



LUNDS
UNIVERSITET

Centro de Lenguas y Literaturas

Tutores: Inger Enkvist & Christian Claesson

Literatura que ilumina en tiempos oscuros

Redes de relaciones como resistencia colectiva en *El padre de Blancanieves* de Belén Gopegui

Tesina de maestría (15 puntos)

Primavera 2013

Katja Jansson

Resumen:

Lo individual y lo colectivo son dos conceptos continuamente explorados en la obra de la escritora española Belén Gopegui. La presente tesina parte de la observación de que la relación entre los dos es tratada como un entrelazamiento. Se mira el papel que tiene en el proyecto político-literario de Gopegui, donde lo colectivo se presenta como una condición para los cambios a los cuales aspira el proyecto. Se estudia la obra en general, y la novela *El padre de Blancanieves* ante todo, partiendo de la lectura, con base en la teoría sistémica, que hace Luis I. Prádanos de la obra gopeguiana, donde las partes no tienen importancia en la consideración de la totalidad, sino más bien las relaciones entre ellas. En la tesina se analizan las relaciones entre las distintas partes – personajes, sucesos, fragmentos y voces –, para considerar la totalidad de la obra. Además, en la novela de enfoque principal del estudio, se analiza la presencia de un artificio en forma de un narrador colectivo. Se concluye que éste tiene funciones de iluminar e intensificar las relaciones por un lado, y alumbrar y criticar estructuras extraliterarias por otro. Al final, se llega a la conclusión de que la red que las relaciones en la obra forman, funciona – tanto en la forma como en el contenido – para criticar estructuras dominantes, pero también para abrir una discusión sobre formas alternativas para una resistencia colectiva a las mismas.

Palabras clave: Belén Gopegui, colectivismo, *El padre de Blancanieves*, multiperspectivismo, narrador colectivo, red de relaciones, teoría de sistemas.

Sammandrag:

Det individuella och det kollektiva är två begrepp som ständigt utforskas i den spanska författarinnan Belén Gopeguis verk. Den här uppsatsen utgår från observationen att relationen mellan de två behandlas som en sammanflätning. Dess roll i Gopeguis politiskt-litterära projekt undersöks, där det kollektiva presenteras som en förutsättning för de förändringar som projektet eftersträvar. Verket i allmänhet, och romanen *El padre de Blancanieves* i synnerhet, studeras utifrån den läsning av Gopeguis verk, med utgångspunkt i systemteori, som Luis I. Prádanos gör, där delarna inte är av betydelse för beaktandet av helheten, utan snarare sambanden mellan dem. I uppsatsen analyseras förhållandena mellan de olika delarna – karaktärer, händelser, fragment och röster –, för att betrakta helheten i verket. Vidare analyseras i romanen som är studiens huvudfokus, närvaron av ett konstgrepp i form av en kollektiv berättarröst. Slutsatsen dras att denne fungerar för att belysa och förstärka sambanden å ena sidan, och för att belysa och kritisera utomlitterära strukturer å andra sidan. Uppsatsen drar sammanfattningsvis slutsatsen att det nät som förhållandena i verket bildar, har som funktion – både i form och innehåll – att kritisera dominerande strukturer, men också att öppna upp för en diskussion om alternativa sätt för ett kollektivt motstånd mot desamma.

Nyckelord: Belén Gopegui, *El padre de Blancanieves*, kollektivism, kollektiv berättarröst, multiperspektivism, nätverk av förbindelser, systemteori.

Índice

1. Introducción	4
1.1. Propósito	5
1.2. Trasfondo	6
1.3. Campo de investigación	7
1.4. Resumen de la novela	8
2. Método y material	9
3. Marco teórico	11
4. Análisis	12
4.1. Colectividad y acción	13
4.1.1. La fuga del “contigo”	13
4.1.2. Interacción, interdependencia y contagio.....	15
4.1.3. El conjunto como condición para cambio	21
4.2. Interacción formal	25
4.2.1. Contagio entre fragmentos y voces	25
4.2.2. De lo particular a lo general a través de los fragmentos	27
4.3. El collage narrativo	29
4.3.1. Polifonía de voces y observaciones múltiples.....	29
4.3.2. Hablar en plural.....	31
4.4. El narrador colectivo en <i>El padre de Blancanieves</i>	32
4.4.1. Funciones de la voz colectiva.....	32
4.4.2. Conversación sobre colectividades	34
4.4.3. Lo que une lo colectivo	36
5. Conclusiones	38
6. Bibliografía	40

1. Introducción

En la obra de la escritora madrileña Belén Gopegui, hay una preocupación constante con la relación entre lo público y lo privado, y entre lo colectivo y lo individual. Sin embargo, Gopegui trata estos pares como unidades cuyas partes son inseparables – ni opuestos ni partes de una relación de tensión -, y está siempre en la búsqueda de una manera nueva de explorar, entender y explicar sus enlaces. Asimismo, en el intento perseverante de combinar su proyecto político con lo estético-literario, esta búsqueda constituye una parte esencial.

En la sociedad actual, donde tendencias individualistas y miedos de categorías generales de cierta forma impiden considerar experiencias comunes y agrupaciones, la posibilidad de mirar y cambiar estructuras y sistemas se dificulta considerablemente, ya que para ver estas es necesario considerar determinada totalidad. La noción de lo colectivo a menudo ha sido acosada por la noción de que todos sus miembros tienen que ser fundidos en el mismo molde. No obstante, aunque haya razón de estar atento a los peligros de totalidades, “grouping individuals together in certain respects for certain purposes”, como señala Terry Eagleton (2012:17), “may contribute to their emancipation”. Sin embargo, “[this] is not to be taken as implying that they are alike in every other respect as well”.

En la obra de Gopegui son frecuentes los personajes en busca de identidad en un entorno que muchas veces ha decepcionado. Estos personajes han quedado con una desconfianza hacia su mundo, y, aunque sus conciencias muchas veces quieren rebelarse, muchos acaban por ceder – parcialmente o del todo – a la conformidad. Sin embargo, se puede discernir una crítica dirigida hacia estos mismos personajes por su individualismo y por el abandono de un proyecto colectivo lo cual podría revelar y cambiar estructuras establecidas. Al mismo tiempo, otros personajes y voces señalan que la contemplación de lo colectivo es algo esencial para emprender con el proyecto político que es tanto necesario como posible, sin ignorar o simplificar la complejidad y la problemática que implica.

Al ensamblar estas nociones, el enfoque en la obra gopeguiana no está en cada uno de los destinos individuales de los personajes, ni está en lo colectivo como una entidad monolítica o sólida, justamente porque está recalcado la imposibilidad de distinguirlos: lo colectivo está constituido por individuos y estos no existen aislados. Pero, ¿no sería posible considerar algún tipo de totalidad sin invalidar sus partes? En la crítica de la obra gopeguiana, Luis I. Prádanos aborda la problemática del enlace entre las dos nociones a través del apoyo de la teoría de sistemas, donde ya no vale analizar las partes para entender la totalidad. Aquí el enfoque está en las relaciones entre las partes que en sí forma esta totalidad.

Esta tesina pretende mirar cómo la obra gopeguiana, tanto en el contenido como en la forma, trabaja con los conceptos de lo individual y lo colectivo en la tentativa de romper con el límite ilusorio entre los dos, y qué esto significa tanto literariamente como para el proyecto político. Se mirará cómo están eslabonados y cómo interaccionan las entidades de la obra entre sí, haciendo hincapié en estas relaciones, para poder ver si tienen alguna relación respecto a lo individual/colectivo. La hipótesis que guiará esta tesina es que la narrativa de Gopegui es un proyecto político-literario en el cual la red que forman las relaciones entre las partes – tanto formales como de contenido – funciona tanto para sacar a la luz y criticar estructuras dominantes, como para abrir una discusión sobre cómo cambiarlas.

1.1. Propósito

Esta tesina parte de la observación que la preocupación constante con lo individual y lo colectivo en la obra de Gopegui en realidad emana de la división problemática de los conceptos en general. Un colectivo de cualquier forma está constituido por individuos distintos donde cada uno ejerce influencia sobre el grupo y sobre los individuos. Por consiguiente, es problemático hablar de un grupo sin tener en cuenta cada individuo. Sin embargo, los individuos funcionan siempre en relación a otros – influyen y son influenciados por los demás. El propósito aquí es arrojar luz sobre la manera en que la obra de Gopegui en general, a través de su sexta novela *El padre de Blancanieves* ante todo, trata los conceptos colectivo/individual, tomando en cuenta la teoría de sistemas poniendo así énfasis en las relaciones entre las partes. Mirando la trama, la estructura, los artificios estéticos y las técnicas narrativas, lo que esta tesina pretende indagar es si Gopegui en su obra logra romper con el límite entre lo individual y lo colectivo, y, si es así, cómo esta ruptura afecta el modo de ver lo colectivo. Asimismo, esto se mirará a la luz del cambio subversivo al cual insta su proyecto político, para ver si lo colectivo aquí cumple alguna función.

Investigando los temas algunas preguntas orientarán la tesina: ¿Cómo se muestran las relaciones entre las diferentes partes de la obra y qué tipos de relaciones son? ¿Tienen estas relaciones alguna función en la exploración de lo individual y lo colectivo? En *El padre de Blancanieves* hay un narrador que representa un colectivo. ¿Qué función tiene éste en medio de las relaciones entre voces, personajes, subcapítulos y eventos? Luego, de manera general, ¿qué función tiene la manera de tratar la relación entre lo colectivo y lo individual en esta ambición tanto literaria como política?

1.2. Trasfondo

Hasta el momento de escritura, Gopegui ha publicado en total ocho novelas que se distinguen considerablemente entre sí, en la temática pero ante todo en su forma. Como escritora ha sido elogiada por su lenguaje renovador (Du Pasquier, Pérez) y se ha referido a su narrativa como “prosa poética” (Du Pasquier, Legido-Quigley). Sin embargo, la autora también ha sido objeto de cierta controversia en periódicos como *El Mundo* y *El País* por sus opiniones políticas izquierdistas – aunque no necesariamente definidas del todo –, claramente anticapitalistas. Esta controversia surgió ante todo en relación con la publicación de su quinta novela *El lado frío de la almohada* (2004) cuando declaró en público su apoyo a la revolución cubana.¹ Su posición política es algo palpable también en su obra narrativa, que es lo que constituye el interés del siguiente estudio, y que refleja “un claro compromiso político” (López 2006:54). Janet Pérez (2005:42) dice sobre Gopegui, en relación con la preocupación en su obra narrativa por el contenido, que ella – en comparación con tendencias posmodernistas donde la preocupación ante todo ha sido formal – vuelve “a una modalidad narrativa que realmente narra, que cuenta historias”. No obstante, la preocupación por el contenido no excede lo formal, que es igual de grande. En el prólogo de su tercera novela, *La conquista del aire* (1998), citado a menudo, se examina la función de una novela y subraya la importancia tanto de atraer el intelecto y las emociones, cómo narrar – decir algo –, porque “sin el sentido no es [la novela] más que una vía muerta” (Gopegui 1998:11).

Su preocupación por lo formal se muestra a través de la experimentación con estructuras y voces narrativas que muchas veces coinciden con las que se suelen considerar características de la literatura posmoderna. No obstante, Janet Pérez (2005:43) ha notado que elementos posmodernos, como por ejemplo la fragmentación, funcionan en la obra de Gopegui para servir “a la narración en vez de devorarla o desplazarla” – se utiliza “these techniques in the construction and examination of a whole system (rather than focusing on its parts.)”, añade Luis I. Prádanos (2013:208). En general, lo que ha sido frecuentemente comentado y elogiado (también por críticos que no comparten su ambición política) en torno de la obra gopeguiana, es el éxito estético, lo que Eva Legido-Quigley (1993:90) ha llamado “la palpitación poética”, consistente en un lenguaje de metáforas, imágenes y símiles innovadores, pero también, observa Legido-Quigley, en *ideas* poéticas.

¹ Rabanal (2012:171) nota que las discusiones en torno de la novela también fueron influenciadas por el hecho de que el periódico a cual escribe la protagonista de la novela claramente es “meant to be identified by the reader as *El País*”, y el periódico recibe mucha crítica.

Muchos críticos (Rabanal, Serra) han notado que su compromiso político desde la publicación de la primera novela se ha reforzado cada vez más; otros (Ciplijauskaitė, Pérez) hablan de un desarrollo que emprende cada vez más con “la realidad”. La primera novela *La escala de los mapas* (1993) y el protagonista Sergio Prim, representan por excelencia la lucha individual en la búsqueda de identidad, la confusión entre realidad y ficción y al final la fuga de la realidad.² En la segunda novela, *Tocarnos la cara* (1995), Gopegui introduce el proyecto colectivo como experimento en forma de un teatro interactivo llamado por sus miembros El Probador. El tema de lo colectivo luego viene a ser algo recurrente en su obra en general y en la cuarta novela, *Lo real* (2001), está introducido como voz narrativa en forma de un coro que se denomina “Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes”, que tiene la función de comentar la narración y las acciones del protagonista. Aunque esta voz se expresa en esencia en primera persona plural, hay una semejanza evidente de técnica en la novela *El padre de Blancanieves* (2007) donde figura una asamblea personificada con la voz de un “yo”, que, como el coro en *Lo real*, comenta los hechos de la novela.

