

COMPROMISO POLÍTICO Y TEORÍA CRÍTICA EN LA NOVELA DE BELÉN GOPEGUI

Alex MATAS PONS
Universitat de Barcelona

Belén Gopegui insiste con frecuencia en que su obra literaria es una obra comprometida políticamente. Afirma que su voluntad es la de no contribuir de cualquier manera a la cultura del entretenimiento y confiesa que su deseo es que sus novelas cumplan con la función de mostrar cómo afrontar el poder. Esto, al menos, es lo que ha explicado en numerosas entrevistas, conferencias o en los prólogos que introducen algunas de sus novelas. Ella desearía que su obra fuera, propiamente, una práctica revolucionaria. De sus palabras se deduce que Belén Gopegui se inscribe en la tradición del arte *engagé* y ocupa, por lo tanto, un lugar muy marcado en el campo literario, reservado para los *escritores comprometidos*. Sin embargo, pienso que el mérito de su obra radica sobre todo en el modo en que evita adherirse a la estricta poética realista de la novela social y del naturalismo sensacionalista.

Es cierto que algunas de sus obras guardan pocas sorpresas y son intervenciones evidentes en inmediatos debates políticos. Son novelas que no disimulan su injerencia en los asuntos de la actualidad política y ostentan ese tono aleccionador tan habitual en las fábulas políticas. Por ejemplo, *El lado frío de la almohada* (2004) es una narración de carácter policial o detectivesco con la que se reprocha a toda una generación de

izquierdas su falta de compromiso con la revolución cubana. Otra de sus novelas, *El padre de Blancanieves* (2007), quiere ser una ilustración literaria de la ortodoxia marxista: leemos las opiniones de toda una serie de voces asamblearias –trenzadas gracias a una compleja estructura epistolar y diarística– que se saben alienadas en un mundo que parece no estar construido para ellos, a pesar de que son ellos al fin y al cabo quienes con su trabajo diario se encargan de su producción y su mantenimiento. La novela ilustra así la tesis de Marx, según la cual el proletariado no es dueño de los medios de producción con los que produce y mantiene en movimiento el mundo de la clase dominante. Pero además, esta novela también interviene en la coyuntura política cuando relaciona estas múltiples voces asamblearias con voces provenientes del movimiento antiglobalizador y ecologista: voces de una renovada izquierda cuyo objetivo sería el de apropiarse de un modo revolucionario de los medios de producción que están en manos de la clase dominante.

Sin embargo, en la novela política de Belén Gopegui hay aspectos novedosos que merecen una mayor atención y que hay que buscar en aquellas otras obras en las que el factor más relevante es el que ya anunció en *La escala de los mapas* (1992): la imposible intimidad. Su primera novela ya habla de la inexistencia de un espacio estrictamente privado, reservado para lo sentimental, y la imposibilidad de preservar una pureza y una autenticidad que no puede ser más que pretendida. Este es el tema que acaba vertebrando el conjunto de su trayectoria novelística, incluso en novelas donde es evidente también la injerencia en la actualidad política, como en *La conquista del aire* (1998) o *Lo real* (2001). En realidad lo que se quiere es indagar acerca de la identidad del sujeto histórico en las sociedades contemporáneas e investigar la posibilidad, como la autora explica, de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto.

Todo ello queda reseñado en la misma contraportada de *La conquista del aire*, cuando se presenta la novela del siguiente modo:

Carlos Macedo pide a sus dos amigos, Santiago Álvarez y Marta Timoner, dinero para sufragar la crisis de su pequeña empresa electrónica. Ellos aceptan dejárselo y, a partir de ese momento, las decisiones de sus vidas quedan a la intemperie, como si el acto de prestar y recibir dinero les hubiera dejado expuestos a la mirada de las personas próximas, maridos, novias, esposas, socios, empleados, amigos, expuestos a la mirada del narrador.

Según leemos en la contraportada, al igual que no hay conciencia inescrutable para la omnisciencia narrativa, tampoco hay conciencia inexpugnable para el interés o el

provecho. Ésta es la fábula de la novela: no hay intimidad ajena al interés. O, dicho con las palabras de la convicción política: no hay una posible bondad privada, mientras se viva en el contexto de una organización económica, social y política estructuralmente injusta. *La conquista del aire* ilustra cómo Carlos Macedo lleva a cabo un cálculo para averiguar cuánto dinero podría pedir a sus amigos. El protagonista especula acerca del dinero que habrán sido capaces de ahorrar sus amigos y qué proyectos supuestamente albergarían y cómo podrían ser estos un impedimento para conseguir el préstamo. Es decir, especula en términos económicos con la vida de sus amigos y calcula con tino la ajustada cantidad que sabe no serán capaces de negarle. Él trata de dirimir el conflicto entre sus sentimientos y sus intereses, y busca una cifra que no comprometa la supervivencia o las condiciones de vida básicas de sus amigos. Pero sabe que lo que no puede evitar de ningún modo es comprometer las expectativas de holgura o comodidad que secretamente seguro albergan sus amigos. La trama de la novela no tarda en desvelar los valores burgueses del bienestar y la comodidad. Una vez ya ha sido solicitado el préstamo leemos:

A Carlos sólo le habían dicho, Marta y él a la vez: Tranquilo, no te preocupes. Porque al menos la amistad servía para saber que Carlos no iba a estar tranquilo y porque, ahora, Carlos se había convertido en una inversión. Ahí sí había cinismo, pensaba, en la clarividencia con que Marta y él habían entendido que necesitan cuidar a Carlos, decirle que estuviera en calma, procurar impedir que le venciera la tensión y se precipitara montaña abajo, arrastrándoles a ellos. (Gopegui, 2003: 82)

Esta fábula sobre la amistad se erige abiertamente contra el principio de individualización burgués. Según la gran ficción del humanismo burgués, cada individuo es diferente a otro porque existe un vínculo entre la singularidad y la subjetividad. Es una creencia por la que se equipara la excepcionalidad a la subjetividad y se confiere sentido así a la idea de *personalidad*. La autora madrileña piensa que son los ropajes del humanismo con los que se ha vestido la idea de la *personalidad* los que finalmente han acabado por mutilar lo humano y lo han despojado por completo de su condición política. Este es el diagnóstico que subyace en esta fábula de Belén Gopegui, y es también un diagnóstico sobre la cultura moderna que la autora madrileña comparte con algunos de los grandes teóricos de la cultura de masas. Por ejemplo, Günther Anders escribe el año 1935:

La vida, al interpretarse y tratarse a sí misma en su autorrepresentación dramática como acción y discurso explícito, se autoengaña respecto a su pasividad; ahora bien, esta pasividad, el ser vívido, es el descubrimiento más terrible de la vida actual. En este sentido, también es tema de la literatura representativa actual, siempre que no tenga

un carácter expresamente revolucionario activo; en los más diversos contextos, en los más diversos vocablos. Es un tema de Joyce y de Döblin; es un tema del psicoanálisis, para el que el hombre es víctima de su infancia y compañero de su inhumano *ello*; de la filosofía de Heidegger, para la que la vida ha sido arrojada al mundo, ha quedado a merced del se impersonal; del marxismo, para el que se está atrapado por la ola de la economía que se ha convertido en inhumana; del historicismo; para el que uno es interlocutor obligado por un vocabulario no creado por él; el mundo es demasiado poderoso, como para que se pueda tomar la palabra con sentido. (Anders, 2007: 49)

Para Günther Anders el descubrimiento de esta *pasividad* es uno de los méritos del modernismo literario. Y de hecho, al mostrar su predilección por el modernismo literario estaba validando el relevo del paradigma narrativo de la novela realista por el del modernismo, que implicaba, al fin y al cabo, el conocido *fin de la novela*. Lo sorprendente es que, a pesar de que en el fondo el motivo de la fábula sobre la amistad en la novela de Belén Gopegui coincide con el argumento de Günther Anders, ella defiende la posición contraria. Para ella, este nuevo paradigma modernista no puede interpretarse de ningún modo como un revolucionario correctivo al humanismo de la novela burguesa, que era en gran medida la convicción de los críticos de la cultura de masas, sino como el verdadero responsable de la desaparición de la novela política en el siglo XX. La novela habría pasado a ocuparse de pequeñas historias de impotencia o perversión sentimental, al mismo tiempo que desatendía la existencia de estructuras sociales y políticas injustas, ya que la trama se construiría sobre la distracción de erráticos personajes ocupados en insignificantes dilemas de carácter personal. Los protagonistas del canon novelístico del siglo XX serían, siempre según la lectura de Belén Gopegui, una colección de héroes negativos que sobrecargan la narrativa “de vaivenes, indecisiones, manías, defectos y necesidades sexuales. Personajes negativos que sólo miran al suelo de lo personal mientras son zarandeados por el destino y se ocupan sólo de gestionar su pequeña mezquindad mientras sirven al régimen capitalista vigente”. (Gopegui, 2008: 37)

