bien deja reconocer el objeto, al mismo tiempo lo hace parecer extraño”, ha sido traducido casi siempre por distanciamiento, (...) Creo que [reutilización] es una buena opción, pues lo que Brecht pretende no es tanto una mirada diferente sobre un mismo hecho, sino un uso del hecho que permita descubrir en qué consiste ese hecho realmente. (RA, 2014, 244).

Un ejemplo de este efecto V lo podemos hallar en LR, donde la historia de Edmundo no puede reducirse sencillamente a la de un pícaro —Lazarillo— o un impostor —Ripley, ni siquiera a la del vengador—Dantés. La “reutilización” de figuras, motivos o imágenes literarias en el proceso sin fin que es la tradición literaria se actualiza en la posmodernidad a través de una estrategia que Kristeva denominó intertextualidad. Como se han visto en los análisis, si hay un elemento estilístico recurrente en la obra narrativa de Gopegui es la utilización del procedimiento de intertextualidad que permite apelar al bagaje de cierto lector, para romper con sus expectativas al transformar, “reutilizar”, unos materiales que le son familiares y asocia a significados distintos.

De hecho, la autora llega a proponer un proyecto político de escritura de ficciones revolucionarias, de realismo socialista, en la línea “del arte funcionarial tan denostado” en el artículo “Retaguardia y ficción” (RA, 2019, 281-289). En este texto, propone tres líneas de trabajo basadas en: “desmentir la ideología constante de los relatos de ficción”, “intoxicar al otro bando de la ficción con ficciones falsas” y otra que “se sitúa un paso antes del encargo”. La primera es evidente, aunque cree que es poco eficiente, porque “de momento, somos menos” (RA, 2019, 288). La segunda juega con los géneros porque busca subvertirlos —“no ajustarse a las reglas exigidas” (RA, 2019, 288)— para crear desconcierto y suscitar

preguntas. La tercera también excede las posibilidades individuales del escritor porque requiere de un público lector para quien estas ficciones sean necesarias, cosa que no puede suceder sin “educación, tradición y hábito” (RA, 2019, 288).

En sus novelas creo posible localizar todas las tentativas que sugiere como líneas de trabajo revolucionario en el ámbito de la ficción, si bien no todas las representan en el mismo grado. Desde luego, todas sus novelas se aplican a ese desmentido de la ideología dominante, como ya se ha comentado.

En el segundo caso “intoxicar con ficciones falsas” es lo que hace Edmundo con su grupo de asesoría de imagen en LR, aunque probablemente no se refiere a este modo de proceder, sino a ficciones que impugnen su propio género de algún modo para alertar el lector, despertar su extrañamiento y volverlo más receptivo —crear el efecto V brechtiano—. En este caso, las novelas que mejor trasladarían ese espíritu al proponer “ficciones falsas” son ECN y QDNC, puesto que ambas proponen esa falsificación del género²²⁴. En ECN se supone que es la suma de tres documentos, pero no aparecen consecutivos como tales, ya que la carta de Uno se incluye en la parte de Carla y la parte de Carla incluye la historia del escribiente que escribe y no se había anunciado. En QDNC se supone que se trata de una solicitud de trabajo junto con los informes de cribaje de quien ha sido obligado a desestimarla.

En cuanto a esa tercera línea de trabajo sobrepasa por completo a la actividad de una sola persona, porque incumbe a toda la comunidad. De ahí que la militancia y participación en colectivos diversos forme parte de esa labor de educación en la que también se implica la autora²²⁵.

²²⁴ Sin embargo, creo que ambas novelas no responden exactamente a esta propuesta ya que juegan con una estrategia narrativa plenamente aceptada que es el recurso metaficcional. Para que se trataran de ficciones auténticamente “falsas” deberían impugnar las condiciones de recepción de tal modo que incluso los paratextos confundieran al lector, en cuyo caso ni siquiera podrían formar parte de este estudio, puesto que no serían novelas de Belén Gopegui.

²²⁵ Belén Gopegui ha colaborado activamente en *Ecologistas en Acción*, cómo se muestra por la publicación del cuento infantil *Mi misión era acercarme a Miranda* (2015) en la editorial *Libros en Acción*, vinculada al colectivo ecologista.

5.2. Principios de una poética narrativa.

De todo lo expuesto anteriormente, es posible extraer la función social de la literatura como una de sus principales finalidades. Es significativo que sea una cuestión que aparece en el paratexto de LCA, su tercera novela. Aunque la reflexión sobre la finalidad de la literatura se desarrolla ampliamente en su segunda novela a través del asunto mismo de la trama —la creación de esa peculiar dramaturgia que es el Probador—, en LCA la hallamos fuera del discurso narrativo, integrada como paratexto en el prólogo. La autora suscribe una cita de Raymond Williams acerca del presunto “dilema entre el arte como medio y el arte como algo autónomo” para subrayar el “fracaso” de ambas concepciones:

Sin duda, la novela como medio ha ganado la partida, (...) pasando a ser novela como medio para entretener (...). En cuanto a la novela como algo autónomo en su propio ámbito definido, habiendo quedado relegada a la insuficiente categoría de novela de productores que leen los productores, curiosamente acaba por convertirse en una variedad singular de la novela como medio para generar, en su caso, prestigio o separación. (LCA, 10-11).

Y, si bien la novela puede ser solo un medio para entretener o distinguirse socialmente, existe la posibilidad de pensarla al margen de ámbitos o públicos como un modo de conocimiento: “La novela que no nombre el significado, que no ilumine el sentido, la novela que solo quiera ser emoción y no emoción que se sabe a sí misma, terminará por confundirse con cualquier otro medio de entretenimiento” (LCA, 11).

Esta idea de la literatura como forma de conocimiento se explicita con más claridad en el opúsculo *Las condiciones de la felicidad* donde compara la narrativa con la filosofía y la ciencia:

Si alguna función tienen las novelas, (...), tal es la de hacer comprensible la vida humana. Así como la filosofía debiera hacer más comprensible la existencia en su conjunto, el árbol y el día, la ética y la idea de realidad, y así como la ciencia debiera hacer comprensible la materia, la composición del árbol, el movimiento de los planetas, las partes del cerebro, así la narrativa debe hacer comprensible la vida humana única, la vida limitada por el nacimiento y la muerte que transcurre con otras vidas. (CF, 16-17).

Se trata de un presupuesto básico de su poética que ha mantenido a lo largo de los años, de manera que volvemos a encontrarlo casi veinte años después sintetizado y depurado:

[La literatura] (...) tendría que acercarnos a la verdad, a una clase de conocimiento quizá solo narrativo o solo poético, pero conocimiento al fin. Y

la verdad no es lo mismo que la mentira. En el conflicto, la literatura podría ser una herramienta que, como la filosofía o la ciencia pero de otro modo, nos permitiera, con los pensamientos sentidos y los sentimientos pensados, entender mejor que está pasando. (Correspondencias, 2016, pág. 127).

Así pues, la literatura es análoga a la filosofía o a la ciencia en tanto que saber. Sin embargo, la verdad que se descubre es la que muestra el conflicto básico del capitalismo: la desigualdad social. Por ello, advierte:

No distingo (...) entre “cultura” y entretenimiento, sino, aun, entre buscar una verdad y rentabilizar una mentira. Una mentira que excluye el conflicto, que pretende imponer la paz social cuando existen y existimos quienes nos consideramos en guerra. Y no por voluntad sino porque esta vida no es nuestra, no nos pertenece. (RA, 2014, 232-233).

La indagación filosófica en pos de la verdad también le lleva a la actitud ética de divulgarla, a la asunción del hecho literario como hecho comunicativo que vincula a emisor-autor con lector-receptor:

Partiendo de cuanto tiene la literatura de comunicación (...) y recordando a Brecht cuando decía que los sentimientos se piensan, nace una visión de la literatura como actividad destinada a unir a las personas en actitudes comunes, siendo la actitud un sentimiento pensado y siendo, en el caso de cierta literatura, la representación el modo particular de pensar los sentimientos. (RA, 2014, 51).

La comunicación de la verdad rebasa lo epistemológico puesto que tiene que ver con alentar una actitud ética²²⁶.

La asunción de estos presupuestos se explicitó en el artículo “Salir del arte” donde la autora expuso su evolución sobre su visión de la literatura. En este texto, admite que la

²²⁶ Se trata de una visión de la literatura que suele catalogarse como “literatura comprometida” desde el ámbito de la historia literaria. Desde la teoría literaria, se identifica con la crítica marxista especialmente en la fundamentación de la dimensión moral de la literatura. A este respecto, Terry Eagleton argumenta:

Las obras literarias se ajustan mejor al concepto de verdad de Heidegger entendido como exposición o revelación que a los manuales de autoayuda. (...) [porque] encarnan un modo de conocimiento moral tácito que no es posible reflejar en la manera adecuada en forma general o propositiva, lo cual no quiere decir que no se pueda reflejar de ningún modo. Este tipo de formas de cognición no se puede abstraer fácilmente del proceso mediante el cual se adquieren. Esta es una de las cosas que quieren decirse cuando se afirma que la forma y el contenido de una obra literaria son inseparables. (...) El tipo de intuición moral que entra en juego en las obras literarias es, por tanto, más parecido al conocimiento personal que al conocimiento de los hechos. (Eagleton, 2013, pág. 95).

literatura pueda ser sobre todo un “escondite” para quien desea huir de la realidad y que fue su intención representar en LEM el error de sustentar una visión tan reduccionista del hecho literario. Asume que la novela no fue interpretada como pretendía: “De este libro se ha leído sobre todo el escondite, lo leen sobre todo quienes siguen buscando el escondite” (RA, 2014, 217).

En cambio, en TC y LCA ensaya formas que la llevan al “llamamiento” de LR, novela cuyo resultado considera que materializa mejor sus intenciones poéticas:

Y aquel deseo de esconderse de *La escala de los mapas* se convirtió en *Lo real* en llamamiento: no podemos llamarnos, nombrarnos a nosotros mismos, no tenemos palabras con qué definirnos, ni libertad, amistad o conciencia, entonces solo podemos hacer un llamamiento, una convocatoria de lucha contra la autoridad. ¿Contra qué autoridad? La autoridad que quise poner en cuestión en *Lo real* es la autoridad de los relatos dominantes. (RA, 2014, 219).

El mito impugnado en LR es el “relato de la ambición” (RA, 2014, 220), es decir, el mérito como virtud social que legitima la desigualdad de la sociedad capitalista. que ya hemos analizado como uno de los temas principales de su obra narrativa.

De una concepción de la literatura como algo sagrado, “el escondite”, se pasa a una visión más pragmática y marxista que parte de una crítica al sistema capitalista. Si las ficciones son un modo eficaz de persuasión que utiliza el poder para perpetuarse, un modo de combatirlo es proponer relatos al margen de lo que el poder reconoce como “arte”. Así, “salirse del arte” es oponerse a una concepción literaria al servicio de la ideología dominante mediante una praxis literaria que impugne muchos de sus presupuestos: “Acaso sea posible que en el espacio del arte, en el espacio de la tradición literaria, vayan abriéndose camino contrahistorias, contrarrelatos, signos de la contradicción” (RA, 2014, 221).

De hecho, en las novelas posteriores a LR, especialmente a partir de LFA, los relatos contrahegemónicos que proponen las novelas son duramente valorados por la crítica académica de esos años que empieza a denostar su obra narrativa tildándola directamente de propagandística o panfletaria al mostrar de un modo mucho más directo su propósito didáctico y moral²²⁷. Tal vez por eso titula irónicamente un artículo donde desgrana algunos

²²⁷ Contra esa visión de la literatura que reniega de la “ideología” por considerar que compromete las virtudes estéticas de una obra literaria, Eagleton defiende que la literatura es una forma de conocimiento,

de los principales puntos de su poética: “Cuando te pregunten por la poética de tus novelas piensa si te podría incriminar” (2011). Enumera en este artículo los principales aspectos de su poética: la intención, la representación, el feminismo, su proyecto narrativo, la autoría y la coherencia ideológica.

El propósito declarado es integrar el “conflicto” entre las “intenciones” y los “efectos”. No se trata solo de mostrar críticamente una realidad social injusta —“el conflicto”—, sino de lograr unos “efectos” en el lector. El primer rasgo subraya la asunción de una visión marxista de la literatura: la intervención en la realidad, la función social de la literatura.

El segundo aspecto consiste en mostrar las posibilidades de la ficción en tanto que representación de la realidad: “no es cierto que la realidad sea una ficción (...), pero sí, al mismo tiempo, que lo representado tiene consecuencias: dos imposibles distintos desembocan en dos posibles diferentes” (LR, 2014, 76), es decir, muestra la función epistemológica de la literatura.

La adhesión a una posición crítica feminista forma parte de su poética consciente y por ello considera tautológica la existencia de esa “literatura femenina” por la que suelen preguntarle, ya que revela más de quién pregunta que de quién puede contestar: “las preguntas cuentan de quienes las formulan: la tradición en que crecieron, los modelos asumidos, las posiciones ocupadas”. (RA, 2014, 76).

El proyecto narrativo, el “plan”, se basa en “dos procesos que te has ocupado en subvertir: cómo se lee y cómo se vuelve a la realidad después de haber leído” (RA, 2014, 76). En primer lugar, parte de considerar que narrar es “ensayar” un modo de discusión colectivo: “poder hablar, es decir, actuar, ahora y en el futuro” (RA, 2014, 77). En segundo lugar, aspira a que la literatura pueda modificar la realidad si el lector asume como posible las “visiones de lo que quisimos y no quisimos ser” (RA, 2014, 77).

La concepción de la literatura como resultado de una tarea colectiva, le lleva a relativizar la figura del autor individual: “Cuando te pregunten por tu poética, recuerda que

específicamente moral y arremete contra la concepción liberal de la moralidad que se opone a lo didáctico: “Enseñar y predicar son funciones antiguas de la literatura (...) que la convicción per se es algo potencialmente dogmático es un prejuicio liberal y posmoderno” (Eagleton, 2013, pág. 99).

no es tuya, pues la creación, la literatura la hacen las colectividades a través de determinados individuos y no al revés” (RA, 2014, 77-78).

Por último, se apela a la “astucia” y “al disimulo” como estrategia indispensable. Una poética contrahegemónica como la postulada difícilmente podría publicarse si no pudiera ocultar su radicalidad mediante añagazas que distraigan la atención de los que no conviene indisponer y puedan persuadir a aquellos que se sientan aludidos por la propuesta.

Mantener la coherencia ideológica obliga a idear nuevas formas y estrategias narrativas. Es especialmente elocuente que se recurra a una referencia literaria para ilustrar este concepto. A través de la metáfora de la “carta robada” con la que se alude al conocido cuento de Poe señala que frente al ilusionista que distrae, es posible una alternativa: “la de quien deja que busquen la carta robada mientras abandona la escena para hacer aquello que en la carta robada se escribía” (RA, 2014, 78).

En el cuento de Poe, el ladrón que esconde la carta demuestra especial astucia frente al poder, encarnado en la policía que la busca. La carta robada de Poe es un mensaje muy valioso para una aristócrata que ve amenazada su reputación si se revelara el contenido. La metáfora propone que los mensajes que amenazan el poder son las ficciones contrahegemónicas que deben ocultarse para seguir siendo amenazantes y, al mismo tiempo, contener instrucciones que puedan seguir quienes las descubran.

Esta última idea reaparece en otro artículo un año más tarde, “Este banco está robado” (2012) al reproducir una ficticia entrevista:

— Entonces, ¿qué es lo que se podría escribir ahora?

— La pregunta es: ¿cómo decir que la carta está a la vista sin señalarla, cómo explicar el efecto de lo inadvertido sin, al explicarlo, volverlo ya advertido, diferente? (...) [Un ejemplo] se inscribe en el género de esta intervención, en el espacio que se abre entre lo que puede decirse y lo que, tal vez, solo puede anunciarse, decir que se dirá un día. (RA, 2014, 236).

La metáfora de la carta robada explica el procedimiento narrativo adoptado en las dos novelas posteriores a estos artículos, ECN y QDNC. La primera se presenta como un conjunto de tres “documentos durmientes” que una organización decide “activar”, difundir por la red. La segunda es una solicitud de trabajo que alguien decide esconder de la red, por si un día puede llegar a su interlocutor, una inteligencia artificial del futuro que aún no existe.

En ambos casos se representa diegéticamente la deliberación previa a la difusión de un mensaje revolucionario que se entrega o se retiene en atención a las circunstancias que propician su divulgación.

En suma, la asunción de presupuestos literarios en la órbita del social-realismo se manifiesta en una concepción marxista que aspira a desvelar críticamente la realidad y a suministrar herramientas con las que transformar un sistema injusto.

5.3. Características de la poética gopeguiana: ideológica, crítica, pragmática y científica.

Tal como hemos visto, Belén Gopegui ha establecido, a través de multitud de textos ensayísticos, los presupuestos que fundamentan su poética narrativa. Por otra parte, también es posible deducir una serie de rasgos fundamentales de su poética a partir de la interpretación de las novelas analizadas.

La posición ideológica marxista y feminista conducen a una actitud crítica que aspira a revertir el sistema. La función social de la literatura conlleva una concepción pragmática de la misma, que se manifiesta a través de ficciones que representan acciones subversivas concretas y posibles. La ejemplaridad de estas acciones se sustenta en el valor epistemológico que le concede a la literatura en tanto que saber equivalente al científico. De este modo, podríamos reducir a cuatro rasgos fundamentales la poética analizada: ideológica, crítica, pragmática y científica.

En sus artículos ensayísticos se asume y defiende la teoría marxista como modelo de comprensión del mundo, cosa más evidente en aquellos textos cuyo tema no es específicamente literario, sino político. En UPC, propone que “el narrador de la conferencia” sea Diego, un personaje caracterizado como filólogo y “comunista” (UPC, 12) de manera que asume explícitamente que el discurso desarrollado por su “narrador” acepta las tesis marxistas sobre el papel social de la literatura.

Así, la consideración del discurso literario hegemónico como un discurso ideológico al servicio del poder la deduce Juan Carlos Rodríguez de la “radical historicidad de la literatura” (Rodríguez, 2013, pág. 80) destacando que la función básica de los discursos

literarios es la de reproducir “todas las específicas condiciones de dominio inscritas en los originarios discursos literarios y en su condición lingüística de clase” (Rodríguez, 2013, pág. 86). Se justifica así el rechazo de Gopegui a una “literatura cursi” (Contra la literatura cursi, 2002) propia de una “épica de pastel” (RA, 2014, 31) por tratarse de discursos literarios que refrendan la ideología dominante.

También desde presupuestos marxistas, Mark Fisher (2016) propone denominar la posmodernidad como “realismo capitalista”, aplicando los conceptos lacanianos que Zizek emplea para discernir entre lo Real y la fantasía ideológica. Fisher identifica realismo con capitalismo y lo Real con aquello que el capitalismo no reconoce²²⁸. Si el capitalismo impone su realidad, invisibilizando lo Real, se oculta la verdad evidente de que no es el único sistema posible de organización socioeconómica. Significativamente, buena parte de la obra narrativa de Belén Gopegui ejemplifica una posición afín a la expuesta por Fischer.

Desde esta posición, el escritor contrae un compromiso fundamental con la verdad que el capitalismo suele escatimar. Marina Garcés la describe como una voluntad de “honestidad con lo real”:

Que los temas del arte traten de temas políticos no implica que ese arte trate honestamente con lo real. La honestidad con lo real es la virtud que define la fuerza material de un arte implicado en los problemas de un tiempo y de un mundo que compartimos. (...) la honestidad con lo real no se define por sus temas, por sus procesos ni por sus lugares, sino por la fuerza de su implicación y por sus anhelos: un anhelo de verdad, un anhelo de nosotros y un anhelo de mundo. (Garcés, 2011).

A esta voluntad se pliegan las novelas de Gopegui en su esencial enfoque filosófico que combina afán por saber (“anhelo de verdad”) y compromiso social (“anhelo de nosotros y anhelo de mundo”).

En una primera etapa de la obra narrativa estudiada predomina la identificación de lo real con la verdad y, por tanto, una función crítica que aspira a describir la experiencia social

²²⁸ Para ejemplificar de qué modo opera el capitalismo al suplantar la realidad por lo Real cita la catástrofe ambiental: “El cambio climático y la amenaza del agotamiento de los recursos no son temas reprimidos en absoluto: están incorporados en la publicidad y el marketing que nos bombardea a toda hora. Lo que este tratamiento de la catástrofe ambiental demuestra es la fantasía estructural de la que el realismo capitalista depende entero: la suposición de que los recursos son infinitos (...) y que en el fondo todo podría resolverlo el mercado” (Fischer, 2016, pág. 44)

que la ideología dominante oculta o invisibiliza, ese resto que forja la “estructura de sentimiento que es vivida y experimentada pero que no se ajusta completamente a las instituciones y a las ideas” (Williams, 1997, pág. 228). Por eso, rechaza escamotear ese tipo de experiencia en la novela:

Para los dueños del discurso sería más cómodo si yo afirmara que no me importa el mundo de la novela del siglo XX. Podría decir: esas novelas no hablan de mí, ni hablan de quienes son como yo, y las pocas veces que lo hacen no hablan de nosotros, sino de tipos increíbles como Ira Ringold. Podría decir eso y luego marcharme con la música a otra parte. El problema es que no puedo irme con la música a otra parte porque ellos tienen la música. Tienen el discurso. (...) Me importa cómo se dificulta la vida de los demás, cómo la dificultan los burgueses, además de cómo lo hacen, en los casos en que lo hagan, los comunistas. Lo quiero todo. A mí me importan los vaivenes, y el decaimiento y abrigar mi propia vida tiritante. (UPC, 29).