1.3. Campo de investigación

Ignacio Echevarría relata en la entrevista “Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo”³ en *El Diario* en 2012 cómo la política de neutralidad seguida de la Transición en España produjo parcialmente un deseo de un ambiente literario apolítico, que, dice, ha acompañado la literatura, y la crítica, hasta nuestros días. Toma como ejemplo una crítica de Pozuelo Yvancos a la novela *El padre de Blancanieves* (2007) de Gopegui, donde, dice, “[...] Pozuelo empezaba por decir que le encantaría poder hablar únicamente de la factura literaria de la novela, de sus valores como trama, de la construcción de sus personajes, etc., pero que, desgraciadamente, ay, debido al peso de su discurso político, no podía.” Esta resistencia de hablar sobre política en la crítica literaria, incluso cuando el contenido es tan obviamente político, viene acompañada con una literatura despolitizada “que no contribuye de ninguna manera a comprender el país en que vivimos” (“Una mala crítica”, 2012). Simón Cátero, uno

² Muchos críticos han argumentado que esta su primera novela se distingue radicalmente de los siguientes por la ausencia de temática ideológica, y por concentrarse en la relación realidad/ficción y la incapacidad de comunicación. Sin embargo, Ciplijauskaitė (2005:124) advierte que el tema de la fuga de la realidad – la búsqueda del hueco –, es “el tema principal en su obra entera: hablar de la acción y a la vez buscar refugio donde quedarse quieto”. Además, Ciplijauskaitė sugiere la posibilidad de haber una crítica implícita en *La escala de los mapas* por la ausencia de un pensamiento colectivo (122).

³ La entrevista “Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo” está publicada en la parte “Diario Kafka” en *El Diario* sin ningún autor explícito y sin números de página, y, por ende, en adelante se referirá a la entrevista sólo como “Una mala crítica”.

de los protagonistas en *Tocarnos la cara*, advierte algo similar: “Hay, en general, un arte complaciente mediante el cual se desahogan los sentidos para que nada cambie” (Gopegui 1995:61).

Con ocho novelas publicadas, tomando también en cuenta que la primera novela fue premiada y elogiada, la obra de Gopegui ha sido en general poco comentada. Además, de la crítica existente, la mayor parte parece concentrarse en las primeras cuatro novelas, como lo hace también Hayley Rabanal en su libro *Belén Gopegui: The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain* de 2011 – el único libro existente que trata de Gopegui y su obra.

Independientemente de si esto tiene que ver con una cuestión del tiempo (por ser estas novelas justamente las primeras), o, si sería razonable buscar otras explicaciones (uno podría, por ejemplo, especular sobre si en ciertos casos el compromiso político de Gopegui cada vez más intenso ha llevado consigo un interés gradualmente decreciente por su literatura), la escasa crítica existente de su obra en general, y de las últimas novelas ante todo, ha dejado muchos aspectos por investigar. Teniendo en cuenta la calidad y la complejidad, es curioso notar que, seis años después de su publicación, quitando un puñado de artículos, la crítica sobre *El padre de Blancanieves* todavía se reduce a algunas reseñas en diarios, pocas menciones en artículos que trata de Gopegui en general, y algunas análisis sin mucha profundización en páginas web o revistas alternativas.

1.4. Resumen de la novela

El padre de Blancanieves (2007) empieza introduciendo a Susana que frente a una asamblea de un “colectivo de colectivos” de grupos políticos izquierdistas cuenta lo que pasó con su madre, Manuela. Al esperar compras del supermercado que nunca llegaba, tuvo que salir, y, al volver, supo que habían dejado las compras en la casa de los vecinos. Como había productos congelados, llama al supermercado para quejarse. El otro día el repartidor aparece en la puerta de su casa, explica que le han despedido y la hace responsable. La vida de Manuela – y luego la de su familia – es afectada por el incidente.

En el libro se da a conocer la familia de Manuela (su marido Enrique, la hija Susana y dos hijos – Marcos y Rodrigo), a los personajes que de una forma u otra, como Susana, están involucrados en los grupos políticos, y, a algunos relacionados con los demás personajes de una forma u otra. Las ideas de los grupos políticos están contrastadas con las ideas de Enrique que representan el “discurso dominante”, mientras que él mismo representa la clase media. Después del incidente con el repartidor ecuatoriano, Carlos Javier, Manuela empieza a concienciarse sobre su entorno de una nueva forma. Esto y el hecho de que Susana forma

parte de un grupo político revolucionario, significa para Enrique inseguridad para la familia y para él. Por el mismo motivo entra en contacto con Goyo, uno de los miembros del grupo de Susana, para intentar de forma indirecta desligar a su hija del grupo. La correspondencia entre los dos es una de muchas maneras en que está narrada la historia.

Una pluralidad de voces que se presentan en fragmentos separados va constituyendo la novela. Además de la variedad de narradores-personajes, cuyas voces se escucha a través de correos electrónicos, llamadas telefónicas, discursos frente a la asamblea, en el cuaderno de Manuela y en monólogos interiores, hay diálogos directos y un narrador omnipresente que cuenta. Por último, hay también una voz “irreal” que supuestamente es la voz de la asamblea en primera persona singular y que parece en ocho fragmentos del libro. La historia entrelaza los personajes y sus historias particulares, desde diferentes ángulos, con la historia sobre los proyectos que el grupo político – consistente en un colectivo de colectivos – intentan realizar juntos. La idea del proyecto principal consiste en producir spirulina y biodiesel a través de la construcción de biorreactores, y pone en el centro la preocupación por la medioambiental, pero también quiere, como dice Susana, “hacer pública la falta de democracia a la hora de decidir qué investigar y fabricar” (Gopegui 2007:136). Al final, la contrariedad de Enrique lo lleva a destruir parte de los biorreactores.

2. Método y material

Se ha alegado que Gopegui utiliza técnicas postmodernas como por ejemplo la fragmentación, en su obra, pero al final rompe con el posmodernismo en el sentido de que critica la consecuencia de estancamiento que lleva consigo, y ella, sostiene Prádanos (2013:208), quiere re-politizar la literatura. Legido-Quigley (2001:157) nota que la obra de Gopegui, acerca del postmodernismo, revela “que la deconstrucción legítima que se ha practicado, no tiene por qué traer como corolario la muerte o la eliminación de la ética, ya, que una exposición de lo que no ha funcionado no implica necesariamente, que no se puedan encontrar propuestas viables para alcanzar un bien común”. Al analizar lo individual/colectivo y la posible conexión con el proyecto político de Gopegui – que implica este bien común –, se tendrá en cuenta ideas del sociólogo estadounidense Richard Sennett sobre la cooperación entre seres humanos, pero también, ideas generales de Sennett, y las del teórico literario Terry Eagleton, sobre el posmodernismo y su ausencia de estrategias para cambiar la sociedad.

El interés por la relación entre lo colectivo y lo individual es algo que se puede notar (aunque no necesariamente en todas las novelas) en la obra de Gopegui en general, no sólo en

las ideas presentadas pero también en las estructuras. En *Tocarnos la cara*, el teatro interactivo con sus miembros quieren elaborar con la noción de que todo(s) es influenciado por todo(s) los demás; en *La conquista del aire* hay una focalización múltiple donde la voz está distribuida por igual entre tres protagonistas y además se puede discernir una conexión entre los personajes, no sólo en la trama, sino también en nivel extradiegético; y en *Lo real* está introducido un narrador colectivo – *Coro de asalariados y asalariadas de renta media reticentes* –, para presentar algunos ejemplos. Sin embargo, en una novela – *El padre de Blancanieves* (2007) – está destacado de manera más evidente y elaborada esta relación tanto en la forma como en el contenido. Hay una polifonía de voces mucho más compleja de que en otras novelas. Entre las voces se encuentra además un narrador colectivo personificado. No figura, como en *Lo real*, como un coro en primera persona plural, constituido por muchos individuos, sino que se trata más bien de una estructura colectiva que ha sido asignada una voz. La novela está dividida en muchos fragmentos que se distinguen notablemente entre sí en la forma de ser narrado, en extensión y en contenido. Sin embargo, entre todos estos fragmentos hay varios tipos de relaciones, algo que se explorará en el análisis. Por la complejidad al tratar lo colectivo/individual en la forma y en el contenido, *El padre de Blancanieves* constituirá el objeto de estudio principal de esta tesina.

Aunque la novela mencionada constituirá el núcleo de la tesina, se cotejará ésta con otras novelas gopeguianas para ver cómo los temas abordados operan en su obra narrativa en general, pero también para tomar en consideración que siempre busca formas diferentes de lograr la fusión político-estética. Al estudiar las cuestiones planteadas en el propósito, analizaré *El padre de Blancanieves* con detenimiento – mirando el contenido de la trama, la estructura pero también los diferentes enunciados. Como el narrador colectivo en *El padre de Blancanieves* por su propia forma irreal representa a mucha gente y como la estructura del mismo es bastante particular, se analizará su función por separado.

En general, se efectuará el análisis utilizando el marco teórico (teoría de sistemas) que utiliza Luis I. Prádanos en dos artículos que trata la obra gopeguiana. Evidentemente, los artículos de Prádanos serán utilizados también por tratar la obra de Gopegui, y el último, además, es uno de pocos que aborda la novela *El padre de Blancanieves*. Aparte de éste, junto a un artículo de Constantino Bértolo – “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de *El padre de Blancanieves*” (2007) – que también será utilizado, se encuentra en otros artículos meramente algunas menciones. Asimismo, a lo largo de la tesina, se cotejará el análisis con la crítica existente sobre la obra gopeguiana en general, y sobre la novela en cuestión en particular.

3. Marco teórico

Uno de los puntos de partida de la presente tesina es la problemática acerca de la sociedad moderna cada vez más individualista y el modo en que Gopegui trabaja para intentar denunciar y superarla. Para el sociólogo estadounidense Richard Sennett, hoy en día reina un ambiente de individualismo en el cual impera la idea de que cada uno se encarga de sus problemas, algo que ha aumentado la distancia entre personas. La capacidad de cooperación de cierta forma inherente en el ser humano ha, según Sennett, sido estropeada por la misma mentalidad e intercambiado por la competitividad. En su libro *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*, explora como la cooperación ha sido construida, debilitada y como puede ser reforzada. En total, Sennett alega que estamos ante todo en una crisis de sistema. Al considerar lo colectivo como una necesidad para cambio social, Sennett hace hincapié en la necesidad de procurar una política de cooperación donde individuos permanecen juntos sin anular las diferencias.

En el artículo “Narrative Multiperspectivism in *La conquista del aire* by Belén Gopegui” (2007) y otro artículo publicado en 2013 – “Writing an Engaged Novel in the Network Society” –, Luis I. Prádanos explora para el análisis de la obra gopeguiana la teoría de sistemas como un modo de acercamiento más amplio que considera la complejidad de sistemas sociales. La teoría de sistemas (o teoría sistémica) es un estudio interdisciplinario que en realidad emana de la “teoría general de sistemas” elaborada por el biólogo Ludvig von Bertalanffy, y que quiere encontrar principios que valen para analizar todos los tipos de sistemas (de ello su interdisciplinariedad) – desde sistemas del universo, o de los átomos y moléculas, hasta sistemas sociales formados por interrelaciones entre seres humanos. El sistema como tal se caracteriza aquí por las interrelaciones entre una cantidad de partes que permiten la identificación del mantenimiento de una unidad, mientras que el estudio del mismo enfoca estas relaciones e interacciones para entender la totalidad, y no en las partes.

Según Rafael Rodríguez Delgado (1997:53), que fue quien introdujo la teoría de sistemas al mundo hispanohablante, esta teoría sirve como un instrumento cuyo “propósito principal es superar la concepción dicotómica del mecanicismo y convertirse en un flexible esquema conceptual para el siglo XXI, aplicable a la generalidad de las ciencias y de las tecnologías”. Su último libro *Del universo al ser humano: hacia una concepción planetaria para el siglo XXI* (1997), abarca la teoría de sistemas en un sentido general, pero las partes que interesa para el siguiente estudio son las que trata de los sistemas sociales.

Analizando la obra de Gopegui, partiendo de la teoría sistémica, Prádanos tiene en cuenta la noción de la observación de segundo orden de Niklas Luhmann, quien elaboró la teoría de sistemas sociales. Con todo, “cuando se trata de la observación de segundo orden” dice Luhmann (2005:100), se habla en grandes rasgos “solamente de un observar observaciones”. En relación con la literatura, Prádanos (2007:109) quiere decir que el lector “constructs the story out of a second-order observation” ya que éste “observes the narrator observing the diegesis”. Luhmann (2005:101) advierte que la observación del observador de primer orden “constituye el estado incompleto de las observaciones pues se elude a sí [sic] misma y a la diferencia constitutiva de la observación”, y por ende, “debe aceptar un punto ciego –gracias al cual puede ver algo, pero no todo”. Sin embargo, “[t]hese observations”, añade Prádanos (2013:216), “are being observed and re-described by a second-order observer [...] who can see what the other observers cannot see” – los puntos ciegos. En los artículos mencionados, Prádanos (2013:209) fusiona la teoría de sistemas – refiriendo ante todo a Luhmann – con narratología, en algo que denomina “systemic narratives”, con que hace referencia “to a fiction where multiple shifts in perspective or multiple narrators interacting with one another force the reader to focus attention on relationships rather than on individual characters”. Los personajes tratados como las partes del sistema “that co-form and co-inform the diegesis by interacting and observing each other” (209), Prádanos denomina “systemic selves”.

Prádanos parte de la teoría sistémica para analizar la multiplicidad de narradores y focalizaciones. En el siguiente estudio, al explorar cómo están entrelazados los conceptos de lo individual y lo colectivo en la obra de Gopegui, en el afán de encontrar formas de considerar una totalidad que no invalida sus partes, y para poder considerar la estructura que Gopegui pretende denunciar, se partirá del marco de estudio de Prádanos y la teoría sistémica en general, pero en varios aspectos, analizando las relaciones entre las voces narrativas, pero también entre personajes, sucesos y fragmentos.

