



La dificultad de afirmar un antagonismo victorioso.

Entrevista a Belén Gopegui

Jaume Peris Blanes

UNIVERSITAT DE VALÈNCIA · Jaume.Peris@uv.es

La propuesta narrativa de Belén Gopegui supone un pulso a las ideologías literarias dominantes a través de una preocupación fundamental: hacer del relato un espacio de indagación política consciente. Su obra nace, como ella misma ha señalado, del rechazo a una concepción de la literatura que, más que hacer visible lo invisible (según la definición que Paul Klee hizo del arte), torna invisible lo visible: la explotación, por ejemplo, la relación entre las emociones y las formaciones sociales, el vínculo entre los trayectos personales de vida y las condiciones sociales en los que toman cuerpo...

Frente a esa literatura que naturaliza el orden social existente, la obra de Gopegui se propuso desde el principio como la búsqueda de un lenguaje capaz de sustraerse a los mandatos culturales de las élites: “o nos organizamos para intentar elegir, siquiera en parte, quién nos escribe, o, si nos limitamos a escribir, continuará escribiendo por nosotras y nosotros la clase dominante”, señala en esta entrevista. Por ello, desde el principio su literatura se basó en un trabajo de exploración crítica y creativa de las formas de narrar que constituía, al mismo tiempo, una exploración de la producción posible de sentido sobre la sociedad en la que vivimos.

En 1993, Gopegui publicó su primera novela, *La escala de los mapas*, a la que siguió *Tocarnos la cara* (1995). En 1998 publicó *La conquista del aire*, abriendo una línea de exploración literaria que continuaría en *Lo real* (2001) y *El padre de Blancanieves* (2007), en torno a la relación entre las dinámicas del capitalismo y la construcción de los afectos y las relaciones personales. En 2004 publicó *El lado frío de la almohada*, con la problemática cubana como elemento de reflexión. Sus últimas novelas han abierto nuevas líneas de indagación: *Deseo de ser punk* (2009) se centra en el universo de la adolescencia y la música rock y *Acceso no autorizado* (2011) en la política parlamentaria y sus límites. Ha escrito también guiones de películas, ensayos y novelas juveniles.

DOI: 10.7203/KAM.2. 3171

Diagnóstico sobre la novela y la cultura contemporánea

KAMCHATKA: Etienne Balibar y Pierre Macherey describieron ya hace cuarenta años el primer mandamiento de la ideología literaria dominante: “Hablaré de todas las formas de lucha de clases salvo de aquella que me determina inmediatamente”. ¿Crees que ese mandato sigue presente en la cultura española contemporánea? Si fuera así ¿de qué modo crees que se manifiesta en las tendencias narrativas actuales?

BELÉN GOPEGUI: Diría que es más amplio. En general, a una novela se le pide, para ser considerada literaria, que los conflictos se centren en los individuos, no importa si trata del franquismo, una dictadura latinoamericana o la guerra civil. Al final las luchas serán entre personas moralmente buenas y personas moralmente malas. Se procurará que sean los individuos con capacidad organizativa dentro de colectivos revolucionarios quienes incurran en la peor de las maldades, y que sean los individuos solitarios incluso dentro de grandes organizaciones capitalistas, quienes de algún modo se salven. La narración de la lucha de clases como lo que es, lucha entre clases, y no lucha de personas marginales contra las no marginales, individuos poderosos contra solitarios, etcétera, sigue estando excluida de la llamada gran literatura.

KAMCHATKA: *La conquista del aire* se abría con un prólogo en el que describías un problema de fondo en la concepción de la novela contemporánea, que gracias al prestigio de la ambigüedad y la emocionalidad literaria habría abdicado de la posibilidad de subrayar su sentido: “La novela que no nombre el significado, que no ilumine el sentido, la novela que solo quiera ser emoción y no ser emoción que se sabe a sí misma, terminará por confundirse con cualquier otro medio de entretenimiento”. Se trataba, sin duda, de una afirmación a contracorriente de la ideología literaria dominante. Quince años después, ¿crees que sigue vigente ese problema? ¿Plantearías la cuestión en los mismos términos?