La valoración que hace Günther Anders es otra. En particular la valoración que hace del “zarandeado” héroe negativo que motiva sus reflexiones: Franz Biberkopf, el protagonista de la novela de Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz*, publicada en 1929. La novela muestra el vaivén de este expresidario desempleado que abandona la cárcel de Tegel y transita por las calles de la ciudad. Para Günther Anders nada hay más alejado de la subjetividad solipsista burguesa que Franz Biberkopf. Si es un héroe negativo, es porque “detrás de él no hay nada: ningún tipo de comportamiento (ni burgués, ni proletario, ni urbano, ni rural), ninguna naturaleza, ninguna religión ni

tampoco ninguna negación religiosa, ningún ambiente, ninguna familia. Es inhumano porque es tan solo hombre, en un sentido bárbaro. Es absolutamente superfluo y no puede encontrar nada porque no tiene que buscar nada.” (Anders, 2007: 42) De este modo, Franz Biberkopf ha sido desnudado por completo de los ropajes del humanismo, carece de trayectoria biográfica y contradice cualquier ficción burguesa de la personalidad individual. Con ello, Döblin consigue rescatar al personaje novelístico de las ficciones de la cultura burguesa e impedir su complicidad, en tanto que héroe, con la difusión y el consumo de los valores hegemónicos del reino burgués. Pero no basta con esta nueva modalidad heroica, sino que es necesario también acabar de un modo definitivo con la específica forma literaria de la era burguesa: la novela. Una forma literaria que exige la narración, y que impone mediante la necesaria figura del narrador el subjetivismo, pues no hay nada material que no sea transformado por la mediación del narrador, que mina necesariamente el “imperativo épico de la objetividad”.

Desde esta perspectiva, a diferencia de lo que piensa Belén Gopegui, no puede interpretarse el relevo del paradigma realista decimonónico que llevan a cabo los autores de las primeras décadas del siglo XX como un mero alejamiento de lo político. Alfred Döblin, de hecho, habla expresamente de su obra “épica” *Berlin Alexanderplatz*, y prescinde de la figura del narrador y el filtro que le es inherente, porque es precisamente este filtro el que impugna aquel “imperativo épico de la objetividad” del que hablaba también Walter Benjamin en su conocido texto sobre *El narrador*. Franz Biberkopf es en efecto un héroe negativo de errático devenir, pero el modo en que se muestra al lector su errático transitar por las calles de Berlín no es tan inocente políticamente. Se le muestra al lector sin mediación alguna, a medida que el personaje acepta toda suerte de palabras procedentes de las jergas más dispares, que dan cuenta, de un modo inconexo y caótico, del tono de su momentáneo estado. La historia carece de narrador, pues ningún hombre sería capaz de elaborar su sinsentido, y los textos que se introducen montados en la novela (anuncios, partes meteorológicos, recetas, etc.) se transforman, pues el mundo entero se traduce a lenguaje: pasan a ser textos en el texto, y ya no textos en el mundo. El orador ha desaparecido bajo las palabras, que se presentan impetuosamente y ya no necesitan que nadie las diga.

Walter Benjamin prestó atención a *Berlin Alexanderplatz*, y en una reseña titulada precisamente “La crisis de la novela”, explicó el carácter revolucionario de la opción estilística tomada por Döblin, cuando emplea el montaje como técnica constructiva:

El principio estilístico de este libro es el montaje. En este texto confluyen opúsculos pequeñoburgueses, historias escandalosas, desgracias, sensaciones del año, canciones populares, anuncios. El montaje hace explotar la «novela», la hace explotar tanto en la estructura como en el terreno estilístico, e inaugura posibilidades nuevas, muy épicas. (Benjamin, 2001: 55)

En su reseña, Walter Benjamin sugiere que esta opción estilística del montaje viene condicionada en gran medida por el peso que tuvo la prensa periódica en el Berlín de los años 20. De hecho, el año de publicación de la novela de Alfred Döblin, en 1929, los berlineses contaban al menos con 93 periódicos. Pero lo que realmente es determinante no es sólo que la prensa rigiera la cotidianidad de la capital —que estuviera presente en los almuerzos en los cafés, en las esperas en las estaciones de autobús o durante los viajes en tranvía. Ni tampoco que la industria periodística participara del ritmo frenético de la realidad urbana —con los repartidores que entregaban en sus bicicletas los ejemplares a los vociferantes vendedores que, a su vez, los entregaban a los apresurados y expectantes lectores. Lo verdaderamente determinante es la disparidad, y sobre todo el carácter sensacional de los textos, que confluyen gracias a la técnica del montaje. Los acontecimientos desgraciados y escandalosos, dramáticos y sorprendentes, se yuxtaponen sin que medie la figura del narrador y sin que se lleve a cabo una síntesis que, forzosamente, sería simplificadora desde el mismo momento que tuviera la pretensión de componerlos según un orden o jerarquía.