4. Análisis

Aunque cada una de las ocho novelas de Gopegui tiene su historia, su estructura y modo particular de narrar, aún hay rasgos recurrentes que nunca dejan de ser presentes de una forma u otra. Ante todo, se trata de ciertas preocupaciones ya mencionadas que ella con ahínco explora cada vez de una nueva manera. Sin embargo, analizando por separado una obra de Gopegui como por ejemplo *La escala de los mapas*, no necesariamente deja iluminado todos los aspectos mencionados. Otras novelas quizás tocan todos aspectos pero con intensidad

variada. Como argumentado, en la examinación de las nociones mencionadas, la novela *El padre de Blancanieves* sirve mejor que otras por el hecho de explorar todos estos aspectos profundamente, y, por su complejidad estructural. A continuación, se explorará en cuatro partes cómo la obra gopeguiana trabaja con el contenido y la forma para entender el enlace entre lo individual y lo colectivo con el objetivo continuo de conseguir cambios.

4.1. Colectividad y acción

Pérez (2003:118) señala que “Gopegui portrays the difficulties of taking control of one’s own life” y que se trata claramente de una preocupación existencial. Pero estos rasgos sirven más bien para mostrar lo insostenible en la búsqueda solitaria de cada uno, que “no tiene más salida que el hueco de la metaficción” (Lozano Mijares 2007:314), y luego para criticar estos personajes que optan por el aislamiento. En cambio, Gopegui explora cómo el contacto y la colectividad funcionan y “presenta en la encrucijada del pensamiento actual, del no reconocimiento o de la simple indiferencia, una noción de gran calado humano: ‘lo recíproco’” (Legido-Quigley 2001:158). Asimismo, explora la colectividad como una condición para acción y cambio.

4.1.1. La fuga del “contigo”

Cómo señala Rabanal (2008:8), la mayor parte de la crítica sobre *La escala de los mapas* se concentra en los temas de miedo a relaciones, aislamiento y la búsqueda de identidad como temas generales de los seres humanos – una dirección en contra de la intención declarado de Gopegui misma, que más bien consiste en una crítica de la actitud huidora e individualista del protagonista – no identificadora. Rabanal (203) advierte que esta interpretación (errónea) hecha por los críticos fue “undoubtedly an important factor in her decision to conduct a more explicit investigation of the tensions between the individual and the collective in her subsequent novels.” De cualquier forma, prescindiendo o no de esta novela, la desazón por, y luego la crítica contra tendencias de aislarse o no relacionarse, es recurrente.

En *Tocarnos la cara* ya está subrayado de forma más explícita (en comparación con *La escala de los mapas*) el hecho de que no se puede ser sin ser en relación con otros, y aunque los protagonistas de la novela ni siempre logran llevar este lema a la práctica, tienen eso cómo aspiración, intentan y también logran en algunos aspectos. En torno del teatro El Probador se hacen preguntas sobre lo colectivo: “¿quién es yo, y quién es el otro, el contigo? ¿Cómo implantar hoy unas instituciones que contribuyan a regenerar la noción de lo común?” (Gopegui 1995:73), pero para los protagonistas que sólo busca el yo, aislado, como Sergio

Prim, nunca hay éxito, porque, argumenta Legido-Quigley (2001:158) “nuestro semejante se hace necesario para darle sentido al yo”. Si en *La escala de los mapas* no quedó clara la crítica contra Prim por su individualismo, en *Lo real*, aunque el protagonista Edmundo Gómez Risco no comparte las características de Prim, hay una crítica dirigida a él por no compartir su proyecto con otros, porque al final, como se pregunta Irene Arce, narradora de *Lo real* que cuenta la vida de Edmundo: “¿De qué sirve saber sin aliados?” (Gopegui 2001:81). Él quiere vengarse por el hecho de que su padre, “demasiado poco importante” (21), fue encarcelado para proteger a otros y por la convicción de que el poder económico y el estatus social siempre determinen las vidas de los individuos. No obstante, aislándose, no ve que otros también sufren, por motivos parecidos o distintos. El coro, que funciona como contrapunto a la historia sobre Edmundo, critica al protagonista por no compartir y por no considerar a otros; intenta recordarle que muchos tienen experiencias parecidas y que es sólo por eso que escuchan su historia: “*Hemos venido por tu falta de libertad y no por ti, no por tu azar, por tu trineo, por tu pequeño factor humano*” (62).

En *El padre de Blancanieves*, Enrique quiere de cierta forma lograr con su “burbuja” – que es la de clase media – “el hueco como escondite” de Prim de cual habla varios críticos (Ciplijauskaité 2005:123). Los dos quieren huir de la realidad, pero Enrique quiere su burbuja ante todo para proteger la vida de clase media que tiene: “casa, coche, expectativas profesionales de [sus] hijos y cuatro cosas más” (Gopegui 2007:335). Sin embargo, no está satisfecho en la burbuja sin su familia junto con él, y por lo más que intenta lograr mantenerla dentro para así juntar las dos cosas, percibe que está fuera de su alcance. El problema de Enrique es, como indica la voz colectiva, que “quiere proteger a su familia como si el mundo fuera discontinuo” (288), y – se da por sobreentendido – no lo es. Aunque frecuentemente lo niega, él también percibe la fragilidad de esta burbuja – “todo parece tranquilo en esta casa dentro de un barrio bastante bueno, pero no hay ninguna tranquilidad: la amenaza llega a cada habitación, penetra nuestros cuerpos” (239) –, que en realidad no es nada más que la fragilidad intrínseca en la naturaleza de una burbuja. Además, el propósito de quedarse en una burbuja es no dejar entrar sea lo que sea que (o quien) está al lado de fuera de ella. Sin embargo, elige dar la batalla por ella (335). El “individualized withdrawal”, alega Sennett (2012:188), “seems the perfect recipe for complacency; you take for granted people like yourself and simply don’t care about those who aren’t like you; more, whatever their problems are, it’s their problems. Individualism and indifference become twins”. Por consecuencia, con eso no gana más intimidad con la familia, sino una dosis mayor de algo más parecido a la soledad de otros personajes gopeguianos en la búsqueda del “hueco”.

De manera parecida, los personajes en *La conquista del aire* acaban por conquistar también sin querer la soledad. Carlos pierde a Ainhoa de cierta forma porque “tiene razón solo, se equivoca solo, todo lo hace solo” (Gopegui 1998:261), y, como advierte Alonso (2003:222) sobre los personajes de la novela, “cuanto más se restringe el individuo a sí mismo [...] más vive en soledad y al margen de la colectividad [...] y más se desgaja del destino humano, que no es otro que la existencia compartida”. Otros conquistan cierto tipo de soledad cuando dejan guiarse por la voluntad individual de obtener dinero, o por querer conquistar puestos altos, porque, dice Odartey-Wellington (2008:97), “the consuming habit of the characters may give them a semblance of freedom, but that individualized freedom is incompatible with other social relationships by which they had previously defined themselves, hence the sense of loneliness [...] that permeates the characters' lives”. Sobresale que la soledad que está implicado por la burbuja en *El padre de Blancanieves* es algo que Enrique elige, y lo elige – como ya mostrado y como revela también Goyo en la correspondencia entre los dos – por la comodidad, por los “valores a la casa, a la descendencia, a la armonía familiar, al desayuno del domingo, a los peces”, pese a que conoce la fragilidad de la burbuja. Asimismo, en relación con la amenaza a cual Enrique se refiere, la fuga para dentro de la burbuja facilita meramente el acto de no mirar, y, la propia historia de la novela, revela la voz colectiva, “no trata tanto de lo que no se ve como de lo que, viéndose, no se mira” (Gopegui 2007:55).

El propio título de la novela juega con esta actitud pasiva, indiferente, ante su entorno y el mundo, y en el segundo comunicado, la voz colectiva presta atención a la culpa indirecta del padre de Blancanieves por elegir hacer nada – “el padre ¿por qué calla?, ¿por qué no actúa? [...] el padre aguarda en el castillo, mudo. Estaba ahí. Como la inadvertencia” –, y cuestiona además por qué “nadie habla de él” – por qué “nadie lo nombra” (54-55). No obstante, no sólo se dice en la obra que los personajes *deberían* actuar en relación con los demás, sino que indica también que, relacionándose intencionadamente o no, es imposible no funcionar en relación con otros, y que el aislamiento, la resistencia de pensar en plural, la animosidad contra el acto de mirar, o la batalla por la burbuja de Enrique, es más bien una negación.

4.1.2. Interacción, interdependencia y contagio

Sennett trata, al abordar el tema de cooperación, de dilucidar como la existencia humana se basa en gran medida en la predisposición de conectar socialmente. Según Delgado (1997), el contacto social en todas sus formas no es sólo una necesidad humana sino que es esencial para el funcionamiento de cada unidad en la sociedad. Las interrelaciones y el contacto entre seres

vivos en general, dice, tiene una función mucho más central que se suele pensar, y coteja el contacto social de los seres humanos con el funcionamiento de la sociedad de abejas:

Las abejas obreras desempeñan tareas de ventiladoras, constructoras, recolectoras de miel y polen, alimentadoras de reinas y otras, que no parecen deberse a su estructura biológica, sino a lo que deberíamos llamar, aunque ello vaya contra muchos prejuicios bien arraigados, estructura mental o psicosocial del grupo, en la que el aprendizaje de un doble lenguaje, de contacto y de danza, desempeña un papel fundamental. (Delgado 1997:166)

Así, para los seres humanos también, las relaciones y el contacto no son solo esenciales para el bienestar mental y social de cada individuo, sino que son fundamentales para el funcionamiento y la organización de la sociedad en su totalidad. Esta noción parece ser un fundamento en la narrativa de Gopegui al tratar la conexión entre lo individual y lo colectivo, y, a su vez, como este eslabonamiento se vincula con la acción al intento de subversión. En *Tocarnos la cara*, se puede ver como el título funciona como marcador para esta base. Molinaro (2005:311) nota que el título de esta novela, como el signo discursivo preliminar, “already extends the face as a latent location for relationship; the combination of the infinitive form of ‘tocar’ together with the collective ‘nos’ [...] directs the reader’s attention towards an event either in progress or hypothetical in nature”. La obra gopeguiana descansa justamente en esta predisposición entre seres humanos a relacionarse – en el “necesario calor humano y el consiguiente frío con que los cuerpos se vinculan unos a otros en la tierra” (Gopegui 2007:169). Como consecuencia de que los contactos sociales siempre están en el centro, parte de su obra está estructurada de una manera que “force the reader to focus attention on the relationships rather than on individual characters” (Prádanos 2013:209). Odarthey-Wellington (2008:71) nota que en *La conquista del aire*, “Gopegui questions the power of her characters to define themselves and to effect change”, pero, como se ha alegado anteriormente, en este cuestionamiento hay también una crítica a los personajes cuando estos quieren definirse aislados, y, como afirma Prádanos (2013:210), “[t]he overarching implication is that people (readers) should see themselves as systemic selves, constructed by their multiple relations and connections with others, and should act accordingly”.

La historia en *El padre de Blancanieves* contiene un número de tramas individuales que en varios sentidos funcionan por sí mismas como microhistorias dentro del texto. La vivencia en la tintorería y luego el cambio de su forma de enseñar en la escuela hace parte de la historia de Manuela. La historia de amor de Goyo y Eloísa, Susana frente al activismo, el episodio de la escuela donde Rodrigo entra en una pelea, los anhelos del colectivo de colectivos, la correspondencia y amistad entre Félix y Mauricio, la historia de la familia de Félix y muchas

más – todos forman tramas individuales que funcionan por sí mismas, pero que sin embargo están entrelazadas en la mayor historia que es todas estas historias en conjunto.

La trama de *El padre de Blancanieves* empieza in media res con Susana frente a la asamblea contando qué ha pasado con su madre y por qué esto tiene que ver con ellos. La acción de Carlos Javier pasa enseguida a contagiarse a todos: de forma directa en el caso de Manuela, que cambia su modo de ver el mundo e intenta encontrar formas de vivir conforme a este; y de forma indirecta en el caso de su familia y luego para los grupos políticos donde milita Susana. Este tipo de contagio entre personajes es presente en varias formas. En el caso del acto de Carlos Javier es bastante digno de atención ya que todo pasa como una reacción en cadena. Delgado (1997:73) dice que “[e]n todo sistema existe una continua [sic] interacción múltiple entre sus componentes [...] lo que da lugar a reacciones en cadena que pueden terminar en puntos muy lejanos del de origen”, y es justo eso que pasa aquí. Carlos Javier presiona a Manuela que se ve obligada a reaccionar de alguna forma, ella consigue a través de Enrique un trabajo para él, acaba por recordar el libro *Diario de la fábrica* de Simone Weil y decide repetir lo que hizo ella: intentar aprender algo viviendo la vida de un obrero y poner en escrito la experiencia. En total, Manuela pasa a mirar las cosas de manera diferente y empieza a actuar de otro modo.