A los imaginarios burgueses, las ficciones de Gopegui oponen imaginarios revolucionarios, dispositivos que dinamitan convenciones narrativas como la verosimilitud a través de la función del héroe.

Si es evidente la posición marxista en la enunciación de su poética a través de sus diversos artículos, es en LFA donde se explicitan discursivamente muchos de sus razonamientos, especialmente a través de las cartas que Laura Bahía dirige al director. En estas cartas se plantea la necesidad de la revolución cubana, entre otros asuntos. A través de la novela, la autora se significó públicamente en su defensa de la revolución cubana en un momento en que hacerlo en España sí suponía asumir un compromiso político —tan solo un par de décadas antes, la revolución cubana tenía muchos más partidarios entre las élites de la Transición—.

Pero la autora no solo ha asumido su compromiso político mediante novelas concretas, puesto que defiende la implementación de una ficción revolucionaria:

Diré lo que entiendo por una ficción revolucionaria, que no en mucho se distingue de lo que entiendo por un proyecto político revolucionario: combatir la economía de mercado y por tanto la propiedad privada de los medios de producción; combatir la democracia burguesa y combatir la sociedad de clases. (RA, 2019, 282).

Así pues, se declara partidaria de un proyecto narrativo inscrito en un proyecto político revolucionario más amplio que rebase lo literario²²⁹. Y por ello, sus novelas desarrollan estrategias de lucha que representan el combate contra “la economía de mercado, la democracia burguesa y la sociedad de clases” (RA, 2019, 282) según declara explícitamente.

Como ya se ha observado en el capítulo anterior, el propósito de denuncia de la realidad social del capitalismo está presente en todas sus novelas. Tal vez las novelas donde la beligerancia en alguno de los tres aspectos señalados sea más evidente son LR, EPB, ANA, ECN: en LR la crítica a la Transición es, ante todo, una crítica al capitalismo de la época, en EPB la propuesta del colectivo de la Asamblea es un intento constructivo de superar las consecuencias nefastas del capitalismo —en el ámbito de la ecología—, en ANA se impugnan por completo los principios que sustentan la democracia liberal al presentar la corrupción de los miembros de un gobierno socialista sometido a intereses del poder financiero, y en ECN se fustiga la economía de mercado que permite al poderoso lobby farmacéutico explotar a los más débiles intentando comprar su sangre.

Precisamente es la asunción de sus presupuestos marxistas lo que configura una poética dirigida tanto al descubrimiento de la verdad, como al estímulo de la acción —de la denuncia, al alegato y al ejemplo, como vimos en el capítulo anterior—:

¿Qué entiendo por trabajar en la retaguardia? Aceptar que el conocimiento no está separado de la acción. Aceptar —segunda tesis sobre Feuerbach— que es en la práctica donde las personas tienen que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poder, la terrenalidad de su pensamiento. Y aceptar que esto vale también para el arte, para la literatura, para el artista. Porque la ficción persigue, o puede, o debe en mi opinión perseguir una clase de verdad. (RA, 2019, 282).

Esta verdad surge del descubrimiento de la realidad capitalista que propone el análisis marxista. Sin embargo, no acaba en la revelación ni en la denuncia; sino que proporciona

²²⁹ Ya se ha comentado la participación de la autora en medios informativos digitales de izquierdas. Pero su militancia no se restringe a la escritura de artículos. Belén Gopegui participa en colectivos como ALCESXXI o Ecologistas en Acción; el primero, dedicado a la difusión de la literatura y el cine español del siglo XXI mientras que el segundo, es una conocida confederación de asociaciones ecologistas.

alternativas, muestra modelos de “sabotaje” al sistema. Estos modelos son los ejemplos que las novelas desarrollan y que se han comentado en el capítulo anterior.

Los postulados feministas también forman parte de esa verdad desvelada que surge de aplicar los presupuestos marxistas a su poética. En las novelas aparecen con frecuencia reflexiones sobre el sexismo en el lenguaje que han ido incrementándose en las últimas novelas.

La revisión y denuncia de usos lingüísticos que se corresponden con una sociedad patriarcal se ejemplifica en una cita de ECN que resulta muy elocuente y eficaz por las resonancias ideológicas que contiene: “es extraño decir mis madres, pero durante muchos años me sonó raro decir mis padres e imaginarme a mi madre como padre, y decir ellos y ver en ese ellos a mi madre” (ECN, 28).

El término elegido para destacar cómo la imposición patriarcal llega a la lengua pone de manifiesto las contradicciones del sistema social y lingüístico. Por una parte, destaca que en la lengua española no existe un término neutro para designar a un padre y una madre de ambos sexos: la madre desaparece cuando se refiere a la pareja de progenitores —cosa que no ocurre en otras lenguas modernas—. Por otra parte, señala que la maternidad, tan cara a la sociedad patriarcal, puede invisibilizar a la mujer-madre a la que se asignan una serie de obligaciones que limitan su presencia y su actividad en la esfera social²³⁰.

También es posible advertir la preferencia por personajes femeninos positivos en las novelas. En todas ellas destacan protagonistas femeninas que se caracterizan por tres cualidades básicas que se proponen como valores del código que propugnan las novelas: la capacidad crítica, la actitud ética y el valor para ser coherentes con sus convicciones ideológicas.

En sentido contrario, en ocasiones se relatan actitudes machistas de personajes que sirven para caracterizarlos negativamente: el jefe de Marta en LCA muestra su despotismo con comentarios machistas denigrantes, el jefe de Wilson en LFA ignora los consejos de su

²³⁰ Es significativa la reivindicación que hizo la autora de su madre en una conferencia que ha sido publicada en forma de opúsculo: *Ella pisó la Luna*. En dicho texto, Gopegui reivindica el activismo de su madre. Si no podemos considerar finiquitado aún el machismo, en la sociedad española del franquismo debió ser totalmente subversiva la dedicación de Margarita Durán a causas sociales que no estaban en connivencia con el régimen.

subordinada que hubieran evitado su fracaso y después la hace responsable de sus errores ante sus superiores y el acosador de Amaya no solo intenta asesinarla, sino que consigue matar al amigo de esta en ANA.

En general, aunque se representan actitudes machistas en las novelas, estas no suelen ser distintivas de los protagonistas masculinos de las novelas, quienes encarnan contradicciones similares a las de las protagonistas femeninas. Y la representación de estas actitudes es desigual. La novela que destaca en la reiteración de situaciones machistas representadas es ANA, la cual está encabezada por un epígrafe de la conspicua poeta feminista, Adrienne Rich.

Los paratextos también incluyen dedicatorias a conocidas escritoras como Mercedes Soriano o Carmen Martín Gaité y a una lingüista insigne como María Moliner. Al margen de la posible relación afectiva que las uniera, existe una evidente reivindicación de figuras públicas que se opusieron activamente con su vida y su obra a las restricciones y opresiones del patriarcado.

El “código”²³¹ ideológico de las novelas asume claramente postulados marxistas y feministas y, aunque esté menos representada en las novelas, también demuestra una sensibilidad ecologista. Ello es perceptible en EPB a través del desarrollo del proyecto de la Spirulina.

La preocupación por las consecuencias nefastas del capitalismo en el planeta está en consonancia con su interés por la ciencia y por el compromiso social. El conocimiento científico de algunos de los personajes de la novela, Susana y Goyo, se utiliza con propósitos compartidos por todo el colectivo de la Asamblea. Así, el cultivo de Spirulina responde a dos necesidades básicas: acabar con la contaminación atmosférica y producir un alimento nutritivo y barato.

Por otra parte, la representación crítica de la realidad social se revela en la intención crítica que guía a las novelas y que se tratan el capítulo anterior a través de tres temas

²³¹ Utilizamos aquí la expresión con la que Martina, protagonista de DSP, se refiere a un sistema de valores que guía su conducta ética.

fundamentales: el dinero, el mérito y la inacción. De este modo, se denuncian asuntos a los que se alude en paratextos y textos ensayísticos.

Así, en el prólogo de *LCA* se explicita: “esta novela plantea la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto” (*LCA*, 12). En “Salir del arte” (2002) se fustiga el “relato de la ambición” (*RA*, 2014, 220) que sustenta el mito del mérito. En “Academia” (2001) se condena a los intelectuales de la Transición por rehuir la acción y el compromiso²³²:

Quizá haya sido la transición española una revolución. Tal vez a los escritores españoles de hoy solo nos queda renunciar al conflicto y, en aras del mantenimiento de la transición asumir el encargo de dar publicidad a esta democracia de tarjeta de crédito. (*RA*, 2014, 66).

Sin embargo, reducir la crítica del sistema que aparece representada en las novelas a los temas que creemos que estructuran el conjunto de su obra, supondría ignorar el alcance y la sistematización de la carga crítica que es posible hallar en casi todas sus novelas.

Aunque ya se ha expuesto cómo existe un cronotopo dominante en todas las novelas estudiadas —el Madrid contemporáneo al momento de publicación de la obra—, lo que predomina es cómo se refleja en la diégesis el sistema de organización sociopolítica del capitalismo tardío en una gran ciudad europea de principios del siglo XXI —por lo menos, a partir de EPB—. Esto permite considerar su obra narrativa desde una perspectiva que tiende a lo universal, que, como mínimo, enlaza con la literatura europea de la época. Y es a través de la crítica sistemática del capitalismo donde mejor se percibe su alcance.

Los efectos del capitalismo en la realidad representada en las novelas se perciben desde dos niveles básicos de la estructura social. A un nivel macroestructural (social), se representan mecanismos que legitiman el sistema capitalista en una triple dimensión: política, económica e ideológica. A un nivel microestructural (individual), se representan las consecuencias negativas del capitalismo y del patriarcado por sus efectos en el trabajo, la vivienda, la familia y el género.

²³² La misma idea es reiterada en “CT: ¿para olvidar qué olvido?” cuando afirma: “en la literatura de la CT predominó lo inocuo, bonitas narraciones sin capacidad de asentar otra cosa que lo que ya estaba asentado” (Gopegui, 2012, pág. 210).

Se observa que tres de los mecanismos con los que cuenta el sistema capitalista para legitimarse aparecen en las novelas: la democracia liberal, la empresa y el mérito. Cada uno de estos dispositivos se corresponde con distintos ámbitos desde los que se regula la sociedad capitalista: la democracia liberal como organización política, la gran empresa como principal beneficiaria económica del capitalismo tardío, el mérito como mito que justifica la desigualdad social resultante del sistema.

La democracia liberal instaurada durante la Transición española es objeto de críticas a través del PSOE, partido que encarna la inacción revolucionaria y, por tanto, la traición a su ideario socialista. Ello es especialmente visible en LR y en ANA, donde la crítica a sucesivos gobiernos socialdemócratas españoles es explícita, pero también aparece en TC y LCA a través de las menciones o alusiones al contexto histórico en el que se sitúan las novelas. Por tanto, más que un tema de las novelas es una referencia continúa a través del cronotopo de las mismas.

La subordinación del poder político al poder financiero muestra la corrupción e ineficacia del principal mecanismo de legitimación política del capitalismo: en ANA un gobierno democrático que presuntamente defiende el interés común de los ciudadanos que lo eligen se doblega al interés económico de oscuras sociedades financieras. De algún modo es la misma dinámica que se reproduce en el alegórico enfrentamiento entre EE.UU. y Cuba que se recrea en LFA: si EE.UU. encarna el capitalismo, sus representantes son empresarios cubanos más interesados en sus propios negocios que en la democracia liberal que supuestamente defienden.

A pesar de todo, resulta significativo que en ECN se plantee la posibilidad de que un gobierno de izquierdas pueda oponerse al poder económico si surge un movimiento popular que lo reclame, aunque en ese caso la ubicación elegida no sea Madrid, sino Bratislava.

La gran empresa o la multinacional aparece representada en varias novelas: en LCA, Carlos se ve obligado a vender Jard, su pequeña empresa “socialista”, a la gran empresa Electra S.A; en LR Edmundo trabaja en el sector de la publicidad siempre para grandes empresas y después en la televisión pública y en la privada; en EPB Goyo y Eloísa trabajan para una empresa petrolera; en ANA Crisma trabaja para una gran empresa de telecomunicaciones; en ECN Carla está empleada en los laboratorios de una gran empresa

farmacéutica y, por último, en QDNC Google es la empresa a la que los protagonistas solicitan empleo.

La representación del trabajo de los protagonistas en las grandes empresas se asocia a explotación y alienación, puesto que para el capital lo único que importa es el beneficio económico. La interpretación metonímica de la empresa como encarnación del capitalismo tardío culmina en QDNC cuando la conocida multinacional Google se convierte en personaje, en el destinatario de la solicitud de empleo que es la novela.

Para justificar la desigualdad social que las instituciones políticas y económicas del capitalismo generan, aparece el mito del mérito que, desde el ámbito ideológico, permite a la mayoría social desfavorecida aceptar la situación sin sentirse agraviada. Tal como se analizó en el capítulo anterior, se trata de uno de los temas fundamentales en el conjunto de la obra puesto que las referencias al asunto son constantes, aunque destaca su importancia en LR y en QDNC.

A un nivel microestructural, las consecuencias del capitalismo y del patriarcado implican una desigualdad manifiesta cuando la mayor parte de los problemas cotidianos representados los sufren aquellos que no disfrutan de los recursos económicos privativos de una minoría. Son problemas que se reflejan en los distintos grados de explotación laboral (que van de la alienación a la marginación del paro), en cómo el cuidado de las personas enfermas se delega en la familia, en la vivienda²³³ (la propiedad implica emancipación y autonomía), y en las diversas formas de violencia que se ejercen contra las mujeres (de la condescendencia y la humillación a las palizas y el intento de homicidio).

El trabajo y la familia son dos espacios sociales donde convergen tanto los mecanismos de legitimación del sistema como las nefastas consecuencias del capitalismo por eso ambas esferas están representadas habitualmente en las novelas. En ambos casos se percibe una intensificación de los problemas que el capitalismo ha potenciado en los últimos años.

²³³ Cabría mencionar que la vivienda compartida es un asunto muy relevante de la última novela publicada de Belén Gopegui, *Existiríamos el mar* (2021), que ya no forma parte de nuestro estudio.

Así, la experiencia de alienación que siente en su trabajo el protagonista de LEM se acentúa progresivamente hasta llegar a la explotación laboral representada en casi todas las novelas: en LCA, los trabajadores de Jard trabajan sin cobrar por una promesa que no llega a cumplirse; en LR, se describe en varios momentos la explotación laboral de las empresas en que trabaja el protagonista; en EPB, Manuela experimenta la diferencia entre su bien pagado trabajo de profesora y la dureza del trabajo en una tintorería; en DSP, el padre de Martina, que se ha quedado en paro, no desea seguir trabajando porque está exhausto; en ANA, se representa las condiciones infames de explotación a la que someten a los trabajadores informáticos en una oscura empresa india donde Crisma recalca una breve temporada; en QDNC se esboza la alienación y explotación a través de la chica de la pizzería cuando se alude a su horario: “Que se lo digan a la chica de la pizzería. ¿Cuál es el sentido de padecer sus doce horas vendiendo trozos de pizza en vez de estar haciendo algo que le importe?” (QDNC, 56).

De la representación de la explotación se pasa a la migración por motivos laborales que aparece por primera vez en EPB y continúa en ECN. En EPB el nudo de uno de los conflictos narrativos es que despidan a un trabajador ecuatoriano. Aunque se trata de una figura ausente, se convierte en el desencadenante de la trama, con lo que se pone el foco en la precariedad laboral de los migrantes. Este fenómeno se representa más ampliamente a través de Carla, la protagonista de ECN, española que migra a Bratislava para trabajar, porque, pese a su formación especializada, no puede encontrar empleo en Madrid.

La marginación del ámbito laboral que supone el desempleo se representa de un modo muy distinto en TC y en ECN. De una Sandra que vive con despreocupación su situación y se considera, sencillamente, una “vacante”, se pasa a una Álex que vive su situación con la angustia de una madre separada que debe regresar a vivir con sus padres. Entre ambas novelas han pasado casi veinte años y la vivencia laboral para la mayoría de la población es intolerable²³⁴. En QDNC se cita a Vallejo para referir la frustración vital que supone la

²³⁴ De nuevo, habría que ver cómo evoluciona el tema del desempleo en la última novela publicada, *Existiríamos el mar* (2021), que ya no forma parte de este estudio. En ella, Jara es la amiga de los protagonistas que está en paro y desaparece sin más. Además, se plantea una estructura social posible alternativa a la de la familia: el grupo de amigos que convive con Jara tratará de averiguar su paradero preocupado por el bienestar de la amiga desaparecida.

experiencia del desempleo: “el parado muere con todo su sudor para adentro, con su sangre rehusada, ha escrito alguien” (QDNC, 67).

La culminación de estos problemas lleva a la representación del precariado a través de los protagonistas de las novelas de la segunda década del siglo XXI: ANA, ECN y QDNC. Durante la primera década del siglo XXI se acuña el concepto de precariado para referirse al sector de la población abocado a inaceptables condiciones laborales de explotación, marginación, migración e inestabilidad. El desamparo que sufre buena parte de la población, resultante del aumento de la desigualdad y que evidencia la existencia de un precariado repercute en la institución social más básica: la familia.

La representación de la familia en las primeras novelas aparece en LCA, LR y LFA como una forma de caracterización de los protagonistas. Así, los orígenes humildes de Santiago explican su irrefrenable deseo de medro en LCA, la infamia sufrida por su padre parece justificar el deseo de revancha de Edmundo en LR, la orfandad de Laura Bahía se aduce como principal motivo del afecto filial que siente por su mentor, Agustín Sedal, en LFA. Las posibilidades laborales y económicas de los personajes suelen explicarse por su origen familiar: Marta, en LCA, es consciente de sus privilegios, del mismo modo que para Edmundo supone, en parte, un obstáculo.

A partir de EPB, la familia juega un papel distinto porque señala un modo de organización social posible, no único. Enrique, el antagonista de la Asamblea, se identifica con su papel de “pater familias” y representa la asunción de una concepción capitalista de la sociedad. Sin embargo, la Asamblea ya plantea una forma alternativa de organización basada en la fraternidad y el compromiso, en la que los componentes establecen entre sí unos vínculos electivos, como los de la amistad. Este tipo de asociación reaparece en ECN a través de la Organización y el Comité al que pertenecen los protagonistas.

Sin embargo, la familia no desaparece en favor de esos otros modos de organización social, no solo coexiste con ellos, sino que deviene imprescindible como sostén material de los individuos desamparados por la sociedad capitalista. En EPB, Goyo habla de cómo su hermano con discapacidad requirió unos cuidados dispensados por su madre. Se trata de una situación recurrente: en DSP, el padre de Martina acude a socorrer a su hijo con problemas a pesar de que él mismo se halla abatido por los suyos; en ANA, Crisma se mete en líos con la

mafia por intentar ayudar económicamente a su hermana; en ECN, Álex regresa a la casa de sus padres porque carece de vivienda y de recursos y en QDNC, a Mateo le angustia los cuidados que va a necesitar su padre, diagnosticado de una enfermedad neurodegenerativa.

Si las familias han de suplir la necesaria asistencia que una sociedad no desigual debería prever para todos sus miembros, la presión que se siente puede ser implacable. El lamento de Mateo —“Tener familia (...) es acaso una forma de tener dolor”. (QDNC, 71)— es una acusación formal a las políticas de derechas que presumen de defender la familia como institución.

El otro pilar básico de la ideología capitalista es el derecho, al parecer incuestionable, a la propiedad privada. No existe ninguna posesión más valorada en nuestra sociedad que la vivienda, reconocida incluso como derecho en la Constitución española. Sin embargo, como bien demostró la crisis inmobiliaria del 2008, el capitalismo tardío ha precarizado también el acceso a la vivienda. Esta es una situación que se representa en las novelas atendiendo a la importancia social que adquirió a partir de la crisis.

Es decir, las novelas anteriores al 2008, las anteriores a DSP, representan el asunto de modo poco conflictivo: hay propietarios y hay inquilinos, hay personajes que desean comprar una casa (Marta y Guillermo en LCA) y hay incluso un personaje que llega a comprar una finca, símbolo de poder y ascenso social (Edmundo en LR). En DSP, Martina expresa ya la necesidad de espacios de uso social para jóvenes, a modo de referencia indirecta a la necesidad de fomentar la emancipación juvenil a través de espacios públicos que se pudieran compartir.

En ANA, Crisma y el abogado suelen estar fuera de casa, como si carecieran de ella, a la intemperie, porque es en la red donde se forjan los vínculos, a diferencia de la vicepresidenta, a la que se suele representar en su despacho o en su casa porque el poder es posesión material. En ECN, Álex encarna ese precariado sin vivienda propia ni dinero para un alquiler que debe recurrir a la familia como red asistencial primaria. En QDNC, Mateo y Abril no tienen vivienda propia, ni pueden pagársela. Los personajes encarnan a unos jóvenes que empiezan (Mateo acabará pronto la carrera, Abril ya trabaja en la pizzería) y que en una novela de la década de los noventa podría haberse emancipado, como demuestra Sandra en TC, con mucha más facilidad.

Si la propiedad implica emancipación y autonomía, es evidente que el capitalismo aboca a la dependencia de un amplio sector de la población, que, de momento, está siendo asistida por su familia.

Por último, a la desigualdad social provocada por una desigual distribución de la riqueza, podemos añadir la desigualdad que por motivos de género provoca la ideología patriarcal aún muy arraigada en la sociedad española contemporánea. La representación de protagonistas femeninas que sufren situaciones vejatorias aparece de un modo más o menos predominante en la trama de casi todas las novelas.