Estos acontecimientos, los *sucesos* o *faits divers*, se caracterizan porque quedan al margen de todas las clasificaciones. Roland Barthes, en un artículo publicado en la revista *Méditations* el año 1962, explica que el *succeso* designa el deshecho inorganizado de las noticias informes. Según el crítico francés, “su esencia es negativa, y sólo empieza a existir allí donde el mundo deja de ser nombrado, sometido a un catálogo conocido (política, economía, guerras, espectáculos, ciencias, etc.)” (Barthes, 2002: 259). Si su esencia es negativa, sólo mediante la yuxtaposición, caótica y abigarrada, puede presentarse una información excepcional que abarca tanto lo sobresaliente y monstruoso como lo anodino y lo insignificante. El *succeso* posee para Roland Barthes exactamente el mismo valor que tendrá para Michel Foucault la información contenida en la enciclopedia china que se describe en el relato de Jorge Luis Borges *El idioma analítico de John Wilkins*, con la que el pensador francés definió la noción de heterotopía en *Las palabras y las cosas* (1966): ¿dónde podría darse esta yuxtaposición imposible de categorías y especies sino en el no-lugar del lenguaje? (Foucault, 1968: 2)

En Franz Biberkopf. Su voz es la voz inmaterial que pronuncia la enumeración, la página en blanco, el no-lugar del lenguaje: el ser sin lenguaje donde convergen lo escandaloso y lo sensacional de los *sucesos* o *faits divers* de un modo incongruente y desordenado. Es esta única cualidad la que le concede el carácter ejemplar previsto para los héroes de la narración épica. Al menos, es por esta cualidad que Walter Benjamin reclama para él la condición heroica. Franz Biberkopf revela el carácter arbitrario y aleatorio de todos los órdenes, como es también arbitrario el orden alfabético de la enciclopedia china que leemos en el relato de Borges. Al igual que la serie alfabética, todos los órdenes ilusorios dependen del lugar privilegiado desde el que una mirada dispone y compone la realidad, pero que también descarta y excluye lo incongruente. Franz Biberkopf, en cambio, es el lugar donde se dan cita todas las incongruencias que los periodistas han convertido en acontecimientos sensacionales, porque lo que define a estos *sucesos* es precisamente su inmanencia, “el hecho de que no remita formalmente a nada fuera de sí mismo” (Barthes, 2002: 260). El periodista ofrece al lector una información sorprendente porque llama la atención sobre el halo misterioso que rodea a un suceso que tampoco puede resumirse en la mera coincidencia, pues el sorprendido lector parece demandar un sentido que permanece velado para él. Al definirse el *succeso* estructuralmente, según Roland Barthes, por estar entre la causalidad aleatoria y la coincidencia ordenada, nos habla acerca de la existencia no en un mundo del *sentido*, sino en un mundo de la *significación* (Barthes, 2002: 271).

El *succeso* o *fait divers* es un producto de la cultura de masas y habla acerca de este mundo contemporáneo que se mueve, de un modo ambiguo, entre lo racional y lo irracional, y cuyo orden formal es aquel en que el sentido es planteado y luego decepcionado. En este contexto, es justa la disolución del orden formal de la novela y el *sentido* que éste procuraba. Es legítimo optar por un nuevo arte narrativo capaz de mostrar o presentar una vida ejemplar desprovista de la subjetividad burguesa. Porque esta subjetividad es precisamente uno de los instrumentos por los que se ha secuestrado una experiencia cada vez más atrofiada por culpa de los incontables *shocks* de la vida urbana y por la desaparición del trabajo artesanal, que fue sustituido por la repetición monótona y no acumulativa de la producción en serie. Según explica Walter Benjamin en *El narrador*, también la novela burguesa es responsable de este secuestro del que ha sido víctima la experiencia, y el efecto de los *shocks* traumáticos y la ininteligibilidad de la maquinaria bélica en la Primera Guerra Mundial son los indicios más evidentes de su irrevocable destrucción. Por todo ello, el arte de narrar habría llegado a su fin:

El arte de narrar se aproxima a su fin, porque el lado épico de la verdad, la sabiduría, se extingue. Pero éste es un proceso que viene de muy atrás. (...)