En el cuaderno de Manuela ella se dirige directamente a un usted lector para ella desconocido – “A usted que un día encontrará estas hojas” (Gopegui 2007:231). No obstante, este cuaderno parece más bien tener la función de un diario donde ella cuenta su día, elucubra sobre problemas y expone pensamientos. Porque si bien el texto está dirigido a alguien, su receptor es muy borroso, como muchas veces en diarios (porque al final, ¿no hay siempre un receptor aunque sea imaginario?), y, además, al escribir Manuela no sabe si realmente dejará el cuaderno en la mano de alguien: “quizá me atreva a abandonarlo [el cuaderno] un día en la barra de un bar alejado para que usted lo encuentre” (318). Sin embargo, la inspiración de Simone Weil y el texto ya dirigido a “usted”, delata que hay un deseo subyacente de contagiarse su concienciación recién lograda a otros posiblemente sensibles a su relato. Pero lo notable es que independientemente de la intención de Manuela, la presencia de lo que puede ser la escritura de un diario, visto en general como un quehacer muy privado, aquí rompe simbólicamente con la disyuntiva entre público y privado (ya que el lector lee todo que escribe desde la primera línea y la voz colectiva también lo escucha), y así también, indirectamente, dice al lector que de una forma u otra lo que escribe y piensa Manuela contagia a otros. Prádanos (2013:210) señala que “in any network, everything (every action) affects everything else” y así, advierte, “the issue of ethical responsibility can no longer be

neglected”. Y como si Irene en *Lo real* estuviera pensando en esta responsabilidad, recuerda precisamente que “contar una historia [...] puede tener alguna consecuencia” (Gopegui 2001:18). Además, en el caso del diario de Manuela, para el lector está casi “predestinado” que ella dejará el cuaderno – aunque nunca lo confirma ella misma –, puesto que el colectivo de colectivos ya en el segundo comunicado ve el cuaderno “abandonado en la mesa de un local” (Gopegui 2007:55).

La forma activa de pensar sobre este “contagio” de ideas que pasa en la cabeza de Manuela, al considerar dejar su cuaderno a alguien desconocido – lo que Legido-Quigley (2001:150) llama un “contagio de voluntarismo” –, es algo que pasa en *Tocarnos la cara* de forma más organizada y bien pensada (aunque no necesariamente con resultado feliz) en el teatro interactivo *El Probador*. La idea es llamar “clientes” cuya tarea es traer un deseo que luego se esfuercen para cumplir (Gopegui 1995:43). Los actores constituyen el espejo en “el probador” del cliente y además quieren la metamorfosis (74). La esperanza es que la escenificación de la idea puede llevarla un paso más próximo a la realización. Legido-Quigley (2001:150) llama la atención sobre la reacción en cadena deseable aquí: “En este proyecto reparador de la realidad se promueve un cambio de mentalidad hacia el inconformismo, y se pretende que el Probador produzca actos y que éstos se encadenen”.

Si el Probador es un proyecto que tiene como meta contagiar y si Manuela piensa activamente sobre el hecho de dejar o no su cuaderno en la mano de alguien, la influencia sobre Rodrigo que tiene Susana es menos consciente. Aunque tanto ella misma como su padre y madre vinculan el comportamiento de Rodrigo en la escuela⁴ a Susana y su modo de ver el mundo, no es un acto deliberado de contagiar, sino una consecuencia ineludible del contacto, y de esto sí Susana está convencida:

Yo siempre he dicho eso de que las personas no terminamos en nosotras mismas. Rodrigo forma parte de mí, yo formo parte de él, los dos formamos parte de una colectividad más amplia. Lo creo. No sólo lo creo, es que pienso que no hay ni que creerlo, es como decir: creo que tengo cinco dedos. Es así. La mayoría de las cosas no se hacen sólo para una, o uno. La vida se entrelaza. (303)

De esa forma, Susana realza la idea de que todos existen, si quieren o no, en relación con otros y por ende, activamente o de manera inconsciente, forman parte de la interacción que conlleva. “Cuando surge una nueva idea en la mente de un individuo”, sugiere Delgado, “tiende a invadir el sistema social del que forma parte [...], en relación con su capacidad de contagio o movilización y con los medios de comunicación que la difunden” (74). En este

⁴ Rodrigo entra en una pelea por defender a una chica que sus compañeros de clase maltratan.

caso, como Susana “es la gran maestra de Rodrigo” (92), el contagio tiene posibilidades de ser más intenso. Si Susana ha contagiado a Rodrigo con sus ideas inconscientemente y él las ha captado del mismo modo, Félix, por otro lado, está consciente de que él está en el grupo político parcialmente a causa de su madre. No ante todo por su influencia, no porque ella es miembro del sindicato y antes luchaba “a corazón abierto” (311), pero porque no aguanta ver a su hermana encerrada frente al ordenador y su madre yendo de un trabajo de malas condiciones a otro – de desempleo, humillación y luego a otro trabajo de malas condiciones. Porque aunque Félix está bien, “¿de qué nos sirve estar bien si las personas que nos importan no lo están?” (48), se pregunta en el correo a Mauricio.

Así, tanto los sucesos como los personajes se contagian el uno al otro en constante interacción, pero también hay una interdependencia entre ellos. A veces viene del amor o de la amistad, como en el caso de Susana con Rodrigo y Félix con su madre, pero a veces no, y a veces se trata de una mezcla de factores. Eloísa acaba colaborando con el proyecto de algas del colectivo a causa de Goyo (154), a causa de la relación retomada y su amor por él. Si hubiera sido cualquier otra persona ella no lo había aceptado, pero “la presencia de Goyo le impedía descartar aquel asunto con dos frases” (154). Sin embargo, hay también otra cosa, otro motivo. Aquí los sentimientos por Goyo funcionan más bien como un motor de arranque para algo que ella ya tenía latente, algo que ella misma explica como

un tipo de enlace no exactamente químico que explicara por qué algunas ideas hibernan pero no se extinguen y son como un gas reactivo que conecta la radionovela de la prostituta enamorada o el estudio número 12 para piano de Chopin con el callado heroísmo del científico que se niega a aprobar una investigación amañada en una película ingenua. (155)

Aquí la relación con Goyo es imprescindible para que Eloísa pueda salir de la “gran metáfora” de la prostitución (153)⁵ que es mantenerse en la empresa donde trabaja siendo “crítica con el programa de biodiésel agrícola en su interior” (154) pero sin hacer o decir nada. De forma parecida, Edmundo en *Lo real* urde contra la empresa donde trabaja pero en cierto momento percibe que “[s]u reserva seguía estando dentro, su incredulidad llevaba ocho meses en su

⁵ Eloísa piensa “en los futbolistas vendidos y comprados continuamente” (153) donde sus sentimientos en contra o en favor del equipo no valen nada. “El futbolista puede alegrarse de que su equipo pierda mientras que no se note” (153) y los clubes lo saben, pero no se importan “mientras la doble lealtad del futbolista no dé lugar al anticuado, romántico, inverosímil gesto de un penalti fallado apostado y la consiguiente prima perdida” (153). Pero el mensaje formulado en las palabras del epígrafe de la novela – cita del entrenador argentino César Luis Menotti – incita a una postura activa en el contexto: “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” (10). Destaca la semejanza con la manera gopeguiana de pensar literariamente, sabiendo que Menotti abogaba por un fútbol técnico estético donde la creatividad y el juego colectivo siempre fueron factores centrales de su filosofía futbolista. Las palabras “jugador” y “juega” en la cita podrían fácilmente ser cambiadas por “escritora” y “escribe”.

interior, si es que aún permanecía allí, si es que no había terminado por desvanecerse” (73), y manteniéndose en el interior, señala Eloísa, da igual, “no gener[a] tensión, enfrentamiento, fuerzas opuestas” (154). Goyo despierta en ella las ideas hibernadas y “el deseo de hacer algo fructífero con ellas” (153) – él es el aditivo que posibilita para que el gas reactivo pueda reaccionar. Eloísa piensa que Goyo se guía por un idealismo ingenuo que ella compara con el Estudio revolucionario⁶ o un amor probablemente ilusorio, porque, razona, quizás “la independencia de Polonia que reclamaba Chopin fuera ingenua por ser la independencia de los aristócratas, y, tal vez, el amor de la prostituta sólo la debilitara” (155). Sin embargo, al juntar las cualidades de Goyo con su callado heroísmo tal vez puede ocurrir algo provechoso. Quizás pueden cambiar algo, y, dice “no convenía dejar a un lado la reacción explosiva que podían provocar” (155).

Goyo despierta en Eloísa algo que estaba latente en ella, y este fenómeno Susana explica como un “orgullo de izquierdas” que todos tienen y que abarca algo más general que el orgullo individual: “La persona comprende que la ofensa, el abuso, lo que sea, no se lo están haciendo sólo a ella; y se le llenan los pulmones de aire; dice «no puede ser» y las tres palabras vienen de muy lejos” (116). Pero, argumenta Susana, tiene que ser activado, porque dejando “de usarlo, a la hora siguiente ya estamos en otra cosa, la facultad se adormece, la olvidamos” (116). Y al juzgar por la historia de Susana, el mismo fenómeno parece haber pasado con Manuela, porque iba a manifestaciones (en contra de OTAN fue la última) antes que había nacido Susana, y luego dejó de ir (114).⁷ Sin embargo – y aquí la interacción múltiple empieza a ponerse muy tangible –, Manuela guardó sus discos en cuales habían canciones de contenido político de Silvio Rodríguez y Labordeta, entre otros, y Susana, admite, se metió “en política por las canciones”:

Estaban en mi casa, en discos de vinilo, en cintas [...] Alguna vez mamá, que sabía que me gustaban, compró versiones de esos mismos discos en cedés. Las canté tantas veces sin saber en qué momento se escribieron, sintiendo que era a mí y a miles de personas como yo a quienes se dirigían. Yo las oía en casa y me gustaba el mundo del que hablaban. Me metí en el colectivo por eso [...] no deja de ser cómico que me tome tan a

⁶ El estudio número 12 de Chopin es conocido también como el estudio revolucionario. Chopin lo escribió durante el levantamiento de noviembre (1831-31) en Polonia en contra del dominio de los rusos en el país.

⁷ Aquí lo que pasó con Manuela funciona para hacer referencia a un relevo generacional, marcado por la desilusión. 1986 es el año en que nació Susana. Pero, señala Rabanal (2011:63), 1986 también es el año en que el mentor del proyecto El Probador en *Tocarnos la cara* – el “custodian of the ideas on solidarity” (2011:63) – muere, es el año “in which Spain entered the EC and chose to remain in NATO, and a date which is sometimes seen as marking the end of the transition”. Y como señala Susana, al día siguiente en que nació ella, “también dejó de haber manifestaciones de izquierdas multitudinarias” (2007:114). Rabanal advierte que las novelas de Gopegui can be read in one sense as symptomatic of that disappointment while at the same time seeking to assimilate what she perceives as the mistakes made during the period of socialist government and, more widely, the legacy of the transition to democracy in Spanish society and its impact on the left.” (2011:11).

pecho letras como: «De pie, luchar, el pueblo va a triunfar, será mejor, la vida que vendrá.» De acuerdo, pero ¿qué tiene de malo lo cómico? (116-117).

La facultad de cual habla Susana pasa de Manuela a su hija, mientras que en ella misma, sólo se despierta de nuevo con la aparición de Carlos Javier y a causa de la actitud, poco común, que toma él, la cual rompe con lo consuetudinario. Como sabido, Manuela cambia, despertando aquello que había pasado a Susana mucho antes, y no sólo queda más cerca de ella, sino que empieza a contagiarse por sus pensamientos también.

4.1.3. El conjunto como condición para cambio

Las interrelaciones entre los personajes son de caracteres diferentes. Legido-Quigley (2001:158) señala que “en la conceptualización del yo con el otro existe un de sentimiento y uno de necesidad”. El aspecto de necesidad tiene que ver con el hecho ya discutido de que los seres humanos funcionan siempre en relación con otros – “es una condición para la vida” dice Legido-Quigley (158). Para tener consciencia del yo es necesario el otro. Con el nexo de sentimiento, se trata del “afecto que los demás despiertan en uno” y el contagio o la “influencia que los demás dejan en nosotros” (158) – aspectos presentes en la mayoría de las relaciones analizadas. Otros aspectos en relación con el nexo de sentimiento que menciona Legido-Quigley (158) son, por un lado la simpatía, y por otro “la capacidad de comprensión del dolor del otro”. Y si la simpatía trata más de lo que siente uno, la capacidad de comprensión tiene más que ver con la empatía o una “inteligencia interpersonal”.

En la exploración del concepto de cooperación entre seres humanos, Sennett (2012:20-22) distingue entre simpatía y empatía (que según él son de suma importancia para que seres humanos puedan funcionar en conjunto en igualdad de condiciones), donde la primera intenta superar divergencias a través de identificación, mientras que el segundo considera el otro en sus propios términos. Una expresión para la simpatía en *El padre de Blancanieves*, o más bien una aspiración a la simpatía, es cuando Manuela empieza a trabajar en la tintorería para, como Simone Weil, buscar a “conocer lo que piensa un obrero, lo que siente, lo que le pasa a un obrero, algo así”, y para, más directamente, así entender algo de lo que sabe Carlos Javier (Gopegui 2007:141). Busca sentir simpatía con otros obreros para entender a Carlos Javier. Sin embargo, Manuela no logra sentir lo que siente él. Llega a la conclusión de que dónde han “podido llegar es a conocer lo que pasa a Simone Weil o a [ella] cuando [se] pone[n] a trabajar en una fábrica o en una tintorería.” (141-142). Delgado (1997:124) señala que la “diversidad de los mundos perceptibles humanos dificulta la comprensión mutua y sólo puede paliarse mediante un esfuerzo de empatía con otros puntos de vista”, y lo que hace Susana, es

por lo menos intentar a comprender a otros – grupos que sufren aunque sean distintos de ella (Gopegui 2007:97), su padre aunque no piensa igual, y gente que buscan el espíritu aunque ella no lo busca (117).