En las primeras novelas, de LEM a LFA sobre todo, las situaciones representadas se centran sobre todo en la representación de la condescendencia: el maestro que seduce a sus discípulas favorecido por la situación en TC, las bromas humillantes que debe soportar Marta de su jefe e incluso de Manuel Soto en LCA, la marginación laboral sufrida por Irene Arce y otras realizadoras televisivas en LR, la jugarreta del superior de Wilson a su subordinada en LFA. Significativamente, prácticamente todas las situaciones representadas se dan en el ámbito laboral.

En cambio, a partir de EPB, aparece la representación de un caso de acoso a una chica en la que interviene Rodrigo, el hijo de Manuela y Enrique, para defenderla. Aunque es en ANA donde aparecen maximizados los casos de violencia contra una mujer pareja de su maltratador, puesto que aparecen hasta tres víctimas de casos semejantes: la hermana de Crisma, la vikinga y la amiga de la vicepresidenta. En la misma novela, aparece un demente acosador que no solo hostiga e intimida a su compañera de trabajo, Amaya, sino que finalmente asesinará al abogado que se interpone en el ataque homicida para defenderla.

En cualquier caso, como ya se ha comentado, la crítica al sexismo en el lenguaje es el modo en que la crítica al patriarcado resulta más incisiva en las novelas. Al reivindicar un lenguaje igualitario, se está dando voz a las mujeres, silenciadas históricamente:

Hay silencios irrecuperables en un mundo donde la mayoría pensante, ilustrada y alterna quiere que los subalternos hablen, que las mujeres puedan ser educadas, que todo fluya. (...) me voy a permitir no preocuparme demasiado sobre la subalternidad y pensar solamente en quienes no pueden hablar porque ocupan la parte en desventaja, el lugar que no ha elegido las reglas del juego en una relación de poder. (...) ¿Qué pasa con el silencio de esas vidas? ¿La

parte en desventaja puede siempre hablar? No, no siempre puede. (RA, 2014, 85).

El silencio de la subalternidad por razón de género es el lenguaje sexista. Al tratarse de un fenómeno lingüístico, el discurso literario puede evidenciarlo con mayor nitidez. Así se contrarresta activamente el silencio: depurando las palabras.

La representación crítica de la realidad responde al presupuesto poético de entender la literatura como una forma de conocimiento equivalente a la filosofía o a la ciencia:

Mientras la ciencia persigue la aplicación particular de una ley general, la literatura busca, por el contrario, la comprensión general de una experiencia particular. La buena novela intentará hacer comprensibles esos hechos contando cómo rozaron a los personajes, y a esos personajes contando cómo fueron rozados por esos hechos. (RA, 2014, 24).

Al concebir la escritura como una actividad de investigación científica, parece lógico concebir la novela como “laboratorios” donde ensayar estrategias de acción basadas en el “valor”, la “astucia” y el “silencio” (Gopegui, 2012, pág. 34). No en vano, “una novela tiene algo de ensayo real: si haces esto te pasará esto, y no te pasará en el vacío, en un axioma abstracto, sino en el mundo moral y político donde lo relevante se mezcla con lo irrelevante” (RA, 2014, 268).

Esta perspectiva asume los postulados de la teoría crítica²³⁵ al considerar que el ámbito cultural es el espacio donde es posible cuestionar las bases ideológicas de la clase dominante, de manera que la razón sirva a la emancipación de la clase sometida. Las novelas recrean ese proceso epistemológico de descubrimiento de la verdad a través de la dialéctica, que entronca con la tradición filosófica más clásica: la del diálogo socrático.

Por eso, los personajes de todas las novelas debaten apasionadamente entre sí, en una confrontación incesante que implica distintas perspectivas ante la realidad y que suele representar ideologías contrapuestas. En este sentido, a partir de EPB predominan las novelas donde las discusiones ideológicas que mantienen los protagonistas aparecen representadas

²³⁵ Según Franca D’Agostini, “por ‘teoría crítica’ se entiende la crítica de la sociedad, de la cultura y de las formas de racionalidad introducida en la década de los treinta por los teóricos de la Escuela de Frankfurt y desarrollada a partir de la década de los sesenta sobre todo por Jürgen Habermas” (D’Agostini, 2018, pág. 393).

del modo que Habermas entendía como más productivas para impulsar la acción social, es decir, orientadas a conseguir un “entendimiento racional” entre los participantes²³⁶.

En EPB aparece un personaje, la Asamblea, que materializa el entendimiento o consenso de una acción comunicativa racional. En ANA y ECN las discusiones ideológicas entre personajes suelen ser fructíferas porque los participantes convienen en aceptar un mismo código ético orientado al bien común. En QDNC, además, los protagonistas comparten presupuestos cognitivos similares que les permiten aceptar sus discrepancias y ponerse de acuerdo en lo que consideran más importante: escribir la solicitud a Google²³⁷.

Sin embargo, no solo mediante el predominio de la modalidad discursiva dialógica es posible plantear esa indagación sobre la verdad que los relatos desvelan, puesto que en las estrategias narrativas metafictivas se plantea un modo de indagación y descubrimiento de la realidad que apela directamente al lector. Al plantear estrategias metafictivas que contravienen ciertas expectativas de lectura, en la línea del efecto V que planteaba Brecht, no solo se alerta al lector, sino que se le previene en el modo que debe aprehender la realidad: del mismo modo que debe reaprender a leer.

En TC, la narradora de la historia del Probador es Sandra, pero Simón es el narrador del último capítulo, de manera que no solo le da la réplica, sino que propone una interpretación distinta de lo ocurrido. En LR, la historia de Edmundo narrada por Irene es comentada por un Coro, colectivo integrado por lectores “asalariados y asalariadas de renta media reticentes”, que interpela al protagonista. En LFA, Laura Bahía se dirige a un “director” mediante cartas que proponen otra visión de la historia narrada, la de su protagonista. En EPB, el intercambio epistolar entre Enrique y los miembros de la Asamblea —básicamente, Goyo— permite la discusión ideológica entre dos actitudes frente al sistema: el de los que se dan por vencidos y no actúan, como Enrique, y el de los que suman sus fuerzas al colectivo para actuar.

²³⁶ Sobre el entendimiento racional que postula Habermas, Blanca Solares sostiene que no consiste en “la obtención de éxito a través de un consenso global, sino únicamente el acuerdo sobre la dimensión en la que se prueba la justeza de una afirmación” (Solares, 1996)

²³⁷ De este modo, hallamos representadas las tres dimensiones que Blanca Solares (1996) observa fundamentales en el entendimiento racional habermasiano: la dimensión cognitiva, la dimensión moral y la dimensión psicológica.

En las tres últimas novelas se acentúa lo dialéctico a través de lo metafictivo que propone sugerentes posibilidades.

En ANA, el diálogo entre la vicepresidenta y la Flecha es, al mismo tiempo, el diálogo de la vicepresidenta consigo misma: el diálogo constructivo, habermasiano, no es solo conocimiento que impulsa la acción social, sino que es también un diálogo de reconocimiento, lacaniano. Es un diálogo “habermasiano” porque incita a la vicepresidenta a la acción social: crear un proyecto de ley a favor de una banca pública. Y es “lacaniano” porque la Flecha se convierte en su conciencia y llega a establecer imaginarias conversaciones con ella, en un ejercicio introspectivo que le permite reconocerse a sí misma.

En ECN, los documentos de la Organización que contienen las historias de Álex, Carla y Uno son un modo de articular distintas perspectivas sobre la historia. La representación del diálogo entre el creador y su obra, entre el escribiente y la protagonista, más allá de recrear una confrontación ideológica propone una situación diegética metafictiva que entronca con el existencialismo —Unamuno, Pirandello— y, al mismo tiempo, logra cierta justicia poética, al devolver la voz a las silenciadas y los silenciados por la Historia²³⁸.

En QDNC, lo dialéctico no solo se reproduce a través de los diálogos entre Olga y Mateo, sino a través de un interlocutor silencioso que aún no existe: Google. El principal debate planteado queda así postergado y reducido a monólogo, a la espera de un futuro en el que se haga posible.

En todos los casos en los que se incluyen narratarios dentro de los relatos se reproduce un esquema dialógico dentro de los mundos representados, de tal manera que no pueda concebirse una realidad social que no incluya lo dialéctico²³⁹. Tanto el método socrático de indagación filosófica, como la concepción dialéctica de la realidad de raíz marxista,

²³⁸ La historia de Carla, Álex y Uno es la de aquellos a los que Adrienne Rich homenajea en un poema citado como epígrafe en ANA: “Debo echar mi suerte con quienes,/ siglo tras siglo, con astucia,/ sin poder extraordinario alguno,/ rehacen el mundo.” (ANA, 9).

²³⁹ La autora subraya que esta es su intención. Declara que, frente a la acusación de “obstinación dogmática”, lo que caracteriza sus novelas es “su carácter dialógico, en el sentido de contemplar y propiciar la posibilidad de discusión.” Y, a continuación, enumera las estrategias metafictivas aquí comentadas como ejemplos de estructuras dialécticas integradas en las narraciones. En: “Un coloquio” (RA, 2014, 257).

responden a esa concepción poética que iguala la literatura a cualquier otra forma de saber, incluido el saber científico.

De hecho, los saberes desplegados en las novelas a través de las múltiples referencias intertextuales y metafóricas halladas permiten incluirlas en una posición epistemológica afín a la conocida como Tercera Cultura. De tal modo, que podríamos considerar que la propensión lírica en el discurso novelesco de la autora se debe a que equipara la poesía con un lenguaje tan preciso como el matemático para describir la realidad. Por eso, cuando la protagonista de QDNC explica la vida de un insigne matemático como Perelman, concluye: “La poesía es una exactitud inesperada” (QDNC, 114).

La aplicación a la literatura de un concepto, “modelo”, que proviene de una teoría matemática, la expone Olga para persuadir a Mateo de la necesidad de escribir a Google:

Un modelo utiliza el lenguaje matemático para describir y acaso predecir el comportamiento de un sistema. Es un relato acerca del comportamiento de cierto trozo del mundo en cierto espacio del tiempo. Cuando los modelos transportan el conocimiento, se integran en la fábrica social de ideas y emociones. (QDNC, 47).

De este modo, se caracteriza desde un punto de vista científico la novela, en tanto que modelo —científico— que permite entender parte del sistema —social—.

En un artículo divulgativo donde la autora reflexiona sobre algunos de los temas científicos que aparecen en QDNC —la inteligencia artificial, la necesidad de que el conocimiento científico incluya una perspectiva filosófica— se incluye una definición de modelo que amplía la anterior porque incluye la noción de representación de la realidad:

Un modelo es la representación de un sistema con reglas y conceptos. Representar no es lo mismo que copiar, representar exige comprender de algún modo. Un modelo es entonces un intento de comprensión de un trozo de mundo en un espacio de tiempo. En el ámbito de la inteligencia artificial, un modelo es muy semejante a una narración formalizada: cuando haces esto, pasa o es probable que pase o quizá, a veces, pasará esto. (Gopegui, 2019, pág. 212)

La noción de la representación la compara entonces con un juego que debe responder a dos preguntas: “¿cuáles son las condiciones del juego? Y ¿qué quiero saber, o conseguir?” (Gopegui, 2019, pág. 213). La analogía con el juego remite también a los parámetros de la experimentación científica, ya que el estudio de un fenómeno requiere delimitar unas

condiciones previas de observación. En suma, la escritura de novelas se asimila a la creación de modelos científicos que ayudan a comprender la realidad, puesto que, al fin y al cabo, concibe las novelas como “laboratorios” (Gopegui, Un diálogo sobre el poder, 2012).

La concepción marxista de la literatura va más allá de la consideración epistemológica de la novela, porque el compromiso ético de un escritor con conciencia crítica impulsa una visión pragmática del hecho literario. Por ello, las novelas son descritas por la autora como un tipo de dispositivos ficcionales capaces de intervenir en la realidad a través de sus lectores y rechaza la idea de que la ficción novelesca pueda equipararse a:

un mero artefacto estimulador de sensaciones (...) equivalente a esos productos televisivos o a esos juegos de ordenador concebidos para que los destinatarios se sientan ya perspicaces, ya intrigados, ya gratificados en sus carencias emocionales. (LCA, 10).

Ahora bien, como artilugio, contiene un manual de instrucciones que precisa su funcionamiento. Es lo que parece deducirse de la declaración de la autora cuando afirma:

Si tuviera que elegir un rasgo que uniera todas las novelas que me han interesado sería ese: entregar en cada una la herramienta con que ha de ser descifrada; no solo la novela sino el código, la convención que impugna. Los textos que no contienen esa herramienta suelen ser mera reproducción del sistema en forma de adulación engaño, agua estancada, anzuelo alto o bajo. (RA, 2014, 232).

La analogía con el programa informático es también evidente. Las novelas son textos que deben descifrarse —interpretarse— correctamente, para lo cual se añade una “herramienta”, como un código de acceso, que permite la “descarga” o utilización correcta del texto: “Las novelas se parecerían más a los programas con que gestionamos algunos de nuestros recursos reales e imaginarios” (UPC, 58).

En definitiva, del mismo modo que la aplicación del conocimiento científico impulsa el desarrollo tecnológico, la novela concebida como método de investigación científica es también un dispositivo creado como una herramienta mediante la cual resolver problemas sociales concretos: “Lo que busco (...) es que la misteriosa fragilidad del ser adquiera en la novela pequeños instrumentos con los que protegerse un poco” (UPC, 18).

Así, las novelas muestran un uso ético del conocimiento científico. En EPB se expone que existen líneas de investigación científica poco conocidas del máximo interés social:

Por lo visto hay gente investigando la posibilidad de usar las algas para absorber el CO₂ y los metales pesados directamente de los gases de combustión. Dependiendo de la especie de alga a cultivar, además de oxígeno se pueden producir proteínas nutritivas, o bien lípidos que luego se convierten en biodiésel, o sea, en una especie de gasolina vegetal. (EPB, 126).

Cuando la Asamblea decide apoyar al grupo que se encargará de poner en marcha un primer dispositivo para cultivar estas algas, se muestra la posibilidad de que la gente corriente pueda implicarse en la realización de un artefacto. Los dispositivos de Spirulina materializan la posibilidad de aplicar el conocimiento científico al margen del sistema capitalista y de la lógica empresarial del máximo beneficio.

La descripción del funcionamiento y montaje de los dispositivos de Spirulina, la relación de los cuidados que requiere el cultivo del alga y la enumeración de sus posibles aplicaciones es un claro ejemplo de proyecto ecologista que puede ser un modelo de inspiración para otros similares. El ejemplo narrativo es el dispositivo ficcional que la novela pone en marcha al mostrar acciones concretas y posibles, que podrían replicarse fuera de la ficción.

La construcción de la Spirulina es uno de tantos ejemplos de acción colectiva posible enunciado en el apartado anterior. Lo ejemplar deviene así el instrumento, la herramienta con la que intervenir en la sociedad, porque la novela es también un manual de instrucciones sobre cómo proceder: “¿por qué leemos? Leemos en busca de instrucciones. pero no de instrucciones para no morirnos, y no de instrucciones para ser incansables o ser eternamente jóvenes: instrucciones de lo posible.” (RA, 2014, 189).

Como ya enunciamos, los ejemplos de acción posible se suceden en las novelas con claridad diáfana a partir de EPB. En DSP se muestra una vía extrema de intervención porque la protagonista amenaza con el suicidio. En ANA se ilustran las posibilidades y riesgos del hacktivismo. En ECN se desarrolla el potencial de una Asamblea mucho más organizada, la Organización, capaz de enfrentarse a multinacionales farmacéuticas con la cooperación de personas que ni siquiera pertenecen a esa Organización. En QDNC se subvierte el código que regula tácitamente el contrato de un trabajador, por el cual este acepta las imposiciones de la empresa contratante al enviar una solicitud empleo que es una novela.

Si la novela es un dispositivo de intervención social, parecería posible la analogía con el artefacto explosivo, con esa bomba que Mateo empieza a armar en el sótano de su casa

impulsado por la desesperación. Sin embargo, los ejemplos no alientan a la destrucción porque no se trata de añadir más dolor y, sobre todo: “casi nunca son las cosas que estallan, sino las que se convierten en hábito, las que nos modifican” (QDNC, 183). Las novelas de Gopegui no pretenden sencillamente dinamitar imaginarios, sino proponer otros que puedan servir de modelo, inspirar actitudes, puesto que responden a una visión pragmática del hecho literario.

5.4. Evolución narrativa: dos etapas.

A partir del análisis de las novelas estudiadas es posible percibir no solo unos rasgos formales y temáticos comunes que evidencian la unidad del conjunto, sino cómo la obra narrativa ha ido evolucionando en consonancia con el propósito poético que la autora ha declarado paralelamente en textos publicados durante el período que va de la publicación de LEM a QDNC. Dicha evolución, es percibida por Belén Gopegui no como transformación paulatina sino como cambios drásticos que van de novela a novela dando “saltos”:

Juan Carlos Rodríguez habla de ruptura no solo de evolución. Lo que intento de novela a novela no es solo evolucionar, sino dar un salto. De LCA a EM hay un salto: un grupo de amigos que no son a un grupo de amigos que quieren ser (de varios yoes se puede formar algo distinto)²⁴⁰.

Es significativo, sin embargo, que se perciban las conexiones entre una novela de finales del siglo XX como LCA y una de principios de la tercera década del XXI como EM, porque es un hecho que evidencia la coherencia de una poética en constante evolución. Ciertamente, cada novela trata de responder a una cuestión distinta pero siempre dentro de unos parámetros comunes —definidos en el epígrafe anterior a través de su poética—.

Sin embargo, la autora sí cree posible dividir su obra entre las novelas anteriores a LR y las posteriores a LR, puesto que considera esta novela un punto de inflexión. Deducimos esta afirmación de sus declaraciones en dos textos: “Salir del arte” (2002) y “Coloquio” (2012).

²⁴⁰ En respuesta a la pregunta formulada por Ignacio Echevarría con motivo de la presentación de la novela *Existiríamos el mar* en la librería La Central —Barcelona, 14 de octubre de 2021—: “El título que podría tener la novela [*Existiríamos el mar*] podría ser *La conquista del aire* o *Las razones de mis amigos ¿Cómo sientes esta novela en relación con las primeras?*”

En el primer caso, afirma que LR es “un llamamiento (...) contra la autoridad de los relatos dominantes” (RA, 2014, 219) y destaca la novedad significativa que ello supone en su narrativa ya que declara que es la primera vez que se propone “salir de la literatura, salir del arte” (RA, 2014, 222), es decir, ejercer una “práctica revolucionaria” (RA, 2014, 222) capaz de subvertir los imaginarios que legitiman el poder hegemónico.

En el segundo caso, resalta la manifestación de una actitud constructiva en sus novelas a partir de LR:

He abogado en favor de lo que cabe entender como sabotaje productivo: no oponerse mediante la destrucción, sino mediante la potencia de la construcción. Construcción de instalaciones de microalgas en el caso de EPB; construcción de un diálogo que se salta las barreras en ANA y obtiene información privilegiada; intervención en la agenda de una radio comercial en DSP, o creación de una red paralela de gestión del poder en LR. (RA, 2014, 258).

En las novelas citadas los personajes construyen dispositivos —“instalaciones de microalgas, diálogo que se salta las barreras, intervención en la agenda de una radio comercial, creación de una red paralela de gestión del poder”— capaces de oponer una resistencia activa al sistema capitalista, aunque sea solo en una parcela concreta y casi simbólica. La autora es consciente de que estos dispositivos aparecen en las novelas citadas —aún no se había publicado ECN, ni QDNC—, con lo que subraya que se trata de un rasgo formal significativo de su obra narrativa que aparece a partir de LR.

Por supuesto, es necesario consignar estas apreciaciones de la propia autora sobre su obra narrativa. Sin embargo, los análisis de las novelas permiten observar de un modo más preciso este cambio. El tratamiento de los temas y las estrategias narrativas empleadas varían en función de una intención crítica cuya formulación da respuesta a las condiciones históricas en las que aparece cada una de las novelas. Y, si observamos el modo en que se van introduciendo ciertos temas o enfoques, detectamos que la novela que supone un punto de inflexión en la obra narrativa de Belén Gopegui es EPB.

A partir de EPB se introducen en las novelas temas y estrategias cuya recurrencia será constante en las siguientes: el activismo de los protagonistas encarnado en organizaciones o, sencillamente, la asunción de una actitud revolucionaria —Martina en DSP—; la aparición de un precariado que progresivamente va siendo protagonista —del inmigrante que despierta

la conciencia de Manuela en EPB al estudiante que se dirige a Google animado y ayudado por una amiga jubilada en QDNC— y la inclusión de un personaje cuya identidad es colectiva, o bien de protagonistas que forman parte de un colectivo. En consecuencia, la mayor presencia de la acción política, casi siempre mediante dispositivos concretos que la muestran, es recurrente a partir de EPB.

De hecho, en las novelas de la última década del siglo XX, de LEM a LR el fondo histórico que subyace es el desencanto por la Transición, en tanto que período donde los ideales de la izquierda política que se opuso desde el exilio al franquismo se arrumbaron — LR deviene una dura crítica al PSOE como responsable último de esta situación y LFA persiste en la visión crítica de la democracia liberal—.

En cambio, a partir de EPB, aparecen formas de organización que suponen una alternativa al sistema capitalista a través de la Asamblea, la Flecha y sus amigos o el Comité de la noche. La remisión al 15-M es inevitable en estas novelas, ya como anticipación — EPB, DSP y ANA—, como reconstrucción —ECN—, o como proposición —QDNC—.

Esta divergencia entre las cinco primeras novelas y las cinco siguientes se manifiesta a través del cronotopo predominante en ellas. Así, hasta LFA el marco histórico del Madrid de finales del siglo XX y primeros años del XXI dará paso a cierta indeterminación temporal que suponemos coetánea con las primeras décadas del XXI, que oscila entre la exactitud y el anacronismo de las referencias temporales históricas citadas en novelas como DSP y ANA.