Lo que separa a la novela de la narración (y de lo épico en sentido estricto) es su dependencia esencial del libro. La propagación de la novela sólo se hace posible con la invención de la imprenta. Lo oral transmisible, patrimonio de la épica, es de otra índole que aquello que constituye el haber de una novela(...) El que no provenga de la tradición oral destaca a la novela frente al narrar. El narrador toma lo que narra de la experiencia; de la suya propia o la referida, y la convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en soledad, que ya no puede expresarse de manera ejemplar. (Benjamin, 2008: 65)

Lo que sorprende de todo esto es que son precisamente estos argumentos los que sirven a Belén Gopegui para llegar a conclusiones opuestas. Si el argumento de Walter Benjamin implica la demanda de un nuevo arte épico, que es lo que en definitiva trató de satisfacer el modernismo literario cuando se distanció del modelo de narración decimonónico, para Belén Gopegui se hace más necesario que nunca el arte de una novela política capaz de hablar de quiénes son los responsables de que esta *experiencia* haya sido sustraída. Ella no admite la impugnación de la forma novelística llevada a cabo por el modernismo literario porque a ésta la sobrevivió una literatura psicológica y biográfica, que no es más que el resultado de la disolución de la forma narrativa llevada a cabo por creadores y críticos a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Un resultado inmerecido, porque la novela, psicológica y biográfica, ha acabado por convertirse en un socorrido refugio para aquellos artistas y consumidores que tratan de sobreponerse a la crisis de la representación que en la literatura ya había prefigurado Flaubert, antes de que Döblin, o Musil o Kafka la culminasen; del mismo modo que en la lírica la prefiguró Baudelaire, y luego Valéry o Mallarmé, antes de que el montaje literario de Apollinaire también la culminase; o incluso en las artes plásticas, que ya fue prefigurada por Manet, y luego Cézanne, antes de que Picasso la culminase con la técnica del collage.

La opción crítica de Belén Gopegui es de esa clase de opiniones que se escuchaban y leían cuando en la década de los años 30 del siglo pasado la ortodoxia marxista abordó el problema de qué hacer o qué función reservar para el arte burgués en una sociedad comunista. En aquel entonces los críticos del Partido celebraban aquellas novelas que eludían el individualismo *burgués* y presentaban a una *clase* como personaje principal. Se convirtió al personaje novelístico en un simple indicio del conflicto de clases, de la sociedad de clases que lo atenazaba. Este es el modo por el que una determinada crítica

marxista abogó por un realismo socialista que en realidad no dista mucho del realismo burgués, aunque fuera transformado en socialista. Por supuesto, las mejores novelas del siglo XX difícilmente satisfacen el criterio de la ortodoxia crítica del marxismo y las obras más representativas del llamado realismo socialista no son las obras más sobresalientes del siglo XX. Por momentos, Belén Gopegui parece estar todavía inmersa en la retórica de aquellos debates y parece depender aún de los criterios de entonces. Por eso leemos en *Un pistoletazo en medio de un concierto* cómo la escritora lamenta la ausencia de novela política en el siglo XX.

Esta afirmación acerca de la ausencia de novela política en el siglo XX sería discutible para aquella crítica que, como se ha visto, sí reconoció un elemental fundamento revolucionario en la poética modernista. No sólo Günther Anders y Walter Benjamin, sino también Th. W. Adorno, cuya definición de la responsabilidad o la misión del realismo literario seguro que Belén Gopegui compartiría: "si la novela quiere seguir siendo fiel a su herencia realista y decir cómo son realmente las cosas, debe renunciar a un realismo que al reproducir la fachada no hace sino ponerse al servicio de lo que de engañoso tiene ésta" (Adorno, 2003: 44). Si esta definición de realismo literario puede llegar a ser una definición compartida por la escritora es porque las opciones de la novela política no se limitan a la disyuntiva que obliga a tomar partido entre los hercúleos esfuerzos formales de la revolucionaria novela modernista o los previsibles modelos narrativos del revolucionario realismo socialista. Pero que sea una definición que probablemente compartiría Belén Gopegui con Adorno no es algo que pueda deducirse fácilmente de los textos críticos de la escritora madrileña, sino que se deduce tras observar los aciertos poéticos de sus novelas. En gran medida, el mérito de algunas de sus mejores novelas reside en que se pueden leer como fábulas o parábolas con que ilustrar el cometido de la teoría crítica, cuando ésta analiza la cultura del entretenimiento en la sociedad de masas contemporánea: desvelar las máscaras —y el humanismo no es otra cosa, para la escritora madrileña— bajo las cuales la sociedad toma la precaución de ocultar sus engranajes funcionales. Y una vez la identidad de la experiencia ya se ha desintegrado, lo que hace la novela psicológica de mayor rédito comercial es precisamente convertir el ideal íntimo, en tanto que autónomo y desinteresado, en el lubricante necesario para el funcionamiento de la maquinaria de la alienación, o de la auto-alienación. El lubricante necesario para ocultar el necesario interés de nuestras motivaciones.