BELÉN GOPEGUI: Hoy quizá lo plantease con otras palabras: o nos organizamos para intentar elegir, siquiera en parte, quién nos escribe, o, si nos limitamos a escribir, continuará escribiendo por nosotras y nosotros la clase dominante.

KAMCHATKA: En diferentes artículos y entrevistas has señalado la función naturalizadora que la literatura generalmente desempeña con respecto a las relaciones de dominación y explotación económica. ¿De qué modo puede pensarse, en la situación actual, una práctica cultural realmente antagonista? ¿Qué tipo de literatura y de novela podrían participar en ella?

BELÉN GOPEGUI: En este momento más que una práctica cultural antagonista creo que es necesaria una práctica política. La crisis ha quitado alguna veladura, quedan otras

pero no me parece que hoy la prioridad esté en mostrar lo que está a la vista ni tampoco lo escondido, sino en mostrar que la revolución no ha de ser necesariamente un caos oscuro, y eso puede contarse, sí —y es bien difícil—, a través de prácticas culturales, pero creo más urgente contarlos con actos.

Sobre la concepción de la escritura de Belén Gopegui

KAMCHATKA: En tus novelas hay una preocupación muy consciente por explorar la relación entre la forma narrativa, el sentido ideológico de la representación y los efectos políticos del texto literario. ¿Cómo te planteas esa relación al escribir?

BELÉN GOPEGUI: “La separación de aspecto y producto, de forma y técnica, de diseño y construcción, es, naturalmente, sólo el retrato de una profunda crisis de nuestra civilización, es decir, de la separación de capital y trabajo. No son los que producen quienes determinan el propósito y el aspecto de un producto, sino quienes ganan con él” ha escrito Otl Aicher en “Diseño y filosofía”. Lo que él aplica a forma y técnica, lo que él describe como un concepto burgués de la cultura según el cual el mundo se divide en materia y espíritu, sirve también para la división entre forma y contenido. Lo que me planteo es, cuando menos, dejar constancia de la tensión entre los sentidos que se nos imponen, los efectos no buscados y aquellos otros que convierten un deseo cualquiera de vociferar, de huir, en estrategia de batalla.

KAMCHATKA: En algunas de tus novelas cobran gran importancia estrategias discursivas muy poco comunes que producen una desnaturalización del código novelesco y un fuerte extrañamiento en el lector. Me refiero al coro de *Lo real* o la voz de la asamblea en *El padre de Blancanieves*... ¿Qué función das a estos elementos narrativos?

BELÉN GOPEGUI: Contar lo que creo no puede ser contado de otro modo. Y recordar a quien lee que una historia nunca es neutral, que hay cruces de intereses dentro del relato y también en la relación que el relato establece con lo que está fuera.

KAMCHATKA: Algunas de tus novelas, como *La conquista del aire* y, sobre todo, *El padre de Blancanieves*, se estructuran sobre un conflicto de voces que, de alguna forma, trasladan al ámbito narrativo visiones en conflicto del mundo social. En ellas, no solo se escenifican divergencias ideológicas sino también la existencia de lenguajes diferentes, a veces excluyentes, desde los que se representa y construye la realidad. ¿Cómo te planteas, al elaborar las novelas, ese trabajo con lenguajes y posiciones ideológicas en conflicto?

BELÉN GOPEGUI: No me interesan las novelas ni los diálogos frontón, allí donde un personaje habla —o un relato se produce— y su interlocutor no es más que el frontón que le

devuelve la pelota para permitirle decir lo que desee –o, en el caso de un relato, novelas donde se escamotean las consecuencias de los hechos narrados–. A la inversa del refrán ‘no victim, no crime’, trato de hacer visible que no hay sombras, sino cuerpos y cuando los atraviesas como si no existieran, o cuando ganas una discusión porque has eludido el argumento del contrario, hay víctima y hay crimen.

KAMCHATKA: A los lectores de tus novelas nos sorprende, a veces, la riqueza de matices y complejidad de tus personajes. En algún momento has ligado su descripción psicológica con un trabajo de indagación ideológica, en el que sea visible la divergencia entre ‘lo que se piensa y se dice y los que se hace y se es’. ¿Podrías explicar el modo en que abordas, desde ahí, la particularidad de tus personajes?