En suma, al cotejar los rasgos observados en su obra narrativa percibimos una evolución matizada y, al mismo tiempo, nos permite diferenciar dos extremos hacia los que tienden las novelas: una ficción crítica que denominaremos posmoderna y una ficción pragmática a la que denominaremos posthumana. Para distinguir ambos grupos, nos fijaremos en tres aspectos: la configuración de la identidad, el modo de representación de la realidad y qué líneas predominan en el discurso ideológico de las novelas.

A continuación, justificaremos en sendos epígrafes cuáles son las señas que distinguen cada una de las etiquetas propuestas y por qué consideramos viable aplicarlas a la narrativa de la autora.

5.4.1. Ficción crítica posmoderna.

La novela posmoderna se caracteriza formalmente por una serie de rasgos que hallamos en la narrativa de la época y que podemos observar, en parte, en las novelas de Gopegui. La estudiosa del tema, M^a del Pilar Lozano Mijares, las sintetiza en siete claves:

1. Una nueva mimesis realista: el mundo como problema ontológico.
 2. El sujeto débil de la representación: autor, narrador, personajes, lector.
 3. Espacio heterotópico y confusión temporal.
 4. Macroestructuras: metaficción, recursividad, pastiche, parodia, apropiación.
 5. Microestructuras del antidiscurso posmoderno: metáfora literal, alegoría, polifonía, espacialización.
 6. El mapa temático: hedonismo y fin de la utopía.
 7. Unión de la novela con la vida: cultura de masas y democratización estética.
- (Lozano Mijares, 2007, pág. 236).

Podemos deducir de la enumeración de estos rasgos, una síntesis que confluye en la narrativa de Gopegui del siguiente modo: la visión posmoderna de la realidad se problematiza a partir de conceptos que cuestionan su existencia —como el concepto de simulacro de Baudrillard—. La discusión ontológica acerca de la esencia de lo real y lo ficticio deviene fundamental en el posmodernismo y es crucial en todas las novelas estudiadas porque plantea de un modo cada vez más explícito la posibilidad de intervención en lo real desde la ficción.

Además, para mostrar la complejidad ontológica de la realidad, la narrativa de Gopegui se vale de macroestructuras metaficcionales y recursivas, que multiplican los niveles diegéticos y transparentan la dificultad de diferenciar ficción y realidad, y de la apropiación cultural, a través de las múltiples referencias intertextuales que nutren las novelas. Estas macroestructuras han sido analizadas como parte de las estrategias narrativas—la estructura, el género y el narrador—, o bien, en el caso de la apropiación, como procedimiento de intertextualidad. Junto a las macroestructuras señaladas, las microestructuras que utilizan la metáfora, la alegoría o la polifonía discursiva —que forman parte de los tropos o las modalidades discursivas analizados— se hallan en todas las novelas.

Es evidente que muchos de los rasgos formales estudiados en las novelas de Gopegui pueden considerarse representativos de la narrativa posmoderna. Es significativo que, a juicio de Lozano Mijares, LEM es una novela que ejemplifica notablemente los rasgos enumerados por la estudiosa, especialmente la representación de un sujeto débil. En cambio, LCA le

parece un caso paradigmático de rechazo a la posmodernidad, que es, al mismo tiempo, sintomático de la misma²⁴¹.

La etiqueta de “ficción crítica posmoderna” radica en que algunos de los principales pensadores de la posmodernidad —Jameson, Bauman— apuntan precisamente a la desideologización como una de sus nefastas consecuencias, puesto que sume al individuo en un mundo sin referentes, creando un sujeto débil, inestable, desorientado, atribulado por la incapacidad de integrar la experiencia temporal²⁴², sometido a las constantes exigencias de adaptación social que impone el capitalismo —a la “vida líquida” que teoriza Bauman—.

Así, el tipo de individuo representado en las primeras novelas participa de la caracterización del sujeto propio de la posmodernidad. El caso de LEM es paradigmático en este sentido, ya que el protagonista es el narrador cuya realidad depende del relato, mostrando así su fragilidad existencial, además su búsqueda de un espacio en el que morar, su anhelo de un mapa que le permita orientarse, están en absoluta consonancia con la formulación de Jameson sobre la importancia del espacio en la posmodernidad y la necesidad de que el arte provea de mapas cognitivos al individuo posmoderno.

En el caso de TC, los personajes tratan de llevar a cabo un proyecto colectivo y ético que ayude a sus semejantes a tomar conciencia de la escisión de su identidad entre sus fantasías y sus deseos. Se trata de un proyecto artístico, el Probador.

En LCA, los protagonistas acaban tomando conciencia de sus contradicciones y de la rendición a una sociedad tardocapitalista que les lleva a asumir los presupuestos de la posmodernidad sin la resistencia de la que se creían capaces.

En LR, Edmundo e Irene protagonizan una narración que lleva a sus límites las consecuencias de la posmodernidad: personajes absolutamente conscientes de las

²⁴¹ “La posmodernidad es, ante todo, pragmática, como si estuviera de vuelta de los principios universales (...); pero también defiende la resistencia, la propuesta alternativa, el rechazo de este sistema, como veremos de la mano de Belén Gopegui” (Lozano Mijares, 2007, pág. 186).

²⁴² Jameson desarrolla esta idea como la vivencia de un “presente perpetuo” que condena al individuo a la “fragmentación” y a la “esquizofrenia”:
 Creo que otra forma de este “presente perpetuo” es la esquizofrenia que plantea Deleuze, que consiste en que únicamente ves lo que en un determinado momento tienes frente a ti y eres incapaz de relacionarlo con ningún otro estímulo anterior o posterior, y al minuto siguiente hay algo más, y entonces lo percibes pero ya no puedes conectarlo con lo anterior. (...). Estas son algunas de las cosas a las que me refiero con “fragmentación” (Jameson, Fredric y Sánchez Usanos, David, 2010, pág. 56).

servidumbres del capitalismo tardío utilizan la ficción para transformar sutilmente la realidad en su beneficio. En una sociedad basada en la apariencia, donde la identidad debe certificarse a partir del relato, el simulacro no solo sustituye la realidad, sino que la crea.

Sin embargo, y a pesar de la subversiva propuesta, todos los personajes, incluido el Coro, encarnan distintas manifestaciones del sujeto posmoderno. Edmundo e Irene representan a individuos sometidos a un sistema, por más que reaccionen contra él, y el Coro no es un colectivo, porque está formado por individuos “asalariados y asalariadas de renta media reticentes”, que no se sienten integrantes de ningún grupo.

Y en LFA, la función alegórica de los personajes divididos entre dos grupos que representan dos países que encarnan sendos sistemas político-económicos, el capitalismo y el socialismo, no propicia el desarrollo de personajes que puedan representar una alternativa ficcional al modo de concebir el sujeto posmoderno que estamos comentando.

En cuanto a la representación de la realidad, ya se ha mencionado qué procedimientos formales puede adoptar y cómo el uso de estos recursos no es exclusivo de las primeras novelas, sino que es un rasgo estilístico de la narrativa de la autora: las estrategias metaficcionales, la intertextualidad, la metáfora, la alegoría y la polifonía. Si acaso conviene recordar en qué tradición literaria se inscribe esa intención crítica que reclama la ideología en un contexto que celebra y propugna la desideologización del arte.

La representación realista crítica tiene como antecedente poético no solo a Bertolt Brecht sino a Alfonso Sastre, aunque, a tenor de los textos no literarios publicados por la autora, Brecht constituya el principal referente literario, especialmente en las primeras novelas.

La influencia, declarada, de Brecht en la adopción de estrategias narrativas que propician el extrañamiento del lector, incentivando una lectura atenta y reflexiva, está presente en todas sus novelas y adopta todo tipo de formas: el modo de intervenir en actos formales que adopta Simón en TC es similar a la interrupción de la conferencia que realiza Martina en DSP; la inclusión de un Coro como narratario en LR, convierte el personaje dramático en narrativo; la inclusión de epístolas líricas que fragmentan la narración principal e introducen una visión subjetiva de la misma; la referencia explícita a un texto de Brecht en EPB, o la interrupción de la narración de QDNC con un comentario del narratario,

que anticipa el final de la novela en el capítulo 000; pueden considerarse recursos inspirados en la obra de Brecht.

Aunque el magisterio de Brecht es especialmente perceptible a través de un somero cotejo de los textos no literarios de ambos autores. No es baladí, que Gopegui tilde de literatura cursi a la literatura hegemónica, avalada y propagada desde el poder; cosa que Brecht también denuncia, al denostar la “cursilería” (Brecht, 1973, pág. 35) de cierta literatura canónica.

Tampoco hay que olvidar las cualidades que Brecht considera indispensables en un escritor: valentía (para decir la verdad), perspicacia (para reconocerla), destreza o habilidad literaria (para que sea eficaz), criterio (para elegir a su público), astucia (para conseguir llegar a su público y superar la censura)²⁴³. Significativamente, Gopegui señala también la astucia como uno de los cuatro presupuestos básicos que debería seguir una literatura revolucionaria — “astucia, indigencia, rebeldía y dignidad” (RA, 2014, 51)—.

El realismo crítico de las novelas estudiadas entronca con Brecht pero no es indiferente a la propuesta de Alfonso Sastre, quien considera la imaginación como un ingrediente fundamental que determina su concepción estética y que concibe como una “crítica de la imaginación” (Sastre, 1974, pág. 285), admitiendo de este modo que: “el arte es un juego (imaginación) peligroso (sobre lo real), el arte es una política (imaginaria) y el arte es una investigación (imaginaria)” (Sastre, 1974, pág. 284).

Como la imaginación es un modo de comunicación y de distanciamiento del hombre con lo real, la utilidad social del arte puede verificarse como “forma de una progresiva toma de conciencia” (Sastre, 1974, pág. 286). En el sentido que propone Sastre, “toma de conciencia”, hay que entender la propuesta crítica de las novelas gopeguianas, especialmente de esta primera etapa, puesto que en ellas predomina un modo de representación de la realidad

²⁴³ Brecht afirma: “Quien quiere hoy día combatir la mentira y la ignorancia y escribir la verdad, tiene que vencer por lo menos cinco obstáculos. Deberá *tener el valor* de escribir la verdad, aun cuando sea reprimida por doquier; la *perspicacia* de reconocerla, aun cuando sea solapada por doquier; el *arte* de hacerla manejable como un arma; *criterio* para escoger a aquellos en cuyas manos se haga eficaz; *astucia* para propagarla entre éstos”. (Brecht, 1973, pág. 157).

explícita y manifiestamente comprometido con su utilidad social. La denuncia del tardocapitalismo es el motivo predominante en todas estas novelas.

En el contexto del posmodernismo, la posición ideológica declarada y reivindicada por la autora resultaba discordante y subversiva. A medida que esto se evidencia en las novelas y, sobre todo, en los textos no literarios en los que se explicitaba dicha posición, la crítica hegemónica y posmoderna no puede menos que censurar el posicionamiento ideológico como una tara estética impropia y anacrónica, la del realismo social presuntamente obsoleto y extinguido a principios del siglo XXI.

5.4.2. Ficción pragmática posthumana.

A mediados de la primera década del siglo XXI empieza a difundirse una línea de pensamiento muy crítico con el paradigma de la posmodernidad que, con distintos enfoques y desde distintos ámbitos, coincide en proponer una epistemología menos relativista. Una de estas corrientes de pensamiento, el “nuevo realismo”, reivindica el papel de las humanidades, concretamente de la filosofía, para evitar el distanciamiento del conocimiento científico y sus aplicaciones tecnológicas.

En *Realismo especulativo*, una antología de sus principales pensadores, Armen Avnessian declara en la introducción que sus autores comparten:

una enfática orientación hacia un absoluto. Su eufórico optimismo se explica, entre otras razones, por el uso que hacen de los descubrimientos científicos como recursos especulativos, o, dicho de otro modo, integran los enunciados de las ciencias naturales en un marco teórico con el objetivo de hacer filosóficamente productivas las descripciones científicas del mundo (Avnessian, 2019, pág. 17).

La posibilidad de una realidad que “no depende del pensamiento, sino que existe independientemente de cualquier referencia cognitiva” (Avnessian, 2019, pág. 17) impugna por completo la cosmovisión posmoderna de la realidad.

Esta inclusión de lo científico en el lenguaje es uno de los rasgos estilísticos de la prosa narrativa de Gopegui, una reivindicación de las posibilidades epistemológicas de la literatura en cuanto saber que cristaliza el conocimiento de su época. Por ello lo hemos recogido como una forma especial de metáfora que hemos denominado metáfora científica y

de la que hemos dado cuenta a través de los análisis de las novelas y en el compendio posterior que sintetiza sus características.

En cuanto a la inclusión de temas científicos y tecnológicos en las novelas, se observa que son cruciales a partir de EPB, donde los personajes construyen un dispositivo para cultivar algas, y perdura hasta QDNC, donde los personajes se dirigen a una embrionaria inteligencia artificial que suponen que se originará a partir del exitoso navegador Google.

En las otras novelas de esta segunda parte de su obra, el peso de lo tecnológico se inscribe en la diegésis de diversas maneras: en DSP, las continuas referencias a canciones populares suponen la posibilidad de un lector que pueda escucharlas a través de internet; en ANA, se produce un improbable encuentro entre dos personajes tan distantes como una vicepresidenta y un abogado-hacker a través de la red; en ECN, la Organización de izquierdas consigue ganar la batalla a las poderosas multinacionales farmacéuticas gracias a una convocatoria masiva a través de las redes sociales.

De hecho, la autora había declarado en un artículo de 2005, tras la publicación de LFA, su convicción de que el fin de la posmodernidad ya había llegado:

Ahora que ya la posmodernidad declina, y al hacerlo sabiendo que el regreso al sujeto moderno no es nuestra reivindicación, porque no es cuestión de volver y porque aquel sujeto llevaba dentro de sí la falacia de la naturaleza burguesa universal (...) (RA, 2014, 51).

La conciencia de que es necesario postular un nuevo sujeto, distinto al sujeto moderno, enlaza con la teoría propugnada por Rosi Braidotti centrada en la subjetividad posthumana.

El antihumanismo propio de la posmodernidad es un intento de incluir los factores estructurales que el concepto moderno de lo humano no reconoce. Para la modernidad, el sujeto se funda en un ideal abstracto cuyo sujeto —hombre, blanco, europeo— se identifica con lo universal humano. Esta visión es “un concepto histórico y como tal (...) contingente y variable respecto de los valores y lugares” (Braidotti, 2015, pág. 36). El sujeto de la modernidad es cuestionado por los movimientos sociales que se desarrollan en el posmodernismo: feminismo, anticolonialismo y antirracismo, antinucleares y medio ambientalistas.

Sin embargo, la reacción antihumanista es insuficiente porque no resuelve el problema de su universalidad, así que debe surgir un nuevo paradigma epistemológico: “El posthumanismo es la condición histórica que marca el fin de la oposición ente humanismo y antihumanismo y que designa un contexto discursivo diferente, mirando de modo más propositivo a nuevas alternativas” (Braidotti, 2015, pág. 51).

La crisis del sujeto posmoderno da lugar a tres modos de enfocarla: una “forma reactiva de lo posthumano” (Braidotti, 2015, pág. 52) en la órbita del pensamiento liberal que defiende unos valores universales humanistas contrarios a perspectivas feministas y poscoloniales; la visión que dan los “science and technologies studies, [que] abraza una forma analítica de lo posthumano” (Braidotti, 2015, pág.52) y desdeña las consecuencias políticas y sociales del progreso científico; y un “posthumanismo crítico” (Braidotti, 2015, pág.52), defendido por la autora, que no renuncia a las reivindicaciones de los movimientos sociales antihumanistas pero aspira a una subjetividad universal a partir de la relación con los otros: “La subjetividad posthumana expresa, por ende, una forma parcial de responsabilidad encarnada e integrada, basada en un fuerte sentimiento de la colectividad, articulada gracias a la relación y a la comunidad” (Braidotti, 2015, pág.64).

Una subjetividad basada en lo colectivo es la que se desarrolla en las novelas de la segunda parte a través de lo que hemos llamado personaje colectivo o rizomático. La Asamblea (EPB), la Flecha (ANA) y la Organización (ECN), son colectivos que en las novelas tienen voz propia e interactúan con otros personajes o se dirigen a lector. La Asamblea emite comunicados, la Flecha es quien habla con la vicepresidenta y la Organización es la que anuncia que ha decidido “activar” tres documentos que constituyen una novela. Estos personajes se parecen a lo que Braidotti denomina “figuraciones” del sujeto:

Una figuración es expresión de representaciones alternativas del sujeto como entidad dinámica y no unitaria, es la dramatización de los procesos del devenir. Estos procesos comportan el hecho de que la formación de los sujetos tenga lugar en los espacios intermedios entre naturaleza y tecnología, entre hombre y mujer; entre blanco y negro; local y global; presente y pasado, en los espacios intermedios que fluyen y unen las oposiciones binarias. Estos espacios intermedios (...) son transversales, no lineales, inmersos en el proceso y no predeterminados por ningún concepto. (Braidotti, 2015, pág. 195).

Los personajes rizomáticos —la Asamblea, la Flecha y la Organización— no son individuos, sino colectivos. Reflejan procesos, complejidad y los espacios intermedios porque no es un solo individuo lo representado. Es el tipo de conciencia de sí que parece transmitir la Asamblea cuando afirma:

Los seres colectivos no somos tan solitarios como yo haya podido dar la impresión de ser. Y no siempre aspiramos a unirnos con otros seres colectivos sino que a veces experimentamos un afán de disolvernarnos en nuestros distintos seres individuales. (...) Yo no soy mis miembros sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa. (EPB, 212)

En el caso de la Asamblea, la figuración posthumana parece diáfana. No en vano, es una voz que sintetiza otras voces y a menudo permite que afloren esas individualidades en sus comunicados.

En los otros dos casos, tanto la Flecha como la Organización representan otros aspectos de lo posthumano: los diálogos entre la vicepresidenta y la Flecha reflejan sobre todo los procesos dialécticos que permiten generar una ética relacional, mientras que la Organización muestra el paso del ser individual al ser colectivo a través de la acción política.

También es posible hallar en QDNC un personaje antagonista del sujeto posthumano formulado por Braidotti: la multinacional Google. Como otras multinacionales, se trata de una empresa que cotiza en bolsa, de manera que todos sus accionistas son sus dueños. Las sociedades anónimas que poseen estas empresas son grupos humanos guiados por un interés común: el afán de lucro. Es obvio que una empresa es lo opuesto a un ser colectivo progresista que aspire a eliminar la desigualdad económica y contribuya a la justicia social. Así, Google se convierte en la contrafigura de un sujeto posthumano positivo puesto que encarna el capitalismo.

Sin embargo, en la novela Google también es el embrión de una inteligencia artificial a la que se dirigen los protagonistas. De este modo, se postula una posible subjetividad que ya no sería biológicamente humana, sino que derivaría tecnológicamente de la humanidad: el robot como sujeto. Así, la complejidad de la figura de Google en su naturaleza antitética —negativa y positiva— se construye también a partir de su dimensión temporal —presente y futura— y existencial —real y posible—: Google es, en la actualidad, una empresa real; en la novela es una inteligencia positiva y futurible.

Del mismo modo que las novelas de la segunda etapa proponen una identidad humana basada en lo colectivo, también sus ficciones desplazan el foco desde la crítica a la intervención en la realidad. Los imaginarios de estas novelas desarrollan propuestas en la línea de lo que Braidotti considera que debe ser una ética afirmativa:

Las condiciones para la agencia política y ética no dependen del estado actual del terreno: no son opositivas y por lo tanto no están vinculadas al presente por su negación. En lugar de eso, se ven proyectadas a través del tiempo como una praxis afirmativa orientadas hacia crear relaciones empoderadoras destinadas a futuros posibles. Decir “no” a los aspectos inaceptables de las condiciones presentes es un arma de doble filo: significa a la vez “no quiero esto” y “deseo otra cosa”. Las relaciones éticas crean mundos posibles al movilizar recursos que se han dejado sin aprovechar en el presente, entre estos se encuentran nuestros deseos y nuestra imaginación. (Braidotti, 2020, págs. 207-208).

Una ética basada en relaciones humanas que no solo no acepta un presente de desigualdad social e insostenibilidad medioambiental, sino que propone acciones que puedan modificar el futuro, que no se resigne a la resiliencia, sino que promueva una resistencia al poder.

Los dispositivos que los personajes construyen diseñan o defienden en las novelas son acciones concretas que muestran cómo desde el presente puede apuntarse un futuro distinto. En la Asamblea se afirma: “lo que sí es consustancial a la naturaleza de los seres colectivos militantes: es (...) vivir ahora y en el futuro, tratando ahora a duras penas de juzgar y obrar acertadamente, y convocando un futuro en donde el cálculo no se interponga” (EPB, 332).

Por eso, el cultivo de Spirulina en EPB, la difusión pública de un mensaje censurado por el poder en ANA, la paralización de un proyecto de ley contrario al interés público en ECN, la solicitud laboral improcedente y subversiva en QDNC son formas posibles de intervención, proyectos constructivos para modificar la realidad representada. Estos dispositivos ilustran el modo en que los personajes se organizan colectivamente para actuar juntos contra un aspecto concreto de la realidad que es posible modificar. Son los héroes de una épica de la resistencia que fomenta la propuesta, lo constructivo. Por utilizar un lenguaje propio de la psicología empresarial: estos personajes no son resilientes, ni reactivos, son proactivos.