No obstante, Eagleton (2012:61) alude a que la empatía y la capacidad de imaginar ni necesariamente tiene que ver con valores morales, porque “knowing what you are feeling will not necessarily inspire me to treat you benevolently”, y recuerda, además, que un sádico, por ejemplo, también necesita saber qué siente su víctima. “It was not that the Nazis could not imagine how those they slaughtered were feeling”, continua Eagleton (62), sino que tiene más bien que ver con el hecho de que no les importaba, y advierte así que ni la empatía ni la imaginación sirve a algo benévolo automáticamente (como, dice, se suele pensar) – es más bien una herramienta que puede servir a varios clases de propósitos. La voz colectiva en *El padre de Blancanieves* recuerda un problema similar cuando aboga por la pregunta “¿por qué no?” como necesaria para que pueda suceder algo subversivo. De la misma forma que el sádico necesita de la empatía para sacar el placer máximo, “los que tiraron la primera bomba atómica” (Gopegui 2007:291), nota, deben de haber empleado también la pregunta “¿por qué no?”. De nuevo, esa pregunta también debe ser vista como un tipo de herramienta que se puede utilizar para fines distintos. Sin embargo, aquí es necesario intentar aclarar cuál es la aspiración. La voz colectiva luego trata de explicar cuál es la suya:

«¿Por qué no?» es la pregunta de las aplicaciones, el científico la conoce mejor que nadie. Y no voy a decir que es la pregunta de la esperanza, porque recelo de la esperanza. Pero no recelo del progreso. Ya sé que no está bien visto lo del progreso. Hasta la izquierda parece haber renunciado a él. No se confunda, por cierto, progreso con el famoso «desarrollo» que ha ido arrollando recursos, culturas, ecosistemas. Digo entonces mejoramiento, capacidad de convertir lo malo en regular, y lo regular en un poco menos regular, lo no preferible en sí preferible. (291)

Partiendo de la premisa de que lo deseable es “mejoramiento” (aunque, claro, la palabra en sí es relativa), para muchos y no pocos – que es el caso de la obra gopeguiana –, la empatía podría ser considerada como una herramienta posible para aproximarse a él. Al mismo tiempo, vale recordar que moralidad no es “a question of feeling, and is thus not a question of the imagination either” (Eagleton 2012:61). Eagleton (61) alega que amar a otros “is not in the first place to feel in a certain way about them, but to behave in a certain way towards them”, y así recuerda que lo que vale al final es la acción. Sin embargo, partiendo de la premisa dada, no se puede excluir la posibilidad de que la empatía puede servir al propósito.

Sennett se refiere tanto a simpatía como a empatía como necesarios para cooperación, pero recalca que principalmente la empatía la favorece. El experimento de Manuela tiene que ver

con un intento a identificación con el otro, y, como señala Sennett (2012:21), “[s]ympathy has usually been thought a stronger sentiment than empathy, because ‘I feel your pain’ puts the stress on what I feel; it activates one’s own ego”⁸. Y aunque la simpatía puede ser útil en ciertas ocasiones, ya que puede llevar a activar deseos de actuar por sentir como si lo que está pasando estuviera pasando consigo mismo, la empatía, sugiere Sennett, “has a particular political application; by practicing a legislator or a union leader could [...] learn from his or her constituents rather than simply speak in their name.” (21-22). El “I feel your pain” en este aspecto no resulta en cambio. En el cuarto comunicado, el colectivo de colectivos llega a una conclusión parecida cuando se pregunta qué significa cuando jefes de Estado aplican la *simpatheia* – “la preocupación que el yo tiene por los demás” – a problemas políticas:

¿Todos los jefes de Estado aullando, rasgándose la corbata, mesándose los cabellos podrían evitar algo: el despegue, al menos, de un avión; el lanzamiento, al menos, de una bomba; evitar al menos una muerte, una única muerte de, pongamos, un niño de once años elegido entre todos los niños de once años que morirán? No. La historia y la actualidad son inequívocas cuando ponen al descubierto la inutilidad completa del acto de mostrar preocupación. (Gopegui 2007:170)

Lo que la voz colectiva quiere hacer aquí es denunciar el statu quo, y llamar la atención sobre el hecho de que lo que al final importa para la vida o muerte de un niño, no es la intención. Y, aunque ve que la preocupación (sincera) tiene que ver con algo humano que es necesario “porque las palabras escritas no tienen timbre” (171), solicita acción, “antes que el tiempo acabe”, porque, dice, “[l]os hombres y las mujeres mueren” y “[l]as palabras duermen hasta que alguien las despierta, les da sentido, las necesita” (55). Además, “los sujetos colectivos”, dice, “[son] conscientes de que sólo [pueden] conocer el sentido de [su] pensamiento cuando actúa[n]” (56), y la cooperación, alega Sennett (2012:ix), “oils the machinery of getting things done”.

Manuela igual que la voz colectiva empieza sentir la inercia o el estancamiento de las cosas y a un colega que está en contra de su iniciativa de dejar a los alumnos entrar en las vidas personales de los profesores, ella pregunta: “«Educar en la solidaridad, el respeto», todas esas cosas que nos marca la ley, pero es absurdo: ¿estar contra el hambre en el mundo, contra la pobreza? ¿Cómo vamos a hacerlo sin llegar hasta el fondo? ¿Y cómo vamos a llegar hasta el fondo quedándonos fuera?” (173). Uno de los problemas recurrentes tratados en la obra de Gopegui es justamente cómo ir de la idea a la acción – “cómo invertir no los euros,

⁸ Con “I feel your pain”, Sennett se refiere aquí a las palabras famosas del expresidente estadounidense Bill Clinton pronunciadas en su primera campaña presidencial en 1992. Se trataba de una respuesta al activista Bob Rafsky que presionó a Clinton para tomar partido y luchar contra la epidemia de SIDA.

escasos con frecuencia, sino los nudos en la garganta” (130-131). Es en ese punto crítico que Gopegui rompe con el postmodernismo, porque “tiene una conciencia lúcida del proceso de deconstrucción posmodernista de los conceptos, pero también de su efecto de estancamiento y paralización” (Legido-Quigley 2001:161). La desilusión ha llevado a paralización, porque, dice Eagleton (2012:18),

[i]f it is no longer possible to realize one’s political desires in action, then one might direct them instead into the sign, cleansing it, for example, of its political impurities, and channeling into some linguistic campaign all the pent-up energies which can no longer help to end an imperialist war or bring down the White House.

Mientras que el posmodernismo “ha dejado un vacío y una nada no ‘llenables’ que atenazan tanto la capacidad intelectual crítica, como la voluntad de acción” (Legido-Quigley 2001:151), para Gopegui, al contrario, la sollicitación de acción siempre está presente. De ahí proviene la esencia de la crítica en contra de los personajes que huyen o que eligen la burbuja, porque “[f]rente a la fragmentación conducente a la ataraxia, una mínima congruencia de propósitos conducentes a la posibilidad de acción” (157)⁹. Aunque Gopegui no sugiere ningún plan definitivo de cómo tendría que ocurrir los cambios necesarios, la obra gopeguiana abre una discusión, arroja luz sobre cuestiones de cuales sí se puede tener certeza, y, más importante, mantiene “un discurso de la posibilidad” (153). “La complejidad” dice la voz colectiva, “nunca deber ser una excusa. He visto demasiados seres individuales ampararse en lo complejo para cometer injusticias completamente simples, claras y nítidas” (Gopegui 2007:215).

En el afán de encontrar formas para realizar cambio, siempre está presente lo colectivo, la ruptura entre público/privado, y “el contigo” como una condición. Primero, esto tiene que ver con la diferencia entre la capacidad de poder cambiar como individuo y en conjunto. Delgado (1997:72) alega que “[t]oda actividad colectiva que produce resultados cualitativos positivos es una actividad sinérgica, ya que no podría obtenerse igual resultado mediante la suma de los esfuerzos aislados”, porque “sharing with others”, señala Sennett (2012:ix) “can make up for what we may individually lack”. Y en segundo lugar, tiene que ver con la propia ruptura con la privacidad, porque “[u]na 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” (Gopegui 2007:239) dicen en

⁹ La fuga de Prim parece tener como finalidad la ataraxia de cual habla Legido-Quigley, porque “[h]e refuses to permit himself to enjoy the delights of love, fearing engagement and marriage because he intuits that customary routines and the pedestrian nature of daily existence would prove fatal to exalted, ideal happiness” (Pérez 2003:120).

la asamblea. Parece que Gopegui tiene en cuenta este lema y lo lleva un paso adelante, quebrantando la privacidad al, por un lado, exponer frente al lector y la voz colectiva diarios, cartas y flujos de consciencia, y, por otro, ni siempre emular diálogos reales sino poner en ellos las cosas que se piensa o prepara para decir, pero que, sin embargo, no se dice. Así, muestra las conexiones entre las experiencias privadas de los personajes y causantes en común – “los secretos que guarda el corazón de la comunidad” (55).

4.2. Interacción formal

Del mismo modo que se puede ver a través de los personajes en nivel de la trama que están todos eslabonados de una manera u otra en algo que forma una red de relaciones, se puede discernir conexiones también en nivel formal. Hay rasgos que insinúan relaciones, aunque borrosas, también entre las voces narrativas y entre los diferentes fragmentos, incluso cuando los personajes no están conscientes de ello, como asociaciones de ideas que se contagian.

4.2.1. Contagio entre fragmentos y voces

Susana, sin saber exactamente cómo, percibe que hay conexión entre las cosas, y que ningún acto se da solo sin influenciar o ser influenciado por algo, hasta los sucesos más triviales: “Incluso cuando me como un bocadillo, lo cual parece un acto puramente individual, está claro que la energía que me dé el bocadillo no va a ser sólo para mí, a alguien le caerá una parte y no será fácil distinguirla” (Gopegui 2007:303). La voz colectiva dice sobre colectivos que “somos en otros”, pero al contrario del “extraterrestre que cambiaría su destino cósmico por regentar en Barcelona un bar con bocadillos de berenjenas” en la novela *Sin noticias de Gurb*¹⁰, el colectivo no puede disolverse en un individuo aunque quiera (287). A causa de esta forma colectiva, esta voz tiene la función también de conectar las partes simbólicamente. Las ideas en el diálogo que la voz colectiva se propone mantener con el lector, pero como también las ideas de todos los narradores en la novela, vienen de y sobran para las otras voces y fragmentos como temas o leitmotiv, sin que haya una conexión evidente o lógica, pero lo suficientemente perceptible como para sentir que están también todos los fragmentos relacionados. Ideas parecen pasar desapercibidas entre fragmentos y en ciertas voces se puede traslucir influencia de otras voces sin que el contagio sería posible en nivel de la trama.

Cuando se pregunta por qué el padre de Blancanieves no hace nada para salvarla, la voz dice: “Ahí está el bosque en la oscuridad” (54), y – dice indirectamente – no hace nada para

¹⁰ Novela escrita por Eduardo Mendoza en 1991 a cual Gopegui hace referencias en *El padre de Blancanieves*.

iluminarlo. Pero en otro fragmento, el narrador omnisciente reproduce la metáfora de luz/oscuridad de la voz colectiva, como para vincular a Enrique con el padre y constatar que la postura de Enrique es justamente esa de indiferencia o pasividad, porque dice que él “ESPERABA a que cayese la última luz de la tarde sin hacer nada” (123). Y al final, simbólicamente, parece que Enrique se siente aludido por la crítica importuna subyacente de la voz colectiva y responde indirectamente a ésta cuando dice en una carta a Susana: “Os veo ahí, en la noche del bosque, a la intemperie. Queréis que este planeta sirva de veras para vivir. Que Antares os proteja. Yo no sé si puedo” (337). Eloísa al principio también descreo de la fuerza salvadora de Antares – la estrella roja –, porque aunque sus defensores “despiden una claridad muy viva [...] no encienden toda la oscuridad” (42). Enrique repite en una carta a Goyo las últimas palabras de Eloísa, pero además, admite que su indiferencia no sólo tiene que ver con una creencia de que nada puede cambiar, sino también es una cuestión de comodidad, porque se ha “acostumbrado a la luz eléctrica y no quier[e] vivir con velas ahora” (110). En ese sentido, aquí el contagio es formal.

En otro lugar, en un correo a Goyo, Enrique cuenta la historia de cuando él compró los peces del acuario de su casa y que Susana lo había criticado. En otras ocasiones, el narrador omnisciente focaliza en Enrique y descubre que él, en sus pensamientos, compara su falta de franqueza en relación a Manuela – intentando defender su actitud frente a sí mismo – con un pez de compañía que, como él, tampoco “oculta su otro ojo cuando mira por el acuario” (150). Lo que sobresale es que luego la imagen del pez y sus similitudes con Enrique pasa desapercibido a otro fragmento y a otra voz – la de Manuela: “Enrique cada día se parece más a un pez, da vueltas por la casa, me mira, casi no habla” (321), escribe ella en su diario. Así, las metáforas e imágenes como temas, van enlazando los fragmentos de aquí para allá – no de manera lineal o inteligible –, para fortalecer la idea de que haya algo que mantiene todo en una interrelación, como el enlace químico que mantiene juntos átomos y moléculas a través de interacciones atractivas, porque “[a]l fin y al cabo”, dice Susana, “el mundo entero está hecho de los mismos átomos, las personas de los mismos átomos que las rocas y el agua y las estrellas” (117).¹¹ De nuevo, la ruptura de la privacidad contribuye, aquí en nivel formal, a hacer visible las conexiones, aquí forzando diálogos que sólo el lector puede escuchar, y así

¹¹ La voz colectiva dice que “[y]o no soy todos mis miembros sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa. No hay que incurrir en el misterio de la santísima trinidad para comprender esto” (212). Pero Delgado (1997:77) alega que “[r]esulta difícil comprender la unidad fundamental de todos los seres vivientes” y que “resulta igualmente difícil comprender que, en último análisis, los componentes cósmicos de todos los seres, vivientes o no, son los mismos”. Sin embargo, “[e]sta dificultad”, dice, “tiene su origen en que desde la infancia nos enseñaron que el Universo está compuesto por partes absolutamente incompatibles y que la unidad y la diversidad son también incompatibles”.

pone de manifiesto la frecuente ausencia de los mismos diálogos. “Creo que entre los dos sabremos hacer algo con esas palabras” dice Manuela esperando a que “un día Enrique abrirá la boca y saldrán palabras en vez de balones de oxígeno” (321) como en los peces.