En su novela *Lo real* es donde se aprecia mejor esto que se argumenta. Se aprecia el esfuerzo de Belén Gopegui por ser fiel a la herencia realista, pero también se aprecia

la precaución que pone en evitar que su novela no restituya, cuando restablece el compromiso de la voz narrativa (eso sí, siempre alterada por las interrupciones de un coro trágico de “asalariados de renta media reticentes” y por la continua glosa que éste lleva a cabo de los hechos narrados), el binarismo característico de la novela popular por la que el bien se opone al mal, ni tampoco restituya el romanticismo individualizante del que depende la identidad burguesa.

Este es el sentido de la historia de Edmundo Gómez Risco, el protagonista de la novela *Lo real*. Edmundo es, en el siglo XXI, un nuevo Edmundo Dantés, el Conde de Montecristo: no es un ex presidiario, pero sí es hijo de un preso encarcelado por culpa de las intrigas opusdeísticas de la España franquista. Edmundo Dantés es, como es sabido, el protagonista de una de las grandes novelas populares del siglo XIX, y al igual que Jean Valjen, el héroe de *Los miserables* de Victor Hugo, consigue tras su encarcelamiento reaparecer en sociedad bajo la falsa máscara de respetabilidad. No es irrelevante esta inquietud acerca del modo en que los criminales reincidentes podían sin dificultad confundirse y mezclarse con el resto de los miembros de la sociedad burguesa. Aquellas marcas duraderas que eran grabadas en el cuerpo de un criminal y lo señalaban de forma duradera desaparecen, y emerge el temor ante el irreconocible criminal reincidente. Y es la lucha de clases o la aparición de las formas de producción típicamente capitalistas las que explican derivas de disimulo como las que ilustra Edmundo Dantés, porque esta conducta sólo se explica en el contexto de unos tiempos históricos en los que estalla la represión política sobre el movimiento obrero, la criminalidad se organiza mediante el asociacionismo internacional y las nuevas legislaciones ligadas al concepto burgués de propiedad multiplican el número de crímenes penados. Precisamente, y como respuesta a este temor que tan bien dramatizan las novelas populares de la época, las administraciones adoptan el método de la huella dactilar para identificar a los criminales condenados y evitar así la reincidencia, pero con este medio de identificación esta misma administración también imprime una huella biológica distintiva en cada individuo que, al mismo tiempo que permite su reconocimiento, amplía también la noción que tiene de la individualidad el conjunto de la sociedad (Ginzburg, 2008: 215). Esta extensión de la individualidad que se produce a través de la relación del individuo con el Estado y con sus órganos policiales y burocráticos se produce en paralelo a la extensión de la individualidad que procura la arquitectura penal de la época, en la forma en que el panóptico vincula intimidad y moralidad cuando obliga al condenado a someterse a una continua vigilancia sobre él mismo ante el temor de estar siendo permanente observado.

No es extraño entonces que sea el romanticismo el rasgo que heroicos criminales como Valjean o Dantés compartan y que sea el elemento que defina el submundo criminal de la novela burguesa de entretenimiento. En la novela popular decimonónica, según explica Günther Anders, el submundo criminal es el mundo antitético, donde no existen las diferencias que separan al burgués del criminal:

También en éste cada uno pretende ser él mismo, tener su derecho, sus asuntos, sus secretos profesionales, sus relaciones, su lujo, su ocio; y eso a costa de los demás (...) El delincuente no es un enemigo de la sociedad burguesa: ésta es, más bien, su medio; y en ella trata de llevar al extremo lo que imagina. Su ideal —como el de la clase media— es la autoglorificación del burgués (Anders, 2007: 46)

Uno de los logros de la novela de Belén Gopegui se debe al modo en que el singular espíritu vengativo de Edmundo Gómez Risco no tiene nada que ver con el romanticismo de la venganza y la subversión de Edmundo Dantés, ni el de las novelas populares decimonónicas en general. El protagonista de *Lo real*, que ya no es un ex presidiario como el protagonista de las novelas populares decimonónicas producidas por la sociedad de clases sino el hijo de un ex presidiario, afirma:

El romanticismo nos catapulta, nos lleva más allá de lo que somos a un lugar primigenio en donde, sin embargo, nunca estuvo nadie aun cuando muchos soñaran que estuvieron, lo sintieron. Yo quise sancionar mi rebelión con un acto no romántico, porque es aquí donde sucede la vida: no estamos más allá de lo que ocurre, nuestro espíritu no despega sino que forma parte (Gopegui, 2001: 281)