La épica de las ficciones pragmáticas o “afirmativas” se basa en héroes que carecen de conciencia protagónica puesto que su identidad no se funda solo en lo individual, sino en lo colectivo. Los personajes de la Asamblea sienten que sus acciones como miembros del grupo dan un sentido al resto de sus decisiones en tanto que individuos. La Flecha consigue que un individuo se trascienda a través del colectivo —el abogado muere, pero su creación continúa a través de los amigos que heredan su proyecto—. Los miembros del Comité de la Noche —Álex, Carla y Uno— son personajes que existen porque su relato merece ser divulgado. Aunque ni Martina, ni Olga, ni Mateo pertenezcan a ningún colectivo, tanto en DSP como en QDNC se percibe esa misma épica del héroe posthumano: un protagonista que rechaza el individualismo y que solo se puede reconocer en el otro. Significativamente, en estas dos novelas aparecen sendos narratarios, silentes pero necesarios interlocutores sin los cuales no habría relato: DSP son cartas dirigidas a un amante, QDNC es una solicitud de empleo dirigida a una empresa.

El compromiso ético de los personajes es un compromiso político que en el discurso narrativo se observa en la asunción de postulados feministas y ecologistas de un modo más explícito que en las novelas de la primera parte. Así, el tema de la identidad, del género y la mención de Adrienne Rich son fundamentales en DSP, ANA y ECN, especialmente. Mientras que la visión ecologista explora las posibilidades positivas de la ciencia en EPB, frente al escepticismo de un progreso tecnológico dependiente del capitalismo en QDNC. En este sentido, la beligerancia discursiva política es mucho más explícita en las novelas de la segunda parte que en las de la primera.

6. CONCLUSIONES

Los análisis de las novelas me han permitido sintetizar las características de la obra narrativa de Belén Gopegui. Como es natural, el resultado refleja tanto la influencia del contexto cultural en el que surge, como la determinación poética que guía a la autora. Al agrupar las características según los temas, las estrategias narrativas, el estilo y la intención, he procurado realizar una aproximación que tuviera en cuenta criterios clásicos del comentario de texto: forma y fondo. Los temas que aparecen se relacionan con la intención de las novelas. Las estrategias narrativas empleadas se seleccionan según un criterio personal que revela un estilo propio. Y todos estos rasgos conforman la unidad de la obra estudiada.

Para identificar los principales motivos temáticos he tenido en cuenta tres ejes de interés recurrentes: la realidad sociopolítica del contexto histórico (la Transición, la desigualdad, el feminismo), la visión personal sobre temas universales (el dolor, el bien, la identidad) y la literatura o la escritura (la representación de la realidad, la función de la literatura). Estos tres ejes se solapan entre sí, de manera que la reivindicación feminista es también una toma de conciencia de identidad y el dolor, evitable, el resultado de una sociedad injusta fundada en la desigualdad.

El tema del desencanto de la Transición tiene especial importancia en las primeras novelas, básicamente en TC, LCA y LR. En las tres se observa una crítica de la Transición centrada en distintos aspectos: la función propagandística de la cultura en TC, la renuncia a los principios ideológicos de la izquierda en LCA y la traición del socialismo político a su electorado en LR. La crítica al PSOE reaparece en una novela posterior, ANA, cuando se identifica la renuncia a ejercer el poder político frente al poder financiero como el fracaso patente de las democracias liberales.

La mayoría de los protagonistas de las novelas pertenece a la clase media. Sin embargo, hay una clara evolución en cuanto a su estatus socioeconómico. Si en las primeras novelas —LEM, TC, LCA, LR y LFA— disfrutaban de una posición económica y laboral holgada que les permite cambiar de trabajo y volver a encontrarlo sin dificultad, disfrutando siempre de unos salarios medio-altos, la precarización de las condiciones laborales aparecerá a partir de EPB, desplazando el protagonismo hacia ese sector de la clase media precarizado, cuyas condiciones de vida ya no tienen que ver con la de los personajes de esas primeras novelas.

El paro, el despido, el trabajo manual, la entrevista de trabajo, la explotación laboral, la solicitud de empleo...son motivos temáticos que aparecen sobre todo a partir de EPB ya entrado el siglo XXI. De este modo, la representación de la sociedad se fija en ese grupo social que se conoce como precariado y que evidencia ese “ocaso de la clase media” (Rodríguez López, 2016) que eclosionará políticamente a través de las organizaciones y colectivos que protagonizan las últimas novelas —EPB, ANA y ECN— o a partir de una actitud concienciada y activista —en DSP y QDNC—.

La conciencia feminista inserta en todas sus novelas aparece en formas diversas. En las primeras novelas se representa sobre todo el machismo que deben soportar las protagonistas: Marta en LCA, Irene en LR y Laura Bahía en LFA. Aunque es en ANA donde el discurso feminista se muestra más contundente y la representación de situaciones machistas es más evidente, centrándose sobre todo en casos de violencia física y maltrato en la pareja. También aumenta el protagonismo femenino en las novelas sobre todo a partir de LFA, de manera que las mujeres representadas suelen encarnar siempre valores positivos. Y aparece un claro discurso crítico feminista sobre todo en DSP y ECN que denuncia usos sexistas del lenguaje.

El dolor puede ser, sobre todo, de dos tipos: evitable o inevitable. La muerte, que aparece en todas las novelas, aunque no sea igual de significativa en todas, es causa de un dolor inevitable. La desesperación de vivir en una sociedad injusta, desigual, supone un dolor evitable. La distinción entre ambos tipos de dolor aparece en LCA. Así, el dolor evitable, provocado por la conciencia de la injusticia, conlleva distintas reacciones: de la rebelión solitaria de Edmundo en LR, a la organización colectiva de la Asamblea, la Flecha y la Organización en EPB, ANA y ECN; de los remordimientos y mala conciencia de Santiago, Marta y Carlos en LCA a la furia incontrolada de Martina y Mateo en DSP y QDNC. Se observa una clara diferencia en la representación de la vivencia del dolor evitable entre las primeras novelas y las segundas, donde la reacción no solo es más furibunda, sino más organizada.

En consecuencia, acabar con la injusticia que provoca el dolor es perseguir el bien, tema central de casi toda la narrativa de Gopegui. La reflexión sobre la conducta ética —la “actitud” de Martina en DSP— que predomina en las primeras novelas —desde TC a LR,

sobre todo—, conduce a la acción colectiva, a lo político. Los actos subversivos de los personajes son recurrentes en muchas novelas —TC, DSP, QDNC—, pero tienen la limitación de tratarse de reacciones individuales. En cambio, la acción política es organizada e implica a un colectivo y, si existe un propósito común, puede tener éxito: la Spirulina de EPB, la paralización del proyecto de ley en ECN.

La sociedad “líquida” de la posmodernidad que describe Zygmunt Bauman está representada en los personajes de las primeras novelas, especialmente en LEM, pero también en TC, LCA, LR e incluso LFA. Para superar las limitaciones de una identidad fragmentaria, escindida, consecuencia del individualismo alienante del capitalismo tardío, aparece el ente colectivo que permite la diferencia y elimina la desigualdad: la Asamblea de EPB y la Organización de ECN. La fraternidad es la relación preferente como forma de cohesión social en muchas de las novelas, especialmente a partir de EPB, en oposición a otros vínculos como la familia o el amor, más importantes en LCA, LR o LFA, por ejemplo.

La comparación entre LEM y DSP como forma de abordar el tema de la identidad permite ver la cuestión desde las dos ópticas representadas en las novelas: el individuo maduro que encarna la posmodernidad —Prim en LEM—, frente a la protagonista adolescente —Martina en DSP— que la rechaza: de la deconstrucción de una identidad solipsista a la construcción de una identidad basada en la actitud ética que se proyecta en los otros. Aunque será a través de QDNC cuando se aborde el tema de la identidad en toda su complejidad, al incluir la perspectiva posthumana que implica la posibilidad de una inteligencia artificial.

La posmodernidad es la ideología del capitalismo tardío que se representa en las novelas como dicotomía entre la realidad (capitalista) y lo real (posibilidad, ficcionalidad). Es un motivo temático que también se construye diegéticamente mediante estrategias narrativas. En las novelas aparece de diversos modos: la realidad es una personificación en LEM, diferenciar entre lo real y “el deseo” es el objetivo de la dramaturgia de El Probador en TC, develar cómo el dinero forma parte de la identidad del sujeto posmoderno es el propósito declarado en LCA, la ilusión ideológica del mérito se descubre en LR y en LFA aparece Cuba, como realidad política opuesta al capitalismo.

En cambio, lo real es la posibilidad, la alternativa a esa realidad capitalista de la posmodernidad. Se representa sobre todo mediante acciones subversivas: Edmundo y su agencia de creación de ficciones en LR, la construcción de dispositivos para el cultivo de Spirulina en EPB, el colectivo hacktivista apoyando a una vicepresidenta que pretende crear una banca pública en ANA, la organización colectiva que detiene una medida legal que aumentaría la desigualdad en ECN. La presencia e importancia de internet en ANA, ECN y QDNC subraya cómo las posibilidades de transformación de la realidad pueden germinar en el desarrollo tecnológico que ha propiciado el capitalismo. Así, en QDNC la reflexión ontológica de la realidad afecta a lo humano, al admitir la existencia futura de una inteligencia artificial.

La reflexión epistemológica sobre la realidad está directamente relacionada con la preocupación por la función social de la literatura que aparece en todas sus novelas, aunque no en todas se desarrolla temáticamente. En TC, al explicitar la dramaturgia de *El Probador*, se desarrolla una poética literaria plenamente justificada en su argumento. Del mismo modo, en LFA, la narradora Laura Bahía impregna sus cartas de continuas reflexiones sobre la importancia del relato para documentar la verdad. Y en EPB, se propone que los relatos anónimos pueden difundir hechos verdaderos y su capacidad subversiva se basa en la acumulación y difusión. En general, prevalece la idea de que la narración es una forma de documentar la verdad, con lo que la literatura produce una forma de conocimiento imprescindible.

La preocupación por el hecho literario se manifiesta especialmente a través de las estrategias narrativas empleadas, que se deducen del análisis de los constituyentes que se ha efectuado en cada una de las novelas. Así, la predilección por las estructuras metaficcionales, la configuración de los personajes, la preferencia por un determinado cronotopo, la inclinación por las referencias intertextuales, la elección de determinados géneros y el apuntalamiento de una poética a través de los paratextos, constituyen un conjunto de procedimientos narrativos que ilustran los temas enunciados y sirven a los propósitos contenidos en las novelas.

Siguiendo el criterio propuesto por F. G. Orejas para clasificar los distintos procedimientos metaficcionales según afecte al plano de la historia o del relato, he

consignado distintos y variados recursos de intertextualidad en las novelas: autoconsciencia en LEM y ECN; autorreflexividad en LFA y EPB; ficcionalidad en EPB, LR y ANA e incluso rasgos de hipertextualidad en TC, LR, EPB, LFA y QDNC.

A menudo, las novelas se componen de distintos niveles diegéticos que se relacionan entre sí a través de la figura del narratario. Los narratarios aparecen de forma muy explícita en algunas novelas: LEM, LFA, EPB, DSP, ECN y QDNC. En algunos casos son destinatarios de cartas —LFA, EPB, DSP y QDNC— o, sencillamente son interlocutores especiales a los que se dirigen los narradores —Brezo en LEM, la Flecha en ANA, Carla y el escribiente en ECN—. Entre este tipo de personajes aparecen distintos perfiles: los que solo aparecen como narratarios (Brezo en LEM, Adrián en DSP y Google en QDNC) o los que privilegian su función de narradores-escritores (Irene Arce en LR, Mateo Orellán en LFA y el escribiente en ECN).

En general, destacan dos tipos personajes en las novelas, prefigurados a partir de LR, que llamamos el héroe sacrificial y el personaje rizomático. El héroe sacrificial muere por ser consecuente con sus principios: Laura Bahía en LFA; el abogado en ANA; Álex, Carla y Uno en ECN. El personaje rizomático es un ente abstracto, colectivo, con voz propia —el coro en LR, la Asamblea en EPB, la Flecha en ANA— o con capacidades emisoras o receptoras de mensajes trascendentales —la Organización de ECN, Google en QDNC—.

El cronotopo principal de las novelas de Gopegui es el Madrid de finales del siglo XX y principios del XXI. La descripción de lugares muy conocidos de la ciudad es recurrente y, en ciertas ocasiones, puede tener fuerza simbólica —en LCA, LR o LFA, sobre todo—. Sin embargo, Madrid es, básicamente, metonimia de la gran ciudad europea de esta época. Si la gran ciudad es Bratislava, no resulta una excepción, sino una confirmación de que el espacio aspira a ser representativo del contexto histórico en el que el capitalismo tardío se ha desarrollado. De hecho, el contexto histórico es menos relevante en las novelas posteriores a EPB. Cuando en ECN el espacio urbano expulsa a sus habitantes, obligándoles a expatriarse, se representa el fenómeno migratorio consecuencia del capitalismo. Al reivindicar el uso público del espacio —en TC, EPB y DSP— se plantea una alternativa a su privatización que podría paliar las consecuencias de la precarización.

Los recursos de intertextualidad pueden clasificarse según la literalidad de la cita reproducida, de manera que permita reconocer con facilidad las fuentes o no. Aparecen citas literales de otros textos, citas implícitas que modifican el texto original e incrementan su potencial semántico, y, en tercer lugar, menciones o alusiones culturales de todo tipo. Las citas explícitas son más frecuentes en las primeras novelas: LEM, LCA y LFA. En el caso de EPB predominan citas de autores marxistas o de izquierdas que sirven como argumento de autoridad del discurso ideológico que esgrimen los personajes. Mientras que en DSP las citas forman parte de ese acervo o código cultural e ideológico que desea aprehender la protagonista. En cambio, las referencias culturales en ANA y QDNC sirven a los personajes para establecer un marco de confianza que los une afectivamente. También cabe destacar la recurrencia de ciertos autores o textos que aparecen en distintas novelas como son los poetas Luis Cernuda, César Vallejo y Leopoldo M^a Panero.

En cuanto a los géneros narrativos empleados, siguiendo el esquema taxonómico de García Berrio y Huerta Calvo (2009, p. 171) se observa la preferencia por las formas autobiográfica (LR y DSP), dialogada (TC), lírica (LEM) y epistolar (LFA, EPB, DSP, QDNC); mientras que en su modalidad temática hallamos rasgos de novela picaresca (LR), ciencia ficción (QDNC) y de aprendizaje (DSP), aunque predomina abrumadoramente la modalidad realista y social. No obstante, muchas de las novelas analizadas encajan perfectamente en el modelo de la novela “de espías”, género narrativo de la novela de consumo o popular: LFA, LR, ANA y ECN. E incluso es posible hallar géneros no narrativos entre los elementos que las constituyen: lo teatral en TC, el ensayo en LR, la carta al director en LFA, las circulares en EPB y la solicitud de empleo en QDNC.

Los paratextos contienen indicaciones significativas que explicitan en parte el propósito del texto. Entre los elementos paratextuales destacados en la obra narrativa de Gopegui hallamos los títulos y los epígrafes porque condensan motivos temáticos relevantes de las novelas. Cuando aparecen, son especialmente relevantes los prólogos (LCA) y los epílogos (LEM-2) que contienen algunos de los principios de su poética que han aparecido en textos ensayísticos. Y, con reservas, pueden incluirse las contraportadas, como texto, en parte, de la misma autora, por aludir a metáforas o motivos que se encuentran en el discurso narrativo.

Los procedimientos narrativos empleados son el resultado de una elección personal, de la expresión individual creadora, de un estilo propio. Sin embargo, no todos los fenómenos estilísticos pueden reducirse a las estrategias narrativas, puesto que es posible hallar recurrencias sintagmáticas y recurrencias paradigmáticas. Así, la caracterización de personajes arquetípicos podría responder a patrones de recurrencia dentro de un mismo nivel, mientras que el lirismo y el dialogismo observables en el discurso podrían entenderse como patrones paradigmáticos que afectan tanto a lo lingüístico (los procedimientos retóricos) como a lo textual (los géneros).

Existen ciertos caracteres que reaparecen en las novelas: el del individualista y el del activista. El individualista evoluciona desde el narcisismo (Prim en LEM), al cinismo (Manuel Soto en LCA) llegando a la soberbia (Eugenio en ECN). En cambio, los activistas mantienen referentes comunes: Martina en DSP, Crisma en ANA y Carla en ECN se identifican en algún momento con el indio —el “piel roja”, la “tribu”— como ser marginado por un sistema depredador que se resiste a la asimilación.

El lirismo es el rasgo estilístico, entendido como puramente lingüístico, más destacado por la crítica en la narrativa de Gopegui. Se percibe a través de los dos principios básicos de la enunciación lírica: la identificación y la concentración. La identificación es posible hallarla en el uso gnómico y durativo del presente verbal en pasajes donde aparecen digresiones del narrador. La tendencia a las pausas narrativas son rasgos de la novela lírica, a juicio de Gullón (1084) porque muestran el subjetivismo en la enunciación, esa identificación propia del lirismo.

La concentración, depende tanto de la “densidad” como de la “intensidad”, según García Berrio y Hernández Fernández (2008). Al relacionar ambos factores con las funciones del lenguaje, la densidad se relacionaría con la función emotiva y la intensidad con la función retórica. La función emotiva en la narración se sirve de ciertas formas genéricas que acentúan lo confidencial (la autobiografía, las memorias, la epístola) y que están presentes en muchas de las novelas (LFA, EPB, DSP, ECN y QDNC).

La función retórica se muestra en el empleo de recursos retóricos que crean un efecto rítmico y dotan de sentido simbólico al discurso. La acumulación de recursos fónicos de repetición (asíndeton, polisíndeton, anáforas, paralelismos) imprimen cierta entonación al

discurso que dota de un ritmo singular a ciertos pasajes. Mientras que la aparición de metáforas construye el significado simbólico de las novelas. Las metáforas pueden ser recurrentes — el hueco, la fantasía, el sueño, la doble vida, el secreto, la carta robada, el vaso roto, el cuerpo, la gota de lluvia— por aparecer en más de una novela. Pero también porque en muchos casos se configuran como antítesis, paradojas o símbolos.

De entre todas las metáforas encontradas en los análisis de las novelas, destacan las que he llamado “metáforas científicas” porque uno de los términos con el que se establece la analogía procede de una disciplina científica o de cualquier otro saber no humanístico: física cuántica, biología, informática, matemáticas, geología, geografía, ingeniería...

El discurso dialógico, predominante en muchas de las novelas, se puede relacionar con el género ensayístico basado en el diálogo socrático. El esquema mayéutico aparece en TC, LR, LFA, EPB y QDNC. A veces, no se trata de conversaciones, sino de intercambios epistolares como sucede en EPB y en otras ocasiones tiene un marcado carácter teatral como en TC.

Vinculado tanto a la enunciación lírica como al discurso dialógico, el aforismo es uno de los rasgos distintivos de la prosa de Gopegui. Al tratarse de una sentencia basada en la concisión, pero también en la brillantez retórica, se vincula tanto con lo ensayístico como con lo lírico. Es posible clasificar los aforismos según ciertos temas de interés —vida y memoria, conocimiento, realidad e imaginación, identidad, mérito, escritura—. Se aprecia un gusto creciente por el aforismo que destaca en las últimas novelas estudiadas: ECN y QDNC.

El propósito general que guía la obra narrativa de Belén Gopegui participa de los presupuestos de la llamada novela social o realismo crítico o novela ideológica, corrientes literarias que se han expuesto en los epígrafes 2.3 y 2.4 del capítulo dedicado al “estado de la cuestión”. Tal como se ha sintetizado al enunciar las características, los temas de las novelas suponen una representación crítica de la realidad, las estrategias narrativas persiguen una lectura reflexiva y el lirismo interpela emocionalmente al lector. Todos los elementos que construyen la narración están al servicio de una intención crítica que adopta distintas formas: la denuncia, el alegato y el ejemplo.

La denuncia de los mecanismos ideológicos del sistema capitalista tiene como objetivo desvelar su principal consecuencia: la desigualdad. A través de tres motivos temáticos se representa la desigualdad: el dinero, el mérito y la inacción. El tema del dinero es especialmente relevante en LCA (el desencadenante de la acción narrativa es un préstamo entre amigos) y en ANA (mostrando cómo las democracias liberales sucumben al poder financiero). El tema del mérito se asocia al nepotismo en LR y a la precariedad laboral en EPB, ANA, ECN y QDNC. El tema de la inacción es el motivo fundamental de EPB.

El alegato a favor del compromiso no solo aparece en ciertos monólogos de los personajes, sino que se construye discursivamente a través de diálogos que oponen ideologías. Este tipo de diálogos aparecen en casi todas las novelas, pero destacan en TC, EPB, ANA y QDNC al inscribirse narrativamente a través de la técnica del contrapunto (TC y EPB), por fomentar un antagonismo positivo entre personajes (los razonamientos de la Flecha espollean a la vicepresidenta en ANA) o por devenir la principal acción narrativa de la novela (QDNC se construye a partir de las conversaciones entre sus protagonistas).

El ejemplo debe ser emulado y por ello la ficción propone acciones posibles que puedan imitarse. Todas las novelas de Gopegui pueden interpretarse a partir de algún rasgo de ejemplaridad, puesto que todas ellas plantean dilemas morales. Sin embargo, los ejemplos concretos, de acciones protagonizadas por un colectivo que lucha contra el sistema aparecen a partir de EPB (la construcción de dispositivos para el cultivo de un alga y la acumulación de relatos verdaderos). En ANA, ECN y QDNC se proponen otros ejemplos, más o menos audaces o posibles, de cómo transformar o detener el sistema capitalista: colaborando con una vicepresidenta que desea una banca pública (ANA), paralizando iniciativas legislativas que permitirían la venta de sangre (ECN), mostrando en una solicitud de empleo que el trabajo no se pide, solo se ofrece (QDNC).