4.2.2. De lo particular a lo general a través de los fragmentos

La novela *El padre de Blancanieves* empieza contando lo que pasa al ecuatoriano Carlos Javier, cómo fue despedido y luego sobre cómo esto afecta a los demás personajes, principalmente a Manuela. Las perspectivas de Susana, Manuela y Enrique, dan al lector diferentes pedazos de los mismos sucesos. Al inicio, esa historia puede por parte del lector percibirse como bastante enternecedora, no tanto por lo que pasa directamente al repartidor de supermercado (ya que él sólo figura como personaje a través de lo que cuentan otros y sirve aquí más bien como un elemento sobre cual funciona la microhistoria), sino por la forma en que su despido al final afecta a los demás, o más bien a Manuela. A esa altura, lo que se torna la historia de Manuela parece tratar de su búsqueda individual para obtener respuestas (50). Eso es algo que la hace sentir mal, la hace llorar, y puede que el lector se identifica con ella y la lucha del ser humano con la propia conciencia o algo similar. Sin embargo, esta microhistoria luego toma un giro hacia otra dimensión, porque ella no llora “por Carlos Javier, ni por ella misma o por sentir que su vida [va] mal” – llora porque “[h]abía una válvula que se había roto [...] o el codo de una tubería, algo que hacía que se le salieran las lágrimas y al mismo tiempo avisaba que ella, Manuela, necesitaba una reparación” (49).

Aunque ella no lo sabe del todo, lo que destaca al juntar todas las microhistorias es que esa historia sobre Manuela no se trata sólo de la historia de Manuela, lo cual es el caso de las otras microhistorias también. La voz colectiva funciona para llamar la atención del lector sobre este hecho:

De cerca la impresión es que cada uno se mueve dentro de su núcleo, y que su movimiento es íntimo aunque a veces interaccione con vibraciones de confianza o recelo de otros miembros. Pero también se advierte cómo su movimiento adquiere cierta coordinación y continuidad logrando trazar una figura más amplia, no cuántica sino visible. (214)

Más adelante, en un pasaje de la novela aparentemente desconectado de las preguntas y respuestas de Manuela, la asamblea decide juntar informes de diferentes lugares de trabajo (236-239), historias “narradas por quien se habría cansado de verlas en silencio o de guardarlas sólo para la caña del domingo o para sí” (279), y luego difundirlas por diferentes medios. En otro subcapítulo, tras una introducción corta de tres frases diciendo que algunos miembros de la asamblea empezaron a insertar historias en diferentes lugares, el narrador

omnisciente incluye seis de las mismas entre cuales surge también la historia, aquí anónima, de Carlos Javier tratado como el ecuatoriano. Manuela solo figura como la mujer que cuenta la historia, y así el punto de vista muda. Aquí el enfoque está en el hecho de que hay *muchas* historias sobre individuos con distintos destinos pero que, sin embargo, tienen mucho en común. Así, sin desnegar el impacto que tienen los sucesos en cada uno de los personajes, la microhistoria más personal al inicio, que luego conduce a otras circunstancias, está siendo comprimida a una historia pequeña, suelta, entre tantas otras recopiladas por el narrador omnisciente a través de los personajes de la asamblea. El enfoque constantemente cambiante, aquí de un punto de vista personal a lo general, alude al íntimo e ineludible entrelazamiento entre las partes, y “by mapping several simultaneous focalizations on different characters”, afirma Prádanos (2013:214), “the reader is forced to pay attention to the connectivity by juxtaposing all of them in his or her situational model or mental image of the story”.

Aunque las identidades de Carlos Javier y Manuela en esta recopilación del narrador omnisciente son inexistentes, y aunque lo que está en el centro aquí es la condición del trabajo, hay conexiones entre lo que se dice en la recopilación con lo que piensa o siente Manuela. Ella siente que necesita una reparación (Gopegui 2007:49) y según la recopilación “[e]l ecuatoriano exige de [ella] una reparación” (299). La reiteración del empleo de la reparación como metáfora insinúa también relación formal entre los subcapítulos. No obstante, como deja entrever el narrador, logrando la reparación de él (o de ella), no resuelve nada porque se trata apenas de *una* microhistoria y “[l]a reparación no puede ser personal” (299). Manuela lo entiende cada vez más a medida que cavila sobre qué ha pasado con ella, y llega a una conclusión parecida a la que saca Goyo tratando su activismo político: “A veces los motivos pueden parecer personales. Y quizá al principio lo sean. Después todo se funde.” (18). Pero tampoco se trata de multiplicar las reparaciones, porque aunque Manuela no sabe en qué exactamente consistiría esta reparación, sabe que en realidad necesita “más que una reparación” porque “ya no valía con poner un poco de masilla y contener las filtraciones” (49). La idea subyacente que va poniéndose a la vista al yuxtaponer estos subcapítulos es que si las reparaciones no valgan, se trata más bien de cambiar la tubería. Más adelante, en una carta de Félix a Mauricio, abajo de uno de los informes que Félix decide copiar “cómo lo dice exactamente” (309), está incluido entre paréntesis lo que parece una fuente en forma de una página web (310) – todo como para recordar al lector de la probable o posible conexión con condiciones extraliterarios.

4.3. El collage narrativo

Para hacer visible la estructura del eslabonamiento de las interacciones – la red de relaciones entre las partes –, el multiperspectivismo, dice Prádanos (2013:215) juega una parte sustancial.

4.3.1. Polifonía de voces y observaciones múltiples

El padre de Blancanieves está constituida por una polifonía de voces y está estructurada como un collage de apartados o fragmentos de diferentes formatos – un cuaderno, correos electrónicos, discursos, diálogos directos, monólogos etcétera. Algunos son de carácter presuntamente privado como los correos y el cuaderno, y otros son más públicos como los discursos frente a la asamblea o las discusiones en el grupo. Ciertos fragmentos tienen narradores-personajes, otros un narrador omnisciente. La polifonía de voces y perspectivas es algo que se puede ver en varias obras de Gopegui. Prádanos (2013:209) alega que de *La conquista del aire* a *El padre de Blancanieves*, “different network shapes dominate the structural complexity of Gopegui’s novels due to the use of unnatural narrations, constant alterations in focalization, and multiple or collective narrators”. En *Lo real*, la combinación de la narradora Irene – que cuenta la historia que Edmundo la contó, pero también la suya – con el coro, que comenta todo, constituye una red de ese tipo.

En *La conquista del aire*, el narrador omnisciente hace una focalización interna en los tres protagonistas distribuyendo el espacio de forma igual. En partes de la novela los tres están en lugares diferentes al mismo tiempo y el narrador alterna la focalización igual entre los tres, narrando lo que cada uno piensa o hace en el mismo momento, un tipo de “quasi-simultaneous narrative” (Pérez 2003:129). Pérez argumenta que esta técnica se torna un mecanismo para demostrar que tienen experiencias privadas que también son comunes entre los tres. Mientras que Pérez (129) destaca la ruptura en el límite entre lo público y privado, como dos partes que se entrelazan, Prádanos subraya que en la obra gopeguiana el enfoque está en las relaciones entre estos personajes. Dice que esta técnica “prepares the reader to focus his or her attention on the interferences among them rather than on a detailed internal or external portrait of any one in particular” (2007:110). En *El padre de Blancanieves* hay también una oscilación constante entre perspectivas y focalizaciones de los personajes que significa que un personaje puede ser narrador en un subcapítulo para ser observado por otro narrador en el próximo. Así, sugiere Prádanos (2013:214), “the dichotomy subject/object is substituted by observer/observed where neither is passive and both affect each other”.

En *El padre de Blancanieves*, los siete narradores-personajes son presentados cada uno en apartados o subcapítulos (algo que el índice del libro indica) de pocas líneas que se parecen a

fichas antropométricas o algo similar. El formato de ficha y la escasez de verbos transmiten la idea de que no hay narrador en estos subcapítulos, que el texto no es narrativo sino descriptivo. Las informaciones que están a la disposición en estos apartados son dignos de atención por la selección peculiar. Hay datos aparentemente objetivos como nombre, edad, estudios y trabajos; hay descripciones de la apariencia de cada uno, como el color de los ojos, de la piel, del pelo y de cómo es la barba; y hay también una variedad de otras informaciones de carácter distinto, como por ejemplo relaciones familiares. Además, el tipo de información varía en cada ficha. Hay un desliz entre informaciones que suelen figurar en ciertas clases de fichas e informaciones que sin duda no. Altura suele figurar en fichas, pero, ¿barba rala? Quizás, si se trata de alguien buscado por la policía, pero en un pasaporte no.

La elección y la composición dudosas de las informaciones incitan a un cuestionamiento de la objetividad y de la credibilidad del compositor, y, por ende, a una revisión de todas las informaciones y su relevancia para una ficha. Consecuentemente, se suscita la pregunta ¿quién narra o proporciona estos datos al lector y para qué? Son significativos estos subcapítulos por su carácter presuntamente informativo y objetivo que al mismo tiempo insinúan un abuso. Esto recuerda al lector de que también donde la información parece ser objetivo, alguien hizo la selección (sirve para pensar sobre otras pretendidas objetividades extraliterarias también). El empleo de lo “objetivo” en este sentido casi funciona como un argumento retórico para dar autoridad a una narración. Jugando de esa manera con la objetividad, hace recordar – en conformidad con la teoría sistémica – que la realidad representada siempre proviene de una observación, y que la propia descripción de la realidad, reclamando o no la objetividad, depende de la posición del observador. “Se trata, por lo tanto,” explica Delgado (1997:77), “de un concepto relativo, que depende de los objetivos, de la actividad, de la posición o de los intereses del observador”.

Sabemos que el narrador en *La conquista del aire* “quiere saber y por eso narra” (Gopegui 1998:13). Ciplijauskaité (2005:126) arguye que este narrador es semi-objetivo y que se “trasluce el deseo de conseguir una objetividad casi de documento”. Sin embargo, el “semi” y “casi” deja entrever que hay algo de problemático con la (semi)objetividad en sí. Si la dicotomía objeto/sujeto es intercambiada por observado/observador, este narrador no sería semi-objetivo ya que el concepto de objetividad en sí es engañoso – ya que no se puede observar el mundo desde fuera. Más bien sería un observador de segundo orden, ya que observa las observaciones de los demás personajes y así hace visibles éstas y también los puntos ciegos de los mismos. Asimismo, “[b]y charting and juxtaposing all the observations, the reader can see that the existence of many perspectives does not imply that all

interpretations are either valid or invalid as do other postmodern works” (Prádanos 2013:219). De esa forma, la única manera de adquirir conocimiento “would be to combine and juxtapose many of those perspectives in a holistic structure (novel) in the reader’s mind” (Prádanos 2007:115), y en el caso de *La conquista del aire*, con ayuda del observador de segundo orden – quien hace las observaciones o perspectivas visibles al lector. Así, continúa Prádanos (2013:216), el lector “realizes that the problem is not what individually concerns each narrator of focalizer [...]; the real problem is the system that is causing all these symptoms”.

4.3.2. Hablar en plural

La focalización alternante entre los protagonistas, argumenta Pérez (2003:123), hace con que “[...] the voices in *La conquista* seem more like a choir.”, y si en esta tercera novela las voces puedan ser *percibidas* como un coro, en su próxima novela lo lleva a cabo explícitamente. En *Lo real*, Gopegui introduce como contrapunto a la historia sobre la vida y los actos de Edmundo, contados por Irene, un narrador colectivo en forma de un coro. Este coro representa a los “asalariados y asalariadas de renta media reticentes”, y, está constituido por varios personajes imaginarios a cuales no se da a conocer y que comparten *una voz* – generalmente en primera persona plural, pero a veces como “yo”. Este elemento funciona como contrapunto a la historia. Las reacciones a lo que dicen y hacen los protagonistas son basadas en las experiencias colectivas mientras que las individualidades de cada asalariada y asalariado son ocultadas por un momento. Destaca la insistencia con la que Gopegui intenta representar el conjunto también a través de las voces narrativas y la importancia que da a esta pluralidad, no sólo para marcar que todo(s) funciona(n) en relación con lo(s) demás (como argumentado anteriormente), pero también para hacer hincapié en que también un pensamiento activo en torno a lo colectivo para lograr cambios sociales, es de suma importancia. Irene en *Lo real* solicita justamente esta aproximación al contar historias: “Narrar para que podamos hablar en plural, en vez de narrar para que tú y yo hablemos” (Gopegui 2001:92).¹²

¹² Ella lo dice como parte de una explicación de por qué ha elegido no narrar la escena de sexo entre Edmundo y Cristina, aunque él la había contado así, sin excluir esa escena. Irene alude a que una experiencia particular no sirve para entender estructuras si no sea utilizada para ese fin, y por eso, cuando “Edmundo se demoraba describiendo un pensamiento o una forma de reír” ella no “los consider[ó] reveladores, ni relevantes” (92), como tampoco la escena de sexo. Sin embargo, incluyendo, al fin y al cabo, la mención de la supresión de la escena funciona para marcar que aunque ni todo es relevante “para que podamos todos” (92), no significa que no está. Por añadidura, el narrador implícito muestra la imposibilidad del lema de Irene de hablar sólo en plural aislado, cuando en la página siguiente trasluce que Irene misma no puede evitar extenderse aun así en la escena. Y algo que destaca es que enunciados como “*qué sé yo* si procuraba desenganchar un pie bajo la sábana” y “*Quizás* también un trozo de letra de alguna canción” (2001:93; la cursiva es mía), deja entrever que Irene no se extiende en la versión que contó Edmundo, sino en una versión que aparentemente ha inventado, o fantaseado, ella.