BELÉN GOPEGUI: En realidad, uno de los sentidos de la narración es precisamente ése. En una narración no existe la caída en sí sino la caída de una piedra, de una gota de lluvia, de un juez. En una narración el personaje habla desde algún sitio, a un destinatario determinado, con un propósito. Y a diferencia de lo que a menudo se intenta en la vida, en una narración lo que se hace no puede separarse de lo que se es. No podemos saber lo que es Ana Karenina cuando silba una canción por la mañana, porque en la novela Ana no silba. Podemos conjeturar. Pero Ana Karenina está hecha sólo de la exacta combinación entre lo que piensa, dice, hace y es en la novela. Entiendo que contar esto, contarlo bien, es imposible sin contar las contradicciones entre el personaje y sus relaciones, y sin mostrar, decía Brecht, las condiciones bajo las que aquellas relaciones se desarrollan.

KAMCHATKA: En algunas de tus novelas aparece un narrador que explícitamente desea saber algo, o plantea un dilema y trata de abordarlo. En *La conquista del aire*, se trata del modo en que el dinero anida en la conciencia moral del sujeto. En *El padre de Blancanieves*, de la responsabilidad de nuestras acciones y omisiones en un mundo en el que los discursos dominantes fragmentan y acotan la responsabilidad al ámbito de lo privado. ¿Cómo das el paso desde esos dilemas teóricamente enunciables a la construcción de narraciones y personajes en los que toman cuerpo esos problemas? ¿Cómo ves la relación entre la problemática abstracta y las situaciones concretas del relato?

BELÉN GOPEGUI: Narrar exige una acción, lo que es muy distinto, claro, de lo que se entiende por una película o una novela de acción. No hacen falta fuegos artificiales, pero sí contar que algo se hizo, o que algo no pudo ser hecho porque otra acción más fuerte irrumpió en su lugar. En el momento en que una acción –y no una ocurrencia o un deseo– empieza a desarrollarse en el texto, comienza también la necesidad de clarificar conexiones, definir dependencias, ordenar pesos, ver y fijar analogías, todo este proceso a veces puede ser desalentador, a veces causa desasosiego; al mismo tiempo, es lo mejor de escribir.

KAMCHATKA: En *Deseo de ser punk* sitúas en el centro del relato la capacidad de cierto rock de capturar la rabia social y de ofrecer un espacio de reconocimiento casi físico para una actitud de rebeldía. ¿En qué medida la literatura podría llegar a convertirse en algo similar? ¿Es pensable un equivalente literario de las guitarras de AC/DC?

BELÉN GOPEGUI: Hay novelas, escenas, imágenes verbales que resuenan dentro y nos dan potencia, no con el mismo valor de las guitarras eléctricas pero sí con alguno semejante; en ese sentido, diría que es posible.

KAMCHATKA: En *Acceso no autorizado* llevas la relación del universo ficcional con el mundo extraliterario un punto más allá, proponiendo al lector una ficción en torno a la derrota política de una vicepresidenta del gobierno socialista que, sin duda, comparte numerosos rasgos y vicisitudes con María Teresa Fernández de la Vega. Aparte de la disección de los mecanismos del poder político, ¿qué territorios te interesaba explorar a través de esa sorprendente tensión de la verosimilitud narrativa?

BELÉN GOPEGUI: Quería sacar la política de su aparente invulnerabilidad con respecto a la ficción. Por otro lado, las novelas son en el tiempo, a medida que pasen los años, muchos lectores y lectoras de esa historia ni siquiera sabrán qué modelo tomé, pero sí sabrán que esa novela trabaja con los materiales de que está hecha la política en este país y en el momento narrado. Sabrán, espero, que una ficción puede ser más real que tantos libros de memorias como hoy estamos viendo aparecer, libros en los que determinados personajes de la política describen hechos sin narrar realmente qué los movía, no sólo qué pensamientos, también qué límites, qué presiones, qué miedos, qué relaciones y qué posición en la lucha de clases.