Las características narrativas observadas son el resultado de una meditada poética que la autora ha declarado explícitamente en multitud de artículos, entrevistas y opúsculos variados. En este trabajo me he basado principalmente en la selección antologada por Ignacio Echevarría (2014, 2018), *Rompiendo algo*, para sintetizar los presupuestos básicos de su poética. Los artículos que componen la segunda edición de dicha antología recogen textos publicados desde el año 1994 hasta 2018, con lo que abarcan todo el período estudiado. De

las declaraciones de la autora se deduce su afinidad con la visión sartreana de la literatura basada en una posición ideológica crítica con el poder.

Belén Gopegui ha sintetizado su poética revolucionaria en cuatro principios básicos: “astucia, indignancia, rebeldía y dignidad” (RA, 2014, 51). La astucia consiste en adoptar procedimientos que le permitan la máxima difusión, aunque procedan del discurso dominante. La indignancia se basa en tener en cuenta que las limitaciones de la lengua, de la tradición e incluso de público, posiblemente minoritario. La dignidad no puede entenderse como una cuestión individual, sino colectiva. La rebeldía es resistirse a colaborar con el sistema, a través de unos imaginarios que lo legitiman.

Propone el desarrollo de imaginarios contrahegemónicos que arrinconen la “verosimilitud dominante” basada en la abundancia de “personajes negativos” y “el prestigio del destino” (UPC, 35-36), encaminados a ensalzar la “derrota de las causas buenas” (RA, 2014, 32). Por el contrario, una “épica real” (RA, 2014, 31) debe encomiar la victoria del bien y mostrar modos constructivos de solucionar conflictos narrativos —el “sabotaje productivo” (RA, 2014, 254)—, protagonizados por personajes no idealizados, con contradicciones, que actúan como parte de un colectivo.

El proyecto narrativo en el que se funda su poética, el “plan” (RA, 2014, 76) se funda en subvertir el acto de la lectura para que suponga un modo de intervención social porque parte de dos presupuestos fundamentales: narrar es ensayar un modo de discusión colectivo y la literatura puede modificar la realidad si el lector incorpora la ficción como un posible realizable.

Del análisis de las reflexiones halladas en los textos no ficcionales y de la síntesis de rasgos observados en las novelas es posible compendiar la poética de la autora según cuatro rasgos fundamentales: la posición ideológica, la facultad crítica, la dimensión científica y la intención pragmática.

La denuncia de las consecuencias nefastas del capitalismo tardío y del patriarcado son el resultado de la asunción de la teoría marxista y de postulados feministas. El propósito crítico se entiende como revelación de la verdad y estímulo de una acción constructiva. Por tanto, la posición ideológica se funda en una concepción ética de la literatura que le lleva a asumir un compromiso político en contra de un sistema social injusto.

La crítica del sistema capitalista se representa en las novelas a través de su doble dimensión social e individual. En su dimensión social, se denuncian mecanismos legitimadores del sistema en tres aspectos: la democracia liberal (en LR y ANA), la empresa (En LCA, LR, EPB, ANA y QDNC) y el mérito (especialmente en LR y QDNC). Por otra parte, los efectos del capitalismo en el individuo se representan a través de sus efectos en el trabajo, la vivienda, la familia y la vivencia del género. Todos estos temas aparecen representados en mayor o menor grado en todas las novelas. En coherencia con la realidad representada, se observan significativos cambios ideológicos producidos durante el período histórico que abarca la publicación de las novelas estudiadas.

Al entender la literatura como un saber equivalente a la filosofía o la ciencia, se reivindica su carácter epistemológico, puesto que la literatura se entiende como un modelo (científico) que permite comprender un sistema (la sociedad). De hecho, la abundancia de referencias intertextuales y las metáforas científicas funcionan como una aproximación desde el saber humanístico al saber científico, en línea de lo que propone la Tercera Cultura. En definitiva, al equiparar la escritura de ficciones narrativas a una actividad de investigación científica se deduce que las novelas son “laboratorios” (Bonvalot, 2012, 34) desde donde ensayar acciones de intervención social.

La aplicación práctica del saber (literario o científico) se concreta en dispositivos ficcionales (las novelas) que, como cualquier otro artefacto, requieren de un manual de instrucciones —“herramienta” (RA, 2014, 232)— para poder utilizarse. Esta concepción de la literatura como desarrollo pragmático de un saber es la que justifica la poética revolucionaria que defiende la autora —que pretende crear y difundir imaginarios contrahegemónicos—.

A partir de las características narrativas observadas y de los postulados poéticos enunciados, es posible advertir no solo una unidad de conjunto en la obra de Gopegui, sino también una clara evolución en sintonía con las casi tres décadas que abarca. El cambio histórico y cultural habido en este período se refleja en las novelas de manera que me ha permitido postular la existencia de dos etapas en su obra que van de LEM a LFA y de EPB a QDNC, siendo EPB la novela a partir de la cual es perceptible un punto de inflexión. Las

novelas anteriores a EPB tienen como referente la Transición, mientras que el resto tienen como horizonte inmediato el 15-M.

Al dividir la obra narrativa de Gopegui en dos etapas, propongo relacionarlas con el paradigma cultural dominante de cada momento de manera que se puedan clasificar en: ficción crítica posmoderna (LEM, TC, LCA, LR y LFA) y ficción pragmática posthumana (EPB, DSP, ANA, ECN y QDNC). Para distinguir ambos grupos me he fijado en tres rasgos diferenciadores: la representación de la realidad, la configuración de la identidad y el discurso ideológico predominante.

La ficción crítica posmoderna engloba las primeras novelas. En ellas, las preocupaciones formales y temáticas propias de la posmodernidad cobran especial relevancia. De hecho, la dicotomía entre lo real y lo ficticio aparece no solo como motivo temático en ellas, sino que forman parte de la diegésis a través de estructuras metaficcionales. El individuo posmoderno está representado mediante protagonistas o personajes secundarios que encarnan sus contradicciones y debilidades. La intención crítica en la representación de la realidad predomina en estas novelas, siguiendo la estela de Brecht o Sastre.

La ficción pragmática posthumana revela un cambio de paradigma cultural. El agotamiento de la posmodernidad se manifiesta en corrientes de pensamiento que reivindican los saberes humanísticos y las posibilidades epistemológicas de la literatura. Una nueva concepción del individuo como sujeto con “un fuerte sentimiento de la colectividad” (Braidotti, 2015, 64) aparece en las novelas a través del llamado personaje “rizomático” o de protagonistas que forman parte de un colectivo. La intención crítica de las novelas de esta etapa pasa a tener una dimensión más pragmática, en la línea de lo que Gopegui denomina “sabotaje productivo”: estrategias constructivas de lucha contra el sistema.

En conclusión, la obra narrativa de Belén Gopegui muestra una unidad estilística que la singulariza entre los autores coetáneos y afines. Si bien es cierto que el estudio de su poética confirma la pertinencia de los ensayos que la consideran representativa de la corriente narrativa de realismo crítico de las últimas décadas, esta tesis demuestra que la singularidad y coherencia de su proyecto narrativo rebasa las simplificaciones taxonómicas que ignoran el valor y la ambición de una propuesta literaria renovadora.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Acín, R. (2011a). Incertidumbres de futuro, multitud de miradas e insatisfacción de plenitud. En Sanz Villanueva, S. (editor), *Nueva novela española* (pp. 5-18). La Página Ediciones.
- Acín, R. (2011b). La edición a vuela pluma. En P. Álvarez-Blanco, y T. Dorca, *Contornos de la narrativa española actual (2000-2010)* (pp. 35-44). Iberoamericana-Vervuert.
- Aiello, A. (2014). 'La conquista del aire' de Belén Gopegui: un discurso narrativo de la generación de los noventa en España inmerso en las coordenadas de la posmodernidad. *Hispania*, 91-100.
- Álamo Felices, F. (1996). *La novela social española. Conformación ideológica, teoría y crítica*. Universidad de Almería. Servicio de Publicaciones.
- Alborg, C. (2009). Belén Gopegui: Diálogos entre la página y la pantalla. En: A. Encinar, y C. Valcárcel, (eds.) *Escritoras y compromiso. Literatura española e hispanoamericana de los siglos XX y XXI*. (pp. 815-833). Visor Libros.
- Alegre, A. (2010). (estudio introductorio). *Platón, vol. I*. Gredos.
- Alonso, A. (1969). *Materia y forma en poesía*. Gredos.
- Alonso, D. (1971). *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Gredos.
- Alonso, S. (2003). *La novela española en el fin de siglo (1975-2001)*. marenostrom.
- Alvar, C., Mainer, J., y Navarro, R. (2014). *Breve historia de la literatura española*. Alianza Editorial.
- Álvarez Blanco, P., y Gómez L-Quñones, A. (2016). *La imaginación hipotecada. Aportaciones al debate sobre la precariedad del presente*. Ecologistas en acción.
- Avanessian, A. (2019). *Realismo especulativo*. Materia Oscura Editorial.
- Ayala-Dip, E. (5 de septiembre de 2009). Territorio rock. *El País*. http://www.elpais.com/articulo/semana/Territorio/rock/elpepuculbab/20090905elpb/abese_5/Tes
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Bajtín, M. (1990). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI.

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*. Cátedra.
- Balló, J., y Pérez, X. (1997). *La semilla inmortal. Los argumentos universales en el cine*. Anagrama.
- Baranda, N. y Montejo, L. (2010). *Literatura española*. UNED.
- Barrera García, C. (2008). El lado oculto de la mística masculina en una novela de Belén Gopegui. *Huarte de San Juan. Filología y didáctica de la lengua*, 33-53. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2717188>
- Bartolomé Porcar, C. (2009). El cuento literario español (1991-2000). *Tesis doctoral*. Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filología.
- Basanta, Á. (2012). Treinta años de novela española (1980-2011). *Verba hispanica: anuario del Departamento de la Lengua y Literatura Españolas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Ljubljana N°20*, 11-24.
- Basanta, Á. (2016). Reinención de la novela social. *Ínsula*. N° 835-836, 3-7.
- Bauman, Z. (2010). *La posmodernidad y sus descontentos*. Akal.
- Bauman, Z. (2017). *Vida líquida*. Paidós.
- Becerra Mayor, D. (2013). *La novela de la no-ideología: Introducción a la producción literaria del capitalismo avanzado en España*. Tierradenadie ediciones.
- Becerra Mayor, D. (2015). *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual*. Tierradenadie ediciones.
- Becerra Mayor, D. (mayo de 2018). Hacia una redefinición de los límites de lo posible: 'Quédate este día y esta noche conmigo' de Belén Gopegui. *Ínsula*, 49-52.
- Beck, U. (2019). *La sociedad del riesgo*. Paidós.
- Beltrán Almería, L. (2021). *Estética de la novela*. Cátedra.
- Bergman, I. (Dirección). (1966). *Persona* [Película]. Svensk Filmindustri.
- Bértolo, C. (1992). Introducción a la narrativa española actual. En D. Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990. Volumen IX de la Historia y Crítica de la Literatura Española* (pp. 292-299). Crítica.

- Bértolo, C. (2004). *cvc. cervantes. es*. El español en el mundo. Anuario del Instituto Cervantes 2004. https://cvc.cervantes.es/lengua/anuario/anuario_04/bertolo/p01.htm
- Bértolo, C. (2007). Realidad, comunicación y ficción: a propósito de 'El padre de Blancanieves'. En M. Escalera Cordero, *La (re)conquista de la realidad: la novela, la poesía y el teatro del siglo presente* (pp. 129-146). Tierradenadie ediciones.
- Bértolo, C. (2008). *La cena de los notables*. Periférica.
- Bobes Naves, M. d. (1998). *La novela*. Síntesis.
- Bonvalot, A.-L. (2010). *Dossier sur Belén Gopegui*. <http://cle.ens-lyon.fr/espagnol/litterature/litterature-espagnole/auteurs-contemporains>
- Bonvalot, A.-L. (2017). La guerra de los mundos en algunas ficciones del Antropoceno: Agonística ambiental y poéticas de la habitabilidad. *Ecozona*, 98-112.
- Boxall, P. y Mainer, J.C. (2006). *1001 libros que hay que leer antes de morir*. Grijalbo.
- Braidotti, R. (2015). *Lo Posthumano*. Gedisa.
- Braidotti, R. (2020). *El conocimiento posthumano*. Gedisa.
- Brecht, B. (1973). *El compromiso en literatura y arte*. Península.
- Bulgakov, M. (2002). *El maestro y Margarita*. El País.
- Butler, J. (2006a). *Deshacer el género*. Paidós.
- Butler, J. (2006b). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Calvo Carilla, J. (2016). Los realismos en la novelística de Belén Gopegui. En J. Calvo Carilla, *Novela española contemporánea. Lecturas asimétricas* (pp. 275-316). Cátedra Miguel Delibes.
- Casas, B. (2009). *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*. Círculo de Lectores. Galaxia Gutenberg.
- Castro, M. I., y Montejo, L. (1991). *Tendencias y procedimientos de la novela española actual (1975-1988)*. UNED.
- Celaya-Carrillo, B. (2014). Llamada a una rebelión organizada: Belén Gopegui, 'Acceso no autorizado' y el 15-M. *Hipertexto*, 44-63.

- Cocteau, J. (1956). Discurso de ingreso en la Academia Francesa. *Cuadernos Hispanoamericanos*. Núm. 74, 194.
- Colectivo Ippolita. (2010). *El lado oscuro de Google. Historia y futuro de la industria de los metadatos*. Virus editorial.
- Coleman, G. (2016). *Las mil caras de Anonymous*. Arpaeditores.
- Colomina, L. (2013). Una mirada transatlántica a narrativas contestarias de hegemonías mercadotécnicas: Belén Gopegui y Rodolfo Fogwill. *Letral*, 144-156.
- Conte, R. (24 de marzo de 2001). Instrucciones para el buen uso de la venganza. *ABC Cultural*.
- Conte, R. (17 de septiembre de 2004). Una elegía cubana. *El País. Babelia*.
- Coppola, F. F. (Dirección). (1972). *El Padrino* [Película]. Paramount Pictures.
- D'Agostini, F. (2018). *Analíticos y continentales*. Cátedra.
- Delage, A. y Roussin, P. (2019). Escribir la democracia en contextos transicionales. En A.-L. Bonvalot, A.-L. Rebreyend, y P. Roussin, *Escribir la democracia. Literatura y transiciones democráticas* (págs. 1-18). Casa de Velázquez.
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.
- Díaz de Castro, F. (2000). El narrador quiere saber: 'La conquista del aire' de Belén Gopegui. En Villalba Álvarez M. (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX : I Congreso de narrativa española (en lengua castellana)*. (pp. 295-304). Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- Dolezel, L. (1999). *Heterocósmica. Ficción y mundos posibles*. Arco/Libros.
- Domínguez Caparrós, J. (2008). *Análisis métrico y comentario estilístico de textos literarios*. UNED.
- Dostoievski, F. (2000). *Los hermanos Karamazov*. Debate.
- Eagleton, T. (2013). *El acontecimiento de la literatura*. Península.
- Echevarría, I. (Junio de 1998). La seducción del dinero. *Revista de libros* (49).
<https://www.revistadelibros.com/la-seducion-del-dinero/>

- Echevarría, I. (2011). *Los libros esenciales de la literatura en español. Narrativa de 1950 a nuestros días*. Lunwerg.
- Eco, U. (1993). *Lector in fabula. (La cooperación interpretativa en el texto narrativo)*. Lumen.
- Encinar, Á. (1990). *Novela española actual: la desaparición del héroe*. Pliegos.
- Entrambasaguas, J. (2011). *The Social Movements in Contemporary Spanish Culture*. Tesis doctoral. University of Michigan, Romance Languages and Literatures: Spanish. <https://deepblue.lib.umich.edu/handle/2027.42/86409>
- Estébanez Álvarez, J. (1982). La geografía humanística. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, 11-31.
- Fernández Polanco, V. y León Florido, F. (2009). La filosofía de Juan Blanco en el contexto de la tradición socrática española. *Revista de Hispanismo Filosófico*. N^o 14, 83-100.
- Fischer, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra Editora.
- Foucault, M. (1999). *Vigilar y castigar*. Círculo de Lectores.
- França Amaral, J. (2013). *Realismos contra hegemonía. El compromiso del autor a través de Antonio Ferrer y Belén Gopegui*. [Trabajo de fin de grado, Universitat Pompeu Fabra, Humanitats]. <http://hdl.handle.net/10230/22035>
- Freud, S. (2006). *Obras completas. vol.IV*. RBA.
- Fromm, E. (1982). *¿Tener o ser?* Fondo de Cultura Económica.
- Garcés, M. (2002). *En las prisiones de lo posible*. edicions bellaterra.
- Garcés, M. (2011). La honestidad con lo real. *Sismo: festival de creación in situ*. <http://www.tea-tron.com/sismo/blog/2011/10/06/la-honestidad-con-lo-real-de-marina-garces/>
- García Berrio, A., y Hernández Fernández, T. (2008). *Crítica literaria. Iniciación al estudio de la literatura*. Cátedra.
- García Berrio, A. y Huerta Calvo, J. (2009). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Cátedra.

- Garrido Domínguez, A. (1996). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Garrido Domínguez, A. (2011). *Narración y ficción. Literatura e invención de mundos*. Iberoamericana-Vervuert.
- Gaspar, S. (2011). Viejas editoriales (pero pocas nuevas) en busca de nuevos autores con los que mantener el negocio. En Sanz Villanueva, S. (editor), *Nueva novela española* (pp. 37-47). La Página Ediciones.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Taurus.
- Gil Casado, P. (1975). *La novela social española*. Seix Barral.
- Gómez Parra, M. (2019). *La crisis del sector textil en la comarca de Anoia (Barcelona). (Una aproximación al concepto de justicia social a partir del análisis de diferentes relatos de vida (2007-2013))*. [Tesis Final de Máster Análisis Histórico del Mundo Actual. Interuniversitario: UCA, UniA, Universidad de Huelva, Universidad de Almería, Universidad de Jaén, Universidad de Sevilla].
- González-Sinde, Á. (2003). *La suerte dormida* [Película]. Tornasol Films.
- Gopegui, B. (1993). *La escala de los mapas*. Anagrama.
- Gopegui, B. (1995). *Tocarnos la cara*. Anagrama.
- Gopegui, B. (1998). *La conquista del aire*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2001). *La condiciones de felicidad*. Centro de Profesores de Cuenca.
- Gopegui, B. (2001). *Lo real*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2002). *Contra la literatura cursi*. (V. Trueba, Entrevistador)
- Gopegui, B. (03/11/ 2004). A la literatura le queda el lento trabajo de cribar el miedo. (A. Maira, Entrevistador). <http://www.cubadebate.cu/opinion/2004/11/03/belen-gopegui-a-la-literatura-le-queda-el-lento-trabajo-de-cribar-el-miedo/>
- Gopegui, B. (2004). *El lado frío de la almohada*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2005). El coloquio. En VV.AA., *Cuba 2005*. Hiru.
- Gopegui, B. (2005). Sobre la verdad inútil. Entrevista a Belén Gopegui. (M. Eraso, Entrevistador). <https://artxibo.arteleku.net/eu/islandora/object/arteleku%3A5831>

- Gopegui, B. (2007). *El padre de Blancanieves*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2008). *El balonazo*. S.M.
- Gopegui, B. (2008). *Un pistoletazo en medio de un concierto*. Editorial Complutense.
- Gopegui, B. (2009). *Deseo de ser punk*. Anagrama.
- Gopegui, B. (2009). *El día que mamá perdió la paciencia*. S.M.
- Gopegui, B. (2011). *Acceso no autorizado*. Random House Mondadori.
- Gopegui, B. (26/05/2011). Entrevista a Belén Gopegui. (R. Veredas, Entrevistador) <https://culturamas.es/2011/05/26/entrevista-a-belen-gopegui/>
- Gopegui, B. (2012). CT: ¿para olvidar qué olvido? En G. Martínez, *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 207-216). Random House Mondadori.
- Gopegui, B. (2012). *El amigo que surgió de un viejo ordenador*. S.M.
- Gopegui, B. (2012). Un diálogo sobre el poder. 34-37. (A.-L. Bonvalot, Entrevistador). *Minerva*, N° 20, (pp.34-37). <https://cbamadrid.es/revistaminerva/articulo.php?id=534>
- Gopegui, B. (2013). Entrevista a Belén Gopegui. (J. Peris, Entrevistador). *Kamchatka*. N°2. <https://ojs.uv.es/index.php/kamchatka/article/view/3171>
- Gopegui, B. (2014). *El comité de la noche*. Random House.
- Gopegui, B. (2014). *Rompiendo algo*. (I. Echevarría, Ed.) Ediciones Universidad Diego Portales.
- Gopegui, B. (2015). *La negativa y otras distancias*. bastante.
- Gopegui, B. (2015). La tablet roja. En *Las zapatillas rojas*. Alkibla editorial.
- Gopegui, B. (2015). *Mi misión era acercarme a Miranda*. Libros en Acción.
- Gopegui, B. (11/10/2017). Excluir el trabajo es una pérdida importante para la literatura. (J. Durán Rodríguez, Entrevistador). <https://www.elsaltodiario.com/literatura/belen-gopegui-entrevista-nuevo-libro-google-excluir-el-trabajo-es-una-perdida-importante-en-la-literatura?platform=hootsuite>