A partir de *La conquista del aire* (aunque no vale para todas sus novelas posteriores), la insistencia con que Gopegui intenta representar la sociedad a través de una pluralidad de voces y personajes que puedan demostrar (y denunciar) causantes en común, también con sus experiencias particulares, se hace más palpable. Porque “[y]a no se trata”, como muestra Alonso (2003:222), “de expresar un conflicto subjetivo en el que el individuo se pregunta por su lugar en el mundo enfrentándose a la realidad incómoda de los demás, sino de analizar el sentido y la estructura de ese mundo y esa realidad colectiva o de explicar la textura de las fuerzas que se contraponen en el macrocosmo social”. Y por eso, la narradora Irene en *Lo real* explica al comenzar la historia por qué elige excluir ciertos acontecimientos de su narración, diciendo que “[n]o dejaré que crezcan los quizás, los acasos, ni diré que hay momentos ocultos, instantes guardados en la manga como el que reserva el católico para el arrepentimiento final” (Gopegui 2001:17). Porque aunque las vivencias subjetivas siempre están muy presentes en las novelas gopeguianas, no las son como *conflictos* subjetivos sino de cierto modo comunes. Así, Irene (como Gopegui) utiliza “la ley para que podamos todos hablar ahora y en el futuro de cómo ocurrió entonces lo que nos afecta aquí.”(17), pero sin que esta ley sea “férrea”, como explicaría la voz colectiva de *El padre de Blancanieves* (Gopegui 2007:15), o que excluye esas experiencias, porque los ojos con que mira Irene (¿y Gopegui?) son “duros y mullidos” (18).

4.4. El narrador colectivo en *El padre de Blancanieves*

Si el multiperspectivismo sirve en varias de sus novelas para adquirir conocimiento del conjunto, en *El padre de Blancanieves* hay otra función estructural suplementaria, examinada a continuación, que consolida la idea de la red, pero que también, advierte Prádanos (216) tiene la función de “second-order observer”.

4.4.1. Funciones de la voz colectiva

En *La conquista del aire* el conjunto de las focalizaciones empieza a tomar la apariencia de una voz plural y en *Lo real* hay una voz en forma de un coro que representa a muchos. En *El padre de Blancanieves*, la pluralidad en las voces viene a ser más compleja y está representada (como mínimo) de dos maneras: por la distribución múltiple ya mencionada, y por una voz colectiva llevada a un nivel más abstracto o “irreal”. Aunque el narrador colectivo aquí está constituido por sus miembros – entre cuales algunos además son personajes que tienen voz –, no está constituido por varios personajes o individuos desconocidos que se escucha en *una* voz representante como en *Lo real*. En *El padre de*

Blancanieves el narrador es el colectivo, personificado, un colectivo-“yo” como idea abstracta, que se acerca al coro en *Lo real* cuando este se desliza al “yo”. Este colectivo de colectivos, o D 68-06 (17)n, dos maneras en cuales este “yo” prefiere autodenominarse, puede escuchar a todos los personajes, y no sólo a sus miembros. Escucha a los personajes y comenta, evalúa y analiza lo que hacen y dicen, de forma parecida al coro en *Lo real*. Pero aquí la voz colectiva tiene otra habilidad de cual el coro de *Lo real* carece: es consciente de la presencia del lector e incluso se dirige a éste, o a ellos – los lectores implícitos –, como “Ustedes, sujetos individuales” (Gopegui 2007:13).

Tal como Manuela en su cuaderno se dirige a un usted lector, D 68-06 (17)n también lo hace, pero mientras que el lector de Manuela para ella es un lector posible, pero no seguro, este narrador intenta lograr un diálogo con un lector de cuya presencia está seguro. Otro factor que contribuye a demostrar que está consciente de su propia función meta-ficticia, es que habla sobre cómo todo y todos están amontonados dentro del libro físico, incluso él¹³. Porque ya en el segundo comunicado dice que puede “vislumbrar correos, cartas, un cuaderno abandonado en la mesa de un local, documentos, algas verdes y rojas”, pero también, “un ser colectivo emisor de comunicados” (Gopegui 2007:55). En ese sentido, este narrador, por un lado, actúa como portavoz del autor implícito y así funciona como un artificio que no solo posibilita un diálogo con el lector (implícito) sobre qué es, o puede ser, lo colectivo, pero que también ilumina e intensifica las conexiones existentes entre las distintas partes de la novela (a través de su propia forma y a través del discurso). Así, el narrador funciona como una ayuda al lector para ver las relaciones entre todo(s), pero también, alega Prádanos (2013:218), tiene función de “second-order observer able to reveal the blind spots that the official discourse of first-order observers reproduces”.

Sin embargo, al mismo tiempo que ayuda realzar esta red de relaciones formada entre las partes que constituye lo colectivo de la novela, indirectamente arroja luz sobre la estructura subyacente de su propia voz irreal, cuya presencia, dice Bértolo (2007:145), “no hace sino levantar el velo de ausencia con que las estructuras reales ocultan sus lenguajes”. Según la voz colectiva, la razón por la que ciertos seres colectivos quieren ocultar sus estructuras es “para obtener beneficio individual sin responsabilidad individual” (Gopegui 2007:168), y Sennett (2012:173) hace referencia a la crisis económica actual dando la misma explicación de por qué a veces se trata la economía como un ente que actúa por iniciativa propia: “Explaining a crash as a force beyond one’s own control evinces a certain cunning; when

¹³ Me refiero a la voz colectiva en masculino ya que éste mismo dice que “además de en singular tiendo a pensarme a mí mismo en masculino.” (Gopegui 2007:13)

things go well, those at the top can claim personal credit; when they don't, fault lies in the system". Introduciendo la misma forma "irreal" para la voz colectiva, continua Bértolo (2007:146), "descoloca el equilibrio ficticio con el que se presenta la realidad dominante", y, por ende, no sólo ilumina la estructura de las relaciones en la novela sino que también desenmascara estructuras que quieren mantenerse invisibles.

Para poder criticar y cambiar estructuras es evidentemente necesario verlas primero, y, advierte la voz colectiva, "[i]maginar lo que no existe es fácil, en cambio imaginar lo que existe exige conocer" (Gopegui 2007:288). La novela, con ayuda de este narrador multifuncional, intenta hacer frente al lector las estructuras invisibles visibles. Sin embargo, por otro lado, el mismo narrador *es*, de hecho, también "la suma de todos [sus] miembros", y, por ende, está tanto dentro como fuera de la trama de manera que no vale, por ejemplo, para el narrador en *La conquista del aire*. Está fuera como la portavoz analizada y está dentro como sus miembros y como la idea abstracta de las conexiones, como un hilo invisible que enlaza las partes. Resulta que así esta voz cumple varias funciones dentro de la novela.

4.4.2. Conversación sobre colectividades

En el diálogo que intenta obtener con el lector, la voz colectiva examina qué es, ha sido, y qué puede o podría ser un ser colectivo. Queda claro en la novela que este narrador mismo es un colectivo de colectivos de militantes políticos de izquierdas. Sin embargo, al definir "colectivo", simplemente significa una agrupación de individuos, y un ser colectivo es así un grupo unido para algún objetivo. El narrador constata esto y menciona diferentes clases de colectivos y sus objetivos: los oscuros "que buscan causar agravios comparativos y acaparar privilegios", los que "reivindican ante distintos ministerios algo bueno", y también los "que a la mayoría le son indiferentes, la asociación mediterránea del bonsái tomillar, quizá" (Gopegui 2007:290-291). Sin embargo, dice, "hay uno, entre todos esos objetivos, que consiste en cambiar las reglas del juego" (290), y es en ese tipo de colectivo (también como él), que esta voz pone sus esperanzas para "mejoramiento". No obstante, está consciente de que "los entes como [él] no [tienen] buena fama", que "se [les] acusa de hacer algo así como anegar las individualidades" (15).

En el primer comunicado, D 68-06 (17)ⁿ recuerda que se suele enseñar que los colectivos parecen o al plancton o a los extraterrestres, como si fueran esas dos las únicas alternativas posibles de cómo considerar lo colectivo. Los últimos a menudo representan algo desconocido

muchas veces espantoso. En la cultura popular¹⁴ representan a menudo una amenaza de algo que está entre nosotros y que no raras veces toman cuerpos humanos como anfitriones, como hace el protagonista en *Sin noticias de Gurb* que “[p]odía adoptar la apariencia de distintos cuerpos humanos” (168). Vienen para invadir la tierra (el único mundo o sistema que conocemos bien) y cambiar sus calidades sin considerar lo que quieren los seres humanos. Ciertas veces, la amenaza consiste en la falta de piedad a causa de que los extraterrestres sirven a un propósito mayor (¿ideología?) donde cada uno de ellos y cada uno de los seres humanos es insignificante. La individualidad está anegada. Sin embargo, el colectivo de colectivos niega a la descripción de ser férreos aunque esto, dice, no significa que “no haya habido resoluciones duras de diferentes colectivos, incluso férreas”. Pero, continua, “eso tiene que ver con las resoluciones, no con el hecho de haber sido emitidas por colectivos” (16). Además, esta amenaza implícita otras veces consiste en imaginar cosas que no existen, porque “no vale pensar en un campo de trigo y luego ponerle círculos o lo que sea” (212) para comprender a los extraterrestres. La voz colectiva hace la comparación con colectivos como él, y, dice, “[no] vale pensar en un sujeto individual y luego multiplicarlo o ponerle camisetas de un solo color” (213), como se suele hacer con los extraterrestres.

Si en la cultura popular los extraterrestres actúan partiendo de un propósito mayor donde la individualidad deliberadamente se considera insignificante, existe todavía la noción de los individuos anulados. El plancton, al contrario, solo tiene una forma gramatical. Plancton per se significa muchos organismos diminutos que flotan juntos, y por la imposibilidad de distinguir alguno de estos organismos dos formas gramaticales sería desnecesario. Se parece más a *un* organismo como también la sociedad a veces se asemeja a un organismo. Si la descripción de extraterrestres dirigida a lo colectivo se asocia con algo activo (invasión) y quizá agresivo (cambio impuesto), la segunda descripción tiene que ver con algo pasivo. No se asocia con pasividad solo por el hecho de que sus partes no tienen nombre y son disueltas dentro del conjunto, sino también por el hecho de que la naturaleza de ese conjunto – el plancton – también es algo pasivo (¿con resultado el statu quo?). Carece de motilidad y así depende de las corrientes del agua para moverse, y por eso, cuando mueven, mueven todos en la misma dirección – “*a la deriva*” advierte el coro en *Lo real*. “[L]legaremos a la deriva a las tiendas, a la deriva leeremos el periódico y veremos caer la tarde” (Gopegui 2001:247).

¹⁴ Merece traer a la memoria el período del temor rojo con el macarthismo, donde películas de Hollywood tratando el tema de extraterrestres – como *Invasores de Marte* (1953) y *La invasión de los ladrones de cuerpos* (1956), entre otras –, servían como parte de la propaganda anti-comunista. Los invasores toman los cuerpos y mentes de “gente común” haciéndolo imposible distinguir entre ellos y “gente buena” mirando el exterior, al mismo tiempo que, a dentro, los invasores carecen de sentimientos e individualidad.

Hace referencia a la indiferencia y a la “burbuja” de Enrique, pero aquí en el sentido colectivo de la sociedad. Como el plancton va a la deriva con el agua, Enrique se mueve en la dirección del viento para, dice, proteger a los suyos (Gopegui 2007:308). Eloísa le acusa de ser poco racional al intentar proteger a su familia actuando como veleta, porque “[e]l viento”, dice, “alentado por otros como usted, que no quisieron enfrentárselo, arrasará su hogar un día” (308).

La voz colectiva, aunque en ciertos lugares cuestiona los logros de su colectivo en particular, aboga, como argumentado, por el tipo de colectivo que enfrenta el viento. Dos miembros suyos explican por qué. “Tenemos una certeza, eso es todo”, dice Goyo. ”Sabemos que así no, que tal como está organizada la sociedad, no” (19), y Félix añade que prefiere “mil veces la desproporción, el disparate, el sueño de este intento de parar la gran maquinaria con tirachinas, antes que acabar siendo un renacuajo con los ojos vidriosos como los muertos”. La voz colectiva admite que no son perfectos esos tipos de seres colectivos pero sintetiza por qué aun así son insólitos, diciendo que “en ellos está inscrita la otra pregunta necesaria: ¿por qué no?” (291).

Pero en la discusión sobre colectivos, esta voz no sólo discute los objetivos de colectivos como él u otros, sino también su naturaleza. ¿Qué pasa cuando gente se juntan por algún objetivo y en qué exactamente consiste la formación de lo colectivo cuando se juntan? Porque, dice la voz colectiva, “[y]o no soy todos mis miembros sino que soy todos mis miembros y también soy otra cosa” (212).