Paradójicamente, las coincidencias entre Edmundo Gómez Risco y Edmundo Dantés, aunque quieren ser evidentes, son mucho menos significativas que las coincidencias entre Edmundo Gómez Risco y Franz Biberkopf, el héroe épico de la novela de Alfred Döblin. El hecho es que Edmundo Gómez Risco opta por la negatividad que consiste en su propia autodisolución porque cualquier intervención afirmativa significaría la confirmación del principio de la personalidad que rige el orden burgués. Edmundo se diluye para ser sólo máscara en un mundo donde todas las relaciones personales ya se han reificado. Así, ante una oferta de trabajo como la siguiente, Edmundo no muestra ningún escrúpulo al aceptar:

¿Te parece o podría llegar a parecerte mal trabajar para ayudar a imponer un producto que es igual o peor que otro, para manipular las necesidades de la gente, la percepción social de la realidad? (Gopegui, 2001: 46)

Descreído de la personalidad, adopta como todo estadista una máscara, pero en su caso se convierte en la máscara. Edmundo es la máscara: ya no caerá en la tentación

de pensar, como dice él, “que la cara es lo real y la máscara tan solo un complemento voluntario” (Gopegui, 2001: 241). El personaje ilustra la vía por la que suprimir la distancia —un estar al margen contemplativo— y consigue así vulnerar la coherencia de la apariencia y expresar lo que se esconde debajo: la negatividad de lo positivo. Al igual que Adorno habla de la epopeya negativa acerca de la obra modernista de Kafka o Proust, Edmundo se liquida a sí mismo para coincidir con aquella situación previa al individualismo y la ficción subjetivista, sin preocuparse por si la tendencia histórica apunta a la recaída bárbara o la realización de la humanidad. Como también la obra en crisis del siglo XX estaba por encima de la alternativa entre lo tendencioso banal y el entretenimiento banal. A Edmundo le preocupa poco lo uno o lo otro, aunque sí preocupe, según se lee en sus textos críticos, a Belén Gopegui.

Si hay una tradición de novela política del siglo XX, y tanto *La conquista del aire* como *Lo real* se inscriben con éxito en ella. En los años treinta y cuarenta del siglo pasado, desde las páginas de revistas como *The Partisan Review* o *The New York Review of Books*, ya se respondió según los criterios de una crítica políticamente comprometida, como quiere Belén Gopegui, al dominio de la ficción modernista. Para hacer frente a este dominio, sin embargo, se descartaron los argumentos de la ortodoxia marxista y se desobedecieron, por lo tanto, las directrices del Partido. Desde estas revistas se abogó por una novela política que no necesariamente hiciera de la sociedad de clases el objeto de la representación. Quien mejor lo explicó fue Lionell Trilling, cuando habló de “realismo moral” para referirse a esta existente tradición de novela política que sí se mantiene fiel al *realismo* de un género tan poco preceptivo como la novela al indagar acerca de las diferencias que se dan entre la apariencia y la realidad. Esta indagación, sin embargo, ya no atañe tanto a una sociedad que se definió por el conflicto de clases, ni tampoco su análisis debe observar la clase como un hecho social. Aquella era la sociedad que correspondía a Edmundo Dantés. Ahora, en cambio, es la observación, nada trivial, de las costumbres la que compete al “realismo moral” y es la indagación acerca de cómo son las costumbres las que desvelan que el dinero es algo ya definitivamente inseparable de lo íntimo. No es extraño que Lionell Trilling reivindicase una novela como *El Gran Gatsby*, de Scott Fitzgerald, y la definiera precisamente por su compromiso político. Si el paralelismo entre Edmundo Gómez Risco y Franz Biberkopf no era evidente por culpa de las diferencias formales entre una y otra novela, el de Edmundo Gómez Risco y *Gatsby* sí es evidente. *Gatsby* es también una máscara. Sólo máscara, pues sus únicas cualidades son aquellas cualidades que otros proyectan en él, cualidades ajenas que le son atribuidas.