- Gopegui, B. (2017). *Fuera de la burbuja*. S. M.
- Gopegui, B. (2017). *Quédate este día y esta noche conmigo*. Penguin Random House.
- Gopegui, B. (2018). *La escala de los mapas. Edición 25 aniversario*. Penguin Random House.
- Gopegui, B. (2019). El conocimiento es azul como una naranja. Una conversación sobre aprendizaje automático, modelos e inteligencia artificial general en los comienzos de 2019. En J. Méndez (Ed.), *Ciencia sin ficción* (pp. 209-259). Penguin Random House.
- Gopegui, B. (2019). *Ella pisó la Luna. Ellas pisaron la Luna*. Penguin Random House.
- Gopegui, B. (2019). *Ficción narrativa, autoayuda y antagonismo. Un caso de escritura*. [Tesis doctoral, Universidad Carlos III de Madrid, Humanidades]. https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/28348/ruiz_gopegui_tesis.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Gopegui, B. (2019). *Rompiendo algo. Escritos sobre literatura y política*. (I. Echevarría, Ed.) Penguin Random House.
- Gopegui, B. (2020). *Me aburro*. Edebé.
- Gopegui, B. (2021). *Existiríamos el mar*. Penguin Random House.
- Gopegui, B. (2021). *Las Nubesfuria*. SomosLibros.
- Gopegui, B. (2021). ¿Novela y?. *Orillas. Rivista d'Ispanistica*. Università de Padova. Núm.10. <http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/43>
- Gopegui, B. (s.f.). Escribo para ser capaz de comprender por qué hacemos las cosas. <https://revista.consumer.es/wpcontent/uploads/hemeroteca/revista/pdfs/es/20020301/pdf/entrevista.pdf>
- Gopegui, B., y Rodríguez, E. (2016). *Correspondencias*. Erein.
- Gopegui, B., y Ruiz de Gopegui, L. (2014). *Big bang. El blog de la verdad extraordinaria*. S.M.
- Gracia, J. (28 de mayo de 2011). Avatares y riesgos imposibles. *El País. Babelia*. https://elpais.com/diario/2011/05/28/babelia/1306541566_850215.html

- Gracia, J. y Ródenas, D. (2011). *Derrota y restitución de la modernidad (1939-2010)*. *Historia de la literatura española*. Crítica.
- Guelbenzu, J. (1998). La travesía del desfiladero. Narradores españoles de los noventa. *Revista de Libros*. N° 17, 40-43.
- Gullón, R. (1984). *La novela lírica*. Cátedra.
- Hernández, M. (2006). *Poesía completa*. RBA.
- Herrero, Gerardo. (2004). *El principio de Arquímedes* [Película]. Tornasol Films.
- Herrero, Gerardo. (2007). *Una mujer invisible* [Película]. Tornasol Films.
- Holderlin, F. (1983). *Hiperión el eremita en Grecia*. Ediciones Hiperión.
- Irigoyen, R. (2013). Poética de Aristóteles. En Rodríguez Leal, S. (coord.), *Juan Blanco. El último filósofo griego*. (pp. 105-106). A Parte Rei.
- Iturraspe, J.I. (2021). *TTiqqun, Partido Imaginario, Comité Invisible. Analítica de dispositivos, resonancias anónimas y devenires revolucionarios*. [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia, Filosofía. (España)]. [E-spacio UNED. http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filosofia-Jiiturraspe](http://e-spacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-Filosofia-Jiiturraspe)
- Ivaylova Dimitrova, V. (Septiembre de 2015). *El punk como resistencia: el arte, el estilo de vida y la acción política del movimiento como camino para crear un nuevo mundo*. [Trabajo de fin de Máster en Estudios Comparativos, Universitat Pompeu Fabra. (España)]. https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/24798/Dimitrova_2015.pdf;sequence=1
- Jameson, F. (2011). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós. Espasa Libros.
- Jameson, F. y Sánchez Usanos, D. (2010). *Reflexiones sobre la postmodernidad*. Abada Editores.
- Kunz, M. (1997). *El final de la novela. (Teoría, técnica y análisis del cierre en la literatura moderna en lengua española)*. Gredos.

- Langa Pizarro, M. (2000). *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Le Carré, J. (1979). *La gente de Smiley*. Argos Vergara.
- Lean, D. (Dirección). (1957). *El puente sobre el río Kwai* [Película]. Columbia Pictures.
- León Casero, J. (2012). *Gilles Deleuze*. Obtenido de Philosophica. Enciclopedia filósfica on line.: <http://www.philosophica.info/voces/deleuze/Deleuze.html>.
- Lizarte Fernández, M. (2013). Claves de acceso no autorizado. *Revista de ALCES XXI*, 454-500. <http://alcesxxi.org/revista1/#revista1/page/454-455>
- López Aguilera, A. M. (2014). *Novela comprometida en el siglo XXI: caso de la novelística de Belén Gopegui*. [ETD collection for University of Nebraska-Lincoln]. <https://digitalcommons.unl.edu/dissertations/AAI3632229/>
- López Aguilera, A. M. (2019). Literatura infantil comprometida: El caso de Belén Gopegui. *Hispania, Volume 102, Number 4*, pp. 503-512. <https://muse.jhu.edu/article/743385>
- López, F. (2005). De 'La conquista del aire' a 'Lo real': Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia. *Letras Hispanas*, 54-68.
- Lozano Marco, M. (2006). *Asedios a la novela lírica: Darío Villanueva (ed.), "La novela lírica." (1983)*. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc902h6>
- Lozano Mijares, M. P. (2007). *La novela española posmoderna*. Arco-Libros.
- Machado, A. (2006). *Obras completas, vol. III*. Espasa Calpe. RBA.
- Mainer, J. C. (2014). *Historia mínima de la literatura española. Del "Cantar de Mío Cid" al siglo XXI: todos los autores, todas las obras, todas las corrientes, todos los títulos*. Turner Publicaciones.
- Mainer, J. C. (2000). *La escritura desatada. El mundo de las novelas*. Temas de hoy.
- Mandeville, B. (1982). *La fábula de las abejas o los vicios privados hacen la prosperidad pública*. Fondo de Cultura Económica.

- Marco Reus, N. (Julio-septiembre de 2009). La destrucción del idilio en la novela 'El padre de Blancanieves' de Belén Gopegui: tiempo y espacio en el idilio moderno. *Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano* (14), 21-23.
- Martín Gaité, C. (1979). *Retahílas*. Destino.
- Martín Gaité, C. (1988). *El cuento de nunca acabar*. Anagrama.
- Martín, R. (2007). El oscuro adversario: las apariciones del doble en los cuentos de Jose M^a Merino. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 107-120.
- Martínez Cachero, J. (1997). *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Castalia.
- Martínez, G. (2012). El concepto CT. En Martínez, G (coord.). *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española* (pp. 13-23). Random House Mondadori.
- Marx, K. (2017). *Llamando a las puertas de la revolución. Antología*. Penguin Random House.
- Masoliver Ródenas, J. (1998). Construcciones y reconstrucciones. *Revista de Libros, n° 17*, 44.
- Masoliver Ródenas, J. (23 de septiembre de 2009). Un atentado musical. *La Vanguardia. Cultura/s*, págs. 8-9.
- Masoliver Ródenas, J. (8 de junio de 2011). La impotencia del poder. *La Vanguardia. Cultura/s*.
- Mayock, E. (2009). Ideology and Utopia in Belén Gopegui's "El lado frío de la almohada". *Letras Femeninas*, 35(2), 271-288. <https://www.jstor.org/stable/23024086>
- Mayock, E. (2012). El espacio colectivo en 'El padre de Blancanieves' de Belén Gopegui. *Revista de Alces XXI*, N° 0, 133-153. <http://revista.alcesxxi.org/>
- Mesa, R. (2013). Hubo un pájaro blanco. En Rodríguez Leal, S.(coord.). *Juan Blanco. El último filósofo griego* (pp. 31-34). A Parte Rei.

- Millás, J. (2015). *El jardín vacío*. Penguin Random House .
- Moix, A. (26 de marzo de 1993). Escritoras que no se lamentan. *La Vanguardia. Cultura. Libros*.
- Montejo Gurruchaga, L. (2005). El discurso metafictivo en la novela española de las dos últimas décadas. Procedimientos autorreflexivos más frecuentes. En M. J. Porro Herrera, *Claves y parámetros de la narrativa en la España posmoderna (1975-2000)* (pp. 105-116). Fundación PRASA.
- Moreno, V. (2016). Buscar un espacio: Belén Gopegui y la autonomía en el campo literario. *Cincinnati Romance Review* (41), 33-49.
- Nabokov, V. (1986). *Ada o el ardor*. Anagrama.
- Novo, O. (2013). *Los líquidos íntimos*. Ediciones Cálamo.
- Oleza, J. (2000). Al filo del milenio: las posibilidades de un nuevo realismo. En J. Gracia, *Los nuevos nombres: 1975-2000. Primer suplemento del volumen 9. Historia y Crítica de la Literatura Española* (pp. 263-267). Crítica.
- Oliva, C. (1992). El teatro. En D. Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990. Vol. 9. Historia y crítica de la literatura española* (págs. 432-458). Crítica.
- Olmo, C. (2013). *¿Dónde está mi tribu? Maternidad y crianza en una sociedad individualista*. Clave intelectual.
- O'Neill, E. (1986). *Largo viaje hacia la noche*. Cátedra.
- Orejas, F. (2003). *La metaficción en la novela española contemporánea*. Arco-Libros.
- Ortega y Gasset, J. (1958). *La deshumanización del arte*. Revista de Occidente.
- Otero, B. d. (2013). *Obra completa*. Galaxia Gutenberg.
- Panero, L. (1986). *Poesía (1970-1985)*. Visor.
- Pannekoek, A. (14 de 09 de 2019). *Los consejos obreros*. Obtenido de [www. marxists. org](http://www.marxists.org): <https://www.marxists.org/espanol/pannekoek/1940s/consejosobrerros/1.htm>
- Pardo, C. (26 de diciembre de 2017). Google y el realismo. *El País. Babelia*. https://elpais.com/cultura/2017/09/21/babelia/1505995643_170223.html

- Pato, I. (3 de enero de 2020). *Relato y conflicto. Por Belén Gopegui y David Becerra Mayor*. <https://apuntesdeclase.lamarea.com/analisis/relato-y-conflicto-por-belen-gopegui-y-david-becerra-mayor/>
- Peinado, J. (1 de marzo de 2010). Rock'n Roll attitude. *Revista de Libros* (159).
- Pérez, J. (2005). Belén Gopegui, la nueva novela femenina y el neo-realismo posmoderno. *Letras Femeninas*, 42-48.
- Pozuelo Yvancos, J. (22 de septiembre de 2007). Clase media cómplice. *ABC Cultural*, págs. 14-15.
- Pozuelo Yvancos, J. (9 de Julio de 2011). Decepcionada con Zapatero. *ABC Cultural*.
- Prigogine, I., y Stengers, I. (1992). *Entre el tiempo y la eternidad*. Alianza Editorial.
- Puyol, Á. (2010). *El sueño de la igualdad de oportunidades*. Gedisa.
- Rabanal, H. (2011). *Belén Gopegui: The pursuit of solidarity in Post-Transition Spain*. Tamesis.
- Rendueles, C. (2013). *Sociofobia. El cambio político en la era de la utopía digital*. Capitán Swing Libros.
- Reyes Martín, R. (2018). Una historia de violencia: Marta Sanz, Belén Gopegui y la escritura de la resistencia. *Tonos digital: revista de estudios filológicos* (34). <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6273093>
- Rico, F. (1992). "La literatura de la libertad". En D. Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990, volumen 9 de la Historia y Crítica de la Literatura Española* (págs. 86-93). Crítica.
- Riechmann, J. (2013). *Fracasar mejor (fragmentos, interrogantes, notas, protopoemas y reflexiones)*. Olifante.
- Rodríguez López, E. (2016). *La política en el ocaso de la clase media. El ciclo 15 M-Podemos*. Traficantes de Sueños.
- Rodríguez Quintero, J. (2015). *Universos paralelos. Realidades múltiples y dimensiones ocultas*. RBA.

- Rodríguez, J. (2002). *De qué hablamos cuando hablamos de literatura*. Comares.
- Rodríguez, J. (2013). *De qué hablamos cuando hablamos de marxismo*. Akal.
- Romeo, F. (2004). Los espías y las islas. *Revista de Libros* (96).
- Rossi, M. (2019). La narrativa spagnola del XXI secolo. Una galassia in espansione. *Rassegna iberistica*. vol. 42. N° 112, 290-307.
- Ruiz de Gopegui, L. (1983). *Cibernética de lo humano*. Tecnos.
- Sabaté Martínez, A. (1984). Mujer, geografía y feminismo. *Anales de Geografía de la Universidad Complutense*, vol. 4, 37-52.
- Sánchez Ferlosio, R. (1992). *Ensayos y artículos*. Vol. II. Destino.
- Sanz Villanueva, S. (1986). *Historia de la novela social española (1942-75)*. Alhambra.
- Sanz Villanueva, S. (9 de septiembre de 2004). El lado frío de la almohada. *El Cultural*.
https://www.elespanol.com/el-cultural/letras/novela/20040909/lado-frio-almohada/11999529_0.html
- Sanz Villanueva, S. (13 de septiembre de 2007). El padre de Blancanieves. *El Cultural*. *El Mundo*.
- Sanz Villanueva, S. (2011). Crisis y encrucijada de la novela actual. En Sanz Villanueva, S. (ed.). *Nueva novela española* (págs. 145-166). La Página Ediciones.
- Sanz Villanueva, S. (2013). Relatos del postfranquismo: un apunte y diez fichas. En J. Calvo Carilla, C. Peña Ardid, M. Á. Naval López, J. C. Ara Torralba, y A. Ansón Anadón, *El relato de la Transición. La Transición como relato* (págs. 13-41). Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Sartre, J.P. (1969). *¿Qué es la literatura?* Losada.
- Sastre, A. (1974). *Anatomía del realismo*. Seix Barral.
- Schrödinger, E. (2016). *Mente y materia*. Tusquets Editores.
- Senabre, R. (16 de junio de 1995). Tocarnos la cara. *ABC Literario*.
- Senabre, R. (28 de marzo de 2001). Lo real. *El Cultural*. *El Mundo*.

- Serra, A. (Junio de 2011). Desde 'El lado frío de la almohada': la izquierda española imagina la revolución cubana. *Hispanic Research Journal*, 12(3), 244-259.
- Shakespeare, W. (1994). *La Tempestad*. Cátedra.
- Sobejano, G. (agosto-septiembre de 1989). Novela y metanovela en España. *Ínsula*(512-513), 4-6. Obtenido de <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmctq6f8>
- Solano, F. (1994). *El sonido despoblado*. Cuadernos de Cántiga.
- Solares, B. (1996). La teoría de la acción comunicativa de Jürgen Habermas: tres complejos temáticos. *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*. Vol. 41, N° 163, 12-13.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Alfaguara.
- Soriano, M. (1990). *Historia de no*. Círculo de Lectores.
- Spang, K. (2000). *Géneros literarios*. Síntesis.
- Standing, G. (2018). *El precariado. Una nueva clase social*. Pasado y Presente.
- Steen, M. (2009). La amistad y el dinero no hacen suma: la novela de Belén Gopegui. *Espéculo*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/novgopeg.html>
- Stendhal, H. B. (1982). *Rojo y Negro*. Orbis.
- Suau, N. (3 de octubre de 2014). El comité de la noche. *El Cultural*. *El Mundo*.
- Tolstoi, L. (2013). *Anna Karenina*. Alba Editorial.
- Valle Detry, M. (25 de julio de 2013). *Por un realismo combativo: Transición política, traiciones genéricas, contradicciones discursivas en la obra de Belén Gopegui y de Isaac Rosa*. [Tesis doctoral inédita tutelada por la École Doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société », Université François Rabelais de Tours (France) y la Universidad Autónoma de Madrid]. <https://repositorio.uam.es/handle/10486/661868>
- Valle Detry, M. (2015). "Belén Gopegui o contar lo que viéndose no se mira". En D. Becerra Mayor, *Convocando al fantasma: Novela crítica en la España actual* (pp. 57-106). Tierradenadie.
- Vallejo, C. (1988). *Obra poética*. Colección Archivos.
- Valls, F. (2003). *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Crítica.

- Valls, F. (2009). Entre sólida y líquida: la prosa narrativa española en la época de las culturas (1986-2008). En J. Gracia, y D. Ródenas, *Más es más. Sociedad y cultura en la España democrática, 1986-2008* (págs. 195-211). Vervuert-Iberoamericana.
- Valls, F. (2016). La nueva novela en un país difícil. *Ínsula*. N° 835-836, 2-3.
- Villanueva, D. (1992). La "nueva narrativa española". En D. Villanueva, *Los nuevos nombres: 1975-1990. Volumen noveno de la Historia y crítica de la literatura española* (pp. 285-292). Crítica.
- Villanueva, D. (2020). *Teorías del realismo literario*. Biblioteca Nueva.
- Williams, R. (1997). *Solos en la ciudad*. Debate.
- Yeats, W. (1973). *Antología*. Plaza y Janés.
- Yeats, W. (2005). *Antología poética*. Lumen.
- Zanón, C. (20 de noviembre de 2014). Sangre joven, vampiros nuevos. *El País. Babelia*.
https://elpais.com/cultura/2014/11/13/babelia/1415875244_683644.html
- Zizek, S. (2010). *El sublime objeto de la ideología*. Siglo XXI.
- Zizek, S. (2011). *En defensa de causas perdidas*. Akal.
- Zizek, S. (2012 b). *Viviendo en el final de los tiempos*. Akal.
- Zizek, S. (2012a). ¿Fascismo de izquierdas? La ira, el resentimiento y el acto. En VV.AA., *Pensar desde la izquierda. (Mapa del pensamiento crítico para un tiempo en crisis)*. (pp. 321-331). erratanaturae.
- Zizek, S. (2014). *Acontecimiento*. sextopiso.

8. ANEXOS

8.1. Cuestionarios dirigidos a Belén Gopegui

8.1.1. Cuestiones publicadas en la Tesis Final de Máster, “Estudio de la narrativa de Belén Gopegui”, presentada en octubre de 2012 en la Facultad de Filología de la UNED.

1. Has publicado artículos de opinión, novelas, teatro, guiones, conferencias... Si la literatura debe ser algo más, “una bisagra, una llave o una bombilla” ¿de qué manera la elección de un género u otro condiciona las ideas que se desean transmitir?

El teatro y el cine apenas lo he abordado y aunque he escrito algunas conferencias y artículos, mi medio de trabajo literario hasta ahora ha sido la novela. Un género nacido en otras circunstancias históricas y que trato de moldear en contacto con mis propósitos de hoy, en busca de una literatura de intervención digamos indirecta, historias que se decantan con cierta lentitud y buscan dar aliento, ampliar nuestras posibilidades de acción. Me bastaría con conseguir eso a través de las novelas, los otros géneros deberían ayudar pero no son mi territorio.

2. En tus novelas aparecen constantes citas de versos, poemas, canciones, poetas... ¿Has escrito o escribes poesía?

Nunca he escrito poesía, la leo, me alimenta, pero no la escribo, tal vez un día lo haga pero de momento si alguna vez lo he intentado me ha parecido que el ser se dice de muchas maneras, y que la poesía no era, al menos de momento, la manera en que yo podía contarle.

3. Has declarado que: “después de la revolución habrá un paisaje mejor que éste, y quienes contamos historias tendríamos que ser capaces de transmitir eso”. ¿No se transmitiría con claridad ese futuro esperanzador postrevolucionario si los personajes alcanzaran sus objetivos? ¿Por qué los protagonistas no logran más que victorias pírricas con sus acciones? (Sé que consideras que, por ejemplo, en *El padre de Blancanieves* el proyecto de acción colectiva persiste, y por tanto no lo entiendes como un fracaso. Pero a menudo me parece que los personajes alcanzan victorias simbólicas, incompletas, como la de Martina o de duración limitada, como le ocurre a Edmundo, o sencillas derrotas por no ser capaces de transformar el sistema, en el caso de Carlos Maceda o de Julia Montes.)

Porque mis personajes no hacen ninguna revolución, trato de transmitir que vale la pena hacerla, que mientras no se haga nuestros yoes no serán nuestros, seremos, en palabras de Juan Carlos Rodríguez, seres para el capitalismo antes incluso que para la muerte. Trato de

contar que nuestras vidas no nos pertenecen y que después de la revolución sí que nos pertenecería o al menos podrían pertenecernos. Pero cuento el lado de aquí –no he escrito aún un 1984 utópico y no distópico, aunque a veces me planteo hacerlo-. Y me ocupo de que en mis novelas la realidad oponga resistencia y no que sea más blanda de lo normal ni más edulcorada. Creo que las historias en las que la realidad cede y es blanda y todo encaja y se logra de manera artificial no ayudan, creo que esas historias nos debilitan igual que también lo hacen aquellas otras que narran con exceso de complacencia las partes oscuras, mezquinas, tristes de los comportamientos sin dejar espacio para la épica siquiera sea del intento y la lucha.

4. ¿Qué función tiene el texto de las contraportadas de tus libros? ¿Quién es el responsable último de esos textos?

Ochenta por cien autor, veinte por cien editor, más o menos. Cumple la misma función que en cualquier otro autor, dar a conocer la novela a quien se acerca al libro, no obstante, procuro dar alguna indicación más, que no sean meros textos comerciales sino que también puedan sacar las novela de las pautas generales en que se las suele leer, y sugerir algunas de las pautas de lectura que me gustaría generar.

8.1.2. Nuevo cuestionario dirigido a la autora y respondido en septiembre de 2021

Paratextos y autoría

1. ¿Has podido elegir las ilustraciones de las portadas de tus libros o has intervenido de algún modo en ellas (eligiendo entre un repertorio, por ejemplo)?