KAMCHATKA: La evolución de tus novelas hace pensar en una continua exploración de los modos de narrar, que te hace afrontar problemas de apariencia técnica pero que, en realidad, suponen verdaderos límites de lo enunciable en la cultura contemporánea. ¿Qué aspectos técnicos o de arquitectura narrativa te interesa explorar en la actualidad?

BELÉN GOPEGUI: Procuero, como decía, no separar los aspectos técnicos, procuro llegar a la técnica a través de lo que quiero contar y no a la inversa. En este momento me sigue inquietando la dificultad de afirmar, ya sea en la narración o en los hechos de la vida en común, un antagonismo victorioso.

KAMCHATKA: En tus textos para lectores infantiles o juveniles has dado una vuelta de tuerca más a tu forma de narrar. Frente a las tendencias mayoritarias en la literatura

infantil, la trama narrativa de *El balonazo* es un espacio de progresiva visibilización de las relaciones sociales, que interpela a su lector como el ciudadano crítico que puede llegar a ser, pero desde dentro de los horizontes del universo de un niño. ¿Cómo te planteas este tipo de intervención cultural? Editorialmente, la literatura ‘adulta’ y la literatura ‘juvenil’ o ‘infantil’ constituyen espacios totalmente diferenciados. ¿Cómo te planteas la diferencia a la hora construir estos textos?

BELÉN GOPEGUI: Creo que es un tópico errado eso de que sólo hay buena o mala literatura. Hay géneros, hay destinatarios. Enid Blyton o Salgari pertenecen sobre todo a una edad, millones de lectores y lectoras los leyeron a una edad y no volverán sobre esos libros cuando la dejen atrás. Distinto es si hablamos de los quince o dieciséis años, a partir de ahí ya creo posible no diferenciar por edades, pero antes seguramente es útil. Intento reconocer las capacidades que aún no han podido ser completamente desplegadas, lo cual no significa desdeñarlas, tratarlas con paternalismo, sino, por el contrario, verificar esa potencia y dirigirse a ella dándole alimento, en vez de como a menudo sucede, simples recetas endulzadas hasta producir sueño para que nada se mueva.

Sobre sus novelas y la izquierda actual

KAMCHATKA: En tu participación en el volumen colectivo *Cultura CT* señalabas la estrecha conexión entre las poéticas narrativas de los años 80 y la consolidación de un poder político, económico y cultural que había venido para quedarse. ¿De qué manera esa lógica cultural de la CT sigue determinando, o no, los límites de lo visible en la cultura actual?

BELÉN GOPEGUI: Los determina más de lo que quisiéramos, porque aunque en algunos sectores sociales se ha producido una deslegitimación que hace años resultaba casi inimaginable, las grandes mayorías siguen en manos de la CT, los grandes medios de comunicación, las grandes decisiones y sobre todo, la nómina. La ideología se impone con más fuerza a través de la posibilidad de conceder o negar un trabajo, que a través de un cuento, el acto de conducir un coche es más ideológico que el de leer un poema, etcétera.

KAMCHATKA: En *El padre de Blancanieves* imaginaste y diste forma narrativa a un movimiento asociativo complejo que, de algún modo, prefiguraba el estallido social de los últimos tiempos y, especialmente, alguna de las características esenciales de lo que conocemos como el 15M. Más allá de la capacidad para captar algunas de las dinámicas y fuerzas sociales que entonces no eran tan evidentes ¿podrías reflexionar sobre la relación posible entre la creación literaria y los movimientos sociales?

BELÉN GOPEGUI: Cada generación, decía Williams, responde a su modo al mundo que hereda, hace suyas muchas continuidades, pero en cierto modo siente toda su vida de diferente forma y moldea su respuesta creativa en una nueva estructura de sentimiento. Esto es también válido, creo, para los movimientos sociales, aunque además hay que incluir a qué se está respondiendo, a menudo contra qué, contra qué presión, en defensa de qué necesidad. La literatura forma parte de cada nueva estructura de sentimiento, sólo que a veces la presión es tan fuerte que la literatura se pliega. Cómo no plegarse, esa es a mi entender la pregunta que determina la relación, no cómo no plegarse al movimiento social sino, precisamente, cómo no plegarse a la presión que pone límites al movimiento.