4.4.3. Lo que une lo colectivo

La voz colectiva es la suma de sus miembros – los miembros del colectivo de colectivos –, y esos personajes, como también los sucesos en torno a la asamblea, interaccionan en la novela. No obstante, como ya mostrado, la voz escucha no sólo a sus miembros sino también a otros personajes que figuran en la novela, por ejemplo a Manuela. Además, en el caso de Manuela, su presencia lo afecta tanto que quiere disolverse dentro de ella (212), porque lo que dice tiene impacto directo en él ya que su voz le inmuta – “al oírla, vibro” (330) dice. En el último ítem de la “ficha antropométrica” de Manuela, insertado por el autor implícito, consta que ella no milita. Salta a la vista la incompatibilidad entre, por un lado, la formalidad de la ficha que con toda certeza confirma que ella no hace parte del colectivo de colectivos, y, por otro, la afición de la voz colectiva por ella, que supuestamente ni siquiera es uno de sus miembros. De esa forma, el hecho de que Manuela de cierto modo forma parte del colectivo de colectivos sin ser

miembro formal u oficial, dificulta la definición del propio colectivo. ¿En qué consiste lo colectivo de este grupo y de la voz colectiva?

La interacción no se limita a los que militan, y tampoco se limita a los encuentros y actos del colectivo de colectivos, pero hay un conjunto y ese no está sin estructura. “En estos casos” dice Delgado (1997:78), “si bien es fácil definir una frontera del sistema global, como la piel o el caparazón de los crustáceos, no es distinguible el límite de los subsistemas, dado el entrelazamiento entre unos y otros, porque no existe un ‘cierre epistemológico’ que los individualice”. Pero, ¿qué es entonces lo que mantiene juntos no sólo los miembros del grupo sino también, por ejemplo, Manuela y Eloísa, en algo colectivo? ¿En qué consiste la estructura? “El mayor problema que se presenta”, continúa Delgado (122), “es el de comprender las interrelaciones que convierten esta enorme diversidad en una unidad estructural y funcional”.

Pero la complejidad de una estructura no significa que la estructura no está – tanto en la estructura de este colectivo de colectivos como en “estructuras dominantes” de la realidad extra-narrativa (Bértolo 2007:144-46). Porque “[l]as preguntas que no se hace la clase media están ahí, aunque no se las mire [...] lo que mantiene las nubes está ahí” (Gopegui 2007:55) dice la voz colectiva, y, dice Prádanos (2013:213), “in order to be able to deconstruct the complex network shaping contemporary society”, Gopegui intenta construir “a network of observations capable of mapping and depicting the structural complexity of such society”. Además, Gopegui muestra que es posible desprenderse de la simbólica inadvertencia de las nubes, como el agua helada lo hace en forma de “cristales sumamente pequeños, los cuales, agrupándose al caer, llegan al suelo en copos blancos”¹⁵. Algunos de sus personajes intentan hacerlo, como por ejemplo Susana, que en realidad iba a haberse llamado Nieves, y “al ser en plural te imaginas a muchas nieves pequeñas” (Gopegui 2007:114-115) que juntos podrían desprenderse de la estructura que mantiene las nubes en el sistema actual a cual Gopegui dirige su crítica, y formar otra estructura.

Lo que de facto mantiene Manuela y Eloísa como partes del colectivo de colectivos son sus relaciones cercanas con factores, ya analizadas, que tiene que ver con el grupo de alguna forma (personajes miembros, objetivos, ideas, miedos, convicciones etcétera). De esa manera, “[l]as interrelaciones entre actividades, valores y sentimientos” aclara Delgado (1997:191), “hacen surgir normas de grupo que revelan los nexos que lo mantienen unido”. En esto consiste la estructura del colectivo de colectivos, y por ese tipo de estructura se podría “acudir

¹⁵ Descripción de “nieve” en el diccionario de la Real Academia Española.

a otro tipo de representación global, en la cual el sistema de referencia se encuentra en el centro de múltiples relaciones” (81). Podría parecer difícil de abarcar, dice Delgado, pero como ya argumentado anteriormente, la obra de Gopegui descansa en la convicción de que la complejidad no puede ser una excusa. Además, Delgado dice en relación al tipo de estructura basado en la red de relaciones, que “[p]robablemente nuestro cerebro no tiene suficientes neuronas para concebirla adecuadamente”, pero que, sin embargo, “la intuición científica, y aun [sic] más la intuición poética, nos ayudan a penetrar en el misterio que nos rodea y que es, en último término, inexpresable” (81-82).

5. Conclusiones

Y, con la fiebre previa al decaimiento de la fase oscura, me dirijo a todos los seres individuales del planeta que puedan prestarme atención (Gopegui 2007:131)

Esta tesina ha indagado cómo en la obra gopeguiana en general, y en la novela *El padre de Blancanieves* ante todo, es posible ver un entrelazamiento de lo colectivo y lo individual. Hay en general varios personajes que intentan aislarse de una forma u otra para así huir o cerrar los ojos para lo que está pasando en su entorno, y por consiguiente sentirse libres de cualquier responsabilidad de cambiar las cosas que exigen cambios. Estos personajes de cierta forma representan actitudes individualistas en la sociedad actual, donde reina “que se salve quien pueda”, y son continuamente criticados en la obra por elegir hacer nada. Al mismo tiempo Gopegui realza la importancia de intentar “vencer la tendencia predominante de la falta de interés por el otro” (Legido-Quigley 2001:91). Por otro lado, Gopegui retrata cómo los personajes, inevitablemente, son interrelacionados y muestra la función fundamental que tienen esas relaciones no solo para la microhistoria de cada uno de ellos, pero a la larga para lo que sucederá, o no, en la historia mayor, que en nivel extra-literario sería la sociedad en general como tal. Así logra la ruptura entre lo individual y lo colectivo, y el mensaje a los personajes (y a los lectores) queda claro: todos tienen una responsabilidad moral por sus actos, y también, más importante, por la ausencia de ellos.

Si bien la presencia de las interacciones y las relaciones no es algo marcado en todas las obras, es algo recurrente. En *El padre de Blancanieves*, que ha sido el objeto de estudio principal, las numerosas relaciones entre los distintos personajes y sucesos forman una red que obliga al lector a concentrarse en esa, y no en cada microhistoria o personaje separado. Esta red de relaciones se muestra no sólo en nivel de los personajes y de la trama, sino que además es reforzada a través de relaciones similares en nivel formal. Metáforas e imágenes como temas o leitmotivos entrelazan los fragmentos y las voces de una forma que solo queda

visible para el lector. Con ayuda de los artículos de Prádanos y la teoría sistémica en general, se concluye que el multiperspectivismo y polifonía en la obra de Gopegui sirven para que el lector preste atención en las relaciones (no tanto a las partes) para ver que cada microhistoria muestra síntomas que en realidad tiene un causante en común – el sistema.

Sin embargo, en esta novela (con semejanzas en otras novelas), la ayuda del artificio de un narrador colectivo abstracto, además, ilumina e intensifica las relaciones tanto en el contenido – a través de sus discursos – como en la forma – por ser su propia estructura una red de relaciones al representar, no sólo todos sus miembros, sino también la otra cosa que es lo que los enlazan. Al mismo tiempo, debido a la propia forma irreal de la estructura de este narrador, se dirige la mirada hacia otras estructuras (extra-literarias), y arroja luz sobre cómo éstas intentan mantenerse invisibles, y así la forma viene a corroborar el discurso crítico que hace. Además, en su función de observador de segundo orden, proporciona perspectivas al lector que son los puntos ciegos de las observaciones de los demás personajes, y así la imagen total en la mente del lector se torna más considerable. Por último, este narrador funciona como portavoz del autor implícito para mantener un diálogo con el lector, sobre la crítica mencionada, pero también sobre qué puede o podría ser un colectivo de resistencia. De nuevo, tanto su forma (su propia estructura) como el contenido (el discurso que mantiene con el lector) sirven al mismo propósito. Así, este narrador tiene funciones tanto de denunciar y criticar el sistema dominante, como de mostrar caminos posibles y abrir la discusión sobre estructuras alternativas. La red que las relaciones forman, es lo que en sí junta las partes y que constituye la “otra cosa” del colectivo de colectivos en *El padre de Blancanieves*, y que constituye lo colectivo en general en la obra gopeguiana. Se presenta a través de esta red de relaciones aquí abierta, una discusión sobre cómo lo colectivo podría funcionar de esa misma manera para lograr los cambios de sistema que la obra gopeguiana reclama.

En tiempos de crisis la necesidad de cuestionar un sistema cada vez más insostenible se muestra cada vez más urgente, y como sostiene Prádanos (2013:216), “[l]ooking for an alternative should be not only acceptable but also commonsensical given the circumstances”. Tomando en cuenta una España fuertemente afectada por la crisis, ¿qué función tiene o puede tener literaturas como la de Gopegui en el afán de encontrar caminos viables? En un tiempo de desilusión, saturado de ideologías, pero con una urgencia de acción y cambios, ¿qué papel puede jugar una literatura político-estético como ésta? Hay una necesidad grande de nuevas vías literarias y políticas, y en esta búsqueda, aunque ni necesariamente consumado, el proyecto de Gopegui constituye un éxito que no deja de explorar nuevas formas e historias que puedan contribuir al avance de la fusión político-estética.

6. Bibliografía

GOPEGUI, Belén (1993). *La escala de los mapas*. Barcelona: Editorial Anagrama.

--- (1995). *Tocarnos la cara*. Barcelona: Editorial Anagrama.

--- (1998). *La conquista del aire*. Barcelona: Editorial Anagrama.

--- (2001). *Lo Real*. Barcelona: Editorial Anagrama.

--- (2007). *El padre de Blancanieves*. Barcelona: Editorial Anagrama.

ALONSO, Santos (2003). *La novela española en el fin de siglo: 1975-2001*. Madrid: Mare Nostrum Comunicación.

BÉRTOLO, Constantino (2007). “Realidad, comunicación y ficción: a propósito de El padre de Blancanieves”. *La (re)conquista de la realidad: La novela, la poesía y el teatro del siglo presente*. Madrid: Tierradenadie Ediciones.

CIPLIJASKAITÉ, Biruté (2005). “Belén Gopegui entre la búsqueda y la denuncia de la realidad”. *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*. Eds. Ángeles Encinar & Kathleen M. Glenn. Madrid: Biblioteca Nueva.

DELGADO, Rafael Rodríguez (1997). *Del universo al ser humano. Hacia una concepción planetaria para el siglo XXI*. Madrid: McGraw-Hill.

DU PASQUIER, Isabelle (2009). “De Cervantes a Gopegui: las huellas de una deambulación mental”. *Tradition and Modernity – Cervantes’s Presence in Spanish Contemporary Literature*. Ed. Idoya Puig. Bern: Peter Lang AG.

EAGLETON, Terry (2012). *The Event of Literature*. New Haven & London: Yale University Press.

LEGIDO-QUIGLEY, Eva (2001). “La superación de una ‘episteme’ posmoderna saturada: El caso de Belén Gopegui en Tocarnos la cara”. *Monographic Review/Revista Monográfica*. Vol. 17, pp. 146-64

--- (1999). “Conversación con Belén Gopegui: La necesidad de una vía política”. *Revista de Literatura Española*. Vol. 16, pp. 90-104.

LÓPEZ, Francisca (2006). “De La conquista del aire a Lo real: Belén Gopegui frente a los conceptos de libertad y democracia”. *Letras Hispanas. Revista de Literatura y Cultura*. Vol. 3, No. 1, pp. 54-69.

LOZANO MIJARES, Maria del Pilar (2007). *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/Libros, S.L.

LUHMANN, Niklas (2005). *El arte de la sociedad*. México: Herder.

MOLINARO, Nina L. (2005). "Facing Towards Alterity and Spain's 'Other' new novelists". *Anales de la literatura española contemporánea*. Vol. 30, No. 1-2, pp. 301-324.

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy (2008). *Contemporary Spanish Fiction – Generation X*. Newark: University of Delaware Press.

PÉREZ, Janet (2003). "Tradition, Renovation, Innovation: The Novels of Belén Gopegui". *Anales de la literatura Española Contemporánea*. Vol. 28, No. 1, pp. 115-38.

--- (2005). "Belén Gopegui, la nueva novela femenina y el neo-realismo postmoderno". *Letras femeninas*. Vol. 31, No. 1, pp. 42-48.

PRÁDANOS, Luis I. (2013). "Writing an Engaged Novel in the Network Society: Belén Gopegui, Systematic Narratives, and Globalization". *Global Issues in Contemporary Hispanic Women's Writing: Shaping Gender, the Environment, and Politics*. Ed. Estrella Cibreiro & Francisca López. New York: Routledge.

--- (2007). "Narrative Multiperspectivism in *La conquista del aire* by Belén Gopegui: Narrative Construction of Systematic Selves and Postfeminism". *Monographic Review/Revista Monográfica*. Vol. 23, pp. 106-117.

RABANAL, Hayley (2012). "Coming in from the Cold? The Spy Novel as Trojan Horse, Or the Case of Belén Gopegui's *El lado frío de la almohada*". *Journal of Iberian and Latin American Research*. Vol. 18, No. 2, pp. 167-182.

RABANAL, Hayley (2011). *Belén Gopegui: The Pursuit of Solidarity in Post-Transition Spain*. Woodbridge: Tamesis.

SENNETT, Richard (2012). *Together: The Rituals, Pleasures and Politics of Cooperation*. New Haven & London: Yale University Press.

SERRA, Ana (2011). "Desde *El lado frío de la almohada*: la izquierda española imagina la revolución cubana". *Hispanic Research Journal*, Vol. 12, No. 3, pp. 244-59.

"Una mala crítica es un ajuste de cuentas legítimo" (2012). *El Diario*, [fuente de internet] Disponible en: http://www.eldiario.es/Kafka/burbuja_literaria/Ignacio-Echevarria_0_79092193.html. [Visitada 19 April 2013].