Depende de cada novela, la primera, La escala de los mapas, se la pedí a un amigo a partir de una idea que había visto (un pueblo que surgía de un mapa), él la adaptó a su estilo y en la editorial la aceptaron. En Tocarnos... propuse una fotografía de Cualladó porque había estado trabajando en un texto para un catálogo de una exposición suya y me parecía pertinente para la novela. En La conquista del aire propuse un cuadro de Roger De La Fresnaye —“La conquête de l'air”— que no aceptaron y el diseño lo hizo la editorial, inspirado un poco en el cuadro. En Lo real elegí la imagen (hablo siempre de ediciones en rústica), también en El lado frío... Y elegí la foto de Iggy Pop en Deseo... y la ilustración de

El padre... En Acceso... me dieron a elegir entre opciones y elegí esa. En el Comité... la propuse y la aceptaron. Y en Quédate... elegí la autora y el fragmento y ellos diseñaron para que el recorte fuera así.

En Anagrama en bolsillo solo elegí las que se mantuvieron, La escala de los mapas, El padre de Blancanieves y Deseo de ser punk, las demás no me dieron a elegir. En Bolsillo de Random elegí a los ilustradores y luego acepté lo que hicieron.

No me planteo la portada como un paratexto aunque pueda serlo, entiendo que el libro debe seguir siendo el mismo con una u otra portada; aunque cuando tengo acceso -no ocurre, por ejemplo, con la mayoría de las traducciones- sí procuro evitar que lo escogido pueda distorsionar la percepción de lo que he querido contar.

2. En 2012, cuando le pregunté “¿Qué función tiene el texto de las contraportadas de tus libros? ¿Quién es el responsable último de esos textos?” y me respondió: “Ochenta por cien autor, veinte por cien editor, más o menos. Cumple la misma función que en cualquier otro autor, dar a conocer la novela a quien se acerca al libro, no obstante, procuro dar alguna indicación más, que no sean meros textos comerciales sino que también puedan sacar las novelas de las pautas generales en que se las suele leer, y sugerir algunas de las pautas de lectura que me gustaría generar”. ¿La considera válida todavía? ¿En las dos últimas novelas ha podido intervenir del mismo modo en la redacción de la contraportada que en las anteriores?

Sí, la considero válida con la salvedad que los textos son más breves en las últimas

Vicisitudes del proceso de escritura

3. Parece que existe cierta regularidad en los períodos en los que publica una novela, alrededor de tres años. ¿Cuánto tiempo suele pasar desde que tiene la idea hasta que logra desarrollarla como novela? Durante ese tiempo, ¿qué cree que ha afectado más al proceso de su escritura hasta ahora: determinadas lecturas, experiencias biográficas, condiciones materiales concretas...? ¿Evita determinadas lecturas durante el proceso de escritura, por ejemplo, de novelas?

La vida es bastante aleatoria, en mi caso interfieren mil situaciones familiares, económicas, etcétera, y no sabría decir qué ha afectado más. En todo caso sí incluiría las circunstancias llamémoslas históricas, políticas, materiales, pero no solo con respecto a la economía personal; públicas, aunque sea tan discutible la distinción entre lo público y lo privado los hechos exteriores, entre los factores que me llevan a menudo a escribir, a entablar discusiones en los textos tanto con las poéticas dominantes como con las ideas dominantes. En especial las que se han hecho implícitas o se han naturalizado, y a introducir propuestas en lo que escribo. De modo que a veces esa pauta de tres años se rompe.

No evito leer novelas mientras escribo.

La escritora que lee sus novelas

4. En la conmemoración del 25 aniversario de LEM, añadió un epílogo a la novela. Se trata de un elemento paratextual que en nada modifica el texto, pero sí su lectura ¿Considera o ha considerado alguna vez sus novelas en el sentido juanramoniano de una obra siempre inacabada, que puede y debe revisarse? Si así fuera, ¿qué novela o novelas modificaría? ¿de qué manera?

Tiendo a considerar que las novelas están ligadas a la época en que se escriben. Eso no significa que no admitan lecturas distintas en distintos momentos, pero creo que es bueno tener un campamento base, unas coordenadas de espacio y tiempo donde poder situar lo que se escribió. Por eso no estoy de acuerdo con las reescrituras de los textos, creo que hacen que su propia sustancia se tambalee.

No, no modificaría ninguna, tal vez trataría de escribir otra historia que contase más atinadamente algo que quise contar, en cierto modo pienso que algo así hice con El padre de Blancanieves con respecto a Tocarnos la cara, y con Quédate este día y esta noche conmigo con respecto a La escala de los mapas. Aunque dicho esto de una manera muy leve y general, digamos que regresé a parte de aquellas intenciones, introduciendo elementos nuevos y también intenciones nuevas. No exactamente para rectificar, sino como quien dibuja varias veces algo pero con luces y distancias diferentes buscando la perspectiva que pueda significar mejor.

5. No sé si los escritores se releen a menudo. ¿Qué novelas tuyas ha releído y por qué? ¿De qué novela se siente más satisfecha?

No he releído entera ninguna, salvo las varias veces en que se relee el texto antes de entregarlo y en los procesos de corrección. A veces he tenido que releer fragmentos, pero creo que nunca la novela entera. En cuanto a lo segundo, depende de las épocas, de las situaciones.

MATIZANDO Y AMPLIANDO....

Las novelas como respuestas a ciertas preguntas

6. En una entrevista de 2002 (Escribo para ser capaz de comprender por qué hacemos las cosas), dijo: “En mi primera novela, *La escala de los mapas*, la pregunta era: ¿en dónde se retraen los retraídos; los tímidos, dónde se esconden? En la segunda, *Tocarnos la cara*: ¿qué ocurre con las cosas que salen mal? En la tercera, *La conquista del aire*: en una sociedad como la nuestra, ¿hasta qué punto miente, o se mienten, quienes dicen “el dinero es lo de menos”? En la cuarta, *Lo real*, ¿por qué es tan común identificar el ser bueno con ser un poco, diríamos, tonto, por qué se tiene miedo a la bondad? Siempre imagino una historia que encarne una pregunta”. ¿Ha seguido el mismo método con sus siguientes novelas?

Bueno, a toro pasado suena razonable pero no fue un método ni seguramente formulé esa pregunta antes de empezar cada novela, sino más bien cuando la estaba terminando o incluso después. Lo que pasa es que te ves en la situación de hablar en público sobre tu obra y acudes a formas de explicar lo que haces que piensas que pueden ser útiles para comprender.

Los lectores de ahora

7. Le preguntó Virginia Trueba en 2002: “¿Cuáles crees que son tus lectores? ¿Cuáles te gustaría que fuesen?” y respondió: “He llegado a pensar que las personas que leen mis novelas son personas divididas, personas que por un lado quieren y necesitan lo que yo llamo el escondite, la sensación a un mismo tiempo de protección y de fuerza que te proporcionan las novelas, como si tú supieras algo que los demás no saben y eso te hiciera distinto, te hiciera mejor al otorgarte una especie de doble vida que no deja de ser falsa y peligrosa. Pero, por otro lado, esas personas saben lo que tiene de engañoso el escondite y desearían, desearíamos, actuar”. ¿Cree que sus lectores actuales —casi veinte años después— siguen buscando el escondite y la doble vida?

De alguna manera sigo pensando que es una necesidad de cualquier persona en una situación determinada y que es lógico acercarse a la lectura buscando un momento de apartamiento y refugio y, al mismo tiempo, sabiendo que no puede ser lo único y que no basta con quedarse ahí mientras se lee.

La falsa novela política

8. En la entrevista de Anne-Laure Bonvalot (2012) afirma: “La novela política, como tantas otras cosas, a veces pienso que es mejor dársela al adversario, lleva tanto tiempo empujando la puerta, pidiendo paso, queriendo apropiarse también de todo arte que no tenga tintes de realismo socialista, que tal vez sea mejor abrir la puerta y que el adversario se venza a sí mismo, víctima de su propio impulso. Ellos y ellas, ciertos sectores de la academia, del mercado, de lo mediático, dirán que novela política no es lo que nosotros pensamos sino aquellas narraciones que, una vez más, nos cuentan el exceso y la fatalidad.” En su opinión, ¿existe actualmente una “novela política” en la literatura española, que encajaría en esta definición?

Me remito al texto “¿Novela y?” que acaba de ser publicado²⁴⁴.

La literatura de incandescencia

9. También en Bonvalot (2012) exponía la necesidad de una “literatura de incandescencia”: “que concentre y cuente la potencia sin llama, la que no se ve en los grandes medios ni en los tópicos dominantes, y que sin embargo puede mover la historia”. ¿Podría ampliar la imagen?

Acabo de terminar una novela, Existiríamos el mar en donde la voz narradora describe lo que va a contar como “una peripecia sin incendios”, y se encamina “hacia la libertad de contar series de acontecimientos no suntuosos, no crudos, tramos que median entre las ideas y los actos, entre la furia y la honestidad o, bajo el vuelo circular de los vencejos, el sitio donde se dirimen algunas afirmaciones”. Admito que no recordaba haber usado el término “literatura de incandescencia” y me asombra la continuidad en que se desenvuelve un proyecto literario más allá de la voluntad puntual y exclusivamente

²⁴⁴ Orillas. *Rivista d’Ispanistica*. Università de Padova. Núm.10. 2021.
<http://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/43>

individual, si es que tal cosa existe, de quien lo lleva a cabo. Entiendo que esa necesidad de una literatura que cuente la potencia sin llama forma parte de la dialéctica entre visiones del mundo que se está dando ahora. Hay una que predomina, la de cierta intensidad enfocada casi siempre hacia lo que se ha dado en llamar “el lado oscuro del ser humano”. Un lado que, por cierto, no suele contemplar oscuridades materiales, tales como el rencor de clase, sino, sobre todo, oscuridades deshojadas en busca de una supuesta esencia predominantemente psicológica. Hablar de esto es complicado pues pareciera siempre que al otro lado están los buenos sentimientos (nunca, por cierto, los sentimientos buenos), y no es así, creo que tal contraposición es ideológica. En el otro lado, el lado de quienes nos negamos a aceptar la inercia de contar el lado tenebroso, los sentimientos no están despojados del pensamiento, y el otro lado no excluye la rabia ni la oscuridad social y, a veces, personal, en la media en que están entrelazadas. Diría que tal como hace siglos la religión cercó los relatos instaurando el miedo y la esperanza como los límites de ese cerco, desde hace años el cerco lo compone una visión, vale decir, burguesa, la que mencionaba a través de Von Rezzori en Un pistoletazo, esa visión hoy ha establecido ahora el perímetro de lo que puede ser contado: “el vaivén del entusiasmo y el decaimiento, la vergüenza, los sentimientos de culpa, las reservas, la atracción, los intentos de ruptura, las indecisiones, las concesiones simuladas, los escrúpulos recurrentes, todo lo que los burgueses decentes utilizan en sus relaciones amorosas para que sus vidas sean interesantes y se dificulten las de los demás”, frase aún más válida si, como escribí, se suprime la referencia a las relaciones amorosas: “si lo dejamos en relaciones a secas”, es decir, amorosas o de amistad o de padres e hijos o de alumnos y maestros, relaciones comerciales, lo que sea. Sigo pensando que la frase de Rezzori enhebra una buena descripción de lo que, se entendería, no es el pistoletazo sino el concierto. Me interesa intervenir en ese perímetro, romperlo, desarmar lo que entiendo como una fe impuesta, una fe en que la esencia de lo privado, de lo íntimo y de lo interesante, radica en lo morboso, lo melodramático y lo truculento. Quiero, mediante ficciones, negarme a ser parte de esa idea según la cual, además, el otro lado se convertiría en un supuesto buenismo, frente a un malismo nunca nombrado; no hay tal buenismo, existe la capacidad humana para establecer juicios acerca de las acciones, las condiciones de vida, y también acerca de cierta indiferencia que puede llegar a ser cruel y que no ha de obedecer siempre a extrañas pulsiones sino a dificultades concretas. Y no hay

racionalidad en el malismo sino una contribución, deliberada o no pero en todo caso alejada del diálogo y la dialéctica, a cambiar el foco, a dejar de hablar de lo que impide llevar una vida buena. En este sentido, frente a una poética según la cual se ficciona de tal modo que lo lógico sea dejarse llevar por sentimientos -construidos socialmente aunque esto se escamotee- de mezquindad, violencia, autocomplacencia y autodramatismo, considero que es el momento de contar cómo se ejerce, aún con todas las dificultades y contradicciones, la resistencia mediante el pensamiento, el sentimiento y la acción, a la presión para dejarse llevar por esos sentimientos. Digamos, entre la persona heroica y la antiheroica incandesce, si tal verbo existiera, el personaje que lucha para definir en sus propios términos, no burgueses ni impuestos, el hecho de vivir.

8.2. Esquema de análisis narrativo

CS. Categorías sintácticas:

- I. Historia o relato: qué
 Trama o argumento: cómo
- II. Personajes:
 - a. qué es
 - b. de qué está hecho
 - c. para qué sirve
- III. Narrador
 - a. modo (focalización)
 - i. cero (omnisciente)
 - ii. interna (fija, variable, múltiple)
 - iii. externa (objetivo)
 - b. transgresiones focalización: paralepsis/paralipsis
 - c. narratario
 - d. voz (nivel diegético)
 - i. intradiegético
 - ii. extradiegético
 - iii. metadiegético
 - e. transgresiones según el nivel: metalepsis
- IV. Estructura temporal en relación con el tiempo interno

- a. orden:
 - i. lineal
 - ii. anacronías (analepsis/prolepsis)
- b. duración (elipsis, sumario, escena, pausa, digresión)
- c. frecuencia
 - i. relato singulativo
 - ii. relato iterativo (menciona 1 vez lo que ha sucedido n veces en la historia)
 - iii. relato repetitivo (reproduce n veces en el relato lo sucedido una vez en la historia)

V. Espacio y tiempo externo: Cronotopo

VI. Modos discursivos

- a. relato de pensamientos
- b. relato de acontecimientos
- c. relato de palabras
 - i. impersonal/personal
 - ii. directo/indirecto
 - iii. regido/libre
 - iv. pronunciado/pensado

VS. Valores semánticos

- I. Isotopías o campos semánticos (temas)
- II. Tropos o figuras retóricas (metáforas y otros recursos literarios)

RP. Relaciones pragmáticas:

- I. Elementos paratextuales: título, dedicatoria, exergo (y/o epígrafes al inicio de capítulos), prólogo, epílogo, contraportada
- II. Aspectos architextuales: novela de espías, novela de aventuras, novela de detectives, thriller político...
- III. Referencias intertextuales: literarias, cinematográficas, musicales

8.3. Esquemas de la evolución narrativa en las novelas

8.3.1. Evolución de los temas

EVOLUCIÓN DE LOS TEMAS								
NOVELAS	TRANSICIÓN	DESIGUALDAD	DOLOR Y MUERTE	EL BIEN	IDENTIDAD	FEMINISMO	REALIDAD	LITERATURA
LEM	Desencanto	Clase media	Muerte=inevitable	La estética sustituye a la ética	Posmoderna: individualista		Realidad (capitalismo)	Paratexto (epílogo añadido)
TC	Desencanto	Clase media	Muerte=inevitable	Ética del bien	Posmoderna: individualista		Realidad (capitalismo)/ Posibilidad (literatura)	El Probador. Las cartas del maestro
LCA	Desencanto	Clase media	Muerte=inevitable	Ética del bien	Posmoderna: individualista	Representación del machismo	Realidad (capitalismo)	Paratexto (prólogo)
LR	Desencanto	Clase media	Dolor=injusticia Muerte=inevitable	No ética: ateo del bien	Posmoderna: individualista	Representación del machismo	Realidad (capitalismo)/ Posibilidad (dispositivo)	La asesoría de imagen: inventando vidas
LFA	Desen/Revol	Clase media	Muerte=sacrificio	Ética del bien=Acción política	Posmoderna: individualista	Representación del machismo	Alegoría del enfrentamiento	Las cartas de Laura Bahía
EPB	Revolución	Clase media/ Precariado	Dolor=injusticia	Ética del bien=Acción política	Posthumana: colectiva	Representación del machismo y del feminismo	Posibilidad (dispositivo)	Texto no literario que construye personaje: comunicados de la Asamblea
DSP	Revolución	Precariado	Dolor=injusticia	Ética del bien=Acción política	Posmoderna: individualista	Representación del feminismo/ Crítica lenguaje sexista	Posibilidad (código)	Las canciones: referencias compartidas y comentadas como crecimiento personal
ANA	Revolución	Precariado	Muerte=sacrificio Dolor=injusticia	Acción política	Posthumana: colectiva	Representación del machismo y del feminismo	Posibilidad (dispositivo)	Las referencias culturales compartidas: la experiencia cultural como vínculo afectivo
ECN	Revolución	Precariado	Muerte=sacrificio Dolor=injusticia	Acción política	Posthumana: colectiva	Representación del feminismo/ Crítica lenguaje sexista	Posibilidad (dispositivo)	Las referencias culturales comentadas en común: el aprendizaje horizontal
QDNC	Revolución	Precariado	Dolor=injusticia	Acción política y Reflexión ética	Posthumana: colectiva		Posibilidad (mensaje)	Texto no literario que construye personaje: la solicitud de empleo y currículum

8.3.2. Evolución de las estrategias narrativas

EVOLUCIÓN EN LAS ESTRATEGIAS NARRATIVAS						
NOVELAS	METAFICCIÓN	HÉROE	GÉNERO	CRONOTOPO	INTERTEXTUALIDAD	PARATEXTO
LEM	metanovela	individual	Metanovela	Madrid. Década noventa. Sg. XX	Referencias literarias canónicas: crucial para la identidad del protagonista	Epílogo (edición conmemorativa 25 aniversario) Epígrafe en medio de la novela Dedicatoria
TC		Individual (germen de un colectivo: El Probador)	Elementos de novela epistolar y teatral	Madrid. Década noventa. Sg. XX	Referencias literarias tradicionales implícitas (el Machado apócrifo: Juan de Mairena)	Sin epígrafes Dedicatoria
LCA	Burla o ironía de lo metaficcional en el discurso	individual		Madrid. Década noventa. Sg. XX	Referencias variadas (literarias, cinéfilas) crucial para la identidad de los personajes	Prólogo Sin epígrafes Dedicatoria
LR	Narratario=personaje abstracto tradicional (el Coro)	Individual (el individuo requiere aliados o cómplices)	Elementos de novela de espías, suspense	Madrid. Transición. Sg. XX	Rechazo a una poesía que no es verdad.	Dedicatoria Epígrafe sugestivo
LFA		Individual (el individuo al servicio de una causa o trabajando por dinero)	Novela de espías + epistolar: Cartas (narradora interna) como apostillas a la narración (externa)	Madrid. Inicios del sg. XXI	Poesía, referencias cultas y populares. Crucial en el discurso de la protagonista	Epígrafe significativo Dedicatoria
EPB	Narrador abstracto (Asamblea) + diario+ falsas cartas	Individual- Colectivo (Asamblea)	Comunicados (Asamblea) + diario+ falsas cartas	Madrid. Primera década sg. XXI		Epígrafes significativos Dedicatoria
DSP		Individual (descubriendo que no se es individuo solo)	Novela de formación: Carta-diario sin respuesta	Madrid. ¿Primera década sg. XXI? Indeterminación	Canciones. Crucial para la formación de la protagonista	Epígrafe significativo Agradecimientos Dedicatoria
ANA	Narratario-narrador=personaje inventado por otro personaje (Flecha)	Colectivo (Flecha)	Thriller político (novela de espías)	Madrid. Primera década sg. XXI	Referencias variadas e iconoclastas	Epígrafe significativo Agradecimientos Dedicatoria
ECN	Narratario-narrador=autor de la historia (escribiente) que habla con su personaje	Colectivo (Comité)	Novela de espías (thriller político)	Bratislava. Sg. XXI	Referencias variadas e iconoclastas	Epígrafe significativo Agradecimientos Dedicatoria
QDNC	Narratario=personaje abstracto y real (Google)	Individual en compañía (la pareja amigo-amiga)	Solicitud laboral + currículum	Madrid. Sg. XXI	Referencias variadas e iconoclastas (predominio del ámbito científico)	Epígrafe significativo Agradecimientos Dedicatoria

8.3.3. Evolución de la intención crítica

EVOLUCIÓN EN LA INTENCIÓN CRÍTICA			
NOVELAS	DENUNCIA	ALEGATO	EJEMPLO
LEM	Individualismo= narcisismo	Conversaciones sobre la realidad (Prim y Maravillas)	Contraejemplo: la vida solipsista
TC		Las cartas de Espinar y las lecciones de Simón	Posibilidad de lo colectivo: el fracaso de El Probador como tentativa
LCA	Dinero, vida, trabajo (meritocracia)	La arenga de Carlos	Contraejemplo: la renuncia a los ideales de la izquierda
LR	Nepotismo y meritocracia	El ensayo de Irene Arce	Contraejemplo: el individuo en solitario contra el sistema (pq solo logra beneficios personales)
LFA	Capitalismo=individualismo	Las cartas de Laura Bahía	Contraejemplo: el sacrificio innecesario y desmedido
EPB	Trabajo=explotación Inacción frente al sistema	Comunicados de la Asamblea	Posibilidad de lo colectivo: los dispositivos de Spirulina
DSP		La voz y las canciones	El suicidio como arma contra el sistema
ANA	Poder financiero > Poder político	Discurso final de la vicepresidenta	Posibilidad de lo colectivo: la Flecha
ECN		La carta-autobiografía de Uno (y las historias de Álex y Carla) = los 3 documentos liberados	Posibilidad de lo colectivo: el Comité
QDNC	Meritocracia	La carta a Google	El mensaje en la botella y la amenaza latente