Gatsby ni tan siquiera pertenece a una clase social, en el sentido en que ésta remite siempre a un dominio, una función o habilidad, una profesión incluso. *Gatsby* refiere al esnobismo del estatus que se goza cuando ya no hay ningún hecho social, ni tan siquiera el del orgullo de clase o profesión, que haga comprensible dicha pretensión de relevancia o reconocimiento. El éxito o las promesas de éxito que envuelven a *Gatsby* hablan del papel determinante que ejercen las costumbres y las asunciones culturales en la conformación de la individualidad tal y como ésta se da todavía hoy en las sociedades contemporáneas. Y la costumbre o el ruido de fondo de nuestra cultura es la que conforman una multitud de voces, que corresponden a la mayoría, cuando se refieren una y otra vez de forma consciente a cuáles son sus motivos y cuáles sus intenciones. Y a nadie se le escapa que en este coro de voces, las que aluden a los irreflexivos valores de la emoción y el sentimiento son las más prestigiosas y las que conllevan mayor distinción. La novela política, desde Scott Fitzgerald hasta las mejores obras de Belén Gopegui, ya no propone unos héroes que encarnan los intereses o los padecimientos de una clase social, sino héroes convertidos en máscara. Héroes que camaleónicamente se confunden entre los demás, que no desafían ni retan el orden establecido, ni respetan aquella necesaria distancia contemplativa que les haría ajenos o extraños a aquello que se verían tentados de enjuiciar.

Esta novela política es la que puede hablar todavía hoy con eficacia acerca del modo en que tras la asunción inconsciente de los valores hegemónicos de la cultura burguesa se esconde en realidad el *amor propio*. La que puede hablar de que los omnipresentes valores del individualismo burgués esconden también una realidad cuyo funcionamiento se explica por el amor propio de sus agentes, aunque se vista del desinterés o presuma de una intimidad inexpugnable. Es su interés el que hace que el engranaje no se detenga.

Referencias bibliográficas

- ADORNO, Th. W. (2003): «La posición del narrador en la novela contemporánea» en *Notas sobre literatura contemporánea*. Madrid, Akal, pp. 42-48.
- ANDERS, Günther (2007): *Hombre sin mundo. Escritos sobre arte y literatura*. Valencia, Pre-Textos.
- BARTHES, Roland (2002): «Estructura del suceso» en *Ensayos críticos*. Barcelona, Seix Barral, pp. 259-272.
- BENJAMIN, Walter (2001): «Crisi de la novel·la: sobre *Berlin Alexanderplatz* de Döblin» en *Assaigs de literatura contemporània*. Barcelona, Columna, pp. 53-60.
- (2008): *El narrador*. Santiago de Chile, Metales Pesados.

- FOUCAULT, Michel (1968): *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GINZBURG, Carlo (2008): «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales» en *Mitos, emblemas, indicios e historia*. Barcelona, Gedisa, pp. 185-239.
- GOPEGUI, BELÉN (1993): *La escala de los mapas*. Barcelona, Anagrama.
- (2001): *Lo real*. Barcelona, Anagrama.
- (2003): *La conquista del aire*. Barcelona, Anagrama.
- (2004): *El lado frío de la almohada*. Barcelona, Anagrama.
- (2007): *El padre de Blancanieves*. Barcelona, Anagrama.
- (2008): *Un pistoletazo en medio de un concierto. Acerca de escribir de política en una novela*. Madrid, Editorial Complutense.
- (2012): «Lenguaje y poder. El agente doble de nuestro descontento». Madrid. *Revista Minerva*, 20, pp. 27-33.
- TRILLING, Lionel (1968): «Los modales, las costumbres y la novela» en *Más allá de la cultura y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, pp. 243-263.
- (1968): «Arte y fortuna» en *Más allá de la cultura y otros ensayos*. Barcelona, Lumen, pp. 265-296.

JAVIER MARÍAS: UNA LITERATURA CON MÁS DE UNA LENGUA

Cristina de PERETTI
UNED

Javier Marías nace en Madrid el 20 de septiembre de 1951. Por consiguiente, puede decirse, según los «manuales» de historia de la literatura española consultados, que pertenece a lo que suele denominarse la «generación del 68», esto es, la generación de escritores, nacidos entre 1937 y 1951, que inician su carrera literaria hacia finales de los años 60 y principios de los 70, una generación dentro de la cual normalmente se incluye también a autores de la transición, coetáneos a los de la generación del 68, pero que surgen algunos años más tarde, en la segunda mitad de los 70, esto es, tras la muerte de Franco. Sin embargo, cuando Marías habla de esta generación de escritores a la que él pertenece se refiere a ella como la así «llamada por el momento —Marías escribe esto en 1984— generación de los novísimos o del 70», no sin dejar de añadir: «en el 68, francamente, yo aún estaba en el colegio» (Marías, 1984: 57).

Sin duda, una de las características más importantes de esta generación es su afán por ponerse al día, por conocer cosas nuevas, distintas, menos convencionales, su afán por abrirse al exterior, a otras tradiciones literarias, por incorporar nuevas técnicas y procedimientos literarios y por participar así en una tendencia internacional. Todo ello unido —y también, sin duda, debido— a que, en su gran mayoría, la generación del 68